9
О-95

ОЧЕРКИ ИСТОРИИ ЯЗЫКА РУССКОЙ ПОЭЗИИ XX ВЕКА

* Поэтический язык и идиостиль

Общие вопросы

Звуковая организация текста

АКАДЕМИЯ НАУК СССР
Институт русского языка

ОЧЕРКИ ИСТОРИИ ЯЗЫКА РУССКОЙ ПОЭЗИИ XX ВЕКА

* Поэтический язык и идиостиль

Общие вопросы
Звуковая организация текста

Ответственный редактор
доктор филологических наук В. П. ГРИГОРЬЕВ



МОСКВА «НАУКА» 1990

0295
БИБЛИОТЕКА
ИН-ТА РУС[illegible]О ЯЗЫКА
ИН-ТА ЯЗЫКОЗ[illegible] АН СССР
85280

ББК 81.2Р
095

Авторы:
В. П. Григорьев, И. И. Ковтунова, О. Г. Ревзина, Н. Н. Иванова, Л. А. Новиков, С. Ю. Преображенский, Е. В. Красильникова, Е. А. Некрасова, Н. А. Кожевникова

Рецензенты:
доктор филологических наук Т. Г. ВИНОКУР
кандидат филологических наук О. Н. ПАНЧЕНКО

095 **Очерки** истории языка русской поэзии XX века. Поэтический язык и идиостиль: Общие вопросы. Звуковая организация текста / В. П. Григорьев, И. И. Ковтунова, О. Г. Ревзина и др. / Под ред. В. П. Григорьева. — М.: Наука, 1990. — 304 с.
ISBN 5-02-010997-5

Данный том открывает коллективную монографию, посвященную историческому описанию поэтических идиостилей и явлений различных уровней в языке русской поэзии XX в. Книга состоит из трех частей. Часть I посвящена общим проблемам изучения идиостилей. Сопоставляется русский поэтический язык XIX и XX вв., рассматривается преемственность в развитии поэтического языка, понятие эволюции идиостиля. Часть II содержит описание одного конкретного идиостиля — В. Хлебникова. III часть посвящена звуковой организации поэтического текста. На обширном материале в историческом аспекте рассматривается соотношение паронимии и звуковых повторов, паронимической аттракции и рифмы, взаимодействие паронимии и тропов и другие проблемы.

Для лингвистов-русистов, литературоведов, любителей русской поэзии.

О $\frac{4602000000\text{-}043}{042(02)\text{-}90}$ 688-90. I полугодие ББК 81.2Р

Essays of the history of XXth century Russian poetic language. The poetic language and idiostyle: General problems. Phonic organization of the text.

This volume opens a collective monograph devoted to historical description of poetic idiostyles and phenomena of different levels in the language of XX-th century Russian poetry. The book consists of three parts. Part I is devoted to general problems of the study of idiostyles. Russian poetic language of the XIXth century and that of the XXth century are compared, succession in the development of poetic language, a concept of idiostyle evolution are examined. Part II contains the description of a concrete idiostyle — that of V. Chlebnikov. Part III is devoted to the phonic organization of the poetic text. Correlation of paronymy and phonetic recurrence, paronymic attraction and rhyme, interaction of paronymy and tropes and other problems are examined in a diachronical aspect upon vast material.

It is intended for specialists in the Russian language and literatura as well as for all who love Russian poetry.

ISBN 5-02-010997-5 © Коллектив авторов, 1990

ПРЕДИСЛОВИЕ

Предлагаемая вниманию читателей книга начинает серию работ Отдела стилистики и языка художественной литературы Института русского языка АН СССР, объединенных общим замыслом «Очерков истории языка русской поэзии XX века». План продолжающегося издания включает книги, посвященные грамматическим характеристикам поэтического языка, проблемам тропеических преобразований, обсуждению категорий «образ автора», «языковая и литературная личность поэта», «поэтический идиолект и идиостиль». Завершить издание мы предполагаем книгой, в которой будут собраны опыты целостного описания ряда поэтических идиостилей XX в. В такого рода опытах (условно говоря, «от Анненского до Высоцкого») мы особенно заинтересованы, предусматривая также возможность публикации альтернативных подходов к одному и тому же идиостилю.

Подробное обсуждение задач, стоящих перед «Очерками...», авторский коллектив провел в предварительном порядке на специальном совещании в Институте русского языка АН СССР в 1984 г.[1] «Очерки ...» должны представить некоторые итоги осмысления современной филологией специфических структур стихотворного языка; через ключевое понятие идиостиля показать многообразие проявлений общих тенденций в развитии поэтической речи, имея в виду как отдельный идиостиль в его диахронии, так и диахронию стихотворного языка, отражаемую реальной последовательностью некоторого множества идиостилей; описывая идиолект как идиостиль, связать такое описание с целевой установкой поэта в его поисках средств образного выражения, с его, поэта, мироощущением, «образом мира»; продемонстрировать и объяснить как факты художественного языка особо значимые эстетические достижения нескольких десятков поэтов, уже получившие общенародное признание или еще вызывающие столкновения различных аксиологических критериев.

Конечно, это — не столько конкретные, дефинитивно разрешаемые задачи, сколько сверхзадачи, общие ориентиры нашей работы. Они продолжают хорошо известные традиции, связанные, в частности, с мыслью Потебни о том, что «история литературы должна все более и более сближаться с историею языка, без которой она так же ненаучна, как физиология без химии» [2], и убеждением Брюсова, что «история поэзии есть (между прочим) история постепенного совершенствования *средств* поэзии» [3]. Вместе с тем

---

[1] Материалы совещания см. в кн.: Язык русской поэзии XX века. М., 1990.

[2] *Потебня А. А.* Мысль и язык. Одесса, 1926. С. 169.

[3] *Брюсов В.* Сила русского глагола. М., 1973. С. 51. То же: *Брюсов В.* Собр. соч. в 7-и т. М., 1975. Т. 6. С. 390.

следует подчеркнуть, что (1) по необходимости сжатое обсуждение ряда проблем лингвистической поэтики в первом разделе настоящей книги отмечено выборочным и пропедевтическим характером соответствующих очерков и (2) как здесь, так и в последующих книгах авторский коллектив вполне терпим к иным естественным проявлениям «концептуального и аналитического плюрализма», т. е. стоит на позициях неединственности лингвистических и лингвопоэтических решений.

В общей форме необходимо высказать здесь же несколько соображений о собственной проблематике «Очерков. . .».

1. Среди проблем, вызвавших особое внимание участников совещания, можно назвать прежде всего такую, как по-разному решаемое терминологическое соотношение идиолект / идиостиль. Еще Г. О. Винокур утверждал, что «постановка вопроса об индивидуальном стиле и составляет границу между лингвистикой и прочими науками, заинтересованными в данных языка» [4], как бы разводя идиолект и идиостиль по разным ведомствам. Сейчас, для участников «Очерков. . .» снятие этого исторически понятного внутрифилологического средостения сводится к описанию стихотворных идиолектов, так сказать, с идиостилевой установкой.

2. Так или иначе возникает и другое соотношение — поэтический язык/идиостиль. Это и вопрос об основных единицах (экспрессемах), стилевой структуре, гносеологической мощности и телеологии художественного языка и «образа мира» у поэта. С другой стороны, это и ценностный аспект идиостиля в его эстетической и этической перспективе. Чрезмерная замкнутость «чисто» языкового анализа была бы опасна и в методологическом отношении: она может внушать лингвисту мысль об отождествлении «структуры» и «сущности».

3. Всесторонне исследовать язык многих «поэтов времени, а не вечности» [5] мешает наше естественное пристрастие к одним только «вершинам». Между тем надо бы оценить «оболы» любого из «вечности заложников». Работа над «Очерками. . .» позволит углубить проблему связей между категориями «исключительное», «нормативное» и «народное», между социальной этикой, «поэтической гносеологией» [6] и филологической культурой. Мы заинтересованы, кроме того, пусть даже в суммарном очерковом представлении языка «пролетарских» (и «крестьянских») поэтов, «обэриутов» или «поэтов-песенников», детской поэзии, языка пародий и эпиграмм и т. п.

4. Особенно сложна проблема эволюции. Опыты анализа художественных текстов обычно в минимальной степени соотнесены с внутренней эволюцией авторских идиостилей. Ахроническое

---

[4] *Винокур Г. О.* Избр. работы по русскому языку. М., 1959. С. 256.

[5] По словам поэта Вл. Кострова. См. Лит. газета, 19 сент. 1984 г.

[6] Так характеризовал Я. Друскин поэзию А. Введенского. Об архивной рукописи Я. Друскина «Звезда бессмыслицы» см.: *Герасимова А. Г.* ОБЭРИУ: Проблема смешного // Вопр. лит., 1988. № 4; подробнее: *Герасимова А. Г.* Проблема смешного в творчестве обериутов. Канд. дисс. М., 1988 (МГУ).

или панхроническое описание идиостиля явно некорректно не только в случаях его резкого слома (примеры Пастернака или Заболоцкого). Как ни труден системно-диахронический подход, приходится исходить именно из такой методологической предпосылки для поисков решения возникающих здесь противоречий.

В отношении эволюции стихотворного языка как целого «Очерки. . .», будем надеяться, станут этапом на пути к будущей целостной «Истории языка русской поэзии XX в.» Для этого потребуется «всего лишь»: (1) постоянно учитывать не только специфическое для идиостилей, но и общее, как передний план, так и фон по всем «ярусам» поэтического языка; (2) индивидуальные предпочтения и отталкивания связать в пучки оппозитивных тенденций; (3) искать внутренние противоречия как движущую силу развития «великих» идиостилей.

5. Пока мы не располагаем ни грамматикой и словарем стихотворного языка эпохи, ни хотя бы представительными и достаточными конкордансами и индексами. Поэтому реальна опасность принять за особенное то, что давно известно и, возможно, стало уже достоянием беллетристического стиля (здесь представляются плодотворными и поучительными работы Н. А. Кожевниковой по динамике и преобразованиям различных «мотивов» в языке литературы XIX—XX вв.). Известную поддержку авторам при этом могут оказать фронтальные исследования по лингвопоэтической типологии в ее диахроническом аспекте. К сожалению, они еще не получили достаточного развития, как и опыты лексикографического представления эволюции «слов-образов» и «образных парадигм». Но проблема (и задача) выявления «уровневой (ярусной) типологии», начиная от метрики и ритмики и кончая «частностями» типа поэтики заглавий или поэтики пародий также значима в качестве ориентира для увеличения меры сопоставимости отдельных идиостилевых описаний.

6. Проблема ярусов (уровней) стихотворного языка пока не вполне ясна и как проблема плана изложения, допускающего здесь множественность решений. Но в плане самого исследования она явно должна рассматриваться как требование не пренебрегать ни одним из звеньев структуры художественного языка, так сказать, с точностью до любого «минус-приема» на любом уровне любого идиостиля.

Идиостили обнаруживают самые различные уровневые соотношения и взаимодействия. Их характеризуют разные классы оппозиций и доминант, которые связаны специфическими иерархиями. На глубинную семантическую и категориальную связанность элементов идиостиля тем самым накладывается и особая «сущность» явной и неявной рефлексии поэта над языком. В предварительном порядке обозначим обобщенную характеристику языковой личности поэта как образ автора идиостиля. В ходе работы над «Очерками. . .» необходимо будет нащупать способы экспликации этого образа, а в дальнейшем и пути сопоставления таких образов.

7. Наконец, мера единства метаязыка «Очерков. . .». Хотелось бы адресовать их возможно более широкому кругу читателей. Но мы не всегда знаем «все о поэте» и о многом еще не стремимся говорить достаточно просто. Кроме работ классиков филологии (типа очерков об Анне Ахматовой В. В. Виноградова или «Мастерства Гоголя» А. Белого), мы располагаем здесь и новейшим опытом. Это, например, университетский курс лекций М. В. Панова, публикации В. Н. Топорова об идиостилях Комаровского и Шилейко, многочисленные статьи, авторы которых нередко удачно сочетают исследовательский и популяризаторский подходы к языку поэтов.

Настоящая книга охватывает три круга проблем. Во-первых, в ней обсуждаются общие проблемы изучения поэтических идиостилей в самых разных аспектах — от доминантных направлений эволюции стихотворного языка до проблем идиостилевой типологии. Во-вторых, здесь представлен для предварительного критического обсуждения конкретный опыт целостного описания идиостиля одного из наиболее сложных поэтов XX в. — Велимира Хлебникова. В-третьих, в этот том вошло описание фактов паронимической аттракции как элементов уровня звуковой организации стихотворных текстов.

Каждый очерк в этой книге представляет собой предельно сжатое и в большинстве случаев предварительное обсуждение той или иной проблемы. Перспективу для таких своеобразных «белых карликов» следует видеть и в особой серии обобщающих индивидуальных монографий — актуальных книг о языке поэтов XX в. Пока же авторы и редактор не стремились к полному согласованию точек зрения, представленных в книге. Параллельно с работой над «Очерками. . .» авторский коллектив намерен провести серию устных дискуссий и обсуждений всего круга проблем (более широкого, чем представленный здесь) на рабочих совещаниях и семинарах.

Предисловие и часть II книги написаны В. П. Григорьевым; раздел «Некоторые направления эволюции поэтического языка в XX веке» части I — И. И. Ковтуновой; раздел «От стихотворной речи к поэтическому идиолекту» — О. Г. Ревзиной; раздел «Поэтический язык XIX—XX вв. Лексикографический аспект изучения» — Н. Н. Ивановой; раздел «Грамматический аспект описания идиостилей: Синтаксическая доминанта» — Л. А. Новиковым и С. Ю. Преображенским; раздел «Эволюция идиостиля» — Е. В. Красильниковой; раздел «Вопросы типологии идиостилей» — Е. А. Некрасовой; часть III — Н. А. Кожевниковой. Работа выполнена под руководством В. П. Григорьева.

Авторы и редактор выражают благодарность рецензентам — доктору филологических наук Т. Г. Винокур и кандидату филологических наук О. Н. Панченко, сделавшим ряд ценных и полезных замечаний.

Часть I * ПРОБЛЕМЫ ЭВОЛЮЦИИ ПОЭТИЧЕСКОГО ЯЗЫКА. АСПЕКТЫ ОПИСАНИЯ ИДИОСТИЛЕЙ

Некоторые направления эволюции поэтического языка в XX веке.

Мы были людьми. Мы эпохи.

Б. Пастернак

Общие вопросы

Если задаться вопросом, чем отличается в целом поэтический язык XX в. от поэтического языка XIX в., то для ответа на этот вопрос придется рассматривать эволюцию поэтического языка не только в рамках эволюции литературных направлений и стилей, но одновременно и в более широком ряду всех социальных и культурных процессов эпохи.

Историческое движение в разных сферах — социальной жизни, науке, искусстве, языке искусства — включает в себя процессы, идущие параллельно, сложным образом друг с другом связанные и имеющие близкие или сходные черты.

В поэтическом языке эпохи возникают явления, которые становятся достоянием нескольких литературных направлений и стилей. Появляются художественные принципы, общие для разных поэтов, в том числе таких, которые выходят за пределы определенной литературной школы. Новое в поэтическом языке рождается на творческих взлетах поколений. Черты единства возникают в одно время у разных поэтов и в разных видах искусства. Б. Пастернак писал о «единственности лирической стихии», «проводниками» которой являются поэты поколения [Пастернак 1985, 444].

В то же время творчество одного поэта в своем движении может отразить особенности сменяющих друг друга эпох, оставаясь все же в рамках индивидуальной поэтики. Так бывает у поэтов, особенно чутких ко времени.

Новое в эпохе — действенный источник новизны поэтического языка. В образной структуре художественных произведений, в самом языке искусства отражаются атмосфера и дух времени («музыка эпохи») и присущее времени направление познающей человеческой мысли. На этом пути рождаются факты поэтического языка, характеризующие определенное время. Они остаются живыми, если они отвечают запросам последующих поколений. Входя в традицию, эти факты становятся чертами целого столетия.

Можно предполагать, что эволюция поэтического языка (как и вообще языка искусства) связана со всем мировым историческим процессом.

В этом процессе выделяются две области, с которыми заметнее всего связано художественное мышление XX в., — социально-историческая жизнь и развитие научной мысли в XX в.

Говоря о русской литературе рубежа веков, Л. С. Долгополов соотносит процессы в литературе, во-первых, с историческими событиями эпохи, с социальными потрясениями всемирно-исторического значения, с «резкой интенсификацией исторического процесса» [Долгополов 1985, 276] и, во-вторых, с великими научными открытиями начала XX в. (в частности, с созданием теории относительности А. Эйнштейна, перевернувшей в человеческом сознании картину мира). Историческая жизнь эпохи начала XX в., по мысли Долгополова, меняет структуру художественного мышления и ощущение мира. Художник начала века оказывается в большей степени (чем в XIX в.) вовлеченным в исторический процесс. В искусстве и литературе происходят напряженные поиски нового художественного зрения («новое зрение» — выражение Ю. Н. Тынянова применительно к переходным эпохам [Тынянов 1977, 169]). Для литературы начала века характерны насыщенность и интенсивность процесса литературного обновления.

Стремительности и интенсивности социальных перемен, утрате устойчивости, динамизму социальной жизни соответствуют в литературе (как и вообще в искусстве XX в.) стремительность смены литературных направлений, обострение борьбы и контрастов литературных течений и стилей. Ю. Н. Тынянов писал: «стремительность смен, ... жестокость борьбы и быстрота падений — темп нашего века. XIX век был медленнее. У нас нет поэтов, которые бы не пережили смены своих течений» [Тынянов 1977, 169].

Научное познание мира в XX в. кардинальным образом изменило представления человека о мире, а изменение этих представлений оказало влияние на художественное мышление XX в. Соответствие научного и художественного мышления эпохи, вероятно, не является результатом прямого или косвенного влияния первого на второе, но скорее всего оба процесса человеческого познания мира протекают параллельно, взаимно обогащая друг друга и обнаруживая общие или близкие черты. Нередко открытия в искусстве опережают научные открытия.

Представления о мире человека XX в., связанные с научным мышлением XX в., включают в себя такие особенности как: космизм мышления; расширение пространственных представлений, повышенный интерес к макромиру и к микромиру; изменение представлений о реальных масштабах мира; изменение представлений о времени, повышенный интерес к проблеме времени, его структуре и сущности; стремление проникнуть в скрытую сущность вещей, в невидимое; изменение представлений о месте человека в мире (окончательная утрата его центрального положения); восприятие человечества как части природы, а природы как части мира; восприятие мира в движении, в динамике, а не в статике; восприятие мира в его единстве и связи всего со всем в простран-

стве и во времени; стремление осмыслить как единое целое историю человечества; осмысление механизмов, лежащих в основе устройства мира, как взаимодействия контрастных, взаимодополняющих явлений и принципов. Этот ряд может быть продолжен.

В художественном мышлении XX в. нашли отражение как стремительность и масштабность социальных сдвигов и исторических событий, так и присущие XX в. представления о мире, стимулированные движением научной мысли XX в.

Для художественного мышления и образного отражения мира в XX в. характерны: новая, более сложная, организация пространства и времени в художественных произведениях; масштабность («грандиозность») образов; отражение мира в движении, динамике; динамизм в образной структуре; не менее активное, чем в науке, стремление к познанию мира, к проникновению в глубь вещей, в невидимый мир, в скрытые связи и отношения; образное воплощение новых представлений о структуре мира, об отношениях человека и мира, человека и природы; художественный синтез контрастных и далеких вещей и представлений (о контрастах в культуре XX в. см. интересную статью В. П. Руднева [1986]).

Общим чертам художественного мышления XX в. соответствует и ряд конкретных особенностей в способах художественного отражения мира. В искусстве XX в. заметно выделяются следующие процессы.

Активизация тропов: К тропам как механизмам творческого мышления, по мысли Ю. М. Лотмана, тяготеют системы, «ориентированные на сложность, неоднозначность или невыразимость истины». В XX в. на тропы ориентируются символизм и авангард [Лотман 1981]. Особенно активизируются в XX в. метафора, метонимия, гипербола, оксюморон. Активизация тропов характеризует не только художественную литературу XX в. Д. Сарабьянов раскрывает метафоричность и повышенную ассоциативность в творчестве крупных художников начала XX в. [Сарабьянов 1971].

Усиление принципа неопределенности, присущего искусству (о принципе неопределенности см. [Ингарден 1962, Чудаков 1986]). Неполная определенность, по Ингардену, необходима в художественном произведении для того, чтобы эстетическому восприятию открылись *существенные* для данного произведения качества предмета. В то время как индивидуальный предмет способен обладать бесчисленным множеством черт, предмет в литературном произведении имеет ограниченное число эффективно определяемых черт. Ингарден говорит о неполной определенности предмета, лирического субъекта, чувства и т. д.

Активизация внутренней речи как источника художественных приемов: стремление к передаче не результата, но *процесса* мышления и восприятия, «потока сознания»; поиски новых «точек зрения» и новых перспективных решений в художественных произведениях; появление приема «монтажа», выво-

димого из особенностей внутренней речи, «чувственного мышления» [Эйзенштейн 1964] и др.

Есть два вида источников, откуда поэтический язык постоянно извлекает ресурсы для развития и обновления, — лингвистические и нелингвистические. К первым относятся разновидности речи («подсистемы» языка) (см. ниже). Нелингвистические источники — язык других областей искусства (музыки, живописи, графики, кино). При изучении эволюции поэтического языка в этом аспекте неизбежно включение его в общий процесс эволюции искусства и языка искусства в XX в. Важным при этом окажется решение сложного вопроса: в каких случаях поэзия заимствует приемы других видов искусства, творчески преобразуя их, а в каких случаях речь может идти об одновременном и спонтанном возникновении близких приемов в разных видах искусства. Явление конвергенции, очевидно, связано с общими подспудными процессами в искусстве, с общностью художественного мышления и художественного восприятия мира в данную эпоху.

Для XX в. характерно взаимопроникновение разных видов искусства. В искусстве символизма это стало программой. Поэзия тяготела к живописи и музыке, музыка — к живописи, живопись — к музыке (уподобление линии — звуку, сочетания цветов — аккордам [Сарабьянов 1971]). Ю. М. Лотман показывает, что в ряде направлений начала XX в. семантика естественного языка в поэтических текстах перестраивается путем сочетания его с некоторым добавочным компонентом. В символизме таким компонентом стал язык отношений (музыка, математика), в футуризме — язык вещей (зримый образ мира, живопись), в акмеизме — язык культуры (уже существующие тексты на естественном языке) [Лотман 1969]. В 20—30-е годы начинается взаимодействие поэзии и искусства кино. С. Эйзенштейн искал в языке поэзии средства для кинопоэтики [Эйзенштейн 1964]. В то же время исследователи отмечают влияние кинопоэтики на поэтический язык ряда поэтов [Лотман 1977].

Источники обновления поэтического языка и их разработка в XX веке

Если взглянуть только на лингвистические источники обновления поэтического языка, то в поле зрения попадет множество фактов, относящихся как к внутреннему саморазвитию поэтической речи, так и к заимствованиям из других сфер речи. Суть дела при этом не только в заимствовании отдельных элементов (готовых форм) или приемов, но и в применении определенных структурных принципов на ином материале.

Все возможные лингвистические ресурсы обновления и развития поэтического языка разрабатываются в XX в. настолько интенсивно, что ряд процессов доходит до полной внутренней исчерпанности, до критической точки. Тогда, в порядке отталкивания,

вступают в действие иные, часто противоположные, принципы.

Для XX в. в целом показательны полярные явления, сменяющие друг друга и после такой смены сосуществующие: активная разработка структурных принципов поэтической речи — и сужение сферы их действия; мышление традиционными поэтическими формулами — и резкое отталкивание от традиции; заимствование элементов и структурных закономерностей разговорной речи — и отталкивание от разговорной речи, интенсивное моделирование разнообразных особенностей внутренней речи — и отсутствие установки на внутреннюю речь.

Ниже дается беглый обзор трех процессов в рамках общей эволюции поэтического языка XX в.: 1) внутреннее саморазвитие поэтической речи; 2) разговорная речь как источник обновления поэтического языка; 3) моделирование внутренней речи.

Внутреннее саморазвитие поэтической речи. Этот процесс связан с действием поэтической функции языка в рамках данного функционального типа речи. Но такое самодвижение поэтической речи не исключает стимулирующего воздействия со стороны более общих процессов в области искусства, литературы и социальной жизни эпохи (см. выше).

При рассмотрении внутреннего саморазвития поэтической речи наиболее существенными оказываются две эволюционные проблемы: характер действия структурных принципов поэтической речи в XX в. и отношение к поэтической традиции.

Внутреннее развитие поэтического языка происходит в значительной степени за счет действия (творческого применения) определенных принципов, организующих поэтическую речь как особую структурно-функциональную систему. К таким общим структурным принципам относятся, в частности, три важнейших: наложение сходства на смежность, ведущее к контекстуальной синонимии; контекстуальная полисемия; принцип контраста, соединения далеких явлений.

Первый принцип был четко сформулирован и раскрыт Р. Якобсоном: «*Поэтическая функция проецирует принцип эквивалентности с оси селекции на ось комбинации*» [Якобсон 1975, 204]. В поэзии регулярно повторяются эквивалентные единицы. Проецирование принципа эквивалентности на последовательность влечет за собой глубокие семантические последствия. Р. Якобсон показал, как эквивалентность в области звучания, спроецированная на последовательность в качестве конституирующего принципа, имеет следствием семантическую эквивалентность. Повторяемость, параллелизм существуют в поэзии на всех языковых уровнях: фонологическом, морфологическом, синтаксическом и лексическом. «В поэзии существует тенденция к приравниванию компонентов не только фонологических последовательностей, но точно так же и любых последовательностей семантических единиц. Сходство, наложенное на смежность, придает поэзии ее насквозь символический характер, ее многообразие, ее полисемантичность» [там же, с. 220].

Как проявляется принцип п о в т о р а в эволюции поэтического языка в XX веке?

Поэтика символизма резко усиливает наложение сходства на смежность, устанавливая такое сходство на всех уровнях. Традиционные виды повтора — звуковой повтор, лексический повтор, синтаксический повтор, разнообразные формы параллелизма и симметричной композиции — были глубочайшим, исчерпывающим образом разработаны в поэтике символистов. Высокая степень концентрации повторов, охватывавших весь текст, создавала повышенную музыкальность стиха и служила выражению многозначного, неопределенного, уходящего в бездонную глубину смысла. Такой смысловой эффект возникал вследствие многократного семантического взаимоотражения повторяющихся элементов поэтического текста. Эти приемы в поэтике символизма, достигнув высшей точки, как бы исчерпали возможности своего развития, обнаружили свой предел.

В постсимволистской поэзии, наряду с резким сокращением системы повторов в поэтическом тексте и полным отказом от отдельных видов повторов (в поэзии акмеистов), принцип повтора начинает работать в иной сфере, на другом языковом материале. Активно разрабатывается и превращается в действенное начало поэтической семантики повтор морфем и квазиморфем (Хлебников, Маяковский, Цветаева и испытавшие их влияние поэты XX в. Создается меньшая, чем слово, семантическая единица, которая становится отстоявшейся единицей поэтической речи XX в. (у ряда поэтов — доминирующим началом поэтической семантики) — в отличие от спорадического применения приемов из этой серии в поэзии XIX и начала XX вв. О повторе морфем в поэтическом языке М. Цветаевой и ряда современных поэтов см. [Черкасова 1975]. Повтор морфем и квазиморфем, в частности, корневой повтор и явление «поэтической этимологии» в поэтике М. Цветаевой подробно исследован Л. В. Зубовой [1989].

Еще более распространенным видом повтора в поэтическом языке XX в. становится повтор семантизирующихся в данном поэтическом тексте определенных сочетаний согласных, устанавливающий сильную семантическую связь между словами, включающими эти сочетания. В. П. Григорьев говорит о «паронимическом взрыве» в поэзии XX в. См. работы В. П. Григорьева о паронимической аттракции в поэтическом языке XX в. (1975, 1977, 1979 и др.).

Новые виды повторов (и, следовательно, новые семантические единицы) создаются в поэтическом языке 10—20-х годов XX в. за счет дробления привычных единиц на другие, более мелкие единицы. Слово дробится на м о р ф е м ы и к в а з и м о р ф е м ы, а также концентрирует свою семантику в к о н с о н а н т н ы х с о ч е т а н и я х, повторяющихся в тексте. Синтаксическое единство (предложение или распространенное словосочетание) дробится на слова и короткие сочетания слов членением речи на к о р о т к и е с т и х о т в о р н ы е с т р о к и (Маяковский).

Стиховорная строка дробится на более мелкие ритмические единицы путем сплошной внутренней рифмовки, дополнительно членящей строфу (или весь стихотворный текст) по вертикали и создающей напряженный ритм столкновением двух ритмических начал (Цветаева). Синтаксическое единство и стихотворная строка одновременно дробятся на необычные единицы последовательно проведенными через текст резкими (с обрывом синтаксической связи) переносами и внутристиховыми паузами.

Новые виды повторов (и новые формы семантической связи) рождают новые ритмы, отличающиеся энергией, силой, размахом, ускоренным темпом, динамичностью и соответствующие ритмам эпохи.

Многоплановости поэтического высказывания, поэтического образа сопутствует многозначность слов и других единиц языка в поэтическом тексте. Контекстуальная полисемия и одновременно семантическая неопределенность слов достигают высокой степени развития в поэтике символизма. Возрастает число значений (словарных и индивидуальных, контекстуально обусловленных), совмещаемых в одном контексте. По мнению М. Л. Гаспарова, поэзия новейшего времени добавила к шести тропам традиционной риторической теории (метафора, метонимия, синекдоха, ирония, гипербола, эмфаза) седьмой троп — антиэмфазу — расширение значения, размывание его [Гаспаров 1986].

В поэзии XX в. усиление контекстуальной многозначности слова в особенности характерно для индивидуальных стилей, ориентированных на сложность. За сложностью стиля лежит необходимость выразить сложную истину, сложное содержание. См. концепцию В. П. Григорьева, выделяющего в поэзии XX в. три стиля — сложный, классический и беллетристический (инерционный). «... когда требования художественного познания резко возрастают, то неизбежно возрастает и роль художников, ориентирующихся на сложный стиль» [Григорьев 1979, 101].

Активизация принципа контекстуальной полисемии и тенденция к росту семантической неопределенности слова в поэзии XX в. соответствует общему процессу активизации тропов — не только в языке поэзии, но и в языке других видов искусства, отчасти и в языке науки (существует понятие «научной метафоры») XX в. Этот процесс, как отмечалось выше, был связан с углублением и ростом человеческого познания, с появлением в XX в. новых, несравненно более сложных представлений о структуре мира.

Таким образом, внутреннее саморазвитие поэтической речи, развертывание одного из ее структурных принципов (увеличение многозначности и усиление семантической неопределенности слова) оказывается включенным в более широкий процесс развития познавательной деятельности человека и способов ее моделирования.

Принцип контраста, сформулированный М. В. Ломоносо-

вым как «сопряжение далековатых идей», стал одним из ведущих в поэтике ряда направлений и индивидуальных поэтических систем XX в. Контраст как источник синтагматического напряжения проявился на всех уровнях языковой организации и композиционной структуры поэтических текстов.

На протяжении XX в. заметно нарастают (не плавно, но скорее скачкообразно) такие виды контраста как: семантический контраст (на уровне содержания — соединение далеких, обычно не сочетаемых в обыденном сознании понятий, на лексическом уровне — оксюморон); стилистический контраст (сочетание в тексте разностильных элементов, на лексическом уровне — слов далеких стилистических пластов); ритмико-синтаксический контраст (последовательно проведенное через текст резкое столкновение ритма и синтаксиса, ритмического и синтаксического членения, способное заряжать речь энергией); композиционный контраст (чередование в тексте отрезков с разной метрической структурой, отрезков стиха и прозы и др.). У поэтов XX в. можно наблюдать и более сложные виды контрастов и столкновений, организующих синтагматику стиха, резкие сочетания сходств и различий, рождающие «гармонию контрастов» или дисгармонию.

Не характерный в целом для поэтики символизма, контраст усиливается уже у младших символистов и затем получает глубокое развитие в поэтике футуризма [см.: Панов 1962]. «Глаз футуризма — сочетание несочетаемого», «ожесточенный оксюморон» [Панов 1987, спецкурс «В. Хлебников»]. О контрастах в поэтике авангарда см. также [Лотман 1969, Иванов 1985].

Ю. Н. Тынянов считал, что русский футуризм «в своей жестокой борьбе, в своих завоеваниях сродни XVIII веку». По словам Тынянова, «Маяковский возобновил грандиозный образ, где-то утерянный со времен Державина. Как и Державин, он знал, что секрет грандиозного образа не в «высокости», а только в крайности связываемых планов — высокого и низкого, в том, что в XVIII веке называли «близостью слов неравно высоких, а также «сопряжением далековатых идей» [Тынянов 1977, 176].

Бурное развитие поэтики контраста в XX в. связано с эпохой, с ее динамикой и масштабностью. Естественный процесс внутреннего развития (диалектика развития) одного из важнейших принципов организации поэтической речи резко усилился в поэзии XX в., и усиление это было вызвано факторами более широкого порядка.

В искусстве XX в. форма все больше стремится стать содержанием, поскольку чем сложнее содержание, тем скорее его можно выразить формой, то есть образно, а не путем логических суждений. Само по себе расширение и усложнение представлений о мире в XX в. предполагает охват все более контрастных и на первый взгляд не связанных явлений. Исторические, социальные контрасты, контрастное устройство мира, все контрасты, присутствующие в сознании и жизни человека XX в., точнее и полнее всего

могут быть выражены в образной форме, в искусстве. В этом смысле жизнь вторглась в искусство в гораздо большей степени чем в предшествующий период. Она проникла в форму, в структуру. Поэтому в искусстве XX в. нередко можно видеть не гармонизацию (преодоление) содержания формой [см. Выготский 1968], а выражение дисгармоничной формой дисгармоничного содержания. См. мысли Д. С. Лихачева о причинах сознательного введения «хаоса» в искусство XX в. [Лихачев 1986].

В языке поэзии в т р а д и ц и ю входят звуковые приемы, метрические схемы, типы строфической организации, поэтическая лексика и фразеология, синтаксические приемы (в особенности — относящиеся к синтаксису поэтического текста), ритмико-синтаксические клише [Гаспаров 1984, 1986], формы композиции и др., а также прием цитирования, т. е. введение отрезков предшествующих поэтических текстов в последующие поэтические тексты.

Бурное развитие языкового творчества в поэзии первой четверти XX в., стремительная смена литературных направлений, небывалое ранее обновление поэтического языка резко умножили набор средств, вошедших далее в традицию поэтического языка XX в. В то же время усложнился характер поэтической традиции: в поэтическом языке середины и второй половины XX в. возникло сосуществование разнородных традиций.

Наряду с никогда не умолкавшей и временами подчеркиваемой к л а с с и ч е с к о й традицией, обогащенной поэтическим языком символизма и акмеизма, в поэзии XX в. образовалась традиция, рожденная н о в а т о р с к и м и течениями (в особенности — футуризмом) и новаторскими поэтическими системами (в особенности — Хлебниковым, Маяковским, Цветаевой, Пастернаком) 10—20-х годов XX в. Эта вторая традиция не однородна, общим в ней является лишь резкое отличие от классического типа поэзии, которое, однако, не исключает возможности скрещения этих двух разных традиционных линий в поэтическом языке.

Для поэтического мышления XX в. в высшей степени характерно мышление поэтическими ассоциациями, резкое повышение роли реминисценций и цитат, цитация как диалог. Эта черта в особенности характеризует поэтику акмеизма [см. Лотман 1969; Левин и др. 1974; Тименчик 1981 и др.]. Обострилось отношение к поэзии как к составной части действительности, данной поэту, как к реальной принадлежности его индивидуального мира. Отсюда — мышление поэтическими формулами, выработанными предшественниками, не как подражание, а как сознательное введение поэзии, поэтической традиции в мир современного человека (например, Кушнер).

Разговорная речь как источник обновления поэтического языка. В XX в. разговорная речь чрезвычайно активно проникает в поэтический язык. М. В. Панов так охарактеризовал этот процесс: «Поэтическая речь все более полно включает элементы разговорности. Стих старших символистов насыщенно книжен; разговорные элементы проникают в произведения акмеистов; они становятся

господствующими у поэтов 20-х годов. Активизация разговорной речевой стихии — процесс, общий для всех ярусов русского языка нашей эпохи и, очевидно, для всех функциональных типов современной русской речи. Этот процесс, эстетически преображенный, нашел свое воплощение и в языке русской лирики XX века» [Панов 1962, 107].

Пути функционального преобразования разговорной речи в разных поэтических системах составляют особую проблему. В одних случаях элементы разговорной речи входят в поэтическую речь в готовом виде, в других случаях применяются лишь структурные принципы разговорной речи, но на другом материале. Входя в поэтическую речь, черты разговорной речи оказываются включенными в иную коммуникативную систему, и это не может не изменять их функциональную сущность.

Моделирование внутренней речи. Внутренняя речь — главный источник поэтических приемов, которые затем входят в поэтическую традицию и воспринимаются как специфическая принадлежность поэтической речи. С. Эйзенштейн, изучавший структуру внутренней речи в связи с разработкой поэтики кино, заметил, что «*нет ни одного формального приема, который не оказался бы сколком с той или иной закономерности, путем которой, в отличие от логики внешней речи, строится речь внутренняя.* Да иначе оно и быть не могло бы. Мы знаем, что в основе формотворчества лежит мышление чувственное и образное. Речь же внутренняя как раз и оказывается на стадии образно-чувственной структуры...» Чувственное мышление и внутренняя речь имеют не менее отчетливые, чем логика, закономерности и особенности. Изучение этого материала «имеет громаднейшее значение в деле овладения „тайнами" мастерства формы» [Эйзенштейн 1964, 109].

Обновление поэтического языка в XX в. в очень большой степени было связано с творческой разработкой потенциальных возможностей, заложенных во внутренней речи.

Активное познание мира в науке и искусстве XX в. включает в себя и углубленное самопознание. В XX в. заметно возрастает интерес к закономерностям и к самой природе человеческого мышления и восприятия. Объектом повышенного внимания и изучения становится самый процесс познания и восприятия (в том числе процесс научного и художественного творчества).

Одной из ярко выраженных тенденций искусства XX в. является стремление не просто излагать р е з у л ь т а т познания и восприятия мира, но образно представлять мысль, чувство и восприятие как п р о ц е с с, как «поток сознания». Такая установка в искусстве расширяет его познавательные возможности, поскольку в принципе она позволяет давать всякий раз новые, индивидуальные ракурсы и срезы действительности, новые образные модели мира.

Стремление приблизить художественный язык к внутреннему видению, к внутренней речи, к потоку мышления, в том числе «дологического», «чувственного» мышления с особенной полнотой

проявилось в XX в. в художественной прозе и в искусстве кино. Кино обладает способностью передавать восприятие, работу памяти и воображения в их динамике. Можно предполагать, что искусство кино, творчески освоив ряд приемов художественной литературы (в частности, структуру внутреннего монолога), стало в свою очередь влиять на художественную литературу. Но одновременно можно предполагать и другое: существование некоего единого процесса, единой тенденции, сказавшейся в разных видах искусства и связанной с общей установкой человеческого познания в XX в. — желанием глубже проникнуть во внутренний мир человека, глубже познать природу и структуру воспринимающего сознания и выявить соотношение человеческого восприятия и внешнего мира.

Поэтому в XX в. структурные черты внутренней речи чрезвычайно интенсивно осваиваются искусством, вырабатываются разнообразные формы моделирования внутренней речи (в том числе формы моделирования восприятия).

В поэтической традиции существуют черты внутренней речи, издавна вошедшие в язык лирической поэзии, являющиеся традиционными лирическими универсалиями (см. об этом [Ковтунова 1986]). Но есть живые явления, возникновение и развитие которых можно проследить в поэтическом языке XIX—XX вв.

На протяжении XIX в. освоение потенциальных возможностей, заложенных во внутренней речи, заметно возрастает в языке психологической прозы и лирической поэзии. В языке лирической поэзии появляются новые приемы, моделирующие внутреннюю речь. Оживление этого процесса, по-видимому, было связано с усилением лирического начала в поэзии. Вначале этот процесс был стимулирован поэтикой романтизма, а позднее — символизма. Погружение лирического «я» во внутренний мир, в глубины индивидуального сознания побуждало к созданию приемов, передающих внутреннюю речь. В поэтике символизма с его сложными поэтическими мирами приемы моделирования внутренней речи достигли необычайно высокой степени развития.

Многие из этих приемов остались достоянием поэтического языка и в постсимволической поэзии. Приемы моделирования внутренней речи по-разному обогатили поэтику последующих поэтических систем. Обновление взгляда на мир и обновление поэтического языка не исключало введения в поэтические тексты традиционных черт внутренней речи, способных передавать сложность восприятия и высокое лирическое напряжение. Такие черты были выработаны в романтической и символистской традиции. Их актуальность возрастала в поэзии начала века. Они не ушли из поэтического языка в эпоху акмеизма и футуризма, сохранились они и позже. В то же время у разных поэтов появлялись новые приемы передачи внутренней речи. Проблема моделирования внутренней речи в поэтическом языке XX в. ждет углубленного исследования.

К числу наиболее заметных особенностей внутренней речи,

85280

БИБЛИОТЕКА
ИН-ТА РУССКОГО ЯЗЫКА
ИН-ТА ЯЗЫКОЗНАНИЯ АН СССР

активно разрабатываемых в поэтическом языке начала XX в. относится несколько основополагающих свойств ее структуры. Внутренняя речь, в соответствии с выводами Л. С. Выготского, отличается особым семантическим строем и особым синтаксисом, а также некоторыми особыми фонетическими чертами.

Для семантического строения внутренней речи характерно преобладание смысла слова над его значением. Смысл слова «определяется всем богатством существующих в сознании моментов» [Выготский 1934, 43]. Смыслы вливаются друг в друга. Слово вбирает в себя смысл предыдущих и последующих слов и безгранично расширяет рамки своего значения. Слово во внутренней речи — концентрированный сгусток смысла [Тамже, 45—48].

Аналогичные явления наблюдаются и в семантике слова в поэтической речи. В поэзии начала XX в. свойство многозначности слова усиливается и приобретает новое качество, приближающее слово к той полисемантичности смыслов, которая существует во внутренней речи. Не два или несколько общеязыковых значений, совмещаемых в одном контексте (общая черта поэтической речи), но многогранный глубокий смысл с размытыми значениями слова. Такой смысл прочитывается в широком контексте — не только одного произведения, но лирического цикла или творчества поэта в целом. В последнем случае смысл слова оказывается связанным, как и во внутренней речи, со «всем богатством существующих в сознании моментов». Циклизация лирики [см. Фоменко 1984] создает широкий контекст, на который проецируется индивидуальный смысл слова.

Таким образом, расширение значения слова («седьмой троп», по мысли М. Л. Гаспарова, появившийся в новейшей поэзии, — см. выше) соответствует общему движению поэтической речи в сторону сближения с чертами внутренней речи, точнее — творческого преобразования заложенных в ней возможностей.

Специфическая черта синтаксиса внутренней речи, по Выготскому, — ее абсолютная предикативность. Во внутренней речи никогда нет необходимости называть предмет речи, он всегда известен. Говорящий во внутренней речи всегда знает, что́ он имеет в виду, всегда знает, в чем дело. Поэтому внутренняя речь «с психологической точки зрения состоит из одних сказуемых» [Выготский 1934, 34]. Выготский пишет о кажущейся отрывочности, фрагментарности, сокращенности внутренней речи по сравнению с внешней, о минимуме синтаксической расчлененности, об абсолютном сгущении мысли и «абсолютной, чистой предикативности» [Там же, 34—38]. Важно также отметить, что детская эгоцентрическая речь, которая переходит в определенном возрасте во внутреннюю речь, всегда находится в ситуации «сейчас» и «перед глазами», и это определяет ее синтаксическую структуру [Там же, 39].

В поэтической речи, особенно в языке лирической поэзии,

где преобладает точка зрения говорящего и где в силу этого отражаются многие черты внутренней речи, существует тенденция к повышенной предикативности. Поэтическая речь отличается более высоким уровнем предикативности по сравнению с другими видами письменной речи (см. об этом подробно [Ковтунова 1986]).

В языке поэзии второй половины XIX—начала XX века уровень предикативности заметно повышается. Высокая степень предикативности в поэтическом языке XX в. выражается в определенных формах языкового строения текста и соответствует определенным тенденциям в характере поэтического мышления, в способах моделирования мира.

Высокий уровень предикативности возникает за счет повышенной концентрации в поэтическом тексте единиц с чисто предикативным значением. Предикативность текста возрастает в результате концентрации односоставных предложений (особенно номинативных), выполняющих функцию предикатов, употребительности перечислительных рядов, неназывания предмета речи (сказуемые без подлежащих), замены имени предмета неопределенным или указательным местоимением. Повышает предикативность текста любая сегментация, вычленяющая предикативно значимые отрезки как самостоятельные речевые единицы. Строка Маяковского, например, часто является такой единицей. В поэтической речи вырабатываются и более сложные формы обозначения признаков, качественных состояний, в том числе таких, которые относятся к неназванным и неопределенным сущностям. Качественно-характеризующую, признаковую функцию может выполнять концентрация определенных звуковых повторов — явление, достигшее высочайшей степени развития в поэтическом языке XX в.

Для XX в. характерны две тенденции в сфере поэтического мышления, которые воплотились в разного рода языковых формах, повышающих предикативность текста. Это тенденция к усилению неполной определенности и тенденция к отображению действительности в процессе ее восприятия. Последняя тенденция означает сближение времени (одного мгновения или некоторого отрезка времени) события (внешнего или внутреннего) и времени восприятия этого события. Две названные тенденции воплотились не только в формах, ведущих к повышенной предикативности. Но повышение уровня предикативности, очевидно, следует связывать именно с этими двумя существенными явлениями поэтического мышления XX в.

Усиление неопределенности в поэтическом языке символистов было вызвано, как и активизация тропов (см. выше), необходимостью выразить сложные, предельно отвлеченные, иррациональные сущности. Эта цель достигалась тем, что предмет не назывался, но обозначались его признаки — действия, состояния, качественные признаки, разного рода знаки и приметы, намекающие на скрытую сущность. В языке символистов получили широкое развитие такие способы выражения неполной определенности как:

сказуемые без подлежащих (*И донеслось уже до слуха: Цветет, блаженствует, растет...* — А. Блок) и даже без дополнений (Т. Ю. Хмельницкая приводит примеры из А. Белого: *И казалось говорит: з н а ю, ах, з н а ю* [Хмельницкая 1985]); определения без определяемых (*Странных и новых ищу на страницах Старых испытанных книг.* — А. Блок). Т. Ю. Хмельницкая говорит о «многозначительной и многозначной неопределенности», о «дематериализации слова» у А. Белого. Отмечается «необычайная насыщенность» категории среднего рода, «безграничность подразумеваемых в ней значений»: *Он удалился в глубокое, окунулся в бездонное*; *И вот началось, углубилось, возникло.*

Средствами неназывания предмета и места явились неопределенные и указательные местоимения (*что-то, кто-то, где-то, это, то, здесь, там* и под.). Характерный пример приводит Т. Ю. Хмельницкая: *Кто-то кого-то куда-то звал* (А. Белый).

Способы выражения неопределенности, разработанные поэтикой символизма, таили в себе многие функциональные возможности, уже не связанные с миропониманием и образной системой символистов. Эти приемы — уже с иными функциями — нашли место в ряде последующих поэтических систем. (О неопределенности в поэтике А. Ахматовой см. [Цивьян 1979]; О. Мандельштама — [Левин и др. 1974].)

Среди множества возможных (и подлежащих изучению) функций перечисленных форм неопределенности следует отметить одну общую функцию, чрезвычайно важную в плане преемственности этих форм.

Неназывание предмета отрезает путь привычных ассоциаций, связанных с этим предметом (в особенности это существенно для традиционных поэтических предметов) и тем самым дает возможность осознать его заново, представить его в новой качественной сущности, в новом облике, в совокупности новых признаков. Способность к преодолению традиционного взгляда на предмет, к передаче обновленного поэтического зрения делает формы неполной определенности актуальными и в некоторых целиком новаторских поэтических системах XX в. Не случайно Б. Пастернак обратил особое внимание на эти черты в поэзии А. Блока: «прилагательные без существительных, сказуемые без подлежащих» [Пастернак 1985, 238].

В поэзии раннего Пастернака предмет, о котором идет речь, также часто не называется. Выдвижение на первый план действия [1], состояния или качественного признака, в то время как его носитель остается в некоторой тени, позволяет, помимо всего

---

[1] Ю. И. Левин отметил, что в «Сестре моей — жизни» в эллипсисах обычно не назван субъект или объект действия. Первенство отдается действию, движению. В этом проявляется предикативность — существенная черта синтаксиса внутренней речи, по Выготскому [Левин 1966, 211]. Любопытно в данной связи замечание С. Эйзенштейна о том, что в чувственном мышлении, которое доминирует в первоначальных стадиях мышления, действие отражается и воспринимается в речи ранее, чем предмет [Эйзенштейн 1964].

прочего, описать состояние (лирического «я» или окружающего мира?) во всей полноте и необычности его признаков. Действие, относимое к одному предмету, может быть одновременно отнесено и к другому. Некоторая неопределенность в этом отношении оказывается необходимой для полноты лирического высказывания. Таким путем стираются границы между лирическим «я» и миром. В этом приеме можно видеть одну из форм отчуждения «я» (в поэзии Б. Пастернака — устранение «я»), разновидность непрямого высказывания (иносказания).

Таким образом, новые формы выражения неопределенности, получившие развитие в поэтическом языке начала XX в., не явились приметой какой-либо одной поэтической системы или одного направления. Неполная определенность как необходимый и существенный признак искусства вообще (как и тропы) в процессе эволюции поэтического языка обновляет свои формы. Вновь рожденные формы развивают способность выполнять множество разнообразных функций. По мысли Р. Ингардена, способ, которым поэт достигает неполной определенности, во многом определяет стиль произведения [Ингарден 1962].

Усиление неопределенности в поэтическом языке начала XX в., как и активизация тропов, было вызвано углублением познавательных тенденций искусства, активными устремлениями к обновлению поэтического мышления и поэтического языка, необходимостью выражать сложные и невыразимые истины.

Изображение событий в процессе их восприятия (черта, повышающая степень предикативности поэтического текста), является одной из существеннейших примет поэтики XX в. Развитие приемов, передающих восприятие, началось еще в XIX в. Особенно насыщена выражением сиюминутного восприятия лирика такого замечательного творца поэтического языка, каким был А. Фет, предвосхитивший во многом символистов. В число этих приемов входит поэтика указательных местоимений, передающих то, что происходит «сейчас» и «перед глазами» (во внутренней речи — перед внутренним взором). (О поэтике указательных местоимений у А. Фета, И. Анненского, А. Блока, А. Ахматовой и ряда др. поэтов см. [Ковтунова 1986].) Близкую функцию выполняют ряды номинативных предложений — прием, также разработанный в поэтическом языке А. Фета и утвердившийся впоследствии в лирической поэзии. Устранение субъекта вводит в текст с именными предложениями позицию наблюдателя. В лирическом стихотворении таким наблюдателем оказывается лирический субъект. Этим путем образно передается восприятие лирического «я», устанавливается его точка зрения. Именные предложения изображают то, что происходит «сейчас» и «перед глазами» лирического «я». (Об именных предложениях в поэтическом языке рассматриваемого периода см. [Иванов 1979; Панченко 1981; Ковтунова 1986].)

Отмеченными приемами не ограничиваются характерные для XX в. формы изображения действительности как процесса ее восприятия. Эти формы в поэтическом языке XX в. подлежат

исследованию. Здесь были бегло охарактеризованы лишь некоторые языковые приемы моделирования внутренней речи, выполняющие эту функцию и повышающие уровень предикативности текста.

Говоря о редуцировании фонетических моментов во внутренней речи и о том, что во внутренней речи всегда имеет место ситуация разговора Кити с Левиным, Л. С. Выготский приводит интересные данные, свидетельствующие о возможности мыслить сочетаниями согласных, входящих в состав слова [там же, 39—40]. В этом свойстве внутренней речи, вероятно, следует видеть источник и аналог присущего многим поэтам мышления определенными сочетаниями согласных звуков, извлекаемых из ключевых слов (эти слова могут называться и повторяться в тексте или — в другом случае — не называться). Например, в «Поэме горы» М. Цветаевой сочетание согласных звуков ключевого слова «гора» многократно повторяется, насыщая весь текст поэмы заключенными в этом слове сложными смыслами. Поэма содержит ряд ключевых слов-паронимов («горе», «город» и др.).

Надо полагать, что в такого рода внутренней речи, в самом отборе повторяющихся звуковых сочетаний, помимо ассоциативных моментов (звуко-смысловых), играют немаловажную роль моторно-артикуляционные представления. Это говорит о том, что речь, построенная на повторах сочетаний согласных, близка к той стороне внутренней речи, которую называют стадией чувственного мышления.

Итак, звуковая структура поэтической речи, как и другие ее уровни, также находит источник новых приемов во внутренней речи. Определенное повторяющееся сочетание согласных в данном поэтическом тексте образует семантически значимую единицу, являющуюся аккумулятором смысла. Подбор слов ориентируется на «гнездо паронимов». (См. вывод В. П. Григорьева: «каждое гнездо паронимов — это материальный внутриязыковой ориентир для ассоциаций». В основе потенциального «ассоциативного поля» лежит паронимический «корень» — определенное консонантное сочетание [Григорьев 1979, 298]).

В некоторых поэтических системах постсимволистского периода (Маяковский, Пастернак, Цветаева и др.), в отличие от мелодически плавной (напевной) речи в стихах символистов, звуковой ряд часто образует цепь препятствий и преодолений, напряжений и разрешений. Концентрация определенного рода сочетаний согласных, повторяющихся в тексте, наряду с другими ритмическими и ритмико-синтаксическими приемами, способна служить источником синтагматической энергии, создавать особый напряженный пульс речи, соответствующий «пульсации века» (выражение М. Цветаевой [1987]).

Таким образом, есть основания полагать, что новые виды повторов и связанные с ними новые семантические единицы, функционирующие в рамках данного поэтического текста, включая «паронимический взрыв» в поэтическом языке XX в. [Гри-

горьев 1979], основывались при своем рождении на закономерностях, почерпнутых из структурных особенностей внутренней речи.

Одна из существенных особенностей внутренней речи — свободный ход ассоциаций, в процессе которого могут сближаться далекие идеи и представления. Эта черта внутренней речи находит очень большое место в поэтическом языке XX в. Повышенная ассоциативность присуща поэтическим системам, отдаленным от классического стиля и тяготеющим к «сложному» стилю. Классический стиль дает в большей мере результат мысли, чем ее процесс. Стремление воспроизвести процесс мышления и восприятия, отобразить индивидуальный ход ассоциаций расширяет «права» говорящего — лирического «я». Понятие «сложности» отражает точку зрения адресата, позицию воспринимающего речь. Поэтический язык, если он ориентируется на естественную раскованность внутренней речи, неизбежно имеет тенденцию к усложнению. Такое усложнение может затрагивать как семантику, так и синтаксическое течение речи. В качестве примера можно назвать поэтический язык раннего Пастернака, в котором (в «Сестре моей — жизни»), по мысли Ю. И. Левина, семантика и синтаксис «близки к семантике и синтаксису внутренней речи, как их описывал Л. С. Выготский („Мышление и речь“)» [Левин 1966, 211].

Свободный ход ассоциаций во внутренней речи создает, в частности, структуру, аналогом и моделью которой является в искусстве «монтажный принцип», понимаемый широко (в трактовке С. Эйзенштейна [1964]) не только как технический прием кино, но как художественный принцип искусства вообще. Во внутренней речи, в ходе ассоциативного мышления, отдельные представления, близкие или далекие, соединяются так, как следующие друг за другом кинокадры. Между двумя сменяющими друг друга представлениями существует связь, которая в речи может быть не выражена. В переводе на логический язык скрытая смысловая связь выявляется и мысль оформляется синтаксически цельной конструкцией. В кинопоэтике, согласно выводам С. Эйзенштейна, логический язык при создании зрительных образов переводится на язык чувственного мышления, язык образов, то есть совершается процесс, обратный тому, который происходит при переходе от внутренней речи к логическому мышлению.

Эйзенштейн замечает, что два рядом поставленные представления соединяются в новое представление, возникающее как новое качество, и что это не сугубо кинематографическое обстоятельство, а явление, неизбежное всегда, когда мы имеем дело с сопоставлением двух фактов, явлений, предметов [Там же, 157]. Такое «монтажное» построение, свойственное вообще художественной речи, Эйзенштейн находит у Пушкина, Грибоедова, Маяковского и др. Пушкин «монтажен». Разбивка «общего» плана на «крупные» у Грибоедова достигается пунктуацией (*Для довершенья чуда Раскрылся пол и вы оттуда Бледны! Как смерть!*), у Маяковского

делением на строки по «кадрам»:

Пустота...
Летите,
В звезды врезываясь.

Так бы сделал, по словам Эйзенштейна, опытный монтажер [Там же, 184]. В подобных случаях «монтажное» построение усиливает предикативность текста.

Разделение некоторого смыслового единства («общего» плана) на отдельные картины и представления и смена этих отдельных картин по принципу смены кинокадров может последовательно давать разные точки зрения (взгляд, направленный с разных позиций), разные планы (близкий, крупный план — и далекий), разнотипные чувственные восприятия (зрительные, слуховые и т. п.) и просто раздельные ощущения, каждое из которых выдвинуто как самостоятельный образ.

Монтажный принцип в поэтике кино — непосредственно или через посредство аналогичных приемов в художественной литературе — связан с особенностями чувственного мышления, с внутренней речью. Этот общий источник художественных приемов в разных видах искусства дает сходные художественные впечатления. Например, во внутренней речи могут следовать друг за другом далекие и непосредственно не связанные представления. В поэтическом языке принцип ассоциативного мышления рождает сочетание картин, мыслей, образов, связь между которыми остается в подтексте. Это создает некоторую степень смысловой неопределенности, семантическую неоднозначность и глубину, расширяет смысловое пространство текста. Пропуск смысловых звеньев применяется и в поэтике кино, когда по замыслу зритель должен самостоятельно восстановить опущенное.

Широко понимаемый монтажный принцип как общее свойство художественной речи, восходящее в своих истоках к структурным закономерностям внутренней речи, — характерная черта поэтики XX в., проявившаяся во всех видах искусства. Роль этого приема на протяжении XX в. возрастала. Поэтика кино оказалась в общем потоке развития художественного языка эпохи. Основы кинопоэтики, ее неотъемлемые принципы совпали с такими особенностями внутренней речи, которые активизировались в эпоху кино в художественном языке вообще. Движение, динамика, становление образа в кинопоэтике (аналогичное движение должно рождаться в восприятии зрителя) соответствовало тенденции искусства XX в. воспроизводить динамику мысли и восприятия, «поток сознания», динамику творческого процесса.

Взлеты повышенной м е т а ф о р и ч н о с т и в поэзии XX в. в определенной мере связаны со стремлением передавать непосредственность восприятия, мгновенного или кратковременно длящегося, стихийность естественной внутренней речи, естественно протекающего процесса чувственного мышления. Живую метафору создает сила и новизна восприятия. При этом, по свидетель-

ству Б. Л. Пастернака, сила рождает новизну. Метафору дает быстрая, мгновенная фиксация сиюминутного состояния действительности — такой, какой она предстает под влиянием сильного чувства, обостряющего зрение и обновляющего восприятие предметов, которые в этот момент становятся необычными. При прохождении через предмет «силового луча» происходит мгновенная вспышка, по-новому освещающая предмет. К такому выводу сводятся наблюдения Б. Пастернака (в «Охранной грамоте») над механизмом рождения метафоры. «Искусство. . . не само выдумало метафору, а нашло ее в природе и свято воспроизвело», «. . .ничем, кроме движущегося языка образов, то есть языка сопроводительных признаков, не выразить себя силе, факту силы, силе, длительной лишь в момент явления». «Прямая речь чувства иносказательна, и ее нечем заменить» [Пастернак 1985, 174—175]. Очевидно, что такого же происхождения может быть метонимия («В поэзии, где сходство накладывается на смежность, всякая метонимия отчасти метафорична, а всякая метафора носит метонимическую окраску» [Якобсон 1975, 221]) и гипербола. Ср. также мысли Пастернака о метафоризме у Шекспира: поэт «вынужден смотреть на вещи по-орлиному зорко и объясняться мгновенными и сразу понятными озарениями. Это и есть поэзия. Метафоризм — стенография большой личности, скоропись ее духа» [Там же, 306]. Показательно, что в 1957 г. в письме к С. Чиковани Б. Пастернак писал, что «прямая формулировка и метафора — не противоположности, а разновременные стадии мысли, ранней, мгновенно родившейся и еще не проясненной в метафоре и отлежавшейся, определившей свой смысл и только совершенствующей свое выражение в неметафорическом утверждении. И как в природе рядом уживаются ранние и поздние сорта разных сроков, было бы бессмысленным аскетизмом ограничивать течение душевной жизни одними явлениями только начального или только конечного порядка» [там же, 477]. Интересно сопоставить с этими мыслями поэтический язык раннего и позднего Пастернака. (Вяч. Вс. Иванов отметил преобладание метафорического строя в ранних стихах больших поэтов [Иванов 1976, 172].) В противопоставлении прямой формулировки и метафоры легко увидеть противопоставление высказывания, передающего результат мысли и восприятия, и высказывания, передающего процесс (в данном случае — мгновение) восприятия. Первое тяготеет к классическому стилю, второе — к сложному.

Итак, согласно изложенной точке зрения, повышенная метафоричность поэтического языка соответствует более общей тенденции XX в. (входит в нее как составная часть) — моделировать в искусстве процесс восприятия, поток сознания, дологическое чувственное мышление, внутреннюю речь в ее спонтанности. При этом метафора как «язык сопроводительных признаков» [Пастернак 1985], создает повышенную предикативность поэтического текста, воплощая присущую внутренней речи абсолютную предикативность.

Таким образом, при ближайшем рассмотрении видно, что развертывание структурных принципов поэтической речи в XX в. как процесс ее саморазвития (см. выше) в значительной мере направлено в сторону внутренней речи, творческого освоения ее ресурсов. Структурные особенности внутренней речи чрезвычайно активно разрабатываются в XX в. на литературном материале, и этот процесс, как было показано выше, связан с общими тенденциями художественного мышления XX в. Можно предполагать, что структурные принципы поэтической речи в источнике своем также восходят к внутренней речи. Приемы поэтической речи и общие принципы ее структуры, первоначально рожденные внутренней речью, затем получают в поэтической речи самостоятельное существование и развитие, которое и является самодвижением поэтической речи.

Устремленность поэтики XX в. к внутренней речи, к дологическому мышлению сопровождается также интересом к фольклору, к ранним стадиям языкового творчества, к возрождению и актуализации в поэзии «внутренней формы» языка (на всех его уровнях).

Разные явления поэтического языка XX в. — активизация тропов, усиление неопределенности, тяготение в ряде поэтических систем к фольклору, к возрождению внутренней формы (см. исследования Л. В. Зубовой о поэтическом языке М. Цветаевой) и др., рассмотренные под углом зрения внутренней речи (ее резкой активизации как источника новых поэтических приемов), оказываются включенными в единый процесс.

Анализ лингвистических источников обновления поэтического языка — *типов речи* — является перспективным в том отношении, что он, во-первых, проясняет связь на первый взгляд разрозненных явлений, во-вторых, вводит одновременно в поле зрения великое множество фактов и проблем, каждая из которых обычно служит предметом изолированного исследования, и, в-третьих, помогает выявить новые явления в поэтическом языке. Последнее связано с тем, что подавляющая часть новых фактов поэтического языка — это новые *речевые образования* (которые, повторяясь, создают новые семантические парадигмы). Рожденные в процессе эволюции поэтического языка, новые речевые образования создают новую поэтическую традицию. Поэты начинают мыслить новыми формулами и приемами.

Изучение *общих* процессов в художественном сознании и поэтическом языке XX в. — необходимая составная часть исследования *индивидуальных* поэтических систем. По мысли М. Цветаевой, поэт обречен на свое время (даже если он — его своеобразный противовес, например, Рильке) [Цветаева 1987, 58]. Творчество поэта не изолировано от эпохи. (Активное стремление увидеть мир заново, то есть попытка отталкивания от всех существующих традиций — черта обновляющейся эпохи. Но также запросами времени могут быть рождены и реставраторские тенденции.) Поэт воплощает эпоху и одновременно ее творит. И чем

значительнее поэт, чем крупнее его масштаб, тем в большей степени он представляет в своем творчестве свою эпоху. Это понятно: у больших поэтов повышенная восприимчивость и обостренный слух. Творчество больших поэтов стихийно ориентируется на эпоху, впитывает ее (поэтому оно не укладывается в рамки определенного литературного направления). «Современность поэта во стольких-то ударах сердца в секунду, дающих точную пульсацию века» [Там же, 57].

От стихотворной речи к поэтическому идиолекту

Стихотворная речь

Б. В. Томашевский так описывал различие между стихом и прозой: «1) стихотворная речь дробится на сопоставимые между собой единицы (стихи), а проза есть сплошная речь; 2) стих обладает внутренней мерой (метром), а проза ею не обладает» [Томашевский 1959, 10]. Сходные признаки выделяют М. Л. Гаспаров [1974]. Рассмотрим формальные различия прозаической и стихотворной речи в аспекте языкового знака. Означающее языкового знака обладает рядом свойств, одни из которых являются смыслоразличительными, другие — несмыслоразличительными. К смыслоразличительным относится сам фонемный состав означающего, к несмыслоразличительным — число слогов, в большинстве случаев также и ударение. И слоговость и место ударения являются важными дифференциальными признаками отдельного слова или словоформы, однако нельзя привести такие пары, в которых различие по числу слогов сопровождалось бы системным различием по значению. Характеристику означающего в объеме его смыслоразличительных признаков назовем редуцированным объемом означающего, характеристику в объеме его смыслоразличительных и несмыслоразличительных признаков назовем полным объемом означающего. Стихотворная и прозаическая формы речи имеют следующие характеристики: 1) стихотворная речь строится — в плане своей формальной организации — на несмыслоразличительных признаках означающего; 2) языковой знак входит в прозаическую речь с учетом редуцированного объема означающего; 3) языковой знак входит в стихотворную речь с учетом полного объема означающего.

Метрическая и фонологическая системы языка связаны между собой [Лекомцева 1969]. Но какова бы ни была система стихосложения, она всегда покоится на несмыслоразличительных, преимущественно просодических признаках означающего. Данная универсалия выводится из самой сущности языкового знака: будучи произвольным, он является вместе с тем устойчивым и не зависит от формы речи, в которой он используется.

Вхождение языкового знака в прозаическую речь с учетом редуцированного объема означающего имеет следующий смысл: в прозаической форме говорящий оценивает способность языкового знака выполнить номинативную функцию исходя из его значения и референциальных возможностей, и для такой задачи достаточна опора на смыслоразличительные признаки означающего. Вхождение языкового знака в стихотворную речь определяется не только его семантикой и референциальными свойствами, но и в еще большей степени — несмыслоразличительными признаками означающего, его способностью занять определенную позицию в стихотворной строке. В высказывании *Он дома, сейчас придет* выбор языковых единиц определяется исключительно точкой зрения говорящего, вместо *сейчас придет* говорящий может сказать в равной мере *сейчас выйдет*. В нижеследующем четверостишии М. Цветаевой подобная замена невозможна:

Я помню точно рокот грома
И две руки свои как лед.
Я называю Вас. — Он дома,
Сейчас придет.

Из цикла «П. Э.», 1914

Единицей прозаической речи является высказывание. В пределах высказывания выделяются синтаксические позиции, которые занимаются языковыми единицами в соответствии с их функциональным предназначением. Прозаическая речь вытягивается в линейную последовательность, имеет определенные ритмические законы построения. Но эти закономерности не связаны ни со слоговостью, ни с возможным местом ударения выбираемого слова. Иначе говоря, звуковая форма прозаического высказывания не выдвигает какого-либо принципа собственной организации.

Единицей стихотворной речи является строка, которая может быть равна высказыванию, составлять его часть или включать в себя более одного высказывания. В процессе порождения прогнозируется слоговой образ означающих и позиции ударных слогов, причем это прогнозирование носит дальнедействующий характер и распространяется на целый стихотворный текст. Несмыслоразличительные признаки означающих преобразуются в речевой цепи в те свойства, которые формируют пространственно-временную организацию текстового пространства. Концепт языкового знака оказывается позиционно закрепленным со стороны своей языковой материальной реализации — означающего. При этом конкретное содержание (значение) языкового знака совершенно неважно. В неязыковом мире мы можем приписать объекту статус внеязыкового существования, если определим его пространственно-временные координаты [Троицкий 1979]. Поскольку в стихотворном тексте возможная позиция означающего (с учетом выбранного размера) является четко закрепленной, можно говорить о том, что в пространстве означающих стихотвор-

ного текста концепт языкового знака обретает модус собственно языкового существования.

Под модусом собственно языкового существования имеется в виду такая форма бытия концептов языковых знаков, при которой их главной материализованной формой являются звуковые тела — означающие и их пространственно-временное расположение. Модус собственно языкового существования по своим конструктивным характеристикам близок к материальному существованию — речь идет о пространственно-временном порядке, который создается материальными телами — только в одном случае эти материальные тела принадлежат неязыковому миру, в другом качестве материальных тел выступают означающие языковых знаков. В отличие от модуса внеязыкового существования, при котором природные свойства означающих — их взаимное расположение и их длительность — никак не влияют на существующий во внеязыковой действительности пространственно-временной порядок, модус собственно языкового существования предлагает свою онтологическую точку зрения, свой порядок. Здесь происходит изменение перспективы. При обычном употреблении языка внеязыковая действительность и внеязыковое существование являются основными, доминирующими — и мы можем видеть, какой предстает эта действительность сквозь призму языка, каков ее языковой образ. Модус собственно языкового существования — это обратная петля: основным, доминирующим является собственно языковое существование — и мы должны осознать и увидеть неязыковой образ, соответствующий этому существованию. Предпосылки такой системы «перекрестных лучей» лежат очень глубоко: внеязыковая действительность и языковая система, являясь материально различными, вместе с тем содержат черты структурного подобия, поскольку одна из них предназначена для отражения и познания другой. «Везде, где одна сложная структура является причиной другой, там должна быть во многом одна и та же структура как в причине, так и в действии», — пишет Б. Рассел [Рассел 1957, 287]. Так же обстоят дела и с концептом языкового знака. Две формы его материального воплощения являются равноправными и альтернативными: доминирует та из форм, которая наделяется предикатом существования, т. е. включена в пространственно-временную организацию, вторая же выполняет по отношению к ней заместительную функцию в пределах своей системы.

Прозаическая и стихотворная формы речи семантически насыщены. Различию в плане выражения соответствует различие в плане содержания. Прозаическая форма речи сигнализирует о том, что концепт языкового знака имеет внеязыковую материальную реализацию и его собственно языковое воплощение (через означающее) является подчиненным, выполняет заместительную функцию. Стихотворная форма речи сигнализирует о том, что концепт языкового знака имеет в качестве первичной собственно языковую материализацию, по отношению к которой внеязыковая

материализация того же концепта является вторичной. Прозаическая форма речи указывает на модус внеязыкового существования, стихотворная форма указывает на модус собственно языкового существования. План выражения этих двух форм имеет черты иконичности: редуцированный объем означающего в прозаической форме как бы сам по себе свидетельствует о том, что языковая материализация концепта не является основной, за ней стоит другая, гораздо более весомая материальная форма, и достаточно минимума различительных средств, чтобы имеющий внеязыковое существование предмет был выделен и опознан. В стихотворной форме все признаки означающего представлены как значимые, актуальные, языковая форма означающего явлена целиком, она самодостаточна и не нуждается в какой-либо поддержке со стороны внеязыкового мира.

Следует предостеречь от понимания двух модусов существования как реального и вымышленного мира. Обе формы речи равно пригодны к описанию и действительных и вымышленных событий. Два модуса существования различаются не по признаку «действительное»/«воображаемое», а по тому, какая форма материальной реализации концепта языкового знака признается основной, т. е. формирующей пространственно-временную координацию.

Прозаическая форма воспроизводит основное свойство внеязыкового существования — его неповторимость. Как неповторимо событие, так неповторимо и высказывание о нем, и одно и то же высказывание с разными прагматическими переменными — это разные высказывания. Это свойство прозаической формы и позволяет говорящему адекватным образом выразить через язык неповторимость своего существования во времени и пространстве. Стихотворное высказывание в этом плане разительно отличается от прозаического. Следующие эксперименты продемонстрируют это различие: а) *Милый, не комкай мое письмо, прочти его, друг, до конца. — Ты письмо мое, милый, не комкай, До конца его, друг, прочти* (Ахматова); б) *Письма мне сегодня не принесли: он забыл написать или уехал. — Сегодня мне письма не принесли: Забыл он написать или уехал* (Ахматова); в) *Здесь, в печальной Тавриде, куда нас занесла судьба, мы совсем не скучаем. — Здесь, в печальной Тавриде, куда нас Судьба занесла, Мы совсем не скучаем* (Мандельштам). Во всех трех примерах наблюдается одно и то же различие между прозаическим и стихотворным высказываниями: прозаическое высказывание связано с конкретным отправителем, наделенным модусом внеязыкового существования; пространственно-временная координация этого говорящего в неязыковом мире обеспечивает понимание высказывания как соотнесенного с конкретным событием. Иначе говоря, в прозаическом высказывании все прагматические переменные (*я, сейчас, мы, ты, здесь*) приобрели конкретное значение, благодаря чему стала возможной его соотнесенность с фрагментом неязыковой действительности. В высказывании *Письма мне сегодня не принесли: он забыл написать*

или уехал говорящий («я»-субъект) — лицо, принадлежащее реальному миру, его пространственно-временные координаты формируют индекс референции и точку отсчета называемого события. Стихотворная форма лишает прагматические переменные высказывания внешней семантической соотнесенности. *Сегодня мне письма не принесли: Забыл он написать или уехал* — в этом стихотворном высказывании «я»-субъект не наделен пространственно-временной характеризацией, свойственной внеязыковой действительности и соответственно не имеет модуса внеязыкового существования. Здесь имеет место отношение дополнительной дистрибуции: либо внеязыковое существование — тогда только прозаическая форма, либо отказ от постулирования внеязыкового существования — и тогда стихотворная форма.

Стихотворная форма речи постулирует особое понимание истинности — истинности относительно модуса собственно языкового существования. «Факты есть то, что делает утверждения истинными или ложными» [Рассел 1957, 177]. При этом «сами факты ни истинны ни ложны, а просто *суть*» [Карнап 1958, 64]. «Факт» в стихотворной речи — «просто *суть*» — есть то, что имеет место в звуковом пространстве языка. Сам модус языкового существования концепта языкового знака устанавливается исходя из способности его означающего войти в это звуковое пространство. В стихотворной форме речи, таким образом, совмещены область бытия концептов языковых знаков — то, что имеет место, мир, как его определяет Л. Витгенштейн, и описание этого мира, мышление о нем. «Образ может отображать любую действительность, форму которой он имеет... Но свою форму отображения образ не может отображать. Он ее обнаруживает» [Витгенштейн 1958, 35]. Можно сказать, что прозаическая и стихотворная формы иконичны: они «обнаруживают» модус бытия описываемого ими мира. Независимо от вымышленности/невымышленности прозаическая форма сообщает о том, что областью бытия является фрагмент внеязыкового мира и по отношению к нему производится утверждение либо отрицание чего-либо; стихотворная форма определяет областью бытия собственно языковой мир, то есть стихотворная строка «истинна», если она удовлетворяет законам своего построения, языковой знак «стихотворно истинен» относительно языкового пространства стихотворного текста, если полный объем его означающего позволяет ему служить реализацией фрагмента звукового пространства. В этом смысле «стихотворная истинность» может быть уподоблена логической (аналитической) истинности.

Прозаическое высказывание — это высказывание однократного референциального предназначения. Его прагматические переменные всегда определены, насыщены модусом внеязыкового существования, и, описав конкретное событие, прозаическое высказывание навсегда остается с ним связанным. Стихотворная форма речи устроена существенно иначе. В ней содержится модель

референтной ситуации, которая первично соотнесена только с собственно языковым ее воплощением («направленность на с о о б щ е н и е, как *таковое*. . .» [Якобсон 1975, 202]). Рассмотрим тютчевские строки:

Смотри, как роща зеленеет,
Палящим солнцем облита. . .

Повелительная форма *смотри* формирует коммуникативную рамку «я» — «ты». В стихотворном высказывании представлена конкретная ситуация, локализованная в пространстве и времени: время события совпадает с моментом речи, именная группа *роща* имеет конкретно-референтный статус. Вся ситуация представлена как имеющая модус собственно языкового существования, т. е. имеющая первичной формой материального воплощения языковую форму. Это обеспечивает стихотворному высказыванию то свойство, которое можно назвать вторичной множественной референциальной соотнесенностью: не будучи исходно связанной ни с одним фрагментом неязыковой действительности, стихотворное высказывание приобретает способность соединяться с множеством таких фрагментов, если в них представлено то же «положение дел».

Прозаическая форма дает возможность делать высказывания о конкретных событиях, производить общие высказывания. Одно и то же высказывание либо «вечная» истина типа *Волга впадает в Каспийское море* будут различаться по субъекту речи, привязанному к определенному пространственно-временному локусу. Но допустим, в одно и то же время в разных местах совершается два одинаковых действия, либо разные люди переживают одно и то же действие. Например, представлена такая ситуация: *Ночь. Вокруг тишина. Лишь ручеек журчит.* Можем ли мы, с помощью прозаической формы, построить такое высказывание, которое передавало бы чувственное восприятие этой ситуации одновременно в одном и другом месте? Ясно, что не можем, потому что субъекты восприятия будут разные и каждый раз будет совершаться новый — однократный — референтный акт. Для обобщения ситуации нужно построить высказывание более общего порядка: *Бывают такие ночи, стоишь, вокруг тишина и слышно только, как журчит ручеек.* И то же самое, конечно, можно сказать о подобных друг другу ситуациях и мироощущениях, совершающихся в разное время либо в разное время и в разных местах. Прозаическая форма, таким образом, настроенная на индивидуальный и неповторимый опыт человека, исполняя необходимое свое предназначение, разделяет носителей языка. Но вот читаем у С. Есенина:

Тихо дремлет река.
Темный бор не шумит.
Соловей не поет.
И дергач не кричит.
Ночь. Вокруг тишина.
Ручеек лишь журчит.
Своим блеском луна
Все вокруг серебрит.

«Ночь», 1911—12

Мы понимаем, что перед нами как раз такое высказывание, которое является по форме личным, т. е. отражающим восприятие субъектом конкретной ситуации, а по экстенсионалу — обобщенным, потому что оно способно к множественным и потенциально неисчерпаемым референциальным соотнесениям. Стихотворное высказывание является, таким образом, лично-обобщенным, и в прозаической форме высказывания подобного рода быть не может. Следовательно, стихотворная форма имеет собственное функциональное предназначение: служить построению лично-обобщенных высказываний, для которых нет аналога в прозаической речи. Стихотворная форма не разделяет носителей языка, а напротив, соединяет воедино индивидуальный опыт, представляя его в той же самой личной форме, в которой переживает его сам носитель языка, и вместе с тем давая ему мощный заряд обобщения, потому что стихотворное высказывание соединяет воедино отнесенность к конкретной ситуации и к классу ситуаций. По уровню обобщения оно сопоставимо с научной формой представления и познания мира, а по уровню конкретности оно совпадает с разговорной речью.

Однако в поэтическом тексте может быть представлено и такое «положение дел», которое по сути своей уникально и никакого тиражирования не допускает. Так, например, обстоит дело с историческими событиями, личностями, вымышленными героями, да и просто ситуациями, носящими «уникальный» характер. В самом деле, о какой множественной референции можно говорить, например, применительно к Кочубею (*Богат и славен Кочубей*), Александру Герцовичу (*Что, Александр Герцович, на улице темно*?), применительно к событиям, имеющим точную временную и пространственную локализацию (*Чешский лесок — Самый лесной. Год девятьсот Тридцать восьмой.* — М. Цветаева)?

Стихотворная форма начинает с того, что лишает внеязыковую ситуацию модуса внеязыкового существования и переводит ее в модус языкового существования. Стихотворные высказывания, сообщающие об «уникальных» событиях, разумеется, не наделены свойством потенциальной множественной референции. Но они объединяются с высказываниями, имеющими это свойство, в том, что предлагают иную форму бытия, в которой случайность временного и неповторимого протекания жизни, связанной с необратимой «стрелой времени», уступает место «вечной», не подверженной «порче» собственно языковой форме. Стихотворная форма сообщает определенную точку зрения на всякое событие — уникальное и неуникальное, реальное или вымышленное. Им предлагается иная, гармонизированная форма собственно языкового воплощения, и на этом мощном экране проступает, как тайнопись, та красота и гармония, которая скрыта и растворена в неязыковой действительности.

Поэтический язык

Стихотворная форма речи, сигнализируя о том, что внеязыковой мир представлен в модусе собственно языкового существования, нуждается в собственном языке. Таковым является поэтический язык, выступающий как функционально ориентированная система. Поэтический язык, как язык словесного искусства, строится на основе языковой выразительности. Это язык особых номинаций, своеобразных художественных терминов. Сопоставление поэтического и научного языка лишь выглядит парадоксальным, но не является таковым (их сближал Ш. Балли [1951]). И поэтический, и научный текст отражают итог познания мира, и познавательная функция является столь же существенной для художественно-поэтической, сколь и для научной сферы речевой деятельности. Сходство между научной и поэтической номинацией состоит в том, что и та и другая стремятся к инварианту, т. е. к такой номинации, которая была бы распространена на целый класс и на отдельный экземпляр класса. Научная номинация строится на отборе необходимого и достаточного числа признаков, которые позволяют представить объект как целостный, независимо от вхождения в конкретную ситуацию. Термин отражает конкретизированные черты называемого объекта, проникая в его суть. Проникновение в сущность называемого объекта осуществляется и с помощью поэтической номинации, но способ этого проникновения решительно разграничивает поэтическую и научную номинацию. Для термина не стоит вопрос о связи с неязыковым денотативным пространством, поскольку никакого иного пространства научный текст не знает. Поэтическая номинация дает сущностное представление объекта, не изолируя его от разных ситуаций, а напротив, в связи с конкретным «положением дел». Поэтическая номинация всегда идет от частного к общему и имеет задачей представить частное как общее. И поэтическая номинация вовсе не стремится к опоре на необходимые и достаточные признаки объекта. Поэтическая номинация опирается, наоборот, на те признаки, которые раскрываются именно в данной ситуации (физического или психического характера) и служит тем самым подтверждением реальной воплощенности самой ситуации. И на их-то основе и строится поэтический инвариант.

Расподобление практического языка и поэтического языка есть объективная необходимость, вызванная специфической референциальной характеристикой стихотворного высказывания и его специфическим — конкретно-обобщенным значением.

В связи со сказанным обращает на себя внимание следующий факт: поэтический язык — на разных этапах своего развития — стремится присвоить себе именно те формы, которые не освоены практикой повседневного конкретно-референтного употребления, т. е. имеют слабый ореол связанности с денотативным внеязыковым пространством. Сюда можно отнести стилистические славянизмы,

возвышенную (поэтическую) лексику, мифологический словарь, окказиональные имена, различного рода архаизмы. По своему значению они могут полностью совпадать со своими синонимами, принятыми в языке повседневного общения, в других формах речевой деятельности, а отличаются именно тем, что в сознании говорящего они не связываются с привычными для них предметами и в привычном для них освоенном неязыковом пространстве. В парах *глаза — очи, лоб — чело, губы — уста* и под. исходное противопоставление лежит прежде всего в референциальной сфере. Специфические явления поэтического языка являются, таким образом, сигналом и подтверждением того особого денотативного пространства, с которым связан стихотворный текст. Характерно, что прозаический художественный текст, настроенный на формирование денотативного пространства, подобного внеязыковому в плане пространственно-временной координации, почти не использует языковых явлений, свойственных поэтическому языку.

Можно поставить вопрос об обязательных смыслах, которые непременно должны быть выражены в поэтическом тексте и, следовательно, должны воплощаться средствами поэтического языка.

Стихотворное высказывание всегда предстает как личное, принадлежащее конкретному субъекту. Для того, чтобы носитель языка мог освоить стихотворное высказывание как включенное в его сферу, он должен иметь возможность совместить себя с субъектом стихотворного сообщения. Следовательно, в стихотворном высказывании должны присутствовать черты, которые явственно показывают наличие этого субъекта. Наиболее очевидным является введение лирического «я» и коммуникативной рамки «я» — «ты». В третьеличной форме возникает позиция непосредственного участника либо наблюдателя. Но дело этим не исчерпывается. Вхождение субъекта во всякую конкретную ситуацию ознаменовывается его собственным видением ситуации, его оценкой, которая должна получить отражение в номинативном составе высказывания. Таким образом, поэтическая номинация должна нести в себе свидетельство личного авторского восприятия как неустранимый смысл. И речь здесь идет не о внеличностном субъекте, не о собирательном (коллективном) субъекте, а именно о том частном субъекте, который характерен для языка повседневного общения. Только с таким субъектом читатель может сопоставить себя, вступать с ним в отношения согласия, диалога или конфронтации. Значение субъективности есть одно из обязательных значений, присутствующих в поэтическом тексте.

Непосредственно соотносясь с языковым пространством, стихотворное высказывание одновременно должно быть обеспечено сигналами, позволяющими ему соединиться со сходным «положением дел» во внеязыковом пространстве. В нем, таким образом, непременно присутствует значение конкретности и значение реальности, т. е. те именно черты, которые характеризуют внеязыковое денотативное пространство. Значение реальности и вопло-

щенности выступает как само собой разумеющееся в том случае, когда стихотворный текст описывает предметно-конкретную ситуацию:

Разохалась тетя, племянника ради
Усидчивый дядя бросает тетради,
Отец опечален: семейная драма!
Волнуется там, перед зеркалом мама...

М. Цветаева. «Инцидент за супом».

Но и в тех случаях, когда перед нами философская медитация-размышление, поэтическому тексту должна быть обеспечена возможность «воплощенности», материализации денотативного языкового пространства. Передачу этого значения может взять на себя категория множественного числа:

Буду брать — труднейшую ноту,
Буду петь — последнюю жизнь!
Жалобу труб.
Рай огородов.
Заступ и чуб.
Чуб безбородых.

М. Цветаева.
«Поэма заставы», 1923

Формы множественного числа *жалобу труб, рай огородов, чуб безбородых* связаны не с понятием, а со множеством реальных воплощений называемых объектов; *трубы, огороды, безбородые* существуют в реальном времени и в реальном пространстве, их реальная воплощенность — это и реальность того неязыкового мира, который придает им пространственно-временную определенность.

Значение реальности и материализованности внеязыкового денотативного пространства и пребывающего в нем субъекта может быть передано и более сложным образом — средствами экспрессивного синтаксиса:

Зримости сдернутая завеса!
Времени явственное затишье!

М. Цветаева. «Ночь». 1923

В данном примере живая эмоция говорящего субъекта служит носителем значения реальной воплощенности и связи языкового пространства с внеязыковым.

Поэтическая номинация, как было сказано, рассчитана не на описание единичной ситуации, а на описание целого класса ситуаций, т. е. представление единичного как всеобщего. Иначе говоря, она должна строиться так, чтобы удовлетворять разным конкретным реализациям во внеязыковом мире одной и той же ситуации поэтического высказывания. Следовательно, наряду со значением конкретности и материализованности она должна передавать и значение обобщенности. Получатель принимает поэтическое опи-

сание как близкое и нужное ему лишь в том случае, если в нем открывается бóльший смысл и более глубокое понимание, чем наличествующее у самого получателя. Значение обобщенности можно связать напрямую с такой, например, особенностью поэтического языка, как активное включение в свой словарный фонд абстрактной, отвлеченной лексики: всякое отглагольное имя, например, по сравнению с личной отглагольной формой, обладает более высокой степенью абстракции, ибо допускает большее число значений для своих актантов и не связано с конкретной временной реализацией, ср.: *я читаю книгу* и *чтение книги* (девочкой, Петром, студентом и под.). Высокая степень обобщенности присуща и отвлеченной лексике, называющей признак в отвлечении от его носителя.

Но, говоря об обобщенности, существенно отметить иной аспект поэтической номинации. Познающая деятельность субъекта в стихотворном высказывании проявляет себя в том, какие признаковые характеристики появятся у объекта и какое отражение признаковая характеризация получит в поэтической номинации. Соединяясь со значением субъективности, поэтическая номинация предстает, таким образом, как качественно-характеризующая, качественно-оценочная номинация. И, обращаясь к поэтическому языку на разных этапах его развития, мы можем проследить эту тенденцию к качественно-характеризующей номинации, отражающей итог поэтической деятельности субъекта. Например, стилистические славянизмы называют объект как цельный и неделимый, и такие имена, как *очи, уста, чело* и под., предстают на первый взгляд как семантически непрозрачные, называющие объект как целостную единицу. Но в них же присутствует и оценка: так же, как мы не можем сказать *она подкрасила уста помадой*, из-за того что слово *уста* не связано практикой конкретно-референтного употребления в повседневном речевом общении, мы не можем сказать имя *уста* с негативной оценкой: *мерзкие уста.* Наибольшими возможностями качественно-оценочной характеризации обладают смещенные (метафорические) номинации, и метафора входит в качестве важнейшего признанного инструмента в арсенал средств поэтического языка.

Называя признаки субъективности, конкретности и реальности, обобщенности и качественно-оценочной характеризации в качестве обязательных средств поэтического высказывания, мы имеем в виду, что референциальная структура стихотворного высказывания внутренне согласована с ними, и освоение денотативного языкового пространства является эффективным, если эти смыслы выражены. Здесь, конечно, речь не идет о том, что эти значения должны выражаться, скажем, в каждой языковой единице. Совершенно напротив, существует требование семантического баланса между «языком адресата» и «языком отправителя», нарушение которого делает текст аутентичным получателю, но не адресату, Но сама необходимость выражения этих смыслов не подлежит сомнению.

В разные этапы развития поэтического языка отмечаются две тенденции: одна состоит в расподоблении поэтического языка и практической речи, вторая — в том, что поэтический язык всегда стремится к сближению с разговорной речью, к включению в себя того, что принято в языке повседневного языкового общения. Обе тенденции могут рассматриваться как универсальные, вытекающие из природы стихотворного высказывания. Первая является следствием соотнесенности стихотворного высказывания с языковым (звуковым) пространством, которое является отличным от внеязыкового денотативного пространства, обслуживаемого практическим (прозаическим) языком; вторая тенденция проистекает из необходимости представить поэтическое звуковое пространство как потенциально совместимое с фрагментом внеязыкового денотативного пространства, имеющего конкретные пространственно-временные координаты, в котором представлено — в качестве конкретной реализации — «положение дел», заданное стихотворным высказыванием.

В стандартной лингвистической поэтике установилось представление о поэтическом языке как «особым образом организованной системе», как языке в его «поэтической функции» [Якобсон 1975]. Развиваемая здесь «референциальная» концепция поэтического языка во многих отношениях близка к выдвигаемой Р. Якобсоном, который, в частности, писал: «. . .Главенствование поэтической функции над референтивной не уничтожает саму референцию, но делает ее неоднозначной. Двойному смыслу сообщения соответствует расщепленность адресанта и адресата и, кроме того, расщепленность референции. . .» [Там же, 221]. Но определение поэтической функции «как проекции принципа эквивалентности с оси селекции на ось комбинации» страдает упрощением. «Поэтическая функция» оказывается техническим приемом, своего рода deus ex machina, механически сообщающим поэтическому тексту свойства двуплановости и неоднозначности. В таком случае поэтический язык не нужен — ведь стихотворные операторы обладают таким мощным принудительным импульсом к операциям поэтического сходства и контраста, что совсем не важно, какие именно языковые единицы будут подвергнуты действию этих операторов. Референциальная концепция поэтического языка объясняет возможность и необходимость его возникновения через причинно-следственную цепь: стихотворная форма — внешняя семантика — внутренняя семантика — функциональное предназначение. Можно ли говорить о системности поэтического языка и каков тот уровень, где это свойство может быть подтверждено и доказано?

Безусловно, такая системность проявляет себя на уровне поэтического текста как целого. Ю. М. Лотман рассматривает язык искусства в целом как художественный код, который подлежит расшифровке адресатом. «Текст предстает перед нами как дважды (как минимум) зашифрованный; первая зашифровка — система естественного языка (предположим, русского). . . .Однако

этот же текст — получатель информации знает это — зашифрован еще каким-то другим образом. В условия эстетического функционирования текста входит предварительное знание об этой двойной шифровке и незнание (вернее, неполное знание) о применяемом при этом вторичном коде.» [Лотман 1973, 21—22].

Системность поэтического языка обнаруживает себя также в том, что на каждом конкретном этапе своего развития он обладает внутренне согласованной совокупностью выразительных средств, позволяющих передать обязательные для поэтического текста смыслы. В самом деле, выразительный языковой знак отражает выбор субъекта, его точку зрения, т. е. передает значение субъективности [Ревзина 1989]. Часть выразительных языковых знаков специально выделяется для поэтического языка (возвышенная лексика), т. е. в них содержится потенциальная способность к обобщению, к использованию в качестве поэтической номинации-варианта. Другие выразительные языковые знаки (особенно маркированные по значениям «разговорность», «просторечие») несут в себе значение привычной ситуации общения, и за ними стоит, таким образом, значение конкретной реальности, «овеществленности»; наконец, выразительные знаки являются качественно-характеризующими. Типичный пример — смещенные, в частности, метафорические номинации, которые стремятся представить предмет как совокупность признаков или дать номинацию по какому-то одному признаку, выдвинутому субъектом сообщения, и во всех случаях представляют итог его познающей, эвристической деятельности.

Но выразительные средства языка не изобретаются поэтами. Они принадлежат языку, и мы действительно вправе говорить о грамматике выразительности. Языковая система определяет не только возможный инвентарь выразительных средств, но и их объем. С развитием языка меняется набор единиц, относящихся к тому или иному выразительному средству, формы его реализации, но сам этот набор более или менее стабилен. Так, мифологические имена, а также славянизмы входили в состав поэтического языка в первой трети XIX в. и входят в современный поэтический язык, хотя их состав, восприятие стилистического славянизма, их роль в поэтическом языке существенно изменились. То же можно сказать о перифразе, сравнении, звуковых повторах. Если взять номинативную метафору, мы можем проследить характер семантического развития этой именной номинации, но механизм ее образования остается тем же, равно как и основные категориально-семантические классы (название лица, вещи, природной реалии, абстрактное имя) остаются теми же. Сам по себе инвентарь выразительных средств не образует системы. Мы можем обнаружить свойства системности в том, что на определенных этапах развития поэтического языка одни выразительные средства оказываются внутренне тесно спаянными с другими. Но говорить о подлинной системности можно лишь применительно к поэтическому идиолекту.

Поэтический идиолект

Поэтический идиолект выступает как порождающий поэтический мир, и структурные связи внутри поэтического мира отвечают связям внутри функционально-ориентированной системы поэтического языка. Поясним сказанное на примере краткого очерка развития поэтического идиолекта М. Цветаевой (включая лирику и лирические поэмы). Можно выделить четыре этапа развития этого идиолекта: I период (1908—1913) — ранние сборники «Вечерний альбом» и «Волшебный фонарь»; II период (1914—1921); III период (1922—1926) — сборник «После России»; IV период — конец 20-х—30-е годы.

Лирический субъект первых цветаевских сборников четко охарактеризован во временном, пространственном, социальном и возрастном отношениях. Это юная девушка-женщина, лишь недавно вышедшая из детского возраста, связанная прежде всего с узким семейным и дружеским кругом. Актуальное денотативное пространство лирического субъекта строится на основе перипетий конкретных событий и ситуаций. Позиция лирического героя по отношению к актуальному денотативному пространству — не отвержение, но приятие его. Практический повседневный язык признается как адекватно отражающий это денотативное пространство. Рождающемуся поэтическому тексту в этих условиях обеспечены значения субъективности, конкретной реальности. Возникает вопрос, каким же образом сообщить ему значение обобщенности, качественно-оценочной характеризации? Они обеспечены прежде всего самой стихотворной формой. Но этого недостаточно. Другим средством является традиционная поэтическая лексика, которая самим типом номинации указывает на отнесение обозначаемого объекта либо ситуации уже не только и не столько к конкретной неязыковой действительности, а к денотативному пространству поэтического текста. Но этого также недостаточно. Появляются текстовые приемы выразительности, рождающие определенные эстетические эффекты. Они указывают на то, что исходное актуальное пространство не только переведено в поэтическое, но оно определенным образом организовано, в нем есть черты завершенности и гармонии. Это — пространство, удовлетворяющее эстетическим критериям восприятия.

Если рассмотреть поэтический язык ранних цветаевских сборников, то можно увидеть, что искусство этих, достаточно слабых стихов состояло прежде всего в том, что М. Цветаева ни в чем не погрешила против ею же выдвинутых установок. Лексика ранних сборников — это лексика литературного языка, лексика повседневного речевого общения, характерного для интеллигентного круга. Она не имеет выхода в просторечие. Она моделирует возраст лирического субъекта и его ближайшую социальную среду через широкое включение терминов родства. Слова используются преимущественно в прямых значениях либо в общепринятых переносных. Ни грамматика, ни словообразование, ни фонетика не вовлечены в круг выразительных средств.

Таков же и правильный синтаксис, соответствующий нормам литературного языка. За данным использованием языка стоит презумпция его адекватности неязыковому миру, для описания которого он предназначен, презумпция доверия и опоры на повседневный язык. Та позиция лирического субъекта, которая выявляет его оценочные установки, последовательно проводится через предикативную метафору в конструкциях, в которых субъект определен как принадлежащий реальному миру, а предикат его переводит в мир сказочный, волшебный (типа: *Ты — принцесса из царства несветского*). Таким образом реальный мир удостоверяется как сказочный, волшебный, а сказочный — как реальный. Это — позиция, получившая отражение в названиях цветаевских стихов: «Из сказки — в жизнь» и «Из жизни — в сказку».

В данном случае системность можно видеть в том, что средства поэтического языка оказываются адекватными позиции и типу лирического субъекта и структуре того поэтического мира, который создается в ранних сборниках. Здесь нет таких языковых элементов, значения которых вступали бы в противоречие друг с другом. Это, разумеется, не означает, что мир детства и ранней юности, предстающий в ранних стихотворных сборниках, не мог быть описан иначе, с привлечением других выразительных средств. Но тогда и тип лирического субъекта, и его позиция, и структура актуального денотативного пространства были бы другими. Свойство системности рождается, таким образом, на скрещении д е д у к ц и и и и н д у к ц и и. Дедукция состоит в том, что можно предположить существование обязательных поэтических смыслов, представленных в поэтическом тексте, а индукция проявляется в том, что с каждым новым выбором сокращается круг возможностей для выбора других элементов, которые должны быть связаны в единое целое в пределах одной системы.

Если обратиться ко второму этапу развития поэтического идиолекта М. Цветаевой, мы сталкиваемся прежде всего с изменением типа лирического субъекта. Тот тип лирического субъекта, который непосредственно связан с авторским «я», освобождается от возрастных, узко специальных характеристик. Остается характеристика прежде всего региональная — связь с Москвой. Изменяется характер социальных связей — адресатами поэта становятся поэты. И это растущее самосознание лирического субъекта как поэта в первую очередь меняет позицию лирического субъекта по отношению к избираемым ситуациям. Происходит их отбор и укрупнение. Вместе с тем наряду с лирическим субъектом, непосредственно связанным с авторским «я», возникает целый спектр «ролевых субъектов» (о «ролевом субъекте» см. [Корман 1971]). Поэт выступает от лица известных литературных персонажей, исторических личностей, обращается к библейским, христианским сюжетам. Он «пробует» использовать разные точки зрения — внутреннюю (от лица героя), внешнюю — как наблюдатель со стороны, пытается соединить в пределах одного стихотворения разные голоса: голос персонажа и собственный.

Введение «ролевых субъектов» потребовало решения совершенно новых задач, которые не вставали на первом этапе. Каждый из «ролевых» субъектов предполагает свое актуальное время и свое актуальное пространство — какой же язык должен быть здесь использован? На втором этапе не происходит слияния денотативных пространств разных ролевых субъектов в единое целое — каждый из них остается в своем пространстве и в своем времени, и если происходит какое-либо пересечение, то оно касается только ролевого субъекта, связанного с авторским «я», но не разных «ролевых субъектов». Становится очевидно, что прежний язык, опорой которого является литературный язык повседневного общения, для новой тематики не подходит. Происходит мощное расширение словаря — за счет всех ярусов стилистической шкалы: с одной стороны, архаическая лексика, с другой — просторечие, фольклорные элементы, «светский», «легкий» язык. Причем первоначально разным актуальным денотативным пространствам соответствует и разный словарь.

Но здесь возникает и еще новая проблема: какой язык пригоден для описания ситуаций, связанных с ролевым субъектом, с его сознанием, с его мировосприятием? Здесь избирается путь, при котором не только ситуации становятся более обобщенными, укрупненными, но и их перевод в поэтическое сознание осуществляется как через восприятие «ролевого» субъекта, а также лирического субъекта, так — и в особенности — сама ситуация поднимается до уровня инвариантной, для которой делается потребной особая поэтическая номинация. За ситуацией стоит объяснение ее сути — и состав словаря в его прямых номинативных значениях начинает уступать место метафорическим номинациям, символическим значениям простых слов.

Вторая половина 20-х гг. — это начало выработки собственного поэтического языка, который единственным образом соответствует формирующемуся поэтическому миру М. Цветаевой. Опора на сюжетные — исторически, мифологически, фольклорно известные ситуации обеспечивает значение материализованности, конкретности, и пока что ни грамматика, ни синтаксис, ни даже фонетика (хотя последняя в наименьшей степени) не входят в число тех языковых уровней, которые являются источником выразительных средств. Здесь остается позиция первого периода — опора на свойственные языку привычные способы выражения и доверие к этим способам. Однако в сфере поэтической номинации начинаются, как уже было сказано, глубокие преобразования. Вместе с тем в качестве «пробных камней» во второй период задействуются почти все характерные для М. Цветаевой выразительные средства ее поэтического идиолекта следующего этапа. Но это именно «пробные камни» — отдельные употребления, когда выразительное средство уже найдено, но ему еще не нашлось адекватного содержания. Можно ли говорить о системности применительно ко второму периоду развития поэтического идиолекта? Мы, безусловно, можем говорить здесь о некоторых минус-явлениях. Например, уходит из

словаря весь состав лексики, связанной с родственными отношениями, возрастными характеристиками, уходят имена реальных людей, составляющих узкий семейный и дружеский круг общения, уходит использование количественных числительных как «лексически нагруженных» номинаций (*вдвоем, втроем*). Если же понимать системность как наличие импликативных отношений, то следует признать, что во второй половине 10-х гг. поэтический идиолект М. Цветаевой представляет скорее набор разных микросистем, чем одну систему. Как не сливаются воедино разные денотативные пространства ролевых субъектов, так дробится на составные части и поэтический язык, обслуживающий эти разные денотативные пространства. В каждой из микросистем можно выделить выразительные средства, передающие значения субъективности, конкретности, обобщенности, качественно-оценочной характеристики, но между собою эти выразительные средства могут вступать в отношения несовместимости и даже противоречия.

Третий этап развития поэтического идиолекта М. Цветаевой получил наиболее полное воплощение в сборнике стихов «После России» и в лирических поэмах 20-х гг. Здесь формируется новый лирический субъект. Его мироощущение определяется тем, что лирический субъект не связывает себя с конкретным временем и конкретным пространством, в котором он пребывает. Лирический субъект моделируется прежде всего как особый тип личности, имеющей определенное мировоззрение, и этот тип личности ощущает свое сродство с подобными ему в разных временах и разных пространствах. Виртуальное денотативное пространство расширяется до размеров вселенной. Моделирование происходит на основе важнейших сущностных свойств человека — его отношения к жизни, к смерти, к любви, к природе. Лирический субъект определяется как познающий субъект, как субъект философского познания мира. В самом выходе на лирический субъект такого рода содержится высокая типизация, и неслучайно господствующей коммуникативной рамкой становится «я» — «ты». Происходит отказ от конкретных, охарактеризованных в своих составляющих ситуаций. Средством познания структуры мира становится исследование и формирование нового поэтического языка. Привычный обыденный язык бытового общения признается адекватным лишь поверхностной структуре, преобразование языка в поисках его глубинных закономерностей означает одновременно исследование глубинной структуры мира.

Всеми исследователями признается, что произведения М. Цветаевой 20-х гг. составили ее художественный вклад в развитие художественного мышления XX в., в то, что составило ее суть — наряду, как пишет Карлинский, с полотнами Пикассо, музыкой Веберна и Стравинского, режиссурой Вахтангова и Мейерхольда, хореографией Баланчина [Karlinsky 1966, 199]. Одна из сторон этого художественного вклада состоит в осознании ценности того материала, средствами которого создается произведение искусства, равно как в осознании того, что изучение этого материала есть

вместе с тем проникновение в структуру мира, которую он отображает. В поэтическом языке М. Цветаевой 20-х гг. все выразительные средства связаны самым нерасторжимым образом. Фонетика и грамматика, лексика и синтаксис — все языковые уровни вовлечены в систему выразительных средств. И каждому из них отдана своя роль, своя функциональная нагрузка. Так, система поэтических номинаций направлена на то, чтобы вскрыть сущность обозначаемого объекта, представить его как набор характерологических признаков, включая, конечно, и оценочный признак. Таким образом передаются значения субъективности, обобщенности, качественной характеризации. Но остается очень существенным для данной поэтики значение материальной воплощенности, зримой конкретности, без которого общие поэтические высказывания становятся декларативными. Его выражение берет на себя синтаксис — полный эллизий, эмфазы, следующий в основных своих тенденциях синтаксису спонтанной разговорной речи. Этот синтаксис моделирует человека, связанного с конкретным временем и конкретным пространством, охваченного реальным переживанием. То, что шло от конкретности описываемой ситуации, в произведениях 20-х гг. идет от языка, от его синтаксических структур. Так подтверждаются импликативные связи внутри поэтического идиолекта, наличие в нем взаимообусловленных и взаимокомпенсирующих средств.

Поэтический идиолект М. Цветаевой во многом опирается на языковой эксперимент. Этот эксперимент выполняет познавательную функцию. Определяя назначение и возможности языкового средства или отдельного языкового элемента, М. Цветаева одновременно определяла его семантический потенциал. Языковой эксперимент М. Цветаевой приходится в основной своей части именно на 20-е гг. Здесь происходит то самое разложение объекта, одновременное включение разных точек зрения, которое и позволяет сближать ее художественное мышление с футуризмом или кубизмом Пикассо. Познание языковой структуры, повторяем, предстает как познание структуры мира, и художественную значимость приобретает сам процесс этого познания. Переход от познания к знанию сопровождался в дальнейшем тем, что М. Цветаева могла обдуманно использовать то или иное выразительное средство (например, форму множественного числа существительного) уже вне той системы, в которой она была создана, четко определив ее семантический и эстетический эффект. Таким образом, мы приходим к последнему, четвертому этапу развития поэтического идиолекта М. Цветаевой — этапу 30-х гг., который не получил своего полного развития, но основные черты которого прослеживаются вполне четко.

Этот этап характеризуется своеобразным синтезом первого и третьего этапов. От первого этапа идет привязанность к конкретному времени и конкретному пространству. Но эта связь претерпевает существенное содержательное изменение. Лирический субъект предстает как женщина-поэт, наделенная нелегкой жиз-

ненной судьбой. Здесь вновь оказываются задействованными социальные параметры — но уже не связь с семейным и узким дружественным кругом, а социально-общественные характеристики — отклик на события, происходящие в мире, темы социального неравенства, гражданский пафос. От второго этапа идет ощущение прикрепленности к «вечному времени» и «всеобщему пространству» именно потому, что какой-то вполне конкретный пространственно-временной локус принадлежит лирическому субъекту и тому состоянию общества и мира, с которым соединена лирическая героиня. Поэтический язык М. Цветаевой претерпевает новое преобразование. Актуальное денотативное пространство вновь заполняется конкретными ситуациями, которые воплощаются в простых языковых стуктурах. Но в них неизменно вкраплены другие элементы, позволяющие понять конкретную ситуацию на ином, глубинном уровне. В поэтическом идиолекте М. Цветаевой постоянно решался вопрос о соотношении между статикой и динамикой, представлением чего-либо с объяснением происходящего. Когда событие происходит, оно еще не пережито, не осознано, оно не раскрывает свой глубинный смысл. Но если его остановить, чтобы объяснить этот глубинный смысл, оно лишается главного параметра, без которого не существует, — движения. Такое же противоречие есть, конечно, между наглядной зрительной картиной чего-либо и пониманием ее сути. Разные этапы развития поэтического идиолекта М. Цветаевой показывают разные подходы к этому вопросу. Первый период — это опора именно на движение, на событийность — но отсюда и на поверхностную структуру. Второй период — сохранение событийности за счет обращения к известным сюжетам, но попытка представить событие как содержащее свое объяснение. Третий период — сама динамика переходит в сферу объяснения, познания. С этой точки зрения период 30-х гг. также представляет синтез этих разных устремлений.

Представляя поэтический идиолект как сменяющие друг друга импликативно связанные системы, мы вместе с тем должны подчеркнуть парадигматические связи, которые объясняют возможность и динамику перехода от предшествующего состояния к последующему. Эти парадигматические связи прослеживаются в виде провозвестников нового этапа, накопления новых выразительных средств и своеобразного «взрыва» системы изнутри, когда становится очевидным, что переход к новому этапу завершился. Здесь также постепенность соединяется с резким импульсом, происходит своеобразный переход количества в качество. Например, внутренней разнонаправленностью обладают, с одной стороны, олицетворение абстрактных имен (*Нежность, Низость, Любовь, Радость*) и с другой, — формы множественного числа от тех же имен. Какой-то период они могут существовать сообща (что и имело место в поэтическом идиолекте М. Цветаевой), однако наступает момент, когда одна форма (форма множественного числа) становится доминирующей и вытесняет другую. Такие

переходы, накапливаясь, выполняют роль индуцированного признака, свидетельствующего о переходе к новой системе. Подобный путь развития поэтического идиолекта более всего напоминает природный рост с вложенным в него генетическим кодом — подобный росту дерева, всякого природного объекта (мысль эта была близка и самой М. Цветаевой). Перед лингвистической поэтикой ставится задача понять поэтический идиолект как импликативно организованную функционально-ориентированную систему и вместе с тем как динамическую структуру.

Поэтический язык XIX—XX вв. Лексикографический аспект изучения

Среди различных аспектов изучения языка поэзии необходимо выделить, в особенности применительно к настоящему времени, такой подход, который обеспечивает возможность фиксации и описания образного богатства поэзии. В первую очередь речь идет об образных средствах, имеющих длительную традицию употребления в поэзии и испытавших по мере своего развития многообразные трансформации.

Внимание к образным языковым средствам, прежде всего к средствам поэтической номинации явлений действительности, оправдано самым статусом этих средств, их полифункциональностью в языке поэзии. Будучи средствами языка, они выполняют коммуникативную функцию; будучи средствами поэтического языка, они являются носителями эстетического значения, совмещая в себе образность и особого рода эмоциональность; будучи слагаемыми эстетического объекта, они выступают звеньями художественной структуры текста. Языковая же природа словесных образов обусловливает принципиальную допустимость лексикографической обработки этого обширного материала.

Необходимость развития и совершенствования поэтической лексикографии не приходится обосновывать. Это уже было сделано и, в первую очередь, в работах В. П. Григорьева, которому принадлежит ряд теоретических исследований, в их числе и введение к книге, указывающей один из путей практического осуществления идеи лексикографического описания поэтического языка с учетом всех форм преобразования средств воплощения поэтического мира автора в контексте и в рамках идиостиля [Григорьев 1973]. Здесь хотелось бы указать лишь на настоятельную потребность всемерно ускорить этот процесс, принимая во внимание требование времени научно-технической революции, когда русистика активно оснащается новейшими техническими средствами, а машинная память остро нуждается в пополнении разнообразным лексикографически оформленным материалом, в том числе материалами, способствующими углубленному изучению языка поэзии.

«В лексикографии художественной речи и в решении проблемы

„слово и образ", — отмечает В. П. Григорьев, — основное внимание должно быть сосредоточено не на самих по себе „чисто лингвистических словах" или „чисто литературоведческих образах", а на элементе *и.* Только установив, как именно связаны образы и слова друг с другом в отдельном тексте и в ПЯ... мы сможем уверенно говорить о системах образных перекличек между поэтическими эпохами, о процессах развития литературы и ПЯ как о едином взаимосвязанном процессе» [Григорьев 1979, 199]. Представляется, что некоторые ответы на вопрос, поставленный ученым, а также один из реальных путей ускорения лексикографического описания образных средств языка поэзии, необходимого для оснащения машинного фонда русского языка[1], лежат, в частности, в области изучения системных связей лексикофразеологических и лексических средств, реализующих образное представление.

Системная организация образных языковых средств, выявляющаяся в ходе их семантического анализа и при наличии денотативной общности [Иванова 1986; 1989], имеет достаточно надежный лингвистический фундамент, так как опирается на вполне определенные языковые (формальные) данные.

В качестве объекта лексикографического описания могут быть привлечены образные единицы, представленные определенными конструкциями и лексемами: именными словосочетаниями с субстантивным и адъективным определениями (*ковер зимы, ковер снегов, ковер зимний, ковер снежный*), творительным сравнения и союзными сравнительными конструкциями (*небо раскинулось синим шатром; небо как* (*словно, будто, что*) *синий шатер*), а также конструкциями отождествления типа *небо — синий шатер, небо — шатер* и словами-символами, выводимыми из употреблений словобразов в составе перечисленных единиц художественной речи. Однако при этом следует принять во внимание обстоятельство, связанное с особенностью семантики образных языковых средств. Как известно, смысловой потенциал слова не ограничивается теми значениями, которые заключены в нем самом как единице языковой системы. «Смысловые границы слова могут быть очень широки, а иногда и не вполне определенны. Смысловая область слов (даже многих научных терминов) имеет пограничные зоны и многочисленные переходные оттенки» [Виноградов 1977, 165]. С другой стороны, с преодолением достаточной трудности сопряжено предшествующее семантической систематизации выделение образных единиц из контекста. Дело в том, что само это вычленение образного слова или сочетания нередко основывается на исследовательском проникновении в целый текст, филологическом понимании текста как целостного единства. В первую очередь это относится к поэтическому языку конца XIX—начала XX века, к

---

[1] «То, что может быть представлено в словарной форме, — пишет Ю. Н. Караулов, — доступно... машинному представлению... идеология Машинного фонда русского языка лексикографическая, словарная в своей основе» [Караулов 1986, 13—14].

произведениям авторов, чей идиостиль намеренно ориентирован на «затемнение смысла» [2], на «недосказанность», на определенную степень зашифрованности денотативной базы поэтического высказывания (например, идиостиль А. Фета, И. Анненского, Ф. Сологуба и др.).

Изучение системной организации образных языковых средств и, тем более, лексикографическое описание образного арсенала поэзии не может иметь основой искусственное ограничение материала рамками достаточно узкого временного периода. Учитывая, что научная ценность лексикографического описания во многом измеряется широтой и основательностью его базы, богатством и достоверностью собранных и представленных в нем фактов, представляется необходимым возможно широко раздвинуть хронологические границы изучаемого явления — образных средств поэтического языка. Обратимся к иллюстрациям, которые, как представляется, достаточно убедительны. Приведем только один номинативный лексико-фразеологический ряд воплощений денотата *небо*, отражающий синонимическое варьирование образных средств, связанных единством слова-образа *вышина: вышина небесная* (Лерм., Плещ., Пушк.), ~*беспредельная* [3] (Бенед., Якуб.), ~*голубая* (Сологуб), ~*горняя* (Майк., Тютч.), ~*звездная* (Барат., Бенед.), ~*зыбкая* (Вяземск.), ~*лазурная* (Бенед., Никит., Случевск., Хомяк., Якуб.), ~*надзвездная* (Хомяк.), ~*неземная* (Бальм.), ~*померкшая* (Хомяк.), ~*светлая* (Случевск.), ~*синяя* (Барат.), ~*яркая* (Барат.), *вышина* (Бенед., Полонск., Случевск., Тютч.), *вышины небесные* (Лерм.). Отсечение части этого перечня, ограничение его хронологическими рамками, например, начала XX в. не только значительно обеднило бы представленный материал, но и ограничило бы возможности выводов при изучении языка поэзии, нанесло бы несомненный ущерб нашим представлениям об эволюции этого образа: ведь ряд в этом случае был бы представлен лишь двумя сочетаниями: *вышина голубая* (Сологуб), *вышина неземная* (Бальм.).

Другой пример. Популярность образа *пустыни* при обозначении неба у поэтов начала XX в. очевидна: *пустыня небес* (Сологуб), *пустыня бесплодная* (Бальм.), *пустыня голубая* (Анненск.), *пустыня звезд* (Бальм.), *пустыня звездная* (Анненск.), но источник ее — в поэтической традиции, в употреблении того же образа в предшествующий период: *пустыня неба* (Пушк.), *пустыня неба голубая* (Майк.), *пустыня голубая* (Минск., Случевск.), *пустыня лазуревая* (Цертелев), *пустыня лазурная* (Фет), *пустыня синяя* (Будищ.), *пустыни неба* (Полеж.), *пустыни эфирные* (Мерзляк.). Только объемный характер номинативного ряда адекватно отражает развитие образа, вскрывает семантическую потенцию образного слова при формировании синонимических вариантов одного

---

[2] О смысловой непроясненности поэтического текста, возможности его неоднозначного толкования см. [Григорьева 1985].

[3] Здесь и далее знаком ~ показан пропуск образного слова.

смысла. Взятый же в значительном объеме материал, охватывающий, например, развитие лирической поэзии на протяжении периода с конца XVIII по начало XX века (или по настоящее время), позволит надежно судить об эволюции образных средств поэзии, об обусловленности поэтической традицией казалось бы самых неожиданных, «свежих» и оригинальных образов. Думается, что лексикографическое описание, систематизирующее образные средства поэтического языка и основанное на привлечении такого масштабного количества фактов поэтической речи, может внести ощутимый вклад в решение проблемы традиции и новаторства в области образных средств поэтического языка, перевести это решение из сферы умозрительных заключений в сферу «материально» обоснованных выводов.

Изучение эволюции поэтического языка представляет собой исключительно важную и чрезвычайно широкую по масштабам проблему, решение которой может быть осуществлено только в целом комплексе исследований, относящихся к различным аспектам этой проблемы. Такие исследования, посвященные отдельным сторонам этого раздела науки о языке художественной речи, только в последнее время представлены работами ряда авторов, в том числе в лингвостилистике исследованиями В. П. Григорьева, А. Д. Григорьевой, Н. А. Кожевниковой, И. И. Ковтуновой, Е. А. Некрасовой и др.

В число наиболее существенных аспектов изучения эволюции поэтического языка правомерно включается, как мы полагаем, лексикографический аспект.

Изучение эволюции образных средств поэзии сквозь «лексикографическую призму», т. е. через системное их описание, предполагает два момента. Во-первых, максимальный учет вариативных возможностей внутри ряда синонимических образований, который опирается на широкоохватную фиксацию сочетаемости слова-образа. Это подводит к решению проблемы синонимии образных номинаций, связанных единством образного слова. Во-вторых, учет данных образной парадигмы, который влечет за собой решение проблемы пополнения ряда, образуемого словосочетаниями (и лексемами) с различными словами-образами, имеющими общую семантическую доминанту.

Понятие «образная парадигма» опирается в своем выделении на лингвистический критерий: его основанием служит семантическое «родство» языковых образных единиц, их спаянность единством семантической доминанты. Иной характер имеет понятие «денотативное множество», за которым стоит совокупность лексических и лексико-фразеологических образных средств, объединяющая различные образные парадигмы, связанные между собой только денотативной общностью. С понятием «денотативное множество» в какой-то мере можно соотнести понятие «поэтическая парадигма» [Павлович 1985]. Однако полного совпадения тут нет. С нашей точки зрения, термин парадигма не может быть применим к денотативному множеству образных языковых единиц именно

в силу значительных семантических различий, несходства, неблизости между образными парадигмами, относящимися к одному денотату, но характеризующими последний с различных сторон. Ср., например, о снеге: *шапка снеговая, корона снегов* и т. п. и — с другой стороны — *серебро белое, бисер снежный* и т. п. Образная парадигма в нашем понимании — это такое лингвопоэтическое понятие, которому в равной мере присущи лингвистическая строгость (формальные языковые критерии отбора поэтических номинаций) и поэтическая обобщенность (члены парадигмы спаяны семантической близостью слов-образов).

Второй из упомянутых аспектов изучения эволюции образных средств приводит исследователя к постановке и в дальнейшем решению проблемы рождения нового образа, тесно связанной с вопросом о границах образной парадигмы. Здесь важно отметить диалектический характер развития образной парадигмы: с одной стороны, принципиальную открытость парадигматического ряда — возможность его пополнения в истории поэзии. С другой стороны — надо указать на ограниченность ряда образных слагаемых парадигмы, т. е. возможность ее членения во времени, следствием которого является возникновение новой образной парадигмы. Последнее обусловлено появлением внутри парадигматического ряда такого члена, который способен стать звеном парадигмы с иной семантической доминантой.

Поясним это на примере. В стихотворении А. М. Федорова «Ночь» (1898) мы сталкиваемся с индивидуальным образом ночного неба — перифразой *звездоносная чалма*:

Я вышел в степь. Одета тьмою,
Под *звездоносною чалмою,*
Спит, золотая, и не спит,
Все слышит, видит и звенит
Ночным стозвучным дружным хором...

Обратившись к контексту, устанавливаем денотативную отнесенность перифразы именно к данному объекту *небо* (ср. возможное восприятие перифразы как обозначения звезд; ср. перифрастическое сочетание *звездный полог*, например, как реальное, а не только возможное обозначение двух различных объектов — неба и звезд). С нашей точки зрения, это вытекает из контекстуальной соотнесенности ассоциативно связанных метафорических элементов текста *одета, чалмою*, которые в совокупности с другими средствами и приемами формируют образ одеяния в олицетворенном изображении ночной степи. При этом привлечение словесного образа *чалма* с его ярким восточным колоритом мотивировано, вероятно, лепкой пластического образа башкирских степей. Теперь можно сопоставлять перифразу *звездоносная чалма* с другими обозначениями того же денотата в поэзии предшествующего периода (естественно при наличии достаточно объемного лексикографического описания образных манифестаций соответствующего денотата). Такое сопоставление обнаруживает ее семантическую

близость, «родство» и, следовательно, возможность ее включения в одну из двух образных парадигм: *свод...*, *купол...*, *крыша...*, *навес...*, *сень...*, *шатер...* (чего, какой) с семантической доминантой «покрытие какой-либо формы» в основе или *ткань...*, *бархат...*, *ковер...* (чего, какой) с семантической доминантой «ткань, изделие из ткани» в основе. Поскольку значение существительного *чалма* — головной убор из длинного куска ткани — совмещает названные выше смыслы, но при этом имеет еще и сему «головной убор», то представляется вполне оправданным допустить появление еще одного парадигматического ряда, в основе которого лежит семантическая доминанта «головной убор». В этой предполагаемой парадигме помимо словосочетания *чалма звездоносная* возможны сочетания со словами-образами *шляпа...*, *шапка...* (чего, какая) и т. п.

Таким образом, проблема отношений между словами-образами, как они вырисовываются при лексикографическом описании системных связей поэтических номинаций, перерастает в проблему языковой метонимии (в данном случае: головной убор — его разновидность) как фундамента в развитии поэтической образности, развитии, направленном в сторону конкретизации образа [4]. Само собой разумеется, что в реальном эстетическом объекте — лирическом стихотворении — новый словесный образ влечет за собой изменение лексического окружения, т. е. в конечном счете оказывает влияние на отбор других лексических и лексико-фразеологических слагаемых лирического текста. При этом индивидуализированный контекст с его мотивацией конкретных образных средств задает выбор образа поэтом (в данном случае — *чалма*, а не, предположим, *шляпа* или *боливар*), а язык с его метонимическими потенциями предоставляет материальную базу изображения поэтического мира автора. Системное описание поэтических номинаций, следовательно, делает возможной постановку и предлагает определенное решение вопроса о генезисе образных парадигм в истории поэзии.

Помимо того, что лексикографический аспект изучения поэтического языка намечает пути к решению ряда достаточно существенных для лингвостилистики и лингвопоэтики вопросов, он может помочь, как представляется, уточнить некоторые понятия, дополнить наши сведения об отдельных явлениях в этих областях знания. Например само существование термина метафора-загадка обязано, по-видимому, отсутствию возможности включить ту или иную метафору в соответствующий ассоциативный ряд. Получая «свое» место в образной парадигме, т. е. становясь элементом ассоциативного ряда, метафоры-загадки теряют свою загадочность,

---

[4] Это подтверждает и дополняет, как представляется, наблюдения и выводы В. П. Григорьева, который указал на эволюцию метафоры-сравнения в русском поэтическом языке — смену соединения абстрактного и конкретного в генитивной метафоре «живыми ассоциативными связями прежде всего именно конкретных „далековатых понятий“» [Григорьев 1979, 200].

становясь звеньями ассоциативной цепи. Такие двучленные метафоры-загадки, как *поле звезд* (Блок), *звездный улей* (Вол.), *копья заката* (Блок) [5], вполне возможно семантически интерпретировать. Двучлен *поле звезд* закономерно вписывается в парадигму образных обозначений денотата *звезды*, смысловая доминанта которой объединяет пространственное и количественное значения, и становится членом ряда *океан светил* (Кюхельбекер), *море огненных брызг* (Бенедиктов). Словосочетание *улей звездный* прочитывается как член образной парадигмы со смысловой доминантой «множество, совокупность чего-н.», ср. *сонм звезд, звездный, хор звезд, звездный, пыль звезд, звездная, рой звезд, звездный* и т. п. Правда, в последнем случае возможно допустить и развитие самостоятельной «пчелиной» ассоциации: *рой... улей...*, во всяком случае, к такому предположению приводит наличие словосочетания *рой звезд* (зафиксировано у К. Павловой и Ф. Сологуба). Образ словосочетания *копья заката* находит место в ассоциативном ряду поэтических обозначений лучей. Ср. у Бенедиктова: *стрелы Феба, стрелы царя света, стрелы огня* — о солнечных лучах, а позднее у А. Белого: *стрелы лучей вечеровых, копья лучей, копья лучевые, иглы света, иглы звезд.*

Системные связи между образными словами и словосочетаниями, манифестирующими в поэзии одно и то же явление действительности (образными номинациями одного денотата), объясняют также такое явление, как поэтическая омонимия. Омонимичными с этой точки зрения являются те единицы поэтического языка, которые при общности слова-образа выступают характеристиками различных денотатов. Так, словосочетание *полог белый* и лексема *полог* служат наименованием и снега и тумана; *пучина темная, пучина; бездна голубая, бездна; степи безбрежные* и др. подобные — являются поэтическим именем и неба и моря. Внеязыковую основу подобных омонимичных обозначений составляет общность признаков, присущих соответствующим явлениям действительности [6]. Так, снег и туман несут в себе идею покрытия какой-либо поверхности, а небо и море характеризуются признаком пространственной протяженности или большой глубины.

На базе денотативной общности признаков соответствующих явлений возникает, как известно, возможность переноса прямого наименования явлений: например, существительные *море, океан* могут быть применимы к обозначению неба, но в поэзии существительное *небо* в свою очередь также выступает средством образной характеризации водной стихии. Для неба известны, например, такие поэтические номинации, как *океан небесный* (Майков), *океан воздушный* (Фет), *море света горнее* (Хомяков), *зыби лазоревые*

---

[5] Примеры загадок взяты из книги Н. А. Кожевниковой [1986, 17].

[6] «Системность языка... в конечном счете обусловлена именно теми связями и отношениями, которые существуют в самой действительности и отразились в процессе ее познания в человеческом сознании при помощи языка» [Шмелев 1982, 4].

(Лохвицкая), *зводи синие* (Анненский) [7], а М. Лохвицкая, известная поэтесса конца XIX в., употребляет для обозначения моря, морского водного пространства словосочетание *водное небо* [8]:

Утро спит. Молчит волна.
В *водном небе* тишина.
Средь опаловых полей
Очертанья кораблей
Тонким облаком видны
Из туманной белизны.

«Утро на море»

Несколько позднее Бальмонт в стихотворении «Воззванье к океану» создает перифразу *водный небосклон* как одно из слагаемых в ряду описательных образных характеристик океана:

Океан, мой древний прародитель,
Ты хранишь тысячелетний сон.
Светлый сумрак, жизнедатель, мститель,
Водный, в глубь ушедший, *небосклон*!

Естественно, что эти перифразы носят изобразительный характер, являются элементами более сложного в структурном отношении образа, формирующегося в пределах целостного эстетического объекта, и отражают установку на непрямое слово в изображении действительности. Само собой разумеется, что полное совпадение между поэтическими обозначениями различных денотатов не обязательно, поскольку речь идет о поэтической омонимии, т. е. об образном сближении поэтических наименований различных явлений. Эти наименования вполне могут сохранять различие, например, в определениях: ср. *бездна лазурная* (о небе) и *бездна голубая* (о море), или *зыби лазоревые* (о небе) и *зыби голубые* (о море) и т. п., что не снимает омонимического характера соответствующих словосочетаний.

Перспективность системного описания образных средств поэзии обнаруживает и другая форма их представления. Наиболее целесообразно, с нашей точки зрения, описание поэтических номинаций «по денотатам», в котором единицы поэтической речи группируются на основании их семантической близости [9]. Однако словесно-образный материал, описанный «по денотатам», не исключает и другого рассмотрения, а именно — «по авторам». В последнем случае перечни номинативных единиц включат различные денотаты (их алфавитный порядок образует левую сторону

---

[7] Этот ряд, кажется, может быть пополнен и генитивной метафорой В. Хлебникова *море неба*. Пример приведен В. П. Григорьевым [Григорьев 1979, 207].

[8] Ср. в поэзии предшествующего периода, например, у К. Павловой в стихотворении «Озеро Вален»: «Над равниной вод сияя, / Смотрит ясно небо мая / Синевою в синеву», где соответствующее представление не получило метафорической «оболочки», не оформилось в образное словосочетание.

[9] Здесь мы не имеем возможности иллюстрировать подобное описание. Образец словарной статьи дается в работах Иванова [1986, 1989].

словарных статей) со всеми относящимися к ним поэтическими словосочетаниями и отдельными лексемами, зафиксированные у данного поэта. Из материала, представленного подобным образом [10], исследователь поэтического языка может извлечь богатую информацию, в частности, необходимую при изучении индивидуального стиля художника слова. Можно получить ответ не только на вопрос, к каким образным ассоциациям обращен художественный мир поэта при характеристике того или иного объекта действительности, но и какие из них пользуются явным предпочтением. Так например, для поэтического обозначения неба И. Анненский использовал следующие слова и словосочетания: *купол синий, чаша голубая, ~лазурная, ~ливней золотых, ~сапфирная; степь выцветшая, простор эфирный, пустыня голубая, ~звездная, ширь бледнеющая; заводи синие; высота воздушная, ~голубая, высь бледно-безбрежная, ~сумрачная; бездонность бирюзы; бирюза, лазурь, сапфиры; обитель, чуждая грозе, палаты солнцевы, покои пустынные, пустынь небес синяя; знамя голубое.* Тот же объект Ф. И. Тютчев характеризует с помощью следующих словесных образов: *твердь безоблачная, ~благосклонная, ~звездная, ~пламенная и чистая; свод неба, ~небесный, ~голубой; предел горний выспренний; высота лазоревая, ~незримая, высоты лазуревые, ~незыблемые; вышина горняя, вышина; бездна воздушная голубая, ~пылающая, бездна; пропасть темная, пропасть; лазурь неба огневая, лазурь небес, ~небесная; лазурь; синева неба, ~небес, ~небесная; жилище горнее неземное; святилище небес; храм круглообразный светлый; эфир чистый и незримый; мир горний.* Авторское пристрастие в сфере обозначений денотата *небо* ясно: для И. Анненского это несомненно образ неба — чаши и цветовая характеристика того же объекта — *бирюза, лазурь, сапфиры;* для Тютчева — это образы *твердь, высота* (высоты, вышина) и *бездна* (пропасть). Эти пристрастия говорят сами за себя, достаточно напомнить об известном космизме, характерном для поэтики Тютчева, который обнаруживается уже на этом чисто лексикографическом уровне. В руки исследователя попадает, таким образом, материал, требующий дальнейшего изучения: только тщательный анализ поможет объяснить причину подобных авторских предпочтений в сфере образных характеристик, разгадать тайну индивидуальных творческих привязанностей.

Основанный на системном описании анализ образных средств «по авторам» позволяет выделить и определенную шкалу художнических пристрастий, в том числе — чисто языковые привязанности поэта, например, в области грамматических форм образных номинаций. Так, образные воплощения денотата *небо* у Бальмонта, например, обнаруживают тяготение поэта к определенной образной ассоциации на основании количественного преобладания в перечне

[10] Выполнить это — задача техническая: описание «по денотатам» может быть снабжено приложением, содержащим перечень материала «по авторам».

словосочетаний с семантической доминантой 'бездна': *бездна безмятежно-голубая, бездна воздуха и света, бездны мировые, бездны светлой безбрежности, бездонности синие, глубина светлая, глубины небесные* [11]. Вместе с тем в полном своде поэтических интерпретаций неба Бальмонтом отчетливо выявляется несомненное притяжение поэта к форме множественного числа у опорного слова двучленов: *моря синие, просторы вольной дали, бездны мировые, бездны светлой безбрежности, бездонности синие, глубины небесные*, в том числе и в номинативных единицах, эксплицирующих излюбленный образ бездны — глубины. Само по себе, и особенно при условии поддержки аналогичной картиной в обозначении других денотатов, это безусловно значимо для характеристики идиостиля Бальмонта, а также служит подтверждению уже выявленных тенденций развития поэтического языка начала XX в.[12]

Отсутствие оснований для обобщений и выводов при анализе одной или даже ряда образных парадигм, что вполне возможно, не означает однако, невозможности почерпнуть существенные факты при анализе другой (или других) парадигмы [13]. То есть значимым здесь выступает и сам выбор в сфере обозначаемого. Таким образом приобретает интерес проблема избирательности в денотативной сфере, возникают вопросы, какие денотаты попадают в число наиболее интерпретируемых поэтическими средствами в системе индивидуального стиля и в поэтическом языке, каковы причины этой избирательности и в какой мере находятся последние в области общепоэтических проблем или в сфере индивидуально-авторских устремлений и т. д.

[Заслуживает внимания и еще одно возможное приложение к системному лексикографическому описанию образных номинативных средств поэзии — их описание «по образам»] Подобное приложение позволит однозначно ответить на вопрос о том, каково «магнитное поле» образа в денотативной сфере, то есть обозначению каких явлений действительности и объектов поэтического творчества служит данное образное слово (например, такие слова-образы, как *пустыня* и *храм, огонь и змея, лазурь* и *серебро* и т. п.).

Рамки работы позволили нам остановиться лишь на сравнитель-

---

[11] Для сравнения приведем остальную часть перечня поэтических обозначений неба у Бальмонта: *свод небес, предел небесный, страна воздушная, мертвая, вольная, царство ясное, беспредельность небес, беспредельность свободная от всего, кругозор синий, просторы вольной дали, пустыня бесплодная, пустыня звезд, моря синие, высота голубая, вышина неземная, лазурь глубокая, ~ ласковая, ~ немая, ~ чудесная, лазурь, склеп небес, храм воздушный, эфир бездонный, отчизна небесная, радостная.*

[12] См. в частности наблюдение Н. А. Кожевниковой над способами реализации в поэзии абстрагирования как одного из видов художественного обобщения [Кожевникова 1986].

[13] Примером, не приводящим к обобщению такого рода, с нашей точки зрения, могут служить поэтические номинации неба у Ф. Сологуба: *твердь, шатер широкий* и *синий* [твор. ср.], *страны запредельные, беспредельность, бесконечная даль голубого, пустыня небес, ширь поднебесная, вышина голубая, бездна блистающая грозная* [твор. ср.], *град надзвездный.*

но небольшом круге лингвопоэтических проблем, решению которых способствует изучение системных связей образных поэтических номинаций. Последние, как видим, открываются при лексикографическом описании этих специфических средств языка поэзии. Наиболее же значительная из перспектив использования такого описания, подчеркнутая в современной теоретической лингвистике Ю. Н. Карауловым [14], видится в участии словарей поэтического языка в создании машинного фонда русского языка. Такое участие обеспечило бы в дальнейшем словарю образов активный научный оборот, подлинное освоение наукой образного языкового богатства поэзии.

Грамматический аспект описания идиостилей: синтаксическая доминанта

Идиолект/идиостиль в эволюционном аспекте

Вопросы о разграничении идиолекта/идиостиля и о принципах выявления соответствующих им конституентов сравнительно недавно стали всерьез тревожить лингвистов, занимающихся анализом художественной речи. «Идиолект» как общелингвистический термин давно укоренился в языкознании, его значение более или менее устойчиво (ср., например, [Ахманова 1966, 165 и Григорьев 1983, 4]). Понятие идиостиля, напротив, неопределенно: по выражению В. П. Григорьева, «всякий идиостиль как факт современной литературы является в то же время идиолектом» [Григорьев 1983, 4]. Дефиниции идиостиля и идиолекта как терминологического дублета включены и в энциклопедическую кодификацию [ЛЭС, 114—115]. Согласно словарным определениям, понятие «идиостиль» логически шире понятия «идиолект» и трактуется как вся совокупность языковых выразительных средств автора, в то время как компонентами идиолекта становятся важнейшие черты идиостиля.

Как кажется, разграничение понятий идиостиля/идиолекта означает, во-первых, осознанное введение оппозиции: денотативный/коннотативный аспект [Барт 1975, 157—160] функционирования компонентов субъязыка. Интересно, что в собственно стилистических работах наметилась тенденция к выдвижению той же оппозиции в качестве исходной точки описания лингвистических и семиотических параметров стиля [см. Долинин 1987, 37—40]. Если мы, согласно с лингвистической традицией,

[14] Ю. Н. Караулов говорит о возможности создания специального подфонда словарей поэтического языка в пределах машинного фонда русского языка, где словарь поэтических парадигм может представить зону наднормативного варьирования слова среди других зон сферы гиперварьирования [Караулов 1986, 15].

все индивидные компоненты авторской языковой системы назовем компонентами идиолекта, то те из них, что устойчиво реализуют коннотативную функцию, будут складывать идиостиль. Тогда возможно говорить о закономерном хронологическом предшествовании более широкого в логическом отношении понятия более узкому. Кстати, наиболее коннотативно значимые компоненты не обязательно обладают максимальными системообразующими возможностями [см. Преображенский 1988, 285].

Важно четко определить статус компонентов идиолекта и идиостиля с учетом специфики лингвопоэтики. Сама пара терминов довольно жестко связана с описанием языка. На этом основании с осторожностью следует подходить к подключению всякого рода семиотических объектов (композиция, тема, даже семантические оппозиции символов, микрополя слов в текстах и т. п.) к числу конституентов идиолекта/идиостиля, так как здесь мы имеем дело уже с подлинно вторичной знаковой системой, где собственно языковые параметры объектов не столь важны. Дублет идиостиль/идиолект тяготеет, как представляется, к «грамматической» проблематике (не случайно сочетание «грамматика идиостиля»).

Когда речь идет об идиолекте языка, то в его описание включается все, что достойно внимания в плане хоть какого-нибудь отклонения от мыслимой (гипотетически моделируемой) средней (идеальной) нормы. Очевидность несоответствия такого подхода задачам описания идиолекта поэтического языка вытекает хотя бы из того, что вопрос о фиксации норм в поэтическом языке ничуть не легче вопроса описания идиолектов. Поэтому процедура описания должна носить не линейный, а «челночный» характер, как в плане соотнесения одного идиолекта с другими и реконструируемой нормой, так и в плане формирования идиостиля из идиолекта.

Вопрос о системной организованности и иерархической зависимости конституентов идиолекта/идиостиля сложен. Если считать идиолект фазой формирования идиостиля, то, разумеется, первый нельзя назвать ни устойчивым, ни стабильным, ни сознательно замкнутым, а системные связи внутри него приходится рассматривать как лишь до известной степени реализованные интенции. Идиостиль по существу обладает большей системностью, иерархической организованностью, ограниченной упорядоченностью элементов. Но следует учесть, что ввиду коннотативной функции, реализуемой конституентами идиостиля, они являют себя наблюдателю отнюдь не через свои системообразующие качества, поэтому необходимо возвращаться к прежнему, идиолектному состоянию взятого компонента.

Описание конституентов может быть проведено двумя способами: воссозданием номенклатуры приемов [см., например, Некрасова 1985, 5] и при помощи анализа, нацеленного на выявление доминант идиостиля [см., например, Золян 1986]. Не останавливаясь подробно на сравнительной характеристике этих двух метод, отметим лишь, что идеи доминанты, как они сформулиро-

ваны Ю. Н. Тыняновым [Тынянов 1977, 227, 277], представляют собой основу подлинно системного анализа и являются одним из существенных достижений отечественной лингвопоэтики на методологическом уровне. Принцип доминантного исследования гарантирует возможность эволюционного описания объекта в ряду подобных. Вычленение доминанты может быть произведено только с учетом складывания авторской рефлексии в сферу конституентов идиолекта, складывающей затем идиостиль.

Противопоставление идиолект/идиостиль в том виде, в котором оно здесь намечено, может быть соотнесено с высказанными некогда Я. Мукаржовским соображениями о сложной иерархической структуре и исторической преемственности эстетических норм [Мукаржовский 1975]. И д и о л е к т ы формируются на базе слагаемых норм первого и второго порядков: а) безусловных; б) культурно апробируемых, закрепляемых, устойчивых; и д и о с т и л и — преимущественно в сфере норм второго и особенно третьего порядков (т. е. реально осознаваемых как собственно выразительный вариант, как одна из возможностей на данном синхронном срезе). Один из парадоксов идиостиля заключается в том, что даже нарушение в действительности норм второго порядка воспринимается в рамках противопоставления идиостилей как нарушение норм третьего порядка, только более резкое.

Всякие сдвиги эстетических норм подразумевают, в конечном итоге, с м е н у д о м и н а н т. Смена доминант происходит в результате изменения установки, в смысле Ю. Н. Тынянова, но связана с последней не жесткой причинно-следственной связью, а как весьма опосредованное следствие такой смены, имеющее место уже в сфере коммуникативных средств. Толкование изменений коммуникативной нагруженности языковых единиц, объясняющее все исключительно эстетическим произволом и переводящее языковые структуры в область эстетики как бы автоматически, вызывает, по меньшей мере, недоверие.

Синтаксическая доминанта В. Маяковского

С изложенных позиций и хотелось бы подойти к опыту описания идиостиля В. В. Маяковского. Сознавая невозможность исчерпывающего описания объекта в рамках этого фрагмента, авторы сосредоточили свое внимание на иллюстрации приведенных выше теоретических положений.

Описание идиостиля В. В. Маяковского так или иначе входило в задачу многочисленных исследований. В литературоведческом аспекте творчество В. В. Маяковского рассматривалось, естественно, существенно подробнее, однако, зачастую грань между собственно лингвистическим и литературоведческим аспектами провести довольно сложно, имея в виду претензии теории литературы на такие области, как теория стиха, теория тропов и т. п. На наш взгляд, по Маяковскому было достаточно работ, занимающих,

если можно так сказать, промежуточное положение, вне зависимости от того, как они планировались (например, В. В. Тимофеева, В. О. Перцов, З. С. Паперный, Л. Я. Гинзбург). Кроме того, существуют исследования, которые при преимущественной сосредоточенности на одной проблеме касаются целого ряда других, смежных, также находящихся на стыке (напр., работы Б. П. Гончарова). Собственно лингвистический аспект творчества Маяковского разработан несколько более фрагментарно, кроме хорошо известных исследований Г. О. Винокура, Р. О. Якобсона, Ю. Н. Тынянова, Н. И. Харджиева и В. В. Тренина, отдельных соображений В. Гофмана, Б. И. Арватова, кроме работ по рифме (Е. Д. Поливанов, М. П. Штокмар и др.), по ритмике (А. Н. Колмогоров, А. М. Кондратов, М. Л. Гаспаров и их оппоненты Л. И. Тимофеев, Б. П. Гончаров и проч.), едва ли можно выделить на сегодняшний день фундаментальные работы, нацеленные на комплексное описание идиостиля Маяковского или отдельного явления как компонента идиостиля (хотя имеется достаточное количество статей и диссертаций эмпирико-описательного типа). Такому положению дел в немалой степени способствовала, во-первых, традиционная сосредоточенность исследователей исключительно на ритмической стороне стиха Маяковского [см. ИТС, 221], во-вторых, стремление найти в языковедческих характеристиках непосредственное подтверждение известной «идейной» трактовки поэта. К сожалению, практически неисследованным остается, например, сопоставительный аспект комплексного описания идиостиля (прежде всего, соотнесение его со сходными идиостилями Н. А. Асеева, С. С. Третьякова, С. И. Кирсанова и других, формировавшими единую эстетическую норму лефовского авангарда). Надо сразу сказать, что видимая многоаспектность и комплексность описания языковых особенностей творчества поэта в большой степени есть иллюзия, порождаемая трехзначными индексами библиографии.

При попытках целостной лингвистической характеристики идиолекта/идиостиля В. В. Маяковского выделялось как бы три различных принципа, детерминирующих структуру всей системы языковых средств: стихия устной речи, ораторской речи (Ю. Н. Тынянов, Г. О. Винокур), подчиненность всех других уровней уровню синтаксиса (Б. И. Арватов, да и многие стиховедческие исследования содержат ту же презумпцию, например, уже названные Б. П. Гончаров, А. С. Карпов и др.) и, наконец, поэтический аналитизм (рискнем так определить принцип «выделенных слов» по Р. О. Якобсону). Лингвист сразу замечает, что детерминирующие факторы не только не исключают, но и дополняют друг друга.

Говоря о лингвистической доминанте, не забудем, что первоначально она реализуется на этапе формирования идиолекта и оказывает влияние на выдвижение тех принципов коммуникативной организации, которые впоследствии трансформируются в приемы, получающие в процессе окончательной консолидации коннотативную нагрузку.

Для идиолекта В. В. Маяковского была характерна решительная аналитическая перестройка в рамках поэтического языка. Однако аналитизм здесь носит специфический характер, определяемый особенностями как вообще поэтического языка, так и стихотворной речи.

Новаторские работы (Иванов 1980, Гаспаров 1984[1]) ввели в обиход лингвопоэтики представление о ритмико-синтаксических клише (РСК), значение этого открытия трудно переоценить. РСК есть воплощение интенции отрезка речи, заключенного в пределы стиховой синтагмы, обрести коммуникативную самодостаточность. Мышление ритмическими моделями без реальных языковых наполнителей никогда не было свойственно ни реципиентам, ни продуцентам поэтических текстов, напротив, факт мышления РСК подтверждается многочисленными примерами речевой практики. (То, что стихотворная работа начинается с ритмического «гула» (В. В. Маяковский), не опровергает сказанного выше, т. е. «гул» — ритмический знак определенных РСК.) Если М. Л. Гаспаров показал, что «золотой век» русской поэзии был периодом кристаллизации и затем подавляющего господства РСК-формульности, то, вероятно, то же можно сказать и о периоде, открывавшем «серебряный век» (только РСК, разумеется, сменились). Тому есть много косвенных подтверждений, которые представляются хорошими аргументами при отсутствии пока большой статистической информации.

Во-первых, уже к 80—90-м годам в традиционалистской поэзии наметилась чрезвычайно жесткая зависимость между границами части высказывания и стихом, например, в стихотворениях И. А. Бунина, не превышающих объемом 30 строк периода 1887—1901 гг., большинство строк имеет такой синтаксический статус: или полная предикативная единица, или подлежащная часть, или сказуемостная часть, или распространенный второстепенный член.

Во-вторых, показателем установления системы РСК служат эксперименты в области ритмизации прозы (прежде всего, А. Белого, а также А. Ремизова, Е. Замятина, Б. Пильняка и др.). Монтаж А. Белым определенного текста из РСК анапеста и амфибрахия был возможен только при условии легкой идентифицируемости РСК в потоке речи, что обеспечивалось лишь стабильностью репертуара РСК и высоким уровнем РСК-компетенции читателя. В пользу этого соображения говорит и факт появления чуть позже «сдвигологии» А. Крученых. Возможно, прав Ю. М. Лотман, невысоко оценивая потенции «сдвигологии» в плане описания абсолютных законов перцепции стихотворной речи, однако очевидно то, что А. Крученых фиксирует относительную норму восприятия, и в этой относительной норме значимость РСК-модели была так велика, что любая нестандартная по РСК позиция (ср.: *слыхали ль вы//слыхали львы*) вела к смысловой аберрации, коммуникативной неуспешности.

В-третьих, есть много свидетельств, что для самого В. Маяков-

ского абстракция стихотворных размеров существовала не иначе, как в форме конкретных РСК. В воспоминаниях В. А. Катаняна воспроизводится разговор В. В. Маяковского с О. М. Бриком: «Это который? — Амфибрахий? Трехсложный, с ударением на втором слоге. — Например? — Ну... Очень просто... Вот тебе строка „Моя ненаглядная Киса...“» [Катанян 1975, 84; аналогичный пример см. Шкловский 1966, 326].

Известно, что стих Маяковского эволюционировал от дольника к таковому и далее к акцентному стиху, причем все названные сосуществовали с «вольными» двусложниками и трехсложниками (это было показано в многочисленных работах А. Н. Колмогорова, А. М. Кондратова и др., ср. [Гаспаров 1984_2, 219—222]). Однако уже давно отмечалось, что стих-дольник можно представить как трансформ «правильного» РСК определенного размера, появляющийся в результате замены одного из компонентов РСК другим из ряда синонимов, ряда членов образной парадигмы, семантического поля и т. п. В. В. Маяковский сам писал, что одной из особенностей организации своего стиха считает допустимость вставок слов, имеющих лишние или недостающие слоги, в стиховой отрезок (РСК): *Вам, проживающим за оргией оргию, // имеющим ванную и теплый клозет...* (1, 56) [1]; ср.: проживавшим за оргией оргию, // имеющим ванну и теплый клозет. Замены фактически не существенны с точки зрения коммуникативной целостности и семантики высказывания. При всей кажущейся недопустимости наш эксперимент-подстановка помогает увидеть реальность стоящих за строчками дольника первоначальных форм (*Это взвело на Голгофы аудиторий // Петрограда, Москвы, Одессы и Киева»* (1, 226); ср.: Москвы, Петрограда, Одессы и Киева).

Ослабление требований к словам-заместителям, заполняющим лакуны клише, приводит к тому, что колебание слогов начинает превышать 1—2 слога и дольник превращается в тактовик или акцентный стих, для осознания которых как особого вида ритмической организации часто высказывания одного отдельно взятого стиха не достаточно.

Итак, можно считать, что уже на самом раннем этапе становления идиолекта В. Маяковский отталкивается от РСК и, подобно А. Блоку (на эту параллель указывал М. В. Панов), пытается осуществить революцию поэтического языка интенсивным путем — взрывая РСК изнутри (ср. с этим экстенсивный путь В. Хлебникова — прежде всего через полиметрию, т. е. сложное комбинирование РСК различных размеров в тексте). РСК представляет собой специфическое синтаксическое единство языка поэзии (может быть, единицу). Репертуар РСК демонстрирует особенности национального стихотворного синтаксиса. Движение по пути нарушения связности РСК есть, в сущности, тенденция поэтического аналитизма, имеющая

[1] Все ссылки даются по Полному собранию сочинений В. Маяковского в 13-ти т. М., 1955—1961.

далекие последствия для складывания идиостиля как системы.

РСК становится для В. Маяковского полем эксперимента. Некоторые этапы этого эксперимента так и остались единичным явлением, хотя подавались первоначально как осознанные конституенты идиостиля (например, «передняя, средняя, обратная» рифмы, рекламированные в «Садке судей») и зафиксировались как факт идиолекта. Упомянутая рифма есть результат опытов раннего Маяковского в направлении трансформации РСК. В сущности этот эксперимент (стихотворения «Утро», «Из улицы в улицу») сводился к изучению порождающих возможностей РСК трех-четырехстопного ямба и дактиля. Порождающий процесс моделировался в нескольких направлениях: а) удлинение стиха (основа «эхорифма», затем стал вообще использоваться звуковой повтор): *решеткой четкой, фонарей царей*; б) синтаксическое согласование РСК, не обладающих ввиду своего синтаксического устройства коммуникативной автономией, инициирующихся союзом: *а за решеткой. . ., и на нее встающих звезд. . ., но гибель фонарей. . .*; в) изучение возможностей «двойного управления» как принципа контаминации РСК (*А за решеткой/четкой/железной мысли проводов* — четкая решетка?, четкая железная решетка?, четкая железная мысль?).

Эти трансформационные правила формально опираются на введение звукового повтора, который рассматривается как выделитель компонентов РСК, могущих служить узлом дальнейшей цепи трансформаций. Так формируется новая функция звукового повтора — маркировка компонентов РСК, семантически и синтаксически значимых в плане соотнесения исходного варианта и возможного трансформа. Звуковым повтором часто отмечаются те члены стиховой синтагмы, которые задают сбой дольника (*в расплаве **меди домов** полуда, дразнимы **красным покровом** блуда* (1, 44)).

Эксперимент по возможным трансформациям РСК позволяет отчетливо увидеть, что существуют такие пограничные случаи, когда минимальный стих не опознается как РСК вне более широкого однородного ритмического контекста, например, *врывается к богу* — РСК, которое легко опознавалось бы в тексте, построенном на единообразии амфибрахия (ср.: *И брошусь из битвы//Ему я навстречу* (М. Ю. Лермонтов)). Многочисленные эксперименты с образчиками русских РСК критической длины, в которых размер плохо опознается и даже контаминируется за счет сбоев (особенно важен здесь опыт А. Белого, которого именно в таких образцах и любил декламировать В. В. Маяковский), показали потенциал пригодности РСК минимальной длины для образования новых трансформов.

Комбинация из упомянутых РСК, да еще осложненная за счет дольниковых вариантов РСК, разрешением на «вольную» стопность, контаминации строк, может дать в целом тексте своеобычную структуру, не имеющую сквозного единообразного принципа вычленения стихотворного высказывания: ***Оркестр чужо***

смотрел, как // *выплакивалась скрипка* // ***без слов,*** // ***без ТаКТа,*** // *и ТольКо где-то* / ***глупая ТарелКа*** / *выязгивала:* // ***«Что это? КаК эТо?*** (1,68). Подобная дробность стиховой композиции уже так велика, что каждое высказывание существует как бы само по себе в пределах этой своеобразной полиметрии. Идентификация ритмически целостных отрезков чрезвычайно затруднена, реципиент фактически не может ориентироваться на привычные ему РСК-модели, даже рифма синтаксически бифункциональна (соединитель//разделитель).

Дальнейшее развитие уже по линии упорядочивания стихотворного синтаксиса в условиях аналитической революции В. Маяковского вело ко все большей утрате позиций РСК и выдвижению на первый план рифмы, как сигнала завершения стихотворного коммуникативного отрезка (например, «Мысли в призыв», «Я и Наполеон»). Формулируется правило: любая комбинация элементарных трансформов РСК может составить самостоятельную синтагму, граница которой отмечается рифмой (ср. поэтов-сатириконцев и вообще возрождение «раешника»), поэтому рифма приобретает исключительную информационную значимость.

Разложение РСК приводит к тому, что, во-первых, появляются широкие возможности синтеза стихотворной и прозаической речи с опорой на принципы разговорного синтаксиса, во-вторых, перцептивная перестройка требует не только переоценки значимости некоторых традиционных сигналов, но и повышения нагрузки на каждый сигнал — всякий конструктивный элемент стиховой фразы становится более значимым. Справедливы слова Р. О. Якобсона: «Маяковский освобождает его (слово. — *Л. Н., С. П.*) от прокрустова ложа ритмической инерции силлабо-тонического стиха», «стих Маяковского, не знающий в силу своих ритмических особенностей тесных словесных групп, объединенных смыслом, ударением декламируется так, как если бы все слова связались между собой впервые» [Якобсон 1923, 103, 110].

Уже к 1914 г. у В. Маяковского происходит решительный поворот в сторону разговорного аналитизма, а затем даже возрастает число простых эллиптических предложений, сложных бессоюзных, типичных для разговорной речи (например, «Приказ по армии искусств», «Радоваться рано» и др.). Таким же образом появление большого числа «окказиональных» сочетаний падежей с предлогами — результат соединения разговорного и стихотворного аналитизма (*перемазать рожу в копоть, ус залихватски закручен в форсе* и т. п.). При таком соединении формальная свобода конструкций разговорной речи, ориентированных на (прежде всего) смысловое, а не грамматическое установление отношений, сочетается со свободой трансформационных правил при структурировании стихотворного высказывания. Это освобождение от привычных формальных показателей, направляющих процесс смыслообразования, приводит к тому, что с необходимостью должны появиться системно обусловленные, качественно новые регуляторные средства, обеспечивающие необходимый ми-

нимум рецептивных возможностей. Иначе определение ракурса некоторых коммуникативных отрезков становится просто затруднительным: *Настречу медленней, чем тело тюленье, пароход из Мексики, а мы — туда* (7, 18) (намеренно дано без соблюдения графического членения).

Первым системно необходимым регуляторным средством такого рода стала, выступающая теперь в качестве границы синтагмы, рифма. Если ранее это ее свойство совмещалось с другими и, во всяком случае, было идиолектным (не было отрефлексировано), то теперь рифма приобретает характер явной идиостилевой черты (ср. «Как делать стихи»). В связи с этим качество рифмы постепенно заметно изменяется. Рифма выполняет теперь (прежде всего!) функцию сигнала финали. В условиях господства РСК-принципа усиление семантической стороны рифмы определялось ее синтаксической избыточностью, а характер рифмопар был связан в основном с семантической традицией. Рифма была как бы еще одним («вертикальным») средством смыслообразования.

Чтобы разгрузить рифму и сделать ее качественно иным сигналом, В. Маяковскому пришлось преодолеть прежние семантические стереотипы, «формализировать» рифму. Насколько непрост шел этот процесс можно увидеть хотя бы на примере «Облака в штанах». Во-первых, семантическое отдаление происходит пропорционально неточности рифмы (ср.: *четкий — чечеткой, башни — пашни, боен — спокоен, безумий — Везувий, опереться — сердце, варево — разговаривать, не чета — читать, простак — пожалуйста* и т. п.). Неточные, неустоявшиеся рифмы хуже приспособлены для того, чтобы выступать в роли семантико-композиционных регуляторов, сообщающих дополнительную определенность межстиховым содержательным отношениям, зато как формальный показатель финали стихотворной синтагмы, образованной по формулам разложения РСК, они значительно более информативны. В. Маяковский начинает все регулярнее использовать в роли одного из компонентов рифмопары о к к а з и о н а л ь н ы й (в широком смысле) э л е м е н т. В число окказиональных попадают как собственно окказиональные и потенциальные слова, так и различным образом «экзотизированные» лексические единицы (при помощи изменения акцентной структуры: *за́гиб — бродяги*; графически: *мало́* — Allo и т. п). Словообразовательные окказионализмы и потенциализмы в поэме еще не столь частотны, зато есть морфологические окказионализмы, встречающиеся у В. Маяковского и позднее: *замш* (в. п., ед. ч.) — замуж; *светлое весело* (сущ., в. п.) — занавесила и т. п.

В целом, тенденция к оформлению рифмы обязательно с нарушением традиционного ассоциативного ряда еще недостаточно проявилась, не стала окончательной чертой идиостиля (вот позже появится знаменитый пассаж в «Как делать стихи»). Позднее потенциализмы заняли подобающее им место среди средств создания «маяковской» рифмы [см. Поливанов 1980]. Не менее 70 % потенциальных слов В. Маяковского обнаруживают себя

в позиции рифмы. Стремление к рифмообразованию становится главным стимулом словообразовательных новшеств, что и определяет общий характер этих образований, их регулярность, предпочтение для некоторых моделей и т. д. (Первый демонстративный пример — «Военно-морская любовь», хотя для начального периода это единичное явление.)

Став главным мерилом границы высказывания в его стиховом качестве, рифма претерпевает значительную качественную перестройку как в формальном, так и в содержательном аспектах. Формально в отношении рифмы реализуется та же модель расширения трансформационного потенциала, что и в отношении РСК. Например, требование к ближайшей дистрибуции ударного гласного даже повышается (в информационном плане, поэтому ф, х, ц, ч, ш, щ, и др. — действительно «хорошие буквы»), а в отношении дальнейшей дистрибуции вариативность увеличивается. Результаты переоценки норм иногда парадоксальны: проявляются в большом количестве такие рифмы, которые по традиции рассматривались как признак отсутствия версификационных навыков: *рука — строгал, кайме — век, Бенуа — нова* и т. п.

Поэтико-синтаксическая функция рифмы, даже подкрепляемая ее новым качеством, не может, по-видимому, обеспечить достаточные информационные возможности надежного выделения реципиентом поэтической синтагмы (возможно из-за того, что зачастую она формально совпадает со звуковым повтором внутри стиха, выполняющим иные функции). Тем не менее, новый специфический фактор формируется как явный дифференциал идиостиля В. Маяковского: р и ф м а — ч и с т о к о м м у н и к а т и в н ы й п о к а з а т е л ь, с и н т а к с и ч е с к и й з н а к.

Собственно, знаменательно уже то, что именно Ю. Н. Тыняновым и О. М. Бриком была отмечена тенденция к выравниванию стиха и коммуникативного отрезка в соответствии с обоюдными границами. Ведь эксперимент их современника был основан на том, что ритмический строй нарушался, а коммуникативная целостность даже увеличивалась. Ср., например, такой фрагмент, где отмеченные строчки задают ритмическую структуру, на фоне которой яснее ощущаются преобразования в трансформах: *Хорошо вам. // **Мертвые сраму не имут.** // Злобу к умершим у б и й ц а м туши. // О ч и с т и ч е л ь н о й в л а г о й вымыт // **грех отлетевшей души*** (2, 211).

В стихотворном синтаксисе В. Маяковского появляется новое соотношение стиха и части фразы: стихообразующим синтаксическим компонентом у Маяковского становится часть высказывания, значимая с точки зрения актуального членения (АЧ) — тема (Т), рема (Р), контрастная тема или рема (это соображение высказывалось Г. П. Мельниковым). Если рифма не указывает собственно окончание высказывания, то обязательно одну из перечисленных его частей, напр.: *Телеграф/охрип/от траурного гуда,// Слезы снега/с флажьих/покрасневших век.//Что он сделал,/кто он/и откуда —//этот самый человечный человек?* (6, 241). С тече-

нием времени соотношение стих — высказывание (его часть) все более утверждается в данной форме. Более того, появляется еще одно важное регуляторное правило — требование «объективного» порядка высказывания. Общеизвестно заключение, что для поэтического языка порядок слов не имеет каких бы то ни было ограничений [см. Ковтунова 1976, 225—226]. Стиховая система В. Маяковского, по-видимому, представляет собой исключение. Сплошной статистический анализ текстов двух поэм «Облако в штанах» и «Владимир Ильич Ленин» дал следующие результаты: на общее число высказываний в поэмах, соответственно, 55 % и 60 % сохраняющих порядок Т—Р («объективный»), кроме того, в поэмах, соответственно, 22 % и 28 % так называемых «нерасчлененных» высказываний. Следовательно, можно утверждать, что число высказываний без нарушений «объективного» порядка заметно возрастает к позднему периоду творчества поэта (1920—1930). При этом и в конце раннего периода (1912—1917) тенденция ввода АЧ-параметра была выражена. Итак, Т—Р становится дополнительным ритмическим (в широком смысле) средством в поэтической системе В. Маяковского уже в рамках собственно идиостиля, тем самым завершается начатый в рамках идиолекта эксперимент над РСК и выдвигается новое центральное требование к стихотворно-синтаксическим отрезкам. Выбранная точка отсчета дает возможность ввести АЧ-параметр как идиостилевую доминанту по отношению к ряду других отмечаемых дифференциалов идиостиля Маяковского.

Предметом многочисленных дискуссий всегда была своеобразная графика В. Маяковского — «лесенка», канонизация которой приходится также на поздний период его творчества, вопрос об акцентном стихе.

По вопросу о «лесенке» предлагалось, в сущности, два варианта решения: интонационный знак, появляющийся, следовательно, по произволу (яркий пример — точка зрения Б. П. Гончарова [1973]), или дополнительный информационный (в терминологическом смысле слова) фактор [Гаспаров 1979]. Вторая точка зрения кажется более аргументированной. Однако она могла бы быть дополнена соображениями, связанными с заявкой АЧ-доминанты. В самом деле, число «ступенек лесенки» устойчиво и не связано с формально-синтаксическими характеристиками стиховых отрезков, но рассматривать «лесенку» только в плане усиления информационной стороны стиха кажется чрезмерно ригористичным. Обращает на себя внимание факт, что число «ступенек» соотносимо с числом компонентов, составляющих развернутую темную или ремную часть высказывания. Часто увеличение числа «ступенек» (4 и более) против статистически нормативного сопровождает отступление от принципа соотносимости части высказывания со стихом: *Как дети/теперь:/— Что это/г-о-р-р-о-д-о-в-о-й?..* (6, 245). С другой стороны, обнаружить какую-либо жесткую корреляцию между членением на строки и актуально-синтаксическими характеристиками высказывания не удается. Можно, од-

нако, отметить такие особенности. Частое совпадение Т—Р структуры и «ступенек» в случае эллипсисов, соответствующих образцам, отмечаемым в разговорной речи: *Одиннадцать тысяч верст/окружность* (6, 287). Членение на однородные части «нерасчлененных» высказываний: «*В броневики/и на почтамт*» (6, 281). Наконец, выделение одного из компонентов темы или ремы, причем высказывание в этом случае всегда разделено графически на многие компоненты, т. е. не только на тему и рему, но и дополнительно выделяемые части темы или ремы, что наводит на мысль о вычленении дополнительных коммуникативно значимых уровней (ср.: контрастная тема и контрастная рема [Падучева 1978]): *В снегах России,/в бреду Патагонии//расставило время/станки потогонные* (6, 245). Следовательно «лесенка» скорее всего выполняет и определенную коммуникативную функцию. Она вообще подчеркивает коммуникативный характер стихотворного синтаксиса В. Маяковского, расчленяя сохранившиеся РСК, как бы переводя их в систему «маяковского» стиха. Особенно это касается «позднего» периода, когда возрождаются в новом качестве «вольные» размеры. «Лесенка» становится еще и средством устранения несовпадений стопного раздела и словораздела.

В сущности, для позднего Маяковского нарушение/соблюдение РСК уже не релевантно, т. к. победил другой принцип организации стиха — по коммуникативно значимым частям высказывания. Стремление реципиента найти все же ритмико-звуковое единообразие заставляет слух цепляться за число ударных слогов, тем более, что эта характеристика коммуникативно значима, ибо выделяет число носителей содержательной информации. Однако акцентный стих производен от статистических закономерностей, наблюдаемых в пределах коммуникативно выделяемых частей русского высказывания: каждая часть состоит обычно из 3—5 полнозначных компонентов (в соответствии с валентностями русского слова) и содержит, соответственно, 3—4 фонетических слова. Поэтому акцентный стих обязан своим рождением как закономерному стремлению реципиента к упорядочиванию звучания поэтического текста, так и объективным закономерностям языковой системы, реализованным в условиях поэтической синтагмы, построенной от коммуникативной модели высказывания с ограничителем рифмы.

Так же, как разговорная речь вырабатывает собственные способы дополнительной актуализации смысловых отношений в условиях обеднения репертуара формальных показателей, так и аналитизированный стих Маяковского начинает активно использовать дополнительные средства. Этим средством становятся различные звуковые сигналы: внутренние рифмы, повторы, аллитерации, поэтические этимологии, паронимия. Интересно, что звуковые сигналы регулярно распределяются по формально-синтаксическим позициям, играя роль дополнительных скреп. На примере паронимической аттракции на такую регулярность указывал Р. Г. Кадимов (*пустыня стынет, стодомный содом, корить и крыть, кровь и*

кров и т. п.). Кроме того, звуковое соответствие может выступать как аналог «лесенки», маркируя нерасчлененные высказывания и как бы расчленяя их на контрастные тему и рему: *площади плещут, пенится пенье* и др. Дистантное расположение соотносительных по звуковому составу единиц у В. Маяковского обычно маркирует контрастные компоненты темы и ремы: *Там,/где черно//воде у моста в оСКаЛе,//пЛеСКался/недавно/юркий челнок// деда,/ исКатеЛя СКаЛьпов (7, 40).*

В соответствии с принятым выше утверждением, что всякого рода «эйдологические» характеристики идиолекта/идиостиля представляют собой объект, находящийся на периферии лингвопоэтических прерогатив, мы ограничились «грамматическим» уровнем аналитизации. Однако едва ли не такие же рассуждения можно было бы провести на лексическом, фразеологическом уровне, говоря о разрушении В. Маяковским идиоматики поэтической речи, устойчивых ассоциативных парадигм. В этом разрушении также есть свои альтернативные модели, свои закономерные принципы. Некоторые особенности этого аспекта идиостиля В. Маяковского были удачно описаны Е. Д. Золотаревой [1987].

Эволюция идиостиля

Можно ли создать типологию развития поэтических систем во времени? Существуют ли поэты с историей и без истории? Как оценивать движение от простого стиля к сложному и от сложного к простому? Известно, что оба направления представлены в творчестве разных поэтов и ни одно из них не может оцениваться как «более прогрессивное». Развитие может быть постепенным, эволюционным, но возможны и резкие смены. Следовательно, требует обсуждения оппозиция: эволюция единой системы — смена разных систем. Наконец, изменения в характере творчества, вызванные внешними причинами, могут быть действительно регрессивными, существуют периоды спада, происходят сломы поэтик.

Что такое поэт без истории? Размышляя над этим вопросом, М. И. Цветаева увидела глубокое различие в самой природе двух разных типов поэтов: типа чистого лирика, поэта чувства и типа поэта мысли, поэта темы. «Обычно поэты второго типа поэты с историей, над ними действует „поступательный закон самооткрытия“» [Цветаева 1980]. Б. Пастернака известного ей периода она относит к чистым лирикам, поэтам без истории. «Если и есть перемены, то чисто языковые, даже лексические — внесены какие-то обороты и предметы нового быта и словаря».

Мы знаем, что последующая эволюция творчества Б. Пастернака затрагивала не только поверхностное изменение словаря. Соотношение раннего и позднего периодов его творчества — образец сильного сдвига от сложного стиля к простоте.

Тем не менее мысль М. И. Цветаевой представляется важной и для лингвопоэтического анализа, хотя внешнее языковое разви-

тие и внутренне-смысловое, очевидно, не всегда составляют параллельные ряды.

Лингвистические основы периодизации творческого пути поэта еще предстоит выработать. Сегодня анализ изменений отдельных составляющих поэтических систем преобладает над анализом смены качественных состояний систем. Отдельные элементы, подверженные историческому развитию, часто изучаются вне отношения к целой системе. Объектом анализа являлись изменения в принципах отбора и функционирования лексики: архаизмов, диалектизмов, абстрактной и конкретной лексики, отдельных семантических групп, стилистически выделенных слоев лексики, реже синтаксических конструкций; изменения в структуре стиха и взаимоотношениях стиховой и синтаксической структуры, приемах звуковой организации стиха. Разработаны основы анализа эволюции образных рядов [1], но лишь поставлена задача описать согласование правил отбора, преобразования и функционирования единиц разных уровней. Отсутствует необходимая терминология системного описания идиостиля в связи с поэтикой. Среди уже выработанных понятий и терминов важнейшим несомненно является понятие доминанты, выдвинутое русскими формалистами и обогащаемое в работах современных исследователей. Из наследия русских формалистов сегодня сохраняет особенную значимость и идея соотношения конструктивного принципа и материала, вопрос об «эволюционном отношении функции и формального элемента».

Связь творчества поэта с современным ему литературным процессом [2]. Место поэта внутри литературной школы. Это также неминуемые вопросы. Ранний, средний, поздний периоды, период с установкой на отрыв от традиции — резко новаторский период и период слияния с традициями — все ли они равно важны для построения литературного процесса, истории поэтического языка эпохи?

Если исторический процесс представлять как смену систем, соответствующих школам и направлениям, внимание к разным поэтам и разным периодам их творчества может быть избирательным. «Художественная индивидуальность существует постольку, поскольку она текстуально закрепляет до того не освобожденный трансформационный потенциал системы» [Смирнов 1977, 19]. Если будет прослеживаться только поступательное движение поэзии, в котором каждый шаг есть перестройка «концепции художественного знака в его связи с обозначаемым предметом» (например, у символистов «вещь превратилась в означающее, стала внешней стороной знака») [Там же, 23], найдется ли в таком

---

[1] См. прежде всего анализ образного словоупотребления в книге Н. А. Кожевниковой «Словоупотребление в языке поэзии начала XX века». М., 1986.

[2] «Авторская индивидуальность не есть статическая система, литературная личность динамична как литературная эпоха, с которой и в которой она движется, она — не нечто подобное замкнутому пространству, в котором налицо то-то, она скорее ломаная линия, которую изламывает и направляет литературная эпоха» [Тынянов 1977, 259].

описании место возвратным движениям в творчестве поэта, т. е. периодам, ориентированным на предшествующую или классическую традицию. Нужно заметить, однако, что извод «традиции» у каждого поэта может не только иметь индивидуальный отпечаток, но и сохранять какие-то существенные черты индивидуальной поэтики, быть ее некоторым закономерным развитием. В литературе высказывалась также мысль о возможной неравномерности развития разных уровней художественной системы: «Разного рода внутрисистемные трансформации будут отличаться друг от друга, в частности, тем, на каком из художественных уровней структуры они протекают. Ввиду того, что каждый слой литературной структуры относительно самостоятелен, вполне реальны ситуации, когда трансформационные истории разных уровней не совпадают между собой и уровни будут отличаться по степени их эволюционной продвинутости (отсталости)» [Там же, 1977, 22]. Поиск форм описания, сочетающих признаки историчности, системности и полноты как в отношении к макротексту — поэтический язык эпохи, так и в отношении к микротексту — индивидуальный поэтический язык — задача современной науки.

Есть комплекс вопросов, глубоко взаимосвязанных: 1) Эволюция системы и эволюция отдельных элементов системы; 2) Устойчивое и изменчивое в языке поэта; 3) Проблема единства индивидуального поэтического языка.

Далее на материале творчества Н. А. Заболоцкого представим возможные способы анализа этих тем [3].

В качестве первого объекта анализа мы выбрали изменения в употреблении личных местоимений, связанные в частности с образом автора, в использовании коммуникативных (диалогических) форм.

В «Столбцах» автор не проявлен как лирический герой. Его роль — роль наблюдателя — лишь иногда открывается за авторским «я»: *Я шел сквозь рощу. Ночь легла Вдоль по траве, как мел бела; В моем окне на весь квартал Обводный царствует канал; Мой рот трепещет как в огне; Вижу около постройки Древо радости — орех.* Обычно наблюдатель — за кадром, и только острота, ситуативность и субъективность восприятия выдают его присутствие.

Контакт возможен только между наблюдателями, но не между наблюдателем и объектом наблюдения, будь то люди или предметы. Поэтому реальная обращенность к адресату появляется лишь в обращениях начина, активизирующих восприятие: ***Гляди,*** *не бал,*

[3] Проблемы творческой истории и периодизации творчества Н. А. Заболоцкого ставятся в основных литературоведческих исследованиях: Македонов (1987), Ростовцева (1984), Турков (1981), Филиппов (1968, 1984), Савченко (1973); и в специальных лингвистических работах: Красильникова (1986), Кекова (1987). Мы не сочли, однако, возможным систематизировать здесь результаты этих работ. Создание целостной истории языка поэзии Н. А. Заболоцкого требует еще многих исследований, пока же сводная картина осталась бы неполной и фрагментарной.

не маскарад; Теперь, забыв людей коварство, ***вступаем мы*** *в другое царство* (здесь же появляется *мы* инклюзивное: ср. еще *Росток руки другой* ***нам*** *кажет*). Императивы и вопросы, *ты*, обращенное к объекту изображения, не носят контактного характера и содержат в себе либо модальность отношения, либо сдвинуты в сторону повествования-описания (см. об этом [Ковтунова 1986]). Приведем примеры: ***Так бей, гитара!; Кричи, маклак, свисти*** *уродом!; Они идут.* ***Куда идти, кому нести*** *кровавый ротик?;* (к балыку) ***Хочу тебя! Отдайся мне! Дай жрать тебя*** *до самой глотки!;* (к морали) ***О пташка божья, где твой стыд?***

Особенно характерны обращения такого рода в сочетании с возвышающей (царственной) перифразой. Ср. *царь балык* («Рыбная лавка»); позднее (1930 г.): *сепаратор, бог чухонский, масла розовый король;*

Самовар, владыка брюха,
Драгоценный комнат поп!
В *твоей* грудке вижу ухо,
В *твоей* ножке вижу лоб.

Мир, окружающий людей в «Столбцах», сам активен в своем возбуждающем действии, отсюда императивы, исходящие от вещей и предметов: *Смеется чиж —* ***гляди, гляди***! Но бабы дальше ускакали («Фокстрот»); [Апельсины] *И пальчикам лепечут:* ***«Лезьте, лезьте***!» («Народный дом»).

Прямое *я* и контактное *ты* в побуждении и вопросе появляются еще там, где есть диалог героев, дана их прямая речь (см. «Вечерний бар», «Новый быт», «Болезнь», «Цирк»). Позднее этот тип коммуникации получит реализацию в поэмах-пьесах, в театре разных голосов. В непосредственной форме диалога будет вестись диалог разных сознаний (здесь не будет еще индивидуализированных героев, но герои-типы: солдат, мужик, волк, медведь и т. д.).

В следующий период происходит сдвиг внимания от окружающего мира к *я*, ср.: *повсюду жизнь и* ***я***. Преобладающий тип стихов «эготивный»: *я* в отношении к природе, к жизни, к смерти. *Я* — уникальное, единственное, мое, но одновременно и всечеловеческое (хотя в меру конкретности описания ситуаций усиливается и конкретность *я*).

Присутствие в употреблении *я* значения всеобщности обнаруживается, в частности, в том, что на протяжении одного стихотворения *я* нередко чередуется с *мы* (см. «Осень», «Утренняя песня», «Начало зимы», «Засуха», «Читайте, деревья, стихи Гезиода», «Еще заря не встала над селом», «Поздняя весна») и даже *ты* обобщенного лица. Ср. «Начало зимы»:

Я вышел в поле. Острый, как металл,
Мне зимний воздух сердце спеленал,
Но *я* вздохнул и, разгибая спину,
Легко сбежал с пригорка на равнину...
Сбежал и вздрогнул: речки страшный лик
Вдруг глянул на меня и в сердце мне проник.
Я наблюдал, как речка умирала...

Это стихи, пронизанные ощущением одного человека, но далее:

Природа в речке *нам* изобразила
Скользящий мир сознанья своего...
И если знаешь *ты*,
Как смотрят люди в день своей кончины,
Ты взгляд реки поймешь.

Здесь есть шаг к обобщению, от «моего» ощущения к мысли, понятной каждому (здесь есть некоторая неопределенность, переходность отношения тождества *я — мы — ты* и отношения диалога *я — ты*). Варьирование на протяжении стиха *я — мы* (см. еще «Сквозь волшебный прибор Левенгука») не единственно, возможно варьирование *ты* обобщенного — *мы* («Вечер на Оке»), *ты* обобщенного — *я* («Светляки», «Метаморфозы»).

В стихотворении «Засуха» параллелизм в изображении состояния природы — состояния человека поначалу кажется индивидуальным, личным, одномоментным: *Но жизнь **моя** печальней во сто крат, И в обмороке бедная душа, И, как улитки, движутся сомненья.* Но дальнейшее развитие стихотворения показывает, что оно восходит к размышлению об общечеловеческом: чтобы одолеть болезнь одинокого человеческого разума, нужна очистительная сила природы. Поэтому возникает обращение к природе: ***Ты** не богиня да и **мы** не боги* и обращение к людям: ***Не бойтесь** бурь...*

С употреблением *мы* у Заболоцкого связывается идея единения людей в постижении мира: *И **мы** должны понять* («Осень»). Чаще всего *мы* связано у Заболоцкого с преобразующей практической деятельностью человека: ***Мы** машиной воду роем* («Подводный город»); *Плоды, **мы** вызвали вас к жизни наилучшей* («Венчание плодами») и т. д.

Ты конкретного адресата во «Второй книге» отсутствует, только в современных одах появляется торжественное одическое *ты*, обращенное к личности-символу (см. «Седов»). Обращения и императивы, встречающиеся в это время, могут быть также отнесены к предметам изображения, к природе, плодам, солнцу. В императиве может быть выражено сильное желание: *О солнце, угасни, смилуйся!;* или модальность запрета: *Там не ищи, поэт, душе своей убранства* («Предостережение»).

Затем внешняя диалогичность нарастает. Объекты обращений: *озеро, природа, муза, скворец, Бетховен, весна, Марс* и др. И лишь в последний период появляется *ты* (и *вы*), обращенное к лирическому адресату-человеку: конкретному — ***вы** друзья, **ты** возлюбленная*; или обобщенному — в стихах, содержащих нравственное поучение: *Жена, Облетают последние маки* («Неудачник»). Усиливается проповедническая интонация, появляется близкий к риторическому вопрос, направленный к обобщенному адресату, или побуждение: *Любите живопись, поэты; Не позволяй душе лениться.*

Эта стихия прямого проповеднического слова, чистого авторского голоса может распространяться до пределов целого стихотворения. По воле автора его избранное завершается стихотворе-

нием «Не позволяй душе лениться». Это прямое обращение было бы холодно назидательно, если бы одновременно не было бы самообращением. Оно обращено к каждому и каждым переживается как обращенное самим к себе.

Итак, после периода «Столбцов» коммуникативная структура стихов обнаруживает развитие в определенном направлении — это движение в сторону усиления лирического авторского «я», появления лирического героя-адресата (конкретного и обобщенного), сопровождающееся усилением интонации исповеди и проповеди.

Нельзя не обратить внимание, однако, на то, что и в поздний период творчества авторское «я» часто отодвигается на второй план: героем стихотворения оказывается образ, за которым скрыт лирический герой, образ, который в конце стихотворения становится «предикатом» к *я*. Ср. например стихотворения «Слепой», «Гроза идет», где герой сам себя уподобляет слепому, кедру, который *надвое громами расщеплен*. Часто *я* скрывается за *он* (ср. например «Это было давно», «Прохожий» — о последнем стихотворении, кроме известной статьи Ю. М. Лотмана, см.: Македонов 1985). Автор занимает как бы внешнюю позицию по отношению к описываемому сюжету, но реально и внутренне включен в него, что создает особую форму авторефлексии.

Что остается у с т о й ч и в ы м при резкой смене поэтик и принципов отбора и преобразования языковых средств в творчестве Н. А. Заболоцкого? Ответ на этот вопрос представляет острый интерес. Априори можно предположить, что неизменным может быть как присутствие, так и отсутствие, что внешне тождественные элементы могут быть не тождественны в функциональном отношении, могут менять свое смысловое наполнение. Наконец, устойчивыми могут быть лишь глубинные механизмы при изменчивых поверхностных формах. В каких областях следует искать устойчивые точки? До подробного исследования можно предложить несколько частных ответов.

Подсчеты в области употребляемой лексики позволяют выделить слова с наибольшей частотностью, слова, представленные во все периоды творчества. Пользуясь алфавитным словником, созданным в группе языка поэзии в Институте русского языка АН СССР, мы выделили самое частое знаменательное слово *мир*. В семантическом отношении оно не однозначно, но основная масса употреблений связана с одним общим значением: *мир* — вселенная, часть вселенной, отдельная область, сфера, среда, строй жизни людей, живых существ, природы, других явлений. Содержательно чрезвычайно важно внутреннее противопоставление: мир$_1$ (как целое) — мир$_2$ (отдельный мир, один из многих миров). Обособленность и множественность миров — одна из центральных тем поэта. Отношение каждого из мирков, миров к целому миру — замкнутость/разомкнутость, устремленность к нему — важная характеристика мира$_1$. Взаимоотношение миров — близость/противоположность, контакт, взаимоотражение и взаимопонимание, су-

ществование средств связи, общего языка (между человеком и природой, человеком и животными, животными и растениями (см. «Безумный волк»), разноязычными человеческими мирами («Рубрук в Монголии»), языком поэта и читателем («Читая стихи») и т. д.) — вторая ведущая тема поэта.

В «Столбцах» изображен один «странный» вещно-человеческий мир, не вошедший в жизненную связь со вселенной. Его существование стихийно (ср. образ в стихотворении «Свадьба»: *ополоумев от вытья, огромный дом, виляя задом, летит в пространство бытия*). Вместе с тем этот мир состоит из отдельных узких мирков, которые ведут замкнутое существование. Большого мира$_1$ для них не существует. Они живут, «довольствуясь осколком бытия». Свойства этих мирков передаются лексемами, включающими определенные семы: *зажат, замкнут, заперт, оклеен* (окружен стенами, обоями): *Весь мир обоями оклеен* (по тексту публикации 1929 г.); *О мир, зажатый плоскими домами; Сомненья нету — замкнут мир И лишь одни помои плещут Туда, где мудрости кумир.*

В «Столбцах» появляется синоним мира$_2$ — слово *царство: в волшебном* ***царстве*** *калачей* (мир пекарни); *и вот, забыв людей коварство, вступаем мы в другое* ***царство*** (мир рыбной лавки); *в моем окне на весь квартал обводный* ***царствует*** *канал; темный мир размножив на* ***царства*** *узкие дворов.* Позднее возникают ***царство*** *сох* и *борон*, ***царство*** *тумана и морока, животных разумное* ***царство*** и далее: ***государство*** *ромашек*, ***государство*** *смертей и рождений* (микромир, заключенный в капле воды), *литых апельсинов* ***держава***.

В поздних стихах появляется еще один синонимический член ряда — *страна: Вы в той* ***стране,*** *где нет готовых форм* («Прощание с друзьями»); *в* ***страну*** *безмолвия, в* ***страну*** *туманных бредней* («Седов»), ***страна*** *уныний* («Рубрук в Монголии»).

Мир$_2$ это также *дом* (и его синонимы). Мир природы: *Еще не ломаются своды вечнозеленого* ***дома*** («Безумный волк»); *Вся природа есть обитель. Вы, мужики, живя в миру, любите свою избу, Я ж природы* ***конуру*** *вместо* ***дома*** *изберу* («Торжество земледелия»); мир человека, отражающийся в его лице: ***лачуги, башни*** (*в которых давно никто не живет и не смотрит в окно*); ***темница, малая хижинка*** (*из окошек ее на меня струилось дыханье весеннего дня*) («О красоте человеческих лиц»). Отметим также ***чертог*** *вселенной* («Прохожий»); ***чертог*** *восточного тумана* («Рубрук в Монголии»).

Понятие *мир* может относиться к части пространства и периоду времени, обычно связанному с определенным состоянием. В поэтическом мире Н. А. Заболоцкого есть *осенний* ***мир***, *замерзший* ***мир*** *деревьев и растений*, человек стремится вырваться *из* ***мира*** *печали, из* ***царства*** *тумана и морока, знает* ***мир*** *любви первоначальной, преодолевает сложный* ***мир*** *труда:*

Два *мира* есть у человека:
Один, который нас творил,
Другой, который мы от века
Творим по мере наших сил.

«На закате»

www.ruslang.ru

Природа соединяет *мир растений* и *животный мир*, человек вторгается в *дикий мир нетронутой природы* (начало стройки).

Во многих стихотворениях и поэмах сталкиваются разные, контрастные миры, герой попадает в новый, чужой, странный неизвестный, поэтому *волшебный, дивный* («Детство») мир (см. подробнее [Красильникова 1986]); выпадает из своего мира: *И целый мир остался за спиною* («Седов»); *Я очутился в местности безгласной* («Сон») и т. д.

Поэт увлечен и проблемой антимиров: микромира («Сквозь волшебный прибор Левенгука»), квантовых миров («Кузнечик»), иных миров во Вселенной, загробного мира, мира зла («Противостояние Марса», «Бегство в Египет», «Шакалы», ср. в последнем отделенность *мира людей* и *мира золотого сиянья*).

Герои «Столбцов», как мы уже сказали, удовлетворены существованием в своем узком мирке, в них нет порыва во вселенную, их мирок становится для них вселенной, «центр бытия» перемещается, снижается (см. об этом [Македонов 1968, 68, 69, 80 и др.]). Напомним яркий пример: *Маклак — владыка всех штанов, Ему подвластен ход миров.*

Автор и его герои-единомышленники переживают замкнутость трагически (ср., например, «На лестницах», «Безумный волк»). Ср. еще:

И скажет кто-нибудь печалясь,
Что мы пожалуй не цари,
Что наверху плывут, качаясь,
Миров иные кубари.
. . .А мы приклеены к земле,
Сидим, как птенчики в дупле.

«Отдыхающие крестьяне»

Нестерпимая тоска разъединенья побуждает к высочайшему внутреннему напряжению, действенному порыву, который должен одолеть разъединенье и замкнутость. Поэтому позитивную окраску имеет семантика лексем: *встреча, связь души* («Еще заря не встала над селом»), *понимание* («Ходоки»). При безъязычии возникает стремление дать язык, постигнуть другого (вплоть до перевоплощения в другого), при замкнутости — стремление вырваться (через *окно, дверь*, отсюда и окраска глагола *открыть*, и синтагматика этих лексем). И самое достойное — *вырваться к светилам* (отсюда окраска и синтагматика лексем со значением 'небо, небосвод, звезды'; Ср.: *И мир животный с небесами тут примирен прекрасноглупо* («Торжество земледелия») и со значением 'двигаться вверх, подыматься' и т. д.). Вырваться из тьмы (луч прорывает занавешенную даль, будто из открывшейся двери вырывается сноп лучей) иногда значит у Заболоцкого и идти к жизни из несуществования (это также задает особые смысловые связи слов).

Приведем некоторые примеры. Начнем с отрицательного —

выражения идеологии самодовольной неподвижной замкнутости:

Подумай, в маленькой берлоге,
Где *нет ни окон, ни дверей,*
Мы будем *царствовать* как боги
Среди животных и людей.

«Безумный волк»

В «Утренней песне», напротив, описание «могучего дня» включает как необходимое: *квадратное* ***окошко*** *над светлою землею распахнулось* (хотя реальной мотивации для *окошка* здесь нет). Ср. еще несколько разных примеров: *На трубе Чимальпопока мы играем в* ***окна мира*** («Подводный город»); *Они ползут из дырочек, щелей, Из маленьких* ***окошечек вселенной*** («Деревья», о травах и цветах). Абстрактная ситуация «окна в мир» имеет реальное ситуативное воплощение в стихотворении «Воздушное путешествие»: *Я посмотрел* ***в окно*** (самолета) ... *И вскрикнула душа, узнав тебя, Кавказ!*

Средний «философский» период творчества Н. А. Заболоцкого посвящен Миру, миру как целостности, вселенной, распространенной не только в пространстве, но и во времени. Разъединенье с природой, с духовной культурой ушедших времен в нем преодолено (см. «Вчера о смерти размышляя», «Гурзуф», «На закате»). Сам поэт, уйдя, тоже сохранит связь с потомками («Завещание»), сам вступит на долгий путь метаморфоз («Метаморфозы»), меняясь, существуя в мире в других формах. Заболоцкий создает образ целостного мира, который стройно организован архитектурно. Это многоголосый музыкальный инструмент, исполненный гармонией отзвуков, откликов:

...Мир
Во всей его живой архитектуре —
Орга́н поющий, море труб, клавир,
Не умирающий ни в радости, ни в буре.

«Метаморфозы»

Если идти от раннего к позднему Заболоцкому, линия прочертится следующим образом. «Столбцы» — это $мир_2$, замкнутый в себе и распадающийся на множество таких же замкнутых мирков. Средний период — поиск стройного мироздания. Поздний период — контраст противоположных миров, нередкий трагизм в разрешении противоречий мира добра и зла, в поисках взаимопонимания миров (и в том, что «из миллиона птиц к светилам и зарницам едва ли пробивается одна» — «Во многом знании немалая печаль»). Во все периоды признается достоинство стойкости и порыва «к небесам».

Итак, материалы показывают, что это слово действительно принадлежит к центру поэтического мира Н. А. Заболоцкого.

Среди образных средств поэта несомненно выделяется обилие перифраз, отличающее его идиостиль на протяжении всего творчества.

Можно думать, что полное отсутствие в поэтическом языке Н. А. Заболоцкого некоторых синтаксических конструкций связано с резким отталкиванием от поэзии символизма. По нашим наблюдениям, в его поэтических текстах отсутствуют номинативные, неопределенно-личные предложения, безличные глагольные (отмечено лишь: *Из кухни пышет дивным жаром* («Свадьба»), *Скрипело, свистело и выло в лесу* («Лесная сторожка»); субстантивированные прилагательные среднего рода (отмечено по одному примеру в стихотворениях «Меркнут Знаки Зодиака», «Лесная сторожка»).

В противовес безличным схемам, как кажется, усилен вес двусоставных — субъектно-предикатных структур и в случаях, когда субъект — природа, стихия: *ночь, буря, гром.*

Устойчивой характеристикой языка Н. А. Заболоцкого является и его отношение к ресурсам лексических новообразований. Поэт использует богатства существующей лексики и словотворчеством почти не занимается. Нет и обыгрывания внутренней формы слова. В разные периоды с разными смысловыми целями образуются слова с модификационными значениями аффиксов, например, женскости: ночь — *строительница* дня, *истуканка, самодурка, Вельзевулша* («Торжество земледелия»), *толкачихи* мира вперед, *властелинша* («Школа Жуков»), уменьшительности (см. например «Бродячие музыканты», «Север»), с префиксом *полу-*. В ранних поэмах ряд образований с суффиксом *-тель* обнаруживает стилизацию под архаику, поскольку в их сочетаемости в большей степени, чем в современном языке, подчеркивается параллелизм с глагольной сочетаемостью (напр. *коров водитель, летатель книзу головой*).

У активизации словопроизводства отглагольных имен деятеля (мужского и жеского рода) в творчестве Н. А. Заболоцкого существует несомненная связь с активностью перифраз и близких к ним приложений.

Е д и н с т в о поэтического языка нельзя доказать лишь поверхностным сравнением устойчивых и изменчивых элементов. Прежде всего нужно найти внутреннее согласование разных языковых характеристик. Можно легко заметить, что эволюция в местоименной поэтике личных местоимений *я — ты — он* явным образом коррелирует со сменой и выдвижением разных значений слова *мир.* С противостоянием мирков — Миру, разных миров друг другу можно связать употребление местоимений *тут/там.* Они фиксируют точки внимания и дают соотношение контрастных миров, контрастных по этической оценке автора: *Ужели там найти мне место ...* («Ивановы»). Стихотворение «Свадьба» заканчивается известным четверостишием: *А* ***там*** *— молчанья грозный сон, седые полчища заводов.* В поздних стихах с трагическим содержанием — «Журавли», «Противостояние Марса» — где в центре оказывается трагическое событие и злое начало, местоимение *там* относится к области противостояния злу, к светлой

стихии:

Только *там*, где движутся светила,
В искупленье собственного зла
Им природа снова возвратила
То, что смерть с собою унесла.

В стихотворении «Противостояние Марса»:

И *там* есть муки и печали,
И *там* есть пища для страстей,
Но люди *там* не утеряли души естественной своей.
Там золотые волны света
Плывут сквозь сумрак бытия...

Особенно интересны стихи, в которых появляется два разных *там* одновременно. Это, в частности, «Прощание с друзьями» (на двойственность употребления местоимения в этом стихотворении обращено внимание в сб. [Поэтический строй русской лирики 1973]) и «Шакалы».

С точки зрения поэта, обращающегося к погибшим друзьям, сказано: ***Там*** *на ином, невнятном языке Поет синклит беззвучных насекомых;* с точки зрения подземного мира употреблено иное *там: И уже не в силах вспомнить ваш язык* ***Там*** *наверху оставленного брата.*

В стихотворении «Шакалы» также две точки отсчета: от людей —

Лишь *там*, наверху, по оврагам,
Средь зарослей горной реки,
Полночным окутаны мраком,
Не гаснут всю ночь огоньки.

От шакалов:

Там мир золотого сиянья,
Там жизнь, непонятная им...
Не эти ли светлые зданья
Клянут они воплем своим?

Такое употребление местоимений в поэзии Н. А. Заболоцкого связано с тем ее свойством, что в ней чрезвычайно обострено внимание к разным точкам зрения на один предмет, точкам зрения в прямом и переносном смысле. Мы уже говорили о диалоге миров и сознаний, напряженном и в поиске понимания, и даже в поиске языка общения (ср. известную тему: дать язык животным, понять язык). Примечательно, что Н. А. Заболоцкий часто строит сложную картину взаимонаправленных вниманий, взаимонаправленных зрений. Напомним начало поэмы «Торжество земледелия»:

Нехороший, но красивый,
Это кто *глядит на нас*?
То *мужик* неторопливый
сквозь очки *уставил глаз*.

Белых житниц отделенья
Поднимались в отдаленье,
Сквозь окошко *хлеб глядел*,
В загородке конь сидел.

Рассмотрим с этой точки зрения стихотворение «Начало зимы»:

И *я* стоял у каменной глазницы,
Ловил на ней последний отблеск дня.
Огромные внимательные *птицы*
Смотрели с елки прямо на меня.

В приведенных строках три внимательных взгляда: я гляжу на реку, река на меня, на нас глядят птицы. Здесь также воплощена модель мира Заболоцкого со сложным взаимодействием разных миров в природе и взаимосвязями человека и природы.

Более сложный ряд отражений заключен в стихотворении 1936 г. «Все, что было в душе». Оно развивается так. Говорится о человеческой душе, уставшей и утратившей способность откликаться — даже на красоту цветка. Рядом «прекрасное тело цветка» и в книге «растения виден чертеж», столкнулись книга и природа, «то ли правда цветка, то ли в нем заключенная ложь», «И цветок с удивленьем смотрел на свое отраженье И как будто пытался чужую премудрость понять». Природа, разум, душа даны в напряжении их взаимодействия, взаимовлияния, взаимопостижения. В этом стихотворении дано гармоническое разрешение этого напряжения:

И кузнечик трубу свою поднял, и природа внезапно проснулась,
И запела печальная тварь славословье уму,
И подобье цветка в старой книге моей шевельнулось
Так, что сердце мое шевельнулось навстречу ему.

Обозревая все творчество Н. А. Заболоцкого, можно сказать, что это сложная система рефлексий: рефлексия по отношению к инструменту познания (отражательным свойствам природы, разуму человека), по отношению к формам и средствам отражения и познания (слову, портрету, кино, чертежу и науке вообще), по отношению к собственному поэтическому творчеству (см. стихи о поэзии, начиная с «Битвы слонов»). Поэт любит образ отражения вообще: зримого — в зеркальной поверхности вод («Гурзуф», «Морская прогулка», «Зеленый луч», «Подводный город», «Вечер на Оке»), в виде отзвука эха, отклика («Над морем ...», «Кто мне откликнулся»), отпечатка (*И виднелись на ней* [одежде] *отпечатки человеческих выпуклых тел* — «Стирка белья»). Всякое отражение одухотворяется.

Стилизация разных языков и сознаний также подчеркивает разность миров, смотрящих друг на друга. Тема контакта, взаимодействия, общения, понимания также принадлежит к центральным.

Противоположность сознаний, разных мер и точек отсчета проявляется и в энантиосемии употребления слов, в видимой оксюморонности сочетаний. Ср.: *И весь порядок жизни мировой Есть только беспорядок пред тобой* («Деревья»); *Стояли в стройном беспорядке Ряды серебряных стволов* («На закате»); *Там на ином невнятном языке Поет синклит беззвучных насекомых* («Прощание с друзьями»).

Оценка существ и поступков может быть перевернутой относительно самооценок, ср. например: *безумный волк* или:

А на жареной спине
Над безумцем хохоча,
Инфузории одне
Ели кожу лихача.

«Человек в воде»

Часто перевертываются пространственные ориентации (ср. частый образ «книзу головой», например летание книзу головой у безумного волка, дождя; ср. *море телом исхлестав* в стихотворении «Человек в воде»).

С идеей отражения связаны сложные системы построений, которые организуют композицию многих произведений.

Например,стихотворение «Гурзуф» строится на образной перекличке отражений (см. разбор этого стихотворения в статье [Азизян 1972]): *Где скалы, вступая в зеркальный затон, Стоят по колено в воде, Где море поет, подперев небосклон И зеркалом служит звезде* и далее:

Есть таинство отзвуков. Может быть, нас
Затем и волнует оно,
Что каждое сердце предчувствует час,
Когда оно канет на дно.
О, что бы я только не дал взамен
За то, чтобы даль донесла
И стон Персефоны, и пенье сирен,
И звон боевого весла.

Реальный план зрительного восприятия служит образом для плана историко-философского. Тема отзвука, связи через времена, связь Я с потомками продолжает ту же тему.

В известном стихотворении «Портрет» дано двойное отражение: облик Струйской запечатлен живописью (*Лишь ей, единственной, дано Души изменчивой приметы переносить на полотно*) и затем ее душа, уловленная в выражении глаз, отражается в душе поэта (*Со дна души моей мерцают ее прекрасные глаза*). Принцип многократных отражений лежит в основе и некоторых других стихотворений.

Зримой формой отражения является кольцевая композиция с симметрией концов и начал стихотворений.

В стихотворении «Вечерний бар» вначале *в бокале плавало окно*, в конце оно встает на свое место: *А за окном в глуши времен Блистал на мачте лампион.*

Сравним первую и последнюю строфы в стихотворении «Портрет»:

Ты помнишь, как из тьмы былого,
Едва закутана в атлас,
С портрета Рокотова снова
Смотрела Струйская на нас?

Когда потемки наступают
И приближается гроза,
Со дна души моей мерцают
Ее прекрасные глаза.

Итак, мы сделали предположение о том, что соотносительность многих явлений поэтического языка Н. А. Заболоцкого разных периодов его творчества может быть истолкована через единую смысловую доминанту — через комплекс связей: отражение — контакт — общение — понимание. Обосновать и уточнить это предположение поможет дальнейший анализ. Приняв мысль о единой целенаправленности интересов поэта, мы должны, очевидно, принять и вторую парадоксальную формулу внутреннего самотождества поэта: неизменность в постоянной изменчивости.

Вопросы типологии идиостилей

Диапазон и принципы компаративного анализа

Представление о типологической общности ряда художественных систем — основное условие их сопоставительного анализа (далее СА), ориентированного на установление существенных структурных характеристик идиостиля, поскольку в этом случае генетическое компаративное описание неприемлемо. Только скорректированный СА позволит охватить широкие фрагменты сополагаемых художественных структур и при этом вести сопоставление открытого ряда объектов.

С понятием типологически ориентированного СА связывается как синхронный, так и диахронный аспекты описания. При этом, если синхронный анализ в весьма ограниченных параметрах можно проводить и вне типологического аспекта (что обычно и делается), то при диахроническом исследовании некорректна сама постановка вопроса об эволюции языковых приемов вне типологической соотнесенности соответствующих художественных систем [1]: «Никакого „лучше", никакого прогресса в литературе быть не может, просто потому, что нет никакой литературной машины... мы... отбрасываем теорию улучшения. Будем говорить только о внутренней связи явлений... Таким критерием единства литературы данного народа, единства условного, может быть назван только язык народа, ибо все остальные критерии сами условны, преходящи и производны» [Мандельштам 1922, 4].

Синхронный СА может рассматриваться как способ параллельного исследования сополагаемых идиостилей, относящихся к различным временным периодам, поскольку каждый идиостиль является законченной языковой системой. Ограничителями диапазона синхронного СА могут, видимо, выступать существенные изменения общего историко-литературного и языкового фона, на который

[1] Литературоведы в этом случае говорят об эволюции стиля или решают проблему в семасиологическом аспекте. Так, И. П. Смирнов пишет о «смысловых мирах» поэтов [1977, 85].

проецируется каждый идиостиль. Так, вполне допустимо синхронное описание художественных систем Маяковского и Вознесенского и гораздо менее корректно такое сопоставление идиостилей Пушкина и Державина. Ср.: «В тех (не столь уж редких) случаях, когда традиции, питавшие футуристическую поэзию, бывали прослежены, обязательно подчеркивалась их в н е с и с т е м н о с т ь; разнородные, они не складывались в единый эстетический тип, критики отмечали их в качестве периферийных, исключительных либо забытых (Хлебников и Шишков, Маяковский и поэзия XVIII в., Крученых и заумный фольклор сектантов и т. п.)» [Смирнов 1977, 12—13] (разрядка моя. — *Е. Н.*)

Правильно ориентированный СА любого направления — это связующее звено между методологией описания конкретного идиостиля и общими задачами лингвистической поэтики. В этом случае перспективно• применение р а з д е л ь н о-с о п о с т а в и т е л ь н о г о метода, где раздельный аспект исследования предшествует сопоставлению и касается сколь угодно широких индивидуальных характеристик ряда художественных систем, а сопоставительный этап описания формирует более абстрактное представление о «надречевых» единицах поэтического языка, способных включить в себя структурные элементы конкретных идиостилей, обнаруживших в процессе такого анализа типологическую общность.

Существенно отметить, что такой метод преодолевает то представление о недопустимости жесткой схемы описания, которое справедливо высказывается рядом исследователей. Так, И. И. Ковтунова, излагая идеи В. В. Виноградова, связанные с категорией образа автора, подчеркивает, что «концепция Виноградова побуждает сомневаться в перспективности тех путей, на которых отыскивается единый оптимальный подход к анализу любого текста, поскольку такой подход не соответствует природе сложно организованных типов текстов» [Ковтунова 1982, 14]. Такие негативные высказывания только укрепляют уверенность в необходимости типологического членения художественных текстов, подлежащих сопоставительному анализу, поскольку именно в этом случае «единый оптимальный подход», неизбежный при задачах сопоставительного анализа, будет распространяться только на «выдерживающие» такой подход, а не на любые, произвольно взятые тексты. Кроме того весьма существенен принцип р а з д е л ь н о г о анализа соответствующих идиостилей, учитывающий их специфику как индивидуальное отражение определенных структурных закономерностей, формирующих тип художественной организации текста.

Признаки типологического членения стихотворных текстов

Выбор метода описания и конкретного материала, подлежащего исследованию, зависит от ориентированности исследования на характер типологических признаков, положенных в основу классификационного членения ряда идиостилей.

Одним из универсальных оснований типологического членения текстов на лингвостилистической основе является признак отношения поэта к приему. Данный параметр характеристики текста мыслится как обобщенная стилистическая координата, определяющая степень избирательности (демонстративности) способов художественной изобразительности. Этот признак как характерологическая примета идиостиля отмечался еще Д. Н. Овсяико-Куликовским: «Художественных методов столько же, сколько художников. Но это разнообразие легко подводится под два типа, две основные формы художественного познания. Эти две формы суть те же, что и в научном познании: наблюдение и опыт... В большинстве случаев художники — либо наблюдатели по преимуществу, либо по преимуществу экспериментаторы» [Овсяико-Куликовский 1923, 37] (разрядка автора. — *Е. Н.*). Как видим, ученый проводит членение всех художественных систем на две типологически противопоставленных группы по универсальному признаку, связанному с характером художественного мышления писателя. Обозначенный признак лежит не только в основе противопоставленности отдельных идиостилей или групп идиостилей, но и художественных культур целых народов. См. показательное в этом смысле описание различия «исходных установок античной риторики и индийской поэтики...» [Гринцер 1984, 52, 53].

Таким образом, можно утверждать, что отношение к приему как типологический признак обладает необходимыми показателями, определяющими его универсальность. По этому признаку можно разделить весь массив стихотворных текстов на две количественно неравноценные группы: 1. художественные системы избирательного типа; 2. художественные системы классического типа.

В качестве другого достаточно широкого признака, способного включить в типологические построения самые разнообразные художественные системы, предлагается характеристика типа ассоциативного строя произведения, проявляющаяся в отношении поэта к слову: «„Строй сознания“ ярче всего отражается и выражается в способе сближения и сочетания слов» [Виноградов 1941, 190].

Отношение поэта к слову может быть двоякого рода. Слово (в обобщенном понимании данного термина) может быть обращено к денотативному уровню непосредственно (любые переносные употребления, вне включения их в специальные приемы, будем также считать непосредственно соотнесенными с денотатом, поскольку в этом случае замещается название денотата, но не сама

связь). И слово может соотноситься с денотатом через слово, как звено, усложняющее путь к непосредственному объекту реального мира. В этом случае будем говорить о словесной ассоциативности, оговорив условность такого обозначения.

Этот тип связи требует более подробного рассмотрения. Следует подчеркнуть, что он у больших поэтов не сводится к формальным построениям. Как раз напротив, словесная ассоциативность увеличивает количество связей словесного образа с объектом изображения, поскольку эстетический эффект восприятия усиливается актуализацией чувства языка как непременного условия разгадки словесно-ассоциативного хода [2]. Такая ассоциативность создает объемное представление, связанное не только с сенсорной характеристикой денотата, но и с указанием на внутреннее состояние лирического героя. При словесной (в нашем понимании) ассоциативности связь слова с денотативным уровнем не прерывается, но ее дополнительная обращенность к текстовым связям выявляет типологические признаки соответствующего текста. Примеры такой ассоциативности находим у М. В. Панова, отмечающего случаи, когда «слово, преобразованное в синтагме, перекликается с другим словом, преобразованным в другой синтагме, — так создается цепная соотносительность синтагм». Однако Панов рассматривает как однотипные не только художественные системы Цветаевой и Пастернака, но и Тихонова и Багрицкого, и тем самым подчеркивает признак ассоциативной многомерности слова без разграничения на собственно текстовые связи (Цветаева, Пастернак) и связи, обусловленные «внешними» — общеязыковыми и общекультурными представлениями [Панов 1962, 105, 106]. Но, видимо, разграничение этих видов ассоциативной направленности слова может выявить дифференциальный признак, используемый для лингвостилистического типологического описания. Так возникает проблема исследования собственно словесной ассоциативности как системного признака соответствующего текста (и идиостиля). В этом случае многие языковые приемы текста должны опираться на словесную ассоциативность, ее поддерживать и развивать.

Итак, по признаку отношения к слову намечены два класса типологически противопоставленных систем: 1) системы словесно-ассоциативного и 2) словесно-денотативного типов. Задача дальнейшего описания заключается в выделении в пределах каждого класса дифференциальных признаков, которые позволили бы вести конкретный СА типологически однородных стилей.

Очевидно, что в круг систем избирательного типа (типологический признак — отношение к приему) попадают все идиостили,

---

[2] «Если посмотреть на „самовитое слово“... без предвзятости, окажется, что оно и является той „самостоятельной силой, организующей материал чувств и мыслей“, которую имел в виду Маяковский, утверждая, что Хлебников создал целую «периодическую систему слова» [Григорьев 1983, 61].

для которых характерна словесная ассоциативность как признак избирательности художественных приемов, и только часть идиостилей словесно-денотативной ориентации. Тем самым за пределами нашего исследования остается весьма существенный массив идиостилей «классического» типа, представителями которого можно назвать имена А. С. Пушкина, Н. А. Некрасова, А. Т. Твардовского и многих других поэтов.

В пределах систем избирательного типа необходимо найти такой достаточно универсальный способ описания каждого из анализируемых идиостилей, который позволил бы вести сопоставление их существенных параметров. Поскольку наиболее «заметным» элементом в художественной организации стихотворного произведения можно считать тропеическое средство, целесообразно среди тропов искать такой, который в наибольшей степени соответствовал бы выявлению намеченных типологических параметров текста.

Обратимся к стихотворным текстам словесно-ассоциативного типологического класса и посмотрим, какие образные средства произведения могут выступать в качестве конкретных языковых приемов, создающих или поддерживающих словесную ассоциативность.

Метафоричность связана с использованием (или созданием) многозначности слова, поэтому она широко применяется в идиостилях данного типологического класса. «Всеобщность» употребления метафоры, с одной стороны, делает ее одним из ведущих средств создания многомерной словесной ассоциативности, а с другой — затрудняет ее применение в качестве основного дифференциального признака при выявлении параметров СА ряда идиостилей. Следует иметь в виду также способность метафоры «растворяться» в тексте, становясь одним из дифференциальных признаков какого-либо тропа.

Олицетворение также может принимать участие в формировании словесной ассоциативности текста. Однако его роль в создании типологических признаков идиостиля не столь широка, чтобы можно было признать целесообразным начинать исследование конкретных текстов с анализа способов «контакта» с ними олицетворения.

Еще более ограничена роль метонимии в определении типа словесной организации текста. Вход метонимии в сферу словесной ассоциативности легче всего проиллюстрировать на метонимии прилагательных [Калинин 1960, 20]. Поэтому можно полагать, что некоторые виды метонимии при соответствующих условиях поддерживают словесную ассоциативность текста, но данный троп не может служить опорой при выработке методологии СА ряда идиостилей.

Приведенные выше рассуждения подтверждают тот тезис, что анализировать структурные особенности замкнутого текста можно с любой позиции, начав исследование с избранного художественного приема как элемента системно организованного целого [Некрасова 1982, Золян 1986]. Однако задачи типологического СА,

предполагающего наличие открытого ряда исследуемых объектов, выдвигают требование поиска достаточно универсальных показателей, приемлемых для общей типологической характеристики любого стихотворного лирического текста.

Виды компаративного описания и его методика

Наиболее универсальным приемом, четко и последовательно выявляющим характер словесной ассоциативности текста, оказывается с р а в н е н и е, поскольку оно всегда связано с типом ассоциативной структуры произведения в его типологических и индивидуально-авторских проявлениях. Немаловажен и тот факт, что союзное сравнение легко выделяется в контексте стихотворения.

Предлагается методика «наложения» словесного состава сравнения на соответствующий текст. Наличие неслучайных лексических или лексико-семантических связей сравнения и текста свидетельствует о типе идиостиля, для которого характерна словесная ассоциативность. Именно в данном типе художественных систем общие типологические признаки ориентированы так же, как и признаки, организующие конкретный идиостиль; в этом случае сравнение включается в его ведущие стилистические характеристики. Отсюда широкие возможности для выявления эстетически значимых позиций сравнения в структуре художественного текста. Здесь уместно подчеркнуть, что фрагменты текста, содержащие сравнение, рассматриваются в первую очередь, поскольку они наиболее наглядно указывают на характер ассоциативного строя текста, но это не только не исключает аппеляции и к фрагментам произведения, не содержащим сравнений, но предполагает такое обращение для расширения и проверки намеченных стилистических закономерностей. Такие идиостили можно условно назвать идиостилями филологического типа [3]. Очевидно, что филологичность характеризует художественные системы избирательного типа, поскольку она выражается в преимущественном использовании определенных приемов, связанных с активизацией собственно словесных связей. Показательное отсутствие «вживления» сравнения в текст указывает на наличие художественной системы словесно-денотативной ориентации.

Предлагаемое здесь представление о лингвостилистической типологии стихотворных текстов дает возможность постановки некоторых конкретных задач лингвостилистического анализа. Изучая избранный круг языковых явлений в ряде типологически однородных художественных систем, можно выявить сходства и отличия сополагаемых идиостилей и тем самым подойти к представлению о характере развития языковых приемов, реализующих эстетиче-

[3] Ср.: «Русский футуризм был подчеркнуто филологичен: материалом искусства стало слово как таковое» [Панов 1962, 104].

ское задание текста [4]. Опыты конкретного анализа, проверяющие и разрабатывающие выдвинутые положения см. в публикациях автора (библиографию работ см. [Некрасова 1985]). К представлению о более широком типологическом членении стихотворных идиостилей автор подошел эмпирически [5], строя анализы на принципе сопоставления, но не вникая в проблему собственно типологического описания; представление о типологическом способе исследования определилось постепенно через ряд конкретных наблюдений, проводимых в сопоставительном плане.

Отталкиваясь от идеи описания стилистических характеристик текста через изучение отдельного приема как элемента структуры лирического произведения [Некрасова 1982], автор интуитивно избрал для сопоставления «через сравнение» идиостили, принадлежащие к двум группам одного и того же типологического класса (А. Блок — контекстуальный, или лексико-синтагматический тип; Б. Пастернак — лексико-семантический, или парадигматический тип) и идиостиль противоположной типологической принадлежности — художественную систему С. Есенина (образно-устойчивая группа идиостилей словесно-денотативного класса).

Сопоставление идиостилей филологической ориентации в объеме структурно-показательных фрагментов выявило плодотворность избранного метода исследования, поскольку функциональная нагрузка сравнения в идиостилях данного класса без предварительных изысканий оказывается в ряду наиболее существенных характеристик идиостиля и наглядно демонстрирует не только диапазон эстетических потенций данного тропа, но и специфику его применения в каждой из сопоставляемых художественных систем. Оказалось, что идиостили данного класса используют все возможные «контакты» текста со структурными компонентами сравнения. С учетом вида взаимодействия сравнения и текста было выделено три типологических группы: идиостили контекстуального типа (А. Блок), где используются лексические контакты объекта сравнения и текста (*Бледные девушки прячутся **в травы. Руки, как травы,** бледны и нежны. . .* — «Плачет ребенок. Под лунным серпом. . .»); группа лексико-семантическая, или парадигматическая (Б. Пастернак), использующая лексико-семантические (иногда — тематические) свя-

[4] «Размежевание теории ЯХЛ с литературоведением и эстетикой должно проходить не по линии доказательства того, что „лингвистика тоже имеет право на изучение ЯХЛ" или что у нее есть свой угол зрения, а в том, чтобы, взяв за основу главную черту словесного художественного произведения — его художественность и соответственно то, что язык есть язык словесного искусства, дать лингвистическую интерпретацию критерия художественности и вывести те следствия, которые проистекают отсюда для функционирования языка» [Ревзина 1981, 112].

[5] Ср.: «В основе лингвостилистического анализа поэзии лежит гипотеза о том, что между результатами лингвистического исследования и результатами, полученными с помощью интуиции, существует корреляция. Результаты исследования должны каким-то образом согласовываться с интуитивными представлениями о природе явлений» [Сапорта 1980, 99].

зи объекта сравнения и текста (*Балкон плывет, **как на плашкоте, Как на плотах**, кустов щепоти...* — «Вторая баллада»); группа ассоциативно-назывательная (М. Цветаева), в которой развиваются лексические связи субъекта сравнения и текста (*Жив, а не умер Демон во мне! **В теле** — как в трюме, В себе — как в тюрьме... **В теле** — как в славе, **В теле** — как в тоге... **В теле** — как в топи, **В теле** — как в склепе...*).

Итак, было намечено три типологических рисунка ассоциативного строя текстов филологической ориентации. Проверка их на «типичность» показала, что тексты, содержащие сравнения, можно рассматривать как показательные фрагменты соответствующего идиостиля, так как, во-первых, отмеченный в них вид ассоциативной связи между словом и текстом характерен и для фрагментов, не содержащих сравнения; во-вторых, ассоциативный рисунок текста, взятого как показатель типологической структуры, может быть объяснен с позиций более широкого осмысления принципов, формирующих стилистические линии идиостиля. Предварительное исследование этой чрезвычайно существенной характеристики было проведено путем более широкого рассмотрения «механизма», соединяющего воедино различные стилистические приемы конкретного (замкнутого) текста как фрагмента идиостиля в целом. Определение типологического статуса идиостиля Блока как лексико-синтагматического (контекстуального) опирается на представление о сумме многих стилистических приемов, постоянно видоизменяющих образно-смысловой рисунок текста. Так выявляется языковая основа общефилологического понятия двоемирия [Жирмунский 1977, 227] как черты, определяющей специфику стиля в целом. Общефилологическим ориентиром осмысления иерархической зависимости лексико-парадигматического построения ассоциативных линий от других языковых показателей в идиостиле Б. Пастернака оказывается концепция об «одновременности двух точек зрения (видения), характерных для развертывания метафорического ряда и всего стиха» [Фоменко 1971, 115, 116]. Показательная для творческого почерка Цветаевой неразвернутость (назывательность) образных ассоциаций, связанных с опорным словом, которое они определяют, может быть сопоставлена со «сбивчивостью» манеры изложения. Эта черта, определяемая недоговоренностью, недораскрытостью образного содержания ассоциативных ходов текста, воплощается в разговорных конструкциях, во многом обусловливающих специфику синтаксиса поэта [Ревзина 1979].

Включение конкретных языковых приемов, организующих ассоциативный рисунок текста, в более абстрактные категории, позволяет продвигаться дальше в типологических изысканиях. Так, типологическая однородность текстов Блока и Жуковского устанавливается по сумме признаков, определяющих лексико-синтагматическую группу, хотя в идиостиле последнего отсутствует использование сравнений для выражения поэтической

модальности, связанной с эффектом «двоемирия». Сопоставление художественных приемов, формирующих стилистику текстов данной типологической группы, позволяет наметить проблему исследования эволюции эстетических возможностей языка на примере развития способов выражения (и становления) категории поэтической модальности. В этом плане весьма показателен идиостиль Вяземского, где уже встречается экспериментальное использование ассоциативных связей сравнений для создания приема поэтической модальности, в целом не характерного для типологической структуры данного идиостиля.

Хронологически последовательное сопоставление идиостилей Вяземского и Бенедиктова с художественной системой Пастернака (лексико-парадигматическая группа идиостилей филологической ориентации) открывает возможность рассмотрения путей формирования приема словесно-образной синонимии [Некрасова 1985]. «Механизм» названного приема связан с «выделением» лексико-парадигматических контактов слов из общего тематического ряда. В данном случае выявляется одна из позиций использования общеязыковых синонимов как центров, вокруг которых группируются корреспондирующие между собой тематические ряды иного лексического наполнения, создавая образную «идентичность» соответствующих фрагментов. (См. в примере: *Тенистая полночь стоит* ***у пути, На шлях*** *навалилась звездами,* ***И*** *через* ***дорогу*** *за тын перейти Нельзя, не топча мирозданья.* — Пастернак. «Степь» — наличие синонимов (путь→шлях→дорога), вокруг которых сосредоточивается образно идентичный тематический ряд иного, чем слова-синонимы, лексического наполнения: *тенистая полночь*, навалилась *звездами, мирозданье*).

Типологическая сопоставимость некоторых текстов Цветаевой и Вознесенского фокусирует внимание исследователя на таких стилистических характеристиках, как недораскрытость образных ассоциаций, ведущая к эффекту «заболтанности», «разговорности» стиля. Намечается весьма сложная проблема возникновения стилистического эффекта разговорности как следствия специфики ассоциативной структуры стихотворного текста.

Такая постановка проблемы вполне согласуется с представлением о наличии в языке специальной функции, активизирующей (мобилизующей) еще не использованные резервы языка для выражения эстетического эффекта художественного текста. Компаративный анализ художественных идиостилей, сопоставляемых по ряду существенных стилистических характеристик, позволит отобрать языковые факты, поддающиеся обобщению и включению их в таком виде в соответствующий раздел грамматики «общего» языка, описывающий способы языковой реализации его сущностных характеристик.

Излагаемое здесь представление в принципе не противоречит концепции поэтического языка (ПЯ), активно развиваемой В. П. Григорьевым [Григорьев 1979], так как понятие ПЯ ориентировано на возможность эстетического использования всех подси-

стем общенационального языка. Поскольку литературный язык (ЛЯ) является основным «распределителем» всех подсистем общенационального языка (существующего как абстракция), естественно накопление эстетически проверенного материала (языковых явлений, эстетическое назначение которых установлено в ассоциативно-образной структуре завершенного произведения и обобщено сопоставлением с функционально однотипными языковыми приемами в других замкнутых текстах, рассматриваемых как фрагменты идиостиля) проводить, ориентируясь на функциональную грамматику литературного языка, создание которой предполагается [6].

Некоторые языковые явления в их эстетически значимом употреблении мы уже назвали (союзное сравнение как указатель трех типов словесной ассоциативности; способы языкового выражения поэтической модальности; взаимоотношения тематических и лексико-семантических словесных рядов; отдельные позиции словесного повтора [7]; один из способов эстетически действенного использования в художественной речи общеязыковых синонимов, словесно-образная эллиптичность в ее связи с эффектом разговорности. . .). Каждое из названных явлений связано с другими языковыми характеристиками, что побуждает к дальнейшему «распутыванию» языковой структуры анализируемых текстов, к расширительному сопоставительному анализу по ряду признаков в синхронном и диахронном аспектах.

Художественные системы другого, противопоставленного, типологического класса (идиостили словесно-денотативной ориентации) также содержат показательный языковой материал. Однако, прежде, чем его извлечь, необходимо построить типологическую схему, позволяющую вести сопоставительный анализ.

Для подавляющего числа идиостилей данного класса сравнения могут быть использованы как основание дихотомического деления, противопоставляющего идиостили филологической и нефилологической ориентации и только для некоторых художественных систем этот троп может рассматриваться и как типологический признак, определяющий специфические особенности определенной группы в пределах класса [8]. Однако для основного массива текстов данной типологической ориентации приходится заново искать объединяющие их показатели. Так, выделена еще одна типологическая группа, в которую вошли тексты А. Фета, И. Анненского,

---

[6] Ср. приводимую В. П. Григорьевым «четвертую позицию» наблюдателя по отношению к ПЯ (ЛЯ—ЯХЛ—ПЯ → Наблюдатель), при которой «описаны не только нормативный, но и творческий аспекты функционирования национального языка во всем его многообразии, в истории и в тенденциях развития всех современных нам подсистем данного языка. . .» [Григорьев 1979, 64].

[7] Замечание о повторах см. ниже.

[8] На примере творческой манеры С. Есенина и М. Лермонтова автором была выделена группа образно-устойчивого типа, где сравнения выступают как «хранитель» образно-устойчивых блоков, передающих однотипный образный рисунок от текста к тексту.

а также О. Мандельштама (по материалам других исследователей). Типологическим ориентиром был избран признак, связанный с тенденцией к завуалированию связи слова-образа и денотата. Были выявлены и сопоставлены некоторые приемы, усложняющие прочтение соответствующего текста, в совокупности определенные как прием компрессии смысла, сводящийся к «наложению» друг на друга различных планов изложения; отмечен прием (а также его становление — в творчестве И. Анненского) метафоризации метафоры [Семенко 1985], приемы «зашифровки» (соответственно — «дешифровки») некоторых лирически-исповедальных мотивов у А. Фета и И. Анненского и некоторые другие особенности.

Проделана только самая начальная часть работы по типологическому описанию этого огромного массива идиостилей. Напомним, что речь идет только об идиостилях избирательного типа; в этом смысле вся типология строится на основе дихотомического противопоставления: идиостили избирательного и «классического» типов. Однако следует отчетливо представлять, что понятие «классического» стиля само условно и во многом его объем связан с недостаточным навыком выявления языкового механизма, организующего такие стили, и что по мере дальнейшего выявления типологически сопоставимых групп, количество «неудобных» для сопоставительного анализа художественных систем будет неизменно уменьшаться.

Уже и на данном этапе противопоставление (и дальнейшее сопоставление) двух классов систем избирательного типа оказалось весьма показательным. Обнаружилось взаимопритяжение некоторых типологически противопоставленных систем, объясняемое сходством принципов образного восприятия явлений внешнего мира у некоторых поэтов и одновременная противопоставленность по способам языкового выражения этого сходства. Так, даже фрагментарное сопоставление способов языкового выражения олицетворения в художественных системах Анненского и Пастернака показало «нефилологичность» приемов, связанных с олицетворением, у Анненского и подчеркнутое использование собственно словесных связей у Пастернака. К таким же выводам привело и рассмотрение языкового механизма символизации в системах Анненского и Блока.

Поясняя сказанное, обратимся к стихотворению Анненского «Зимний поезд». Для него показательны не только броские приемы олицетворения (написание слова с заглавной буквы), но и придание ему пластического рисунка аллегории: *Пока с разбитым фонарем, Наполовину притушенным, Среди кошмара дум и дрем Проходит* ***Полночь*** *по вагонам...* Сосуществование олицетворения и аллегории лишает глагол *проходит* общеязыковой метафоричности, восстанавливая его прямое значение. Однако наличие в стихотворении устойчивой символики (*ночь, сон, поезд...*) сообщает и анализируемому словоупотреблению ореол символичности. Итак, олицетворение, аллегория и символ «самостоятельно» конструи-

руют ведущий образ стихотворения. Графически выделенное нарицательное имя с отвлеченным значением, сообщая олицетворению наглядную аллегоричность, часто указывает и на символический смысл произведения в целом.

Символика текстов Блока менее наглядна: графическое выделение символов распространяется, как правило, на одушевленные существительные и их атрибуты, что исключает олицетворение и тем более аллегорию. Общая символика текстов определяется рядом «незаметных» языковых приемов, направленных на создание эффекта «двоемирия».

Олицетворение в идиостиле Пастернака оживляет общеязыковую метафору или в «живой» метафоре актуализирует прямое значение слова как основу развития собственно словесной темы: *Но слякоть* ***месит*** *из лучей Весну и сонный стук каменьев, И птичьи крики* ***мнет*** *ручей, Как* ***лепят пальцами пельмени*** («Платки, подборы, жгучий возгляд. . .»). Отрыв словесного ряда от темы весеннего пейзажа происходит в метафорическом глаголе *мять* (ср. предположительно: мять→комкать→комкать речь→произносить неразборчиво→приглушать звук. . .). На пейзажную зарисовку (ср.: *слякоть, лучи, весна, каменья, ручей, птичьи крики. . .*) «накладывается» описание процесса ваяния (месить→мять→лепить пальцами), создания природой скульптурного образа весны.

Итак, наметились д в а я з ы к о в ы х т и п а в «к о н с т р у и р о в а н и и» т р о п а — тип, в котором большое значение отведено визуальному восприятию соответствующего образного представления (что связано со специальными языковыми приемами), и тип, где на первое место выступают собственно словесные ассоциации, передающие пластический рисунок образа иными языковыми средствами. Можно сказать, что первый способ передачи образного содержания связан с «сосуществованием» тропов, их «взаимоподдержкой» (в определенных комбинациях); второй — со «взаиморастворением» тропеических средств, одно из которых как бы подавляет другое (ср. «сосуществование», при единстве эстетической направленности на создание одного и того же образа, приемов аллегории, олицетворения и символа в идиостиле Анненского, и практическое отсутствие аллегории, а также несвязанность приемов олицетворения и символа в художественной системе Блока; метафоричность олицетворения в идиостиле Пастернака).

Интересные перспективы исследования эстетических потенций лексического повтора открываются при сопоставлении по названному признаку идиостилей В. Жуковского и К. Бальмонта, относимых нами к различным типологическим классам (опора на повтор признака, характеризующего разные слова — в системе Жуковского, и на дублирование предметной номинации — в идиостиле Бальмонта).

Не менее сложная (комплексная) проблема связана с выяснением языковых способов выражения стилистического эффекта «многословия» в идиостилях различной типологической приуро-

ченности (ср. стиль Бальмонта в сопоставлении с некоторыми характеристиками художественной системы Пастернака).

С названной проблемой может быть сопоставлено понятие сложного стиля ПЯ [Григорьев 1979, 88—101]. Языковая основа «вектора сложности» в ПЯ может быть исследована путем сопоставления языковых приемов, выявляемых в «сложных» стилях, относящихся к противопоставленным типологическим классам.

Достаточная оперативность определения типологического класса идиостилей словесно-ассоциативной и словесно-денотативной ориентации с помощью приема «наложения» лексического состава сравнения на текст, а также последующее исследование специфики по крайней мере некоторых идиостилей (в пределах их типологической соотнесенности) через анализ принципов «взаимоотношения» тропов (напомним, что впервые в русистике эта проблема была поставлена в экспериментальной работе «Поэт и слово. Опыт словаря» — Григорьев 1973) позволит, как можно надеяться, применить принципы типологического описания стихотворных произведений лирического жанра и при создании очерков, публикацию которых открывает серия работ данной книги.

В заключение обозначим более рельефно схему предлагаемого типологического членения фрагментов идиостилей. В основу классификации кладется дихотомический принцип, с помощью которого расчленяется весь массив текстов на две категории так, что в результате этой операции только в одном из противопоставленных классов основание деления (отношение к приему) обозначает его характерологические свойства: это идиостили и з б и р а т е л ь н о г о и неизбирательного классов. Дальнейшее развитие дихотомического членения позволяет сосредоточить внимание на том из выделенных классов, который отвечает заявленному признаку деления — на идиостилях избирательного класса, для которого показательно использование в художественной структуре текста тех или иных приемов.

Названная категория текстов разделяется на два противопоставленных типа на основе универсального признака, применимого к идиостилям любой стилистической организации. Этот признак обусловливается характером ассоциативных связей слова и текста. Так в пределах идиостилей избирательного класса выделяются системы с л о в е с н о-а с с о ц и а т и в н о г о (филологического) и с л о в е с н о-д е н о т а т и в н о г о типов.

Словесно-ассоциативная структура текстов филологического типа может быть описана через ряд сопоставимых признаков — лексико-синтагматичному, лексико-парадигматичному, ассоциативно-назывательному способу «контакта» слова и текста. Универсальность основания предложенного классификационного деления (отношение к слову) предполагает отсутствие строгих границ между идиостилями «избирательной» и «классической» структуры, которые весьма условно относятся к противопоставленным типологическим классам, поскольку обнаружение преобладающих стилистических доминант в идиостиле классической ориентации

подчеркивает специфику его средств и, следовательно, избирательный подход к ним. Таким образом, оказывается целесообразным первое дихотомическое членение массива лирических текстов считать рабочим приемом. В то же время предложенное членение позволяет определить методику типологического описания, связанную с изучением характера сопряжения художественного средства со стилистическими линиями произведения, а также выделить из общего объема идиостилей словесно-денотативного типа такие, в которых легче обнаруживается специфика художественного почерка. Однако для данного массива не удалось найти признака, применимого к целому ряду текстов разнообразной ассоциативной структуры. Стремление распространить методику наложения словесного состава сравнения на текст, использованную при описании стилей филологической ориентации, позволило выделить образно-устойчивую группу идиостилей словесно-денотативного типа. При дальнейшем исследовании был выдвинут уже другой признак, связанный с завуалированием ассоциативной связи словесного образа и его денотата.

Очевидно, что данные признаки не корреспондируют друг с другом. Следовательно, типологическое описание коснулось идиостилей различных секторов общего массива текстов словесно-денотативной структуры. Поиск обобщенных признаков, объединяющих ряд типологических групп, связан с дальнейшим изучением художественных систем, обладающих типологической общностью. Однако лингвостилистический сопоставительный анализ может проводиться и в пределах одной группы, если исследуется эволюция художественных средств, имеющих общую функциональную ориентацию [Некрасова, 1985].

Лингвостилистическое компаративное изучение общих свойств нескольких групп, возможное для идиостилей филологического типа [Некрасова, 1982; 1985], применительно к художественным системам словесно-денотативного ассоциативного строя в настоящее время оказывается проблематичным из-за отсутствия необходимых языковых данных. В то же время наличие описания даже нескольких групп противопоставленных типологических классов дает возможность проводить межтипологические сопоставления языкового механизма художественных приемов, обладающих функциональной сопоставимостью. Таким образом, функциональная специфика художественного средства, связанная в конечном счете с общим стилистическим рисунком текста, может рассматриваться как свойство стиля, обусловленное его типологией.

Итак, сопоставительный анализ может вестись: 1) в пределах одной типологической группы — синхронно — при установлении членов этой группы (Жуковский, Блок...), а затем — диахронно — при исследовании эволюции приемов, связанных со стилистическими доминантами идиостилей (прием поэтической модальности в лирике Жуковского, Блока...); 2) в пределах типологического объединения (характер словесной ассоциативности

в идиостилях Блока, Пастернака...); 3) в идиостилях противопоставленных типов — при сопоставлении языкового механизма однофункциональных художественных средств этих систем (передача внутренних состояний человека через олицетворение природы в идиостилях Анненского, Пастернака...).

ЛИТЕРАТУРА

Азизян Е. Поэзия отзвуков (стихотворение Н. Заболоцкого «Гурзуф») // Вопросы литературы. 1972. № 10.

Ахманова О. С. Словарь лингвистических терминов. М., 1966.

Балли Ш. Французская стилистика. М., 1951.

Барт Р. Основы семиологии // Структурализм: «за» и «против». М., 1975.

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

Виноградов В. В. Основные типы лексических значений слова // *В. В. Виноградов.* Избранные труды. Лексикология и лексикография. М., 1977.

Витгенштейн Л. Логико-философский трактат. М., 1958.

Выготский Л. С. Мышление и речь. М., 1934.

Выготский Л. С. Психология искусства. М., 1968.

Гаспаров М. Л. Современный русский стих. М., 1974.

Гаспаров М. Л. Ритм и синтаксис: Происхождение «лесенки» Маяковского // Проблемы структурной лингвистики 1979. М., 1981.

Гаспаров М. Л. Ритмический словарь и ритмико-синтаксические клише // Проблемы структурной лингвистики 1982. М., 1984_1.

Гаспаров М. Л. Очерк истории русского стиха. М., 1984_2.

Гаспаров М. Л. Ритмико-синтаксическая формульность в русском 4-стопном ямбе // Проблемы структурной лингвистики 1983. М., 1986_1.

Гаспаров М. Л. Историческая поэтика и сравнительное стиховедение // Историческая поэтика. М., 1986_2.

Гончаров Б. П. Звуковая организация стиха и проблемы рифмы. М., 1973.

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

Григорьев В. П. Паронимическая аттракция в русской поэзии XX в. // Сб. докладов и сообщений Лингвист. общ-ва. Калинин, 1975. Т. 5.

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

Григорьев В. П. Поэтика слова. М., 1979.

Григорьев В. П. Грамматика идиостиля: Велимир Хлебников. М., 1983.

Григорьева А. Д. Слово и образ Фета («Вечерние огни») // Григорьева А. Д., Иванова Н. Н. Язык поэзии XIX—XX вв.: Фет. Современная лирика. М., 1985.

Гринцер П. А. Санскритская поэтика и античная риторика: Теория украшений // Контекст 1983. М., 1984.

Долгополов Л. На рубеже веков. Л., 1985.

Долинин К. А. Стилистика французского языка. М., 1987.

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

Золотарева Е. Д. Проблемы поэтической традиции в творчестве В. В. Маяковского: Высокая и поэтическая лексика. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1987.

Золян С. Т. К проблеме описания поэтического идиолекта (на материале поэзии Л. Мартынова) // Известия АН СССР. Сер. лит. и яз. М., 1986. Т. 45. № 2.

Зубова Л. В. Поэзия Марины Цветаевой: Лингвистический аспект.— Л., 1989.

Иванов Вяч. Вс. Очерки по истории семиотики в СССР. М., 1976.

Иванов Вяч. Вс. Категория определенности-неопределенности и шифтеры // Категория определенности-неопределенности в славянских и балканских языках. М., 1979.

Иванов Вяч. Вс. Происхождение древнегреческих эпических формул и метрических схем текстов // Структура текста. М., 1980.

Иванов Вяч. Вс. О взаимоотношении символизма, предсимволизма и постсимволизма в русской литературе и культуре конца XIX—начала XX века // Литературный процесс и развитие русской культуры XVIII—XX вв. Таллинн, 1985. Тезисы научной конференции.

Иванова Н. Н. К проблеме изучения и описания поэтической фразеологии в лирике XIX в. // Язык и композиция художественного текста. М., 1986.
Иванова Н. Н. Системные отношения в поэтической фразеологии // Проблемы структурной лингвистики 1985—1987. М., 1989.
Ингарден Р. Исследования по эстетике. М., 1962.
Исследования по теории стиха. Л., 1978. (ИТС).
Калинин А. В. Русская лексика. М., 1960.
Караулов Ю. Н. Методология лингвистического исследования и Машинный фонд русского языка: Идеи и суждения. М., 1986.
Карнап Р. Значение и необходимость. М., 1959.
Катанян В. А. Не только воспоминания // Vladimir Majakovskij: Memoirs and essays. Stockholm, 1975.
Кекова С. В. Поэтический язык раннего Заболоцкого. — Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Саратов, 1987.
Ковтунова И. И. Современный русский язык. Порядок слов и актуальное членение предложения. М., 1976.
Ковтунова И. И. Вопросы структуры текста в трудах академика В. В. Виноградова // Русский язык: Текст как целое и компоненты текста. М., 1982.
Ковтунова И. И. Поэтический синтаксис. М., 1986.
Кожевникова Н. А. Словоупотребление в русской поэзии начала XX века. М., 1986.
Красильникова Е. В. О некоторых линиях эволюции поэтического языка Н. А. Заболоцкого // Проблемы структурной лингвистики 1983. М., 1986.
Левин Ю. И. О некоторых чертах плана содержания в поэтических текстах // Структурная типология языков. М., 1966.
Левин Ю. И., Тименчик Р. Д., Топоров В. Н., Цивьян Т. В. Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма // Russian Literature. The Hague. 1974. N 7/8.
Лекомцева М. И. О соотношении единиц метрической и фонологической систем языка // Труды по знаковым системам. Тарту, 1969. IV.
Литературный энциклопедический словарь. М., 1987 (ЛЭС).
Лихачев Д. С. Заметки об истоках искусства // Контекст 1985. М., 1986.
Лотман Ю. М. Стихотворения раннего Пастернака и некоторые вопросы структурного изучения текста // Труды по знаковым системам. Уч. зап. Тартуского гос. ун-та. 1969. IV. Вып. 236.
Лотман Ю. М. О содержании и структуре понятия «художественная литература» // Проблемы поэтики и истории литературы. Саранск, 1973.
Лотман Ю. М. Место киноискусства в механизме культуры // Уч. зап. Тартуского гос. ун-та. Труды по знаковым системам. 1977. VIII. Вып. 411.
Лотман Ю. М. Риторика // Структура и семиотика художественного текста. Труды по знаковым системам. Уч. зап. Тартуского гос. ун-та. 1981. XII. Вып. 515.
Македонов А. В. Свершения и кануны. М. 1985.
Македонов А. В. Николай Заболоцкий. Жизнь, творчество, метаморфозы. Л., 1987.
Мандельштам О. Э. О природе слова. Харьков. 1922.
Мукаржовский Я. Эстетическая функция, норма и ценность как социальные факты // Труды по знаковым системам. Тарту, 1975. Вып. 7.
Некрасова Е. А. Сравнения в стихотворных текстах (А. Блок, Б. Пастернак, С. Есенин) // *Е. А. Некрасова, М. А. Бакина.* Языковые процессы в современной русской поэзии. М., 1982.
Некрасова Е. А. Лингвопоэтическая типология стихотворных текстов: Сравнения в русской поэзии. Докт. дис. М., 1985.
Овсянико-Куликовский Д. Н. Собр. соч. М.; Пг. 1923. 5-е изд. Т. I. Гоголь.
Павлович Н. В. О значении слова в поэтическом языке // Труды Калининского гос. ун-та. История русского литературного языка и стилистика. 1985.
Падучева Е. В. Актуальное членение предложения и структура имен объектов // Tekst. Jezyk. Poetyka. Wroclaw, 1978.
Панов М. В. Стилистика // Русский язык и советское общество. Проспект. Алма-Ата, 1962.
Панченко О. Н. Номинативные и инфинитивные ряды в стихотворной речи. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1981.

Пастернак Б. Избранное в двух томах. Том II. М., 1985.
Поливанов Е. Д. Рифмология Маяковского // Известия АН СССР. Сер. лит. и яз. 1980. Т. 39. № 2.
Поэтический строй русской лирики. Л., 1973.
Преображенский С. Ю. Вопрос о соотношении идиолекта и идиостиля (применительно к поэтике В. Маяковского) // Материалы 6-й научной конференции молодых ученых. Ереван, 1988.
Рассел Б. Человеческое познание. М., 1957.
Ревзина О. Г. Некоторые особенности синтаксиса поэтического языка М. Цветаевой // Семиотика устной речи. Лингвистическая семантика и семиотика. Уч. зап. Тартуского ун-та. 1979. Т. II. Вып. 481.
Ревзина О. Г. К построению лингвистической теории языка художественной литературы // Теоретические и прикладные аспекты вычислительной лингвистики. М., 1981.
Ростовцева И. И. Николай Заболоцкий. Опыт художественного познания. М., 1984.
Руднев В. П. Стих и культура // Тыняновский сборник: Вторые Тыняновские чтения. Рига, 1986.
Савченко Т. Р. О формах выражения авторского сознания в стихотворном произведении: На материале раннего творчества Н. А. Заболоцкого. Дис. ... канд. филол. наук. М.; 1973.
Сапорта С. Применение лингвистики в изучении поэтического языка // Новое в зарубежной лингвистике. М., 1980.
Сарабьянов Д. Русская живопись конца 1900-х—начала 1910-х годов. М., 1971.
Семенко И. П. Развитие метафор в «Грифельной оде» Мандельштама: От черновых вариантов к окончательному тексту // Уч. зап. Тартуского ун-та. А. Блок и его окружение. 1985. Т. VI. Вып. 680.
Смирнов И. П. Художественный смысл и эволюция поэтических систем. М., 1977.
Тименчик Р. Д. Текст в тексте у акмеистов // Текст в тексте. Труды по знаковым системам. Уч. зап. Тартуского ун-та. 1981. Т. XIV. Вып. 567.
Томашевский Б. В. Стих и язык. М.; Л., 1959.
Троицкий В. П. Семиотическое существование // Семиотика и информатика. М., 1979. Вып. 11.
Турков А. М. Николай Заболоцкий. М., 1981.
Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.
Филиппов Г. В. Русская советская философская поэзия (человек и природа). Л., 1984.
Филиппов Г. В. Поэзия Н. А. Заболоцкого: Этапы художественного развития. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Л., 1988.
Философская энциклопедия. — Т. V.
Фоменко И. В. Поэтическое творчество Бориса Пастернака 10—20-х годов. Канд. дис. М., 1971.
Фоменко И. В. О поэтике лирического цикла. Калинин, 1984.
Хмельницкая Т. Ю. Литературное рождение Андрея Белого // Уч. зап. Тартуского ун-та А. Блок и его окружение. 1985. Т. IV. Вып. 680.
Цветаева М. Сочинения. В 2-х т. М., 1980. Т. 2.
Цветаева М. Поэт и время. // Юность. 1987. № 8.
Цивьян Т. В. Наблюдения над категорией определенности-неопределенности в поэтическом тексте // Категория определенности-неопределенности в славянских и балканских языках. М., 1979.
Черкасова Л. П. Наблюдения над экспрессивной функцией морфемы в поэтическом языке // Развитие современного русского языка 1972. — М., 1975.
Чудаков А. П. Предметный мир литературы // Историческая поэтика. — М., 1986.
Шкловский В. Б. О Маяковском // Жили-были. М., 1966.
Шмелев Д. Н. Введение // Способы номинации в современном русском языке. — М., 1982.
Эйзенштейн С. М. Избранные произведения. М., 1964. Т. 2.
Якобсон Р. О. О чешском стихе преимущественно в сопоставлении с русским. М., 1923.
Якобсон Р. Лингвистика и поэтика // Структурализм: «за» и «против». М., 1975.

Часть II * ОПЫТЫ ОПИСАНИЯ ИДИОСТИЛЕЙ

Велимир Хлебников *

В ряде работ последних лет автор стремился сочетать лингвопоэтический анализ доступных хлебниковских материалов в нескольких аспектах, которые представлялись особо значимыми для осмысления сущности творческих устремлений Хлебникова, его места и роли в культуре XX в. [ср. Тынянов 1965, 288, 290, 292], с критическим разбором любых концепций, соображений и даже самых легковесных «выпадов», направленных на умаление масштабов самой личности поэта или как-либо связанных с недооценкой (на взгляд пишущего эти строки) *красного будетлянина* (49 : 5об).

В настоящей работе делается попытка собственно позитивного, после «расчистки завалов», изложения итогов исследования языка Хлебникова. Имеется в виду изложение предельно обобщенное и сжатое, заведомо ограниченное требованиями предварительной модели типового очерка в рамках будущей истории языка русской поэзии XX в.

Это не означает, что такое изложение должно (или даже может) быть полностью «акритическим». Уже на самой поверхности нашей темы остается необходимой (в этимологическом смысле слова) спорная, острая и злободневная проблема классического/неклассического в развитии языка поэзии и связанная с ней (не только этимологически) проблема советской классики, а также основных тенденций развития литературы и ее языка.

По-видимому, уже сейчас следует, приняв тезис: «за каждым текстом стоит языковая личность, владеющая системой языка» [Караулов 1987, 27], — подчеркнуть, что (1) понятие «владеть системой языка» в ряде случаев предполагает творческий подход к этой системе, т. е. владение хотя бы частью ее п о т е н ц и й, а (2) внимание к неклассической науке (см. там же) требует не меньшего внимания к «неклассической поэзии» XX в. Лишний раз напомним упрек Ю. Н. Тынянова: «Наша культура построена на

---

* Цифры после цитат из текстов поэта обозначают страницы издания: *Хлебников В.* Творения. М., 1986. В ряде случаев, после точки с запятой, приводится также датировка. Ссылки на «Собрание произведений Велимира Хлебникова» (Л., 1928—1933) представлены указанием тома и страницы. Сокращение НП отсылает к книге: *Хлебников В.* Неизданные произведения. М., 1940; ДС — к брошюре: *Хлебников В.* Доски судьбы. М., 1922. Архивные материалы ЦГАЛИ (ф. 527, оп. 1) цитируются со ссылкой только на единицу хранения и лист рукописи по схеме — (60 : 137). Цитации материалов из других хранилищ сопровождаются полными ссылками.

чопорном дифференцировании науки и искусства» [1977, 166; 1924 г.].

Едва ли не самое сложное, с чем сталкивается читатель и исследователь Хлебникова — это именно беспрецедентный сплав неклассической поэзии с неклассической наукой. Именно сплав, поэтому едва ли корректно помещать Хлебникова в пространство м е ж д у наукой и поэзией (как озаглавлена важная работа Бабкова [1987]; ср. [Stobbe 1982 и Арензон 1985]). Причем такой сплав, что в сопоставлении с ним «научные мотивы» в творчестве, например, Брюсова представляются едва ли не «классицистическими», почти тривиально-нормативными. Другая сложность — невозможность описания языка Хлебникова только как языка поэта, в изоляции от его прозы. Так, даже просто понять образ *умный колос ржи,* завершающий поэму «Ладомир», едва ли возможно без обращения к прозаическим соображениям поэта о *колосе покорности человеку* на *площади судьбы* (86 : 47). У будетлянина не появляется лишь со временем так называемая «проза поэта» — прозаические опусы, фрагменты собственно научного и стихотворного, прозаического, драматического, а также эссеистического характера перемежаются уже в самых ранних опытах Хлебникова.

Дополнительные сложности описания возникают в связи с особенностями жанровой природы его творчества, еще слабо изученными. Лишь недавно Р. Грюбель, подробно проанализировав монтажные принципы создания «Зангези», пришел к важному правдоподобному выводу о синтезе в этой сверхповести эпического, лирического и драматического с дидактическим и о своеобразном «вторичном синкретизме» как результате жанровых преобразований у Хлебникова ([Velimir 1986, 402, 471—473]; ср. [Там же, 526—528] дискуссию о стихе/прозе в «Зверинце»). Во всяком случае у Хлебникова почти предельно размыты границы между лирическим стихотворением и поэмой. Мало того, драматизированные части прозаических и стихотворных произведений, особого рода циклизация, *узлы будущего* (37; 1919), специфические жанры «сверхповестей» (и «сверхпоэм»), таких мистерий, как *Чудесавль* «Взлом Вселенной» (III, 93), и разнообразных по содержательной и формальной природе фрагментов, наконец, последовательная рефлексия над собственными новациями — все это, плюс необходимость не одномерной, а многомерной периодизации творчества, и требует учета буквально всего доступного множества его текстов, если — методологически — мы ставим задачу не просто описать их поверхностные и более или менее глубинные языковые структуры, но и задаться вопросами, ч т о з а я з ы к о м и — экстралингвистически — чем обусловлена именно такая языковая картина, представленная текстами Хлебникова.

Специального рассмотрения заслуживает «право» поэта на вхождение в ряды «классиков» литературы [см. Григорьев 1986а, 10—12]. Дело, конечно, не в присвоении Хлебникову некоего официального «звания». Но очевидна отрицательная «обратная связь» между сохраняющимся статусом Хлебникова как второстепенной

фигуры в культуре XX в. и реальным вниманием к его текстам, их изданию, осмыслению и исследованию.

Итак, приходится вернуться к понятию «гамбургский счет», согласно которому, по нечасто и неохотно вспоминаемой оценке В. Шкловского, Хлебников был бы «чемпион».

«Генеральное развитие советской литературы» определяется, по недавнему авторитетному мнению В. В. Карпова, следующими семью именами: Горький, Маяковский, Есенин, А. Толстой, М. Шолохов, А. Твардовский, Л. Леонов (см. Лит. газета. 1987, 9 дек.). Хотя слов «только и только» первый секретарь СП СССР при этом не употребил, все же перед нами очевидная попытка свести «генеральное развитие» к жестко ограниченной обойме имен, не сопровождаемой даже спасительным (и так надоевшим в иных контекстах) «и др.». По существу, здесь выражена достаточно обычная точка зрения. Альтернативой этой жесткости могла бы стать попытка представить перспективы развития нашей литературы путем существенного расширения предложенного перечня имен.

Если говорить о ныне здравствующих прозаиках, то в нем, по самому большому счету, явно недостает, в частности, имени В. Распутина, «Последний срок» которого уже ввел своего создателя в круг классиков. Да и творчество М. Булгакова, А. Платонова, Ю. Трифонова или Ю. Казакова отнюдь не меркнет в свете названных звезд. Можно назвать также имена Е. Замятина, И. Ильфа и Евг. Петрова, Ф. Искандера и некоторые другие, чтобы убедиться, что перед нами п р о б л е м а, что необходим не «синодик», не связка заведомо «лучших, талантливейших», а открытый многомерный ряд для всестороннего и сопоставительного исследования. В настоящей, «высокой» критике Леонов, Шолохов и Горький нуждаются ничуть не меньше, чем Булгаков. Требуется не «пересмотр», не ревизия основ, а подлинный демократизм методологии. Fair field and no favour — «равное поле и никаких преимуществ». Иначе мы будем сами набивать себе своеобразные «колодки», заниматься бесперспективной игрой «в одни ворота».

Что касается поэтов, то и здесь «дискриминация» и «апартеид» в отношении по крайней мере такой «шестерки», как А. Блок, В. Хлебников, А. Ахматова, Б. Пастернак, О. Мандельштам и (самая молодая в этом ряду) М. Цветаева, ничем не могут быть оправданы. И неужели «образы мира», скажем, Н. Асеева, Э. Багрицкого, раннего Н. Тихонова, Н. Заболоцкого, импульсы, идущие от их творчества, уже оттеснены на обочину «генерального развития»? Поучительны не только посмертная судьба Есенина, характерная длительной недооценкой его творчества, но и памятные попытки превознести Маяковского путем необъективных процедур противопоставления его достоинств любым, в том числе мнимым, слабостям выдающихся современников. См. [Григорьев 1965, 43]. Радость за Твардовского, за высокое место, отводимое ему в аксиологии В. В. Карпова, поэтому небезоблачна: как свидетельствует история и 20—30-х, и 70—80-х годов, решение кого-то «отлучить» неизбежно сопряжено с опасностью кому-то «забуреть» (глагол,

встречающийся еще в «Золотом теленке», но игнорируемый словарями), пусть и вопреки нашим аксиологическим целеустановкам.

Жаль, что процедура раздачи писателям заведомо ограниченного количества «маршальских жезлов» предложена автором, убедительно показавшим исключительную роль в войне и значение для нашего будущего личности того самого И. Е. Петрова, который так и не получил явно заслуженного им звания маршала.

Сказанное имеет прямое отношение к Хлебникову и его языку. После юбилейных мероприятий в связи со 100-летием со дня рождения поэта (1885—1922) у нас постепенно сложилась отчасти парадоксальная картина реакций на его имя. Мы переживаем теперь время некоего полупризнания Хлебникова, признания «так сказать», по выражению А. Белого. С одной стороны — существенно ширящаяся хлебниковиана и доказательное рассмотрение творчества Хлебникова в ряду самых выдающихся деятелей культуры XX в. и других эпох. С другой — некоторое снижение интереса «текущей» критики и к имени поэта, и к связям его творчества с актуальными процессами в общественной жизни.

Эта парадоксальность не абсолютна, временна и обратима. Среди публикаций немало неряшливых; казалось бы, лестные для поэта упоминания его имени нередко ошибочны по существу [1]; за пределами литературной критики, наоборот, ощутим рост интереса к фигуре будетлянина. Вот два разнородных, но по-своему показательных примера. Юрий Помпеев в статье «Ленинская этика большевизма» (Сов. культура, 1987, 2 мая, с. 3), подчеркнув, что январский Пленум ЦК КПСС призывает нас «хранить верность слову, блюсти честность, порядочность», — продолжает: «Подобные качества крылато и ясновидчески попытался воплотить около семи десятилетий назад поэт Велимир Хлебников в формуле: „Мировая революция требует мировой совести“». Это — важный момент. Заслуживает всяческой поддержки стремление поставить на службу сегодняшней социально-нравственной публицистике афористическое богатство наследия Хлебникова, его блестящую поэтическую фразеологию, богатую именно содержанием и предельно далекую как раз от стереотипов «смутного камлания».

[1] Так, вынеся в эпиграф своей статьи строчку из поэмы «Журавль»: Дух жизни в вещи влей, — А. Чудаков, обычно очень внимательный филолог, истолковал ее как мысль самого поэта, в резком противоречии с контекстом и общим смыслом поэмы (см. Лит. обозрение. 1985, № 1, с. 83). Еще огорчительнее попытка нечетким намеком связать с «максималистическими высказываниями» Блока образ из впервые (и очень неточно) публикуемого М. Петровским четверостишия Хлебникова (Там же, 1987. № 10. с. 29). В поэме «Председатель чеки» (64 : 38—39) (см. также [Cooke 1987, 141—143]; «Новый мир», 1988, № 10) цитируемые критиком строки относятся к образу человека, которому кажется, что он *склеен из Иисуса и Нерона*, и которого поэт прямо называет в другом месте *Нероном голубоглазым*. Было ли у Блока нечто «нероновское», отдающее садизмом? Даже если учесть, что у Хлебникова этому «Нерону» отчасти противопоставлен другой образ откровенного и оголтелого садиста. — Любопытно, что в послеюбилейной критике все еще легко повторяются слова о «смутном камлании» Хлебникова (И. Роднянская; см. Лит. обозрение, 1987, № 10, с. 23).

Другой пример. В журнале «Знание — сила» (1987, № 12, с. 14) отмечено, возможно, несколько неожиданное для самих велимироведов, «географическое открытие поэта Велимира Хлебникова». Речь идет о его статье «Учитель и ученик» (1912), где, в частности, сформулирована закономерность, в соответствии с которой распределяются на земной поверхности крупные города. Это — «расстояние Хлебникова», равное $\frac{R\ земли}{2\pi}$, т. е. 1014 км. Это — *шаг столиц* и *многоугольник сил* (586), по терминологизируемым теперь выражениям Хлебникова, которыми заинтересовался специалист — О. Кудрявцев, ученый из Центрального научно-исследовательского и проектного института по градостроительству. Если журнальная заметка и недостаточно полно или адекватно обрисовывает действительное положение дел, то все же приоткрытая в ней «географическая ипостась» будетлянина хорошо дополняет другие факты из области «Хлебников и наука», к которым ниже придется обращаться [2].

Сами по себе примеры эти если и показательны, то недостаточно доказательны в спорах о масштабах личности Хлебникова как свидетельство в пользу признания его «национальным гением», так сказать, «неклассическим классиком». Необходимо прежде всего тщательно воссоздать эту языковую личность. А это — проблема, поскольку узколингвистическое «описание идиолекта еще не есть описание языковой личности» [Караулов 1987, 94]. Отсутствие конкорданса (но не надежд на его скорое появление) усугубляет ситуацию [Там же, 104—107]: неимоверно трудно в этих условиях охватить как идиолексикон, так и прагматикон поэта. Тем не менее, следуя пока в общем-то традиционным путем «ручной работы», представляется в принципе возможным приемлемое, относительно полное решение задачи, если опереться на фундаментальное понятие п р е о б р а з о в а н и я, определяющее самое существо деятельности языковой личности Хлебникова.

Понятие преобразования особенно тесно связывает творчество Хлебникова с нашими днями. Давно известное в теории и истории поэтической речи, оно, по-видимому, еще не обнаружило всей своей объяснительной энергии при построении истории русской поэзии — и шире, культуры, — прежде всего в анализах процессов, характеризующих первые десятилетия нашего века. Между тем в современной общественной жизни получил широкое распространение сильнейший синоним слова *преобразование* — п е р е с т р о й к а. Представляется важным, (1) что оба эти понятия обладают значительной мерой семантической и прагматической общ-

[2] Ср. еще важную статью Сергея Бобкова «От Монмартра до Спас-Загорья» в «Огоньке» (1987, № 51, с. 8—9) о Вере Хлебниковой, сестре поэта, и об их духовной близости. Показательно, что в этом же номере журнала в репортаже «Мимолетная Финляндия» Владимир Енишерлов дает высокую оценку книге о творческом мышлении Хлебникова, опубликованной в Хельсинки [Башмакова 1987]. Одно уточнение к репортажу: суперобложка выполнена не той В. Хлебниковой, о которой пишет С. Бобков, а ее внучкой, Верой младшей.

ности, (2) что, как отчасти уже очевидно, процессы общесоциальной перестройки требуют специфических собственно языковых преобразований, (3) что опыт перестройки языка русской поэзии в первые десятилетия XX в. знаменовал выработку «нового зрения» (Ю. Н. Тынянов), а это понятие близко в своей сущности «новому мышлению», столь необходимому в наши дни.

Естественно, что даже самый предварительный анализ «языка перестройки» выявляет более или менее значительные различия в «языке и стиле» между отдельными материалами, публикуемыми в последние годы нашей печатью, и между отдельными органами печати. И здесь очень важно «разобраться, что является культурным достоянием, не более того, а что — необходимым условием правильной духовной работы», как прекрасно сформулировал нашу общефилософскую задачу С. С. Аверинцев [Парадоксы 1986, 4].

Странно — и однако факт: часто прибегая в последние годы к метафоре «нового мышления», мы в то же время как бы забываем, что оно невозможно без столь же метафорического «нового языка». С другой стороны, мы все еще склонны сохранять пространство культуры «свободным» от воздействий на нее узловых событий в развитии науки (особенно «негуманитарной»).

В этих координатах — «нового языка» и «поэзии и науки» — и следует рассматривать вопрос о месте и роли Хлебникова в культуре XX в. как необходимый подступ к осознанию его языковой личности, его идиостиля. Достаточно ли для этого только двух координат, выяснится по ходу изложения.

100-летие Хлебникова совпало у нас с началом журнальных дискуссий о сущности и качественных особенностях литературного процесса в XX в. Эти дискуссии отличают три момента: 1) обнаруживается, что литературный процесс невозможно охарактеризовать в отрыве от движения всей культуры, которая охватывает в пределе не только искусство, но и науку; 2) уже заявил о себе гигантский диапазон разноречий, связанных как с методологическими коллизиями, так и 3) с недооценкой значимости первых десятилетий века для процесса развития того, что теперь мы называем «новым мышлением».

В явной форме Хлебников пока слабо представлен в этих дискуссиях, но без его имени их контекст нередко страдает губительной неполнотой. Подобно другим представителям странного племени «зубров», Хлебников «воспринимал мир чуть сдвинуто, иначе, чем обычные люди» [Гранин 1987, 76]. Именно его опыта, как представляется, недостает при обсуждении таких оппозиций, как реализм/модернизм, гармоничность/дисгармоничность/новая гармоничность, целостность/фрагментарность и др. Импульсы же к выдвижению фигуры Хлебникова — фигуры мирового значения — на первый план комплексных исследований идут отовсюду. Назову лишь несколько таких импульсов из многих возможных.

Это и попытка Вяч. Вс. Иванова рассмотреть творчество будетлянина в контексте движения научной мысли [Иванов

1986]. Это, например, глубокая параллель между Хлебниковым и Шагалом, попутно намеченная искусствоведом [Каменский 1987]. Здесь же должны быть упомянуты давний вопрос в «Размышлениях натуралиста» о пределах правоты Лапласа, стремившегося охватить математической формулой «темп мирового движения», «мировой жизни», и идея о необходимости «научного мозгового центра» человечества [Вернадский 1977, 60, 69 и др.]. Близость этих соображений к основаниям «закона времени» Хлебникова и его же идее «Председателей Земного шара» глубоко содержательна и очевидна.

Менее известны слова поэта в канун 20-х г. о задачах «перестройки труда» и «перестройки наук» (120 : 10), не осмыслены (опять же в параллель Шагалу) многочисленные хлебниковские *полеты* и *сны* как одни из ключевых слов и образов его творчества (см. о *снах* и *грезах* у других поэтов начала века: [Кожевникова 1986, 61—64, 89]). Но, пожалуй, больше всего обещает еще не введенная в научный оборот и лишенная какой бы то ни было историко-философской и культурологической интерпретации параллель между «гаммой будетлянина» и забытым авторефератом докторской диссертации (1918) А. Л. Чижевского «Физические факторы исторического процесса» [Чижевский 1924], о котором будет сказано ниже.

Даже из изолированных импульсов этого рода естественным образом возникает примерно такой тезис: пока мы неправильно оцениваем, недооцениваем, неполно представляем себе место и роль Хлебникова в истории культуры XX в., мы вольно или невольно искажаем картину всего культурологического процесса этого времени.

Глубина хлебниковского феномена, масштаб его личности интуитивно ощущается давно. «Лучи Хлебникова сверкают во многих зеркалах», — писал Ю. Олеша (59 : 4). Так или иначе уже осознается, что многочисленные факты и свидетельства позволяют говорить о наличии, хотя бы в литературе, «какой-то в широком смысле хлебниковской традиции» [Македонов 1977, 328]. Эта традиция станет более ощутимой после сопоставительного анализа творчества таких поэтов, как Маяковский, Асеев, Мандельштам, Цветаева, Пастернак, Третьяков, Гастев, Тихонов, Заболоцкий, Кирсанов, Олейников, Хармс, Введенский, Мартынов, К. Некрасова, Глазков, Слуцкий, Кульчицкий, Гудзенко, Вознесенский, Соснора, Сулейменов. . . (Ряд этот может быть расширен). В связи со сказанным выше необходимо четко дифференцировать влияния, идущие от Маяковского, и прямые и косвенные воздействия самого Хлебникова. Остается, однако, неясной или крайне неполной как раз конкретная ценностная экспликация того «нового слова», которое он нам сказал. Если же иметь в виду традицию в са́мом «широком смысле», то вообще сомнительно, выявлена ли уже она по-настоящему глубоко, т. е. осмыслена ли и продолжена.

Наметим кратко некоторые пути необходимых сопоставлений. Если отвлечься от «стрелы времени» и довольствоваться ахрони-

ческой «сопоставительной грамматикой» поэтов, то у Хлебникова легко обнаружатся ряд признаков драматургии Блока (отмечено еще М. Кузминым; см. НП, 396и [Харджиев, Тренин 1970, 113]); звукообразов А. Белого (впрочем, рано понятых как «внутреннее склонение слов» — 585); «перемножение» образов пастернаковской *ночи* (54, 62, 83, 90, 144, 145, 165, 178, 181, 275, 294, 317, 357, 624 и др.); северянинских *грез* [Григорьев 1987б]; мандельштамовского *камня* (44, 58, 72, 109, 117, 118, 126, 133, 142, 147, 148, 182, 185, 255, 275, 283, 473, V, 103—105, НП, 256 и мн. др.); цветаевских *деревьев* (*тополь* — 83 и 114, а также 144, 148, 431, 473; III, 115 и 173; НП, 193 и passim) [Григорьев 1981, 206—208]; маяковского *железа* (189, 97, 104, 139, 152, 161, 175, 594 и др.). Ср. также есенинские природные образы («Поэт» и passim), ахматовскую тонкость интонаций («Детуся. . .» и др.), *песнезов* (463) и клюевский *Песнослов* (Пг., 1919), «Песни Красного звонаря» (Пг., 1919) Вас. Князева и *благовест ума* в «Зангези» (482—483).

Разумеется, распределение перечисленных образов по текстам не является жестко дискретным, образы взаимодействуют и переливаются. Так, в «Каменной бабе» *сказки камня о Востоке* (255) естественно развиваются как *разговор вод*, которому препятствуют *заборы утесов*; тут же *дерево кому-то молится* и его *серебристая молва* дает основание для такого обращения:

О, тополь нежный, тополь черный,
Любимец свежих вечеров!
И этот *трепет разговорный*
Его качаемых листов.

Как характеризовать тип хлебниковского мышления, его метод? Кто Хлебников — романтик, реалист, модернист? Материалист, утопист, прозорливец, архаик? Протей, Дон Кихот, Колумб? Прометей, *Предземшар, Судьболов*, $\sqrt{-1}$? *Разин со знаменем Лобачевского логов* (I, 202)? Едва ли удастся подобрать к его многоуровневому и многомерному творчеству адекватную однословную характеристику или единую и достаточную самооценку. Ведь характеризовать предстоит поистине уникальную языковую и реально-историческую личность: поэта — мыслителя, фантаста, экспериментатора, естествоиспытателя и обществоведа (да еще в некотором отвлечении от глубин таких его ипостасей, как литературный критик, теоретик и практик изобразительного искусства, архитектуры[3], математик, деятель в области социальной педагогики и др.). Человека, еще в 1916 г. собиравшегося основать *Азийский Ежедневник песен и изобретений* (605).

В русской культуре XX в., вероятно, нет другого деятеля, который задавался бы столь гигантскими целями, замахивался на подобную совокупность поистине глобальных проблем, гене-

[3] Архитектурные образы и интересы Хлебникова в известной мере определили план низложения содержательной книги Р. Кука и ее интересный «postscript» [Cooke 1987].

рировал такое же множество стимулирующих «безумных идей». Осторожную модальность этого утверждения оправдывает только неуверенность в полноте наших представлений обо всех «осадах» в нашей культуре, которые можно было бы сопоставить хлебниковским *осадам времени, слова и множеств* (539), установке на замену *вражды стран — ворожбой струн* (630), его «воображаемой филологии» и «воображаемой истории» — всему беспрецедентному комплексу взаимосвязей, которые он отыскивал в природе и обществе.

Что касается хлебниковского «замаха», то он необычен, пожалуй, лишь для нашего столетия. Параллели же с XVII и XVIII веками давно уже были обозначены в хлебниковиане. Об этом писали, в частности, Тынянов, Шкловский, Гофман и многие другие, вплоть до недавней книги Р. Кука. Уникальный для XX в. энциклопедизм и редчайший для поэта вообще сплав рационального и образного мышления — вот что характерно для Хлебникова. Так что в самом деле фигуры Лейбница и Ломоносова возникают в связи с ним как бы сами собой. На этот масштаб и на соответствующий «замах» и должен быть спроецирован идиостиль Хлебникова. Поэтому же к двум намеченным выше координатам — «нового языка» и «поэзии и науки» — следует добавить третью: ф и л о с о ф с к у ю координату, провести которую с уверенностью еще очень нелегко, но необходимость которой ощущается всеми, кто всерьез занимался наследием поэта.

Хлебниковские «осады» — это осады мироздания, они имеют в виду связь времен, а не только обычный образ времени, поиск ритмических закономерностей в социальной (*гамма будетлянина* — 629) и любых других формах движения материи, выявление числовых *скреп* (697; ДС, 40), т. е. неких формул, описывающих основные мировые связи, — того, что объединяет все разнообразие форм движения.

По существу, в фундаменте хлебниковской философской рефлексии лежит категория о т н о ш е н и я, едва ли не подчиняя себе все другие категории, узнаваемые в образно-понятийном аппарате мировоззрения поэта, в его прямых и перифрастических номинациях. Слова *материя, отношение, движение, развитие, преобразование, ритм, идеал, идея* и многие другие слова-термины и квазитермины с философской «подкладкой» по разным причинам не принадлежат к ключевым в его идиолекте. Ср. ключевой характер других «категориальных» слов, таких, как *мера* (хотя имеется в виду прежде всего мера как необходимость измерения; ср. брошюру Хлебникова 1916 г. *Время — мера мира* с показательными паронимическими связями, подкрепляющими заглавие-тезис, или итоговое убеждение: *Вера в сверхмеру — бога сменится мерой как сверхверой* — 82 : 17 об.) [4], *закон, смена, молния* (ср. «Сестры-молнии»), *воля* (особенно в критических контекстах

[4] Ср. также в пьесе «Маркиа Дэзес» противопоставление *смерти — смерьте* (412). Об имени Дэзес (Des S) в этой связи см. [Григорьев 1976, 193].

против волюнтаристских концепций), *судьба, рок* и т. п. вместе с соответствующими производными (включая неологизмы, например, ср. *промеры* и *меродатели*) и словосочетаниями. См. материалы и соображения в работе [Григорьев 1987в].

Не менее важна другая группа слов — ключевых образов, категориальная напряженность и мировоззренческая значимость которых в полной мере может быть выявлена лишь путем фронтального анализа всего словоупотребления по текстам поэта. Известна его признательность *стае легких времирей:*

Ты поюнна и вабна,
Душу ты пьянишь, как струны,
В сердце входишь, как волна!
(42 и 660)

Но это еще не заставляет нас обратить особое внимание на образы сравнения *струны* и *волна.* Лишь на фоне значительно более поздних высказываний персонажей Хлебникова типа *Всё — волны* (III, 93) во «Взломе Вселенной» или (Мы едины, мы равны —) *Дети правды и волны* (III, 167) в «Сестрах-молниях» начинают осознаваться как относящиеся к фундаментальным не только в словотворческом, но и в мировоззренческом отношении самые ранние опыты типа (полноводны→) *волноводны* (60 : 132).

Ср. также характерную уже для прозы Хлебникова 1912 г. задачу увидеть сразу «весь человеческий род и узнать, свойственны ли волнам его жизни мера, порядок и стройность» (587), где в рамках «полуплатоновского» диалога соположены образные манифестации важнейших мировоззренческих категорий поэта. Эти *волны жизни* могут в дальнейшем выступать у него в огромном поле гипо-, гиперо- и синонимических обозначений и перифраз. Поэтому буквально все, что среди упоминаемых им денотатов может иметь волновую природу, волновые свойства, — любую волнообразность в процессах природы и общества следует испытывать как возможное пророчески-философское предвосхищающее «образное обобщение» будущей физически строгой волновой функции.

Так, в некотором смысле рядоположенными оказываются *Востока и Запада волны* (493) в «Зангези», *Международника* [т. е. «Интернационала»] *могучая волна* (275) и те *волны*, которые *надели человечий шлем* (279), в «Ночи в окопе», не просто слоновья *волна клыка* (88), а кроме того образы *моря* (passim), *качелей* (76), *коромысла* (79, 100) и *древа водоносного* (II, 267) [ср. Lönnqvist 1979, 36], *струн* (77, 286 и др.), *бабочки* и *ляпуна* 'мотылька' (III, 146—147; ср. в «Зангези» (477) и в «Каменной бабе» (256)), *общей дрожи,* соединяющей *солнце и жилу моей руки* [т. е. пульс] (61), особенно — *луча* и *полета* (passim).

В пределах одного произведения эта глубинная связь словесных образов волновой природы отчетливо видна в «Ладомире»: *удары сердца* (283), *времен русло* (284), *ветер гопака* и *скрипка земного шара* (285), *сеть столиц, зеркала* и *звуки-великаны* (290), *мол-*

нийное тело (291), *проволока гроз* (292) (образы электрификации), *рычаг* и *весы* (292), *пенье* (293). Поразительно, что еще за 12 лет до «Ладомира» Хлебников обдумывал такую идею: «Мир как лучи» (60, 80), а в 10-е гг. выдвинул «понятие о волнообразном состоянии истины» (РО ГПБ, ф. 1087, ед. хр. 30, фр. 3, л. 1).

Понятие «колебаний» еще не стало в ряд философских, статьи «пульсация» нет даже в БСЭ. *Шиповники солнц понимать, точно пение* (463) поэзия научилась много раньше, чем ее интерпретаторы, ср. [Андриевский 1985, 237—238], хотя «теории соответствий» давно пошло уже второе столетие. Хлебников оказал ей внимание своим ранним *холстом каких-то соответствий* (54) в знаменитых «Бобэоби...». Символисты удовлетворялись «какими-то». Будетлянин искал совершенно определенные «целочисленные соотношения» в «мире дискретного многообразия» [Там же, 236—237]. В «Нашей основе» (629—632) идея колебаний изложена с полнотой, возможной до открытия «основного закона» и до ДС.

Независимо от того, действительно ли «Луи де Бройль пришел к предсказанному Хлебниковым выводу о волновой природе электрона, о дуализме частицы-волны» [Там же, 238], категориальный аппарат будетлянина заслуживает специального философского анализа. «Пульсы природы и истории» такими внеинституциональными формами философствования, как поэзия или ДС, могут лишь угадываться и фиксироваться в образной форме парадоксальной, «безумной» и т. п. идеи. Установить, существует ли принципиальный, а не перестраховочный запрет на те или иные «пульсы», связи и «связки», задача представителей строгого теоретического знания — философов-профессионалов.

Младший современник Г. Башляра, Хлебников намного раньше его создал своеобразную «теорию воображения» — теорию не в смысле строгой эстетической концепции, а в совокупности опытов собственного творчества и рефлексии над ними. Любопытно было бы сопоставить понятие «грезы» — ключевое для Башляра с корнем *грез-*, активным элементом не только в словотворчестве, но во всем творчестве Хлебникова [Зыков 1975, 227; Григорьев 1987б].

«Связки», в которых следует рассматривать Хлебникова, разнообразны и для русской поэзии XX в. исключительны. По-видимому, наряду с заявляющим о себе в печати в последнее время недоверием к понятию «безумные идеи», все же крепнет убеждение, согласно которому и в науке, и в искусстве всегда необходимо — в соответствии с лейбницевской традицией — выдвигать с в е р х з а д а ч и[5]. Хлебников сформулировал эту мысль парадоксальным образом в свои 20 с чем-то лет, когда говорил о себе как о *бегуне* в *долины невозможного* (1908). Ср. эпиграф, который избрал В. Тендряков к «Покушению на миражи»: «Слава тем, кто заражает род людской неисполнимыми желаниями» (Но-

[5] См., например, мнение акад. АН Армянской ССР Г. Гурзадяна (Дружба народов, 1987, № 7, 219, 224). Ср. [Григорьев 1985б, 181].

вый мир, 1987, № 4, с. 79) и строчку у Блока: «И невозможное возможно ⟨...⟩» (1908).

Выдержав испытание на прочность в течение десятилетий, ряд идей и опытов Хлебникова начинают со временем переживать вторую молодость. Это связано в частности с интересом к «ритмической медицине» (В. Леви), к «воображаемой биологии» (С. Мейен), к роли «перевертней» в структурах тРНК и нуклеиновых кислот, к диалектике Пифагора и Платона, к фридмонам и наследию Чижевского, к систематике Любищева, к соотношению непрерывности и дискретности, к оппозициям типа Ньютон/Кеплер в истории науки, к инвариантам творчества Эйнштейна и Пикассо, к понятиям ноосферы и этосферы и мн. др. Среди этого «мн. др.» и ставший почти привычным экологический «бум», эмблемой которого, между прочим, могла бы стать «бабочка Хлебникова — Брэдбери» [см. Григорьев 1983, 34], и «вечный вопрос» о свободе воли и нежестком детерминизме исторического процесса. Для исследований этого последнего Хлебников также создал эмблему — неологизм *илиука* (125 : 23; < наука; 'наука о равенстве').

Один из самых свежих примеров (1987) — статья В. В. Бабкова «Между наукой и поэзией: „Метабиоз" Велимира Хлебникова». Значение этого — не лишенного противоречий [6] — сочинения в прямом комментарии специалиста-биолога к идеям Хлебникова, имеющим общенаучный, а не только специальный характер. В. В. Бабков связывает понятие метабиоза с проблематикой В. И. Вернадского, в частности, с понятием «время биосферы». Более того, Хлебников выступает в этой статье как прямой предшественник великого ученого. «Смыслопорождающий потенциал метабиоза» обнаруживается далее и при его сопоставлении с понятием «хронотопа» у А. А. Ухтомского, с непосредственно указанными Хлебниковым воззрениями Г. Минковского (см. 463), с «теорией мнимостей» П. Флоренского (с которым Хлебников встречался), с категорией метаморфозы в поэтике и за ее пределами.

Главное, что подтверждается и статьей В. В. Бабкова, — это урок Хлебникова, разрушающий условия «двух культур», т. е. привычную несовместимость или «раздельность» науки и искусства. Урок, который дан нам в «нерасторжимости эстетической интуиции и интеллекта», «художественных ассоциаций и глубоких научных абстракций» [Материалы 1987, 128]. Хлебникова всерьез можно представить как уникальное воплощение в XX в. «гетевского идеала — союза науки и искусства» [Там же, 127].

Глубинную параллель между Вернадским и Хлебниковым высветляют и те качества ученого, которые заставляли преклоняться перед ним того же «зубра». Это — и «вселенский масштаб мышления», и то, что Вернадского, «космического человека», интересовали и живопись, и история, и геохимия, и минералогия (ср. с многообразием молекулярных, звуковых, исторических и

[6] Они вызваны прежде всего неполнотой использованной автором литературы.

иных *небес* в текстах Хлебникова [Григорьев 1983, 1986а]), и то, что «он заставлял думать над главными проблемами бытия Земли и Человека» [Гранин 1987, 79]. И опять-таки, хотя у Хлебникова нет слова *квант*, тем более — словосочетания *квант пространства и времени*, п о н я т и е «квант» у него присутствует в виде замечательного неологизма *наимал*, в котором значения «атом», «минимум» сплетены и со значением «квант», а квантованием исторического времени он занимался по существу всю жизнь (ср. также *светинка* «квант света», будущий «фотон»).

Особенно впечатляюща параллель между Хлебниковым и А. Л. Чижевским, которого с 1915 г. занимало «историометрическое понимание общественных явлений», а в перспективе — «предвидение ближайшего будущего» [Чижевский 1924, 65]. Поразительно близки к Хлебникову даже отдельные формулировки задач, исходных принципов и выводов в брошюре Чижевского. В 20-е гг. он готовил к печати работы под такими названиями: (1) «Исследование соотношения между пятнообразовательной деятельностью солнца и течением всемирно-исторического процесса, начиная с V в. до Р. Хр. и по сие время»; (2) «Основы историометрии. Принципы теории циклических колебаний общечеловеческой, коллективной и индивидуальной, военно-политической и творческой активности»; (3) «Необходимость организации международных институтов по изучению влияния естественных факторов на поведение (behaviour) индивидов и коллективов».

Близкие хлебниковские высказывания в изобилии приводились в работах велимироведов. Таким образом, хлебниковская историометрия и «воображаемая история», оказывается, не были изолированным явлением. Характерен близкий исходным убеждениям Хлебникова (651) отказ Чижевского от «метафизического догмата о свободе воли» [Там же, 6]. В свою очередь и Вернадского занимали геологические факторы того же самого исторического процесса.

По отдаленной аналогии с оценкой Флоренским в январе 1919 г. живописи М. Волошина как «метагеологии», вероятно, можно предложить как обобщенное название опытов Хлебникова и Чижевского квазитермин м е т а и с т о р и я. Во всяком случае перед нами очевидные попытки построить «интернационалистскую философию истории», как-то (не впрямую) связанную и с идеями П. А. Чаадаева[7], но реализованную уже *сыновьями 20 века* (РО ГПБ, ф. 1087, ед. хр. 31, л. 2). Не в явной форме, но постоянно «думая о воздействии будущего на прошлое» (586), Хлебников всем своим творчеством и прежде всего «основным законом времени» — естественно, еще пионерски-несовершенным, неполным, но поразительно смелым и красивым — как бы уже нащупал другой, собственно социальный закон — сохранения исторической энергии.

[7] См. Вопросы философии. 1986. № 1. С. 118.

Казалось бы, затяжная рефлексия над числом должна была не только подавить у Хлебникова чувство слова (как это случилось в конце 1920 г., по его собственному признанию; но ненадолго), но и «оторвать» поэта от реальной общественной жизни. В действительности же произошло нечто прямо противоположное: эта рефлексия стала дополнительным импульсом словесного творчества как отклика на меняющиеся связи личности и социума. Вопреки любым ожиданиям, событие, как таковое, не «умирает» у Хлебникова в числе. Путь, метафорически обозначенный им в 10-е годы как путь *от арифметики к алгебре в искусстве* (125 : 25 об.), не привел к абстрактным схемам. Та же *волна* у него — и реальные волны, и образ «законов времени». Но абстракции этого последнего не мешают изобразительной силе в передаче, скажем, конкретной бури на Каспийском море (стих. «Море») или в низовьях Волги («Уструг Разина»: *Волны Волги — точно волки* и т. д. (362)). А абстракции «звездного языка» прямо-таки толкают поэта на комментарий к социальной борьбе в «Царапине по небу» («Паны и холопы в азбуке» (III, 80)).

Будетлянина можно назвать летописцем социальных революций. *Пугачевщина* (246) (см. еще 132, 174, 325, 411 и др.), сквозной образ Разина, стихотворения «1905 год», «Свобода приходит нагая. . .», октябрьские поэмы, иранский цикл, «Зангези», интернационалистский пафос «Ладомира», «Октябрь на Неве», тексты для РОСТА. . . При этом именно 1917 г. стал для Хлебникова *великим узлом событий* (91 : 3 об.) [Дуганов 1985, 142]. Социальные и политические взгляды поэта претерпели очень значительную эволюцию. Не свободный в молодые годы от панславистских и шовинистических увлечений, Хлебников через антимилитаристские интонации произведений 1915—1916 гг. пришел не только к общедемократическим настроениям, но и к убеждениям, которые следует признать социалистическими. Косвенно об этом свидетельствуют многие биографические и творческие факты, в том числе образ Ленина, стихотворение «Союзу молодежи», образ *большаков* «большевиков» в стихотворении «С утробой медною. . .» [8]. Прямым указанием служит образ *Эль* в звездном языке (см. III, 84 и др.) и слово *лаум*, определяемое как «социалист⟨ическая⟩ мысль» (125 : 15). *Председатель Земного шара* опять же наивно-пионерски, но четко смоделировал в своем «Обществе 317» значение современных неправительственных общественных движений [9].

Категории народности и партийности пронизывают все его творчество. Народность и историзм Хлебникова подробно анализировал и аргументировал Н. Я. Берковский [1985, 342 и след.].

[8] Впрочем, при подготовке «Творений» 1986 г. эта интерпретация была удалена из комментария, так что читатель Хлебникова может подумать, будто речь идет о прокладке больших дорог в Галилее . . . Ср. IV, 114.

[9] Хлебникова нетрудно представить и членом «Урусвати» — организованного Н. К. Рерихом комплексного Института Гималайских исследований — и участником экспедиций Н. И. Вавилова.

Фольклорные и этнографические источники поэтики будетлянина многообразны, и мы только теперь начинаем понимать, как много у него фольклора (см. об этом у Г. Барана [Velimir 1986, 70 и др.]). Во всяком случае его достаточно, чтобы не противопоставлять Хлебникова Клюеву по этому признаку, что сейчас в связи с публикацией «Погорельщины» имеет место. Давно известно и постоянное внимание поэта к такому «вторичному» источнику народного, как *Даль* (64 : 52).

Вторая сторона народности творчества Хлебникова — мера его доступности, понятности, очевидно, не противоречит первой. Сам поэт неоднократно высказывался на этот счет и в 1912 (НП, 334), и в конце 1918 г. в связи с открытием Народного университета в Астрахани (616), и позднее, обсуждая тезис о том, что «стихи должны быть понятны» (633 и след.). Сейчас, в связи с новым, правильным, переводом известного места из воспоминаний Клары Цеткин о Ленине, сама проблема «понятности» не в последнюю очередь оборачивается проблемой понятливости критика [Григорьев 1986а, 44, 58 и др.].

Хлебников всегда открыто выражал свою точку зрения по проблемам философии, социологии, науки и искусства. Если вспомнить некоторые положения статьи Ленина «Партийная организация и партийная литература», то едва ли найдем в XX в. другого поэта, чье творчество в большей степени отвечало ленинскому идеалу «свободной литературы», «простора мысли и фантазии», «постоянного взаимодействия между опытом прошлого и опытом настоящего» [10]. В поэмах «Невольничий берег» и «Ночной обыск», относящихся к ноябрю 1921 г., важное место занимают противопоставления *жратва — братва*. Но функционируют они поразному. В первой — это символ социальных противоречий в мировом масштабе и их принципиального разрешения Октябрем. Во второй — символ сохраняет всю свою силу, но его осложняют *противособытия* (ДС, 6), попятные движения полуанархистской природы в сложных процессах столкновений социальных сил во время Гражданской войны; ср [Cooke 1986, 197]. В поэме «Ночь в окопе» Ленин — мысленный собеседник поэта-повествователя, который обсуждает с ним *железного пути* (276), беседует «вплотную и вровень» (Тынянов):

Нет, я — не он, я — не такой!
Но человечество — лети!

Нет полной уверенности в референтном распределении местоимений *я* и *он* в этом контексте. (Для Хлебникова вообще характерна местоименная некатегоричность и даже неопределенность: *ты* в «Ладомире», вероятнее всего, имеет в виду — в большинстве случаев — «проклятьем заклейменного» из «Интернационала», но достаточно полного анализа поэтики местоимений по всему творчеству поэта пока не проведено.) Некоторую допол-

[10] *Ленин В. И.* Полн. собр. соч. Т. 12. С. 101, 104.

нительную ясность может внести аналогичная — редкая у поэта — конструкция в раннем стихотворении (П, 285): *Я — не Чехов* (заставляющая, кстати, как раз искать у него и глубинно «чеховское»).

Образ Ленина не однажды встречается в черновых записях Хлебникова. В одном таком тексте сопоставлены имена Ломоносова, Пушкина, Чернышевского и Ленина, при этом имплицитно к строчке *И он, в ком труд увидел друга* (276) дается что-то вроде комментария. Поскольку *Эн* в звездном языке означает отрицание, то не только имя *Пушкин* выступает символом отрицания войны («пушек»), но и имя *Ленин* оказывается отрицанием лени, олицетворением труда (80 : 37). Там же появляется неологизм *ульянить* в примерном значении 'по-ленински объединять' с объектами *Земной шар* и *все племена*, а также с неразвитым паронимическим сопоставлением *ульяня — людей улей* (ср. 478).

Сотрудничая, и очень активно, с социалистическим государством, Хлебников не рассматривал свою деятельность как государственно-политическую. Его идеал — при самых четких откликах на реальные революционные события 1917—1922 гг. (ср. *Нам* руку подали венгерцы — 283) — был связан со сферой самоуправления, с идеей *безволода* (613) и *предземшаров* (V, 165, 167), будущего *Солнцестана* (119) (ср. 173 и 177), с надеждой на «Чисел нежные кривые, Чтоб мятежней без властей *Самоправились* живые» (III, 157) (ср. *самодержавный* и *самосвободный* народ — 461 и 693; *намодержавие* и *нашедержавие* 92 : 9).

«Сейчас, — писал Хлебников в 1921 г., — наблюдается детская игра в приказы» (64 : 102 об.) (см. [Григорьев 1983, 195]; ср. пафос идей А. В. Чаянова) и возлагал надежды на пример *высоких трудовых волн одного человека*, которые «могут без приказа вызывать одинаковые по высоте трудовые волны соседей». Это — актуальный отклик на изживавшую себя временную меру «военного коммунизма», по Хлебникову, — «приказного строя», вполне согласующийся с идеей социализма как, прежде всего, живого творчества масс, по Хлебникову, — «вдохновенного строя» соединенных *творян*, или *творцов* 'рабочих' (614).

Если вернуться теперь к хлебниковской гносеологии, можно сказать, что внимание поэта направлено на два главных глобальных объекта — В с е л е н н у ю и ч е л о в е ч е с т в о. Не зная, по-видимому, трудов К. М. Бэра, он настойчиво искал «естественные системы единиц», постоянные мира. Переход от ранней формулы 365 ± 48 к найденной в конце 1920 г. идее «двоек и троек», к 2^n и 3^n (см. 629 и след., а также 711 и ДС) лишь укрепил его убеждение в цельности мироздания и единстве всех форм движения материи. Еще до того у Хлебникова появляются образы *единого человечества, все точки которого закономерно связаны* (632), и *человечества, верующего в человечество* (631).

И «воображаемая филология» будетлянина, и его же «основной закон времени» — это реализация своеобразного мысленного экс-

перимента, имеющего своей целью максимально учесть «человеческое», будущий «человеческий фактор». Человек, читая «волю звезд», получает возможность *вырвать у небес кий* (462), *свободу пить из звездного стакана* (290), изготовить *спички судьбы* (132 и 491). Хлебниковская герменевтика расширена за счет так называемого «мантического мышления», т. е. «воображаемая филология» и «воображаемая история» были рассчитаны на «общающееся» человечество и на «объяснение, обладающее пророческой силой» [Мицкунас 1986, 229—234].

Развивая свои ранние объяснения и прогнозы, Хлебников действительно построил систему звездного языка, обнаружившую значительные запасы образных потенций (независимо от собственно интерлингвистической прагматики) и способствующую пониманию человечеством самого себя. А воображаемая история, в свою очередь, тоже дала рефлексы в области этики, права и эстетики. *Звонкий вестник добра* (78) пытался *измерить* и *нравственный мир* (626), *заботясь о смягчении нравов* (642) и отдавая приоритет в своей аксиологии повседневному *колодцу доброты* (158), общечеловеческим ценностям и достоинству каждого:

Чтоб человеку человек
Был звук миров, был песнью слышен.

(74)

Хлебников отстоял *право словотворчества* (НП, 323) и право на филологический и эстетический эксперимент, право на образпонятие [Гулыга 1987, 282]. *Весам* как эмблеме правосудия он сопоставил и противопоставил в духе своих законов времени *часы* (651).

Новый способ мысли, который делает таким нелегким понимание Хлебникова, — это диалектический метод исследования оппозиций. Его «дурностилие», как и «дурностилие» Достоевского или Толстого (см. Знамя. 1987. № 12, с. 222), и вызвано этим «новым мышлением». Оно же обусловило и знаменитое «косноязычие» поэта, естественные при этом *намеки слов* (38). Удивляться тут нечему, тем более смешно негодовать или усматривать нечто монструозное, графоманию и т. п. [Velimir 1986, 573—593]. В раннем стихотворении «Времыши-камыши. . .» (44) уже совмещены две точки зрения, совсем «по Бору», на один и тот же «природный объект»: *берег озера* превращается в *озеро берега* и это естественно поддержано колеблющимися сравнениями:

Где каменья временем,
Где время каменьем [11].

---

[11] Ср.: «Единство явлений, на первый взгляд, совсем далеких, противопоставленных друг другу, единство локальных и глобальных свойств — один из ярких уроков, которые дала наука XX века» (*Смородинский Я.* Время и мы // Знание — сила. 1987. № 12. С. 26—27). «Развитие физики после смерти Хлебникова ⟨. . .⟩ вновь и вновь возвращается к идеям, напоминающим хлебниковские» [Иванов 1986, 440].

На жанровом уровне этот метод обнаруживается в постоянном пристрастии будетлянина к форме д и а л о г а, или «разговора» (584); ср. поздний «разговор» *заумца* и *доумца* — (117 : 1). В собственно эстетическом плане с «новым мышлением» связано напряженное внимание к широко понимаемому «драматизму жизни». Отсюда особая роль драматического начала в творчестве Хлебникова: не только в его «чисто» драматических произведениях, но и в «многоголосии» лирики и эпоса. Не только в «сверхповести», где каждый отрывок выступает «с своим особым богом, особой верой и особым уставом», а «на московский вопрос: „Како веруеши?“ — каждый отвечает независимо от соседа» (473). Но и в «чистой» лирике типа «Алферово» или верлибров, где сополагаются «голоса» разных образов, например, *слонов, оленей* и *рек* или *людей, зверей, солнц* и *богов* (72).

Синтаксические и композиционные средства выражения «диалогичности» разнообразны: вводятся имена «действующих лиц», реплики (о неопределенности распределения реплик см. [Дуганов 1985, 133]), прямая речь в кавычках, различные виды контрастов и соположений. Последние могут быть олицетворены в парных персонажах (см. «Горе и Смех»; 498—504), но могут обозначаться чисто анафорически, как в «Зверинце» при помощи союзного слова *где*, или путем нагнетания указательных наречий и местоимений, а также союзов: *здесь — здесь* (*там*), *тот* — (а) *тот, то — то* (70, 112, 120, 252, 467 и т. п.). Ср. часто сниженно-строевую функцию «пространственного» слова *где* у Хлебникова в сопоставлении с «нормальным» статусом «временно́го» *когда* (см. 134; 111, 75, 143, 183, 229, а также начало поэмы «Уструг Разина»).

На условно тропеическом уровне этому отвечают многочисленные и чрезвычайно разнообразные хлебниковские м е т а м о р ф о з ы — от «Снежимочки», «Журавля», «Трущоб» (63), «Змея поезда» (65), семерых *могучих оборотней* (80) и тех имен, что могут *онежиться в Лялю* (86), до таких строк, как *Коней табун, людьми одетый* (117), *волну очеловечив* (148), *шагнуть тенью Разина* (156), *Это шествуют творяне, Заменивши Д на Т* (281), *Не надо делений, не надо меток, Вы были нами, мы вами будем* (331), *И глазу границы не вывести Осени робкой и зайца пугливости* (461), Нетерпение *меча* стать *мячом* (464), образ *Числобога* (540) и др.

Попробуем теперь охватить возможно шире множество важнейших для Хлебникова о п п о з и ц и й. Историю их появления и развития в его творчестве еще предстоит специально исследовать. Перечень, предлагаемый ниже, лишь в слабой степени может учесть диахроническую координату. Но оппозициям явно соответствуют основные «начала Хлебникова».

Уже в статье 1904 г., статье с «замахом», содержится любопытная автоэпитафия, которая позволяет наметить (с учетом будущего) несколько важнейших оппозиций: «Он [т. е. сам Хлебников] нашел истинную классификацию наук, он связал время с пространством, он создал геометрию чисел. Он нашел славяний

⟨. . .⟩» (577). Здесь нет заострения одной из главных позднейших оппозиций, но зафиксируем в первую очередь ее: 1. *Время/Пространство.* Принимая во внимание статью 1908 г. «Курган Святогора», отмечаем столь же фундаментальную: 2. *Число/Слово* (ср.: «слова суть лишь слышимые числа нашего бытия» — 579). *Славяний* отчетливо подсказывает важный запрет на греко-латинский корнеслов: 3. *Свое* (славянское)/*Чужое* (иноземное; *западное*). Упрек *великому Пушкину* (579) намечает сквозную оппозицию с постоянным *нежногорлым* (80 : 37) собеседником: 4. *Хлебников/Пушкин.* Здесь же появляются образ мнимого числа, $\sqrt{-1}$, и образ Лобачевского, мечта об *идутном* 'будущем' и, в перифрастической форме, образ *могачей* как оппонентов-соперников не только богачей, но и божества. Оппозиция 1 дифференцируется: 5. *Прошлое/Настоящее/Будущее*, причем маркирован последний член оппозиции. Противопоставление Евклиду *доломерия* Лобачевского, подчеркивание в этой связи *права словотворчества* (580) и появление в рукописи того же 1908 г. равенства *рок=конъю⟨н⟩ктура* и слова *самовитый* (60 : 126 об. и 16 об.) позволяет отнести к этому времени оппозиции: 6. *Бытовое слово/Слово как таковое* (самовйтое), 7. *Рок, Судьба/Воображение, Воля, Вымысел* (ср. *предволя* — V, 275), 8. Необходимое/Возможное, потенциальное и 9. Случайное/Закономерное [12].

Оппозиции 8 и 9 не подкрепляются краткими конкретными цитатами, поэтому мы не прибегаем к курсиву (хотя ср.: *Хоти невозможного* (93 : 9 и 78 : 18) и *можебная страна* (IV, 163)). Но косвенно Хлебниковым как бы уже угадан (и реализован) позднейший «полуфольклорный принцип Дирака — Гелл-мана „все, что не запрещено, существует“» (см. Вопросы философии, 1985, № 11, с. 68). Кроме того, собственно словотворческие начала и оппозиции в рамках воображаемой филологии [Григорьев 1986б] могут быть сопоставлены с современным интересом лингвистики к проблеме потенциального и с таким, например, высказыванием: «Объективно существующая возможность — это реальность, являющаяся источником, предпосылкой возникновения новой реальности» (Аронов Р. А., Пахомов Б. Я. Философия и физика в дискуссиях Н. Бора и А. Эйнштейна // Вопросы философии, 1985, № 10, с. 71).

Называя себя бегуном в *долины невозможного* (60 : 138 об.), на деле Хлебников обращается как раз к реально возможному. На этом уже в 1910 г. построена оппозиция 10. *Симбиоз/Метабиоз* (582), представляющая собой осложненную параллель к противопоставлению синхронии и диахронии (См. работу Р. Вроона в кн. [Velimir 1986] и понятие «смены» — passim). Заостряется обычная, но важная оппозиция 11. *Жизнь/Смерть* (590). Еще раньше, в «Журавле» акцентируется оппозиция 12. *Вещи/Дух*, также сохраняющая актуальность для обличения с *утеса дум*

[12] Мысль Тынянова [1965, 292] о том, что случайное стало для Хлебникова главным элементом искусства, следует принимать с учетом оппозиций 8 и 9.

попыток *желудок князем возгласить* (442), а позднее также *торгашей* (157) и *молодчиков-купчиков* (174). Конкретизируется она в противопоставлениях 13. *Изобретатели/Приобретатели;* 14. *Будетляне/Люди прошлого* и 15. *Греза/Груз* и *грязь* «донебесных людей» в «Трубе марсиан» (602—604).

Последняя оппозиция — чисто контекстная, но характерная паронимической организацией. Аналогична оппозиция 16. *Меч/Мяч* (88, 112, 248 и 465) как частная, но устойчивая модификация фундаментальной оппозиции 17. *Война/Мир,* далекой у Хлебникова от пацифистских настроений. Оппозиция 14 тесно переплетена с ней. Возникает острое противопоставление 18. *Юноши/Старцы злобные* и *глупые* (456, 460 и др.), дающее рефлекс в виде частной словотворческой оппозиции 19. *Отечество/Сынечество* (604), выдвигаемой к тому же в достаточно примирительном духе: « ⟨. . .⟩ будем хранить их обоих».

Тем временем *Рок* подвергается тщательному анализу, судя по «Детям Выдры». *Старого разума пепел* (441) отвергнут. Ведется поиск *жребия войн* (442), т. е. закономерностей их возникновения. Появляется оппозиция 20. *Число/Веры* (позднее паронимически заостренная в виде *вер-/мер-* (74 : 39 и др.); см. также выше). Оппозиции 7, 17 и 20 обобщаются в виде фундаментального символического контраста: 21. *Мышь судеб/Мышелов* и *мышеловка* (461). Ср. (276). Начинает действовать образ *Судьболова* (462).

Но продолжается и образная детализация оппозиций. Так на фоне оппозиций 17 и 20 возникает противопоставление: 22. *Драка* 'война'/*Число* (78 : 12 об.) как символ возможности найти *лад судеб* (V, 313). Получает развитие рефлексия над эстетическими коллизиями: 23. *Алгебра/Арифметика* (в искусстве; см. выше). Она подчас неотделима от общемировоззренческой рефлексии: 24. *Смех/Стон* (см. монолог Разина в «Детях Выдры» — 453). Постепенно складывается важнейшая оппозиция 25. *Запад/Восток, Азия.* Ей предшествует связанная с образом *вырея* нечетко выраженная оппозиция 26. *Юг/Север.* Ср. (276). Оппозиция 5 реализуется во многочисленных как собственно исторических темах и сюжетах, так и актуально современных, в том числе автономных от *утеса* (или *кола*) *из будущего* (566, 571). Поэтому сохраняет свою значимость и оппозиция 27. *Прошлое/Современность.*

Рано ощущается у Хлебникова обычная оппозиция 28. *Цивилизация/Природа.* Ее проявления заметны в «Журавле», «Детях Выдры», «Шамане и Венере», «Снежимочке», «Зверинце» и десятках других ранних произведений. Замечательно, что Хлебников почти не оставил нам того, что называется чисто «пейзажными зарисовками». Природное и социальное, философское или мифологическое постоянно переплетены. Мир, где еще *нет винта и шестерни* (444), интересует поэта так же, как мир, где работает *завод* (161), действует *радио* (637), шумит *Сикорский,* т. е. самолет (536), ставят на пути сошедший с рельс *поезд* (169). См. также (III, 90), *небоходы, тенекниги* в «Лебедии будущего» и *тропинку отсутствия веса* (566).

Природные образы, впрочем, превалируют. В относительно слабой оппозиции 29. *Город/Село* они проникают даже в собственно урбанистические картины. См., например, образы *мыши в когтях совы, горниц, сот, осеннего листа, хат, крылатого села* и др. в стихотворении «Москва будущего» (162). Это превалирование связано отчасти с запретом на западные корни, преобладающие в соответствующей «городской» лексике литературного языка. Но основной причиной являются все же э к о л о г и ч е с к и е установки Хлебникова. «〈. . .〉 Правило, что ни одно животное [т. е. ни один вид] не должно исчезнуть» (615), *сын царя,* который *робок опустить на муравья пяту* (467), хор птиц в словотворчестве и в «Зангези», образы, связанные с «бабочкой Брэдбери», во «Взломе Вселенной» (III, 93) и стихотворении «Сон лихача» (73), признание *Но так приятно целовать копыто у коня* (464), наконец, *прекрасный подарок* — возвращение зверям и растениям *права на жизнь* (567) — все это, как и возможность *слышать шелест рогоз,* настолько необходимо Хлебникову, что он даже утверждает, что «городские дети в разлуке с природой всегда несчастливы», а сельским счастье «знакомо и неразлучно как своя тень» (567).

Воспевая *меру,* не чураясь цивилизации, Хлебников вводит дополнительную нравственную оппозицию: 30. *Мел/Любовь* в знаменитой концовке «Ладомира», вводит как предупреждение о пагубности делячества. Опять-таки «вечную» оппозицию 31. *Добро/Зло* поэт связывает с оппозициями 1 и 11, с образами двоек и троек (см. 179), с традиционными, но отчасти переосмысленными противопоставлениями Ормазда — Ахриману, Бальдра — Локи, с оригинальной оппозицией 32. *Поэт/Критик* (9 : 2 об. и др.). Здесь же в параллель ей выдвигаются модификация оппозиции 12 (*Сознание/Вещество*), такие оппозиции, как 33. *Сила движ〈ения〉/Сила стоя〈ния〉*, т. е. Динамика/Статика (она отразится в обилии глаголов движения в «Ладомире» и других произведениях 20-х годов), и 34. *Малое/Великое.*

Оппозицию 34 Хлебников выделяет. Его интересуют не просто значительность собственных *мелких вещей, узлы будущего* в них, *малый выход бога огня* (36—37). «Свояси» было написано до выявления этой оппозиции. Частично она отразилась в стихотворении «Я и Россия» с его сопоставлением *небоскреба. . . волоса* и огромного государства (ср. 467); более подробно оппозиция обсуждается в связи с отношениями между поэтом и государством. «Понятие о величине относительно», — пишет Хлебников (9 : 3 об.) и вводит представление об *обратном величии малого,* о том, что необходимы *два счета величия* — пространственный для государства и временной для *величия духа* поэта (9 : 10 об.). Ср. современные журнальные обсуждения проблем большинство/меньшинство и личность/общество.

Для полноты можно указать несколько более или менее смягченных у Хлебникова разнопорядковых оппозиций: 35. *Свет/Тьма* (Веревкой *светостроя* соединим каждую точку ближнего неба

и прекрасный кровяной шарик внутри нас (75 : 2). *Ночь* поэт любит не меньше, чем *день*; но для «Ладомира» был в черновиках использован именно образ *Светомира,* а о *духе времени* было сказано, что он *светозарен* — 9 : 9, 11); 36. *Хлебников/Маяковский* (отражена в ряде известных обращений будетлянина к образу *Владимира Облачного*); 37. *Грубый язык/Нежный язык*; 38. *Скорнение/Склонение и Спряжение*; 39. *Мысль/Слово*; 40. *Петербург* (Петроград)*/Москва*; 41. *Вселенная* (Космос)*/«Отдельность»* («Микромир») [см. Андриевский 1985, 239]; 42. Общечеловеческие ценности/Классовый подход; 43. Интернациональное/Национальное.

Оппозиции 37—39 прокомментированы в хлебниковиане. Они непосредственно связаны с языковой рефлексией Хлебникова. Ср., в частности: *Слова, а мысл⟨и⟩* нет (1908), *Слово, меньшéй, дума, большéй* (1921; тяга к аббревиации и компрессии выражения), *Слова в узде у мысли* (1921) [Velimir 1986, 324—327]. Предпочтение Москвы (V, 285) не мешало поэту отдавать должное Петербургу, но нечто «московское» противопоставляло Хлебникова ряду современников. *Вселенная* и *человечество* как предельно широкие категории и постоянные объекты внимания поэта все же воспринимались им, как и *время, пространство,* в их объективных противоречиях, почему, вероятно, следует выделить и такую оппозицию: 44. *Прерывное* (дискретное)*/Непрерывное.* С ней связано хлебниковское «парцеллирование» мира. Кроме того, заслуживает внимания и оппозиция 45. *Боги/Люди,* связанная с оппозицией 21, с последовательным богоборчеством (ср. *боги* > *моги*) Хлебникова, а особенно — с его идеей новой гармонии (см. ниже).

Оппозиция 3 существенно преобразуется в оппозицию 43. Еще полный панславянских иллюзий, Хлебников понимает, что «мозг земли не может быть только великорусским. Лучше, если бы он был материковым» (593; 1913). Ср. в «Ладомире» отклик на лозунги времен мировой войны: *У великороссов нет больше отечества* (290; 1920) — и образы *Волги* (285), *славянки с русою косой* (287), *Остоженки* и диалектизм *который дён* (289).

Оппозиции 12—14 и 18 часто реализуются в общем противопоставлении 46. *Мы, Я/Вы,* причем обращение к *вам* может выступать, скажем, от имени *голодных* (passim) или от собственного имени, как в стихотворении «Еще раз. . .» (182). Однако резкое *вы* все чаще заменяется публицистическим обращением ко *всем,* т. е. к людям вообще (464, 635, 481 и др.). Полемика — постоянная характеристика оппозиций и всего идиостиля Хлебникова, и обращена она может быть к спорам вокруг понятия «заумного языка»: 47. *Заумец/Доумец* (117 : 1); к философским, методологическим оппонентам: 48. *Кант/Хлебников* (в споре о свободе воли); а может быть связана с принципиальным предпочтением одного из направлений в истории науки: 49. *Кеплер/Ньютон* (близость первого выявляется только по архивным рукописям); или с контекстной иронией: 50. *Толстой/Хлебников* (вероятно, отчасти в связи с толстовским квиетизмом: *Сивка Кольцова, кляча Толстого* как близ-

нец-антипод *Сивки Шара земного,* покорного будетлянину, — 173 [13]; или тоже с контекстным, но более существенным противопоставлением «замахов»; 51. *Кропоткин/Хлебников* (ср. книгу первого «Завоевание хлеба» и задачу *покорения неба* как синонима судьбы — 350; I, 234); отчасти эта оппозиция развивает оппозицию 12, важнее ее связь с идеей *государства времени* 603 и *надгосударства звезды* 611, с тем, что уже было сказано выше о самоуправлении, *безволоде* и под. и что может быть приблизительно обобщено в оппозиции 52. *Государства пространств/Общины времени,* т. е. «научно построенное человечество», *Правительство земного шара* (613) и множество *творецких общин* [14], или *научных задруг,* которым сообщаются *приказы Советов* (614)!, а в предельно абстрактной форме — в оппозиции 53. *Старое/Новое* (ср. *раньшевик* (III, 308), *равнебен* (II, 190), *главнебы* (ДС, 42), *Вольша* (46 : 5), *мечтежники* (60 : 133), *нравительство* (626), те же *творяне* — вообще идейное и материальное новаторство, хотя корень *нов-* почти не представлен в словотворчестве поэта). Ясно, что Хлебникову потребовалось как-то преодолеть язык «старого искусства», «ненависть» будетлян к старому поэтическому языку сделать конструктивной для обновления собственного идиостиля, «идиометабиотически» сменить себя 1908 года собой, скажем, 1919-го.

У Хлебникова нередко усматривают нарочитую усложненность, некую «чрезмерность», поддерживая мысль Сковороды о том, что все нужное человеку — просто, все сложное — ненужно. В то же время может проводиться фантастическая параллель между Хлебниковым и ... П. Проскуриным (Октябрь, 1987, № 11, с. 182—183). «Чрезмерность», даже понимаемая как «не-обходимость», все-таки оказывается чем-то «ни на что не похожим». Чтобы «пройти сквозь свист и хохот к будущему читателю», надо, мол, найти «меру», что и сделал Маяковский (см. Лит. обозрение, 1984, № 9, с. 50—51).

Соображения такого рода заставляют с особым вниманием отнестись к двум оппозициям, которыми завершается наш перечень.

54. *Простое/Сложное.* Ср. «парадокс Пастернака»: «⟨...⟩ Но сложное понятней им [людям]». Хлебников обсуждал проблему понятности (см. выше), отсутствие чувства меры считал недостатком (см. V, 265), понимая, что «вещь написанная т о л ь к о новым словом, не задевает сознания» (V, 270). С другой стороны, известно, как сильно «преступали меру» Рабле, Сервантес, Бальзак, Гоголь, Достоевский, Врубель, Мейерхольд...[15] «Чрезмерным» в свое время казался (Б. М. Эйхенбауму) и Лесков.

---

[13] См., впрочем: Вопросы литературы, 1985, № 10, с. 167—169, где Е. Арензон безоговорочно полагает, что именно историософия Толстого послужила «непосредственной моделью» для разработки Хлебниковым «законов времени».

[14] Только сейчас мы начинаем понимать все последствия разрушения общины как социального института.

[15] См. воспоминания А. Гладкова в кн.: Тарусские страницы. Калуга. 1961. С. 295—296.

Р. В. Дуганов [1985, 147] приводил признание Хлебникова, спустя девять месяцев после написания «Ладомера», наконец, перечитавшего поэму: ее содержание было до этого времени «больше меня». (Это напоминает известные признания Бора.) Хлебников сложен. Но это не сложность заведомого герметиста, это не экзальтация маньеризма, а тот новый, еще только нащупываемый язык, «не-обходимый» при том «замахе», которым жил поэт, тех «осадах», которые он вел. Отсюда признания типа «И плачется, и волится *словами без названий* (255) в «Каменной бабе» или, позднее, в письме Маяковскому о замысле «вещи, в которой бы участвовало все человечество ⟨...⟩ Но обыкновенный язык не годится для вещи и приходится создавать новый шаг за шагом» (V, 317). Ясно, что эти же проблемы стояли перед Хлебниковым еще в 1909 г., когда было задумано сложное произведение «Поперек времен» (НП, 358) [16].

Показательно, что и в языке живописи вслед за «Миром искусства» «сложность нарастает как бы в геометрической прогрессии, достигая апогея в последние предреволюционные годы ⟨...⟩ за всем этим скрывалась сложность внутренняя, небывалая дотоле противоречивость, которая была присуща самому процессу художественного развития» [Сарабьянов 1971, 6]. Для Хлебникова с его «тройным замахом» — общефилософским, научным и художественным — мера сложности, как минимум, утраивалась.

Поэтому подходить к Хлебникову с меркой той «школы гармонической точности», которая связана с именем Пушкина (см. Новый мир, 1987, № 1, с. 246), неправомерно. Наша последняя оппозиция будет тернарной: 55. *Гармония/Дисгармония/Новая гармония.* Дисгармоничность Хлебникова, с позиций старой гармонии, бросается в глаза на всех уровнях его текстов: графическая, орфографическая и пунктуационная идиоматика Хлебникова приводит текстологов в отчаяние. То же — со строфикой. Постоянные акцентологические неправильности. Уникальная полиметрия и полиритмия. Плюс стиховая поливариантность многих текстов. Немотивированная безрифменность отдельных строк. Контаминация рифмованного, белого и свободного стиха. Протеизм — развитой, но весьма далекий от пушкинского (и от Высоцкого). Лексическая всеядность (за вычетом «западных» слов). «⟨...⟩ Ветер вдохновенный *из полуслов и полупения*» (263). Стилистические сдвиги почти как установка, не говоря уж о множестве непривычных, «немаяковских», ошеломляющих неологизмов. Пресловутый «инфантилизм». «Примитивизм» — и «заумь». Трудно уловимая грань между экспериментальными «пробами пера» и эстетически целостными текстами. Палиндромы! Фрагментарность. Циклизация, граничащая с произволом. Жанровые преобразования и причуды. Синтаксис, от которого впору отдохнуть на синтаксисе раннего Пастернака, Цветаевой и Маяковского. Множество «труд-

[16] Н. И. Харджиев считает, что замысел этой вещи не был осуществлен (НП, 469). Однако можно видеть в нем прообраз «Детей Выдры».

ных сопоставлений». Остраняющая предметный мир перифрастичность и принципиальная иносказательность. Семантика, на каждом шагу напоминающая темноту «Грифельной оды» Мандельштама, как следствие референтной неопределенности и загадочности. Воинствующий эпатаж. Семантизация звуковых сходств, не напоминающая никого.

Это неполный перечень хлебниковских «дисгармоник», причем большей частью еще в «смягченных формулировках», нехарактерных для типично стереотипных критических обличений его «косноязычия» и «дурностилия». В общем, «сумбур вместо поэзии», А Хлебников только и говорит в ответ: *Я таковичъ* (488). Сам сомневается в себе: Что это? Истины чёлны? Иль *пустобрех*? (493). Но настаивает: ⟨. . .⟩ Я для вас *звезда* (182).

В 1928 г. проницательность высокой тыняновской оценки хлебниковского идиостиля выглядела сомнительной. Но и другие оценки, оценки полуразоблачительного толка, уже изредка признавали, что у будетлянина странным образом создается какой-то «стиль из „бесстилья“» [Поступальский 1929, 239]. Любопытно, что и недавний хлебниковский симпозиум завершился бурным обсуждением разноречивых подходов к разноликости поэта, оценок его дисгармоничности, «мусора» — и аргументов в пользу нащупываемой велимировед ами новой глубинной гармонии, или «равновесия» его творчества и мировоззрения [Velimir 1986, 590—593].

Задача «нахождения своих гармоний» стояла и перед художницей Верой Хлебниковой (см. Огонек, 1986, № 51, с. 8), и перед ее братом. Но за этими новыми гармониями стояли поиски «гармонии мира». Хлебников нашел эту экстралингвистическую гармонию в понятии и слове *Ладомир*, обобщающем его поиски и гармонизирующем, смягчающем природные и социальные, массово-идеологические и личностные напряжения и противоречия. Так называемые хлебниковские «утопии» — это мир без войн, экологически «чистый» мир, в котором даже «роковому» противоречию между жизнью и смертью придается спокойный характер осознанного и не такого уж трагического конфликта (см. «Смерть будущего» — III, 100).

Пафос единения человека с природой, характерный для позднего Хлебникова, — это призыв еще к одной «перестройке» (см. выше). Мы ощущаем его и в раннем творчестве поэта (ср. признания типа «Я жил, природа, вместе с нею» (ДП 1975 : 205), естественные для сына будущего основателя Астраханского заповедника), но со временем как бы смягчается сама оппозиция 28. В связи с вниманием к проблемам биоэтики сейчас вспоминаются имена Пришвина, Есенина, Заболоцкого, Н. Рубцова. Идеи *лечения глазами* (615), *озерных щей* и *съедобной глины* (291, 567), *мирового здоровья* (283), довоенное беспокойство об облысении лесов и послевоенное — в стихотворении «Голод» — о сосне и осине: *Может, назавтра их срубят на завтрак* (154) — делают имя Хлебникова едва ли не первым в ряду основоположников современной биоэтики. Его «утопии», гармонизируя в «Лебедии будущего» шаги

«к общине ⟨. . .⟩ вообще живых существ земного шара» (включая растения) (615), были первыми пробами современного «глобального моделирования».

Гармонизируется и оппозиция 3. *Веры* и *реки* выступают как символы чужого и далекого, объединяющиеся в е д и н о м — «Единой книге» (466) и «Ладомире» (285 и 288). Языческой *Русалке* и *Богоматери* находится место рядом с *Поэтом* — воином и богоборцем (271). Такого рода синтезы, предложенные Хлебниковым в «плане содержания», подкрепляют и его словотворческие начала. Еще в начале 10-х годов формулируется принцип «равенства слов» перед «преломляющим Я» (63 : 6), т. е. предельно широкое использование всех лексических запасов национального языка (с ограничением на «западный» корнеслов); ср. социально ориентированный неологизм *равнебен* (II, 190). Многие поздние неологизмы восходят к «взрыву языкового молчания» (624), опять же социально заостренному: *дворяне — творяне*. Многие другие гармонически соотносительны со своими прообразами: *боец — поец* или *правительство — нравительство* (626). А оппозиция 39 находит свое частное разрешение в «принципе единой левизны» (80 : 47; 1921) как требовании к произведению искусства быть левым (без кавычек) и «по мысли», и «по слову». См. [Velimir 1986, 324—326].

Конечно, у «великого будетлянина» даже оконченное произведение «таит в себе возможность движения дальше, оно остается открытым ⟨. . .⟩» [Шубин 1987, 323—324]). Леонардовский принцип «нон-финито» несомненно присутствовал в его подсознании, практика незавершенности ощущается каждым читателем Хлебникова. И сам он «ощущал каждую свою словесную конструкцию не как вещь, а как процесс» (НП, 12) (ср. оппозиции 12 и 33). Но это говорит и о том, что гармонический синтез оказался неполным, поиски новой гармонии остались открытыми в будущее, для продолжения традиции. В этом смысле Хлебников — и «поэт для производителя». Не проводя грубых аналогий, полезно иметь в виду, что, например, и современная теоретическая физика не обладает таким качеством, как «стройность», «законченность»; это скорее «собрание отдельных фрагментов» (акад. М. А. Марков) [17].

Р. О. Якобсон в ряде своих работ рассматривал творчество Хлебникова в одном комплексном, но синхронном ряду таких деятелей культуры, как Пикассо, Джойс, Брак, Стравинский, Ле Корбюзье (см., например, [Jakobson 1962, 632]). А. Н. Андриевский в «Моих ночных беседах с Хлебниковым» (1985) связал его имя с двумя рядами — синхронным рядом поэтов: Блок, Маяковский, Цветаева, Мандельштам, Пастернак — и диахронным рядом ученых: Пифагор, Кеплер, Н. Морозов, Мозли, Чижевский. Вяч. Вс. Иванов (1986) подробно рассмотрел связи Хлебникова с обоими (диахронными) рядами, расширяя их за счет самых

[17] Цит. по кн.: *Подольный Р.* Нечто по имени ничто. М., 1987. С. 219.

разных имен: Нострадамус, Лейбниц, Дж. Бруно, Р. Гамильтон, Рамануджан, Новалис, Арто и Эйзенштейн, Фоменко и Постников, Н. Д. Кондратьев, А. Белый, Флоренский, Лобачевский, Минковский, евразийцы, Кэрролл, Хиндемит и др. В работе В. В. Бабкова (1987) внимание уделено в основном естественнонаучному ряду.

Обобщая эти ряды, мы должны были бы одновременно и значительно расширить круг имен (см., в частности, [Григорьев 1983, 34—36 и по указателю имен], а также реже вспоминаемые имена В. А. Васильева, Бора, Гейзенберга и Дирака, Н. И. Вавилова, Ф. Нансена, Лоджа, Пржевальского, По и Тагора, Гете и Дарвина, Чебышева, Мурильо, Моцарта, Воронихина, Врубеля, Е. Гуро, Д. Бурлюка, Филонова, Малевича, Татлина, Чехова, Платонова, Олейникова, Р. Кено. . .)

По-видимому, и всех этих указаний на научные и художественные контексты для Хлебникова еще недостаточно. Ряд деятелей искусства должен быть связан не только с рядом ученых-гуманитариев и ученых-негуманитариев (нередко это — одни и те же лица), но и с рядом философов, поскольку идиостиль Хлебникова пронизан собственно философской рефлексией, идиофилософией, связанной с историей собственно философской мысли.

«Прометей и Фауст дополняли, а не противостояли друг другу», — писал недавно Ф. Бурлацкий (Лит. газета, 1985, 9 окт.). Технический, художественный и философский «гении» манифестировались в творчестве Хлебникова в наглядное, но огромное множество «духов», с которыми он «держал совет» всю свою жизнь, а не только в финале «Детей Выдры» (454). Возможно, что среди этих «духов», бывал и Н. Федоров. Но параллель между ним и Хлебниковым, ставшая в последнее время модной, остается сомнительной, особенно, когда полагают, что поэт чуть ли не следовал некоей программе, начертанной переоцениваемым основоположником «русского космизма» (ср. 13—19 — точка зрения М. Я. Полякова и Вопросы философии, 1987, № 8 — точка зрения Арс. Гулыги).

Как бы то ни было, Н. Федоров не стал настоящим «собеседником» Хлебникова. Полемически поэт мог «собеседовать» и с Рюриком Роком. Но для полноценного диалога ему нужны были собеседники совсем иного масштаба: Судьба, звезды, Россия, Пифагор, Платон, Ашока, Шанкара, Леонардо, Ньютон, Лейбниц, Кант, Лобачевский, Пушкин, Уитмен, Скрябин, Блок, Спиноза, Маркс, Дарвин, Пржевальский, Ленин, Менделеев, Эйнштейн, Нансен. . .[18] Ему дорога была та «свобода мышления», характерная для Кеплера, которая сделала последнего одним из любимых героев Маркса. Такой свободой он руководствовался в своем внимании к Платону, поверяя его оригинальной *Платономерией* (89 : 45). Предпочитая Кеплера Ньютону, а Спинозу — Канту, вы-

[18] Ср.: *Ведь только, только Ниагаре воскликну некогда: «Товарищ!»* (95). Надо помнить, что в свете оппозиции 34 полноценным и важным «собеседником» мог оказаться и жук, например, из «Ночи в Персии».

ступая против понятия «эфир», от которого не мог еще отказаться сам глубоко понимаемый и ценимый им Эйнштейн, озаглавливая свой доклад перед людьми с «благонамеренным образом мыслей» как «Коран чисел» и сознавая, что он «утонченно истязает их», когда именует свою позицию как *Маркс в квадрате* (V, 316), наконец, собеседуя с Лениным весной 1920 г. в поэме «Ночь в окопе» (см. выше) и в то же время в реальной беседе с Луначарским говоря о своей цели написать новый пролетарский гимн [см. Лейтес 1973, 234—235], — Хлебников вел постоянный и поучительный н е р а б с к и й диалог, отыскивал своих единомышленников всюду, где только возможно, чтобы «обменяться хлебом и бессмертием» [см. Райт. 1966, 267—268]. (Речь идет о беседах с Владимиром Бессмертным.)

По этому признаку следует в проспективных рамках оппозиций 54, 45, 34 и 20 учесть и будущий монолог автора «самой жуткой по смыслу строки в советской поэзии: „Мы так вам верили, товарищ Сталин, как, может быть, не верили себе“» (см. Лит. обозрение, 1987, № 12, с. 6). Но оппозиция 4 по существу (с поправкой на фразеологическое «бросание» Пушкина с *Парохода современности*; см. [Григорьев 1983, 157]) никогда не была в глазах самого поэта антагонистически острой: для новых «достигов», как они понимались Хлебниковым в начале 10-х г., требовалось *раскрыть Пушкинские плотины* (и «сваи Толстого») перед *надменным русским языком* (V, 187).

В самом деле, будетлянин воевал не с классиками, а со «старой гармонией содержания и формы» (слова Б. М. Эйхенбаума; см. [Scherstjanoj 1986, 40]). Воюя за новую гармонию, он сознавал имманентную языку как «инструменту самопроверки» ответственность, понимал, что «у языка — своя этика, у слов — своя совесть» [Парадоксы 1986, 4; ср. 625]. В тяжелом 1942 г. Н. Н. Пунин воспринимал Хлебникова «как самый чистый голос» его времени [Ахматова 1977, 79]. В такой оценке Пунин был не одинок. Хотя лишь немногие из современников понимали все значение творчества Хлебникова и его языка, среди тех поэтов, чьи языковые и неязыковые усилия подготавливали «условия правильной духовной работы» в послереволюционные десятилетия, большинство высоко оценивали идиостиль будетлянина. Так, Мандельштам уже в 1913 г. охарактеризовал самовитое слово как «чудовищно уплотненную реальность», а в 1923 г. писал о языке Хлебникова как о «языке-праведнике» [1987, 168 и 70].

«Уплотненность», или к о м п р е с с и я, хлебниковского языка ощущается на всех его уровнях — в «синтетических» сверхпоэмах и в синтаксических «неправильностях», и в стихотворных разъяснениях «зауми» («Слово о *Эль*»), и в словосочетаниях типа *отцы сирот* (64 : 58 об.), и во множестве «афористических изречений» (Мандельштам), и, конечно, особенно наглядно в неологизмах типа *Вольша* (46 : 5), *будеса* (93 : 6), *вружба* (V, 330), *лгавда* (125 : 15), или в известных *соболях-рысаках* (174).

О «праведности» споры не затихают и сегодня. Выдвигается

представление, согласно которому у русского стихового слова в начале XX в. было «три пути». На один из них безуспешно звал Вяч. Иванов, по другому (но близкому к первому «словесной магией») с сомнительным успехом пошел Хлебников. Лишь третий, «спасительный путь» Блока, этого «светоча» классического (в широком смысле) искусства, — путь, пойдя по которому, русская поэзия «спасла свою художественную честь» [19].

Неизвестно, между прочим, каковы на этой карте координаты Маяковского. Но и его путь, а не только путь Блока, все еще противопоставляется хлебниковскому. Противоречие, даже «изначальное» противоречие творчества Хлебникова усматривают в наши дни в «разрушении» у него «внутренних отношений непосредственно-образного и логически-понятийного начал». «Полный разрыв» между «изображением и смыслом», якобы характерный для Хлебникова, и противопоставляют их «взаимопроникновению» у Маяковского [20].

Однако они свободно «взаимопроникают» и у Хлебникова. Все «шекспировские» первозданные стихии не менее стихийны и у него, но здесь они как бы пронизаны и настойчивыми поисками их онтологического смысла, взаимосвязей, космического порядка, единой меры. Оппозицию понятие/образ сам Хлебников считал в высшей степени условной и относительной, поскольку (в передаче Андриевского; см. [Дубовик 1976]) в каждом понятии «незримо присутствует образ» и в каждом образе заключен «кусочек понятия». Поэтому он и настаивал на равноправии искусства с наукой во всей сфере познания и изменения мира. Сейчас «резонансная» связь (акад. Г. Гурзадян) между наукой и искусством подчеркивается уже достаточно часто. А что касается шекспировских стихий, то вот что писала филолог-классик О. М. Фрейденберг в 50-е гг.: «Когда читаешь Шекспира, поражаешься, сколько в нем „пастерначьего", того, что твои критики называли футуризмом, хлебниковщиной и т. п.» (письмо Б. Пастернаку 11 апреля 1954 г.).

Безоговорочное предпочтение пути Блока должно быть верифицировано и соотнесением пути Хлебникова с основной о б щ е с т и л и с т и ч е с к о й тональностью символистской поэзии. Согласно Н. А. Кожевниковой [1986, 25], если у В. Иванова гипертрофировано книжное начало, а А. Белый нередко использует просторечие, то поэзия Блока воплощает здесь как бы межполюсную, «среднюю» линию.

Хлебникова не привлекает первая линия. Он противостоит и Блоку. Хотя «средняя линия» вовсе не чужда ему (стих. «Детуся. . .» и др.) и нередко он тоже лишь слегка сдвигает

---

[19] *Роднянская И.* Муза Александра Блока // Новый мир. 1980. № 11. С. 231.

[20] *Белая Г.* О природе эксперимента // Лит. обозрение. 1985. № 7. С. 23. — В статье так использованы термин *семантика* и квазитермин *образ*, что сочетания *образный смысл* и *смысл образа* представлялись бы неправомерно-оксюморонными.

речь в сторону разговорности, а книжное, высокое и архаическое начало иногда присутствует у него почти в чистом виде (ср. стих. «Еще раз. . .», где контраст *ладьи* и конструкции *горе* кому-л. со сниженной формой *надсмехаться* лишь подчеркивает общую стилевую высоту текста). В целом же он идет много дальше поэзии Белого в использовании разговорной речи, просторечия, диалектов, профессионализмов — *голосов и песен улицы* (308). Сдержанность — в этом отношении — Блока дальнейшее развитие русской поэзии уверенно и результативно дополнило как раз установками в духе Хлебникова.

Важно здесь то, что стилистическое «противостояние» Блоку для Хлебникова не жесткая оппозиция (вопреки И. Роднянской), а потенциальное «включение» блоковской стилистики в свою. Пародируя топику и стилистику раннего Блока (ср. «болотных чертенят» и «Чертика»), Хлебников со временем все больше и глубже ощущает его стилистическую и, отчасти, общепоэтическую ценность для собственных поисков. Важная запись (64 : 104) отмечает именно «эпос Блока», наряду с «лирой Уитмена», как существенный ориентир в творчестве Хлебникова не только 20-х гг.

Конечно, ни комплекс «бродяжества» у Блока [21] (ср. *голубой бродяга* — 292), ни его «бакунинская закваска» [22] (ср. имя *Бакунин* у Хлебникова), ни некоторая связь между «Балаганчиком» и «Горем и Смехом» [23], ни, наконец, (отчасти полемическая) параллель к «Двенадцати» — поэма «Ночной обыск» не снимают «мироощущенческого» противостояния поэтов [Григорьев 1983, 165—167, 192, 198]. Но по этому признаку Хлебников противостоит едва ли не всем поэтам: образ Рока, Судьбы действительно превращает его в «оппозиционера» по отношению почти ко всей русской культуре. Однако и этот «сын XX века» — ее сын.

«Оппозиционность» Хлебникова своеобразна. Ее отличает словесно-эпатажное отвержение классиков в ранних манифестах при глубинном внимании к русской поэзии от Ломоносова до Вяч. Иванова, М. Кузмина, А. Белого, С. Городецкого и А. Ахматовой в те же самые годы (см., например, «вести дружбы и уважения» в письме А. Белому летом 1912 г. — НП, 363). Развивается и крепнет «кумулятивный диалог» с классиками, все более обнаруживающий терпимость и открытость хлебниковской «оппозиционности».

В поэмах «Лесная тоска» и «Поэт» Хлебников показал, по его словам, в передаче С. Городецкого («Известия», 1922, 5 июля), что он «умеет писать, как Пушкин». Едва ли не более показательны здесь уже фрагменты поэм «Шаман и Венера» (1912) и «Сельская дружба» (1913). В «Грамматике идиостиля» (1983), в «Лер-

---

[21] См. *Громов П.* А. Блок, его предшественники и современники. М.: Л., 1966. С. 197.

[22] См. *Орлов Вл.* Александр Блок в памяти современников // Александр Блок в воспоминаниях современников. М., 1980. Т. I. С. 28—29.

[23] Ср. *клюкву смерти* (105) и «клюквенный сок» у Блока.

монтовской энциклопедии» (1981), в комментариях к «Творениям» Хлебникова (1986) отмечены десятки принципиально важных и частных реминисценций. Как правило, это — реминисценции-преобразования, измененные цитаты, в отношении поэзии XVIII—начала XIX вв. — формулы, типичные для стихотворного языка того времени. Нередко они приобретают символический характер в особо компрессивных контекстах, как в сочетании неологизмов *достоевскиймо* и *пушкиноты* с именем *Тютчев*, представляющим образ сравнения (54).

«Ярь« Городецкого (? 52), произведения М. Кузмина (58) [24], многочисленные прямые и перифрастические автоцитаты (61, 77 и др.), «Дракон» А. К. Толстого (65), былинные Змей Горыныч (68) и Добрыня (70), стихотворение Пушкина «К Наташе» (72), «Египетские ночи» Пушкина и «Тамара» Лермонтова (73), пушкинский «Пророк» (79 и 166), перевод А. К. Толстым баллады «Эдвард» (80), пушкинский «Анчар» (95), «Калевала» и евангельская *последняя вечеря* (99), Апокалипсис и диалог Платона «Тимей» (100), врубелевский «Пан» (101), «Балаганчик» Блока (105), «Бахчисарайский фонтан» Пушкина (107 и 502), измененное летописное «погибоша, аки обре» (116), поэма «Магдалина» А. Мариенгофа (? 122), пушкинский «Пир во время чумы» (134 и др.), лермонтовское «Как часто, пестрою толпою окружен...» и «Евгений Онегин» (152—153), «Замолкни, Муза мести и печали!..» Некрасова (164), миф об Ариадне, Тесее и Минотавре (166 и 456), «Илиада» (167), «Двенадцать» Блока (167), статья Мережковского «Грядущий хам» (171), кольцовская «Песня пахаря» (173), «Капитанская дочка» (174), «Новое платье короля» Андерсена (175), «Житие Михаила Клопского» (180; как установил Р. В. Дуганов), «Песня о себе» Уитмена (? 185) — этих примеров достаточно для общего представления о размахе и интенсивности хлебниковских реминисценций и аллюзий, пусть некоторые из них вызывают те или иные сомнения.

Несомненны также отмеченные в «Примечаниях» к «Творениям» 1986 г. отдельные четкие или размытые реминисценции из произведений Гоголя, Грибоедова, Тютчева, Островского, Вл. Соловьева, Короленко, Кропоткина, Сологуба, Маяковского, Асеева, Уэллса, Низами, народных песен и сказок, различных мифологий, «Слова о полку Игореве» (см. 248 и 460).

Всему этому реальному изобилию, свидетельствующему о непринужденном и ненарочитом «освоении» и использовании классики, тоже могут быть сопоставлены ничейные общепоэтические формулы стихотворной речи XIX — начала XX вв. типа *Всходило солнце. За горой О чем-то роща лепетала* (292), *златокудрая подруга* (193) и перифразы типа *дева страсти* (230) (о Венере). Они свободно используются поэтом в основном в 900-е—10-е годы,

[24] Остаются сомнения, правильно ли поступают велимироведы, публикуя обращенное к М. Кузмину стихотворение «Могилы вольности...» под заглавием-посвящением «Вам».

наряду с прямыми цитатами: *я, встрепенувшийся орел* (213), *блажен, кто...* (214), *Царица, равная чуме* (220), *быстрее лани* (263), *неясным желаньем полна* (268), *ворчал старик* (240), со славянизмами *сей, младой, хлад* и *хладно, мрежи,* формами *внемля* и *внемли, бреги,* стилистическим уравниванием синонимов *глаза* и *очи* и др. (но ср. [Velimir 1986; 314]), рифмами типа *звездной — железный* (214).

Важно, при осмыслении действительного многообразия реминисценций и прямых цитат и аллюзий, не увеличивать бездумно их множество за счет категорических и прямолинейных суждений о квазиисточниках для отдельных слов, строк и образов Хлебникова. Так, для сочетания *пой и пей!* в поэме «Хаджи-Тархан» нет необходимости искать источник в строке «Захарьин! Пей и пой» Державина (682), а в заглавии статьи «О расширении пределов русской словесности» — предполагать «восхождение» к строке «Мечом раздвинувший пределы» из «Руслана и Людмилы» (705).

На фоне «кумулятивного диалога» с классиками более адекватно воспринимается тот «предел напряжения» (Г. Белая) между изображением и смыслом в текстах Хлебникова, который все еще считают фактом «негативным», но который был характерен для многих художников авангарда в 10-е—20-е годы. Мало того. «Предел напряжения» был в это время несомненно закономерным и в высшей степени позитивным явлением, так как именно благодаря революционным внутриязыковым преобразованиям, ориентированным на такой «предел», поэзия в принципе и в целом оказалась готовой к перестройке общественных отношений, уже располагая к 1917—1920 гг. парадоксальными — с позиций 90-х—900-х годов — средствами художественного познания революции (и всего того, чем отмечен социум наших дней), а отчасти и опробовав эти средства [25].

Другое дело, что сама революция и новое общество далеко не сразу догадались, кто именно их настоящие поэты и художники, а «стилевая политика» нового общества долгое время оставалась неоправданно пристрастной, предвзятой по отношению к неизбежному «водовороту условностей» (Пастернак) и только еще угадываемому пути «от арифметики к алгебре в искусстве» (Хлебников) [26].

«Условности», т. е. допущения и ограничения, плюс- и минус-

---

[25] Показательна, с этой точки зрения, «слабость» пролетарских поэтов, «недостаточность» их языка. Пожалуй, особенно нагляден тот «рывок идиостиля» А. Блока, которым ознаменована поэма «Двенадцать». Собственно авторский голос поэта и его доминанта: *Черная злоба, святая злоба... // Товарищ! Гляди / В оба!* — плотно сплетены с несобственно-авторской речью и речью персонажей, т. е. теми же «голосами и песнями улицы». Поэтому, между прочим, так трудно было выявить эту доминанту и так легко приписывать «голосу Блока» лозунги типа «Революцьонный держите шаг!»

[26] Можно также предположить, что советская поэзия конца 80-х гг. (в отличие от более прямолинейной в языковом отношении публицистики) не нашла еще «нового языка» и потому, что еще не усвоила по-настоящему уроки начала века.

приемы, система преобразованных языковых средств и вся поэтика Хлебникова были парадоксальными. *Глупую воблу воображения* у Маяковского еще можно было наскоро прожевать и проглотить — *вселеннохвостую кошку* (IV, 6) не тянуло погладить: она вызывала недоумение или оторопь, если не возмущение, несмотря на кроткую остраняющую вставку автора: «(увы: есть и такая)». «Песнь мирязя» уже была откровенно троянским словотворческим конем в квазисимволистском обличье. Спустя год внешне куда менее вызывающий «Зверинец» все-таки был отвергнут символистским «Аполлоном». Не помогло и вполне искреннее посвящение В. И. ⟨ванову⟩: победила консервативная, охранительная нетерпимость С. Маковского. Едва ли решающим мотивом отвержения были при этом содержательные моменты. Если так, то перед нами случай столкновения принципов партийности именно в области языка поэзии, хотя свой общий «принцип единой левизны» (80 : 47), согласно которому произведение искусства должно быть левым (без кавычек!), революционным и «по слову», и «по мысли», Хлебников провозгласил гораздо позднее, в 1921 г.

Левизной (без кавычек!) в разной степени пронизаны все ярусы хлебниковского идиолекта по отдельности, а множество представляющих его текстов включает в себя и такие, которым соответствуют специфические языки и «языки». Среди я з ы к о в важно не смешивать «заумный язык» (см. «Бобэоби...») со «звездным языком» (см. «Слово о *Эль*» и «Зангези»), а последний не интерпретировать как 'язык звезд', поскольку это собственно интерлингвистический объект — язык для обитателей звезды, называемой Земля [27]. Существенны в хлебниковской иерархии сходства и различия между «заумью», «звукописью» (ср. «песни звукописи» в «Зангези»), а также «языком богов» и «птичьим языком»; последним посвящены отдельные «плоскости», т. е. части, «Зангези». При этом «язык птиц» — это достаточно строгая, отвечающая естественнонаучному уровню орнитологии 20-х гг. з в у к о з а п и с ь «голосов птиц в природе».

Тем самым мы уже коснулись ф о н е т и ч е с к о г о яруса хлебниковского идиостиля. Возможно, дальнейшие исследования обнаружат в нем и случаи анаграммирования, но пока, кроме ранних попыток самого поэта описать «пятиричное строение», т. е. подсознательно сложившуюся звуковую структуру, стихотворения «Кузнечик» и некоторых других своих текстов (V, 185, 187, 191), а н а г р а м м ы Хлебникова в собственном смысле слова неизвестны.

По существу, его идиостиль лишен и такого явления, как традиционные а л л и т е р а ц и и. Ранние тексты содержат некоторое количество фактов, которые могут быть восприняты подобным образом: *свод синезначимой свободы* (44), *как снежный сноп,*

[27] Впрочем, сам Хлебников термин «заумный язык» иногда употреблял и как синоним «звездного» (см., например, — 623, 628). Подробнее о «гнезде» хлебниковских языков см. [Григорьев 1983; 83—118]; о «звездном языке» — [Там же, с. 74—83]. Наиболее полная работа о «зауми» — [Mickiewicz 1984. 363—464].

сияют лопасти (77). Но, конечно, фразы типа *Гуж гор гудел голосами грохота гроз в глухом глупце* и под. (541; 1916) уже прочно связаны с идеями «азбуки ума» и «звездного языка» и к аллитерациям прямого отношения не имеют [28]. Вместо них с самого начала интерес поэта вызывали морфологические и квазиморфологические, т. е. смысловые, повторы и связи, очевидные и в первых опытах словотворчества: «Времыши-камыши. . .», «Смехачи», сочетания типа *внимала немливо* (42).

С вниманием к смысловым повторам можно связать и интерес Хлебникова к п е р е в е р т н я м (79; I, 202—215). Они остаются у него маргинальным «языком», однако показательны своими связями с двумя другими, фундаментальными идиостилевыми средствами — «языками» словотворчества и паронимической аттракции (ср. *Я — Разин и заря!* (13 : 1); *низари* и *молим о милом* (I, 202, 207, 215)).

В свою очередь хлебниковская п а р о н и м и я не просто естественно связывает фонетический ярус его идиостиля с грамматическим и тропеическим, но и очевидным образом — во взаимодействии с другими тропами — работает как средство афористики: *вражда стран* и *ворожба струн* (630), *спешите, чтобы не спешиться* (III, 176), Он зажигает спичку острот О *голенище глупости* (175), Иди же *в ножны*, ты [меч] *не нужен* (219), Не *пустой* и не *постылый*, Но *усталый* и *остылый* (84), *Меч* забудут для *мяча* (90); ср. (88, 112, 248).

Паронимией пронизана поэма «Уструг Разина», из более ранних поэм — «Лесная тоска». В огромном множестве хлебниковских текстов паронимия играет роль, беспрецедентную в русской поэзии начала XX в. и не имеющую аналогов в последующие десятилетия [29]. На фоне глубоких семантических связей, охватываемых идеей «внутреннего склонения», типа *бок — бык, бабр — бобр* и т. п., заглавий типа «Пен пан» и «Время — мера мира» или (пере)насыщенных контекстов типа *пуль гульба* ⟨. . .⟩ *пальба* (156) и Ветер свинцовый, Темной ночи набат, *Дул в дол голода дел* (III, 172) или стихотворения «А я. . .» (108—110) множество элементарных для этого поэта сочетаний воспринимается, возможно, лишь как глубокие звуковые повторы даже там, где намеки на смысловые сближения/преобразования лежат на поверхности: *изумленно изменяли* лица (77), *Точит* деревья и тихо *течет* (116), *свирель в руке суровой рока* (120), *баронья — барин* и *тратьте рати* (126), *храпели хрипло* (139), *веткой стоокою стукая* (159), *багровые — буграми* (164), *тешась — тишина* (178), *овчарка встала, заворчав* (229), *латинских латах* (242), *пой и пей!* (246), *рукав реки* (247), *И все порука от порока* (269) (ср. в «Ладомире»: *по-*

[28] Соответствующие отрывки в «Творениях» 1986 г. по инерционному недоразумению все еще связываются с текстом «Скуфьи скифа».

[29] См. в настоящем издании специальный раздел, посвященный паронимии как явлению поэтического языка XX века.

рока грязные поруки (286)), *порывы первые ломая* (270), *Зови дворец взлететь на воздух* (281) и *взамен знамен* (281).

Однако фон и явления такого рода находятся в особых отношениях. Фон не просто влияет на восприятие звуковых повторов, заставляя подозревать в них (не каждый раз, разумеется, обоснованно) существенные смысловые эффекты. Знание фона определяет общее смысловое и образное напряжение любого хлебниковского текста. Так что, например, стихотворение «Еще раз, еще раз. . .», неожиданно не обнаруживающее явных паронимических связей, заставляет читателя специально доискиваться причин, вызвавших в этом конкретном тексте такой сильнейший «минус-прием», и его функции — в данном случае явного стремления поэта максимально облегчить адресату осмысление текста.

Паронимия организует и контексты, включающие в себя словотворческие компоненты: *медноглаголым гулом* (243), *сыновеет* ночей *синева* (118). Не исключено, что потенциальной паронимической аттракцией связана у Хлебникова тройка ключевых слов-понятий: **сановитый — самовитый — сыновитый* (второе и третье из них антонимически соотнесены с первым). Может быть, паронимия лежит в основе разгадки, которой требует квазинеологизм *устругъ*, связанный у Хлебникова с образом Разина: это не простой *струг*, а символ воли, свободы, противостоящий *острогу*, как *творяне* — дворянам, *моги* и *буги* — богам, а *намодержавие* — самодержавию. Ср. также заглавие «Азы из Узы».

Чаще же паронимические сближения включают в себя или создают метафору, олицетворение, другие образные структуры: *тополь — толпу* (III, 173), *осени огниво гневно* (III, 186), *чистый, полный чести,/самовар* (III, 195), *гирями горя (*III, 259).

Естественно, паронимией затронуты у Хлебникова и собственные имена; это, как правило, достаточно изощренные соотношения: укр. **хиба — Абих* и *Режьте в Реште* (143), разложение имени *Разин* на *Ра* и диал. *зины* 'глаза' (148). Каламбур *Петроград — Ветроград* (544), отмеченный поэтом, легко связывался для него с собственным словотворчеством типа скорнение[3]: ветер — *петер*, дружба — *вружба*, дух — *бух, нравительство, вольза* и т. п. [Григорьев 1986а]. Но и этот тип, и ранние идеи «внутреннего склонения», давшие, кроме проблематичного *устругъ*, еще такой неологизм, как боги — *буги*, открыты не только в сторону морфологической рефлексии (скорнение[1] — словообразовательные/словотворческие гнезда, см. «Заклятие смехом»; скорнение[2] — консонантные фонемы-морфемы), но и в сторону р и ф м ы, как обычной, так и диссонансной.

Стихотворение «Пен пан» (1915?) построено отчасти на «рифмах-перевертнях»: *о бесе — о себе, жемчуг — могуч меж* и др. Но эти рифмы и соотношения *пена — пан — пень, взор — озеро, вдовы вод, брезгая — брызгаю* и др. (102—103) как бы пронизаны именно паронимической доминантой. Метатетический тип паронимии не привлек особого внимания поэта. В то же время его настойчивый интерес к перевертням своеобразно компенсировал «недоста-

ток» метатез в расчете на отдельное слово. Пожалуй, только в стихотворении «Горные чары» (1920) мы видим среди опытов с паронимией и рифмой сопоставления типа *лавою — вал* и *отливы — увел* (125).

Эти два стихотворения на фоне опытов с диссонансной рифмой можно рассматривать как попытки Хлебникова подчинить паронимии традиционно «слабую» в отношении семантических связей позицию концевых рифмующихся слов. Опытов такого рода сравнительно немного и почти все они — поздние: стихотворения «Опыт жеманного», «А я. . .», «В этот день голубых медведей. . .» и «Сыновеет ночей синева. . .», поэмы «Лесная тоска» и «Устругг Разина», начало XIX плоскости «Зангези». Все они пронизаны или затронуты паронимией. Диссонансная рифма вошла в стиховедческий арсенал Хлебникова, но роль ее несравнима с ролью верлибра и тем более — паронимических отношений как явления семантики.

Р и ф м ы Хлебникова замечательно разнообразны и в некоторых отношениях своеобразны. Изощренные составные рифмы встречаются уже в самых ранних текстах: *камешек/прямо еще* (45), *грустно/хруст ног* (48), *мы — те ж/мятеж* (51), *оружие/не хуже их* (82). Их немало и в поздних произведениях: *плату оков с кого/Чайковского* (150), *слыхала чьи/русалочьи* (268), *степи они/степени* и *четырежды/секиры жди* (493), *книгой те/двигайте* (496) и др.

Во множестве текстов рифма то появляется, то исчезает, отдельные строки остаются незарифмованными, почему иногда трудно определить отношение поэта к «приблизительной» рифме: *стрелу/начерчу* (228), *за то/чело* (252), *довольно/подпольным* (151), *тишина/рука* (178) и под.; и полутавтологической типа *не раз/было раз* (248) (ср. 274). Допускаются архаистские рифмы вроде *змея/ея* (78 и 220) или *мятеж/чертеж* (228); спорадически появляются тройные: *тревожа/ложе/Боже* (278) — и даже шестерные: *ножа/мятежа/лежа/рубежа/дрожа/межа* (220). Нет никакого страха перед глагольной рифмой, не только такой «сильной», как *рыдать/продать* (283), но и перед «слабой» типа *светили/не любили* (306), *подружился/закружился* (133). Хлебников смело рифмует *в двенадцати/в семнадцати* (252), *гор/подол* (157), *правительств/Китеж* (170). При всем том поражают виртуозность подавляющего большинства его рифм, свобода и непринужденность в их использовании. Члены рифменных пар могут быть у него отделены друг от друга пятью, шестью, восемью, десятью и даже одиннадцатью стихотворными строками (см. *уйти/пути, шест/жест* (254), *мужа/лужа* (240), *переплыть/забыть* (254), *окно/«но»* (270), *лучей/очей* (там же; первая пара внутри второй), *ручку/тучку* (59) и *в пуп/труп* (114—115). Композиционная роль рифмы как элемента «стиховой памяти» в таких случаях особенно наглядна [30].

[30] О рифме Хлебникова см. также особый раздел в книге [Самойлов 1982, 226—239].

Хлебников практически не использует разноударные рифмы. Объяснение этому следует искать в общих характеристиках акцентуации его текстов. О внимании поэта к проблемам у д а р е н и я говорят по крайней мере два факта: 1) стихотворение «Опыт жеманного» с его метаязыковым обоснованием рифмы *погода/по года́* (59) и 2) постановка акцентов в орнитологической транскрипции, в речах богов и в «песнях звукописи» в «Зангези» (473—475, 485, 488—489).

Не совсем ясно, как интерпретировать множество случаев ненормативных ударений у Хлебникова. По-видимому, лишь немногие из них попадали в светлое поле сознания поэта [31]. Рассматривать их как уступку метрическому перебою или рифме было бы наивно: в основной массе эти факторы независимы. Связаны ли все эти времёна (48, 206), имёна (65), покорёны (134), на плéчах (100, 251), плéчами (200), лежа́ (220), к гро́бам (217), на ру́ках (248) и т. д. с особенностями астраханского наречия, с явлениями типа «ляпанья», неясно. Можно только констатировать некоторую неуверенность поэта в акцентологической нормативности своего идиолекта (что, кстати, отражено знаками скандирования в его тетради 1908 г.). С другой стороны, нестандартность ударений, даже не будучи намеренной, но все-таки придавая идиостилю особый акцент, оказывается предметом «эстетики ударения» с позиций реципиента [32].

Нестандартность характеризует и множество словоформ как факты м о р ф о л о г и и. Здесь прежде всего могут быть выделены слоговые варианты разного рода, отчасти связанные с фонетическим уровнем: двухсложные словоформы *жизнь* (223, 252) (ср. его же хрестоматийное: *Эта жизнь и жизнь та* — НП, 44); *веселие* (264, 266, 267, 280 и др.); *осению* (97), *плотию* (210), *с жизнию* (205), *скорбию* (239), *дланию* (250) и под.; *сердц* (200), *доск* (216), *игор* (256); *быстер* (97), *кругол, смугол* (246) и др.; *звончее* (192 и 225), *раней* (251); *о мне* (50), *о всем* (173), *с всех сторон* (208) (ср. *в время ночей* — 209), *взамену стула* (227); обычные *умчалися* (272), *волнуяся* (277) и мн. др.; *бабие лето* (160); *своих рог* (128), *из рог* (202); ср. также *небесных пламеней* (244).

Другие факты нестандартной морфологии — разнородны: стилизации типа *несть книгу* (180), *который дён* (289) и *подорит* (296); отсутствие перехода *е* в *о*: *весел* (от *весло*) (134); *отпавшийся* (189); *колебит* (235); *бежи* (239) и *бежите* (242), *гремлют* (241); *вышед* (268); *навряд* (277); *листов* (о тополе) (255).

Невозможно сколько-нибудь подробно описать здесь хлебниковский с и н т а к с и с. После работы Р. Якобсона [1921] он вообще практически не был предметом исследования (но см. материалы книги [Markov 1962]). Между тем синтаксис в значительно боль-

---

[31] Значительное количество относящихся сюда фактов см. в книге [Григорьев 1986а, 197—199].

[32] При этом следует учитывать и такой факт, как использование в поэме «Ночь в окопе» формы *знамена́*, а спустя 15 строк формы *знамёна* (277).

шей степени, чем морфология, определил специфику идиостиля поэта. Последнюю составляют в совокупности такие черты, как своеобразие обращений к именному стилю, связанное с обилием широко понимаемых соположений; внутренний диалогизм, опирающийся и на соположения, и на контрасты; монтажный принцип многих композиций; своеобразное парцеллирование образа; сочетание «нанизываний» и «отвлечений», обстоятельственных вставок; общая глубинная синтаксическая компрессия при бросающемся в глаза множестве антикомпрессивных перифрастических фактов; инверсионное разнообразие, как и морфологическое, часто скрывающее более или менее обычные «поэтические вольности», иногда создающее впечатление «неотделанности» многих текстов, их незавершенности, остановленности («non-finito»), иногда — восхищающее виртуозностью и/или смелостью; это же можно сказать и о «промахах» в глагольном управлении, в меньшей степени — о рассогласованности «точек зрения», категорий времени, лица и числа, лишь отчасти допускающей сознательно-«игровую» трактовку; референтная неопределенность употребления ряда личных местоимений.

Вот относящиеся сюда факты. Уже «Времыши-камыши. . .» открывают серию стихотворений и фрагментов, тяготеющих к именному стилю. Ее продолжают начало стихотворения «Вечер. Тени. . .» (49), явно послефетовская строка *Шепот, ропот, неги стон* и т. д. (78), стихотворение «Девушки, те, что шагают. . .» (133), «И вечер темец. . .» (135), начало стихотворения «Ночь в Персии» (144), начало и конец стихотворения «Ручей с холодною водой. . .» (145), фрагмент *Двумя занятая лавка* и т. д. в поэме «Поэт» (264). Любопытно короткое стихотворение «Помимо закона тяготения. . .» (133), где в функции имени выступает инфинитив, формулирующий задачу поэта: *найти*. Ср. также фрагмент «Ноги, усталые в Харькове. . .» (137) с его двумя инфинитивами: *вымыть* и *отрубить* — и стихотворение «Оснегурить тебя. . .» (175) со стихотворением «Солнца лучи в черном глазу. . .» (177).

Соположение как принцип осмысления картины мира, в том числе мира языкового, реализуется у Хлебникова не только в традиционных однородных членах и тропеических средствах — сравнениях и метафорах, но и в активности паронимии, в сопоставлениях слов с одинаковым начальным согласным — при разработке «азбуки «ума», основ «звездного языка» (стихотворения, «Наша основа», «Зангези» и др.), в различных словотворческих началах (скорнение[3] и др.), в широком применении и поисках аналогий между этими началами, природными явлениями и историческими событиями (ср. понятие метабиоза), в сближении/разграничении метафорически утверждаемых трех ипостасей художественного слова («слово — пяльцы, слово — лен, слово — ткань» — 1908; 60 : 40 об.), в многочисленных заглавиях типа «И и Э», «Медлум и Лейли», «Вила и Леший», «Шаман и Венера», «Русалка и поэт», «Я и Россия» (ср. также «Две Троицы. Разин напротив» — сочетание соположения троиц и контрастно-пери-

фрастического обозначения автора-поэта; ср. «Горе и Смех» — опыт драматического «соединения» контрастных начал).

Сополагаются *слоны, олени* и *реки; люди, звери, солнца* и *боги* (72); *кони, травы, солнца* и *люди* (75); *обувь, время, владыки земли* (76) (при отсутствии синтаксического параллелизма); *рога оленя* и *сердце* (76); *птица* и *панна; обувь, нос* и *душа* (ирон.) (76); неологизмы *достоевскиймо* и *пушкиноты* (54); звуковые соответствия чертам лица («Бобэоби...»). У позднего Хлебникова сополагаются *черные Веды, Коран, Евангелие* и *книги монголов; реки великие — Волга, Нил, Янцекиянг, Миссисипи, Ганг, Дунай* и *Темза;* боги — *Изанаги, Перун, ... Ункулункулу* и *Астарта;* виды разума — *Гоум, Оум, ..., Лаум, ..., Выум* (см. 466, 285, 468, 288, 482).

Из соположения однородных членов заслуживают быть отмеченными ранние сочетания синонимов типа *гол* и *наг* (94 и 226), *на лоб и древнее чело* (226; ср. 452). Только подробный анализ различных видов соположения у Хлебникова сравнительно с материалами по другим поэтам покажет меру своеобразия будетлянина в этом отношении.

Парцеллирование и монтажный принцип в области образно-семантического синтаксиса взаимно дополняют друг друга. Примерами крупноблочных композиций могут служить сверхповести и сверхпоэмы, в частности, «Война в мышеловке» и «Зангези». Они же, в рамках своих отдельных фрагментов и «плоскостей», демонстрируют то, как из «суммы частей», различных в синтаксическом отношении, возникает целое, не сводимое к частям, но создаваемое именно «по частям». Намеки, подступы к подобному «композиционно-смысловому методу» (НП, 11) заметны уже в стихотворении «Слоны бились бивнями так...» и других текстах, иллюстрирующих выше идеи хлебниковских соположений. В результате возникает «образ мира», недетализованный, лишь его наброски в ранних произведениях, все более многосторонний и комплексный — в поздних.

Это же относится и к образам природы и людей. Обоим членам оппозиции компрессия/антикомпрессия находятся примеры во всем творчестве поэта. «Внепротяженное» *Лицо* (54) имеет своим относительным аналогом портрет А. Е. Крученых (165), *времышикамыши* (44) — стихотворение «Приятно видеть...» (175). «Антикомпрессивный полюс» представляют, например, обращенное к М. А. Кузмину стихотворение 1909 г. «Могилы вольности — Каргебиль и Гуниб...» (56) (печатается, напомним, под сомнительным заглавием «Вам») и стихотворение 1921 г. «Бурлюк», предельно неторопливо развиваемый образ. (Стихотворение печатается по черновому автографу, по которому видно, как первоначальный текст обрастал вставками-деталями, необязательными, казалось бы, «отвлечениями» от основной мысли и т. п.)

Картина природы в стихотворении «„Э-э! Ы-ым!“ — весь в поту...» построена примерно таким же способом (печатается по аналогичному черновому автографу) и содержит характерно обособ-

ленное вводное предложение, уникальный факт поэтики орфографии и характерный же деепричастный оборот:

Весенних запахов и ветров пулемет —
Очнись, мыслитель, есть и что-то —
В нахмуренные лбы и ноздри,
Ноздри пленяя пулями красоты обоняния,
Стучал проворно «ту-ту-ту».

Конечно, вполне возможно, что в беловом автографе оба текста освободились бы от многих повторов, ряда деталей и т. п. История текста стихотворения «Еще раз, еще раз...» [Григорьев 1983, 175—176] говорит как будто именно о таком типичном пути к компрессии. Но есть немало свидетельств и иного плана: новая гармония Хлебникова предполагала, по-видимому, своего рода баланс обеих тенденций — поэтическая экономия действовала воедино с эстетической щедростью. И та, и другая прокладывала себе путь не без эстетических же издержек. Синтез той и другой представлен в поэме «Труба Гуль-Муллы» (окончательная редакция проблематична), где эта новая гармония несомненно найдена, хотя и не «аранжирована» так, как требовалось бы согласно обычаям старой, условно говоря, «непрерывной».

Новая, «дискретная» [Григорьев 1983, 141] — требовала постоянного «диалога с собой» [Лейтес 1973, 231]. Диалогичность — и во многих соположениях-заглавиях (ср. еще «Учитель и ученик», «Спор о первенстве»), ею наполнены хлебниковские поэмы (от жреца в «Гибели Атлантиды» до частотных местоимения *вы* (мн. ч.) и обращения *О, люди*!), в ней смысл смены точек зрения (ср. [Успенский 1973] и [Григорьев 1983, 187]; см. также стихотворения «Огневоду» и «Я видел юношу-пророка...»), смены размеров и полиритмии, игры на разных значениях и омонимах (*коса, мера, сон* (76) и под.), ряда словотворческих начал [Velimir 1986, 323—327; Григорьев 1986а, 119—120] и неологизмов, слова *спор* (*спор горы и Магомета* (246), *вид спора молний с жизнью мушки* (250), *Кто победит в военном споре*? (276) и др.) и близкородственных понятий. Диалог с Лениным и *голоса морей* в поэме «Ночь в окопе», заостренные до контраста отношения *бабы и барыни* в поэме «Ночь перед Советами», напряженный разговор Старшого с иконой из поэмы «Ночной обыск» имеют мало общего с формально-синтаксической точки зрения, но внутренний диалогизм от обычных соположений до предельно обнаженных социальных контрастов, своего рода глубинный идеологический синтаксис объединяет названные поэмы едва ли не со всеми текстами поэта.

Изобилием инверсий в ранних метризованных текстах поэта, возможно, как-то объясняется его интерес к менее жестким формам верлибра. Во всяком случае количество сложных инверсий, связанных и с анжамбманом, уменьшается со временем, хотя до конца характеризует идиостиль. Хрестоматийный пример из «Маркизы Дэзес» (1909):

Какой таинственной погадка
Тебе совы — моя земля?

Формально этот текст принадлежит Рыжему поэту и, возможно, не лишен элемента автопародийности. Но другой характерный пример свободен от каких бы то ни было подозрений — из «лучшей», по оценке поэта, его поэмы «Поэт» (1919) и связан с образом Богоматери, равноправным в этом тексте с любимым образом Русалки (богоборец, Хлебников не опускался до богохульства):

Она, божественной рукой,
Идет, приемля подаяние.

Обычны инверсии при двух родительных падежах: *заветов страж отцов* (72), *стрепетов пожары стай* (246), *лица ночные треугольники/свободы* (289), при предложных конструкциях: *миров двух между* (216), *сладкой около воды* (141). Можно подозревать элементы изобразительного синтаксиса в строчках 1913 (?) г. о гибели Святослава: *Чу, последний, догоняя,/воин, дальнего вождя,/крикнул: «Дам, о, князь, коня я,/лишь беги от стрел дождя»* (88). Но строчки из поэмы «Синие оковы» (1922): *И сладко думается и сладко волится/ тому, их клинопись прочесть кто смог* (375), — говорят о приемлемости для поэта самых «инфантильных» инверсий до последних дней его работы.

Инверсией затронуты многие метафорические и неметафорические п е р и ф р а з ы, обилие которых лишь отчасти обусловлено запретом Хлебникова для себя «западных слов»: ср. в портрете Бурлюка 1921 г. *кружок из стекла* 'монокль' (163) или в «Шамане и Венере» *самодержавия портных/новое уложение законов* в примерном значении 'журнал мод' (234), или *чудовище из меди,/ одетое в железный панцирь* (277), т. е. танк в поэме «Ночь в окопе». Ср. также однословную замену: *студни* 'медузы' (364) и *лживые ежедневные простыни* 'газеты' (633) (в статье). Часть перифраз явно тяготеет к перифразам пушкинского времени: *узник пыли* 'голубь' (254) и *вечный узник созвучия/*⟨...⟩ и *жертвенник дум* (267) (о себе), *дети небылицы* 'черти-ряженые' (265), *незабудка,/ реки чистоглазая дочь* (270), *раб царей* (276), *сыны обмана* (279), *я жду* ⟨...⟩*,/смелых разумов сын* (133), *священник наготы* (148) (о себе; но ср. *толстый священник* (135) (о жабе); ср. также сравнение себя с *волосатым священником* — 151), *душа, по грядущему чтица* (173).

Большинство перифраз, как и в только что приведенных примерах, представляет собой разного рода оценки и образные характеристики. Саранча описывается как *орлы из мух с крылами из слюды,/зеленой вестники беды* (III, 208), вишни — это *малиновые слезы* (378), солнце — *призрак золотой* (263) и *неба священный подсолнух* (273), череп — *кость, где разума обитель* (88), кровь — *клюква смерти* (105), ноги — *пара толстых свай* (155), Ермак — *воин в северной броне* (367), земля на пашне — *весенний кисель* (135), гуси — *про смерть и гибель трубачи* (247), змея — *живая смерть Олега* (248), бумага — *кладбище сосновой древесины* (368) (далее группа других перифраз той же бумаги), виноградная гроздь — и *кисть голубая вина*, и *кисть глаз моря*, и *гнездо*

голубых змеиных яиц./Только нет матери (типичная «добавка» — 145), сыр — *буйволов сухое молоко* (145), в стихотворении «Голод» заяц — *сытный обед ускакал* (154); сам поэт — *девушка с бородой* (170) и *страдания столица* (366) (ср.: *беглец науки лицемерья,/я* ⟨. . .⟩ (56), *Как воин истины я* ⟨. . .⟩ (167) и я сам,/ *к 7 небесам/многих недель проводник* (109) и вариант: *многих людей проводник* (112); еще одна самооценка; *полночи глубокой завсегдатай* (134).

Не следует думать, что преобладают перифразы-загадки. Наоборот, чаще всего «разгадка» предшествует перифразе или — реже — следует за ней: *зеленый леший — бух лесиный* (75) (бух — «одухотворение виновника быти» — 60 : 97 об.), *глаз его — тоски сосулек* (75), *вера, помощница чуду* (76), *слова, молчаний Каины* (99), *весеннего Корана/веселый богослов,/мой тополь* ⟨. . .⟩ (114), *звуки, облаку соседи* (124), *волны, синие борзые* (130) (и далее развернутый перифрастический образ), *боги былые огня — спички* (130) и *спички — стадо ручное богов* (131), *Где же скатерть-самобранка,/самолетова жена?* (141), *ночные боги, седые пастухи* (147), *Гражданки и граждане/Меня — государства/тысячеоконных кудрей толпились у окон* (149), *прекрасны вы, цветок голубого* (151), *Москва, остров сытых веков/в волнах голода* (157), *тебе, мяса бревну* (159), *густые колосья,/тучные гривы коней золотых* (160), *щетка* ⟨. . .⟩,/*враг пыльного созвездия* (172), *Но, лицемерия престол,/сидит задумчивый мо*⟨*н*⟩*гол* (233), *жених,/костер вечерних дум своих* (239) (о Лжедмитрии I), *его* ⟨. . .⟩,/ *стада ладей пастуха* (247) (о деде — А. И. Хлебникове), *он* [Иван], *хищник в стае голубей* (254), *горы,/столетних звуков твердые извивы* (255), *солнышко, радостей папынька!* (365).

Видимо, стремлением к слабоархаичной контекстуальной стилизации, к «первобытной» точке зрения вызвана к жизни перифраза парохода — *морские движутся хоромы* в «Детях Выдры» (443). Любопытен образ *воду жечь охотники* (243) — перифраза, связанная с укр. *паливода* 'сорвиголова' и с *запорожцем* Паливодой из тех же «Детей Выдры». Выделим также самохарактеристику Ветра как персонажа «Лесной тоски» (259):

Ах, Вила, Вила!
Ты простодушьем удивила
Меня, присяжного лгуна.

Не в «эпитетной», а в «чисто» предикативной позиции перифраза как бы невозможна «по определению». Поэтому даже строчки типа: *И ловкий наездник то падает наземь,/то вновь вверх седла — изваянья чугун* (139) — оставляем здесь без анализа.

Сложнее всего интерпретировать огромное количество нарушений строгой нормативности и допустимой вариативности в кругу глагольного у п р а в л е н и я и других видов синтаксических сочетаний. Именно этими случаями особенно наглядно аргументируют хлебниковский «инфантилизм» и т. п. Между тем здесь более чем где-либо еще необходим индивидуальный подход к каждому из

этих фактов, чрезвычайно различных по своей поверхностной структуре, но заслуживающих, как правило, ранга «синтаксических неологизмов».

Во всяком случае это не «ломка грамматики», хотя и не всегда «прелесть осознанных отступлений» от нормы. Можно предположить, что чаще всего поэт исходит из стилистической равноправности нормы, в том числе архаической и диалектной, и неологизма в рамках своего идиостиля, и провести некоторую параллель с идеей «равенства слов» перед «преломляющим Я» (63 : 6). Вместе с тем должна быть, очевидно, принята во внимание своего рода «энтимемность» художественного мышления и языка Хлебникова, тенденция к некоторой — в известных пределах — «полемике» с нормой и «гладкописью», тяга к отказу от тривиальных формул, от штампов, к компрессии. Возможно также, что будетлянин, подобно Моцарту, слышал свои произведения как бы в «свернутом» виде, а «перевод» их в только нормативные поверхностные структуры оказывался попросту невозможным. Призыв «слово, меньшéй, дума, большéй» (50 : 13) сформулирован лишь в 1921 г., но по существу он сопровождал поэта на протяжении всей его творческой жизни и затрагивал не только собственно лексику, но идиостиль в целом.

Так, отдельные «сдвиги» уже на ритмическом уровне можно объяснить некоторым «безразличием» поэта в отношении чисто нормативных вариантов. Строчка «*Копье татар чего бы ни трогало*» (93) — начало стихотворения «Курган» — в соответствии с автографом педантически воспроизводится именно в таком виде, разрушая ямбическую структуру стиха. В чем смысл редакторского страха перед конъектурой ⟨б⟩? Текстологическая догматика якобы не позволяет нам подобное вмешательство в текст, хотя аргументов функционально-смыслового порядка никаких не приводится. Но тем самым, вероятно, в искаженном виде предстает перед читателем образ автора? Ср. метрический сдвиг в стихотворении «Скифское» (52), обоснованный сюжетно.

Не нашей ли текстологической «трусоватостью» объясняется и «сдвиг» в последней строке стихотворения 1909 (?) г. «В тебе, любимый город. . .» (60)? Конъектура *От ⟨края⟩ и до края летит птиц черных стая* ликвидировала бы мнимый сдвиг, вызванный, возможно, всего лишь особенностями скорописи поэта. Здесь, впрочем, и сам «сдвиг» не представляет ничего деструктивного.

Случай нарушения нормативной синтаксической связи — строка *Это зависит, уложится ли в строчку слово* (61) — уже в верлибре (1909?). Поэт «опускает» *от того*, а далее недописывает в автографе слова *мо⟨ими⟩*, *т⟨ак⟩ к⟨ак⟩* и *напр⟨имер⟩*. Должны ли мы восстановить ⟨от того⟩ или, помня «слабости» у хлебниковских ударений, видеть и здесь синтаксические «слабости»? Или, наоборот, исходя из объективно ненормативных синтаксических фактов (о которых ниже), признать, что и свобода ударений у поэта — это тоже расширение поля поэтических вольностей?

Ответить на эти вопросы или всерьез осложнить ответы на них, надо полагать, помогут еще такие факты: строка *И некоторые из них пошли, где первый* (69) из хронологически близкого «Змея поезда» (1910) и *Что может этой жизни проще*? (234) из речи Венеры в поэме «Шаман и Венера» (1912). Конъектура ⟨туда⟩ не вызвала бы никаких затруднений, конъектура ⟨быть⟩, пожалуй, тоже: полиметрия и полиритмия в обоих текстах очевидна.

В стихотворении «Ночь в Галиции» (1913) есть еще одно место (с. 90), позволяющее думать, что некоторые «сдвиги» могут быть поняты как сознательные «недописки» (или типографские «штучки»). Это — единственное в стихотворении и, кажется, ничем другим не объяснимое отсутствие рифменной пары (из речи Русалки, обращенной к Витязю):

Оран, оран дикой костью
Край, куда идешь.
Ворон, ворон, чуешь гостью?
Мой, погибнешь, господине!

Не исключено, что конъектура типа ⟨ты ныне⟩ ⟨?⟩ в конце второй строки вполне правомерна. Оставаясь же на позициях автоматического невмешательства в текст, мы рискуем подчас исказить образ автора.

Среди последующих разнородных примеров некоторые заслуживают подробного анализа с учетом продемонстрированных фактов и комментариев к ним. За «неточностями» словоупотребления и словосочетания просматривается действие принципа аналогии, столь значимого и в словотворчестве поэта, принципа категориальной эквивалентности. Терпимость в отношении синтаксической неологии как бы оправдывается не формулируемым явно принципом: «Так не говорят, но понятно и так; двусмысленности не возникает. Почему это должно быть запрещено в языке поэзии?». Т. е. решающими являются собственно семантические соображения. В ранних вещах с ними могли взаимодействовать и эпатажные моменты, а также издательские обстоятельства.

Может быть, глагол *одеть* и не попал однажды в светлое поле сознания: *Меня заставили одеть/вот эти незабудки* (231), но строго говоря это — речь Венеры. А в авторской речи 1908 (?) г.: *Наденьте брони поверх рубах* (51). Но ср. также *одеты* (100) и *одеть* (101). На фоне сегодняшнего *большинство хотят* уже не поражает:

Синий лен сплести хотят
Стрекоз реющее стадо.

(223)

Ср также: *народ безумец, народ безбожник,/куда идете? Оглянитесь!* (231) (впрочем, в устах той же Венеры) и *табун кобылиц/прозвенели* (НП, 119).

Реальное объяснение получают случаи типа *белые ель и березы* (НП, 211) и соседство *сонных линей* с одиночным *полосатым окунем* (НП, 213), и то, что *скворушка* ⟨...⟩ *чистит перышко* (НП, 213) (а не перышки). Пожалуй, уязвимо с позиций пародиста

сочетание *по локтю рук* (II, 206), но лишь в отвлечении от синекдохических потенций языка. Пародисту, не слышавшему о существовании варианта *яблок* и поэтому увековечившему себя в (авто)пародии на А. Межирова, конечно, нелегко не обрушиться и на четыре следующих факта: 1) *Что же дальше будут делая/с вами дщери сей страны*? (80); 2) *Но нам любо скок беглеца* (82); 3) *Мы стоим, хранили тишь* (94) и 4) *И мертвые* ⟨. . .⟩*,/Шептали тихо: «Заснул бы, ляг бы*!» (96).

Среди оправданий могут быть и такие: 1) Стихотворение «Семеро» — нередкий у Хлебникова сплав серьезного и иронически-шутливого; оно обращено к единомышленникам-гилейцам и подчиняется законам, признанным в их среде. Э т и законы конструкция *будут делая* не нарушает. Мало того, синтаксический неологизм замечательно смел, строго дозирован, семантически прозрачен и жанрово-эстетически уместен, т. е. функционально оправдан. Метрическим и строфическим подражанием переводу А. К. Толстым баллады «Эдвард» стихотворение само вносит в текст элемент тонкой полупародии-квазистилизации [33]. 2) О *любо скок*, кроме того, следует заметить, что, как и в ряде случаев, обсуждавшихся раньше, автор вправе рассчитывать на «мысленную конъектуру», что-то вроде *любо* ⟨слышать⟩ *скок*. Вопроса о том, стоит ли такую конъенктуру непременно вводить в текст, скажем, массового издания, или только в комментарии, касаться здесь не будем. 3) В контексте всего стихотворения «Тризна» постоянна «игра времен» или, точнее, смена временных точек зрения на событие. В предпоследнем четверостишии этот контрапункт и разрешается внешне парадоксальным образом, но тонко подготовленным тем, что выше уже была строка *Мы стоим, свершая требу*. Строфа же в целом, сближением подчеркнутых мною ниже разновременных глаголов сначала в соседних строках, сопоставляет исторически недавнее прошлое настоящему. Поэтому и praesens historicum прямо аккомпанирует свободному путешествию во времени, сознанию, которое «соединяет времена вместе, как кресло и стулья гостиной» (524) (повесть «Ка»):

И от строгих мертвых тел
Дон *восходит* и Иртыш.
Сизый дым, клубясь, *летел*.
Мы *стоим, хранили* тишь [34].

4) В стихотворении «Смерть в озере» трижды употреблено слово *смерть*, дважды *ужас*. Они, а также слова *Мор, страшный,* образ хохочущего филина создают общую трагически-мрачную атмосферу текста. В этом микромире мертвые и должны говорить на каком-то экстранормальном языке. *Ляг бы* придает тексту дополнительный штрих, усиливающий общую экспрессию стихотворения.

---

[33] Ср. также: *А ты стоишь, что делая?* (НП, 137).
[34] Ср. также 14 употреблений *говорили* при 2 *говорим* в стихотворении «Слово о *Эль*».

Категориальной эквивалентностью можно объяснить такие сочетания, как *озорной, босой и весел* (258) и *отшатнувшись и немая* (270). «Чересфразными» грамматико-семантическими связями — случаи типа *И псов голодающих вторит ей вой* (245), где о корреляции *ей* можно догадаться лишь по глаголу *пропел* в предыдущей строке и по слову *песня*, от которого форма *ей* отстоит на 12 строк, включающих и слова женского рода *пажить, трава* и *слава*. Но *ее* в строчке *На ее быстрый взор спускали полог* (251) или соотносится со словом *орава* (семью строками выше), характеризующим *жен* (очевидно, девушек), или же обозначает отдельную «жену», девушку. Предпочтительным представляется последнее прочтение. Ср. также *к нему* в строке *И входит к нему* (269), отделенное от предшествующего *И пришла к нему*, т. е. к поэту, целой страницей текста. Нормативная грамматика отступает здесь перед сюжетикой и семантикой не менее наглядно и потому еще, что смена времен, точек зрения происходит непосредственно перед строкой с интересующим нас местоимением и связана с «игрой лиц» (выделим некоторые местоимения и глаголы):

И вот, одинока, горда,
Отправилась ты в города.
При месяце белом
Синеющим телом
Пугает людей. *Стучится* в ворота
И входит *к нему*.
В душе у девы что-то
Неясное уму.

Ср. еще «дальнодействующие» и не всегда определенные связи местоимений в поэмах «Ночь в окопе» и «Ладомир» (в последней местоимение *ты* — отголосок «Интернационала»).

Синтаксическими «вольностями» охватывается все наследие поэта. На них обращали внимание многие велимироведы [Якобсон 1921, Гофман 1936 и др.], видя, в частности, в «управленческих вольностях» примечательную особенность его идиостиля. Их интерпретация, однако, остается недостаточно ясной. Приведем (очень неполную) выборку характерных примеров: *ту, что о мне лишь цвела и жила* (50), *я туче скакал напролом* (56) (ср. *дикий скач напролом* — 494), *немного робкий перейти реку* (59), *сосед соседу тихо шушукал* (65), *от пули смертельной не сделав изгиба* (72), *ищем* ⟨...⟩ *стереть?* (78), *парча отстоит от рогожи* (79), *когда груз лет был меньше стар* (84), *на вал окутал вал* (120), *раздел/себя от ветхого покрова* (126), *и пропасть что́ ему молчала* ⟨...⟩? (128), *рукой подымая до неба* (130), *спасителей кровь причастилась вчера/с телом севера, камнем булыжника* (132), *работая в* ⟨...⟩ *пузыри* (135), *что предначертано там,/тщетно рубить дровосеку* (151), *треск в пузыри* (172), *огниво/недовольно на кремень* (178), *голод копий проколоть* (179), *с облипшими ко лбу волосами* (190), *коснувшись рукою о руку* (211), *пора настала минуть/погремушкою греметь* (213), *веселясь лбов крепких стуку*

(224), *изгнать соломинку вздрогну́л* (227), *и русского ничто уж не дрожит* (242), *и мир заснул,/устав разгулом и торговлей* (246), *ворча, реветь умолкнут пушки* (250), *конь всадника вечернего опешит* (269) [35], *идите/речной волной бежать сквозь сети* (271), *море, окруженное в чехол* (291).

Как ни трудно подробно комментировать отдельные факты из этого перечня, можно все же заметить, что синтаксическая свобода актантов в основном опирается у Хлебникова на собственно семантические преобразования в области синонимии, гипо- и гиперонимии. Ср. оценивающийся как промах Лермонтова *знакомый труп* и сочетания *его счастливый заколотый труп* (73) или *невеста трупа* (98), или *умный труп* (115). Это ощущается и там, где нормативность представляется ненарушенной, как, например, в строке *Забыв про постели и о подушках* (149) [36]. Иногда синтаксическая неологизация тесно связана со словотворческой: *А зрачки открывала настежью месть* (495). Ср. раннее (1908): *И я свирел в свою свирель,/И мир хотел в свою хотель* (41).

Для осмысления синтаксических неологизмов особенно недостаточна текстологическая достоверность не только старых, но и современных изданий. Так, Р. О. Якобсона [1921, 34] [37] и Б. А. Успенского [1973] ввел в заблуждение известный пример (II, 192):

«О, пощади меня, панич!»
Но тот: «Не можем, говорю».

До исправления Н. И. Харджиевым (НП, 408) текст печатался с «*не может*» во второй строке. Еще более значительны последствия пунктуационной неопределенности множества текстов. Это — специальная и чрезвычайно сложная проблема хлебниковской текстологии в ее связях с интонационным обликом ряда конструкций. В «Единой книге» обычно печаталась с запятой после *да* строка:

Да ты небрежно читаешь.

(466)

Не исключено, что странная связь в инверсии *узнать* ⟨. . .⟩ *прожду* (462) — мнимая; но мы просто пока не имеем достаточных глубинно-текстологических оснований поставить после слова *дымок* точку или многоточие:

Узнать голубую вражду
И синий знакомый дымок
Я сколько столетий прожду?

Синтаксические особенности идиостиля непосредственно сопри-

---

[35] Опешить, в принципе, может и конь, но, поскольку трудно предполагать здесь каламбур, очевидно, что речь идет о значении 'спе́шить', запретном по Далю, но известном и Срезневскому, и БАС (пример из С. Бородина).

[36] Ср. также нередкую у поэта «тавтологию»: *рассвет светал* (II, 188), *шум рева* (II, 189), *видишь* ⟨. . .⟩ */ и вид* (246) и под. Другой тип «тавтологий»: *в деревьях липы* (269).

[37] В этой работе (с. 33—37) впервые были представлены отдельные замечания о хлебниковском синтаксисе.

касаются с областью тропов и фигур. Об использовании Хлебниковым последних отчасти свидетельствуют различные факты, приведенные выше (инверсии и др.). Тропы у будетлянина систематически еще не исследовались. Пользуясь образной характеристикой самого поэта, Якобсон назвал его сравнения «сравнениями-руками» [1921, 39], подчеркнув их активность и «контаминацию сопоставлений», но оговорив, что он намечает лишь «вехи» в освещении «очень сложного» вопроса.

Способы введения сравнений в текст многообразны: обычные союзные сравнения с *как, словно* и *будто*; конструкции со словами *казалось, подобный, напоминает* и т. п.; развернутые сравнения с *как ... так* (см., например, «Сельскую дружбу», «Поэт» и «Устругг Разина») и с *так* (см. «Журавль»); именительный сравнения; метафоры-сравнения; творительный сравнения, также сплавленный с метафорическим преобразованием и в ряде случаев трудно отделимый от метаморфозы.

В эстетическом отношении хлебниковские сравнения характерны своей неожиданностью и точностью. Они могут нанизываться одно на другое, как в стихотворении «Годы, люди и народы...», «Зверинце» и «Трубе марсиан», но могут и полностью отсутствовать в ряде текстов. Многие из них афористичны, другие — ситуационны, но практически отсутствуют сравнения тривиальные, формульно-традиционные. Они совершенствуются, но и среди ранних сравнений немало ярких по форме и отражающих самые основные предметы раздумий поэта (ниже будем отмечать их курсивом) в постепенно складывающейся у него картине мира: где каменья *временем,*/где *время* каменьем (44), День! Ты вновь стал передо мной, как карапузик-мальчик ⟨...⟩ (48), ночь смотрится, как Тютчев ⟨...⟩ (54), Я думал о *России,* которая сменой тундр, тайги, степей/похожа на один божественно звучащий стих (58), В тебе, любимый город,/старушки что-то есть (60), нас скрыла ель — при солнце ночь (69), мои глаза бредут, как осень,/по лиц чужим полям (73), И я, как *камень неба,* несся/путем не нашим и огнистым (77), вы [*числа*] позволяете понимать века, как быстрого хохота зубы (79), Сегодня строгою боярыней Бориса Годунова/явились вы, как лебедь в озере (105), дворец, как Цезарь раненый, сутулится (107), жгучи *свободы* глаза,/*пламя* в сравнении — холод! (112), пуля цыганкой из табора/пляшет и скачет у ног (III, 172), а *решетка* садов стоит стражей *судьбы* (133), крылья подняв, как паруса,/жук улетел (144), аул рассыпан был, казались сакли/*буквами* нам непонятной *речи* (147), служебным долгом внизу *река* шумела (147), *Песенка* — лесенка в сердце другое (152), Со *смехом* стаканы — глаза! (155), мощным берегом *Волги*/ломоть лежит каравая — /укором, утесом, чтобы на нем/старый *Разин* стоял,/подымаясь, как вал (155), Сегодня Машук, как борзая,/весь белый, лишь в огненных пятнах берез (157) их *души* жестоки, как грабли (157), их *жизнь* жестока, как выстрел (157), я слышал голос — ржаной, как *колос* (161), В когтях летучих плоскостей,/смирней, чем мышь в когтях совы,/*летали* горницы

(162), *Россия,* расширенный материк,/и голос *Запада* громадно увеличила,/как будто бы донесся крик/чудовища, что больше в тысячи раз (164), неужели из нашей *времен* полосы/не вылетит *война,* как ненужная ижица? (170), ты [Маяковский] возницей стоишь/и *слова* гонишь бичом/народов взволнованный цуг! (170), свесив губу, как слово «так»! (175), ночь — это глаз у цыган! (178), «Точно спичка о коробку,/не зажжешься о меня» (178), и после упадаю, как Кучум/от копий *Ермака* (179), я ⟨...⟩ — колокол *Воли* (180).

Дополним этот перечень примерами из поэм («Зверинец» — одну из лучших поэм XX в. — оставим в стороне: его сравнения заслуживают специального исследования; и по разнообразию способов функционирования этого доминантного приема, и по оригинальности их монтажа, и по сплетению блестящих предметных наблюдений [38] с образно-интонационным уровнем их представления и мировоззренческим пафосом «Зверинец» не имеет аналогов в русской поэзии; см. также — 679 и НП, 453—454): трубы подымали свои шеи,/как на стене тень пальцев ворожеи (189) [39], путь в глотку зверя предуказан был *человечку,*/как воздушинке путь в печку (191), *конем без узды*/катился ручей (209), Как чей-то *меч* железным звуком,/недавно здесь ударил *долг* (212), брюшко сребристо-лысое/ему давало сходство с крысою (228), с хладом могилы отрок одинаков (233), милы *глаза,* немного узкие,/как чуть открытый ставень рам (248), как пустые рукавицы,/хохлы горба его [верблюда] свисают (249), И как два серые *крыла* — /где был один, там был другой [герои «Сельской дружбы»] (251), Твои губы — брови тетерева,/твои косы — полночь падает (257), Как черный ветер, колыхается/из красных углей ожерелье (259), и в полдень тень лежит у ног,/как очарованный *зверок* (263), плясали черти очарованно,/как призрак с призраком прикованные,/как будто кто-то ими *грезит,*/как будто видит их во *сне,*/как будто гость замирный лезет/в окно красавице весне (265), с высокого темени волосы падали/оленей сбесившимся стадом (267) (и далее — сравнение развертывается в целую картину), и *тело* ждало у стены/его *души* шагов с вершин,/его обещанного спуска,/как глина, полная воды,/но без цветов — пустой кувшин/без запаха и *чувства* (268), и темные тела дары,/как *небо,* светлы и *свободны* (273), подобное *часам,* на брюхе броневом/оно ползло, топча живое!/Ползло, как ящер до потопа,/вдоль нити красного *окопа* [о танке] (277), казалось,/над муравейником *окопа*/сидел на корточках медведь [о нем же] (278), как гости, как старинные знакомые,/входили копья в крикнувшее тело (278), как ветка старая сосны/гнездо *суровое* несет,/

---

[38] Например, обнаружение сходства между моржом и Ницше или носорогом и Иоанном Грозным (187).

[39] Здесь можно видеть определенные истоки тех образно-эллиптических сравнений, которые стали приметой идиостиля А. Вознесенского. См. [Некрасова 1977, 269 и след.].

так снег *Москвы* в огне весны/ *морскою влагою умрет* (278) [40], Перуном плывут по Днепровью,/как падшие *боги*, престолы (283), как филинов кровавый ряд,/дворцы высокие горят (288), дыма тяжелого хохол/висит чуприной *божества* (291), дети росли странные, дикие,/безвольные, как дитя (295), а рядом повиснул щенок, будто рак, и чернеет, лапки — клешни (299), рябиною стала она [бабка] вянуть и сохнуть (302), грязь блестела глазами цыганок (303), прямая, как сосна,/старуха держится (326), и *строго*, точно казнь,/он [иконописный образ] смотрит на меня ⟨...⟩ (327) [41], это Бештау ⟨...⟩ *небу* грозил боевым лезвием,/точно оно — слабое горло, *нежнее*, чем лен./Он же — кремневый нож ⟨...⟩ (331), шероховаты ступени,/точно коровий язык, серый и грубый, шершавый (332), эти *зеленые* крыши, как овцы,/тычутся мордой друг в друга и дремлют./Ножами *золотыми* стояли *тополя* (333), как слоны, высоко подняв хоботы,/заводы трубили/зорю/*мировому братству* ⟨...⟩ (341), вином запечатанным/с белой головкой над черным стеклом/жены черные шли [т. е. в паранджа] (353), сотнями сказочных лбов/клубятся, пузырятся в борьбе за дорогу/ корни смоковницы ⟨...⟩ (356), согнав улыбку, точно хлам (359), их [разбойников] *души*, точно из железа,/о *море*, пели, как *волна* (359), умеет рукоять *столетий*/скользить ночами, точно тать (359), *волны Волги* — точно волки (362), как будто веселый дядько [т. е. черт],/по пояс несется тюлень (362), страны Валдая, —/где вечером *Москва* горит сережкой (368), как крышка кипятка,/как строгий пулемет,/стучала вслед гробов доска (373), то *смерть* кукушкою кукукала (375).

Никаких существенных жанровых различий у сравнений Хлебникова не обнаруживается. Поэтому вот еще несколько фактов из текстов разных лет: И сумрак, как седой камчатский бобр,/одел красавицу *Неву* (III, 255), А воздух сладкий, как *одиннадцать*,/ стал ядовитым, как *двадцать семь* (III, 280) [42], А *волны* черные и бурные/с журчан⟨ь⟩ем бились о прибой,/как будто дерзко-балагурные/беседы с мрачною *судьбой* (443), Он русый, точно зори,/ как *колос* спелой ржи,/а *взоры* — это *море*, где плавают моржи (459), Эта осень такая заячья,/и глазу границы на вывести/осени робкой и зайца пугливости (461) [43], шиповники *солнц* понимать, точно *пение* (463), их [*речей, слов*] *иго*/нам незаметно, точно отчество (465), Больше внимания!/Слишком рассеян и смотришь

[40] В этих и последующих строках поэмы «Ночь в окопе» можно предполагать связь с хлебниковским понятием метабиоза.

[41] *Глаза* у образа перед этим и далее сравниваются «старши́м» с *небесами, птицами, двумя буревестниками.*

[42] Как образ сравнения выступают числа 11, по Хлебникову, «примиритель трех и двух» (96 : 6), т. е. символов соответственно «трения» и «движения», и 27, т. е. 3^3.

[43] Здесь особенно наглядно выражено постоянное убеждение поэта в глубинном континуальном единстве человека и природы. На этом фоне развивается интерес будетлянина к дискретности. См. выше об оппозиции 44. Уникально сравнение-отвлечение *Много — сколько мелких глаз в глазе стрекозы — оконные / дома* (190).

лентяем,/точно уроки закона божия (466), ты, точно строчка запятою,/вдруг отгородилась от забавы (500), Как *синей бабочки крыло*/на камне,/слезою черной обвело/глаза мне (503).

И вот еще одно, может быть, самое яркое из хлебниковских сравнений, в воззвании «Труба марсиан» (1916): Мы зовем в страну, где говорят деревья, где научные союзы, похожие на *волны*, где весенние войска *любви*, где время цветет, как черемуха ⟨...⟩ (603).

Общий принцип сравнения лежит в основе еще более многочисленных метафор. Метафоризм — преобладающий тропеический признак хлебниковского идиостиля. В связи с тем, что картина мира у будетлянина постоянно одухотворяется, олицетворениями разного типа пронизаны не только метафорические контексты, его «театр метафор» (Ю. Олеша), но практически все его творчество. Ср. в «Трубе Гуль-муллы» (354):

Кроме моря, здесь нет никого.

Одухотворяются звери и деревья (см., например, стихотворение «Голод»), времена года (157) и др., возникают *дровоядный зверь огня* (108), *личики зарезанных стихов* (179). Самостоятельную жизнь получают части тела: *рук поющих речь/слуха рук моих коснется* (84), *ухо беса, что дремало* (225), *всё разузнал болтливый взор* (252) и даже *по уха бельму* (НП, 164). Разговор друг с другом ведут *сестры-молнии* (III, 155—158, 163—170) и мифологические персонажи поэмы «Лесная тоска». Над миром проносятся *рыдающие числа* (256), *руда* способна *усесться* и *глотать* (161), а *невозможность — умирать* (166). В позиции обращения в принципе могут оказаться и числа, и любые слова (!) [44]: гриб *печерица* (160), *часы человечества* (170), паронимы *трата и труд, и трение* (179); местоимения *ты* и *вы* всегда наготове у поэта и для конкретных, и для самых глобальных, и для неопределенных обращений к *чему-то* (см. 135).

Именно с поэтикой Хлебникова связан скачок в использовании стихотворной речью такого тропа, как метафора-сравнение.[45] Их количество, особенно сопоставлений конкретного с конкретным,[46] резко возрастает, одновременно получают развитие и иные генитивные метафоры, часто выступающие в позиции образных перифраз (см. выше). Немало текстов или их фрагментов представляют собой развернутые метафоры (ср. 158 и 162), но доминируют отдельные щедрые метафорические мазки. В связи с особой ролью олицетворений и обращений вся знаменательная лексика поэта как бы предметафорически напряжена, а более или менее продолжительное отсутствие в тексте метафор воспринимается почти как «минус-прием». Поэт, кажется, вовсе не прибе-

[44] Ср. [Ковтунова 1986, 100].
[45] См. [Григорьев 1979, 206—250].
[46] Не за счет сближения конкретного с отвлеченным. *Огненный парус хвоста* у лисицы (154) не препятствует призыву: *Помощи парус взвивай* (157). Ср. *стеклянный парус полотна* (162) и *земной парус труда* (289).

гает к такому приему, как «обратимость» тропов (термин Н. А. Кожевниковой), но метафоры и сравнения свободно взаимодействуют в текстах, дополняя друг друга в общей образной картине, модельным примером чего может служить стихотворение «Годы, люди и народы. . .», где начальную метафору *убегают навсегда* дополняет сравнение *как текучая вода*, а его, после точки, развивают еще одна метафора и три грандиозных заключительных образа — «именительных сравнения» с их почти такой же двойственной (сопоставительно-идентифицирующей) функцией [47], как и у «творительного сравнения» (см. примеры выше):

В гибком зеркале природы
Звезды — невод, рыбы — мы,
Боги — призраки у тьмы.

Без дальнейшего анализа, в собственно иллюстративных целях, дадим здесь краткую выборку из одних только генитивных метафор поэта: *птица гнева, ~ любви, ~ спокойствия* (ДП 1985 : 216), *песен белый стерх* (44), *кузов пуза* (55), *судеб* ⟨. . .⟩ *колеса* (77), *Ночь, полная созвездий./ Какой судьбы, каких известий / ты широко сияешь, книга? / Свободы или ига?* (83), *утес* ⟨. . .⟩ *плеч* (84) (ср. *утес дум* — 442), *дым парчи* (88), *войско песен* (93), *прибой рынка* (93), *часы столетий* (93), *книга лица* (103) (ср. *лица пылающая книга* — 255), *книга войны* (104), *судьбы чертеж* (104), *гусли кос* (107), *песни пороха* (107), *народной крови* ⟨. . .⟩ *снегири* (107) (ср. *И крови снегири алеют на сорочке. / Вспорхнули на широкий куст груди* — III, 100), *листва черного дерева мрака* (108), *чаша глаз* (113), *моряна любес* (113), *змей изогнутого рога* (124), *заяц тучи* (130), *сапоги черных глаз* (133), *чалма дождя* (147), *веник пуль дворца* (150), *жизни цветок* (151), *глина поступков* (151), *ресницы метелей* (156), *печь времени* (156), *свободы ветер* (166), *железо молчания* (170), (ср. *ветка молчания* (НП, 281) и *дерево молчания* — 171), *правительства* ⟨. . .⟩ *гайка* (170), *турки сомнения* (171), *спичка острот* (175), *голенище глупости* (175), *тучи опахало* (178).

Эту картину пополняют примеры из поэм и прозы: *взоров* ⟨. . .⟩ *колос* (193), *И молитвы тихой колос / сотворяет зерно хлеба* (НП, 212), *книга каменная дна* (210), *деревьев черные ножи* (210), *ладья времен* (210), *хохот моря* (245), *коней отмщенья водопой* (247), *ясли грез* (251), *звезд коврига* (255), *огня многоточие* (256), *лапти легких песен* (258), *легкой козни паутина* (262), *охапки света* (264), *ветров синие цыгане* (274), *набат умов* (284), *скрипка земного шара* (285), *битвы алое говядо* (287), *птица звезд* (290), *сено царей* (307), *соломорезка войны* (337), *колосья* ⟨. . .⟩ *глаз*

[47] Ср.: *Умночий и рабочий — два дружные крыла* (НП, 104) и аллюзионную идентификацию в позиции приложения: *Сквозь русских в Индию, в окно, / возили ружья и зерно / купца суда* (247). Следует иметь в виду, что в том же «Зверинце» сравнительные конструкции, как правило, трудно трансформировать в метафоры-сравнения. Но особенно восхищавший «короля метафор» образ из «Зверинца» как раз поддается такой трансформации: * *олень испуга.*

(341), *гопак войны по небу топал* (343), *ухода разума* ⟨. . .⟩ *чума* (346), *море неба* (III, 96) (ср. в перифразе: *второе море* 566), *собаки вчерашнего выли зло* (III, 102), *грош* ⟨. . .⟩ *девки* (361), *ручей* ⟨. . .⟩ *земного времени* (378), *голов кавуны* (453), *мышь судеб* (461), *ракушки сердца* (462), *шиповники солнц* (463), *волосы синих рек* (471), *деньги* ⟨. . .⟩ *глаз* (487), *Земного шара мячик* (497), *потомков* ⟨. . .⟩ *рубли* (500), *стрижи будущего* (605).

Многие тексты поэта связаны с летом, с жарким временем года, но слова *лето* как отражения некоторой «климатической нормы» для «священника цветов» Хлебников в своих летних образах почти не употребляет. Возникает известная асимметрия и в соответствующих метафорических контекстах, где активными оказываются номинации трех других времен года. Ср. заглавие «Шествие осеней Пятигорска», метафоры типа *ткань весны* (НП, 221) или *зимы бросает наземь ткани* в поэме «Поэт» (263), где осень названа своим именем, а лето определено лишь описательно, или строки *Ухожу целовать / холодные пальцы зим* (334). К этим примерам примыкает метонимический образ в сцене расстрела: *18 быстрых весен / с песней падают назад* (115).

Для полноценных суждений о хлебниковской м е т о н и м и и потребуется специальное исследование. При всем внимании поэта к мельчайшим деталям и «бесконечно малым» не только художественного слова (см. 37), но и всего мира явлений и ощущений метонимия, в узком смысле термина, кажется, не особенно занимала Хлебникова. Обычные факты вроде *свинец* в значении' пули' (151), *И хате подавал надежду* (164) или паронимически осложненные — *О хате жалится охотою* (276) (ср. не вполне ясный случай: *Здесь заседание светлиц / и съезд стеклянных хат* — 163) в общем немногочисленны. Другое дело, что при расширительном взгляде на метонимию ее можно обнаружить в целом ряде персонификаций и метафор, и в этом случае маргинальный метонимический статус поэзии Хлебникова подлежал бы существенному пересмотру [48].

Практически важнейшие из метонимий выступают как с и м в о л ы. Это, например, ранние *меч* и *мяч*, это — священные *книги*, представляющие веры (466), или (там же) *реки* — особенно значимый для поэта образ (ср. *Косу плету из Рейна и Ганга, и Хоанхо* (103), *Волгу, Дон, Каму* и *Днепр* в стихотворении «1905 год» (150 и 674), «Зангези» и 697)), о чем уже говорилось. Излюбленный *разум мировой* (378) — символ единства мироздания, его противоречивой гармонии, которую как-то отражают и поиски поэтом новой гармонии:

Я верю: разум мировой
Земного много шире мозга
И через невод человека и камней
Единою течет рекой,
Единою проходит Волгой.

[48] См., например, интересный анализ слова *рыданье* во фрагменте *А ветер, / он*

Как символы разной значимости выступают у Хлебникова те же *море* и *небо* (ср. «Синие оковы»); *число* и *числа* (в «Ладомире» — символы не только «законов времени», но и науки); *предземшары* как символические представители, а *Эль* как прямой символ народовластия и антитеза «этатистского волюнтаризма»; имена древних стихий *огонь* и *вода*, каждое с обширными семантическими полями, важными (неоппозитивными!) ключевыми образами; *стрижи* (246) и *ласточки* (363) — образы «любви к другим» и семьи; образы *Русалки* и *Богоматери* — символы недостаточности современного *праздника научного огня* (269), необходимости его дополнения исторической и мифологической памятью до подлинного понятия культуры (ср. ранние обращения к образам *Шамана, Венеры, Вилы* и *Лешего*); *незабудки* и *медуницы* — символы прошлого и будущего (177); *славяний, устуг, буги, моги, будетляне, творяне, Ладомир, Вольша, мечтежники, намодержавие, ульянить, Трудомир* — множество неологизмов обнаруживают четкую символическую направленность.

У символов отсутствует жесткая семантическая однозначность. «Символ народовластия» *Эль* получает и такую широкую соотнесенность (III, 84):

> Пришло *Эль* любви, лебедя, лелеки,
> Леля, Лао⟨ц⟩зы, Лассаля, Ленина,
> Луначарского, Либкнехта.

Эль тем самым становится символом, говоря современным языком, и «социалистического плюрализма», и «экологического подхода» (*лелека* — укр. и диал. 'аист'), и «человеческого фактора» — нравственного критерия в личностных оценках (*очерк жизненных судеб* в «личных делах» из «отдела кадров» будетлянина уже *лаума луч озарил* — III, 84). Имя собственное *Ладомир* получает и нарицательно-символическое значение: *ладомир духа* (75 : 4 об).

Специфичны и хлебниковские м е т а м о р ф о з ы. Несомненно, что этот прием сложным образом связан у поэта с понятием метабиоза [49] и одним из ключевых образов *смены, перемен* и *замены* (291, 292 и др.). Так, в размышлениях о прошлом и настоящем Москвы оказывается важным то, что *Где раньше возглас раздавался мальчишески-прекрасных труб, / там ныне выси застит дыма смольный чуб* (59). Метаморфичностью у Хлебникова характеризуется применение и так называемого «творительного сравнения» (см. выше). Но прямые метаморфозы — это прежде всего такие тексты, как «Трущобы», «Меня проносят на слоновых...», «Змей поезда», «Я — волна, скатившаяся...» (V, 101—103), отдельные места в поэмах «Журавль» и «Каменная баба», драмы «Снежимочка», «Чертик» и «Маркиза Дэзес», обращение к России:

вытер / рыданье утеса / и падает, светел, / выше откоса [Некрасова 1975, 125], связанный с проблемой взаимодействия метафоры, метонимии и олицетворения.

[49] См. обсуждение доклада Р. Вроона на Амстердамском симпозиуме [Velimir 1986, 288—290].

Будь мною, будь Хлебниковым (161), конструкции типа *Да сменится* (614) и *Если я обращу человечество в часы* (170), «метабиотические намеки» в стихотворениях «Крымское», «Вам», «Скифское», «В лесу», в поэмах «Переворот во Владивостоке» и «Синие оковы», такие «незаметные» высказывания, как *Скажи, суровый известняк, / на смену кто войне придет? / — Сыпняк!* (280) [50]. Метаморфизм как образ единства биосферы представлен в обращении осенних *золотых трупиков веток*, которые *тянутся к людям* и говорят (331):

Не надо делений, не надо меток,
Вы были нами, мы вами будем.

Для хлебниковского идиостиля представляется нехарактерным особое внимание к эпитетам. Конечно, бросается в глаза концентрированное пристрастие к слову *нежный*: *Где песен нежных звуки?* и *Никто не пишет нежных писем*, — сетует Венера, а поэт тут же от себя добавляет, что венком из цветов она обвилась *для нежных дел* (233). Марина Мнишек называет мазурку *пляской нежной* (237) [51]. Но, пожалуй, существенней общее пристрастие к словам с корнем *нег-* (ср. *онежиться* 86), а также *син'-*, *зелен-*, *голуб-*, *желез-*, *золот-*, *серебр-* и др., чаще всего представленным прилагательными.

Из этого не следует, что у поэта нет неожиданных эпитетных сочетаний типа (Когда на камнях волос чешет) / *русалочий прозрачный пол* (269) или паронимических эпитетных связей типа *немного рыжее,/немного ражее* (364) (о солнце), или активности эпитетов в развитии метафор: *Зверь моря синемехий и синебурый / бьется в берег шкурой* (497), — нет «универсальных эпитетов» (см. о них у символистов [Кожевникова 1986, 13 и др.]). Однако хлебниковские эпитеты такого рода включают один совершенно специфический — это слово *суровый:* им обычно в метафорических контекстах характеризуются *дружинник — суровый, сердитый, огромный* (63), *суровое сердце божеств* (65), *Святослав* (88), *дубовый костер* (94), *могучие глаза* (117), *рука рока* (120), *ноги в зеленых обмотках* (124), *поток* (125), *клинопад* (128), *юг* (130), *суровый и угрюмый лик*, а также *Числоводск* (158) (как характеристики Лобачевского), *житежи* (162) (ср. Китежи), *варяг суровый Нансен* (181), *люди* (197), *суровый и угрюмый подвиг* (200), *закон* (202), *подвиг гордый и суровый* (203), *тигры* (212), *закон вещей* (218), *прекрасная глава* ⟨...⟩ / *сурова, точно жернова* (220), *зависть* (242), *лик* ⟨...⟩ *суровый и бритый* (247), *пути судьбы* (271), *рука* (276) и (346), *гнездо* (279), *ноги* (279), *ладони* (280), *известняк* (280), *навес суровый нависших бровей* (298),

[50] Здесь замечательно объединились метонимия (*известняк*), олицетворение (*скажи* и *кто?*), метабиоз и метаморфоза (*на смену*) и эпитет *суровый*, о котором см. ниже.

[51] Ср. концентрацию эпитетов *зеленый* (114 и 354), *синий* (363 и др.), *шелковый* (109), *стеклянный* (120), *золотой* (334), *суровый* (359 и 438) и высокую частотность эпитетов *страшный* и *снежный*.

воля (306), *овчина* (348), *камни* (367), *глаз* (370), *цуг* (373), *нерест* (373), *боги* (373) и *божество* (III, 156), *нищенка* (376), *взгляд суров и бешен* (436), *обычай* (436), *окно* (441) и *окна* (476), *разум* (441), *долг* (450), *суровый и бешеный моря глагол* (459), *лбы* (474), *выстрел* (490), *бровь* (492), *греки* (493), *туч суровая семья* (III, 48), *рана* (III, 50), *камень подбородка* (III, 60), *постриг* (III, 207) и т. д.

Менее многообразно и интересно употребление наречия *сурово* (432, 438 и др.). Поскольку, однако, границы между лирическим «я» и реальным автором у Хлебникова чаще всего провести почти невозможно, особое значение приобретают два следующих примера: Буду делать *сурово* / спички судьбы (132) и — с гиперболическим отождествлением (134):

> Я, человечество, мне научу
> Ближние солнца честь отдавать!
> «Ась, два», — рявкая солнцам *сурово*.[52]

Эпитета *суровый* может и не быть, но текст все равно сохраняет признак некоторой «суровости», благодаря ли наличию таких слов, как *строгий* (ср. *строгий ледник* (109), *строгий рассудок* (177) и *строгому очкастому ворону* в дарственной надписи (275)), или «строгому тону»: «Мы желаем звездам тыкать...», «Алферово», «Одинокий лицедей», «Не шалить!», «Я призываю вас шашкой...» и др.

Характерно, что и в «Свояси» нашли место *суровые пушки будущего* (37). Однако в рамках целостного идиостиля необходимо учитывать и дополнительный для «серьезности» признак «шутливости», сатиры или и р о н и и.[53] Ср. в НП памфлеты «Передо мной варился вар...» и «Карамора № 2-ой», *Я верю чертям и приметам* (85), «Чертик», «Змей поезда», «Семеро», образ *двух имаго* (122), *В толпу поклонниц запиши!* (270), *Уж выпит коренник, / а рядом пристяжная* (64 : 31), фрагменты в «Синих оковах», «Трех сестрах» и других поэмах, в «Маркизе Дэзес», автоиронию (375, 456 и др.), саркастические неологизмы типа *Игорь Усыпляннин, лгавда, вружба* или *криказ*, ряд каламбуров: омоформы *вышли* (150), *адам* и *ай* (137), *на лук ресниц, в концах печеный, / меня стрелою нате* (132), *в Красноводск, / в красные воды* (144), nevermore → не верь морю (77 : 55),ex ungue *Ньютоnem* (87 : 81), *совпадение → падение сов* (ДС, 40) и др.

Хлебников легко сближает фрагменты разного «тона»: мечту *Породе русской вернуть язык / такой, / чтоб соловьиный свист и мык / текли там полною рекой* и шутку *Сижу я, обувью ворча, / часы приема у врача* (НП, 239) или фамильярное *дед Платон* (о философе) и пафосное *Но между ищущих огня / ищите, люди, и меня* (НП, 240). Казалось бы, у него должны изобиловать о к с ю м о-

---

[52] Ср. также в «Зангези» с. 497—498, где эти слова произносит «эпический герой», alter ego поэта.

[53] См. этюд *Смехачи* в работе [Григорьев 1986а].

р о н ы. Но здесь он скорее противостоит, чем аккомпанирует символистам [ср. Кожевникова 1986, 32]. Контексты типа *с веселием страха* (267) или метафорических (и даже сомнительных): *головастик сажи белой* (НП, 234), *духа кротость пламенная* (236), *и полумать и полудитя* (274) — немногочисленны. Определение *сердито-добрый* (НП, 221) возвращает нас к э п и т е т а м, но неологической природы.

Здесь — одна из примечательных черт идиостиля, изобилующего именно сложными прилагательными-н е о л о г и з м а м и: *синезначимая свобода* (44), *юноши стройно-плечистые* (50), *рассеянно-гордые орлы* (56), *винно-пенное уравнение* (100), *многоглагольная* (о жизни) (112), *прозрачно-белая кривизна* (115), *осенне-зябкий* (о голубе) (118), *грубо-древние черты* (128), *ядра свирепо-свинцовые* (149), *железно-стройный плот* (190), *зелено-грязный цвет* (190), *прекрасно-жгучие* (взоры) (208), *лик длинно-восковой* (220), *водопад волос могуче-рыжий* (236), *звук печально-горловой* (246), *глаза упорно-синие* (267), *алоратные полки* (280), (Я — кресало для огнива) / *животно-испуганных глаз, глупо-прелестных* (черною прелестью) (353), *пояс шелково-малиновый* (359), *меч коротко-голубой* (362), *нежно-глиняные цветы* (400), (как будто) *дерзко-балагурные* / *беседы* (с мрачною судьбой) (443).

Из других групп эпитетов-неологизмов отметим *завысокая жирафа* (186) и *зачеловеческие сны* (290) (см. также *гость замирный* (265) и [Vroon 1983; Григорьев 1986а]). Впрочем, Ю. К. Олешу восхищал и *пегий жемчуг*.

По сравнению с тропами и другими семантическими неологизмами с л о в о т в о р ч е с т в о Хлебникова изучено более или менее обстоятельно. Поэта отличает высочайшая культура словотворчества, составляющего, вместе с идеями «звездного языка», основу «воображаемой филологии» — явления, уникального в культуре XX в., даже на фоне деятельности А. Белого или Маяковского. Словотворчество как объект поэтической рефлексии Хлебникова и способ преобразования «самовитого слова» снимает частеречевые ограничения на основы, дает приоритет переразложению за счет опрощения, создает открытое множество «квазификсов» и открывает простор для принципиально нового нелинейного и неаддитивного способа поэтического словообразования — «скорнения»: от раннего *нежчины* (ср. мужчины) до позднего *поец* (ср. боец и пою).

Его неологизмы нередко направлены на «образные преувеличения» типа *мророки* ‘каркающие черное писатели’ (125 : 15), *мучоба* (IV, 15 и 20; НП, 64), *судьбоплавание* (ДС, 3), некоторые из них претендуют на вхождение в литературный язык (*будетляне, смехачи, творяне* и др.), переосмысливаются публицистикой (*нехотяи*), некоторые — выступают как своего рода мифонеологизмы (*Зангези; злобничий* ‘дух войны’). В словотворчество вводится некоторая система, осмысливающая основные «начала», руководящие принципы для словотворца, предполагается опреде-

ленный функционализм: новое слово должно быть «направленным к называемой вещи» (627; статья «Наша основа»). Это словотворчество обладает своей эстетикой, совмещающей «пути красоты» и «пользу».

Основные неологизмы поэта не теряют выразительность вне контекста. В первые годы Хлебников опробовал ряд неологизмов в опытной «квазиэстетической среде», в стихотворных опытах «для себя». Но уже тогда он осознавал, что новое слово способно стать произведением искусства (см. V, 247). Особенность его неологизмов в неравномерности их эстетического распределения: подавляющее большинство — в обнаженно экспериментальных текстах, которых, скажем, у Маяковского просто не было; в поэмах — меньше, чем в стихотворениях.

Все же еще несколько примеров стоит привести: *красивейшина* как характеристика павлина (185), *воздушинка* (191), *красотинцы* (95), *стыдесный* (113), *сыновеет* (118), *хорошеука* 'хорошая наука или наука о хорошем' (126), *леляна* (ср. поляна и Лель) (III, 73), *числяр* 'математик' (634), связанный с запретом на слова «западных корней».

Этот запрет обусловил многие особенности идиостиля, начиная от игнорирования звукобуквы Ф в «звездном языке» и кончая перифразированием, словотворчеством и предельным расширением всех остальных из возможных слоев л е к с и к и, которые поэт обычно называл «языками» или «речами»: *нежный язык* (ср. *нежные, сладкие слова* — I, 60) и *грубый язык* (ср. *жестокие слова* — I, 60) (64 : 57), *старые речи* и *молодые* ⟨речи⟩ (III, 146), *птичьи речи* (64 : 42) и *безумный язык* (ср. *безумные слова* — I, 60) (64 : 20 об.), *обыденный* и *числовой язык* (95 : 14) (ср. *числослово* — I, 60; *числоимена* — V, 210). Добавим из (I, 60) *иностранные слова* (исключая западные апеллятивы!), *народные слова* (видимо, имелось в виду не только просторечие, но и *волшебные слова*, т. е. «заговоры и заклинания», «заумный язык в народном слове» — 633; ср. *корявый слог* — 171), *общеславянские слова* (не в строгом смысле; это любые вкрапления из других славянских языков), наконец, *Даль* как обозначение словаря Даля (распределение лексики между «Далем» и, скажем, «народными словами» не вполне ясно) [54].

Таким образом, с учетом принципа «равенства слов», практически в любой хлебниковский текст могли войти любые «редкие слова» — «(старо)славянизмы» (см. выше), др.-рус. *пенязь* (252), жаргонизмы (см. «Ночной обыск»), польск. и укр. *цекавый* 'любопытный' (84), «характерологизм» *с жаной* (177), профессионализмы (см. «Море»; *игрень* — 495); неологизм *золотописьмо* оказывался неподалеку от диал. *зинзивер* 'большая синица' (55), а *умночий* — от *рекла* (НП, 104); в одические интонации «Ладомира» с легкостью вплетались голоса слов и выражений типа

[54] Подробнее о хлебниковских языках см. [Григорьев 1983]. См. также [Парнис 1978].

который дён, ожин, раклы, киюры и *галахи; пижмы, калужницы, богинины чёботы* и другие названия растений из «словаря цветов» (подзаголовок — 86) предшествуют глаголу *онежиться*, др.-рус. именам *Олеги, / Вышаты, Добрыни и Глебы* и неологизму-топониму *Смуглороссья*; уникален и набор, и частота употребления имен птиц — от символического (*ласточки, журавль, голубь, лебедь* и др. — см. поэмы «Журавль», где картина предэкологической катастрофы тем ужаснее, что предстает в фантастическом образе прекрасной птицы, «Сельская дружба» и «Шаман и Венера») до словотворческого (*времири, улетавль* и др.), номинативно-цветового (желтый *дубровник* в «Зангези»), «простого образного» (*Он был красив, как белый кречет* — 232) и «игрового» (98 : 40):

И чечеткам не чета,
Прилетели кречета.

При этом надо иметь в виду, что, например, стилистическая смесь в «Змее поезда»: диал. *голкая*, рифма *жертвы — мертвы*, спец. *мутовка*, субстантивированное *рассудком нищи*, странный синтаксис (см. выше), ритмическая «непричесанность» терцин, автоирония и т. д. — это все тот же сплав «шутливого» и «серьезного» (*Мы уносили в правду веру*), который должен восприниматься и как «стилистическая вариация» темы и идеи, представленных в написанной годом ранее поэме «Журавль», где серьезное преобладает над «шутливым».

Кроме стилистических сплавов типа *воздел* и *три шага́* в стилистически довольно однородном «Саяне» (127) или *ладья* и *отеть* диал. 'лентяй' в «Море» (130), Хлебников позволяет себе совершенно невероятную смелость, почти самоубийственно повышая, например, стилевой ранг такого слова, как *шайка*. И это в одоподобном «Ладомире»! Мало того — в сочетании с ключевым образом свободы (285):

Вперед, свободы шайка,
И падай, молот воль!

Ср. также серьезный и дружественный призыв: *в работе наглей!* (457) [55].

Впрочем, без опыта некоторой стилистической нейтрализации исходного материала «новая гармония», очевидно, и не может быть достигнута. Поэт не ограничивался реминисценциями, он стилизовал («Кому сказатеньки. . .», «Из песен гайдамаков»), он как бы цитировал и «стилевой опыт», и не только Пушкина и Лермонтова, но и Ломоносова и Державина, и Некрасова («Ночь перед Советами»), и Маяковского («Трубите, кричите, несите»), окон РОСТА

[55] Ср. др.-рус. *наглый* 'очень сильный по степени проявления'. Неожиданной, пусть не близкой, параллелью оказывается строка *Хорошо живем, наглеем. . .* в саркастическом стихотворении Владимира Леоновича «Эпохальное словцо» (Огонек, 1988, № 6, с. 30).

и раешника, и матросов Октября («Ночной обыск»). Протеизм Хлебникова примечателен.

Как вспоминал А. Лейтес [1973, 230], Хлебников особенно любил произносить вслух имена собственные (СИ). Их множество (примеры см. выше) и достаточно часто и они, тоже будучи редкими, требуют комментария. Поэт сам сознавал это и охотно давал примечания к своим текстам (49, 143, 204 и др.). СИ, как правило, несут идеологическую нагрузку: *Буду воин и Суворов, / буду Дибич и Ермолов* (208), *Будьте грозны, как Остраница* и т. д. (70), *созвучие Маздака с Марксом* (144), имена *Разин, Лобачевский* и др., но иногда они становятся на службу «чистой лирике»: *Я был Дунаем, вы были Веной* (456), — а могут появиться и по мотивам явно внешнего сходства: *Дон восходит и Иртыш* (о дыме) (94). Можно отметить и активность СИ в словотворчестве (*Мнепр, Гнестр* и т. п.; с другой стороны — *Волгохульство* — о засухе 1921 г.) и показательные заметки типа «*Зоргам*. Какое красивое слово ⟨. . .⟩ *Халхал*. Прекрасное слово»; Гоголь здесь же назван «писателем с красивым именем» (64 : 39).

Однако еще существеннее то, что едва ли не любой апеллятив в этом идиолекте потенциально напряжен и как СИ, как самоназвание. Каждое «самовитое слово», с точки зрения будетлянина, оказывается как бы «по определению» и своим собственным *онома* [56].

В «географическом» отношении Хлебников был весьма динамичен. Но этот подвижник мог часами неподвижно сидеть в обществе близких людей, не проронив ни слова. Такому кажущемуся противоречию в какой-то степени соответствует и собственно идиостилевая совокупность спокойных перечислений того, о чем *думал* поэт, какова была его *дума* (см. 57—58 и 169, 181, а также образы *утеса дум* (442) и *первых рядов кресел / думы моей* (158), слова *рассудок, мысль* (171) и др., *мозг* и *ум*, последнее — также в словотворчестве: *гоум, лаум* и т. д. (482—483)), и огромного количества императивов, обращенных как к другим, так и к себе, часто, особенно в раннем творчестве, в форме ассоциативных заклятий (*чингисхань* и под.), иногда — с гроздьями сравнений («Мы желаем звездам тыкать. . .»), позднее — в формах *поймите* (457, 458), *пойми* (500) или *скачемте вместе* (459), *мчимтесь* (98), *наполнимте* (283), *да будет* (461) и т. п. В «Ладомире» императивы подражают «Интернационалу».

Императивы вместе с множеством глаголов движения, в частности, частым *лететь* (78, 103, 157 и др., тот же «Ладомир»), формами типа *несся* (77), *бросились* (88), *убегают* (94, 130), *хлынули* (96, 150), *пронесся* (107), *отбросил* (117), *бросится* и *скачут* (130), *прошиб* (145), *шарахал* (150), *взлетает* и *обегает* (165) и т. д., образуют один напряженно-интонационный рисунок идиостиля (при ритмическом разнообразии). Другой — возникает там, где императивов нет или почти нет, а господствуют глаголы,

[56] См. [Григорьев 1976; 1981].

необходимые неторопливой медитации. Взаимодействие этих двух типов, их искусная дозировка, особенно в пределах верлибра, непосредственно подкрепляет впечатление единства мысли, слова и действия от всего корпуса хлебниковских текстов [57].

Достижению этого единства в многообразии немало способствует уникальный набор м е ж д о м е т и й и звукоподражаний. Не говоря о таких, как *а, ай, ау, ах, ей-ей, ну, о, ой, ох, тпру, у, увы, улю-лю, ух, фи, фырр, фу, цыц, эге-ге, эй, эх; бах, ха-ха-ха, хо-хо-хо; боже, пли; мяу, м-му; ура* и т. п., которые во множестве встречаются (иногда в изобилии) в самых разных текстах Хлебникова, надо особо отметить большую группу редких междометий и звукоподражаний в авторской речи или в речи разнообразных персонажей: *а-ха́-ха, а-ца-ца́* (129), *ббаам-паах* (323), *бом! бим! бам!* (482), *бу-бу* (РП III, 158), *бух-бах-бах!* (III, 279), *веле! веле!* (РП 462), *вззы* (372), *взы!* (РП 284), *взы-ы!* (129), *визгень взыгрень* (III, 279), *во!* (РП 361), *га* (РП 228), *га-га-га!* (460), *гау, гау! га-га! га-га!* (353), *гм! гм!* (ирон.) (375), *гоп! гоп!* (256), *горе!* (66, 69), *гу-гу* (РП 502), *гулля, гулля* (461), *д-да* (РП 163), *ддзи!* (117), *ззыз. . .жжа!* (III, 279), *и-их!* (РП 314), *кап, кап, кап!* (376), *киш* и *кши!* (130), *кук! ку-кук!* (375), *лата-тах!* (129), *ля!* (РП 262), *май-да-да!* (470), *м-м э-э!* (РП 420), *ни гу-гу!* (III, 257), *но-но-но!* (129), *ок!* (348) (в Иране), *охохонюшки* (130), *пата папт та!* (III, 279), *птах! птах!* (318), *та-та!* (496—497; ср. 343), *тай-тай тарарай!* (РП 309), *тах!* (323), *тах-тах-тах!* (РП 311), *тра-ра-ра!* (478), *трах!* и *трах-тах-тах!* (319), *фу-ты ну-ты!* (РП 399), *хамау, хамау! уах, уах, хаган!* (144) (о шакалах?), *хи-их-хи! их-хи-хи!* (РП 303), *хи-ха-хо!* (РП III, 161), *цить* (РП 244) (польск. cyt! 'тсс'), *чих!* (227), *чу* (88, 248) и *но чу?* (РП 306), *эво-э!* и *эго-э!* (609), *э-е-е!* (РП 404), *эй, горю-горю пень!* и *эй, гори, пень!* (159), *э-э! ы-ым!* (РП 135).

К этому следует добавить богатство звукоподражаний в «Зангези» — от звукозаписи голосов птиц (473) до «междометного» языка богов (474) и «Падучей» (489) (ср. *песни ведьм* — 90). Возможно, отчасти междометной природы и имена персонажей ранней поэмы *И* и *Э* (196). Само слово *междометие* у Хлебникова способно выступать как зрительный образ: *междометия башен* (601). Проза может еще пополнить приведенный материал: *хрро!* (570), *це, це!* (534) и др.

Все-таки основную и образную и мировоззренческую нагрузку несут на себе существительные. Из к л ю ч е в ы х с л о в и о б р а з о в (пока нет соответствующего конкорданса) наиболее важными представляются, во-первых, те, корни которых привлекают особое внимание поэта в словотворческих опытах [Григорьев 1987в; 1982]: это *смех* и *любовь, мир, время, движение, небо, жизнь* и *смерть, мысль* и *речь, мечта* и *греза, воля* как желание и как свобода, *равенство, власть, революция* [58], *истина, труд, наука, искус-*

[57] См. также [Ковтунова 1986, 119—129].

[58] Слово революция Хлебников, как правило, не употребляет, хотя *мировая рево-*

ство, творчество, судьба (рок), число, свет, цвет, глаза, молодость, красота, добро, нежность, птицы, боги, люди (ср. названия первых «плоскостей» в «Зангези» и множество отместоименных неологизмов).

Во-вторых, ключевыми следует признать лишь отчасти подкрепляемые неологизмами образы *огня* и *воды*: слова *волна* (роль этого слова выходит далеко за пределы «влажной образности»; см. выше), *пламя, пламенно, костер, пожар, пылать, зарево, заря* частотны, употребляются в метафорических и символических значениях (*пламенно звенели* (243) и под.) и вступают в сочетания друг с другом (*в зареве пламен* (281) и др.). Примерно то же следует сказать о именах *рек*, о словах *море, озеро, ручей, омут, болото, тоня, потоп, лить(ся), плескать, плыть, купаться, мыть(ся)* и т. д. *Засуха* — страшный враг поэта-низаря, но *суша* — нейтральна, а если перед нами *остров высокого звездного духа*, то он может омываться и негативным *морем ничтожества* (453). Ср. «положительную» *русалку*.

Воду с огнем связывают образы *молнии, бури, грозы, грома*. Ср. также *Китеж* (170) и там же *мысли потоп*. Отчасти самостоятельную активность проявляют образы *ветра, земли, зверей, деревьев* (ср. образы *время как дерево* (120 : 2) и *дерево чисел* (89 : 3 об); особо значимую нагрузку несут *тополь* и *черемуха*) и *цветов*. Несомненно, особо значимы и слова-образы *лучи, война, струны, закон, мера, звезда, книга, конь, камень, череп, полет, охота, решетка, смена, коромысло, игра, петь* и *песня, сон, девы* и *юноши, знамя, железо* и *чугун, бабочка*, наконец, *слово* и *звук* [59]. Все хлебниковское *войско песен* (93) связано — «солдат с солдатом» — цепочками образов. *Волны, синие борзые* (130) перекликаются с *Машук, как борзая* (157), этот последний — с *На родине красивой смерти — Машуке* (152). Цепочки разветвляются: *на родине* связано и с афоризмом *Зачем отечество стало людоедом, / а родина его женой*? (610), и с неологизмом *сынечество* (604), и с метаязыковым фрагментом *имя старинное «родина»* (105) и т. д. Так становятся заметными связи между далековатыми текстами; например, «Гонимый кем...» (1912) через образы *ворона* и гнездо *огнистый — огниво* «переходит» в «Ночной бал» (1922), а через *озари* — в «Кузнечика» (1908—1909). Специально должны быть отмечены цветообозначения *синий, голубой, красный (алый), черный* и слово *суровый*.

Когда речь идет о фразеологии в поэтической речи, как некоторое «модельное» исследование, естественно, вспоминается книга «Поэтическая фразеология Пушкина» (М., 1969).

люция у него и присутствует (см. выше). Но широко представлены слова с корнем *совет-: советпослы* (82 : 51), *советстяг* (126).

[59] Ряд наблюдений в области ключевых слов и образов см. в работе [Lönnqvist 1979] и в сборниках [Velimir 1985; 1986] (статьи Ааге А. Ханзен-Лёве, Р. Кука и др.). Обсуждая доклад Б. Лённквист, В. Марков связал образ коромысла у Хлебникова с одноименным стихотворением К. Бальмонта 1903 г. [Velimir 1986, 314].

Такой фразеологии, конечно же, отдал известную дань и Хлебников, но она для него представляется все-таки маргинальной. Существеннее, что «ключевой» общеязыковой фразеологии у поэта так относительно мало [60]. «Самовитое» слово как бы ограничило его поле зрения и лишь местами позволяет догадываться и о «самовитости» фразеологических блоков.

Однако индивидуально-поэтической фразеологии в его идиостиле принадлежит совсем иная роль. Уже отмечались многие реминисценции, аллюзии и прямые, в том числе преобразованные, цитаты в текстах будетлянина. Фразеология иных языков расширяет границы «цитации». Ср. польск. *кат зна* (244) или рассказ «Закаленное сердце».

Без обсуждения Хлебников легко выдерживает и такой критерий: «...произведения замечательного, однако цитированию не поддающегося, я себе представить не могу» (Урнов Д. О пользе разногласий / Лит. учеба, 1988, № 2. С. 73). Достаточно вспомнить оценку языка Хлебникова сразу после его смерти: «Через каждые десять стихов афористическое изречение, ищущее камня или медной доски, на которой оно могло бы успокоиться. Хлебников написал даже не стихи, не поэмы, а огромный всероссийский требник-образник, из которого столетия и столетия будут черпать все, кому не лень» [Мандельштам 1987, 212]. Здесь подчеркнута принципиальная афористичность и тем самым воспроизводимость множества потенциальных цитат из поэта как естественное следствие его установки на компрессию выражения.

Его творения в самом деле многими ручьями начинают существовать и как «река цитат» (Ю. Олеша). В дополнение к цитатам-афоризмам в этой работе и в исследованиях 1983 (см. предметный указатель) и 1986 гг. стоит указать на такие мощные источники будущего цитирования, как, например, «Зверинец», «Ночь в окопе» и «Ладомир». Но любые ограничения здесь были бы опрометчивы, поскольку безгранична сама Вселенная — объект поэтической рефлексии Хлебникова и почти беспредельно проблемно-тематическое поле его поэзии. Экология? См. *бабочку* Хлебникова — Брэдбери или стихотворение «Сто десять тысяч тюленей ⟨...⟩ грустят...» (V, 64) (с искажениями). Мудрость ad hoc? *Кто утром спит, / тот ночью бесится* (201), *Все, кроме ловкости, ничто!* (347), *Ах, юность, юность, ты что дым! / Беда быть тучным и седым!* (223) и т. п. Любовь? *Неужели ⟨...⟩ / не могу я робким даже / быть с тобою, дорогая?* (200), *Знать огниво / недовольно на кремень* (178), *Это пеплом любви так черны вечера ⟨...⟩* (132), *Их чувство осязает мель* (193) и др. Новое мышление? *Скажи, ужели святотатство / сомкнуть что есть в земное братство?* (134). Дружба? *Какая сила их связала, / какое сердце и союз!* (253). Перестройка? *Исчезающие! Взгляните на себя!* (V, 63). И т. д., и т. п.: ⟨...⟩ *Свисток в ушах, ведь пишется живое слово, / А с этим ссорится закон ⟨...⟩* (37). Замечательно, что многие

[60] О причинах этого см. [Григорьев 1983, 69—73].

из цитат-афоризмов содержат в себе ироническое начало (ср. *Слова умы не озарят* (253), *Ты дюже скверная особа* (226), а многие (пожалуй, кроме особенно серьезных или чисто лирических типа *Кругом собор растений, / пылающий собор* (193) и др.) легко поддаются и ироническому, и шутливому применению [61].

К. Кедров [1985, 249] увидел у Хлебникова «замысел новой неевклидовой поэтики». Я. Друскин (по сообщению А. Герасимовой) назвал творчество А. Введенского «поэтической гносеологией». Это определение, кажется, гораздо более применимо к творчеству будетлянина. Но такими сжатыми формулами, особенно метафорическими, трудно уловить у поэта его специфическое.

Попробуем поэтому в заключение перечислить те д о м и н а н т ы хлебниковского идиостиля, которые в совокупности и в дополнение к указанным ранее оппозициям его поэтической картины мира могут послужить основой для дальнейших исследований в области описательной и сопоставительной идиостилистики. Как и оппозиции, доминанты нуждаются в тщательной адекватной иерархизации. Связи между теми и другими тем более не элементарно линейны. Но пока трудно претендовать на большее, чем перечень.

Круг доминант весьма обширен. Они сложным образом взаимодействуют друг с другом. С. Золян [1986, 141], опираясь лишь на о д н у исходную доминанту при описании идиолекта Л. Мартынова: «фонетическая связь как семантическая», — должен был рассмотреть способы реализации с е м и взаимодействующих доминант. Наш перечень придется строить на «обыденном языке», отвлекаясь и от строгости описания, и от детализации.

Определяющими послужили установка Хлебникова на «расширение пределов русской словесности» (593), его запрет (для себя) на греко-латинский корнеслов, «непреодолимая ненависть» к старому поэтическому языку, а в гносеологическом плане — сверхзадачи («хоти невозможного», замах на Вселенную). Принцип «новой» литературы — зависимость средств изображения от предмета изображения, утвержденный авторитетом классиков нашей науки В. В. Виноградова, Д. С. Лихачева и др. [Кожевникова 1986, 252], лишний раз оправдал себя. Хлебниковский «предмет» потребовал «диалогов» с великими как жанра и диалогизма как метода [62]. Он же определил экспериментальность многих текстов и переключение точек зрения. Им обусловлены, хотя и не жестко, многие из ключевых образов, другие (например, птицы) связаны

---

[61] Может показаться парадоксальным сближение имен Хлебникова и Высоцкого, но не только афористичность дает для этого основания. Они близки и по творческому напряжению, и по «недоработкам», и по «божественным шероховатостям»...

[62] Уже отмечались глубинные переклички Хлебникова с А. А. Ухтомским. Их полное выявление — одна из первоочередных задач велимироведения. Упомянем здесь и близость Платонова, стремившегося в начале 20-х гг. к «невозможному». Сопоставление с Короленко и особенно тонкое и перспективное с Чеховым носит иной характер — собственно личностных сходств и различий.

с собственно биографическими импульсами. «Числовой язык» соответствовал комплексной задаче «воображаемой истории». Паронимия, давшая импульс «воображаемой филологии», послужила способом выявления «далековатых» связей в мироздании. «Воображение» это знаменовало, кроме всего прочего, взгляд на науку и искусство как на взаимосвязанные составляющие целостной культуры.

Доминантным предстает и принцип non-finito, лишь чересчур гипостазированный в свое время в известном тезисе Маяковского. Незавершенность, «недоработанность», «неканоничность» текстов — это и неизбежное следствие поисков нового «лада», новой гармонии. Это и результат борьбы двух тенденций — к компрессии и антикомпрессии. Связанная с последней перифрастичность была вызвана и тем запретом на греко-латинский корнеслов, который развязал стихию словотворчества и позволил нарабатывать «семантику впрок».

Обратной стороной сильных ограничений, принятых поэтом, была его исключительная свобода в иных отношениях — свобода словопреобразования, т. е. семантических неологизмов, включая метафоры-сравнения; стилистическая смелость, хотя и «нечрезмерность» (в поисках новой гармонии), «равенство и братство» самых разных слов, исключительное творческое напряжение и установка на «самовитое слово», выступающее и как собственное имя, заставляли закрывать глаза на рискованные «поэтические вольности» в грамматике и фонетике (неопределенное распределение местоимений, неправильные ударения, синтаксические отступления от нормы, вкрапления и отвлечения, обстоятельственные вставки, нерифмованные строки и далеко отстоящие рифмы и др.).

По системе таких вольностей, по «волшебным ошибкам» (В. Анджапаридзе), по системе «языков», по отношению к слову, «недооценке» общеязыковой фразеологии как «минус-приему» и собственной особой афористичности идиостиль Хлебникова легко узнаваем. «Композиционно-смысловой метод» (Н. И. Харджиев) [63] монтажа также способствует этой узнаваемости. Он распространяется от отдельных стихотворений, по которым «разбрасываются» одни и те же строки или варианты строф, до поэм и сверхповестей (ср. «Сердца прозрачней, чем сосуд. . .», или «Любовь приходит страшным смерчем. . .», как начинается эта поэма согласно «точному тексту» в «Творениях», связанная монтажным принципом с «Маркизой Дэзес» и «Ладомиром», «Войной в мышеловке» и «Зангези», и сам способ создания двух последних произведений).

В круг доминант войдут и универсальный эпитет *суровый*, и уникальный набор междометий, и более важные признаки идиостиля — особая роль верлибра, полиметрии и полиритмии. Наконец, отметим набор «исследовательских» словесных портре-

[63] Об этом методе см. подробное исследование Райнера Грюбеля в сборнике [Velimir 1986, 399—473].

тов — от Маяковского, Бурлюка, Татлина, Крученых и Д. Петровского до Б. Самородова и А. Андриевского, по-разному близких поэту в годы Гражданской войны, до страшного харьковского садиста Саенко и до далекого по времени Ж. Дантона. . .

Совсем недавно появились материалы, позволяющие с большей уверенностью говорить об еще одной и несколько неожиданной доминанте — о своеобразной музыкальной ипостаси хлебниковского идиостиля [64]. «Словесная полифония», своеобразная «звукозапись» многоголосия — характеризуется молодым музыковедом как «музыкально-поэтическое открытие» Хлебникова.

Вероятно, дальнейшие исследования позволят также снять некоторые скептические оговорки в следующем высказывании и его окружении: «Даже для первой четверти XX века, когда русская поэзия вступила с живописью в небывало тесный и сложный контакт, позиция Хлебникова, его отношение к живописи чрезвычайны, настолько широка и фантастична его концепция, заявленная к тому же как реальная, осуществимая программа» [Альфонсов 1984, 166].

В общей форме можно сказать, что в некотором отдельно взятом стихотворном тексте релевантно всё, т. е. мы исходим из «презумпции значимости» всех его элементов, но «художественная семантика распределяется по тексту неравномерно» [Ю. Цивьян 1988, 100]. «Упаковочный материал» обязательно присутствует в нем. В отдельно взятом идиостиле релевантно далеко не все, но само понятие релевантности преобразуется: предпочтительнее говорить об основных оппозициях и доминантах. Применительно к стилям поэтического языка приходится говорить для каждого из них уже о совокупности и соотношениях доминантных характеристик, определяемых на множестве представительных идиостилей.

Мы постарались показать, что по основным мировоззренческим оппозициям своего творчества, по характеру воплощения этих оппозиций в языковой ткани основных своих произведений и по доминантам своего идиостиля Хлебников, продолжая важные традиции в развитии поэтического языка, открывает новые «неклассические» способы словесного художественного познания. Возвращаясь к иерархии В. Карпова, упомянутой в начале очерка, полагаем, что должен быть пересмотрен круг имен, определяющих, по мнению писателя, «генеральное развитие советской литературы». Хлебников несомненно занимает место именно в этом кругу.

Не забывая о хлебниковской иронии (и автоиронии), и сейчас стоит присоединиться к «воплю духов» из финала «Детей Выдры» (453):

Среди разъяренных учебников
Стоит, как остров, храбрый Хлебников —
Остров высокого звездного духа.

---

[64] См. [Гервер 1987]; на эту ипостась было указано еще в сб.: Орфография и русский язык. М., 1966. С. 126.

ЛИТЕРАТУРА

Альфонсов В. Нам слово нужно для жизни: В поэтическом мире Маяковского. Л., 1984.

Андриевский А. Н. Мои ночные беседы с Хлебниковым / Публикация [с сокращ.] А. Глинковой // Дружба народов, 1985. № 12.

[Арензон Е.] К пониманию Хлебникова: Наука и поэзия // Вопр. литер. 1985. № 10.

Бабков В. В. Между наукой и поэзией: «Метабиоз» Велимира Хлебникова // Вопр. истории естествознания и техники. М., 1987. № 2.

Берковский Н. Я. О русской литературе. Л., 1985.

Вернадский В. И. Размышления натуралиста: Научная мысль как планетное явление. М., 1977.

Гервер Л. Музыкально-поэтические открытия Велимира Хлебникова // Сов. музыка. 1987. сентябрь [№ 9].

Гофман В. Язык литературы. Л., 1936 (Гл. «Языковое новаторство Хлебникова»).

Гранин Д. Зубр // Новый мир, 1987. № 1.

Григорьев В. П. Словарь языка русской советской поэзии. Проспект... М., 1965.

Григорьев В. П. Ономастика Велимира Хлебникова: Индивидуальная поэтическая норма // Ономастика и норма. М., 1976.

Григорьев В. П. Поэтика слова. М., 1979.

Григорьев В. П. Собственные имена и связанные с ними апеллятивы в словотворчестве Хлебникова // Ономастика и грамматика. М., 1981.

Григорьев В. П. Воображаемая филология Велимира Хлебникова // Стилистика художественной речи. Межвуз. тематич. сб. Калинин, 1982.

Григорьев В. П. Грамматика идиостиля: В. Хлебников. М., 1983.

Григорьев В. П. «Лобачевский слова» // Рус. речь, 1985а. № 5.

Григорьев В. П. Свобода и необходимость поэта // Лит. учеба, 1985б. № 4.

Григорьев В. П. Словотворчество и смежные проблемы языка поэта. М., 1986а.

Григорьев В. П. К диалектике воображаемой филологии. См. Velimir 1986б.

Григорьев В. П. Записки стыдесной земли // Значение и смысл слова: Художественная речь, публицистика / Памяти А. В. Калинина. М., 1987а.

Григорьев В. П. Северянин и Хлебников // О Игоре Северянине: Тезисы докладов... Череповец, 1987б.

Григорьев В. П. К эстетике неологизма // Русский язык: Языковые значения в функциональном и эстетическом аспектах. М., 1987в.

Гулыга А. В. Принципы эстетики. М., 1987.

Дубовик В. Лекторий в ЛТФ [О лекции А. Н. Андриевского 20 мая 1976 г.] // газ. «За коммунизм» (Дубна), 10 авг. 1976 г.

Дуганов Р. Поэт, история, природа // Вопросы литературы, 1985. № 10.

Золян С. Т. О соотношении языкового и поэтического смыслов. Ереван, 1985.

Золян С. Т. К проблеме описания поэтического идиолекта (на материале поэзии Л. Мартынова) // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. М., 1986. Т. XLV. Вып. 2.

Зыков М. Проблема художественного творчества в эстетике Г. Башляра // Проблемы художественного творчества: Критический анализ. М., 1975.

Иванов Вяч. Вс. Структура стихотворения Хлебникова «Меня проносят на слоновых...» // Труды по знаковым системам. Тарту, 1967. III.

Иванов Вяч. Вс. Хлебников и наука // Пути в незнаемое. М., 1986. Сб. 20.

Каменский А. «Я был духовно здесь всегда...» / Новый мир, 1987. № 8.

Караулов Ю. Н. Русский язык и языковая личность. М., 1987.

Кедров К. Столетний Хлебников / Новый мир, 1985, № 11.

Ковтунова И. И. Поэтический синтаксис. М., 1986.

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

Костецкий А. Г. Лингвистическая теория В. Хлебникова / Структурная и математическая лингвистика. Киев, 1975. Вып. 3.

Лейтес А. Хлебников — каким он был / Новый мир, 1973. № 1.

Македонов А. Николай Заболоцкий: Жизнь, творчество, метаморфозы. Л., 1968.

Материалы 1987 — О. Э. Мандельштам и Б. С. Кузин. Материалы из архивов / Публ. М. А. Давыдова и А. П. Огурцова // Вопросы истории естествознания и техники, 1987. № 3.

Маяковский В. В. В. Хлебников // Полн. собр. соч. в 13-ти томах. М., 1955—1961. Т. 12.
Мейен С. Воображаемая или невообразимая биология // Знание — сила, 1978. № 3.
Мицкунас Альгис. Язык и современная герменевтическая философия // Язык. Наука. Философия: Логико-методологический и семиотический анализ / Отв. ред. и сост. Р. И. Павиленис. Вильнюс, 1986.
Парадоксы романа или парадоксы восприятия? Обсуждаем «Плаху» Чингиза Айтматова / Лит. газета, 1986, 15 окт.
Парнис А. Е. Южнославянская тема Велимира Хлебникова: Новые материалы к творческой биографии поэта // Зарубежные славяне и русская культура. Л., 1978.
Поступальский И. О первом томе В. Хлебникова// Новый мир, 1929. № 12.
Райт Р. Все лучшие воспоминания...// Уч. зап. Тартуского ун-та, вып. 184. Труды по русской и славянской филологии. Тарту, 1966. Т. IX.
Самойлов Д. Книга о русской рифме. М., 1982. 2-е изд., дополн.
Сарабьянов Д. Русская живопись конца 1900-х—начала 1910-х годов: Очерки. М., 1971.
Седакова О. А. Велимир Хлебников — поэт скорости // Рус. речь, 1985. № 5.
Степанов Н. Велимир Хлебников: Жизнь и творчество. М., 1975.
Тартаковский П. Русские поэты и Восток: Бунин, Хлебников, Есенин: Статьи. Ташкент, 1986.
Тартаковский П. И. Социально-эстетический опыт народов Востока и поэзия В. Хлебникова. 1900—1910-е годы. Ташкент, 1987.
Тынянов Ю. О Хлебникове// Хлебников 1928—1933, т. I (Перепечатано с некоторыми разночтениями в кн.: Тынянов 1965).
Тынянов Ю. Проблема стихотворного языка: Статьи. М., 1965.
Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.
Урбан А. Философская утопия: Поэтический мир В. Хлебникова// Вопр. литер. 1979. № 3.
Успенский Б. А. К поэтике Хлебникова: Проблемы композиции // Сб. статей по вторичным моделирующим системам. Тарту, 1973.
Харджиев Н. Новое о Велимире Хлебникове // День поэзии 1975. М., 1975.
Харджиев Н., Тренин В. Поэтическая культура Маяковского. М., 1970.
Хлебников В. Творения. М., 1914.
Хлебников В. Время — мера мира. Пг., 1916.
Хлебников В. Доски судьбы. Листы 1—3 [М.], 1922. [=ДС].
Хлебников В. Стихи. [М., 1923].
Хлебников. Собрание произведений / Под общей ред. Ю. Тынянова и Н. Степанова. Л., 1928—1933. Т. 1—5.
Хлебников В. Избранные стихотворения. / Ред., биогр. очерк и примечания Н. Степанова. М., 1936.
Хлебников В. Неизданные произведения / Ред. и комментарии Н. Харджиева и Т. Грица. М., 1940. [=НП].
Хлебников В. Стихотворения и поэмы / Вступ. статья, подгот. текста и примечания Н. Степанова. Л., 1960.
Хлебников В. Собрание сочинений. München: Wilhelm Fink Verlag, 1968—1972 (Slavische Propyläen, 37). Т. I—IV. [Т. I и II — перепечатка т. 1—4 «Собр. произведений» 1928—1933 гг., т. IV — «Неизданных произведений» 1940 г.; т. III включает т. 5 издания 1928—1933 гг. и ряд произведений, не вошедших в пятитомник].
Хлебников В. Стихотворения и поэмы / Сост. Р. Дуганова и С. Лесневского; Вступ. статья В. Соколова; Примеч. Р. Дуганова. Волгоград, 1985.
Хлебников В. Стихотворения. Поэмы. Драмы. Проза / Вступ. статья, сост., подготовка текста и примеч. Р. В. Дуганова. М., 1986.
Хлебников В. Творения / Общ. ред. и вступ. статья М. Я. Полякова; Сост., подготовка текста и комментарии В. П. Григорьева и А. Е. Парниса. М., 1986.
Хлебников В. Стихи. Поэмы. Проза / Составители книги и примечаний Серафима Блох и Владимир Ройтман. Нью-Йорк: Гилея, 1986. (Включена статья Зои Эндер «Велимир Хлебников и Елена Гуро»).
Цивьян Юрий. Исторический фильм и динамика власти: Троцкий и Сталин в советском кино // Даугава, 1988. № 4.

Чижевский А. Л. Физические факторы исторического процесса. Калуга, 1924.
Шубин Л. Поиски смысла отдельного и общего существования. Об Андрее Платонове. М., 1987.
Якобсон Р. Новейшая русская поэзия. Набросок первый : Виктор Хлебников. Прага, 1921.
Ахматова Анна. Стихи. Переписка. Воспоминания. Иконография / Сост. Э. Проффер. Анн Арбор, 1977.
Баран Г. О некоторых подходах к интерпретации текстов Велимира Хлебникова / International congress of Slavists, 8th. Zagreb; Ljubljana. 1978. American contributions. 1978.
Baran H. The problem of composition in Velimir Chlebnikov's texts // Russian literature 1981.
Башмакова Наталья. Слово и образ: О творческом мышлении Велимира Хлебникова. Дисс. ... док. философии. Хельсинки, 1987.
Cooke Raymond. Velimir Khlebnikov: A critical study. Cambridge etc., 1987.
Holthusen J. Tiergestalten und metamorphe Erscheinungen in der Literatur der russischen Avantgarde (1909—1923). München, 1974.
Jakobson R. Selected writings, vol. 1. s'Gravenhage, 1962.
Jakobson R. Из мелких вещей В. Хлебникова: Ветер — пение / Selected writings, vol. III. The Hague etc., 1981.
Lanne Jean-Claude. Velimir Khlebnikov, poète-futurien, t. I—II. P., 1983 (Institut d'études slaves).
Lönnqvist Barbara. Chlebnikov and carnival: An analysis of the poem Poét. Stockholm, 1979.
Lönnqvist Barbara. Polysemy and puzzle in modernism — Velimir Chlebnikov // The slavic literatures and modernism. A Nobel symposium. Aug. 5—8, 1985. Stockholm, 1987.
Markov Vladimir. The longer poems of Velimir Khlebnikov. Berkeley and Los Angeles, 1962. Univ. of California publications in modern philology. Vol. 62.
Mickiewicz Denis. Semantic functions in *zaum'* // Russian literature (Amsterdam), 1984. Vol. XV, N 4.
Mirsky S. Der Orient im Werk Velimir Chlebnikovs. München, 1975. (Slavistische Beitr., Bd. 85).
Russian literature, (Amsterdam), 1981, vol. 9, N 1 (Spec. issue. The Russian avantgarde. 3. Velimir Chlebnikov).
Scherstjanoj Waleri. Die Budetljane / Marginalien, Hf. 103., 1986.
Stobbe Peter. Utopisches Denken bei V. Chlebnikov. München. 1982 (Slavistische Beitr., Bd. 161).
Velimir Chlebnikov: A Stockholm symposium, Apr. 24, 1983 / Ed. by Nilsson N. Å. Stockholm, 1985.
Velimir Chlebnikov (1885—1922): Myth and reality. Amsterdam symposium on the centenary of Velimir Chlebnikov / Ed. by Willem G. Weststeijn. Amsterdam, 1986.
Vroon Ronald. Velimir Xlebnikov's shorter poems: A key to the coinages. Ann Arbor, 1983 (Michigan slavic materials, N 22).
Weststeijn Willem G. Velimir Chlebnikov and the development of poetical language in Russian symbolism and futurism. Amsterdam, 1983.

Часть III * ЗВУКОВАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ ТЕКСТА

Звуковая организация стиха. Паронимическая аттракция

Из истории паронимии

Для поэзии начала XX в. характерен гармонический принцип звуковой организации стиха, основанный на сочетании и взаимодействии контактных и дистантных повторов и вариаций разной глубины и сложности.

Слова, связанные звуковой близостью, способны объединяться в синтаксически связанные сочетания. На протяжении XVIII—XIX вв. этот процесс идет медленно и постепенно. Своеобразие развития этого процесса связано с тем, что он происходит внутри классического стиха, основанного на звуковом повторе. Паронимия в это время — один из типов звукового повтора, соотнесенный с другими его типами.

Глубокие звуковые повторы не редкость в поэзии XIX в. В сочетаниях Фета *безмолвный мавзолей, разноцветные зарницы* совпадает четыре согласных звука, в сочетании Пушкина *Высокопарный... прейскурант* совпадает пять согласных звуков. Большая редкость — почти полное совпадение слов, сочетания типа *притузит* он моего *туза* Лермонтова или *Купалась* под *Купало* Мея. Немногочисленны и другие сочетания вокалического типа [Григорьев 1979, 280], хотя некоторое их количество есть у многих русских поэтов. Как кажется, больше всего таких сочетаний у Вяземского и Бенедиктова.

Наряду с расширением круга объединяемых слов идет и другой процесс — повторение некоторых паронимических сочетаний. Часть сочетаний, употребленных в поэзии XIX в., повторяется в поэзии XX в. Поэты XIX в. как бы заглядывают в будущее русской поэзии.

Особенность сочетаний такого типа в том, что в XIX—начале XX в. они существуют в окружении сочетаний со вставками, метатезами, наращениями согласных и представляют собой незначительную часть сочетаний, основанных на звуковой близости.

В поэзии начала XX в. количество паронимических сочетаний растет, но звуковой повтор как основа стиха остается в силе. Более того, он в свою очередь развивается и приобретает все более разнообразные формы. Это без труда прослеживается в поэзии И. Анненского, А. Блока, В. Брюсова, Ф. Сологуба, Вяч. Иванова.

С одной стороны, у этих поэтов увеличивается количество паронимических сочетаний типа: меня *клянут* людские *поколенья*, бензин *пыхтит* и *пахнет* (Блок), *умилительные молитвы* (Сол.), талый воск и *плакал и пылал* (Ан.), *вороны — воры, громок* только *граммофон* (Бальм.). Еще более показательны сочетания Вяч. Иванова, вызвавшие насмешки критики: *сребровиссонные сонмы,* костер *державы ржавой, таверна верных.* С другой стороны, звуковая плотность текста у некоторых из этих поэтов, в первую очередь у Блока и Анненского, достигает такой степени, что все или почти все слова стихотворения оказываются включенными в вязь звуковых перекличек.

Звуковая организация стиха на протяжении XVIII—начала XX в. характеризуется устойчивостью типов звуковых и звукосмысловых сочетаний и принципов их объединения. В 10-е гг. эта устойчивость утрачивается. Наряду со стихом, ориентированным на классический звуковой повтор, появляются и другие системы, в разных отношениях противопоставленные классическому стиху.

В это время существуют индивидуальные стили, в которых звуковая сторона стиха сведена к рифме. Такие системы могут включать в себя и отдельные звуковые повторы и отдельные случаи паронимии, однако это не колеблет общую установку на звуковую нейтральность текста. Этот тип звуковой организации текста с наибольшей полнотой воплощен в поэзии Д. Бедного. Паронимия для него не характерна, а звуковые повторы в его стихах носят эпизодический характер. Паронимические сочетания и в таких системах, и в классическом стихе представляют собой частное явление, в то же время системы, в которые они включены, противостоят друг другу.

В XIX—начале XX в. идет постепенное и медленное накопление элементов нового качества внутри классического стиха, затем наступает взрыв. Паронимия, в виде отдельных сочетаний существовавшая у разных поэтов, становится принципом смысловой организации текста. Паронимические сочетания перестают быть фактом собственно звуковой организации стиха и становятся носителями смысловых связей. Звуковое сходство слов осознается как их смысловая связь. Из частного явления, каким паронимия была в классической поэзии, она превращается в важный прием словоупотребления и организации текста, определяющий не только своеобразие отдельных поэтов, но и целых исторических периодов развития поэзии.

В поэзии XX в. было два периода, когда паронимия во многом определяла своеобразие поэтического языка — это 10—20-е годы и 60—70-е годы. В другие периоды роль ее была не так велика, однако перерыва в развитии паронимии не было. В 10—20-е годы активизация паронимии происходит в разных поэтических системах. Прежде всего ее развитие связано с именем Хлебникова. У Хлебникова паронимические сближения слов приобретают теоретическое осмысление. Как писал Ю. Тынянов, «Вся суть его

теории в том, что он перенес в поэзии центр тяжести с вопросов о звучании на вопрос о смысле. Для него нет не окрашенного смыслом звучания... „Инструментовка", которая применялась как звукоподражание, стала в его руках орудием изменения смысла, оживления давно забытого в слове родства с близкими и возникновения нового родства с чужими словами» [Тынянов 1965, 292—293]. Звуковое сходство слов для Хлебникова — свидетельство их смысловой связи. На этом основано представление о внутреннем склонении слова: «... словесное нутро также имеет склонение по падежам. Склоняясь, иногда немая основа придает своему смыслу разные направления, и дает слова отдаленные по значению и похожие по звучанию»; «Так, бабр и бобр, означая безобидного грызуна и страшного хищника... самым строением своим описывают, что бобра следует преследовать, охотиться за ним, как за добычей, а бабра следует бояться... Бег бывает вызван боязнью, а бог — существо, к которому должна быть обращена боязнь» [Хлебников 1928, 171—172]. Также рассматриваются слова *лес* и *лысый, лесина* и *лысина, бок* и *бык, вол* и *вал, весь* и *высь, еду* и *иду*.

Перестановки согласных Хлебников также связывает со смысловыми изменениями: *Тупик* — это *путь* с отрицательным множителем. Сочетания метатетического типа входят в перевертни Хлебникова: *Сетуй, утес!; Топора ропот, Гор рог; Пресен серп; Ворона норов; Гон ног, Рев вер, лук скул; Черепу перечь; Холоп — сполох; Шорох хорош; Щелка — клещ; Долог голод; Вологa голов; Мы, низари, летели Разиным.*

Особое значение Хлебников придает начальному согласному, который «приказывает» остальным. Хлебников использует консонантные паронимы с меной начального согласного. Они входят в перечисления: *лови* и *зови* огонь горихвостки; плевки золотые чахотки И *харканье* золотом веток, *Карканье* веток трупа золотого, веток умерших; в противопоставления: Тот слишком *тих*, тот слишком *лих*; Да, но пришедший И не *Хам*, а *Сам*; в предикативную метафору: *Песенка — лесенка* в сердце другое; в сравнение-приложение: *неженки-беженки*; в сравнение: Я слышал *голос*, ржаной, как *колос*; в сочетание субъекта и предиката: *Гож нож.* Поэт испытывает возможности и консонантных паронимов с меной конечного согласного: *Пан — Пело поле — пал!;* ср.: Море вспомнит и расскажет *Грозовым* своим глаголом — *Громовым* своим раскатом.

На мене начальных согласных основаны некоторые новообразования Хлебникова. В этих случаях, по замечанию Р. Якобсона, «слово воспринимается как знакомец с внезапно незнакомым лицом или как незнакомец, в котором угадывается что-то знакомое» [Якобсон 1987, 304].

В некоторых паронимических сочетаниях Хлебникова консонантный состав одного слова распределен между двумя словами. Это могут быть два полнозначных слова: *Пали вои полевые* — На речную тишину, *Полевая* в *поле вою, Полевую пою волю*;

Мне видны — *Рак, Овен*, И мир лишь *раковина. . .*; Коса войны, чумы, меча ли *Косила колос сел*; Ведь *Синь* и *Голь* в веках дружат, И о нашествии *Синголов* Они прелестно ворожат. Одно из полнозначных слов может быть местоимением: Я верю *их вою и хвоям*; Всюду *тени те*, Меня *тяните*! Только помните — Здесь *пути не те*, Здесь *потонете*! Полнозначному слову соответствует слово с предлогом: *Падун* улетает *по дань*; летя *по утиной* реке *паутиной*; Полны рассказов *Про тени* и *притоны; Успевшие у спавшего* отнять Дневного мира разум.

Для Хлебникова характерен и интерес к возможностям отдельных звуков, которые осознаются как носители определенных смыслов («Слово о Эль»). Стихотворение строится как развертывание нескольких паронимических гнезд, связанных общностью начального согласного. В экспериментальном стихотворении «Перун» значительная часть слов начинается буквой *П*. Слова, характеризующие Перуна, содержат в себе созвучие *п-р-н, п-р*, ориентированное на звуковой состав заглавного слова: *Прет* и *парит* по пучинам полей; Полой *порою порхая, Парусы перьями порешь*; *первый парень*; пламенный парень; *пламенем пирующий Праведный парень*; *Перун пещерный*; Пылкий Перун. Кроме того, его характеризуют и другие слова, начинающиеся на *п*. Между этими словами — свои глубокие звуковые переклички: *пламенно-полый*; *Пастух пустоты пестуешь* ты пламенный порох; *пушкой пушистой* Перуна. Кроме этих звуковых перекличек, связанных с характеристикой Перуна, в стихотворении есть и другие случаи паронимии: *пазы пузырей, пасть пустоты, палками пал пан, пальбою. . . пули, пули пылинок, пение* пыли из *пены*.

Хлебников использует широкий круг сочетаний, принадлежащих к разным паронимическим гнездам: *звенящие звена*, в *латинских латах, измены низменной, рыданий дани, струпным трупом* войн, люди *изумленно изменяли* лица, просили *молча молочка*; *Плаха плоха* только тем, Что на ней рубят головы людям; *Пучина* для *почина*; то видим и верим, *чуя* и *чая*; *кулак калек*; *брезгая, брызгаю* ими; Час *видений* и *ведуний*, Час *пустыни*, час *пестуний*. В паронимические сочетания включаются диалектизмы: И *гулки* и *голки*, Поют его рога; слова других языков: Пока *рукой* земного *руна* Не будешь ты освобожден; новообразования: *сыновеет* ночей *синева* (первая строка стихотворения).

Паронимия накладывает отпечаток и на тропы: кузнечик в *кузов пуза* уложил Прибрежных много трав и вер; *Тютчев туч*; *чирия чирков* по челу озера; *лоск ласк*.

Взаимодействуют друг с другом паронимы и омонимы: А Косы *Жмут жгут* жестоких жалоб в желоб — И теперь *жмут, жгут* меня медные косы.

У Хлебникова явно выражено пристрастие к определенным паронимическим гнездам, к которым он постоянно возвращается: *пена пана; Пули пели. Пали* в Горячие *Поля*; А *паны пену пили* И *пели поле*, где *пули пели*.

Для Хлебникова характерно утроение созвучия и более слож-

ные построения. Обычно они основаны на изменении гласных: После *петь путь* Моих ветреных утренних *пят*; *Нежный Нижний!* — Волгам *нужный*, Каме и Оке; В *шали шалый шел*; Тебя пою, мой *синий сон*, И *сени саней* золотые, Зимы седой и сизый стон И тени теми голубые. Используется и такой способ развития паронимического гнезда, как перестановка согласных: И *лавою* падает *вал*, *Оливы* желанья *увел* Суровый поток Дорогою пяток. В некоторых случаях взаимодействуют паронимы, принадлежащие к отчасти соприкасающимся гнездам: Но лук *из бурунов*, *Из бурь*, *из бора*, *из берегов*, *из брани* и *избранников*, Сплетенный туго.

Увеличение ряда слов, объединенных одним созвучием, — один из способов обновления смысловых связей между словами этого ряда. Сочетание *И быстрый крик К реке* и *року* и *к руке жестокой* воспринимается на фоне более простых парных сочетаний, которые в свою очередь имеют аналогии в сочетаниях других поэтов: *Реки* сливались в море так, Что казалось: *рука* одного душит шею другого; Свирель в *руке* суровой *рока*.

Определенное слово попадает в соседство со своими звуковыми подобиями: в рамках одного стихотворения: *Волгам* и *волку*; *И Волга иволги*... *И Волга волка*. Некоторые слова приобретают разные соответствия. Это такие слова, как *могила*: В эту ночь любить и *могила могла; могила мигала; море: Море* щедрою *мерой* Веет полуденным золотом; *Моря* и *моря* синеют без *меры*; *умершее море*; Ты нас *море*, не *морочь*; А взоры это *море*, где плавают *моржи*; *мор морей*; Жар меня морит. *Морит* и *море*; *Море — мор* чует; *мир*: И старый *мир* — он *умер* на скаку; Стаи созвездий, солнц, *мерцаний* и *миров*; Горе вам, горе вам, жители пазух, *Мира* и *мора* глубоких *морщин*.

В это же время А. Белый выделяет простые созвучия, связывающие слова не только одного, но и разных языков, устанавливая некую общую их основу. Оба поэта обращают внимание на одни и те же созвучия: *марево моргающих миров* (Белый).

Поэтический язык Хлебникова ориентирован не только на расширение паронимических связей, но и на использование и обновление уже сложившихся связей. Среди сочетаний Хлебникова, связанных с традицией, можно выделить несколько слоев. Во-первых, сочетания, которые приобрели повторяющийся характер в поэзии XIX—начала XX в.: *тень — стена*: трубы подымали свои шеи, Как на стене тень пальцев ворожеи; *лист — блестит*: Его ружье листом железным Блестит, как вечером болото; *пить — петь*: Будь пьяным, путник — пой и пей; *город — горд*: Он, город, старой правдой горд; *смерть — смотреть*: Господь мостовой... Смотрит с ночных площадей Смерти большими глазами; *лето — лететь*: И птица на нем, замерзая, За летом летит в Пятигорск; Бурного лета лета; *свят свет*. Во-вторых, сочетания, имеющие подобия у поэтов XIX в.: Он, *невидим* и *неведом*, Быстро катится по водам — от *невидимой* силы, *неведомой* (Мей), ср.: от *видимых* не всех, но *ведомых* неложно (Тредиаковский), мы *чаруемся* и *чураемся — очарован*, да видно *зачурован* (Мей). В-третьих,

сочетания, имеющие соответствия в творчестве непосредственных предшественников и современников: *речь — ручей; рок — рука; нежный — снежный; веселый — весенний*: Весеннего Корана Веселый богослов; *крылья — закрыл*: Огромный мотылек крылами закрыл И синее небо мелькающих крыл. Некоторые из этих сочетаний как бы продолжают и обновляют уже известное. Развернутое построение: Когда *лежу* я на *лежанке*, На *ложе лога*, на *лугу* — заставляет вспомнить сочетания Брюсова: *Благоухает лог* и *луг*; Вяч. Иванова: *Логом* струится, *лугом* бредет. Помимо этих перекличек можно выделить и переклички между сочетаниями Хлебникова и сочетаниями других поэтов: *усталый устами — уста* не *устали* (Брюс.), *нагие ноги — наги ноги* (Сологуб), Печаль, распустив паруса... *Слезает* неясной *слезой — слезают слезы* (Маяк.).

Для поэтов, чье творчество испытало на себе влияние Хлебникова — Маяковского, Асеева, Каменского, позже Кирсанова — паронимия — один из важных способов изображения мира.

Для Маяковского характерно, с одной стороны, «расширение словесной базы», источник паронимических сближений — разнообразный лексический материал, среди которого просторечие, общественно-политические термины, аббревиатуры, слова других языков; с другой стороны, расширение функций паронимии. Исследователи обращали внимание на каламбурное использование омонимов и паронимов, на их шутливый, иронический, сатирический эффект: Ничего не *поджарый*, / славно *поджарили*; Чтоб не *передóхнуть* / нам / *в передышку*; мне / сия *Силезия* // *влезла в селезенки* и т. п. [Тренин 1978, 142—145; Григорьев 1979, 274].

Кроме того, паронимы играют важную роль в публицистических контекстах: Столпов империализма *непреклонные колонны* — // буржуи / пяти частей света // вежливо / приподымая / цилиндры и короны, // *кланяются* / Ильичевой республике советов; Нам ли *вымаливать милостей* времени; *Класс* / *гласит* / из слова из нашего; Мы *выполним* пятилетку, Мартены *воспламеня*, не в пять годов, а в меньше; в лирико-публицистических контекстах: Сильнее / и чище / нельзя *причаститься* / великому *чувству* / по имени класс; в лирических контекстах: За всех *расплачýсь*, / и за всех *расплáчусь*.

Паронимические сочетания включают в себя призывы, лозунги, разного рода обращения: Вы, Молчанов, *постарели* // Вы и ваши *пасторали*; Одежду / в Москвошвее / требуй // *простую*, / легкую, / *просторную*; Счищай / *с путей* / завшивевших в мещанстве, // *путающихся* / у нас / в ногах!; Храни пути и речки, // *кровь* и *кров*, // бери врага, / секретчика, // и *крой*, / *КРО*!

С помощью паронимических сближений рисуются самые разнообразные ситуации: Что это *маячит* там?... *Мачта*; в *прорез пролезают* узкий; *забрал забор* разломанный; с *углей угорели;* английский купец на *китайца кидается*; стихи *слагал* по *слогам*; самогоном *требует* за выполнение *треб*; *кружат* над *крошками* мушки; *следят* из *седла* осетины; а у шоферских / *виска* и груди //

нависли / клинок и пистоли; Бас, окрепший над *реями рея*; послал *капитал* / *капитанов* ученых; *Скупой спускается* пушкинский рыцарь // подвалом своим любоваться и рыться; От гуда *дрожит взбудораженный* Смольный; и т. п. Паронимические сочетания используются как способ номинации: *рубля рабы, дворцов творцы, урожай фуража.*

Вспышка паронимии связана не только с творчеством Хлебникова и Маяковского, но и с творчеством Пастернака. В отличие от Хлебникова Пастернак в ранних своих паронимических опытах далек от традиции. Для него характерны редкие слова и редкие созвучия. В поздних стихах Пастернака роль паронимии уменьшается. Паронимия позднего Пастернака ориентирована на традиционные средства, почти формулы: Как *летом* роем мошкара *Летит* на пламя; В лесу казенной землемершею Стояла *смерть* среди погоста, *Смотря* в лицо мое умершее, Чтоб вырыть яму мне по росту.

Развитие паронимии в 10—20-е годы оказывает влияние на уже сложившихся поэтов, например, на Брюсова, А. Белого. Паронимия оказывает влияние и на другие поэтические системы. У некоторых поэтов количество паронимических сближений увеличивается. В разных сборниках Кузмина оно явно не совпадает. Если в «Александрийских песнях» паронимических сочетаний нет, то в «Вожатом» или «Нездешних вечерах» они — заметная особенность стиля: *Курится* круглая *куртина*; А *вьюга* в поле люто воет, *Вьюны* сажая у окна; Между *лесами* и *селами Веслами* грести *веселыми* В область *больных болот*; Разобьем *замкнутый замок; Постылый пост; Свету навстречу встает* другая *пена понта; Пленительны* и *полнозвучны; Разите разом; колебля* звонко *колбу.*

Обращение к паронимии влечет за собой полную перестройку оснований поэтической системы. В этом отношении показательно раннее и зрелое творчество М. Цветаевой. Если ранние стихи Цветаевой свободны от паронимических сочетаний, то начиная с 20-х гг. звуковые сближения выходят на первый план. (О паронимии у Цветаевой см. [Зубова 1987; Северская 1988].) Паронимия связывает слова, выделенные и в смысловом отношении: С *пошлиной* бессмертной *пошлости* Как справляетесь, бедняк? Представление о том, что «мир построен на созвучьях», определяет важную роль звуковых перекличек в структуре текста. Для стихов Цветаевой характерны, в частности, параллельные синтаксические конструкции, связанные паронимией: Из недр и на *ветвь* — рысями! Из недр и на *ветр* — свистами!, ср. при дистантом расположении: Морские недра *Выворочу* — и верну со дна! — Как прозорливица — Самуила *Выморочу* — и вернусь одна.

Появление качественно новой системы не отменяет старого. Паронимия как частное явление продолжает развиваться в поэтических системах, в большей или меньшей степени ориентированных на классический стих. Классический стих представлен в это время в творчестве М. Волошина, А. Ахматовой, О. Мандельштама, Н. Гумилева, В. Ходасевича. Паронимические сочетания у этих

поэтов немногочисленны. В единстве со звуковыми повторами существуют и немногочисленные паронимические сочетания в стихах Есенина. Системы, ориентированные на классический звуковой повтор, начинают существовать в новых условиях. Некоторые сочетания, которые в иных условиях воспринимались как звуковые повторы, на фоне развитой паронимии воспринимаются как паронимические.

10—20-е годы — время распространения паронимии в индивидуальных стилях разной ориентации. Паронимия популярна у пролетарских поэтов. К ней обращаются М. Герасимов, В. Кириллов, С. Обрадович, И. Филипченко, В. Князев, в меньшей степени В. Александровский. Начиная с 20-х гг. к паронимии обращается М. Зенкевич. Паронимию более или менее последовательно использует Э. Багрицкий. Н. Ушаков, начинавший в 20-е гг. с увлечения паронимией, остается ей верен на протяжении всего творчества, хотя концентрация ее меняется в разные годы. Отдельные паронимические сочетания встречаются у таких разных поэтов, как Н. Клюев, В. Нарбут, К. Вагинов.

Таким образом, паронимия оказала влияние на характер нескольких самых крупных поэтических индивидуальностей. В это время паронимия распространяется вширь и становится популярным приемом словоупотребления. В 30-е гг. паронимии отдали дань такие поэты, как П. Васильев, Б. Корнилов. Паронимия нашла широкое отражение в поздних стихах Мандельштама.

В 20-е гг. складываются, а в 30—50-е годы становятся активными и общественно признанными индивидуальные стили, в которых роль паронимии не велика. В виде отдельных немногочисленных вкраплений паронимия существует у таких поэтов, как А. Жаров, И. Уткин, А. Безыменский. Это эпизодический прием для таких поэтов, как В. Казин, М. Исаковский, М. Светлов, С. Щипачев, А. Сурков, К. Симонов, О. Берггольц, А. Фатьянов, Кс. Некрасова.

Индивидуальные стили, которые складывались в конце 20—начале 30-х годов, содержат паронимические сближения на протяжении многих лет, но удельный вес их невелик. У В. Луговского, Н. Заболоцкого, И. Сельвинского, С. Маркова, А. Прокофьева они встречаются на всем протяжении их творчества, хотя и в небольшом количестве. Например, в ранних стихах Н. Заболоцкого: Ломовики, как падишахи, Коня *запутав* медью блях, Идут, *закутаны* в рубахи; И вслед за ней кудрявый пес *Несет* на воздух постный *нос*; в поздних стихах: *раструбы турбин, суровый север*, по колено *затоплены тополи*, Пожелтевший от солнца лопух *развернул розоватые* латы.

В 30—40-е годы к паронимии обращаются такие поэты, как Д. Кедрин, П. Шубин, А. Недогонов, в 40—50-е годы — С. Гудзенко, С. Наровчатов, Е. Долматовский. Паронимия есть и в стихах И. Эренбурга 30—50-х годов. В 40—50-е годы паронимия сохраняется в стихах Асеева и Кирсанова.

При том, что количество паронимических сближений невелико,

эти сближения могут играть важную роль. С этой точки зрения представляют интерес некоторые паронимические сближения Твардовского. В поэме «Василий Теркин» он помещает в паронимическое сочетание фамилию главного героя: Но едва ль уже мой *Теркин*, Жизнью *тертый* человек, При девчонках на вечерке Помышлял курить «Казбек»; в поэме «За далью — даль» заглавное слово: Ах, эти *длительные дали*, *Дались* они тебе спроста. В поэме «По праву памяти» паронимически организованы важные в смысловом отношении строки: В ущерб любви к отцу народов — *Любая* прочая *любовь*; И даром думают, что память Не дорожит сама собой, Что яркой времени затянет *Любую быль, любую боль*.

На 60-е гг. приходится второй взрыв паронимии. Она развивается у поэтов разных поколений: у поэтов, которые в это время вступили в литературу: А. Вознесенского, Е. Евтушенко, Н. Матвеевой, В. Сосноры, у поэтов, которые начинали еще в 30-е гг., в первую очередь у Л. Мартынова, из поэтов военного поколения — у Б. Слуцкого. Некоторые поэты, отдавшие дань паронимическим сочетаниям в 20—30-е годы и отказавшиеся от них в 40—50-е годы, вновь к ним возвращаются. Это характерно для Антокольского, в поздних стихах которого паронимия — одно из важных художественных средств, в меньшей мере — для Тихонова.

Хотя в 60-е гг. выходят на первый план паронимически организованные тексты, распределение и соотношение индивидуальных стилей в это время принципиально иное, нежели в начале века и в 20-х гг. Отличительной особенностью поэзии этих лет становится то, что в ней не развиваются стили последовательно ориентированных на собственно звуковой повтор. Отдельные звуковые повторы существуют скорее как эпизодическое явление, нежели как основной принцип организации текста. Так оказываются противопоставленными индивидуальные стили, ориентированные на паронимию, и многочисленные стили, включающие ее как частное явление. Те стили, которые воспринимаются как классические, характеризует не классическое распределение разнотипных сочетаний, а незначительная доля паронимии, которая тем не менее используется относительно последовательно.

Паронимические сочетания в разной концентрации используют такие поэты, как А. Тарковский, В. Шефнер, Б. Окуджава, Ю. Левитанский, Р. Рождественский, А. Межиров, Д. Самойлов, Е. Винокуров, Ф. Искандер, Ю. Мориц, А. Кушнер, Б. Ахмадулина.

В разных сборниках одного поэта роль паронимии различна. Некоторые строки и стихотворения из сборника Б. Ахмадулиной «Сад» (1987) представляют собой объединение слов определенных паронимических гнезд: *Лапландских летних льдов недальняя граница. Хлад Ладоги глубок, и плавен ход ладьи. Ладони ландыш дан и в ладанке хранится. И ладен строй души, отверстой для любви.* Такая густая концентрация паронимов не характерна для поэтессы. У ряда поэтов паронимия носит эпизодический характер (В. Федоров, В. Шаламов, Н. Рыленков, Ю. Друнина, Н. Тряпкин,

А. Жигулин, К. Ваншенкин, Н. Рубцов, И. Снегова, И. Шкляревский, О. Чухонцев). И наконец, есть индивидуальные стили, для которых паронимия не характерна вообще (В. Тушнова, В. Казанцев). См. [Григорьев 1977, 186—239].

Типы созвучий

Разные системы отличаются друг от друга не только общим характером сочетаний, но и характером избираемых созвучий. Хотя синтаксически связанные пары с созвучиями вокалического типа в начале XX в. приобретают некоторое распространение, они все же частное явление на фоне менее явных и отчетливых звуковых перекличек и совпадений.

В поэзии начала XX в., как и в поэзии XIX в., распространены сочетания, осложненные вставкой согласных типа: *всплески весел* (Вол.). Объединяются слова, отделенные друг от друга несколькими ступенями преобразования, в частности, вставкой двух согласных: *весенней вспаханной* земли (Вол.), *многострадальная страна* (Вяч. Ив.).

Сходство слов в известной мере замаскировано порядком расположения согласных, который в разных словах не совпадает, а варьируется: Не вотще на берег *Элевсина Вынесла, волнуяся*, пучина В оный день опасную ладью! (Вяч. Ив.). Этому способствуют и другие осложнения исходного созвучия. Сочетания метатетического типа осложнены наращением в начале одного из слов: С *балкона кланялись* цветы (Блок); Да цепи *скал*, да зыби *блеск* (Вяч. Ив.) или вставкой согласного: в их *точеном очертанье* (Брюс.).

В ряде случаев взаимодействуют слова, принадлежащие к близким паронимическим гнездам, так что сочетания отличаются начальными согласными: Жду в *пленительном волненьи*; *облаков* розоватых *волокна*; Я *крестом* касался *персти*; И озеро *молчит, влача* туманы (Блок).

Между некоторыми соотнесенными словами существуют отношения включения. Консонантный состав короткого слова включен в консонантный состав более длинного слова: в степи *грустят стога*; сквозь *хрустальные струи* (Блок); *Февральской* маленькой *фиалки* (Вол.). Консонантному составу короткого слова соответствует компактная группа внутри более длинного слова: *пустынной* жизни *суета* (Блок); *искорки реки* (Вяч. Ив.).

К рассмотренным типам сочетаний можно прибавить и традиционные аллитерации разного характера. В подавляющем большинстве случаев совпадает один начальный согласный у двух слов, реже у трех, совпадают и два начальных согласных: *Красным криком* зажжена (Блок); *Плещет* надо мною *Пламя красных крыл* (Ес.); О, сердце любит *сладостно* и *слепо* (Ахм.). Разнотипные аллитерации сменяют друг друга в небольших фрагментах текста: В *пустом переулке весенние воды Бегут, бормочут*, а девушка хо-

хочет (Блок). Аллитерации могут сочетаться с паронимией: Вот *небеса, наполнясь,* как *слезами, Благоуханным блеском вечеров, Блаженными блистают бирюзами* И — *маревом моргающих миров* (Белый).

Необычайная звуковая плотность текста достигается благодаря тому, что слова связывают не только собственно звуковые повторы, но и звуковые вариации, основанные на том, что звонким согласным одного слова в другом соответствуют глухие согласные. Размытые сочетания характерны для разных поэтов. Разнотипные созвучия отражены в стихах Блока: *башни* — свечи *божества*; черты *мучений невозможных*; *кудрявый кроткий* мальчик; *понеслись, блеснули* в очи; на *возлюбленной поляне*; он *близок*, миг *рукоплесканий*; над *бурьяном прянул*; *взяли* душу мою *соловьи*; *зданье* дымом *затянуло*; уж *подымалась* и *металась* и т. п.; Анненского: В *белом поле был пепельный бал*; *пестрят*, назойливы и *праздны*; Люблю его, когда, *сердит*, Он поле ржи *задернет* флером; Немые тени *вереницей* Идут чрез *северный* портал; Я, как *настройщик*, все лады Перебираю *осторожно*; По *бледно*-розовым овалам, Туманом утра *облиты*; С *облезлых* крыш, из бурых ям, С *позеленелых* лиц; весь *изнизанный синим* огнем; вот-вот *ворвется фейерверк*; Лишь молча *точит* свой дурман Да *тушит* черные наплывы; О, *дали* лунно-*талые* и т. п.; Бунина: Не будь *хамелеоном*, Что по стене *мелькает* вверх и вниз; Под башнями *кустарники густые*; птенцы *грачей* во ржи *кричали*; На *севере* есть *розовые* мхи; *купол* грубо-*голубой*; А. Белого: *весна* // над ухом *звенит* однозвучно; И *бросило Забрало* Литое серебро; *праздно прыснет*; *Дышит* тенями *тишь*; *семицветие звезд*; в *тумане дымно*-грозовом; Волошина: *смотрят морды* чудовищ; я тебя *согрею* и *укрою*; *озарит растенья* по углам; иней *стекла* вагона *заткал*; *отроком строгим* бродил я по терпким долинам; дымится *кровь* огнем *багровым*; мир теней погасших и *поблеклых*, Хризантемы в *голубой* пыли; станут *бледны полыньи* зеркал; Ходасевича: Свой *посох* на *песок* слагая; *Блещут лужи*, перила, стекла; Есенина: *литии* медовый *ладан*; *кружевами* лес *украшен*; *Горстьми* златых затонов Мы окропим свой *крест*; Осенний холод ласково и *кротко Крадется* мглой к овсяному двору; Ой, *прощайте*, белы птахи, *Прячьтесь*, звери, в терему; Мандельштама: *небрежно брошена* на стуле; *затравленного фортепьяно*; Вкушает *медленный томительный* покой; Дано мне *тело* — что мне *делать* с ним; Как *кони* медленно ступают, Как мало в фонарях *огня*; *Дум туманный* перезвон; *Капли* прыгают *галопом* и т. п.

Размытые сочетания в высшей степени характерны для Ахматовой — на всем протяжении ее творчества. Их едва ли не больше, чем полных и глубоких звуковых совпадений: *скорбных скрипок* голоса; И никнет *гроздь* рябины желто-*красной*; В *зверинце* говорит о *северном* сиянье; И над смуглым *золотом престола*; Покосился *гнилой* фонарь — С *колокольни* идет звонарь; Липы *нищенски-обнажены*; но *сверкала* эта *церковь*; Да, для нас это *грязь* на калошах, Да, для нас это *хруст* на зубах; И над тобою звездных

стай *осколки*, И под тобою *угольки* костра; *Полуброшенной новобрачной*; *храм гремит*; в *душистой тиши*; *душистым* сухим *дождем*; До *неистового цветенья Оставалось* лишь раз вздохнуть и т. п. Таким образом связываются не только словосочетания, но и строки, не зависимые друг от друга: Сколько *гибелей* шло к поэту, *Глупый* мальчик: он выбрал эту; И *кладбищем* пахла сирень. И царицей Авдотьей *заклятый*. Так этот тип сочетаний доходит до середины 60-х гг.

Слово, повторяясь, приобретает разные соответствия. Таковы, например, такие слова, как *весна, невеста, звезда, цветок* в стихах Блока. Каждое из этих слов — центр притяжения разнотипных неполных, а иногда и не очень отчетливых соответствий, сочетаемость их отчасти совпадает: *цветок*: *отцвели завитки* гиацинта; и лиловый *цветок* ее *светел*; ты был осыпан *звездным цветом*; *цветок — звезда* в слезах росы; лишних роз к нам *свисают цветы*; *звезда — цветок*: *восход* моей *звезды*; зеленой *звездою* с *востока* блесну; и с *высот* *среброзвездных*; ты будешь мне *светлой звездой*; Теперь, когда мне *звезды* ближе, Чем та *неистовая* ночь; *невеста*: *невесту-весну*; За то, что ты *светлой невестой* была; А *Невеста* одною *Невинностью*. . .; *весна*: *девственниц весны*; *невеста-весна*; *Весна* плыла высоко в *синеве*; *весенний звон*; за *вестью* чуждой мне *весны*; *весенний* ветер *сонный*.

Развитая паронимия не препятствует использованию размытых сочетаний. С этой точки зрения представляет интерес звуковая организация стихов Цветаевой и Пастернака. Стихи Цветаевой последовательно отражают размытые сочетания: *гривастая кривая*; *березовое серебро*; *серебряной зазубриной*; Гора, как *сводня — святости*, Указывала: здесь. . .; Вон — *крест*, вон — *гроздь*; Поток воды *холодной*, *Колодезной*; *Лес! Элизиум* мой; *кругозором гор*, *гранитной короною* скал; Полновесным, *благосклонным Яблоком*; Ни *расовой розни, ни Гусовой казни*; Над мостами и *площадями Плачет*, плачет двухвостый львище; *паразиты пространств*; *Каплуном*-то вместо *голубя*; Все *овраги* мои — *вверх* дном!; *вещи*, бросив *вежливость*; *весенний* лист — *Вязанками* приносил мне в дом! И, наконец, сочетание, звучание которого прокомментировано самим поэтом: Связь, звучанье парное: *Черная, пожарная*.

Еще шире круг созвучий, включенных в размытые сочетания, у Пастернака: Нет сил никаких у вечерних *стрижей Сдержать* голубую прохладу; И *блестят, блестят*, как губы, Не утертые рукою, *Лозы* ив, и *листья* дуба, И *следы* у водопоя; в нашу *прозу* с ее *безобразьем*; Но этот час *объят апатией* Морской, предгрозовой, кромешной; Окно, пюпитр и, как *овраги* эхом, — Полны *ковры* всем игранным; Пробежит *вторженья дрожь*; *посвятив соцветьям*. Часть сочетаний такого типа несет на себе отпечаток паронимии: С этой *дачею дощатой*; *седые сети* и корветы; Кто это, гадает, глаза мне *рюмит Тюремной* людской *дремой*?; Средь *порхания пурги; угар араукарий*; но тихо с круч *ползет подзол*; Ни за кем Не рвался с *такой тугой*; *хоры городов*; *мелководный* несет *мельхиор*; *курчавой крушися* карелой; *преданье прятало* свой рост. Смешанные соче-

тания Пастернака включают в себя необычные созвучия и редкие слова: *заржавленная саржа*; *швыряя шафранные* факелы; и в *цинковой* кипе фальшивых *цехинов*; с *винчестерами, вшестером.*

В стихах Пастернака глубокие звуковые совпадения, как и в стихах поэтов XIX—начала XX в., существуют наряду с многочисленными размытыми сочетаниями, варьирующими то же созвучие. На одно чистое сочетание приходится несколько размытых. С одной стороны: И вращая *белками*, пылят *облака*; с другой: И в *хлопья облекшись*; расплавленные *капли, хлопья*; садились, как *голуби, облака*; *скопленье облаков*; *облака* над *заплаканным* флоксом; *улыбкой* огромной и светлой, как *глобус*; И февраль горит, как *хлопок*, *Захлебнувшийся* в спирту; На *глубоких купаленных* доньях. Чистые и размытые сочетания сочетаются в одном стихотворении: Где с железа ночь согнал *Каплей копленный* сигнал, И *колеблет всхлипы* звезд В *Апокалипсисе* мост, Переплет, цепной обвал *Балок*, ребер, рельс и шпал; что *рока игрою* ей под *руки* лег; еще не без *пятен Путь*, — но уже *необыден* И, как *беда, необъятен.* Размытые сочетания связывают звуковой облик стиха с классической поэзией.

Для других индивидуальных стилей сосуществование развитой паронимии со смешанными сочетаниями не характерно. Подобные сочетания у других поэтов носят эпизодический характер и находятся в сфере влияния паронимии: Водою *брызгал* и *бросал* песком (Багр.), Вдруг *брызнуло. Бисером* на лучах (Кирс.).

Если в поэзии XIX—начала XX в. слова легко обрастают вставками и наращениями, так что сходство между ними маскируется, то в более позднее время это сходство акцентируется. На первый план выдвигаются такие типы сочетаний, в которых различие между словами сведено до минимума. Господствующее место начинают занимать сочетания вокалического типа. На этом типе сочетаний как будто лежит какой-то негласный запрет, столь невелико их количество на протяжении двух с лишним столетий. В творчестве Хлебникова, а затем и других поэтов этот запрет снимается. Объединяются слова, отличающиеся друг от друга только местом ударения: *Восхи́щенной* и *восхищённой* (Цв.); За всех *расплачу́сь* и за всех *распла́чусь*; *Полка́ми* по *по́лкам* книжным, / чтоб буквы и те смяло; *Ку́ли*, чем *кули́* волочь, / рикшами / их катая, / спину выпрями; *Сажённый*, обсмеянный, / *са́женный*, / битый (Маяк.); была голова *Са́женная* на *сажённых* плечах (П. Вас.); Бросьте пахари безделье, / будет *у́жин* и *ужи́н* (Заб.); *Тру́сить* и *трусить* (Выс.). Такие же соотношения могут быть и между словами, принадлежащими к разным частям речи: *Бреду* по *бреду* жара (Маяк.); *Бреду* по *бреду* (Шерш.); Вы не подумайте, я — не *изверг*, Но я *изверг* из себя мещанство (Мориц). Полное совпадение соотнесенных частей: *за горами горя, море мора* (Маяк.) — явление не столь частое. Явное предпочтение отдается тем паронимам вокалического типа, когда в соотнесенных словах не совпадает один гласный. В особенности широко используются такие паронимы в перечислениях.

Консонантные паронимы чаще всего входят в состав перечислений: И *жар* холодных числ И *дар* божественных видений (Блок); Белокровье *мозга, морга*; Ох, медок в нем *ценный*, Чересчур уж *пенный*!; Я тебя *загораживаю* от зала / *Завораживаю* — зал! (Цв.); Париж в златых *тельцах*, в *дельцах; окутывай, опутывай* (Паст.); *Точите* нож, *мочите* солью кнут; и правил Рыцарь строгий *Работой* их, *заботой* их убогой (Бунин); потревожим, *сомнем, согнем* (Корн.); Как вечный ритм трудов, *работ, забот* (Луг.); о каждом *дне* и *сне* (Кушнер); Я, задыхаясь, дергался зажато Между *томов*, подшивок и *домов* (Евт.). Кроме того, консонантные паронимы бывают подлежащими сложного предложения: *Страда* распахнута другая, *Страна* другая предо мной! (Багр.); В Туапсе начиналось *море* И кончалось *горе* мое (Меж.); сказуемыми сложного предложения: *Голосисты* жаворонки в поле, *Колосиста* рожь (П. Вас.); Искры *вьются*, сосны *льются* (Луг.); *Бьется* жилка, *вьется* живчик (Тарк.); Когда он *чахнет, пахнет* он пьянее (Март.); объединяются в конструкцию сравнения: И *зыбь* речная, нудная, как *сыпь* (Н. Матвеева).

Подобные сочетания несут на себе печать рифмы. Печать рифмы отчасти снимается, если консонантные паронимы распределяются между разными строками и занимают в них несимметричные позиции: Словно сторож *ходит* месяц, *Водит* облаки гурьбой (Клыч.); Слепила *слабость*, принижала робость, Мешала суетность, манила *сладость* Земных ночей, звериное тепло (Луг.). В то же время в поэзии XX в. используются и такие консонантные паронимы, которые с рифмой не связаны. Некоторые консонантные паронимы отличаются друг от друга не только начальным согласным, но и местом ударения: Я буду *волить* и *молить* (Вол.); Невидимого клира тончайшие *поют* и *ноют* голоса (Бунин); *Поют* и *ноют* лестницы (С. Марк.); Поэты! Берите, *кисти*, ну, И афиши — *листы* со стихами (Кам.); Чтоб брага вовремя *варилася*, Во время *парилась* кутья (Клыч.). Не соотнесены с рифмой и другие сочетания с консонантными паронимами: *рыбки зыбкие* (Сол.); У *колодца молодицы*; *норы гор* (Бальм.); *беременное время* (Вяч. Ив.); *времени бремя* (Манд.); тогда бы не цвел мне прямо в разверстую душу, что только *кустом* не *пуста*; В славословье углубимся Целомудренной богини *Нелюдимого любимца. Нелюдима* ее *любимого* — Ипполита неуловимого (Цв.); Ничуть не смущаясь *челюстей целостью*; *дворцов творцы*; так сердце / тебе / *распаляет* страсть // и грудь — *раскаленной* жаровней (Маяк.); *галереи балерин* (Асеев); все мои *фибры* Теперь *вибрируют* в этом настрое (Мориц); мы *молоды* и *голодны*, Как сто чертей (Возн.).

Сочетания метатетического типа относительно редки и связывают слова, в которых перестановка согласных лежит на поверхности: Она, где в *волны* кинут *мол* И *волноломами* иссечен (Тих.); *тусклые костяшки* (Багр.); душу до *капли исплакать* (Клыч.); Рабским *потом*, конским *топом* (Манд.); *Архангел* или *Хулиган* (Ант.); И *жерди* / расчищенных кровелек // *дрожат* / от антенно-

вых проволок (Кирс.). Исключение — поэзия Пастернака, для которого метатезы характерны: *Лодка колотится* в сонной груди; *мастерил самострел*; И *реплики* леса *окрепли*; Восток *шаманил машинально*; *Елка* в поту *Клеем* и *лаком* пьет темноту; Внизу *толпится гольтепа.*

Сочетания эпентетического типа не противопоказаны проявлению паронимии. К ним обращаются Маяковский: *стодомым содомом*; *зевы зарев*; *медными мордами*; бежит живое. *Бежит, побережит* и т. д.; Пастернак: *гостят* и *грустят*; с *астмой* в каждом *атоме*; *шпанкой, шиповником*; *облака* встрепанный *бок*; Цветаева: в *монистах, в монетах, в туманах*; *древен* и *дивен*; *Древо* меж *дев. Державным деревом* в лесу нагом; *Дребезга, дрызга*, разлучня; *почек* и *птичек.* У Цветаевой встречаются и вставки двух согласных: Что же мне делать, *певцу* и *первенцу*; *Лавины лиственные.* Сочетание: Где *не ужиться* (и не тщусь), Где *унижаться* — мне едино! можно рассмотреть и как результат вставки и как результат перестановки.

Сочетания, осложненные вставкой двух согласных, есть и у других поэтов: И край, где слагаются *заоблачные* звенья И башни высятся *заочного* дворца (Манд.); И *грандиозный*, весь в былом, Как визьонера дивинация, несется, *грозный*, напролом, Сквозь неистекший в девятнадцатом (Паст.). В общем же количество эпентетических сочетаний уменьшается по сравнению с поэзией более раннего времени.

Для Цветаевой характерны и сочетания с наращениями согласного в начале одного из слов: *раковинный сокровенный* свод; *жесты торжеств*; Нет, *правды* не *оспаривай*; и в *лыке*, и в *млеке.* Взаимодействуют и неравносложные слова, одно из которых как бы погружено в другое: В моих преткновения *пнях* Сплошных *препинания* знаках.

Некоторые поэты используют сложные построения, в состав которых входит не два, а три слова, в разной мере пересекающиеся друг с другом: И началось. *Пространства*, Клубясь, метнулись в бой, Чтоб *пасть* и *опростаться* Пальбой; И осень подходит с обычной *рутиной Крутящихся* листьев и мокрых *куртин*; *Меловые обвалы* пространств *обмалывают* И судьбы, и сердца, и дни (Паст.); *Державная* пажить, *Надежная, ржавая* тишь (Цв.); И зелена, и *вольна* Мнет *волокна льна волна* (Кузьмин); Красным лисьим *мехом* горя, Их *малахаи* неслись, *махая* Вялым крылом (П. Вас.); и *волна* за собою водоросль *Волокнистую волокла*; Шел кораблик, о чем-то *мечтал.* Все, что видел, на *мачты мотал* (Н. Матвеева). Такие построения характерны и для поэтов, ориентированных на классическую организацию стиха, однако у них сходство между словами не лежит на поверхности: *Потускнел* на небе *синий лак*; Был он *ревнивым, тревожным* и *нежным* (Ахм.).

Для поэзии XX в. характерны не только парные, но и более сложные — трех- и четырехчленные сочетания. Как уже говорилось, для Хлебникова многократный повтор паронимов связан с идеей внутреннего склонения слова. Отголоски идеи внутреннего

склонения — многократные повторы в стихах Асеева, на что указывал Р. О. Якобсон [1987]: Когда земное склонит *лень*, // выходит стенью тени *лань*, // с ветвей скользит, белея, *лунь*, // волну сердито взроет *линь*. В стихотворении Каменского «Жонглер» подобный ряд образуют не только осмысленные слова: *Сень. Синь. Сан. Сон*, но и слова заумные: *Шар-шор-шур-шир*. Нагнетение паронимов использует Цветаева: Русь *кулашная — калашная — кумашная!; в монистах, в монетах, в туманах; на ложе из лож Сложивших* великую *ложь* лицезрения; Здесь меж вами: *домами*, деньгами, *дымами, Дамами, думами*. Иного характера многократные повторы М. Кузмина: И так задумчиво тяжеловесен В морские *норы нереид нырок*; И *голос горлицы загорной*; *узорной узды узел*. Нагнетение паронимов используют в той или иной мере все поэты с явно выраженной склонностью к паронимии: Секунды быстрились и быстрились — / *взрывались, ревели, рвали* (Маяк.); Что в руках? — Никакого *груза* Кроме будущих *грез* и *гроз* (Ант.); *шалью шелковой шаля* (Кирс.). И, напротив — у других поэтов объединения трех или нескольких слов скорее исключение, чем правило. Таково, например, объединение паронимов в «Поэме без героя» Ахматовой, где они становятся средством организации развернутого фрагмента текста (послесловие к первой части): Ну, а вдруг как вырвется тема, *кулаком* в окно застучит, — И *откликнется* издалека На призыв этот страшный звук — *Клокотанье*, стон и *клекот* И виденье скрещенных рук. Таковы и отдельные строки других поэтов: *Пираты пера пируют* (Меж.).

Варьирование созвучия сопровождается появлением в ряду вокалических паронимов паронимов консонантного типа: *Метет* метелица. *Метет* Метелица, метелица. *Мутит, мятется, метит* лед И *мечется* и стелется (Кирс.); Радио только... поет о парижской весне одно: «В *грозди гортензий* и в *грозы* канут *Грезы гризеток*, *проза* рантье» (Уш.). Такого порядка и приведенная В. П. Григорьевым цепочка паронимов Антокольского: *Бездомен*, как *демон*, *бездымен*, как порох, *Бездумен, бездамен* — ни *думы*, ни *дамы*, которая имеет продолжение консонантного типа: *ни даты*. В ряды включаются и паронимы других типов — эпентетического: Но где тот стан, где ты *гнетешь* и *гонишь*, *Гнетешь* и *гнешь*, и стонешь высотой (Паст.); метатетического: Все *древности*, кроме: дай и мой, Все *ревности*, кроме той, земной, Все *верности*, — но и в смертный бой Неверующим Фомой (Цв.); *бурный Рубчик рубиновой* зари (Паст.).

Включение новых членов обновляет устойчивые смысловые связи. Слова *петля* и *плеть* неоднократно встречаются в непосредственной связи друг с другом: Жизнь тебя стегала *плеткой*, Смерть тебя *петлей* брала (Гор.); поберегите *петлю* и *плети* (П. Вас.); *Плети, петли*, Кандалы / Их не остановят (Кам.). На этом фоне появляется трехчленное сочетание: Когда *петля переплеталась* с *плетью* (Март.).

Изменение ведущего типа сочетаний оказывает влияние на ха-

рактер сочетаемости некоторых слов. Слова, которые входили в сочетания метатетического типа, иногда осложненные вставками, приобретают более полные и наглядные соответствия: На закате *полоской* алой *Покатилась* к земле слеза (Блок) — *полоска* узкая лазури, Как будто бритва, *полоснет* (Вин.); А бедный *матросик смотрел* на юг (Блок) — И верно, есть *матросик*, Что *мастер* песни петь (Ход.); *больная, жалобная* стужа; Когда ты *злобен* или *болен* (Блок) — в душе моей *бально-больной* (Сев.); *Колесом* за сини горы Солнце тихое *скатилось* (Ес.) — далеко я ушел *колеями колес* (Кирс.); *колеса колодцев* (Уш.); И чтобы *прядь* волос так близко от меня, Так близко от меня, развившись, *трепетала* (Ан.) — Еще тогда я срезал *прядь*, // в тетрадь / *упрятал* / и достал (Кирс.); *постукивал* мерно *костыль* (Ан.) — *костлявые костыли* (Утк.); Как *колос*, грозой опаленный, *Склонюсь* я во прах пред тобой (Бальм.) — *кололся колос* (Кирс.).

Таким образом, общий принцип объединения слов — звуковая близость — остается прежним, но меняются способы его выражения, в результате чего он выходит на поверхность и становится ощутимым и осознаваемым.

Паронимия и звуковой повтор

Звуковое сходство слов не предопределяет характер их смысловых отношений. Для осуществления смыслового сближения между близкозвучными словами необходима определенная позиция. Одни и те же слова в разных позициях ведут себя по-разному: в одной они остаются звуковыми повторами, в другой осознаются как паронимы. Соотнесенные слова могут находиться в соседних строках, но в разных предложениях: Противу *гордости* извлечь. Как стену росску *грудь* поставить... (Лом.); ...значенье сказки той *глубоко*, но потеряно душой... И говоря, он в *голубые* глазки Смотрел спокойно (Ап. Григ.); Ключевой, ледяной, *голубой* глоток. С именем твоим — сон *глубок* (Цв.); на стыке строф: Он будет нежно-*голубым*. / Смотри, как *глубоко* ныряю (Ахм.). Те же слова могут быть объединены в предложении, хотя непосредственно друг с другом не связаны: Досель житейская *гордыня* Еще жива в твоей *груди* (А. К. Толстой); Небо *глубокое*, Полное мглы *голубой* (Щербина). Слова могут находиться на значительном расстоянии друг от друга, образуя дистантные повторы: Болезнь в *груди* моей... — догорает, краснея, *гордое* светило (Сонет); Она не *гордой* красотою — И *грудь* волною не встает (Лерм.). И, наконец, эти же слова могут входить в синтаксически связанные сочетания: *гордая грудь* (Сол.); *голубая глубина* (Жук.).

Разнообразие возможностей использования одних и тех же слов ведет к тому, что строки и целые стихотворения, насыщенные звуковыми повторами, не содержат ни одного синтаксически связанного сочетания: Внимали Вкруг присмиревшие воды, не смея журчаньем Песни *тревожить*, и *ветер* заснул между листьев *Древ-*

них дубов, и заплакали, тронуты звуком, *Травы*, цветы и *деревья* (Майков).

Паронимы без паронимии — явление, типичное для поэзии XIX—начала XX в. В строке и соседних строках действуют две тенденции: объединение созвучных слов в синтаксически связанные пары и объединение слов на основе звуковой близости вне зависимости от их смысловых связей, тенденция к сближению рядом стоящих слов. Оба типа звуковых повторов существуют в единстве. Количество звуковых повторов в поэзии XIX—начала XX в. неизмеримо больше, нежели количество синтаксически связанных сочетаний, основанных на звуковой близости. Позже роль собственно звуковых повторов падает, в то время как роль синтаксически связанных повторов возрастает.

Появление определенных синтаксически связанных пар не отменяет возможность существования членов этих пар в виде не связанных друг с другом звуковых повторов. Об этом свидетельствует, например, употребление слов *стена — тесный*, на соседство которых в «Преступлении и наказании» Достоевского и «Римском сонете» Вяч. Иванова обратил внимание В. Н. Топоров. И в поэзии XIX в., и в поэзии XX в. существуют два параллельных ряда употребления этих слов. В одних случаях, употребленные в строке или соседних строках, они не вступают в непосредственные отношения: От сил их потряслись упорства полны *стены*. Обширность воздуха курению *тесна*; Тебе течение пространных *тесно* рек: Построй великий флот, поставь в пучине *стены* (Лом.); *Тесен* свод, сжимают *стены* (К. Павлова); В *стене* ворота. *Тесный* вход Над ними башня стережет (А. К. Толстой); И *тесные* улицы; *стены*, как хмель (Паст.); Здесь, в серой *тесноте* Латинского квартала... — Так я хотел начать. Но старость этих *стен* Сильна в схоластике... (Ант.).

Стихотворение А. А. Голенищева-Кутузова «В четырех *стенах*» начинается строкой «Комнатка *тесная*, тихая, милая». Слова *тесный — стена* образуют дистантный повтор в «Полтаве» Пушкина и в таких стихотворениях, как «Мой дом» Лермонтова, «Греция» Фета, «Отойди от меня, сатана!» Мея. Другой ряд употреблений тех же слов и слов с этими же корнями — синтаксически связанные сочетания: и вырос в *тесных* я *стенах* (Лерм.); И вот уж *стен* твоих громада Ни дум, ни взора не *теснит* (Жемчужников); в *теснине стен* я весь на страже (Брюс.), Смыкайтесь же *тесной стеною* (Ес.); Из *теснин* сомкнутых *стен* (Гор.); Лоб / разбей / о камень *стенки тесной* (Маяк.); Среди фабричных *стен*, прижатых *тесно* (Кушнер); в позиции рифмы: Вертикальная *стена* За пустырь *оттеснена* (Меж.).

Эту же закономерность можно показать и на других примерах, когда одни и те же слова попадают в разные позиции. С одной стороны: Навеяв *синий, синий иней* (Белый); И *синий иней* сыпался с дерев (Меж.); Вот *иней синий* и сквозной (Дудин); с другой: Но звезды *синеют*, но *иней* пушист (Ахм.). С одной стороны: затуманили сердце *усталость* и месть, Отвращенье скривило

уста (Блок); Покорный день сходил из облаков *усталых*, И, как сомкнутые покорные *уста*, Была беззвучна даль (Вяч. Ив.); *Усталых* спины разогнулись, Вздохнула солнцем красота, И мне за это улыбнулись Детей хрустальные *уста*! (Тих.); с другой: *уста не усталые* (Брюс.); *усталый устами* (Хл.); Эти *уста* не *устали* (Ес.); *Устанет устами* (Кам.); *усталые уста* (Евт.) и т. п.

В поэзии первой трети XX в. одни и те же слова то входят в состав глубоких звуковых повторов, то образуют синтаксически связанные пары: И если в ледяных алмазах *Струится* вечности мороз, Здесь — трепетание *стрекоз* (Манд.) — *струится стрекозой* (Асеев), И *медленно* ей озаряется город дремучий, И ночь нарастает, унынья и *меди* полна; Дохнет на зеркало и *медлит* передать Лепешку *медную* с туманной переправы (Манд.); Раскачивал *медлительное* било. И раскачавшись, размахнувшись, в *медь* толкалось било (Багр.) — *медленная медная* латынь (Гум.), ср.: тюремный колокол вдруг запел *медленным, медным* голосом (Замятин), Я плакала *медленной, медной* слезою (Шенгели); в поэзии 70-х гг.: *Медный* колокол *медленно* мает / безъязыкую службу свою (Чухонцев); Персефона, зерном *загубленная*! *Губ* упорствующий багрец (Цв.) — . . .где *губами* жгут и *губят* (Асеев); *Вешний* ветер дышит *Вишеньем* с полей (Герасимов) — Пусть ветер — *вишневый* и *вешний*. . . (Асеев); Какие *пристани*, Эней, Эней, Найдешь ты взором *пристально*-прилежным? (Кузмин) — *Пристань* // *пристальней* глядит (Уш.); Он смотрит на липы и *ясени* Из-за облачно-*ясных* завес (Клыч.) — *ясны ясени* (Сев.); *ясность ясеневая* (Манд.); *Люди*, как море в краю лопарей, *Льдами* щетинится их вдохновенье (Паст.) — *Люди* — растаявший *лед* (Хл.).

Одни и те же слова в разных позициях использует один и тот же поэт. Например, у Брюсова пара *утешилось — тишь* связывает соседние строки: Вечер настал, и земное *утешилось* сном. Девушка плакала ночью в *тиши*, — но о ком («Весна», 1896). В стихотворении 1902 г. «Витязь» эта же пара образует синтаксически связанное сочетание: Меня *утешит тишина*. В стихотворении Сологуба «Ты ко мне приходила не раз. . .» (1897) эта пара связывает рифмующиеся строки: И всегда *утешала* меня. Ты мою отгоняла печаль И вела меня в ясную даль, *Тишиной* и мечтой осеня. В его же стихотворении 1902 г. «Обольщенья лживых слов. . .» использовано сочетание *утешение тишины*. Аналогичные соотношения между одними и теми же словами встречаются у Блока: *Тихо* я в темные кудри вплетаю Тайных *стихов* драгоценный алмаз — За то, что *тихими стихами* Мы громко обличили вас!; у А. Белого: Слетит веселый рой на *стекла* Алмазных блещущих *стрекоз* — *Стеклянные* рои *стрекоз* Летят в лазуревые глади; у Цветаевой: Утоли мою душу: итак, утоли *уста*. / Ипполит, я *устала*. . . — От стольких *уст устала*.

А. Белый, повторяя в поздних стихах некоторые пары слов, которые были использованы в ранних стихах, делает связи между словами более тесными; из уже освоенного материала извлека-

ется новый эффект: Чтоб неба *темная* эмаль В ночи *туманами* окрепла — над бездной бытия *Туманы темные* повисли; Извечная висит *печаль*; И чибис в полунощи *плачет* — Тысячелетием *плачет: печаль*; Вот *тенью* длинноносой Взлетает на *стене* — *настенные тени; теневая стена.*

В стихах классического типа синтаксически связанные паронимы существуют на фоне звуковых повторов, не связанных по смыслу, а иногда в единстве с ними: Среди *кривых* стволов, среди ветвей *корявых* Ползет молочный дым: *окуривают* сад (Бунин). Паронимические сочетания не выделены из общей звуковой организации строфы, не противопоставлены своему окружению, но растворены в нем. Опорные созвучия переходят и в соседние строки, иногда разливаясь по всей строфе: И *даль оделась* в сети И *долгого* и тонкого дождя (Блок). Таковы же некоторые другие сочетания Блока: А за *болотом* проклятый звонарь *Бил* и *будил* колокольную медь; на стыке строф: Что пляшут в *стакане* вина золотистые змеи. . . Когда эти нити *соткутся* в блестящую *сетку*; ср. *Сутки* бьется она в *сетке* (Хл.).

В стихотворении Волошина «Облака» синтаксически связанная пара *громады. . . громоздят* включена в ряд глубоких звуковых соответствий: *Гряды* холмов отусклил марный иней, *Громады* туч по сводам синих дней Ввысь *громоздят* / все выше, все тесней / Клубы свинца, седые крылья пиний, Столбы снегов, и *гроздьями* глициний Свисают вниз. . .

Такие случаи возможны и у поэтов с развитой паронимией: И *покамест* пустыня славы Не засыпет мои уста, Буду петь *мосты* и заставы, Буду петь простые *места* (Цв.), Кто в *пальто*, кто в *тулупе*. Луна холодеет *полтиной* (Паст.). Два типа звуковых повторов могут совмещаться в небольшом отрезке текста: И *ветер рвет огни* и *гонит* облака (Вол.) — ср. *гоню* обратно я *огни* (Маяк.).

Разные типы сочетаний совмещаются в рамках одного индивидуального стиля. Это совмещение характерно для поэтических систем, ориентированных на классическую традицию или в большей или меньшей степени с ней соприкасающихся.

В стихах Блока множество глубоких звуковых перекличек между словами, не связанными синтаксически: *Черный* сон тяготеет в груди. Мой конец *предначертанный* близок; А *хмурое* небо низко — Покрыло и самый *храм*; Только здесь и дышать, у *подножья* могил, Где когда-то я *нежные* песни сложил; Но душу *нежную* губя, В себя вонзая *нож*; Случайно на ноже карманном Найди пылинку дальних *стран* — И мир опять предстанет *странным*; «Красота *проста*» — вам скажут, — *Пестрой* шалью неумело Вы укроете ребенка; Не сходим ли с ума мы в смене *пестрой* Придуманных причин, *пространств*, времен; И *медленно* и верно греет *Долину* райского вина; *Настежь* дверь. Из непомерной *стужи* и т. д.

Глубокие звуковые повторы — неотъемлемая часть стихов И. Анненского: Но дева *красотой* по-прежнему горда, И трав вокруг нее не *косят* никогда; Ходит-машет, а для такта И *уравнивая* шаг,

С злобным *рвеньем* «так-то, так-то» Повторяет маниак; В аллею черные *спустились* небеса, Но сердцу в эту ночь не превозмочь *усталость*; Дорогой на скалу, где грезит *крест* литой Над просветленною страданьем *красотой*; Через *притворенную дверь* Ты сердце шелестом *тревожишь* и т. п.

В стихах М. Волошина паронимические сочетания: *снастей* живая *теснота*; Все *оперение* турниров и *парадов*; *звенья позвонков*; формы и *мысли смесились*; по бледным заводям, по *ярам*, по *яругам*; В *просторы* всех веков и стран, Легенд, *историй* и поверий; *Осиянным* холодной *синью*; Так за то на *расправу*, на *правую*, Сам судьей на Москву ворочусь; Как вехи *оставляя* на пути *Отставших* братьев; *Сползая с полюсов*, сплошные льды Стеснили жизнь — сосуществуют с глубокими звуковыми повторами, в частности, с повторами, связывающими соседние строки: Вверх обрати *ладони* тонких рук — К истоку дня! Стань лилией *долины*; И море древнее, вздымая тяжко *гребни*, Кипит по отмелям гудящих *берегов*; Я солью в сосуде *медном* Жизни желчь и смерти *мед*; Прозрачна *Сена*... Тюильри... Монмартр и *синий*, и лучистый; Запах *мяты* в твоих волосах, И движеньем *измяты* одежды; *Лампу* Психеи несу я в руках — Синее *пламя* познанья.

Последовательно соблюдается классическое распределение разнотипных созвучий в стихах А. Ахматовой. Хотя паронимические сочетания прослеживаются у Ахматовой на всем протяжении ее творчества, паронимы вокалического типа в ее стихотворениях относительно редки. Глубокие звуковые совпадения связывают слова, на которых не акцентируется внимание: В церковь *войдем*, *увидим* Отпеванье, крестины, брак. Для сочетаний Ахматовой характерны метатезы, вставки, наращения: И башенных часов кривая стрелка *Смертельной* мне не кажется *стрелой*; *новый воин*; на *дно долины*; дай мне горькие *годы недуга*; страшный *год* и страшный *город*; Последний луч, и *желтый* и *тяжелый*; Печаль *преступна* и *напрасна*; Глаза *замутила*, *затуманила* слеза; *Пестро расписаны* укладки. Некоторые слова связаны отношениями включения: Еще *весна таинственная* млела; *торжественная весть*; желтой люстры *безжизненный зной*; *круглый луг*; ты всегда *таинственный* и *новый*. С этой точки зрения представляют интерес сочетания в начале некоторых стихотворений Ахматовой: Я и *плакала* и *каялась*; *Высокомерьем* дух твой *помрачен*; мы на *сто лет состарились*, и это...; Словно *ангел*, возмутивший воду, Ты *взглянул* тогда в мое лицо; *Долгим взглядом* твоим истомленная; *Дьявол* не *выдал*...; Наше *священное* ремесло *Существует* тысячи лет; Вместо *праздничного поздравленья*; *Черную* и *прочную* разлуку. На этом фоне выделяется начало стихотворения: Все расхищено, *предано*, *продано*, где сходство между словами подчеркнуто. Для Ахматовой в равной мере характерны и такие сочетания, как: Свежо и *остро* пахли морем На блюде *устрицы* во льду; Осень ранняя *развесила* Флаги желтые на *вязах*; Над засохшей *повиликой* Мягко *плавает* пчела; Всю жизнь *ловить* он будет стих, *молитву* губ моих надменных, или позднее: А *по набережной*

легендарной *Приближался* не календарный — Настоящий Двадцатый Век — и глубокие звуковые повторы, не имеющие непосредственных смысловых точек соприкосновения: И когда друг друга *проклинали* В страсти, *раскаленной* добела; Проплывают *льдины*, звеня, Небеса безнадежно *бледны*; Ты *тоской* только сердце измучишь, Глядя в серую *тусклую* мглу; Взглянула, и, скованы *смертною* болью, Глаза ее больше *смотреть* не могли; И, *простивши* нрав мой вздорный, Завещала *перстень* черный; У озера, в густой тени *чинары*. В тот *предвечерний* и жестокий час; И я свой *город* увидала Сквозь *радугу* последних слез.

В поздних стихотворениях Мандельштама, в которых явно выражено тяготение к паронимии, сосуществуют такие сочетания, как: Кто с *чохом чех*; Измеряй меня, *край, Перекраивай*!; Там фисташковые *молкнут* голоса *на молоке*; И *Шуберта* в *шубе* замерз талисман; *хляби хлеба*; Я соглашался с *равенством равнин*; Здорово ли в крови *Колхиды колыханье*; *белок* кровавый *белки* — и глубокие звуковые переклички: И дугами *парусных* гонок Открытые формы чертя, Играет *пространство спросонок*, Не знавшее люльки дитя. Паронимически организованный троп: Глазели внутрь трех лающих порталов *Недуги — недруги других* невскрытых *дуг* — содержится в строфе, где первая и третья строки связаны дистантным повтором: *глазели — газель* (Фиалковый пролет *газель* перебежала. . .).

Звуковая близость объединяет не только синтаксически связанные сочетания, но и рядом стоящие слова, между которыми может и не быть смысловой близости: Брать наш воздух, наш фосфор, наш *радий, радуя* и мою Скорбь, что в мире смирил умы не человек (Брюс.), *Смеркалось. Скромность* комнат Спорила с комфортом (Паст.).

Важна не только синтаксическая позиция, но и позиция в строке. Если слова, связанные слабой синтаксической связью, стоят в непосредственной близости друг к другу, их звукосмысловой эффект не менее отчетлив, чем у тех же слов, связанных сильной синтаксической связью: Вспучил бельма *вечер черный* (Ес.), ср. *Вечер черные* брови насопил; И снова *черный* масленичный *вечер* (Ахм.), На милость *черных вечеров* (Паст.). Если в классической поэзии соотнесенные слова часто распределяются между соседними строками, то в паронимически ориентированных стихах соотнесенные слова непосредственно примыкают друг к другу. Для осуществления звукосмыслового эффекта часто бывает достаточно словосочетания.

В ряде случае отграничить звуковой повтор от паронимии невозможно. Границы между ними зыбки, в первую очередь потому, что и звуковые повторы определенного типа и паронимические сочетания выражены одними и теми же словами. Кроме того, в паронимических сочетаниях синтаксические связи не всегда совпадают со звуковыми. В этой связи приобретает решающее значение общий характер системы, который заставляет истолковывать подобные сочетания тем или иным образом. При общем паро-

нимическом характере определенного индивидуального стиля как паронимия будут восприниматься и такие сочетания, которые в других условиях были бы истолкованы как звуковой повтор. В системах, ориентированных на паронимию, находят место и звуковые повторы. Например, у Маяковского на фоне паронимических сочетаний появляется звуковой повтор: может быть, / *дымами* и боями охмеленная // никогда не *подымется* земли голова? Роль собственно звуковых повторов в системах, ориентированных на паронимию, неизмеримо меньше, нежели в системах, ориентированных на классический стих, и не они определяют характер текста.

Отдельные случаи глубоких звуковых повторов встречаются у разных поэтов на протяжении всего XX в.: Еще растеньями бока *коровы* полны, Но уж *кровавые* из тела хлещут волны; Сорвись-ка! Никто и *костей* не найдет. Вгрызается в сердце *тоска* мне (Заб.); Закат *окровавил* горы, когда перстнями звеня, На *коврике* из Ангоры Властитель принял меня (Кедрин); Мгла впереди *запутана*, как бред, Лукавый *путь* Тревожен и опасен (П. Вас.). Однако вопрос о том, насколько звуковые повторы приближают стихи того или иного поэта к классическому стиху, каждый раз должен иметь конкретное решение.

Прежде чем попасть в синтаксически связанные сочетания, некоторые слова неоднократно оказываются в непосредственной близости друг от друга. Например, слова *свечка* и *сверчок* и в поэзии и в прозе XIX—начала XX в. неоднократно находятся в непосредственной близости: *Свечка* трепетным огнем Чуть лиет сиянье... Крикнул жалобно *сверчок*, вестник полуночи (Жук.); Всю ноченьку, стоя у *свечки*, Читал над усопшим дьячок, И вторил ему из-за печки Пронзительным свистом *сверчок* (Некр.); Идет огонь — как *свечечка*... Ни звука не слышно на прибрежье, — лишь *сверчки* Звенят в горе чуть уловимым звоном (Бунин). Соответствующая пара слов употреблена в «Вие» Гоголя, в «Войне и мире» Л. Толстого, в «Серебряном голубе» А. Белого: а еще, пожалуй, услышишь *сверчка*: а люди, *свечи*, цветы и светильники — вот скажите, где все это? В синтаксически связанном сочетании эти слова встречаются у современного поэта А. Чернова.

Одно из направлений развития звукосмысловых отношений в поэзии XX в. заключается в том, что слова, находившиеся в непосредственной близости, но не вступавшие в смысловые отношения, начинают в них вступать. Меняется позиция некоторых слов в строке: из глубоких звуковых повторов они превращаются в синтаксически связанные пары: У *Черного* моря *чинара* стоит молодая (Лерм.) — *чернеют чинары* (Белый); Зреть *бег* коней и бой певцов, Шел Ивик, скромный друг *богов* (Жук.) — Где быль — лишь разумная боль О славе, *о боге, о беге* по верам (Хл.); Наш *бог — бег* (Маяк.); И Надежда в сердце лишь на *Бога*, да на *бег* коней нетерпеливый (Бунин); На замерших *персях* скрещенные руки Золотом, жемчугом, светлыми камнями *перст-*

ней сияли (Мей) — Герои и *наперсники*, Дев *перси*, рук *перстни*, — перл над рубинами (Брюс., 1922).

Слова, которые в XIX в. существовали в виде дистантных повторов, объединяются в синтаксически связанные пары. Например, слова *душа* и *душный*, которые в стихотворении Фета «Ревель» представляют собой дистантный повтор: *Душа* светла (конец первой строфы) — И с каждым шагом город *душный* (начало третьей строфы), объединяются: *Душа — душна* (Паст.). Объединяются слова *демон* и *дым*, которые также используются как дистантный повтор у разных поэтов: Есть *демон* утра. *Дымно*-светел он (Блок). В другом стихотворении Блока эта пара существует в виде дистантного повтора: «*Демон*» — На *дымно*-лиловые горы.

В синтаксически связанные пары объединяются некоторые слова, которые в поэзии начала века представляют собой дистантные повторы. Таковы, например, слова *кружить* и *кружева*. Как дистантный повтор они соотносятся в стихах Блока: День поблек, изящный и невинный, Вечер заглянул сквозь *кружева*, И над книгою старинной *Закружилась* голова (рифмующиеся строки — излюбленное место дистантных повторов). В стихотворении А. Белого «Калека» слова *кружится* и *кружево* также представляют собой дистантный повтор: С зарей проносится и гнет Едва зеленые березки Едва запевший ветерок И *кружится* на перекрестках, И плещется там мотылек На *кружевных* сребристых блестках В косматых лапах паука. В другом стихотворении Белый объединяет эти слова: И первая в окне ложится *Кружась* над мерзлой мостовой, Снежинок *кружевная* стая. Эти слова устойчиво сочетаются и позже: *закружила* влажью вала *кружево* восторга; *кружат* меж каменных *кружев* (Асеев); *Кружащие кружевную* канву (Зенк.); мостовое *кружево* / жало и *кружило* (Уш.); В шелесте *кружев* / *кружит* и *кружит*, / голову *кружит* у школьницы он (Кирс.); Вышивки и *кружевца Кружатся* на ней (Фатьянов).

Слова *мачты — мечты*, которые Блок использует как дистантный повтор, соединяющий соседние строфы: Уже над морем вечереет, Уж ты *мечтой* меня томишь — Огни на *мачтах* зажигая, Уходят в море корабли, — другие поэты связывают разными синтаксическими связями: Мгла причалы *мачт* сломала, Мгла примчала нас к *мечтам* (Брюс.); Как *мачта, мечта* моя высока (Кирс.).

Белый помещает в одной строфе слова *хрустальный* и *хрустит*, не связывая их: Трещат и цикают стрекозы *Хрустальные* — там, на пруду. В ресницах стекленеют слезы; Душа потрясена моя. *Похрустывает* в ночь валежник. У других поэтов слова *хрустеть — хрусталь* связываются синтаксически и становятся составными частями тропов: Морозом выпитые лужи *Хрустят* и хрупки, как *хрусталь* (Сев.); Стеклом *хрусталят* стоны, Как стон, *хрустит* стекло (Кузмин); *хрустя хрусталем* созвездий (И. Аксенов). В стихотворении Бунина «Щеглы, их звон, стеклянный, неживой. . .» эти слова также представляют собой дистантный повтор,

но связывает он однородные конструкции: ...Об этом светлом вертограде С травой, *хрустящей* белым серебром, О пустоте, зияющей над кленом Безжизенно-лазоревым шатром, И о щеглах с *хрустально*-мертвым звоном! Эта пара повторяется не только в поэзии первой четверти века, но и в более позднее время: первый иней превратил солому В *хрусталь хрустящий* (Долм.); *Похрустывал* ток, и жестокое пламя До *хруста* лизало в пожаре витрины *Хрустальную* рюмку и сумку из кожи (Мориц); Их, наверно, тыщи — *хрустящих* лакомок! Клесты лущат семечки в *хрусте* крон. Надо всей Америкой *хрустальный* благовест. Так необычаен молчальный звон (Возн.).

Слова *бирюза* и *береза*, которые в стихотворении А. Белого «Я» представляют собой дистантный повтор: В просвете *бирюзовом* Яснеющих небес. *Березы* в вешнем лесе, Росея в серебре, Провеяли «Воскресе» На розовой заре, — у других поэтов синтаксически связывается. Например, у С. Клычкова: Вышла Лада на крылечко, Уронила перстенек, *Бирюзовое* колечко На *березовый* пенек.

Слова, связанные логически, но представляющие собой дистантные повторы, связываются в паронимическое сочетание. Например, пара *мчусь — мечусь* в стихотворении Баратынского «Недоносок» представляет собой дистантный повтор, хотя и характеризует один и тот же предмет речи. В поэзии XX в. эти глаголы неоднократно связываются как однородные члены: А Юдо *мчит* и *мечет* взор (Гор.); И *мчатся* и *мечутся* дни войны (Прок.); Ты *мчишься* вниз и *мечешься* летя... Беспечное, беспутное дитя (Ант.). Таким образом, собственно звуковые связи разной степени близости, существовавшие внутри стихотворения, заменяются связями звукосмысловыми.

В поэзии XX в. слова, которые у одних поэтов используются как дистантный повтор, у других образуют синтаксически связанные сочетания. Например, в стихотворении Мандельштама «Московский дождик» пара *мурава — муравейник* существует в виде дистантного повтора: Как бы воздушный *муравейник* Пирует в темных зеленях. И свежих капель виноградник Зашевелился в *мураве*. У других поэтов слова *мурава* и *муравей* объединяются: ...как ест *муравья муравьед*, как сам *муравьед* растворен в *мураве* (Тих.); Спешит *муравой муравей* мировой (Уш.).

У разных поэтов XX в. тип отношений между совпадающими словами не совпадает. В зависимости от позиции связь между словами становится то более, то менее тесной. Это можно показать на примере нескольких пар, слова в которых по-разному соотносятся друг с другом: В *синеве* плывет *весна* (Брюсов) — И синие очи Дубравны Слились с *синевою весны* (Клыч.); Отпущу себе *бороду* И *бродягой* пойду по Руси (Ес.) — *бородатый бродяга* (Кузмин); Голодный рот *бродяжных бород* (Кам.); У *стражи страшный* вид; *страж* один У *страшных* врат (Кам.) — *страшная стража* (Маяк.).

Отношения между паронимами в синтаксически связанных со-

четаниях могут быть различными. Кроме того, в паронимическое гнездо входят слова разных частей речи. Это обусловливает множественность типов связей между созвучными словами. Возможность разнообразных отношений между созвучными словами определяет одно из направлений развития паронимии в XX в. Это расширение паронимических возможностей определенных пар слов, которое достигается тем, что одни и те же слова попадают в разные позиции.

Это особенно очевидно тогда, когда определенная пара слов образует повторяющееся сочетание. На этом фоне может появиться сочетание этих же (или однокоренных) слов, связанных иным типом связи. Слова *тень* и *стена* употребляются в непосредственном соседстве друг с другом уже у Ломоносова: У *стен*, в полях, в полках Твою сретаю *тень*. Эта пара слов используется на протяжении XIX—XX вв. в нескольких варьирующихся сочетаниях: От *стен* его ложатся *тени* (Лерм.); Ходили *тени* по *стенам* (Тютчев); Иль *тени* на *стене* блестящей колыханье (Фет); Темные, сонные *тени* Вдоль по *стенам* потянулись (Мей); Две *тени* большие, две *тени* по старой *стене* За ними бежали и тесно друг с другом сливались (Ап. Григорьев); Другие *тени* на *стене*, «*Тени на стене*» (Блок); Со *стен* святые смотрят *тени* (Вяч. Ив.); Там, где *тень* бывает от *стены* (Бунин); По *стенам* опустевшего дома Пробегают холодные *тени* (Гум.). Вплоть до нашего времени: *Тень* от гусиного пера Качалась на *стене* (С. Марков, 1972). У некоторых поэтов сочетание *тень на стене* приобретает иносказательный характер: Пройти, чтоб не оставить следа, Пройти, чтоб не оставить *тени На стенах*... (Цв.); Разлучение наше мнимо, Я с тобою неразлучима, *Тень* моя *на стенах* твоих (Ахм.). Появляются и другие сочетания этих же и однокоренных с ними слов: Словно нездешние *тени, Стены* меня обступили (Брюс.); *бестенные стены* (Белый); Да в *тенистых* щелях *стен* (Вол.); Тихое облако в комнате ожило, // *тенью стены* / свет заслоня (Кирс.); Посмотри, как преображена Огневой кожурой абажура Конура, край *стены*, край окна, Наши *тени* и наши фигуры (Паст.). Маяковский наряду с устойчивым сочетанием, правда, в необычном контексте (Уставился Блок — / и блокова *тень* // глазеет, / на *стенке* привстав) использует и его преобразования: *Стену* постепенно в *тень оттеня*; *стена теней*; Растерзанной *тенью*, / большой, косматый, несусь по *стене*, / луной облитый.

Устойчивые сочетания *лист блестит, лист шелестит*, которые неоднократно употребляют и поэты XIX, и поэты XX в., обновляет изменение синтаксических связей между словами: появление сравнительного оборота: Мир... *Блестит*, как вода, *Как* промытый дождями Кленовый *лист* (Багр.); Пой песню окрепнувшей юности // на высветленном пути, // куда тебе силу // свою нести, — *как листьями шелести* (Асеев).

Сочетание *голубая глубина*, о котором уже шла речь, используется на протяжении всего XX в., сначала у М. Лохвицкой, А. Белого, Бальмонта, В. Гофмана, затем у А. Платонова, Луго-

ского, Кс. Некрасовой и доходит до нашего времени: *голубая глубота* (Евт.); в *голубых* океанских *глубинах* (Ю. Кузнецов). Кроме того, повторяется и сочетание *голубая глубь* (Асеев; Сельв., 1960), ср. *в глуби-голуби* (Гор.). Слова *голубой, глубокий* и их производные используются и в иных сочетаниях. Это прежде всего прилагательные в разных позициях: однородные члены: в тишине *голубой* и *глубокой* (Блок); пространство *голубых глубоких* вод (Ивнев); определение при разных существительных: Там *глубоких* снегов *голубая* постель (Луг.); члены сравнительного оборота: В глаза *глубокие*, как *голубые* роги (Ес.); члены предикативной метафоры: О, Боже, Боже, эта *глубь* — Твой *голубой* живот (Ес.). Кроме того, используется сочетание глагола и имени или наречия: *глубоко* под водой *голубели* (Ахм.); *оголубила глубинами* (Белый); . . .тело погрузилось и *поголубело* в *глубине* вод (Шерв.) и разные другие сочетания: Во *глубинах* тишина, *голубые* дали (Гор.); И памятная *голубизна* Твоих небес *глубоких* не ослепла (Вяч. Ив.). Такие сочетания характерны не только для поэзии 10—30-х годов, но и для 60-х гг. и более позднего времени: твоих *глубоких* глаз *голубизна* (Жаров); вот из *глубин* — *заголубело* око (Горбовский).

Так наряду с повторяемостью сочетания и превращением его в формулу, воспроизводящуюся в разных поэтических системах, существует и тенденция к ее варьированию и обновлению. Обе эти тенденции прослеживаются и во многих других случаях, определяя характер развития паронимических сочетаний.

Даже если слова принадлежат к одной части речи, они также вступают в разные отношения друг с другом. Созвучные глаголы объединяются то как однородные члены, то как сказуемые при разных существительных. С одной стороны: Это — кровь моя тает. И *горит* да *играет* (Сол.); *Горит, играет* перстень самоцветный (Бунин); с другой: Хрусталь *горит*. Вино *играет* (Брюс.). Прилагательные используются в подобных же позициях. Как однородные члены: Лицо твое и *сыто* и *усато* (Март.); как определения при разных существительных: *сытых* форелей *усатые* морды (Манд.). В принципе и прилагательные и глаголы могут быть использованы и как члены противопоставления, типа: Он остался на перевале. *Обогнали*? Нет, *обогнули* (Слуц.).

Существительные в одном и том же падеже объединяются либо сочинительным, либо противительным союзом, соотносятся как подлежащее и сказуемое или входят в состав сравнительного оборота, сравнения-приложения. Кроме того, сочетаются существительные в разных падежах, в частности, в метафоре-сравнении. В рассмотренном материале не встретилось ни одной пары слов, которая бы употреблялась во всех этих позициях. В то же время таких пар, которые попадают в разные позиции, довольно много. Прежде всего варьируются способы выражения определенных смысловых отношений. Одни и те же слова могут быть связаны конструкцией союзного сравнения, быть членами сравнения-приложения или метафоры. В других случаях одни и те же слова вступают друг с другом в разные смысловые отношения.

Самое большое количество позиций занимают слова *дом* и *дым* (и их производные), хотя в некоторых из этих позиций они встречаются чрезвычайно редко. Слова *дом* и *дым* используются как однородные члены или подлежащие сменяющих друг друга предложений: она узнала зыбь и *дымы*, Огни и мраки, и *дома* (Блок); Как мало все: и *домик*, и *дымок*, Завившийся над крышей (Ход.); В добротный запах *дома*, В *дымок* младенческого сна (Багр.); За оградой *домик* голубиный. *Дым* из труб, подобный облакам (Сев.); Стоят *дома* при свете дня, // на крышах / *дым* топорщится (Кирс.); Сторона родная, *дом* и *дым* (Алигер); Горбатый орел, и ни *дома*, ни *дыма* (Тарк.); Последний *дом*, последний *дым* над ним (Слуц.); Много было подарено мне. Два любимых! Два *дома*! Два *дыма*! (Шкляр.). Связь между *домом* и *дымом*, сформулированная в стихах Ф. Глинки: Не стало *дыма* над трубою, И числят запустелым *дом*, — повторяется у многих поэтов: *дым* — символ домашнего очага: Я слышу *дым* жаровен. . . Это наш Старинный *дом* (Ан.); В нашем *доме* топят печки, В небо *дым* идет столбом (Маршак); хлеб пшеничный в печи / и над *домом дым* (Уш.); Рядом с полем *дома*, как сугробы большие, Из заснеженных крыш поднялися *дымы* (Боков); плавал *дым* над *домом* (Меж.); И зацепились за *дома дымы* (С. Орл.); Я вижу *дом*. Течет из *дома дым* (Глаз.); Вот он, с горьким *дымом дом* отца (Иск.); Увидала струйку *дыма* — На пригорке *дом* стоит (Ю. Кузн.); *Домовито* пахло хлебом, *дымом* (Шубин). Связь имеет и другой характер, когда речь идет о дыме пожара: *Дом* падает, *дымом* обвит (Тих.); *Дома* за спиною *Дымят*, догорая (Долм.). Сочетания такого типа ведут свою родословную от державинского: *Дымятся* серым *дымом домы*.

При помощи этих слов изображаются и другие ситуации: На земле зима, и *дым* огней бессилен Распрямить *дома*, полегшие вповал (Паст.); Я курю, в *доме дым* (Кирс.). Слова могут быть противопоставлены: *Дом* превратился в *дым* (Ахм.); Но тот, кого любят, Но тот, кого помнят, Как *дома* и в *дыме* войны! (Утк.) и отождествлены: *Дым* — это *дом*! (Шал.). Эти слова входят и в состав тропов как предмет и образ сравнения: Растаяли *дома* сначала, Как *дым* разлуки на перроне (Н. Оцуп); как образ сравнения: Сладок сон, как *дома* родимого *дым* (Орлов). Сравнение может содержать глагол и одно из существительных: Вдали Масис, как снежный *дом, дымится* (Тих.). Глагол входит и в состав метафоры: И чадными хвалами *задымили* Мой навсегда опустошенный *дом* (Ахм.).

В большинстве случаев соотнесенные слова входят в состав однородных членов и в какую-нибудь другую конструкцию. Слова, в одних случаях представляющие собой однородные члены, в другом используются как субъект и предикат: И останутся двое в пустыне: В небе — *Бог*, на земле — *богатырь* (Вол.) — *богатыри*, вы *Боги* (Бальм.). Существительные, в одном случае входящие в состав однородных членов, в другом случае представляют собой члены тропа, в частности, предмет и образ сравнения: Ах, эти

струны, / эти *страны* / в разрывах неба под луной (Уш); И пела до света / *страна, как струна* (Саянов); Проведи меня, танец, По светлой *стране*, По весенней *струне* (Меж.).

Слова *день* и *дно* используются как однородные члены: без *дна* и без *дня* (Цв.) — и входят в состав метафор: до *дней* последних *донца*; выстели *дно дням* (Маяк.); на *дне* летнего *дня*; *бездонный день* (Паст.); так же и в *дни Дно? Дна* не найдешь (Асеев).

В этих позициях могут оказаться не только два апеллятива, но и апеллятив и собственное имя: Словно седой *волхв*, Грозен бедой *Волхов* (Зенк.), *Волхов, Волхвы*, Варяжские конунги (Сулейменов).

Слова, в одних случаях образующие однородные члены: Испугаюсь *хулы* и *похвал*; Всех *хулений* и *похвал* (Блок), в других — входят в предложение тождества: От тебя и *хула похвала* (Ахм.).

Слова, входящие в состав однородных членов, используются в других условиях как члены противопоставления. Например, пара *венок — веник* входит в ряд однородных членов: Венцы, на которые ставится зданье, *Венки* на гуляньях И *веники* в бане (Март.), ср.: По реке плыли *венки* и *веники* наполовину из желтых цветов купальницы (Ремизов) — используется как противопоставление: Ветер, ветренный изменник, Не *венок* ему, а *веник* (Хл.); Разобрали *венки* на *веники* (Галич). Таковы же отношения между словами *кисть* и *кистень* в сочетаниях, на которые обратил внимание В. П. Григорьев: И *кистенем*, и *кистью* (Р. Казакова), *не кисти*, А *кистени* (Возн.) [Григорьев 1977].

В одном случае созвучные существительные соотносятся как прямое обозначение и приложение при нем, в другом — как члены противопоставления: Рыскучий *волхв*, вор лютый, серый *волк*, Тебе во славу стих слагаю зимний (Вяч. Ив.) — Я *волхв*, он *волк*, мы где-то рядом В текучем словаре земли (Тарк.).

Существительные, в одних случаях объединяемые как однородные члены, в других образуют генитивные конструкции: Но белее *лилии Галилеи* (Вяч. Ив.) — Христа, *Галилеи* и *лилий* ее полевых (Бунин); последней *страсти ярость* (Блок) — И *страсть*, и *ярость*, и души разор (Д. Самойлов); Летят *Победа* и *Обида* (Вяч. Ив.) — О, тяжесть удачи! *Обида Победы!* (Цв.).

Существительные, которые входят в состав однородных членов, употребляются и в разных падежах. С одной стороны: светлый город *болот* и *баллад* (Асеев); Есть много в миру *баллад* И много в миру *болот* (Глаз.); с другой стороны: И взревет Шопен болевой *балладой* По *болотам* / пленительным и проклятым (Возн.); *кров* и *кровь* (Маяк.) — Но *кровлю кровью* залил мак (Ахм.); Смесителей *крови* Не кроет *кров* (Цв.).

Слова, принадлежащие к разным частям речи, в свою очередь ведут себя по-разному. В парах, где одно слово повторяется, а другие связаны общим корнем, передается сходный смысл: И разлетаются *грачи* в *горячке* (Манд.); *Грачи*, в чаду от солнцепека *Разгоряченно* на грачих кричавшие (Паст.).

В большинстве случаев сочетания слов, принадлежащих к раз-

ным частям речи, выражают разные смысловые отношения: *мгла — могила: могилы* мутной, белой *мглы* (Вяч. Ив.) — В *мгле* холодной, как *могила* (Клыч.); Только я уж не любуюсь Той осенней милой *мглой*, Поневоле повинуясь Тьме *могилы* нежилой (Гор.); Тени, кресты и *могилы* Скрылись в загадочной *мгле* (Гум.); А где-то есть во *мгле* снегов *Могила* мамы (Рубцов) — Пусть *могильная мгла* Край родной облегла (В. Князев), *могильная мгла* (Луг.);

зябко — зыбко: Зыбко и *зябко* бегут облака (Асеев); *Зябким* и *зыбким* утром (Н. Горская); И лошади кончиками *зябких* ушей Осторожно прикасаются к *зыбкой* тиши (Цыбин) — *Зябко зыблется* туман (Иск.).

На основе слов, принадлежащих к одному паронимическому гнезду, но к разным частям речи, возникают однотипные сочетания. Два прилагательных образуют однородные члены, прилагательные и существительные — атрибутивные сочетания.

Атрибутивных сочетаний может быть два: *синь* и *сон* (Ес.) — Но в *синих снах*, И в *сонной сини* (Уш.); *весны, веселий* и стихов (Вяз.), *веселый, весенний* пир (Блок), *веселый* зов *весенней* зелени — *веселая весна* (распространенное сочетание) — *веселие весеннее* (Брюс.). Однако чаще встречается одно атрибутивное сочетание: *тусклый — тоскливый*: дни *тусклее* настоящих и *тоскливей* (Паст.) — *тусклая тоска* (Сол.); *терпеливый — терпкий: терпеливой* и *терпкой* обидой (Ант.) — о *терпком терпенье* смолы (Паст.); *черный — червонный:* Кто шатром волшебным свил Алый холст, *червонный, черный* (Вяч. Ив.), Чтоб, этим *червонным, Червленным* / и *черным* заляпан (Уш.) — *червонный чернец* (Кузмин); *зеленый — злой:* Мигают *злые* стрелки *Зелененьким* глазком (Белый), Вижу *зеленые, злые* глаза (Блок), С бледными, *злыми, зелеными* лицами (Хл.), Спирт / горячий, / *зеленый*, / *злой* (Корн.), *Зеленые,* острые, *злые* иголки (Март.) — с *зеленью злою* Взбешенных глаз (Хл.), *злая зелень* (Р. Рожд.); *голодный — голый:* народ, *голодный* и *голоштанный; полуголых, голодных,* сонных (Маяк.) — *голодавшая голь* (Ант.), ср. *голодный* и *голый* (Майков).

Такие сочетания пополняют и сочетания существительного с глаголом: Как убор тех *дальних* высей *ледяной* (Ан.); отраженьем *ледяным* и *дальним* (Вагинов); в *ледяном отдалении* (Луг.); Где *даль* морей норд-осты *леденят* (П. Вас.); *осенняя синь* задушит (Александровский); *синеет осень* (Вс. Рожд.); *осеннею синею* голубизной (Слуц.).

Повторяются и другие типы пар. Встречаются, с одной стороны, сочетание двух глаголов в рамках однородных членов, с другой — сочетание каждого из глаголов с соответствующим отглагольным существительным. Слова *звенит — зовет* сочетаются в поэзии XIX в.: Что *звенит* там вдали, И *звенит* и *зовет?* (Полонский). В поэзии XX в. как однородные сочетаются глаголы: Даль *зовет* — за ней, *зовет*, за ней, за ней, Звук зурны *звенит, звенит, звенит, звенит* (Бальм.); Куга *зовет* к вечерне длительной, И по

кустам *звенит* капель (Ес.); А Днепр во все колокола *звонил* и *звал* на новый берег (Уш.); Все дорожки молча *звали*, / тихо кланялись цветы, / и *звенели* звоном стали / деревянные мосты (Ручьев); прилагательные: *звонкий* и *призывный* (Бальм.); существительные: Был *зов*. Был *звон*. Не новогодний ли? (Паст.). Кроме того, распространены и сочетания атрибутивные: *призывный звон* (Брюс.), *звонкий зов* (Асеев); глагольные: И когда надо мной *зазвонит* медный *зов* (Ан.); В ушах *звенит призыв* Камиля Демулена (Вол.) — И *зовет* их с большой колокольни Гулкий *звон*, словно зык чугуна (Ес.).

В других случаях с отглагольным существительным сочетается один из глаголов: Я один остался на воздухе Смотреть на сонную заводь, Где днем так отрадно *плавать*, А вечером *плакать* (Гум.); . . . А вечером сонная заводь Туманом и теплой водой Зовет по-мальчишески *плавать* И *плакать* в тоске молодой (Корн.); *Заплакал* и шапку снял моряк, Что *плавал* в набитых смертью морях (Ахм.) — И *плавает плач* комариный (Паст.). Такое распределение соотнесенных слов возможно и в одном произведении: *Стонет* вода. *Стынет* вода — *Стынет стон* (Кам.).

Двум существительным соответствует атрибутивное сочетание: В окне *дожди* и *дрожь* (Соснора) — *дрожащих дождинок* (Луг.); Были *ива* да *Иван*, / древа, люди / Были выше — дерева, / люди — люты (Кирс.) — *Иванова ива* (Тарк.). В стихотворении Бунина использованы обе возможные пары: *Луна* и *Нил* — сияет *лунный Нил*.

Разные возможности, которые извлекаются из пары паронимов, можно продемонстрировать и на ряде других примеров: *Военный* поднимается *вой* (Маяк.) — *воют воины* (Багр.); *работать — ребята: Работают* в поле *ребята* (А. К. Толстой); *Работали ребята* (Смел.); *Ребята*, я много *работал*, Но больше *работали* вы (Луг.); А няня *работает* — / водит *ребят*. Ребята / няню / очень теребят (Маяк.); Ох, будет *работка, ребята!* (Гудз.); *стихи — стихия:* Девушки босиком — Это *стихи* мои, Стаи *стихийные; Стихийно* всем готов орать я *Стихи* под перепень зурны (Кам.); Его *стихи* — сама *стихия* (Сев.); И *стихи* должны такие / быть, чтоб взлет, а не шажки, / чтоб сказали: вот *стихия*, а не просто: вот стишки (Асеев); *стихия стиха* (Паст.); Его *стихия* — это *стихи* (Слуц.).

У некоторых поэтов определенная звуковая связь повторяется и закрепляется, но одни и те же слова оказываются в разных позициях. Такое варьирование позиций при постоянстве соотнесенных слов характерно для Хлебникова: *ветер — вытер:* а *ветер* — он *вытер* Рыданье утеса; Полотенцем моей грезы *Ветру вытру* его слезы; *меч — мяч:* . . .наши вежи *Меч* забыли для *мяча*; Ветер — пение Кого и о чем? Нетерпение *Меча* стать *мячом*; Война и *меч*, вы часто только *мяч* Лаптою занятых морей; *порука — порок:* И все *порука* от *порока. . .;* Дела купцов — всегда скупцов — *Порока* грязного *поруки; узда — езда: Уздою* правящий *ездой;* Грызет *узду* людей *езды*.

Одни и те же слова использует в разных позициях Цветаева:

древо — дева: Юноши, *девы, деревья,* созвездия, тучи — *Древо* меж *дев; черный — начертан:* Над *черным очертаньем* мыса; В *черном* небе слова *начертаны; зубец — зазубрина:* И ресницы твои — *зазубринами,* И звезды золотой *зубец* — Я знаю твои морщины, Изъяны, рубцы, *зубцы* — Малейшую из *зазубрин!* (*Зубами* — коль стих не шел!); *монета — монисто:* Гривастых *монет Монистами* — В *монетах, в монистах,* в туманах; *проводы — провода:* Это — *про́водами* стальных *Проводо́в* — голоса Аида Удаляющиеся; Я *проводы* вверяю *проводам*; ср. И *проводы,* как *провода,* Оттянуты в затоне (Паст.).

Маяковский чаще прибегает к повтору сочетаний, нежели к варьированию позиций, однако и у него есть сочетания такого рода: А ночь по комнате тинится и тинится, — / из *тины* не *вытянуться* отяжелевшему глазу; а вас не *тянет* всевластная *тина; Затянет / тинкой* зыбей.

Множественность возможных связей позволяет определенным парам паронимов обновляться и существовать за счет своих внутренних ресурсов на протяжении долгого времени. В то же время некоторые возможные сочетания более активны, чем другие.

Позиции паронимов

В большинстве случаев между синтаксической и звуковой связью существует с о о т в е т с т в и е, то есть звуковой связью связаны слова, которые связаны и синтаксически. Чаще всего звуковые переклички возникают между однородными членами. Кроме того, в звуковом отношении согласуются подлежащее и сказуемое разных типов, члены атрибутивных сочетаний, члены генитивных сочетаний, члены группы сказуемого. Значительно реже паронимические отношения связывают подлежащее и деепричастие: Кленовое *отрепье* Слетело, *трепеща* (Тарк.); глагол и существительное в конструкции обращения: *Умейте,* лучшие *умы,* намордники надеть на моры (Хл.); Ой, *народ, народище, Народил* беды (Кам.); существительное и несогласованное определение: *билет* в *балет* (Шенгели); *бал* в двенадцать *баллов — бал* выпускников (Евт.); согласованное и несогласованное определение: в них зорь *полярных переливы* (Сев.); *понурыми* фигурами *проныр* (Паст.); подлежащее и дополнение: *Скрип* содрогает устои и *скрепы* (Маяк.); сказуемое и определение при подлежащем: *Полярные* льды *переливают* лунами (Сельв.); *Ворожит замороженный* месяц (Паст.); *Отражается* солнца *торжественный* сполох (Гудз.); *Покатая покачивалась* полка (Кушнер); в безличном предложении: *Подлой* смертью *подуло* (Корн.), а также сказуемое и определение, которое относится не к подлежащему, а к дополнению: Я *вспомнил* бухту, Южный ветер, *Зеленопламенный* прибой (Луг.); *Катят каторжные* тачки (Тарк.).

Звуковая общность характерна для прилагательных при разных существительных: *Розовым* зигзагом в *разверстой* лазури; Красный

штоф *полинялых* диванов, *Пропыленные* кисти портьер (Блок); *Стелющийся* дым костра, *Тлеющего* у шатра, Выкличет тебя назад (Вол.); Прочь от робости *постылой*, Сбрось скорей *постыдный* страх (Ес.); Вижу дачи *деревянной Деревенские* столбы (Заб.); Где звенели голосом *девьим Дивьи* сказки и поговорки (Наров.); Скользил *смоленый* корпус корабля, *Соленым* ветром паруса нагрузли (Меж.); На *скользком* кладбище, один Средь плит *расколотых*, руин (Кушнер).

Переклички между определениями при разных существительных характерны для Ахматовой: Закрой эту *черную* рану Покровом *вечерней* тьмы; Стоит на *гиблом* снеге *Глубокая* вода; Я для него не женщина *земная*, А солнца *зимнего* утешный свет; для Мандельштама: Я получил *блаженное* наследство — Чужих певцов *блуждающие* сны; Словно *темную* воду, я пью *помутившийся* воздух; Как *близорукий* шах над перстнем *бирюзовым;* Для *укрупненных* губ, для *укрепленной* ласки *Крупно*зернистого покоя и тепла, ср. объединение разнотипных сочетаний: Но в этой *темной, деревянной* И *юродивой* слободе С такой монашкою *туманной* Остаться — значит, быть беде.

Соотносятся подлежащие разных предложений: *Пальмы*... с неба страшный *пламень* Жжет песчаный водоем (Гум.); Сейчас на Севере горит *луна.* Сейчас на Севере бегут *олени* (Бальм.); Стучат *колеса* на селе. Струятся и хрустят *колосья* (Паст.); *Свист* паровоза... Едет князь. В стеклянном павильоне *свита* (Манд.); Сохнет стаявшая *глина*, На сугорьях *гниль* опенков (Ес.). Соотносятся и сказуемые разных предложений: Сквозь звезды утро *протекало*, заря / *ткалась* / прозрачно, ало (Маяк.); Забором *крался* конокрад, Загаром *крылся* виноград (Паст.); И отцы им *вторили:* «Йо!» И степь *повторяла:* «О-оо-оо!» (П. Вас.); Вот так *зеленела* над нами звезда И нежно *звенел* межпланетный мороз; И когда чернокожий Том *Поцелует* белую Дженни, *Полосует* его кнутом Ток высокого напряженья (Ант.); Смолою *пахли* ворота, полнеба зноем *полыхало* (Недогонов), *Завыл,* запел, взлетел под небо камень, И *заволокся* дымом весь карьер (Заб.); И в небо я б лицо твое *оправил*, Когда бы *правил* звездною судьбой (Кирс.).

В поэзии XIX в. у одних и тех же поэтов наряду со сходно звучащими словами, непосредственно примыкающими друг к другу, распространены и такие построения, когда соотнесенные слова рассредоточены по соседним строкам, так что их сходство не обнажается и не подчеркивается. В XX в. в силе остаются обе эти возможности, однако слова, непосредственно примыкающие друг к другу, выходят на первый план. Звукосмысловой эффект осуществляется в рамках словосочетания.

Четкость соответствий между синтаксической и звуковой связью соблюдается не всегда. Для поэзии XX в. характерно не только наложение звуковых связей на связи синтаксические, но и некоторое их несовпадение. Отклонения звукового рисунка от синтаксического имеют закрепленный характер. Согласуется не подлежащее и сказуемое, а сказуемое и слово, принадлежащее

к группе подлежащего: *Тавриды* пламенное лето *Творит* такие чудеса (Манд.); Пусть голоса *органа* снова *грянут* (Ахм.); И *торчат* из тьмы *Чертогов* рухнувших стропила (Ант.); Звезды, розы и квадраты, / стрелы северного *сиянья,* / тонки, круглы, полосаты, / *осеняли* наши зданья (Заб.); *Метались*, привстав на шатких качелях, Тени печальных иртышских ведьм, Похожих на птиц — хозяек *метелей* (П. Вас.).

Несоответствие между логико-синтаксическими и звуковыми отношениями характерно и для других построений. В конструкциях разных типов слова, логически согласованные с существительным, в звуковом отношении согласуются с прилагательным: Бронзовые *генералы* на *граненом* цоколе; *хрипи, похоронный* марш (Маяк.), *косыночки* серые — кончики *косые* (Уш.), Как добрый пес, к больным коленям, *Ворча, вечерний* ветер льнет (Обрад.), То в солнце дымит пароходной *трубой Утробная* мощь парохода (Багр.), Расплавы *звонких* руд *вонзились* в интервалы И трещины пород (Заб.), с *призовой* разноцветною лентой / радужной *призмы* (Кирс.). Сходные отношения возникают и между членами однотипных конструкций. Несоответствие между синтаксическим и звуковым рисунком характеризует однородные члены, которые выражены словом и словосочетанием: *Колокольные* звоны И зеленые *клены* (Гум.), Ни ласточкой, ни *кленом*, Ни тростником и ни звездой, Ни родниковою водой, Ни *колокольным* звоном (Ахм.), *Цыганских* красок достигал, Болел *цынгой* и тайн не делал; И *лопат*, и крестьянок в *лаптях* на путях (Паст.), Смычком ему был *бич* отличный, Виолончелью *бычий* бок (Заб.), Ты верил *мишуре* и грому *маршей* (Луг.), Я увидел *тинистую* воду, *Тени* окружающих лозин (Сельв.).

Если однородные члены выражены словосочетаниями, отношения между их соотнесенными частями также могут не совпадать со звуковым рисунком: В нем *воркованье* голубя весной, Взлет *жаворонка* к солнцу — выше, выше (Бальм.), *Синева* ледяная, *синичий* свист (Луг.), Эй, / верблюд, / открыватель *колоний!* // Эй, / *колонны* стальных кораблей! (Маяк.), Родная сабля *узкая* И кольчики *узды* (Корн.), *печать* горевых испытаний, *почетную* тяжесть войны (Недогонов), А *укусы* псов, а губка с *уксусом?* (Кирс.), *Надменный* денди, *демон* домовой (Ант.).

Построения, в которые входит не два, а три или четыре соотнесенных слова, также характеризует известная асимметрия звуковых и смысловых связей. Опорное сочетание оказывает влияние на окружающий контекст, так что звуковые связи затрагивают слова, не связанные смыслом: Мирянин-март украдкою *пропитывал Тропинки* парка *терпкой* синевой (Паст.), И нам *колобродить* по топям, порогам, *По дебрям*, болотам и тинам; И нам пропирать *бердышами* дорогу Да путь новгородским пятинам (Луг.), Она поет. . ., Как по стаканам *висла виски*, Как из разбитого *виска* Измученную грудь обрызгав, Он вдруг упал (Заб.). Когда соотносятся подлежащие сложного предложения, одно из них выражено существительным в именительном падеже, другое — генитив-

ной конструкцией, в частности, метафорической. Слово в именительном падеже соотносится с генитивом, вне зависимости от его значения: Плачут *сирени* под лунный рефрен, Очи хохочут песчаных *сирен* (Сев.).

В связи с известной независимостью звукового ряда однотипные смысловые связи у разных поэтов реализуются по-разному: Умер вешний голос, *Погасли* звезды синих *глаз* (Блок) — Эти *глаза* зеленее моря И кипарисов наших темнее, — Видела я, как они *погасли* (Ахм.), *глаза погасли* (Эр.); Этой *ивы* листы в девятнадцатом веке *увяли* (Ахм.) — Там, где *увяли ивы* (Асеев); здесь *костров косматое* тепло (Вс. Рожд.) — *космы костра* (Асеев). На фоне многочисленных сочетаний *дым подымается*, в частности, сочетания Сельвинского: *Дым подымается* из-за плеса — воспринимается другое сочетание этого поэта: И вдруг *подымается дымный* клуб. Благодаря таким смещениям и несоответствиям расширяются возможности приема, но одновременно размывается и четкость отношений между смысловым и звуковым членением текста.

Паронимия и рифма

Паронимы встречаются в специфической позиции, а именно, в рифме. Рифмующиеся паронимы могут быть синтаксически связаны, и могут быть независимы друг от друга. Одни и те же слова попадают в разные позиции. Например, пара *Тула — сутулый:* А подойдешь к нему под *Тулой* / забыть ладонь на поршне жарком: осунувшийся и *сутулый* / в тумане роется огарком (Асеев) — Над Костромой, Рязанью, *Тулой*, Ширококостной и *сутулой* (Хл.). Рифмы-паронимы — лишь незначительная часть рифмующихся слов. Синтаксически связанные рифмы-паронимы — еще более редкое явление. Рифмуются подлежащее и сказуемое: Весь оскаленный *шакал* / Из-за леса *пришагал*. За шакалом *волочится* / разужасная *волчица* (Маяк.), И это зыбкое *стекло* Глаза слепило — И *текло* Опять назад (Бунин), Но мне осталось, мне *осталось* Твоих волос стеклянный дым И глаз осенняя *усталость* (Ес.), Теперь от муки *осталась* Тихая *усталость* (Сельв.), Кем бы он ни был — жив, обтерся, А все такой же жох и *жмот*, Сверкает сединою ворса И сильным мира руки *жмет*; Им жарко. Они горожане. Им впаянный в город *гранит* На честное слово *хранит* Пожизненное содержанье (Ант.), Свободных нету мест, пока обеда своего не *съест* Симпозиум, конгресс и прочий *съезд* (Меж.), Там в полдень *рощи*, Как старухи, *ропщут* (Вин.), И в нем и во мне нераспознанно *жалась*, Как вор в темноте, предрассветная *жалость* (Евт.). Сказуемое в таких парах может быть выражено не только глаголом, но и именем: существительным: Ой, ветлы, ой, *ветлы* — полночные *метлы* (Цв.), прилагательным: как *сизы* На желтом солнце траурные *ризы* (Бунин), *губа* / отпяченная, / жирная, / большая, / мурашками покрыта и *груба* (Корн.). Подлежащее выражено словосочетанием: Ты спросишь, кто велит, Чтоб губы *астр* и *далий* Сентябрьские *страдали*? (Паст.).

В позиции рифмы оказываются однородные члены: молодая, *золотая*, Ярким солнцем *залитая* (Блок), Наяву ль и тебя ль *безумно* И *бездумно* Я любил в томных тенях мая? (Ан.), Брезгливый взгляд полузакрытых глаз Томится, пьян, мерцает то *угрозой*, То роковой и неотступной *грезой* (Бунин), Новгородское бурное *вече*, Теплый, тихий, багряный *вечер* (Сулейменов), *Перемогнись*, Со звездой *перемигнись* (Мориц), Где какие разрухи, полеты, *пороки* / и затоптанные болевые *пороги*? (Возн.); при перекрестной рифмовке: Строит, рушит, кроит и *рвет*, Тихнет, кипит и пенится, Гудит, говорит, молчит и *ревет* — / юная армия: / ленинцы (Маяк.), Здесь плакали, *рыдали*, Рвали ворот на вые, Стенали и просто *рычали*, Как глухонемые (Сельв.).

Подобные же отношения устанавливаются внутри параллельных конструкций, связанных анафорой: В городе Гаммельне дешево *шить:* Только один покрой в нем. В городе Гаммельне дешево *жить* И помирать спокойно (Цв.), Не променяем нашей *доли*, / Не променяем нашей *роли* (Эр.), Приходит время *уверять*, Что нету равных мне по силе, Приходит время *умерять* Свои могучие усилья, Приходит время *убирать* Сеть паутины в доме отчем, Приходит время *умирать*, Но и оно проходит, впрочем! (Март.), Тяжело размыкание *век*. Тяжело замерзание *рек* (Сам.), Стесняются быть крошечным *холмом*, / не то чтобы вершиной: «Век не тот. . .» Стесняются не быть тупым *хамлом*, / не рассказать пошлейший анекдот (Евт.). Гораздо реже рифмуются члены противопоставления: Когда всечасно жду *удара* Или божественного *дара* Из Моисеева куста! (Блок), Несгорающую *соль* Дум моих — ужели пепел Фениксов отдам за *смоль* Временных великолепий (Цв.), Что вы кичитесь вашей *бесплотностью*, / Люди, беременные *бесплодностью* (Евт.); члены атрибутивного сочетания: Рядном сквозных, *красивых* Трепещущих *курсивов* (Паст.), Я притворялся танковой *колонной*, Стальной, морозом дотемна *каленой*, Непобедимой, грозной, боевой (Слуц.); члены генитивного сочетания: Провозглашаю славный *век* Больших деревьев, длинных *рек* (Заб.), Я *героиня* Самоубийства и *героина*. Кому горят мои георгины? (Возн.); члены группы сказуемого: И вот кострами и *папахами* / усадьбы / вдоль дороги / *попахивали* (Уш.), Вяжи Ряжи! (Безым.), Ты в доме родовом своем *таишь* Страстей и крови каменную *тишь* (Шерв.).

Едва ли не самая распространенная конструкция, связывающая рифмующиеся паронимы — конструкция сравнения. Предмет и образ сравнения связаны звуковой близостью: Наморщенные, / как *сычи*, / встают / казаки-*усачи*; Перед ними *автобусы* / рассыпаются, как *бусы* (Маяк.), И старый, одряхлевший *мир* Кричал, как ослепленный *Лир* (Багр.), Почему иная *дева* Вид имеет некрасивый, Ходит тощая, как *древо*, И глаза висят, как сливы? (Заб.), Растут ли на тебе *грибы*, Как на спине моей *горбы* (Гор.), У мастера *дочки* Похожи, как *точки* (Утк.), Повел *корабли*, Звенящие словно *рубли* (Корн.), Но все же сил достаточно пока, Чтоб не поставить там, где должно, *точку*, Подобную Могильному

Цветочку! (Март.), Словно сказочные *духи*, Мчат на выручку *гайдуки* (Ант.), Потом, как ядовитый *гриб*, В нем начал развиваться *грипп* (Сам.), Стесняются заметить чью-то *ложь*, Как на рубашке у эпохи — *вошь*; Но если боится чего-то такая *махина*, / то, значит, лишь сверху тверда, а внутри — как *мякина* (Евт.), блещет Время, как *значком*, / округлившимся *зрачком*! (Возн.), Почему это *ливни*, вонзаясь, как *бивни*, Заставляют меня содрогаться тоскливо? (Мориц), Из-за угла, как *вор*, Вынырнул бледный *двор*; По временам *маяк* Весь расцветает, как *мак* (Матв.), Как шторм или *штиль*, Тебя на спросясь, как погода, меняется *стиль* (Кушнер), при диссонансной рифме: И сладки, как в полдень *пасеки*, / как из детства голоса, / твои руѓи, твои *песенки*, / твои вечные глаза (Ок.), Она / покоилась на трудовой *ладони* / удобно, как покоится луна / в космической и облачной *ледыни* (Слуц.).

Паронимическая рифма, связывающая предмет и образ сравнения, характерна для некоторых поэтов, например, для Евтушенко: В салоне Гиппиус был *траур* // весьма попахивавший *травлей*; Не спит уже неделю *ректор*, // Как совести гражданской *рекрут*, он вдоль костров бредет сквозь дым; И чернявый, как *грачонок*, // белой ночью до утра // плачешь ты, матрос-*гречонок*, // возле статуи Петра.

Рифмой связаны члены генитивной метафоры: Сунул Петю за *щеку* / почтовому *ящику* (Маяк.), над нами качается *стадо* // серебряных *аэростатов* (Кирс.), — О, воспой! — умоляют *уста* Снегопада, обрыва, *куста* (Ахмад.). Рифмуются и слова, образующие тропы иного типа: И поморозили *грибы* В сухой листве свои *горбы* (Сев.).

Рифмующиеся слова или слова с такими же корнями могут оказаться и в другой позиции. Ср.: Но басом Вывинтил злобу Юдин. — Так, значит, Советская *власть* Не в *сласть* Тебе, потанинская потаскуха (П. Вас.) — дай рвущемуся к власти Навластвоваться всласть (Ок.).

Паронимия и дистантный повтор

Смысловые связи существуют не только между близкозвучными словами, объединенными в синтаксически связанные сочетания, но и между оторванными друг от друга словами, если между ними существуют отношения, подобные синтаксически связанным. Таких сочетаний относительно немного, тем не менее они представляют интерес как одно из проявлений тенденции к установлению не только звуковых, но и смысловых связей между разными фрагментами текста. В звуковом отношении связаны предмет речи и оторванные от него предикаты: Все земное *Смерть*, как страж, обходит в тишине — Улицей идет она пустынной, *Смотрит* в окна, где чернеет мгла (Бунин), Приветствую тебя, старинный крепкий *стих* — Ты в россыпи цветов горишь, внезапно *тих* (Бальм.). В стихотворении Бунина «Мира» заглавное слово имеет двойное отражение: Ты *меркнешь, умираешь*. В стихотворении С. Маршака

«Ландыш» звуковой состав заглавного слова отражен в характеристиках соответствующей реалии: *Прохладен*, хрупок и *душист*; ср. *душистый ландыш* (Вяз.).

В некоторых случаях звуковая близость связывает слова, относящиеся к одному и тому же предмету речи. Это могут быть два определения к одному существительному: *грязные* крылья — *грузные* крылья (Брюс.), За *темными*, за синими лесами — Над *мутными*, над белыми лесами (Бунин). Блок неоднократно прибегал к этому приему: глаз *изумрудный* — глаз *изумленный; светлый* стяг — *святое* знамя. В поэме Блока «Соловьиный сад» слово *путь* имеет два соотнесенных в звуковом отношении эпитета: И знакомый, пустой, *каменистый*, Но сегодня таинственный путь — Путь знакомый и прежде недлинный В это утро *кремнист* и тяжел. Такие переклички встречаются и в советской поэзии: *Самарское знамя* — знамя вынесли в Старо-Загоре / и *бессмертным* его нарекли (Недогонов), Подарил я другу перстень С *кровяным* рубином — Не фальшивка, не подделка — *Кровный* сын природы (Сельв.).

Звуковая близость связывает два сказуемых при одном подлежащем: Медлительно *крутится* желтый лист — И каждый год, как желтый лист *кружится*; Но когда ты *сощуришь* глаза — И как кошка *ощеришься* ты (Блок).

В более сложных случаях в звуковом отношении соотносятся слова, которые характеризуют определенный предмет речи с разных точек зрения. При этом также разные возможности. Слова, характеризующие предмет речи, в звуковом отношении связаны с его обозначением. Например, в стихотворении Белого «Кентавр» заглавный персонаж описывается при помощи слов: *в крови, покорный, крутые, контуром.* Таких прямых связей может и не быть. Слова, описывающие некоторый предмет речи, связаны между собой, но не связаны с его названием. Перекликающиеся характеристики сопровождают повторяющееся обозначение предмета речи. Лексический повтор подкрепляется звуковым. В стихотворении Цветаевой «Хвала времени» соотнесены два символических выражения времени: . . . песка *Струечкою* Время, ты меня обманешь! — шелестя. . . *Стрелками* часов . . . Время, ты меня обмеришь! Аналогичная картина и в следующих примерах: Зеленый призрак *куста* сирени Прильнул к окну — С двумя *кистями* сиреней мая В извивах кос (Ан.), В саду горит *костер* рябины красной — Не обгорят рябиновые *кисти* (Ес.), Темная *Киммерийская* степь — Только ветер закаспийских угорий Мутит воды степных *лукоморий* (Вол.), Младенец выхолен и *крупен* — Младенец *крепнет* и мужает (Заб.). В стихотворении Цветаевой «Бузина» соотносятся разные характеристики бузины: *костром* Растопчинским! — в очах красно От бузинной пузырчатой трели — Бузина цельный сад залила. . . Кровью веточек *огнекистых* — Одинокий бузинный *куст.*

Лексического повтора может и не быть, но характеристики определенного предмета речи связаны между собой. В стихотворении А. Белого «Бурьян» связаны разные характеристики заглав-

ного персонажа: мои цепкие *пальцы* Их кудри навек оплетут; *Целю* я, *целуя*-милуя, Их раны и ночи, и дни; Здесь буду тебя я царапать, — Томить, *поцелуем* клонясь. В стихотворении Пастернака «Душа» перекликаются разные характеристики души — *пленница, паломница, утопленница.* В другом произведении связаны разные характеристики ветра: Ветер *прет* наощупь, как слепой... Он *приперт* к стене ацетиленом... И уходит, вынырнув на *паре Торопливых* крыл *нетопыря.* У Северянина переклички устанавливаются между образом сравнения и прилагательным: Листья, точно *кораблики*, на пруде застыв — Не исчезнуть *скорабленным* никуда с пруда. В стихотворении Заболоцкого «Лебедь в зоопарке» звуковая близость связывает характеристики лебедя: Красавица, *дева*, дикарка... Плывет белоснежное *диво.*

Могут быть соотнесены сказуемые при разных подлежащих: Ветер... *роет* отмель — Малых лодок *реет* стая (Брюс.), Чуть на миг *сомлеет* в забытьи, Уж опять на брови шлем надвинут (о небе) — Все никак не *смелет* злых обид (о шарманке) (Ан.), И целым бором ели, свесив брови, Брели на полузанесенный дом. И, *набредя*, спохватывались... Ночами *бредя* шумом полых вод, Держался тем балкон, что вьюги минут (Паст.). Как дистантный повтор используется пара *плачет — пляшет*, представляющая собой сказуемые при разных подлежащих. Такая пара использована Блоком: *Плачет* ребенок — *Пляшет* горбун под луною двурогой («Плачет ребенок...»), Есениным: *Плачет* леший у сосны — *Пляшет* девок корогод («За рекой горят огни...»).

Соотносятся определения при разных существительных: Молодая и *нежная* ива — Но *недвижны* старые клены, *Обнаженные* мшистые клены (Ан.) (Ср. в этом же стихотворении: *Безнадежно* больное ревниво.). Кроме того, перекликаются и подлежащие разных предложений: «Доброй ночи, Галинка!» — Ей сказала *калинка.* «Спи, Галинка, спокойно!» — *Клен* сказал тонкоствольный (Прок.).

Особые условия для звуковых перекличек возникают в разного рода параллельных построениях, которые характеризуются лексическими повторами разной глубины, в частности, в анафорических конструкциях. Особый интерес с точки зрения звукосмысловых отношений в стихе представляют его начало и конец. Звуковые переклички между началом и концом — явление довольно обычное. Однако между началом и концом стихотворения возникают не только звуковые, но и смысловые переклички. Если конец повторяет начало или перекликается с ним — лексический повтор сопровождается звуковым повтором: Мне снились *веселые* думы — Со мною — *весенняя* дума (Блок), Сумрак за черным окном В полночь *тоскливо* погас — Сумрак, бесстрастен и нем, *Тускло* глядится в окно (Брюс.), Узорные *ткани* так зыбки — Узорные *тени* так зыбки (Ан.), Там громовые, голубые, *В твердь* возлетая, облака... — И громовые, голубые *В дверь* возлетают облака (Белый «Перед грозой»). Параллелизм между началом и концом характерен для некоторых стихотворений М. Цветаевой: Пошло *волнами*

розовое платье — О, если б Прихоть я сдержать могла, Как *разволнованное* ветром платье! (Я не танцую. . .), голова устала от *волн!* — голова устала от *войн!* («Мореплаватель»), Веками, веками / Свергала, взводила. Горбачусь — из серого камня — *Сивилла.* — Из серого камня — гляди! — твоя *слава* («Сивилла и юноша»), ср.: *Сивилла — левая:* Вдали от *славы.* В некоторых стихотворениях Цветаевой строфы, оторванные друг от друга, связывают параллельные конструкции и лексические повторы; несовпадающая же часть строки представляет собой паронимы, перекликающиеся на расстоянии: Из сырости — и *свай*; через строфу: Из сырости — и *стай* («Рассвет на рельсах»), Невидаль, что *белорук* он!, в следующей строфе: Невидаль, что *белокур* он! («Маленькая сигарета. . .»). Эта строфа содержит и другие звукосмысловые переклички; вслед за однокоренными словами идет собственно пароним: И у пены — *кудри* белы, И у дыма — *кудри* белы, И у *куры* — перья белы! В стихотворении «Час, когда вверху цари. . .» концы строф: Горы начинают *ведать* — души начинают *видеть*; в промежутке же третий член цепочки: Судьбы сдвинулись: *не выдать*!

Такого рода вариации в параллельных конструкциях встречаются и в современной поэзии. Например, в стихотворении Ю. Левитанского «Красный боярышник, веточка. . .» оторванные друг от друга строфы связаны буквальным повтором, который включает в себя звуковую вариацию: Выбеги, *выберись*, выйди, покуда не поздно, из этого белого круга — Выбеги, *выдерись*, вырвись, покуда не поздно, из этого белого круга. . .

Дистантные повторы, связанные в смысловом отношении, — в поэзии XIX—начала XX в. лишь незначительная часть дистантных повторов вообще.

Паронимия и ее отношение к лексико-грамматическим разрядам слов

I

Для поэзии XX в. характерно активное расширение паронимических связей слов, которое приобретает самые разные формы.

В поэзии XVIII—XIX вв., когда процесс объединения созвучных слов в синтаксически связанные пары только начинается, в поле зрения поэтов попадают прежде всего полнозначные слова, а среди них существительные, прилагательные, глаголы. В поэзии XX в. паронимические связи распространяются на слова всех частей речи, хотя и в разной степени.

Через паронимические сочетания раскрывается символика чисел: *Трата* и *труд*, и *трение*, Теките из озера *три*! Дело и дар — из озера два! (Хл.). Числительные вступают в контакт с существительными: *пятое препятствие* (Шерш.), Все *сто столиц* кри-

чали вдалеке (Эр.), *четыре черта* (Возн.), с глаголами: *третий вотрется* (Цв.). Местоимения вступают в звукосмысловые отношения со словами других частей речи. На столкновении местоимения и краткого причастия строится звукосмысловой эффект названия стихотворения Анненского: Лишь *тому*, чей покой *таим*. Местоимение перекликается со словами разных частей речи и у других поэтов: И *никну*, *никем* не замеченный (Манд.), И вот / вылазит паровоз, // чтоб *вас* / и *нас* / и *нес* / и *вез*; *мой май* (Маяк.), Идем мы в лес, *весенний весь* (Глаз.), *на сваях своих* (Евт.). Одно и то же местоимение вступает в сочетание с разными словами и входит в разные конструкции: *Сия — Всей семье Яма — я* (Цв.), Я сам себе не ясен, / но *я*, / и *язь*, / и *ясень* — / Мы чем-то братья, хоть дальняя, но связь (Кирс.).

Звукосмысловые связи возникают и между собственно местоимениями разных разрядов: Один из ранних примеров такого рода в XX в. — столкновение местоимений в строке Анненского: Только *та* ли *ты*?, ср. Милая, *ты* ли? *та* ли? (Ес.), Есть только *ты*. Есть только *то*, Что белым светом залито (Ант.), лишь тридцать дней, // как вместо / «*ты*» / ты стала «*та*» (Кирс.).

В паронимические отношения вовлекаются союзы: *словно*: зданье *славное*, // живое *словно* (Маяк.), Боевые *слоны* подсознанья Вылезают и топчутся, *Словно* исполинские малютки; *Слова* большие, *словно* яблоки (Заб.), *слова*, *словно* стрелы (Гор.), *Словно* кубики, *слова* перебираю (Ивнев), И потом его вычеркнут грубо, / *словно слово* из телеграммы (Слуц.), Сегодня звезды сини, *словно сливы* (Луг.), *словно новоселы* (Тих.), *точно*: *Обточен*, *точно* черный шар для кегель (Зенк.), *точно* из *тучи* / низко плывущий гром (Асеев), И *точна*, *точно* цифра (Кушнер), и другие: Рубите *дуб* — работать *дабы* (Маяк.), И *потому потомки* могут — отметить улицу Арбат (Глаз.).

Обычно предлоги примыкают к полнозначному слову, таким образом вступая в звукосмысловые отношения с другим полнозначным словом: Зубы — ножи / *в знанье*. *Вонзай* крошить (Маяк.), *вонзенное в зной*; Он *вне себя*. Он *внес* с собой. . . (Паст.), Ну что ж, мне *поделом* и *по делам* (Выс.). Так возникает и пара *весна — во сне*, повторяющаяся у разных поэтов. Предлог *ради* не примыкает к полнозначным словам, а вступает с ними в самостоятельные переклички: *радости ради* (Вс. Рожд.), *ради* дальней *родни* (Асеев), *ради родины* (Слуц.), *Ради* близкого взморья и *ради* Чьей-то вьющейся *пряди* волос (Ант.), *ради родителей* (Возн.).

Паронимию междометий отметил В. П. Григорьев у Хлебникова: Что варишь, Товарищ? Из *оха* и *уха Уху*. Добавь сюда: *— Эх! — Их! — Ох!* Паронимические междометия — своеобразные герои стихотворения Цветаевой «Молвь»: *Ох* — когда трудно, и *ах* — когда чудно, А не дается — *эх*! Как междометия осмысливаются полнозначные слова. На смене разных междометий построен эффект отрывка из стихотворения Маяковского «Хорошее отношение к лошадям»: Били копыта. Пели будто: *Гриб. Грабь. Гроб.*

Груб. В стихотворении И. Филипченко звук барабана передается при помощи цепочки паронимов: Бедноте бездольной бью в барабан я. Бью, обагренный в бранных боях: Там — *тиран*, *Таран* там, *Рать* там тарабанная, Таратайка *трон* там — тертый прах! Междометия взаимодействуют с полнозначными словами: *Игого*, лошадиное *иго* (Корн.). Таким образом, границы между полнозначными и служебными словами стираются.

Звукосмысловой эффект извлекается и из того, что одни и те же звуковые комплексы допускают разное членение: *Листочки. Лис точки*; Просто — *избранных из бранных* Одаривали гвоздикой (Маяк.), И *домой*: В неземной — *Да мой* (Цв.), Буду я жить сто лет, И без тебя — сто лет. Сердце не *стонет*, нет, Нет, *Сто «нет»*! (Рубцов), Теперь от вас — *воспоминанье*, *вас* — *поминанье* (Соснора). Сталкиваются и частично совпадающие слова: *Пейзажист*, *пей за жизнь* (Кирс.) Слово осмысливается через составляющие его отрезки. Например, слово *долгоиграющая* в стихотворении Слуцкого: Долго играет долгоиграющая, / долго, словно поездка на долгих. *Дол и гора еще*, *Дол и гора еще.* Долго. Слово *человек* членится на два слова: *чело* и *век*, дающие разные комбинации. Афоризм: *Человек — чело века*, принадлежащий А. Белому, затем повторился у разных поэтов: Ведь *человек* — двухчастная шарада *Чела* и *Века* (Ант.), Сияет благостно *Чело Века* Его Величества Всего *Человечества* (Зенк.), Не *человек*, а череп *века*, Его *чело*, язык и медь (Тарк.). Полнозначное слово в некоторых случаях соотносится с частью другого полнозначного слова: *Рясу рас*полосовав (П. Вас.).

II

Звукосмысловой эффект паронимических сочетаний основан на том, что слова, близкие по звучанию, осознаются как однокоренные. На периферии общего процесса объединения разнокорневых паронимов происходит сближение слов, этимологически однокоренных, но разошедшихся по разным гнездам: *Пшеницу*, рожь и *пшено* (П. Вас.), *Былью*, *былиной* уходит Свирь В сумрак. В леса. В века (Шубин), Она *рабыня* и царица, Она *работница* и дочь (Заб.), Мир *прекрасен* без *прикрас* (Рыл.), *синие синицы* (Асеев), *земляничная земля* (Прок.) и т. д.

Некоторые сочетания с однокоренными словами повторяются, приобретая характер формул. Например, *воздух — вздох*: И *воздух*, вольный воздух *Вздохнул* на простыне (Блок), Мы в каждом *вздохе* смертный *воздух* пьем (Манд.), *Воздух вздохом* выкрася. . . (Уш.), Кроме того, она *вздоха* / *воздуха* / верная тень (Слуц.), *воздуха вздох* (Соснора); *скрипеть — скрипка*: Мы *скрипим* на *скрипках* тела (Заб.), Мотор *скрипучий*, снег *скрипучий* И *скрипка* нищего слепца — В одном ключе (Ант.), *скрипели скрипки* (Слуц.), *Скрип* колес по завьюженным кручам Показался, как *скрипка*, певучим (Долм.), Еврей *скрипит* на *скрипочке* (Ок.), ср. Там *скрипит скрипач* слепой (Вяз.); *зарево — заря*: *«Зарево*

зорь» — название стихотворения и сборника Бальмонта, *зарево* пустынных *зорь* (Цв.), Когда *заря*, как *зарево*, красна (Ахм.); *окно — око*: Высокое мое *окошко*, *Око* теремка (Гор.), Мой бывший дом еще следил за мною Прищуренным неблагосклонным *оком*, Тем навсегда мне памятным *окном* (Ахм.); *крыло — крыльцо*: *Крыльями крыльца* раздвигая сосны, Сруб начинает двигаться в прибое (Багр.), Желтыми *крыльями* машет *крыльцо* (П. Вас.); *голубь — голубой*: *голубой* станицей *голубей* (Хл.), Где внемлет ажурный кузнечик Словам *голубых голубей* (Сев.), *Голубые* дома — Чудо-*голубятни* (Манд.), Лишь *голуби* да *голубая* вода (Багр.), *Дымноголубое*, С белым *голубком* (Тарк.), Она не любит *голубого* — ни *голубиц*, ни *голубей* (Смел.), и за *голубями голубыми* / больше не уходят ястреба (Ок.); *голова — головня*: *головня головы* (Зенк.), Плыли *головы*, *головнями* дымя (П. Вас.), *Голова*, как *головешка*, Задымилась (Иск.); *праздник — праздный*: Мы правим правды *праздник* / над *праздностью* богатых (Асеев), как будто *праздничный* и *праздный* (Лук.); *предать — продать*: Все расхищено, *предано*, *продано* (Ахм.), *Продал* и *предал* Иван Творогов (Кам.), Буржуи, / *предав* и *продав*, / к туркам шлют / за Верден, / на Двину (Маяк.). См. также у Асеева, Тихонова, Луговского, Шефнера и др.

Иногда сочетаются и собственно однокоренные слова: Эрос, — ты *коваль* нежнейший, *Раскователь* всех *оков*; Что *болтливую болтовню разболтали* (Кузмин), *Прозорливость*, *зоркость*, *зрячесть*; Кто я? *Пряжа*, *Прялка* или *Пряха*? (Ант.). Однокоренные слова объединяются не только друг с другом, но стоят в одном ряду с собственно паронимами: Грез *фиалок фиалковый фиал* (Сев.), *Уток тканья закатных* веретен (Бальм.), От *зубьев* пилотов, от флотских *трезубцев*, От красных *зазубрин* карпатских *зубцов* (Паст.), Я смотр назначаю гостям *перелетным*, *Пернатым* и *перистым* (Кушнер). Цепочка однокоренных слов заканчивается их паронимическим соответствием. На переходах от однокоренных слов к паронимам основан художественный эффект стихотворения Слуцкого «Счастье»: Повезло мне, счастье *привалило*. Словно небо в щелку равелина, / *повалило* счастье на меня. / *Навалило* счастья, словно снега / после ночи, двух ночей пурги. *Завалило* счастьем, как породой / в старой шахте. *Обваляло* счастьем, как мукой. Дурака со мной *сваляло* счастье. Лучше не играло бы со мной! В одном ряду оказываются однокоренные слова *привалило*, *навалило*, *повалило*, *завалило — обваляло*, *валяло*.

На фоне сочетаний однокоренных слов появляются и сочетания паронимов, принадлежащих к другому паронимическому гнезду, нежели однокоренные слова. Стихотворение Кирсанова «Двойное эхо», целиком построенное на объединении однокоренных слов, включает в себя и паронимы, осознанные, как однокоренные слова: И *нерыбы*, / точно *рыбы* / там на лежбищах лежат, / в глыбы / слившиеся глыбы / *строго* море *сторожат*; И желает *вниз вонзиться* / *острие* на *остроге*, / и кричат по-птичьи птицы: / — Далеко ли вдалеке? Иногда параллельные конструкции объединяют

разные способы организации текста: часть их содержит сочетание однокоренных слов, часть — паронимическое сочетание: *ощетинив щетину, выперев перья* (Маяк.), *Арканил без аркана, Капканил без капкана, Без силков Осиливал* (Матв.).

Для некоторых индивидуальных стилей характерно сосуществование и взаимодействие однокоренных слов и паронимии. Образец такого сосуществования — стиль М. Цветаевой. Однокоренные слова в ее стихах образуют разные самостоятельные сочетания, например, однородные члены: *жалобный, жалостный*, каторжный вой; Ох, мой *родной*, мой *природный*, мой *безродный* брат, или другие построения: *Кругом* клумбы и *кругом* колодца, Куда камень придет — седым! *Круговою* порукой сиротства, — Одиночеством *круглым* моим!; И тот, кто ранен *смертельной* твоей судьбой Уже *бессмертным* на *смертное* сходит ложе. На фоне однокоренных слов используются и собственно паронимы: Звали — *равно*, называли — *разно*. Все называли, никто не называл.

III

Некоторые паронимы без всякой нарочитости объединяются в обыденной речи: *теплое пальто, платье, платок, тулуп*; *плетет лапти, поезд опоздал, дорогой друг, дорога в город, долго глядел, отворить ворота* и т. д. Факты такого рода отражаются и в поэтической речи: *Стол* как *стоял*, так *остался* (Бунин), Вот открыт балаганчик Для *веселых* и *славных* детей (Блок), *Сюда* ко мне поближе *сядь*; И *другой* мне *дороги* нету (Ахм.), меня *прогонит* от *порога* (Ес.), Вы на себя *плетете петли* и навостряете мечи (Клюев), *Получал порученье* От всей слободы (П. Вас.), как от *мухи отмахнувшись* (Маяк.), *Отвернутся* от нас *товарищи* (Корн.), *гранитный грунт* (Уш.), Один *играет* на *гитаре* (Заб.), Ах, любить — ведь не *сгрызть горсть* подсолнушков (Фатьянов), Когда *затемненье отменят* В зеленом твоем городке (Долм.), *Дорожили* мы *дружбой* оба (Гудз.), Столько *натерпелся* я *потерь* (Светлов). Некоторые из общеязыковых сочетаний повторяются у разных поэтов. Это сочетания *протоптать тропу*: *Тропу* печальную, ночную Я до погоста *протоптал* (Блок), И много *троп* ведет *протоптанных* (последняя фраза поэмы Хлебникова «Вила и леший»), Каждый казак *протоптал тропу* (П. Вас.); *проходит пароход*: Океанский *проходит* средь них *пароход* (Гум.), Подняв волну, *проходит пароход* (Ахм.), Как тень, но белая, *проходит пароход* (Кушнер); *поезд — опоздать*: О, десять пальцев муки с бороздой Крещенских звезд, как знаков *опозданья* В пургу на север шедших *поездов*! (Паст.), Тот *поезд*, на который все *Опаздывают*... (Цв.).

Для некоторых поэтов общеязыковые сочетания — отправная точка для необычных сочетаний. Например, сочетание *толкнуть локтем* в поэме Маяковского «Про это»: Эта тема придет, / *калеку* за *локти* // *подтолкнет* к бумаге, / прикажет: скреби! // И *калека* / с бумаги / срывается в *клекоте*...; ср. Во *вторник*, с самого утра / все снова *повторилось*. Входная *дверь*, как и вчера, / *при-*

творно отворилась (Кирс.). Включение третьего и четвертого члена — один из путей обновления звукосмысловых связей. Как видно из примеров, общеязыковые сочетания входят в самые разные индивидуальные стили — и в те, которые ориентированы на традицию, и в те, которые ориентированы на новизну.

В поле зрения поэтов XX в. попадает разноокрашенная лексика. Круг паронимических сочетаний расширяется благодаря тому, что в них используются нетрадиционные, в частности, разговорные, просторечные, диалектные, жаргонные слова. Прежде всего стилистически окрашенная лексика попадает в паронимические сочетания в стихах Маяковского: *о рае* Перу *орут* перуанцы; Что вы *мямлите*, *мама*, мне; *пришипился* в *шопоте*; *Сима сам смастачил* шлем; Горлань, горлань, / *оранья орло*; и т. д. Некоторые стилистически окрашенные слова приобретают у Маяковского разные соответствия. Это слово *жрать* и разные образования от него: Тревога жиреет и *жиреет*. *Жрет* зачерствевший разум; *Жрущая* и *ржущая* России краса; В склепах-фабриках / железо / *жрала ржа*; глагол *прет*: *Рати* Юденича *Прут* на *Питер*. В стихотворении «Тропики» перекликаются строки, содержащие этот глагол и разные его соответствия: А поезд / *прет торопкий* // сквозь пальмы, / сквозь банановые. — А поезд *прет* / сквозь *тропики*. В стихах Хлебникова слово *жрать* — член обширного паронимического гнезда: Солнце щиплет дни И нагуливает *жир*, Нужно *жар* его *жрецом жрать* и *жить*. Разные соответствия приобретает и слово *жратва*: время *жертвы* и *жратвы*; Мы были *жратвой* чугуна, *Жратвою*, — *жратва*! И вдруг же завизжало, Хрюкнуло, и над нею *братва*, как шершнево жало, Занесла высоко Кол Священной Огромной погромной свободы.

Просторечие и жаргон включает в паронимические сочетания и другие поэты: Вот пошли *валы валандать*; *Облако* лукавое *блукало* (Асеев), Если батько / Очень хмур, Водит *банда* Сто *бандур*. *Бондит банда*, Что найдет...; Но *шаркай*, но *шурхай* ремнями, *Шарахайся* выше, завод; И мой герой — не *малахольный* мальчик, Не *меланхолик* с тростью и плащом (Саянов), *харчи* да *харк* (Манд.). Необычное сочетание используется на фоне обычного: *волна*, *волнуй*, *волна*, *валандай* (Уш.).

В паронимические сочетания включаются и слова других языков. Иноязычное слово осмысливается через русское. Таково ироническое: *Воришки*, по-ихнему — *«нуво-риш»* Маяковского. Слова разных языков используются как синонимы: *щедрый*, *щирый* (о дожде) (Безым.), при этом они могут характеризовать разных говорящих: Засыпая, ты скажешь мне: *«Дриминг...» «Дрема*, *дрема»*, — отвечу тебе (Возн.). Иноязычное слово согласуется с русским: *Радуйтесь*, *ратсгерры* (Цв.), Вы не *мастер*, *мистер* (Кирс.), trust страсти (Возн.), ср. Как *страсть* сухим морозом Тело *сотрясает* (Кедрин), мир *сотрясают* глобальные *страсти* (С. Орлов).

В паронимические сочетания включаются новообразования. Примером паронимического словотворчества могут быть новообра-

зования Хлебникова, Слово *творяне* существует на фоне исходного слова: Это шествуют *творяне*, замениви *д* на *т*. Слова *хивень*, *сивень* существуют на фоне слова *бивень*, *петер — ветер*: И *бьюга* водопада об утесы, Седыми *бивнями* волны. И *сивни* облаков, Нетоты туч, Над *хивнями* травы. Новообразование существует на фоне своего образца и у других поэтов: Другим — подарки сентября, / *грибарий* леса осени, а мне — *гербарий* словаря, лес говора разрозненный (Кирс.). В ранних стихах Каменского, насыщенных однокоренными новообразованиями, находит применение и паронимия: *Юность* в *июне юня*; На ступенях *песнепьянствуют* / *песниянки* босиком. Оба паронима могут быть новообразованиями: *Творители* и *вторители* (Глаз.).

Встречаются и случаи скрытой паронимии [Дюбуа и др. 1986, 113—114; Кадимов 1985, 16—17], при которой то или иное сочетание воспринимается на фоне своего отсутствующего прототипа. Это может быть устойчивое словосочетание, цитата и т. д. Сочетание «Зубная быль», вынесенное в заглавие стихотворения Маршака, напоминает сочетание *зубная боль*, и действительно, речь идет о зубной боли. Сочетание *материя превечна* в строках Сельвинского: Я твердо утверждаю, как закон, Что в нуль не превратится электрон, Поскольку вся материя превечна — воспринимается на фоне выражения *материя первична*, а сочетание: *Победный Йорик*, как успел ты сдохнуть! в стихотворении А. Вознесенского на фоне цитаты из «Гамлета»: *Бедный Йорик*. Некоторые новообразования также рассчитаны на то, чтобы быть воспринятыми на фоне соответствующих общеизвестных слов, отсутствующих в тексте, и образуют с ними паронимические пары: В глазах ваших, / карих и серых // есть Новой *Желандии* берег, // вы всходите поступью скорой // на *Вообразильские* горы; «Стратостат СССР» — сорвался, как яблоко, как *ньютоновка*, // не на землю, а с ветки земли / в небеса! (Кирс.), *арбатство*, растворенное в крови (Ок.), *Нервноподданных* / война перебрала (С. Бобков).

Сфера употребления паронимов также расширяется. Как отметил В. П. Григорьев, в стихотворении Блока «Коршун» паронимически организована прямая речь: *Расти*, *покорствуй*, *крест* неси. Паронимически организованная прямая речь неоднократно использована в стихах Маяковского: А он: И *братьев* буду *драть* я; Вы, / оравшие — «в *лоск залускали*, // *рассорил* / *Россию* / подсолнух!»; Мы *обыватели* — / нас *обувайте* вы. В поэме Б. Корнилова «Моя Африка» рассказ о гибели африканца содержит два объединения паронимов: Я *был* при нем, / когда его *убили*, / и беляков я видел торжество; он с нами шел — / *на белом*, / *на буланом*, погиб за нас / от огнестрельных ран. Паронимия используется как факт чужой речи и у других поэтов: . . .И когда полонили сотню возле *Трясин* И *трясли* их, нещасных, от Лыча до Чуя, Он бежал. . . (П. Вас.), *Пустить* на вольную дорогу Такого вора — не *пустяк* (Кедрин), *Материя* — ты всех живущих *мать* (С. Марк.), *перл* моего *пера* (Уш.), Он думал: «Нет *твари Отравнее* этой!» (Возн.), В чью-то *харю харкнуть* хотца, / но целуйся — / хошь не хошь!

(Евт.). Паронимические отношения связывают речь автора и речь персонажа: *Самара* руки в ужасе ломает, *Смерд* начинает наводить правеж, И вся земля кричит устами *смерда*: «*Смерть! Смерть!*» (Багр.). В стихах отражается и паронимия как факт других речевых жанров, например, лозунгов: Я прохожу по улицам твоим, Где каждый камень — памятник героям. Вот на фасаде надпись: «*Отстоим!*» А сверху «р» прибавлено: «*Отстроим!*» (Маршак). И наконец, в некоторые стихотворения включаются паронимически организованные цитаты. Такова цитата в стихотворении С. Маркова «Батюшков»: «А *кесарь* мой — святой *косарь*», — Писал в безумье он (Батюшков в свое время цитировал паронимически организованную строку С. Боброва: Где *роща ржуща ружий ржот*). С. Бобков в стихотворении «Жила-была художница. . .», посвященном памяти Веры Хлебниковой, приводит цитату из Хлебникова: не понаслышке знала, / что *время мера мира.*

IV

На протяжении XX в. происходит своего рода паронимическое освоение мира. В поле зрения поэтов попадает широкий круг реалий, которые влекут за собой свои звуковые подобия. Предмет речи диктует свое звукосмысловое соответствие. При этом, с одной стороны, расширяется круг предметов речи, приобретающих паронимические соответствия, с другой, умножается число паронимических соответствий у определенных предметов речи.

Слова, обозначающие людей по разным признакам — профессиональному, национальному и т. п., согласуются с их характеристиками: *ранний странник* (Цв.), *почтительные почтальоны* (Вс. Рожд.), *грозный грузчик* (Тих.), *искренний искатель*; *пещерные пращуры* (Ант.), *горластый горнист* (Уш.), *застенчивые эстонки* (Наров.), *грустные грузинки* (Ок.), Тайга говорит, *Главари говорят* (Луг.), *Стынут* в римской броне *истуканы* (Ант.), *Орут* себе *оракулы* (Г. Семенов), *султан сулит* (Ок.). Особенно много сочетаний такого характера у Маяковского: *чинная чиновница* ангельской лиги; *проворный повар*; *страшный страж*; Эй, *паша*, не *пошаливай*; Богемою себя *не пачкая*, Сидит холеная *нэпачка*; ленясь, *кухарка* поднялась, // идет, *кряхтя* и *харкая.*

При помощи паронимических сочетаний разных типов описывается мир природы. Названия птиц согласуются с соответствующими прилагательными: *быстрый альбатрос* (Бальм.), *верный ворон* (Гор.), *перепуганный попугай*, *осоловевший соловей* (Маяк.), *Сова сонлива*, *ястреб быстр* и зорок (Клыч.), *Распластаннейшей* В мире — *ласточкой* (Цв.), *глупый голубок* (Уш.), *голый голубь*; *дятлы утлые* (Недогонов), *усталые аисты* (Шкляр.), *индиго индеек* (Возн.). Кроме повторяющегося сочетания *стрекочет сорока*, в поэзии XX в. используется целый ряд глагольных сочетаний с названиями птиц: осень дотоле *вопившая выпью* (Паст.), *Орел*-могильник, в небе *рея*; Пасмурный *щегол* и шустрый чижик Зерна *щелкают* (Кедрин), *ворчит скворчиха* (Шубин), И *реял* над нею

свободный *орлан*; *Колеблется лебедь* на пламени вод (Заб.), И рыжий воздух *выстрижен стрижами* (Меж.). Разные соответствия приобретает слово *перепел*: *перепел* В листве эмалевой Росу всю *перепил* (Сев.), *перепела пылали* (Паст.), В поле *перепел* Все песни *перепел* (Рыл.), *перепелов перепалка* (Саянов), Оттрепетали те тетерева / *перепелов* война *испепелила* (Слуц.), *перья перепелов* (Кирс.). Названия животных также приобретают паронимические соответствия: На поляне *рыжий ржет жеребенок* (Кам.), *овчарки* сонное *ворчанье* (Хл.), *ворчали овчарки* (Паст.), Звенят над головой Леса мои с *волчатами*, — Зверья полна земля. Идут они, *Ворчат* они, Хвостами шевеля (Корн.), Где *волка валит* с ног дыханием пурги (Заб.), Ты не *морщь, морж-морж*, золотых бровей (Кирс.), И *рыскали* жирные *крысы* (Евт.), *кляча колченогая* (В. Семакин). Паронимические соответствия имеют и обозначения других живых существ: В камышах *шишикает шишига* (П. Орешин).

Названия растений вступают в паронимические отношения с обозначением признака или действия: *чернеют чинары* (Белый), *льстивые ивы* (Цв.), *раздавленная резеда* (Эр.), *крепкая крапива* (Уш.), *ветхая ветла* (Заб.), *тюльпанов тепло* (Недогонов), *серая сирень*; *круглые карагачи* (Глаз.), *осот усатый* (Д. Голубков), *былинные былинки* (Матв.) и т. п. Некоторые названия растений имеют несколько звукосмысловых соответствий. Это в первую очередь относится к слову *тополь*: *тополя толпятся*; И *тополь*, зажмурясь Нашествием снега *слепит* небосклон (Паст.), по колено *затоплены тополи* (Заб.), *теплый тополь* (С. Марк.), *В тополях пылает* осень (Утк.), И *треплется тополь* с *тропы* (Белый), в рифме: И / сразу / *тополи* // сорвались с мест, пошли, *затопали* (Маяк.), И *тополи* крылья *штопали* (Прок.), ср.: Хлебников, как *тополь*, *лепетал* (Асеев). Разные паронимические соответствия имеют слова *береза: образы берез* (Брюс.), *старообразные березы* (Твард.), *березозебренное* шале (Сев.) ср. Смутно *брезжит* сквозь *березу* ветка ели (Матв.), *Березы* желтою *резьбой* Блестят в лазури голубой (Бунин); *сосна*: *сонно*-онемелые (Брюс.), *синие* (Асеев); *смородина*: где водою *сморена смородина* (Корн.), *старомодная смородина* (Возн.). Слово *клен* сочетается со словами: *балкон*: *клены* у *балкона* (Бунин), *волокна*: *кленовые волокна* (Кузмин), строенье *кленовых волокон* Подобно морскому прибою (Заб.), *коленкор*: *кленов коленкор* (Паст.); *лень*: Троица! Стройся, *кленовая лень* (Асеев); *каналья*: *клен* и *каналья* гитара (Корн.); *клин*: Тогда схватил бродяга новый *кленовый клин* (Глаз.). У разных поэтов (Пушкина, Фета, Блока, Брюсова, А. Белого, Луговского, Шенгели, Вс. Рождественского, Луконина и др.) встречается сочетание слова *клен* с глаголом *клониться* и его производными.

Вместе с развитием техники и науки в поэтической речи появляются соответствующие паронимические сочетания: Выпавшие суставы — *втулки* — *Притулились* жалко К обнаженным сухожилиям медных трубок; от *упорного суппорта* (Герасимов), *Со сталелитейного стали лететь*; Про пропасть и радость *пропели пропел-*

леры (Асеев), Гидропланы и *цепеллины / зацепили* тебя, голова (Корн.), в разводах *грязевых / загруз* / и трудно дышит *грузовик* (Уш.), *танки тонут* (Меж.), *радар радирует* (Возн.). Особенно многочисленны и разнообразны паронимические соответствия технических обозначений, терминов и т. п. в стихах С. Кирсанова: Если *бессильна бацилла*; *лазурит луизита*; *И приторно* тянет / *иприт*ом оттуда; *Слизисто сиз люизит*; *нетерпеливая нитро*клетчатка; *сыроватые* мешки *суррогатов*; *Котловины* удобные для *котлованов*; *прочность поршней*; *брызги бризантные.* Некоторые слова приобретают разные паронимические соответствия. Слово *домна* приобретает повторяющийся эпитет: *дымные* домны (Зенк., М. Львов, Возн.), включается в пару с общеупотребительным словом: *дома* и *домны* (Уш.). Слово, употребленное метафорически, в свою очередь приобретает паронимическое соответствие: Только в *думах* поддонных, в сердечных *домнах* Выплавится жизни багряное золото (Кл.).

V

О тенденции к расширению паронимических возможностей слов свидетельствует и набор паронимов, объединяющихся в одной позиции. Шире всего распространены паронимически организованные однородные члены. В поэзии XVIII—XIX вв. в этой позиции прежде всего объединялись паронимы, связанные принадлежностью к определенной лексико-семантической группе. Сочетания такого типа распространены и в поэзии XX в., при этом число групп, к которым принадлежат соответствующие паронимы, становится все больше.

Звуковая общность существует между словами, относящимися к одной тематической группе. На этой основе слова объединялись в поэзии XVIII—XIX вв., объединяются, хотя и не часто, в поэзии XX в.: *баржи* с лесом, *барки* с солью (Бунин), шлю привет *воробьям* и *воронам*; *кобелям* да степным *кобылам* (Ес.), *Сухари*, *сахар*; Меж *колоночек*, / *балкончиков*, / портиков; *работники* и *батраки*; Как *кутенок* лижет суку, как *котенок* кошку лижет (Маяк.), ср. *котенок*, *кутенок*, *китенок* (Возн.), Все наяды, *ореады*, *Все дриады* Вслед тебе (Кузмин), О, не оплатят ни *шейх*, ни *шах* (Цв.), По лесу *треск* и *скрежет* (Клыч.), Мощное *потрескиванье*, *стрекот* (Сельв.), *Шляпа*, *шлепанцы*, табак турецкий (Корн.), Приоденьте *корнем* и *корою* (Тарк.), *колчаны* и *кольчуги* (Ант.), . . .залы Вязов, *ясеней*, *осин* (Паст.), с воскресной *гармонью*, с *граммофоном* (Кирс.), Там *кисти* сирени, жасмина *кусты* (Асеев), *станки* и *танки* вырастали (Безым.), Без *жил*, прожилок и *железок* (Кушнер), В модном *платьице* коротком, / в старомодном *пальтеце* (Ок.), Заметалась каменная пена *Портиков*, *порталов* и волют (Шерв.), *рвы* и *рытвины* (Р. Рожд.), И по-своему пахнут *палаты*, *палатки*, *полати* (Март.). Сельвинский объединяет два слова: Не помесь *зебры* и *зубра*, Глазков прибавляет к ним третье: Он видел *изюбра* и *зубра* И *зебру* брал бодро за жабры.

Сочетаются два отвлеченных понятия: Каким *наитием*, Какими *истинами*. . .; В *удаль*, в *одурь*; Ни детских *болезней*, ни детских *боязней* (Цв.), *обмен* и *обман* (П. Вас.), Мы просим *правды*, просим *прав* (Кирс.), Ох, *доля* бабья, *дело* вдовое; все *решенья*, *свершенья*, ошибки (Слуц.), Угрюмы и ревнивы, словно слуги, Все *перепады* нежности твоей, *Припадки* отвращения к себе (Мориц).

Объединяются и обозначения реалий, которые соседствуют в изображенном мире или конкретной ситуации: Мелькают часовни, *колодцы*, *Околицы* и плетни (Ес.), Ворвались. / На *ковры*! // Под раззолоченный *кров*; *сорняк* и *саранчу* (Маяк.), И *мол*, и волнолом; *Валуны*, *валы* и шорох крыльев (Багр.), Система окон, *ведер*, *дров* (Заб.), и *копье* и *копыто* Батыя (Корн.), Я спал под *вязами* и *возами* (П. Вас.), Где ты, там *растенья* И *росы* блестят (Асеев), *Ляльки*, *люльки*, ложки, блюда, / что ни вещь, то чудо (Кирс.), Тот же *двор*. Та же *дверь*. Те же стены (Друнина), И тут же — душные цветки, Метелки, зонтики, *щитки*, И кисточки, и *щетки* (Кушнер). Некоторые пары такого типа повторяются: Евпаторийские *мечети* и *мачты* пленных кораблей (Вол.), В лесу *мечетей*, *Мачт*, снастей Блуждает ночи синь (Кам.), *Трактиры* в антеннах, и горизонт и *тракт* (Уш.), *Тракты*, постоялые дворы И *трактиры*, где мигали свечи (Март.), *Дворы*, *деревья*, и на них Грачи (Паст.), Там те же тротуары, *деревья* и *дворы* (Ок.).

Значительно шире круг слов, принадлежащих к далеким смысловым областям. Чаще всего на основе звуковой близости устанавливаются точки соприкосновения между конкретным и отвлеченным. Этот тип сочетаний встречается на протяжении всего XX в., от А. Белого до В. Высоцкого, при этом сами сочетания почти не повторяются: Твой бледный, хладный *лик*, твое *возликованье*; *Пеной*, *кипеньем*, светом (Белый), Я золотое масло лью На аравийскую *жаровню*, На *жертву* тайную мою (Бунин), без *про́волочек* и *провало́чек* (Хл.), *голуби* на голубятне, И облачная *глубина* (Багр.), *чернил* и *чар*; Нам от вас ничего не нужно, Кроме *ужина* — и *жемчужин*, Да, быть может, еще — души (Цв.), Несут все *радуги* и все *разгадки* (Кузмин), И *воля*, и *волны* Гуляют кругом (Корн.), верткие нервы, сумрачный бормот — / в легкие *фермы*, в четкие *формы* (Асеев), Там на тропках вьются *дремы* И цветет трава-*дурман* (Клыч.), Хочу я знать и джунглей *трепет* дикий И диких *троп* таинственный чертеж (Тих.), за крепкий *чай*, за *час* ночной (Уш.), в дни *голода* и *льда* (Кирс.), Шерстяными *свитками*, Ледяными *святками* (Шубин), Их складни, / Их *бредни*, Их *бродней* ремни — Все было намедни, намедни, намедни (Март.), И *лестницу* мне опустила, И вывела на белый свет, И *леность* сердца мне простила, Пусть хоть теперь, на склоне лет (Тарк.), По *болотам*, / подлогам, / по *блатам*, / по татям — // Испытатели! (Возн.), сквозь *переплеты* и *петлянье* Качельно-перекидистых лиан (Матв.), О, во всем мире / *золота* и *зла*; В окне *дожди* и *дрожь* (Соснора), *замыслом* и *маслом* (Мориц), Мне в истории нравятся *фантасмагории*, *фанты* (Кушнер), Даже если сулят золотую *парчу* / или *порчу* грозит напустить — не хочу! (Выс.).

Для некоторых поэтов характерен именно этот тип объединения паронимов. Например, для Пастернака: Ей предшествует вечер *Крушений*, *Кружков* и героев; к *брошюрам* и *бурям*; степь, *стог*, *стон*; Но с *оскоминой*, но с оцепененьем, с *комьями* в горле; *Базары*, *озаренья* Ночных эспри и мглы, А днем в сухой спирее Вопль *полдня* и *пилы*; для Мандельштама: через век, *сеновал*, *сон*; достигается *потом* и *опытом*; Переуважена, перечерна, вся в *холе*, Вся в *холках* маленьких, вся воздух и призор; *Храп* коня и *крап* колоды; Все лишь *бредни*, шерри-*бренди*; для П. Васильева: Он их вел через мертвые *кости*, Через большую *тоску* степей; осенний *дождь* и *падеж*; в *дурман* и *урман* уводила пары. В стихах Межирова наряду с обычными сочетаниями конкретного и отвлеченного: Были *битвы* и *бинты*; Будут *сборы* в дорогу, и *споры*, и *пар* над Невой, используется столкновение неоднородного, окруженное иронией: Идиллий *выразитель* деревенских И *вырезатель* мяса для котлет; *Парнаса* и *парного* мяса.

К этим сочетаниям примыкает более редкий тип однородных членов, в рамках которых объединяются названия живого существа и отвлеченного понятия: Орлы и *гады* в них, И лунный *год* (Цв.), О *принципах* и *принцах* (Паст.), Путь из варяг во *греки*, В *грехи* открытый путь (Наров.), в хоре *утопших*, *утопий* и мора; Как я лепил свое *чудо* и *чадо*! (Возн.), И муть... И *хмырь*... И *хмарь*... (Матв.). Объединяются обозначения разноплоскостных реалий. Одно из них называет одушевленное существо, другое — неодушевленный предмет: *дочка*, *дачка*; Который *москит* и который *мускат*, И кто *персюки* и *персики*? (Маяк.), Перелетает *аппарат* и *оператор* с ним (Багр.), в *поту*, в *паутах* (П. Вас.), Родная, милая слободка! / и *лебеди*, и *лебеда*, / и покачнувшаяся лодка / у лебединого пруда (Недогонов), *лапушкой* да *лопушком* (Уш.), Посадник себя, молодого, прощает, *Каликам* милость обещает, *Колоколу* поклон отдает (Наровч.), *звезды*, *звери*, горы, воды (Гор.), *зверь* в лесах и *звезда* в небесах (Ок.), До рассвета качают столы Там *спириты*, и *спирт*, и раздоры (Саянов), Тяга к ведьмам, *спиритам*, *спиртному* (Возн.).

Группа сочетаний включает в себя обозначения частей тела, с одной стороны, и обозначения конкретных предметов, с другой: Ивы нависли, целуют в *ключицы*, В локти, в *уключины*; Как пойдет *колодкой* дергать, *Щиколоткою* греметь; с их *туловищ* и *туалетов* (Паст.), *бюстом* и *бусами* (Цв.), Это сборище Потных *тел*, и *телег*, И очей (П. Вас.), *Шубы*, *губы*, даже раны / стали белые, как мел (Уш.), Сквозь *черепицу* крыши, Сквозь *череп* человека (Симонов), В *черепках* обожженной глины, В *черепах* сожженных людей (Ант.), занять места на выставках, в *музеях* и *мозгах* (Возн.).

В рамках однородных членов сочетаются и конкретные слова, относящиеся к разным логическим плоскостям: за снегами *мраморов* и *маргариток* (Вяч. Ив.), Ах, тяжелые *соты* и нежные *сети* (Манд.), в огнях *баклаг* и *бакалеен*; *дегтем* и *доками* пахнет ненастье; на полном съезде *капель* и *копыт* (Паст.), *Концерны*,

концерты, / поставки, подряды (Асеев), И становятся ветками *прутья* И молочною выдумкой *пар* (Манд.), Макушки и *луковки*, и *лукошки* (Март.), Воспетая им *стройка* города, Над сельским клубом *струйка* дыма (Жаров), На *рингах* и на *рынках* (Возн.). Ещё реже сочетаются обозначения живых существ: тут не черт, не *домовой*, / тут не *демон*, не русалка (Заб.), *царь*, *циркач* или божок (Тарк.).

В рамках однородных членов объединяются глаголы: Могилы *копайте*, Гроба *копите*; *корить* и *крыть*; На море *потопим*, на суше *потопаем* (Маяк.), *гостят* и *грустят* (Паст.) и т. п.

Сочетаются качественные прилагательные, с разных сторон характеризующие предмет речи: *жирен* и *рыж* (Маяк.), голубой, *онелепленный*, *пепельный* (Манд.), И никому не было дела / до этой *яркой* и *ярой* юности (Асеев), вздулась бухта, *бурная* и *бурая* (Кирс.), Исчез мой *давний*, *дивный* сон (Петровых), На электричке в столицу она приезжала С пачечкой *новых*, *наивных* до прелести строк (Смел.), Так взор змеи, *упругий* и *упрямый* (Матв.). Сочетаются два относительных прилагательных: цветок *тепличный* и *петличный*; Фонарь качается, / как шар, // и *уличный* / и *елочный* (Кирс.). Сочетаются качественное и относительное прилагательные: *галльский красноглазый* петел (Багр.), *черный речной* камыш; *Горбоносый*, *губернский* муж; на *лысых*, на *лисьих* буграх (П. Вас.), *мощеная*, *мощная* (Сулейменов), *Войлочные*, *волшебные* Пальмовые сады (Матв.).

Если однородные члены в сочетании с паронимией встречаются часто, то противопоставления остаются редкой конструкцией. К тем противопоставлениям, которые приводит В. П. Григорьев: Не *караты*, *а кареты* (Сам.), *прозрачности*, *а не призрачности* (Кирс.), *флаг*, *а не флюгер* (Евт.), Несли *не хоронить*, — несли *короновать*; не *ириску*, а *искру* (Возн.), можно добавить и некоторые другие: Не в *перчатке*, в *парче* (Хл.), ну, не *власть*, а прямо *сласть*; Вид у родичей — / не *родичи*, / а *уродичи*; Письмо раскаленное — / не *пишет*, / а *пышет* (Маяк.), *Калики* не *калеки*, А парни хоть куда; Мы не *перстни* дарим, а *песни* (Наров.), Мысли же — *мученические*, / а не *ученические* / косые линейки (Слуц.), Пускай у принцессы в косички Не *банты* — *бинты* вплетены (Друнина), Прометей не *генерал*, а *гений* (Глаз.), Я вижу не иконы, а бойницы, И *амбразуры*, а не *образа* (Меж.), Не *хруст*, а *грусть* металла (Горб.), Дорога жизни жизнью тянется, Не *автострадой*, а *страдой* (Иск.), А труд не *автострада*, а *страда* (Ант.). Обычно противопоставление строится по только что рассмотренной схеме: *не ... а*. Возможны и иные случаи противопоставления. Например, у Цветаевой: Из *лепрозория* лжи и зла Я тебя вызвала и взяла в *зори*. Противопоставляются две ситуации: С *престолами* шутил, / а умер от *простуды*, / *прости* (Возн.), два наименования: Подстрекатели, *горлодратели*, / вы натравливаете без стыда. Вы хотели б, чтоб мы, *гладиаторы*, / убивали друг друга всегда? (Евт.).

Паронимические возможности слов расширяются и благодаря активному развитию тропов, характерному для поэзии XX в.

Паронимия и тропы

I

Для поэзии XIX в. тропы, осложненные паронимией, не характерны. На два столетия их — считанные единицы: Как *гусли* тихи и цевницы, Звенят их *гласы* с облаков; По рдяну вод стеклу мелькают Вверх *рыбы серебром* (Держ.), А как *речь*-то говорит — Словно *реченька* журчит (Пушкин), А *скалы?* Как *скулы* Этой пасти морской (Вяз.), ... обнявшись будто две *сестры, Струи* Арагвы и Куры (Лерм.), *Земля* влечет меня, Сося в себя, как *змей*, свою добычу; Жалобной *свирелью* Слышен ветра *свист*; И словно *ток* на дне кремнистом, В моей груди кипит *тоска;* То *море,* как котел, кипит И поседелое дымится, Как *мироварница* в печи! (Ф. Глинка), Шепчут *листья,* как *уста* (К. Павлова), *Грабли* — что *гребней* зубастых ряды (Бен.), *Врачи,* как *грачи,* налетели всей стаей (Мей), Так ласкательно шепчут *струи*, Словно робкие *струны* воркуют гитар (Фет), Как *паутиною*, все затканы *пути* Простых, не ломаных, здоровых заключений (Случ.). К этим сравнениям можно добавить и сравнения-приложения: *чарка-чародейка* (Вяз.), *барыня-барка* (Бен.).

Паронимы связывают не только предмет и образ сравнения, но и признак и образ сравнения: Весь залив *блестит*, как *сталь* (Фет), И над ним, как *саван*, высится, *синея*, Раскаленный зноем, мертвый небосклон (Надсон), Сердце *молотом* в грудь мне *колотится* (Мей). Они осложняют образ сравнения, не затрагивая ни предмета, ни основания сравнения: Ты здесь, подобная *лилее* белоснежной, *Взлелеянной* в садах Авророй и весной (Бат.), И помыслы мои всю ночь неудержимо, Как *волны Волхова*, текут к ее ногам (Апухтин), Прошедшие дела, как *странные растенья* (Случ.).

Реже используются метафоры, имеющие самый разный характер: *Руками, реки,* восплещите (Лом.), факел *хладом околдован* (Держ.), *сети суеты* (Ф. Глинка), *кузница законов* (Бен.), тонкой *слюдою* блестящего *льда* (Майков).

При том, что тропы, основанные на звуковой близости, в XIX в. редки, некоторые из них повторяются: *Плющ*, как развешанный *плащ* или завеса (Майков), *Плющом,* как *плащом,* одевает (Случевский). Одни и те же метафоры у разных поэтов имеют разное значение. В метафоре *Очей моих ночь* у А. К. Толстого речь идет о слепоте, в метафоре Вяземского *очей пылающая ночь* — о жгуче-черных глазах.

В поэзии XIX в. встречаются и отдельные случаи взаимопревращения тропов: Слова *озеро* и *зеркало* объединяются то в сравнение: как *зеркало* стальное, синеют *озера* струи (Тютчев), то в метафору: *озер* живые *зеркала* (Язык.), то в атрибутивную конструкцию с метафорическим эпитетом: над *озером зеркальным* (Апухтин). Слова *латы* и *льды* объединяются в сравнение: И на груди их вместо *лат Льды* вековечные горят (Лерм.) и в атрибутивную метафору: *ледяные латы* (К. Павлова).

Некоторые пары слов употребляются то как прямые обозначения, то как составные части тропа. Таковы, например, слова *облака* и *клубятся*: *клубятся* в небе *облака* (Мей) — Смотри, как *облаком* живым Фонтан сияющий *клубится* (Тютчев). Так же соотносится эта пара слов и в XX в.: *Облака клубятся* в безднах зеленых (Вол.) — *Всклубились* прошлые годины Так *куполами облаков* (Белый). Так же соотносятся и другие пары: Сын *севера! суров* и хладен твой климат (Дмитриев) — Природа *севера* за ним от колыбели *Суровой* нянькою ходила много лет (Мей), *Труп* инки *трепетал* (Гнедич) — Иль сердца *труп* давно остылый *Затрепетал* в твоей груди? (К. Павлова).

В поэзии XIX в. только намечаются те процессы, которые приобретут распространение в XX в. Можно расставить акценты и по-другому: уже в поэзии XVIII—XIX вв. намечаются те процессы, которые разовьются в XX в., а тропеические сочетания поэтов XIX в. затем повторятся у поэтов XX в. и станут своего рода точками отсчета в развитии определенных паронимических пар и гнезд.

В поэзии XX в. явно выражен крен в сторону тропеических употреблений. В начале века роль тропов увеличивается, однако тропов, осложненных паронимией, в это время немного. Они сосредоточены по преимуществу в стихах Вяч. Иванова: *рокоты рока*; *пучины* круговратная *печь*; *горные горбины*. В постсимволистской поэзии явно выражены две противоположных тенденции. С одной стороны, тяготение к прямому слову при минимальном использовании тропов. С другой стороны, насыщенность текста тропами и, в частности, тяготение к метафоре. Поэты, чье творчество развивается в русле классической традиции или в большей или меньшей степени соприкасается с ней, обходятся почти без тропов. Соответственно и роль тропов, осложненных паронимией, в их творчестве невелика. Тем не менее некоторые тропы такого типа есть, например, у Ахматовой: все *голодной* тоскою *изглодано*; *по гребню сугроба*; Для того ль *сияла сила* В голубых твоих глазах.

Для некоторых индивидуальных стилей в высшей степени характерны тропы, паронимия же в них почти отсутствует. Таково соотношение между просто тропами и осложненными тропами у Клюева и Есенина. На фоне многочисленных разнотипных тропов такие метафоры, как *ладан ландыша, голод . . . гладил* (Стирал тебя Колчак в Сибири Братоубийственным штыком И *голод* на поволжской шири Костлявым *гладил* утюгом) у Клюева или *пригоршнями* водяных *горошин; Лепестками* роза *расплескалась; Яблоне* тоже *больно* Терять своих листьев медь — у Есенина — скорее исключение, чем правило. В стихах Мариенгофа, насыщенных разнотипными метафорами, нет метафор, осложненных паронимией. В стихах Шершеневича используется и паронимия, как таковая, и паронимия, осложняющая тропы, но количество осложненных тропов не идет ни в какое сравнение с количеством тропов вообще. В стихах пролетарских поэтов (М. Герасимова, В. Кириллова, С. Обрадовича, И. Филипченко и др.), также насы-

щенных тропами, на тропы довольно последовательно наслаивается паронимия.

Тропы, осложненные паронимией, особенно распространены у поэтов, чье творчество ориентировано на паронимию: у Маяковского, Цветаевой, Пастернака, Асеева, Кирсанова. В стихах Маяковского, для которого тропы, осложненные паронимией, характерны в высшей степени, — в то же время множество обычных сочетаний. Освоение паронимии началось для поэта именно с тропеических конструкций: Лица / у/ *догов* / *годов* / рез- / че, башен *кривые выи*; Дым из-за дома догонит нас *длинными дланями*; И на площадь *мрачно очерченную чернью*, / багровой крови пролилась струя; и подошвами сжатая *жалость визжала* и т. д.

В дальнейшем паронимия распространяется у этого поэта и на обычные, и на необычные сочетания. Например, для Маяковского характерны атрибутивные сочетания, основанные на звуковой близости. Большая часть таких сочетаний связывает слова в прямом значении: *чинная чиновница, проворный повар, страшный страж, завидные видики, перепуганный попугай, парадные пары, замерзший изумруд, похвалы повальные, невкусные кусты, сплошная плешь*. На этом фоне выделяются метафорические эпитеты: *постный пастор, задолицая полиция, ловкие головки*; На крыльях флагов / *стоглавой лавою* / из горла города ввысь взлетела; ср. *ядовитое* войско *идей*.

Самой большой концентрации достигают тропы, осложненные паронимией, в стихах Пастернака 10—30-х годов. Его тропы, и без того сложные и с точки зрения структурной и с точки зрения семантической, последовательно связываются еще и звуковыми перекличками. Для Пастернака характерны разные тропеические конструкции, с одной стороны, и разные типы звуковых построений, с другой. Наряду с простыми двучленными построениями у него не редкость многократное варьирование определенного созвучия. Некоторым сложным построениям Пастернака у других поэтов соответствуют более простые: *на лете — налет фиолетовый*, ср. *фиолетовое лето* (Г. Иванов), Лес *стянут* по горло петлей пернатых Гортаней, как буйвол арканом, И *стонет* в сетях, как *стенает* в *сонатах* Стальной гладиатор органа, ср. Кристалличной *сонатиной Стонет* дьявол из Казотта (Кузмин). В поздних стихах Мандельштама увеличивается не только роль паронимии вообще, но и роль осложненных тропов. Особую роль играют осложненные тропы в стихах Асеева и Кирсанова. Тропы, осложненные паронимией, у этих поэтов характерны и для стихов 40—50-х годов, времени, когда уменьшается и роль тропов, и роль паронимии. Отдельные осложненные тропы встречаются в это время и у других поэтов, в частности, у поэтов, у которых паронимия носит эпизодический характер (Кедрин, Гудзенко и др.). Новый расцвет тропов, осложненных паронимией, начинается в 60-е гг. и связан прежде всего с именами Л. Мартынова, А. Вознесенского, Н. Матвеевой.

Характер паронимических отношений в XX в. во многом определен активным развитием тропеических отношений между словами. Тропеическое начало в разных гнездах выражено то более, то менее, но оно накладывает отпечаток на судьбу паронимического гнезда. Паронимы в разных ситуациях дают то сочетания с прямым значением, то тропы. Такие отношения между паронимами встречаются в рамках одного стихотворения. Например, в стихотворении Цветаевой «Сок лотоса» слова *сон* и *сок* сначала имеют прямое значение: Наводит *сон Сок* лотоса, затем входят в состав метафоры: из уст в уста Вкуси — *сон* лотосова *сока*.

Наряду с сочетаниями с прямым значением появляются те же слова (или слова тех же корней) в составе тропов: в *пасти пустота* (Корн.), *пустая пасть — пасть пустоты* (Хл.); И *лягу* на *лугу* в простых цветах (Гор.) — Зеленью *ляг, луг* (Маяк.); Сто *гармоний гремят* запевки (П. Вас.) — А вечер *загремит гармоньями* (Полетаев).

Кроме того, слово вступает в контакт с разными словами одного корня, так что образуются то прямые, то метафорические сочетания. Для поэзии XX в. характерно параллельное существование таких сочетаний: *пьяное пенье* (Маяк.) — *Пенится пенье. Пьянит* толпу (Маяк.); *час — чистый:* В *час* утра, *чистый* и хрустальный (Блок) — *час Чистоты* (Цв.), Тот особенный *чистый час* (Ахм.); *печать — печаль:* И на всем *печать печали* (Сологуб), ср. И вовек не смоется *печать* Пламени, походов и *печали* (Долм.) — *печалью запечатана* квартира (Кирс.); *кусты густые — Кустарника сгусток* не выжат (Паст.).

Слова *глаза* и *газель* у Фета связаны в атрибутивное сочетание с метафорическим эпитетом: *глаза* твои *газельи*. В таком виде оно повторяется и варьируется у Бальмонта: Прекрасная дева смотрела *глазами газели*; у Гумилева: девушка с *газельими глазами*; ср. у В. Звягинцевой: Но твоих сыновей всякий раз По *газельей* печалинке *глаз* Безошибочно я узнаю. В стихах Северянина содержится и сочетание, имеющее прямое значение: *синеглазые газели*, и подобное сочетание в качестве образа сравнения: такое синее, такое, как *глаз газели* на заре — о небе.

Слова, которые в поэзии XIX в. образовывали сочетания с прямым значением, в поэзии XX в. объединяются в тропы. Слова *голод* и *глодать* в поэзии XIX в. используются в прямом значении: *Догладывает* хлеб мякинный и *голодный* (Бат.). Слова *голодный* и *оглодал* образуют дистантный повтор, характеризующий один предмет речи, в балладе Некрасова «Ворон». В поэзии XX в. эти слова входят в состав метафоры: Я, / в поклонах разбивший колени, / *голодом выглодал* земли неметчины (Маяк.), С *изглоданным* цингою ртом, Поступью жуткой разгуливая, Проходит *Голод* городом (Обрад.), Все *голодной* тоскою *изглодано* (Ахм.), Нас *голод глодал*, и огонь, и дым (Тих.); возможно и прямое употребление: Стволы дерев, *обглоданных* конями *Голодными*, торчали непристойно, Как ноги трупов (Вол.).

В некоторых паронимических гнездах паронимы используются

и в прямых значениях, и в роли тропов. Например, слова *лес, лось, лиса.* У Хлебникова помимо известного сочетания *Леса лысы. Леса обезлосели. Леса обезлисели*, на которое в свое время обратил внимание Маяковский, есть и другое употребление слов *лес* и *лось*, имеющих прямое значение: Почему *лоси* и зайцы по *лесу* скачут, Прочь удаляясь? Слова *лес, лось, лиса* в прямом значении сочетаются и у других поэтов: Из *лесов* сбегались *лоси*. . . Окунуть в реку рога (Клыч.), Я гонял бы коричневых *лис* по *лесам* (Шерш.), Где растут вековые леса, Где гуляют и *лось* и *лиса* (Корн.), *Лес*, начинающий *лосем* трубить (Шубин), ср.: *Леса* на дальних косогорах, Как желто-красный *лисий* мех (Бунин), Черно-бурою *лисицей* Под горой улегся *лес* (Кедрин), Российский *лес*! Широкие ветра Тебе, как *лосю*, ноздри раздувают (М. Борисова).

В других паронимических гнездах сначала появляются трепеические употребления паронимов, а затем прямые. Слова *век* и *веко* объединяются в метафору и в поэзии 10—20 гг.: подымите мне *веки веков* (Маяк.), Кто *веку* поднимал болезненные *веки* (Манд.), и в современной поэзии: И шершавое *веко* пещерного *века* (Мориц). Сочетание *вековые веки* имеет прямое значение и используется в качестве образа сравнения: Это я протянул к вам руки большие, Мои длинные руки вперед и вперед, Как *вековые веки* Вия. . . (Шерш.); оно входит в состав метафоры: окон *вековые веки* (Эр.). Слова *веко* и *век* употребляются и в составе однородных членов: Целый *век* — и мановенье *век* (Ант.), Сомкнутые *веки*. Веси. Облака. Воды. Броды. Реки. Годы и *века* (Паст.).

Благодаря появлению паронимических рядов преодолевается разрыв между сочетаниями, которые развивались самостоятельно. В этом отношении характерна судьба гнезда, включающего слова *плач, печаль, плечи.* Слова *плач — печаль*, на которые обратил внимание О. Брик, сочетаются у разных поэтов XIX—XX вв.: *плачет, печалится* (Некр.), над *печалью* нив твоих *заплачу* (Блок), в современной поэзии: Там *плачут* и *печалятся* (Р. Рожд.), Я и себе говорю — ничего, *не печалься*, Я и себя утешаю — *не плачь*, обойдется (Левитанский). Они попадают и в метафорические контексты: С деревьев падал лист сухой, То бледно-желтый, то багряный, *Печально плача* над землей Среди росистого тумана (Гум.), То ли иволга *плачет, печальная* птица (Луг.), *плачет печаль* (Бальм., Белый).

В поэзии XIX и начала XX в. в непосредственной близости находятся слова: *печаль — плечи*: Склонясь над ней влюбленно и *печально*, Вонзить свой перстень в белое *плечо*! (Блок), И о *печали* моей не спросит, И о *печали* своей не скажет, Только *плечо* мое нежно гладит (Ахм.). Цветаева объединяет сразу три слова этого гнезда: О *печаль плачущих* без *плача*, Хлебников — четыре: Или во *плаче пчел, плеч печаль* повили. В дальнейшем, помимо традиционного сближения, употребляется и менее обычное *плач — плечи*, которое объединяется и в обычное и в метафорическое сочетания: и *плечи плач* потряс (Кирс.) — И вдруг

ослабев, *Плечами плача*, Гришка. . . Медленно потянулся К кресту (П. Вас.).

Как уже говорилось, одни и те же слова используются то как однородные члены, то как составные части тропов, в частности, как предмет и образ сравнения. Слова *роза* и *заря* объединяются в этих позициях уже у Державина: *Зря розу* иль *зарю*; И *розы* по лицу блистали, Как утренния *заря*. В начале XX в. эти слова используются и как однородные члены: Нет, не одно только горе, — Есть же на свете Алые *розы* и *зори*, И беззаботные дети (Сологуб), и как члены метафорического сочетания: И золоченый, бледный небосклон *Зари* вуали *розой* покрывают (Кузмин). Каменский создает метафору на основе новообразования: Вейте гнезда *на розах зарени*.

Слова, которые объединялись в рамках однородных членов, становятся членами тропа: И с *воздухом*, с *водами* слиться (Ф. Глинка) — *воздух* ясный, как *вода* (Блок), ср. Разделены невидимой стеной, *Вода* и *воздух* смотрят друг на друга (Кушнер). Слова *валун* и *волна*, которые были членами перечисления: Собери скорей все *волны*, все *валуны*, все струи (Мей), становятся членами сравнения: От ненастья почти лиловы Ходят *волны*, как *валуны* (С. Орлов), ср. Акцент долгот присущ *волнам* и *валунам* (Ахмад.).

И напротив, слова, бывшие членами сравнительного оборота, используются как однородные члены: Сидит, приосанясь, Меж *струн* и меж *струй* (Цв.). Возникают и другие сочетания с этими же (и однокоренными словами), представляющие собой метафоры разных типов: *струи* на *струны* руки (Кузмин), Расцветится страна, Если песня стройна, Если *струйна струна* (Кам.).

Атрибутивному сочетанию также может соответствовать троп. Для поэзии XX в. характерно повторяющееся сочетание *древнее древо (дерево)*. У Вяч. Иванова оно представляет собой метафору: Весенние ветви души, Побеги от *древнего древа*, О чем зашептались в тиши?, у Гумилева это сочетание входит в состав метафоры-сравнения: Ты, на *дереве древнем* Евразии Исполинской висящая грушей — об Африке, в стихах Мартынова и Недогонова сочетание имеет прямое значение. У Луговского на основе атрибутивного сочетания возникает сравнение: И в этом мире / кажешься мне ты, Как листья юной, // Как *деревья, древней*. В стихах С. Шервинского сочетаются прилагательные: *древняя древесная* душа, ср.: *древесный, древний* у Д. Голубкова.

Слова *синий* и *сон* объединяются в конструкции разных типов. Эпитет *синий* имеет метафорический характер в сочетании Блока: Беато снился *синий сон*, в сочетании И. Анненского *синий сон* благовонных кадил метафора — слово *сон*, а эпитет имеет метонимическое происхождение. В сочетании Бунина *засинеет сон воспоминаний* объединены глагольная и именная метафоры. Паронимы входят и в состав сравнения: За туманной пеленой, Словно *сон, синеет* море (Клыч.). И наконец, паронимы объединяются как однородные члены: *синь* и *сонь* (Ес.), Степь. Ночь. Луна. *Синь. Сон*; Степь. *Сень. Синь. Сон* (Кам.).

Другим обычным сочетаниям, в частности, сочетаниям существительного и глагола, также соответствуют тропы. В поэзии начала века и 30-х гг. несколько раз повторяется сочетание слов *краб — карабкаться: Закарабкался краб* всполохнутый (Блок), *карабкаются крабы* (Паст.), *крабы карабкаются* (Луг.). На этом фоне появляется сравнение: Туман *вскарабкался* на нас, Как *Крабовидная* Туманность (Кирс.). Так употребляются и другие существительные и глаголы: *стрекоза — стрекочет: Застрекочет* колкою речью *стрекоза* (Потемкин) — Так мысли, легкие *стрекозы*, Летят над небом, *стрекоча* (Белый), Уже *стрекочет* пулемет. Где *стрекозиную* повадку Он, разгулявшийся, нашел? (Багр.), ср.: Только звонко *застрекочет* Колокольчик-*стрекоза* (Вяз.); *дождь — дождаться: дождались дождя* (Зенк.) — Близкой сечи душа не *дождется*, Как трава грозы и *дождя* (С. Марк.).

Одни и те же слова занимают разные позиции и у одного поэта и употребляются то как однородные члены, то как члены тропа: В *мхах*, в звуковом *меху*; *Мох* — что зеленый *мех* (Цв.), ср. В наставленный нюх — *Мха*, *меха* Дух, рога и *мха* Дух. Грудь — что *меха*; Июль, разгораясь, как яспис, *Расплавливал стекла* и *спаривал* Тех самых пунцовых *стрекоз*, Который нынче на брачных Брусах. . . — *Текли* лучи. *Текли* жуки с отливом. *Стекло стрекоз* сновало по щекам; *Милиция, улицы, лица* — И *улица* меняется в *лице* (Паст.).

Количество возможных позиций увеличивается благодаря тому, что граница между паронимией и тропом совпадает далеко не всегда. Паронимы образуют сочетание слов в прямом значении: Слава каменщикам, что *гранят граниты*, смарагды (И. Филипченко), Его *гранит* осколками *граня* (Тих.). Эти же слова входят в состав сложной метафоры, где оба они имеют метафорическое значение: Здесь Некрасов *гранил* своей песни *гранит* (Рыл.). Паронимическое сочетание образует метафору, одно из слов паронимического сочетания имеет прямое, другое метафорическое значение: распирая дома, ползет Москва // бронированным *гробом* его *горбата* (Кирс.). Эти же слова (или слова с этими же корнями) входят и в более сложное построение. Паронимическое сочетание объединяет слова, входящие в состав разных метафор: Деревня древняя все та же *Горбится гробами* ларей (Герасимов); слово *горбится* входит в состав одной метафоры: *деревня горбится*, слово *гробами* в состав другой метафоры: *гробы ларей.*

Одно из слов паронимического сочетания может быть метафорой, но метафорический эффект никак с паронимией не связан. Например, в строках В. Каменского: Чую и вижу — крадется *змея*, крадется Иван Творогов. *Змеи* ползут по *земле* — метафора *змеи* существует независимо от паронимического сочетания *змеи по земле*. Иного характера метафора М. Цветаевой: Ползет *подземный змей*, в которой паронимия накладывается на метафорическое сочетание.

Наряду с метафорическим сочетанием Маяковского *площади плещут*, в котором на метафору накладывается звуковое сходство

слов, существуют и сочетания иного характера. Паронимы относятся к разным синтагмам, так что один из них может входить в метафорическое сочетание: И на *площади*, как воды, Глухо *плещутся* торцы (Манд.), ср. И эти огненные капли На плитах *плещут площадей* (Герасимов), . . . знамена Коммуны *Заплещут* по *площадям* (Наров.).

Само по себе сочетание может быть и не метафоричным, как метафора оно осознается в контексте. Одни и те же паронимические сочетания в одном контексте имеют прямое, в другом — метафорическое значение: Ни надменным, ни *добрым*, ни *бодрым* Не хочу я ходить меж людьми (Ант.) — Ах, какой сегодня будет *Бодрый, добрый* день (Кириллов), Погуще бы таких *рыжих* Хлопушиных *рож* (Кам.) — . . .его, до стрех обстав, подсолнух // *рыжей рожей* застил от других (Асеев). На фоне многократно повторяющегося и в XIX и в XX вв. сочетания *клонить колени*, на которое в свое время обратил внимание О. Брик, выделяется это сочетание, употребленное в метафорическом контексте: И волна упала, *Преклонив колено* Перед кромкой суши (Матв.).

Таковы и другие паронимические сочетания разных типов: Даже пляж, / расхлестав *соленую слюну*, / осклабил утыканную домами челюсть; *Тараны затарахтели* в запертое будущее (Маяк.), *Расталкивали бестолковых* Пруды, природа и просторы; Мерзлый *нарыв* мостовых *расковырян*; Ключицы сутуля, крыла разбросав, *Парят* на ходулях степей *паруса* (Паст.). Подобное распределение сочетаний встречается и у одного поэта. Например, сочетание *устанет устами* в разных произведениях В. Каменского имеет разный характер, оно используется то как метафора: Встанет вдруг Кама светло безмятежная, *Устанет устами*, то как обычное сочетание: Да и что тут слова, Когда воля густа, Когда пыль целовать не *устанут уста* (Кам.).

Устойчивое объединение слов обновляет изменение их характера — слова или слово в прямом значении сменяются метафорой. Таково, например, сочетание Хлебникова *зимы* бросает *наземь* ткани, которое воспринимается на фоне сочетаний с прямым значением. Смысловые связи между словами изменяются и тогда, когда устойчивый член определенной пары заменяется однокоренным словом. Например, о распространенном сравнении *годы-воды*: Тихи дни и годы — *годы* в терему, Словно льются *воды* медленно во тьму (Брюс.), *Годы* — как *воды* с околицы (Клыч.) напоминает сочетание Маяковского *годы-водники*, преобразующее исходный образ.

При повторении соответствующей пары один тип связи может явно преобладать над другим. Например, пара *мох* — *мех* объединяется конструкцией сравнения: Ты *мхом* и грибком обросла, точно *мехом* (Март.), Да здравствуют все перелески, Покрытые *мохом*, как *мехом* (Иск.). Слова *мед* — *медь*, объединенные в начале века Вяч. Ивановым: Льет *медь* и топит *мед*, в составе сложной метафоры — речь идет о колокольном звоне — включаются в конструкцию сравнения: И *мед* — как размякшая *медь*

(Шубин), в атрибутивную метафору: *медный мед* азиатских пчел (Март.). По преимуществу же они встречаются в составе однородных членов: Зачем нам *мед*, зачем нам *медь* (Гор., 1962), Где же *медь*, где же *мед?* (Солоухин), Бей, звонарь Спиридон, / в громовые, *медовые, медные* (Кирс.), ср. С маху время расколов, На густом *меду* настоян, Впрямь не *медный*, золотой он, Этот гул колоколов (Ант.). Л. Мартынов добавляет к этим словам слово *намедни*, устанавливая родство между тремя словами: *Намедни*! Похоже на *мед* и на *медь*, Поет это слово, успев онеметь.

Пара *лом* (*излом, ломать* и т. п.) — *молния* используется по преимуществу в виде атрибутивного сочетания с метафорическим эпитетом, которое по-разному варьируется. Этот ряд начинается в литературе XIX в.: В *изломах молний* золотых (Ф. Глинка), *молния, изламываясь* между туч (Гоголь) и проходит через XX в.: Застекленных *молний обломки* Всаживает в бревенчатые ребра (Герас.), *ломала молний* пламенный *излом* (Обрад.), средь *лома молний* (Тих.), В небе острые *изломы* Прорезающихся *молний* (Ивнев), *молния ломкая* (Кирс.), *Молнии ломались* по соседству (С. Орлов), *Молнии* в *изломе* (Н. Матв.), *Молния ломает* тую (Дудин), Это завтрашней *молнии ломкий* зигзаг (Ант.), Удары *молнии* сквозь слезы *Ломали* небо на куски; *Сломанными молниями* била (Заб.), Небо . . . *с ломаными* линиями *молний* (Соснора). На этой основе возникают и более сложные сочетания: *Молящий* о помощи *молнийный излом* (Зенк.), ср. *Молили молнийную* небыль (Ант.). В таком виде эти слова входят и в другие тропеические сочетания: В мыслях — *молнийный излом* (Белый), Как *молнии* сверкающий *излом* . . . В учении пленительном твоем Открылся нам спасительный маяк (Кириллов). В поэзии XX в. встречается и употребление этих слов в роли однородных членов: о счастье *молнийном* и *ломком* (Гор.).

Предпочтение той или иной позиции может характеризовать индивидуальный стиль поэта. Для Ахматовой паронимические метафоры не характерны, для Асеева — напротив. Соответственно, одни и те же слова попадают у этих поэтов в разные позиции: *озера*, степи, города, И *зори* родины великой (Ахм.) — *Розовея озерами зорь*, / *Замирая* в *размерных* рассказах (Асеев).

В поэзии XX в. варьируются отношения между словами, входящими в состав тропа. Один тип тропа заменяется другим, на смену сравнению может придти метафора. Такова судьба слов *плащ — плющ*. В поэзии XIX в. они входят в состав сравнения. В поэзии XX в. встречается и сравнение, и метафора. В стихах Цветаевой сначала используется сравнение: В листве бы, в *плюще* бы, / в *плюще* — как в *плаще* бы, затем метафора: под *плащом плюща*. Метафору использует и Ф. Искандер: *Плащ* забвения зеленый Наползающих *плющей*. Эти слова используются и как однородные члены: В *полуплаще*, одна из аонид, Иль это платье так на ней сидит? В *полуплюще*, и лавр по ней змеится? (Кушнер).

Большая часть тропов имеет устойчивые отношения между частями. Другие тропы обратимы, двусторонни. Появление обрат-

ного тропа — один из способов обновления тропа. Уже рассмотренные слова *плющ* и *плащ* могут быть связаны и по-иному: А им в подспорье, / свисая густо, Гуще, чем с древних стен *плющи*, / краснея / лампасовой лапой лангуста, Жандармов виснут и веют *плащи* (Асеев).

Двусторонний характер имеют и тропы, объединяющие слова *река — рука*. Цветаева объединяет эти слова и как однородные члены: Смуглые *руки* и синие *реки*; Но моя *река* — да с твоей рекой, Но моя *рука* — да с твоей рукой Не сойдутся . . .; и как члены сравнения: Сплетаются *руки* на вечные веки — Как ветви — и *реки*. Обратный троп использует Маяковский: *к руке реки*, Каменский: *над рекой-рукой*.

Двусторонний характер имеет сближение слов *речь — речка*. Его передает сравнение: *речь* течет, как *речка* (Я. Козл.) и метафора: где журчанье прозрачных *речек* Милой русской привольной *речи* (Долм.). Распространен и обратный троп: *речь речного* серебра (Бал.), над *речной* вековечной *речью* (Тих.), *речистые речки* (Тарк.).

Слова *ручей — речь* входят также в сочетания двух типов. Это, с одной стороны, метафора *речь ручья: ручьев* прерывистая *речь* (Вол.), *ручьевая речь; ручьев* ниспадающих *речь* (Цв.), *ручейков* баламутная *речь* (Долм.), тихий и сонный *ручей* без *речей* (Слуц.), *речи ручьев* (Вл. Соколов), И никакою песней не пресечь / *ручьев, речонок, речек и речушек* / куда-то торопящуюся *речь* (Алигер), ср. строки Хлебникова: О эти *речи* огневые *Ручья* ночного сонных взоров, где эта метафора входит в состав другой метафоры. С другой стороны, тропы, уподобляющие речь ручью: Пусть звук *речей* звучит ярчей, Чем быстро шепчущий *ручей* (Вол.), И певучий *ручей* сладкозвучных *речей* (В. Гофман), Иван Исаич *Речь* кует. Льет слова *ручьем* (Кам.), Чужая *речь ручьем* вокруг течет (Нар.), Нет, я еще пытаюсь, как *ручей*, Естественное сохранить *реченье* (Дудин).

Слова *туча* и *туша* образуют метафору: *Туч* выпотрашивает *туши* Кровавый закат-мясник (Маяк.), *туши тучевидных* масс (Март.), сравнение: *туча* под ним, как *туша* кривая (Тих.), ср. обе конструкции у одного поэта: *тучи туша; тучи* медленными *тушами* плывут над спящими деревьями (Я. Белинский). При обратном расположении составных частей они входят в состав сравнения: *туши тучами* дымятся (Асеев), И старая *туша*, как *туча* (Корн.). Эти слова объединяются и как однородные члены: к *тучам* и *тушам* (Асеев), Рядом с *тушами* осетрины, Рядом с *тучей* копченой стерляди (О. Сулейменов).

Двухсторонних тропов, осложненных паронимией, в поэзии XX в. немного. К тем, что уже приводились, можно прибавить такие: Внемля *волненью волн* (Белый) — Где *волны* тщетного *волненья* Жизнь рассекает, тучный *вол* (Сологуб), *гнев огня* (Вол.) — *огонь* орудийного *гнева* (Утк.).

Варьирование способов выражения однотипных смысловых связей, с которым уже приходилось сталкиваться, когда речь шла

о поэзии XIX в., продолжает развиваться и в XX в. Одни и те же слова объединяются то в конструкцию сравнения, то используются как метафора. В стихах Есенина слова *лапа* и *липа* связываются то в метафору: Держат *липы* в зеленых *лапах* Птичий гомон и щебетню, то в сравнение: Клен и *липы* в окна комнат, Ветки *лапами* забросив, Ищут тех, которых помнят. В поэзии более позднего времени эти слова также входят и в метафору: *Липа* указала мокрой *лапой*... (Долм.), и в сравнение: Вы, *липы* ночные, / как *лапы* в ветвях / хиромантии (Возн.). Слова *пасть* и *пропасть* в 10—20-е гг. объединяются в метафоры разных типов: *пасти пропастей* (Белый), *пасть пропасти* (Гум.), Где *пропасть* в *пасть* свою зовет (Гор.) а в 70-е гг. входят в состав сравнения: А рядом *пропасть*, точно *пасть* Разверстая (Кушнер). Паронимы входят в состав глагольной метафоры и в конструкцию сравнения: *Пенится пенье; Пенье вспень* (Маяк.), *Песня вспенила* уста (Гор.), *Песня* — как *пена* (Паст.), Чтоб *пенистей* пива, / чтоб крепче вина // хватали / за душу / *песни* (Маяк.), ср. эти же слова в прямом значении: Я знаю *песни*, древние, как память, О *пене*, о свободе, о морях (Луг.).

В строках Б. Корнилова: С немалыми причудами *поземка*: / то завивает *змейку* и венок; то сделает веселого бесенка — слово *змейка* приобретает метафорический характер от соседства с сочетанием *поземка завивает*. Маршак объединяет слова *змейка* и *поземка* в конструкции сравнения: *Змейкой* мчится по *земле* Легкая *поземка*.

Одни и те же слова входят в конструкции сравнения разных типов: *Терем*, ставленный *тюрьмой* — в *терему-тюрьме* (Гор.). Встречаются и другие случаи обратимости тропов: *ледяная слюда* (Асеев), *слюдинки льдин* (Паст.). В ряд варьирующихся обозначений включаются и новообразования: В *песнях, пьяных* без вина — *песнопьяный, песнопьянствуют* (Кам.). Такие переходы возможны и внутри стихотворения. Например, в стихотворении Кирсанова «Кино окна» используется не только метафора заглавия, но и сравнение-приложение: *окно-кино*.

Таким образом, одни и те же слова (или слова одних и тех же корней) используются то в сочетаниях с прямым значением, то в составе тропов. Одни и те же слова или слова одних корней попадают в разные позиции, количество которых все увеличивается. Кроме того, тропы, осложненные паронимией, могут включаться в состав более сложных тропов.

II

Процесс взаимодействия компаративных тропов и паронимии развивается то с большей, то с меньшей активностью на протяжении всего XX в., захватывая разные тропеические построения. Уже в поэзии 10—20-х годов XX в. используются разные типы компаративных тропов, осложненные паронимией: сравнения, метафоры-сравнения, предикативные метафоры, сравнения-приложения.

Паронимия, накладывая свой отпечаток на сравнение, ведет себя по-разному. Звуковая близость объединяет предмет и образ сравнения: Возьми в *ладони* меня, как в *латы* (Сев.), *Салон* безмолвен, как *салоп* на вате (Паст.), *Елей* Подобием *клея* Налип на стогах (Март.), Прямо с *колючек*, словно с *крылечек*, Спрыгивал он, как танцор, на носок (Ок.).

Когда звуковая связь существует между предметом и образом сравнения, предмет сравнения может быть выражен метафорой: Из *купола* небес, как из *купели* (Кузмин), Как *волоса, волокна* тонких дымов (Вол.), *Страсти корь* сойдет *коростой* (Маяк.), Тумана белокурого *волна — воланом* газовым (Цв.), И красок звучные *ступени* На холст как *струпья* положил (Манд.). В других случаях метафорой выражен образ сравнения: Будь неподвижною, севера *ось*, Как *остов* небесного судна (Хл.).

Кроме того, звуковая близость существует между признаком и образом сравнения. Признак сравнения в одних случаях выражается прилагательным, в других глаголом. Признак сравнения выражен прилагательным: *робкий*, как *рябчик* (Маяк.), И будем *просты*, как *растенья* (Кам.), Когда он, *обрюзгший*, как сползший *набрюшник* (Паст.), Как *плющ* назойливый, *цепляющийся* весь (Манд.), ... если люди / здесь *стройны*, Как *струна* (Асеев), И уж *скрючен закорючкой* Сват Подьячий средь палат (Гор.), Словно *ржа*, земля *рыжа* (Гор.), *черный*, как *грачонок* (Возн.), Где, точно *клейма, наклеены* щели (Тих.), Это только одна минута *Напряженная*, как *прыжок* (Шубин), Широко известен в узких кругах, / как *модерн старомоден* (Слуц.).

Признак сравнения выражен глаголом: человек / сегодня / приспособился и *осел* / странной разновидностью — сидящим *ослом*; Петя *мчит*, как *мяч* футбольный; *Берет* ... как *бритву* обоюдоострую; Как *примус, примутся* мерцать (Маяк.), И *трутнями трутся* и ползают; И сад *слепит*, как *плес* (Паст.), *Летят* облака, как битый *лед* (Асеев), И облака, Как *простыни распластаны*, лежали (Эр.), Водоросли с края *Треплются*, как на ветру *тряпье* (Кушнер), И много дней *Живи*, как эта *ежевика*, Жизнь выжимая из камней (Иск.).

В ряде случаев признак сравнения вне зависимости от того, как он выражен — прилагательным или глаголом, имеет метафорический характер: И жизнь *волок*, как *вол* (Кам.), Еще *пылает* мак, как *пламя* (Клыч.), *Вспыхнул*, как *хлопок*, бело и внезапно Тихой молньи о мщенье обет (Ант.), А скольких женщин ты сослепу / в пути *растоптал*, как *распятье* (Евт.), Как *плющ* назойливый, *цепляющийся* весь (Манд.), в *бокалах бокастей*, чем женщины бедро (Кульч.), Все жизнью *жесткою* живем, как *жесть* (Кушнер), Язык, что *плетьми* винограда *Петляет* по *плитам* гробниц (Матв.). Такие сочетания осложняют однородные члены в роли признака сравнения: *роет, рвет*, как *ратай* (Гор.).

В поэзии XX в. распространен и другой тип сравнений, осложненных метафорой. Признак сравнения в сочетании с одним из членов сравнения представляет собой обычное сочетание,

в сочетании с другим членом сравнения — метафору. В сравнениях такого типа также участвует паронимия. Она затрагивает не предмет и образ сравнения, а предмет и признак сравнения, образующие метафорическое сочетание. Образ сравнения мотивирует выбор признака сравнения, но сам в звукосмысловые связи не включается: Чистейшим *жиром, жарким*, как смола (Багр.), *Костер*, как меч, огнист, *остер*; Камой *течет отчет* (Кам.), Он создал в них потоки *струй*, Горячих, *острых*, как металл (Гор.), И *стрелы* другие *растут* на земле, как орешник (Манд.), Позавидовал крыше / обугленный тополь, — будто крыльями, / *хлопьями* сажи *захлопал* (Гудз.), Как пот, *остывает* горячего лета *усталость* (Твард.).

Помимо таких прямых связей между членами тропа и паронимами существуют и иные, не столь явные связи. В сравнительных оборотах в звуковом отношении согласуются не существительные, а существительное и прилагательное. Прилагательное определяет и образ сравнения: И *ландыш* свечкою *душистой* Горел на свадьбе с Светляком (Бал.), Высоко в небе *облачко* серело, Как *беличья* расстеленная шкурка (Ахм.), Бываю с *яблоней*, как с девушкой *больной* (Сев.), Большие знамена *пылают* на горе Чудовищным *воспаленным* маком (Багр.), *Буран* разгребая руками, как *бурную* речку веслом (Гудз.).

В других случаях оно определяет предмет сравнения: Но конец *отравленного* жала Был острей *веретена*; Как *журчание* воды, К уху жарко приникает *черный* шепоток беды (Ахм.), Вот она, как *ангел*, над мирами, Факел жизни — *огненная* Смерть!, ср. *Ангел* непогоды пролил *огнь* и гром (Вол.), *Коротким* днем, как *коркой* сыра, Играют крысы на софе; Так воздух *садовый*, как *соды* настой (Паст.), *Рыжий* пух, как *ржавчина*, пробился На щеках опухших (Багр.), А на мосту, как *черт, черный* взметнулся плащ (Цв.), и *смрадная* муха / *смарагдом* / над кучей наживки летает (Кирс.), Бьется за полночь черной *смородиной Самородная* песня его (Саянов), Он сыплет, как *звездами, звонкой* порошей (Луг.), *Туманный* пригород как *турман* (Возн.). В звуковом отношении связаны прилагательное или наречие — признак сравнения с прилагательным сравнительного оборота: Он не *весел*, как *вселенский* мрак (Асеев), И *медленно*, как *медные* полушки, Из крана в кухне падала вода (Багр.).

Звуковая перекличка связывает прилагательные, характеризующие предмет и образ сравнения: Как смысл *голубиных* речей, — Такое *глубокое* озеро (Гор.), Он весь был в *скользкой* чешуе, Подобно *кольчатому* гаду (С. Марк.).

Не с существительным, а с прилагательным согласуется и существительное, имеющее при себе приложение: *малиновка, маленький* друг (Заб.), разодетые *горцы*, рыцари *гарцующие* (Глаз.). Звуковое согласование связывает признак сравнения, выраженный глаголом, и определение при образе сравнения: Тебе в потеху Сеньки голова, Как яблоко *скуластое, скатилось* (Багр.).

Связаны предмет сравнения и несогласованное определение при образе сравнения: На тонкой мачте — маленький *фонарь*, Что

камень драгоценной *фероньеры*, Горит над матовым челом небес (Блок), Он жил среди петель, / рубинов и рубищ, / где в страшной пучине восстаний и путчей / неслись *капуцины*, / как бочки с *капустой*! (Возн.).

Образ сравнения в некоторых случаях представляет собой развернутое сочетание, включающее в себя слово, перекликающееся либо с предметом сравнения: А *гений* — в глазах их — нарыв, Наполненный *гнойным* величьем! (Сев.), И *клокотанье* города, как будто В *котлах* огромных дышит кипяток; *Весть* неслась, Как *весною* воды (Багр.), Шагнешь — и хруст *стеклянный*, Как будто раздавил *стакан* (Луг.), либо с признаком сравнения: Сороки *грохочут*, как сыплют *горох* (Радимов).

Предмет сравнения в свою очередь может быть включен в развернутую конструкцию, в одном из слов которой приобретает опору образ сравнения: . . . в *тюремном* дворе, глядя в лужу воды, как в *трюмо* (Кедрин), На *гребень* этой крыши Похожа тень от твоего *горба* (Ант.).

Признак сравнения также может быть выражен несколькими словами, одно из которых образует паронимическое сочетание с образом сравнения: Мой учитель *опаленный*, Черный, как костра *полено*; Голубели раньше льны, Собирала псковитянка, Теперь, *бурны* и сильны, Плещут, точно *самобранка* (Хл.).

Паронимией может быть осложнен только один из членов сравнения. Признак сравнения выражен однородными членами, связанными паронимией: *кольчат, колюч*, как репейник (Ант.). В роли предмета сравнения используются однородные члены, связанные паронимией: Как *рокот* дальнего прибоя, Я слышу *крики*, плески *рук* (Гор.). Если паронимией осложнен образ сравнения, паронимическое сочетание может иметь прямое значение: легла Капрея, Как *тайны* изваянной *тень* (Вяч. Ив.), Ни хрупкие тени Японии, Ни вы, сладкозвучные Индии дщери, Не могут звучать похороннее, Чем *речи* последней *вечери* (Хл.), И свет теперешнего дня Мне темен, как *лучи лучины* (Гор.), Ползали слухи, как *вши* по *овчине* (Кам.), Шел слух, как *ветер* по *траве* (Кедрин), и зазвенит хребет *струной* / давно *расстроенной* гитары (Уш.). В следующем примере предмет и образ сравнения представляют собой однокоренные слова, но образ сравнения осложнен паронимическим сочетанием: Люди с *вилами* подъехали к стогам, Точно карлы к великаньим пирогам С *великанистою вилкою* в руках (Матв.).

Паронимические отношения существуют внутри образа сравнения, выраженного метафорическим словосочетанием: метафорой-сравнением: слова мои — *радугой судорог* (Маяк.), Пены белые горы, как *облака молока*, на руки ползут (Хл.), атрибутивной конструкцией, возникающей в результате метонимии признака: Рассвет *холодною ехидной* (Паст.), Ой, пуля, пой *свинцовою синицей* (Багр.), глагольной метафорой: Толпились, выстроясь в передней, Как *выстрел выстроил* бы их (Паст.). Образ сравнения может иметь и более сложный характер: Вдруг золотеет паутина,

Как символ *ленных пленов сплина* (Сев.). Реже всего связаны и предмет, и признак, и образ сравнения: *стройнее струн* трепещущие *строки* (Ю. Верховский), *Голой головою глобус* (Маяк.), *Радугой реет радостный рай* (Кузмин), *Ярость* по жилам бежит *остра*, Как муравьиный *спирт* (Шубин), В *чаду едучем*, точно *яд* (Март.), Перезрелый *манго*, Разболтанный и *мягкий*, точно *магма* (Н. Матв.), *Струны*, как *стропы*, *струились* сверху (Возн.).

Звуковая близость связывает части сравнения-приложения. Эта относительно редкая конструкция тем не менее проходит через весь XX в. и имеет разные конкретные преломления, объединяя, как и собственно сравнение, конкретное с конкретным, отвлеченное с конкретным, неживое и живое и т. д.: *вороны-воры* (Бал.), *терем-тюрьма, небо-нёбо, заря-роса* (Гор.), *прожекторы-пожары* (Гастев), *ковчегом-ковшом, пушка-печка, печурка-пчелка* (Маяк.), *зарницы-озорницы*, со стаями *воров-ворон, кони-огни, узоры-взоры, люди-лебеди* (Кам.), *девица-денница* (Кирс.), *веснянка-песня* (Луг.), *клубок-колобок* (М. Комиссарова), *мамонт-монумент* (Глаз.), *пристани-простыни* (Лук.), *циклон-циклоп* (Март.), *грушею-игрушкою* (Р. Казакова), *хвала-халва* (Иск.).

Сравнительно редко паронимические отношения связывают атрибутивные метафорические сочетания, в которых существительное представляет собой метафору, а прилагательное образовано от слова в прямом значении: *тюремной* капиталовой *турой* (Маяк.), *гробовой сугроб* (Цв.), *чернобарханного бархата* толщи (Зенк.), . . .пронзенные *пихтовой пикой* Сибири (Кирс.), ср.: *пихты* были как *пики* (Вс. Иванов).

Зато генитивные метафоры с разным значением последовательно взаимодействуют с паронимией: ночная *усадьба судьбы* (Хл.), *трибуна труб, вагранок* огненная *вьюга* (Герасимов), *костер оркестра, барабан борьбы, пуль* звенящий *улей* (Маяк.), *пожар* ружейного *пыжа, баллада самообладанья* (Паст.), *буря бирж* (Ант.), *парады природы* (Слуц.), *ругателей рогатины* (Возн.), *фортепьяно* мощные *фонтаны* (Солоухин).

Паронимия накладывается не только на собственно метафору, но и на ее непосредственное контекстное окружение. Паронимические сочетания возникают в результате того, что некоторые одночленные именные метафоры согласуются в звуковом отношении с сочетающимися с ними прилагательными и глаголами: А по твоим *железным жилам* Струится газ, бежит вода — о городе (Брюс.), *Железные желуди* капал Огненный дуб (Герасимов), Подпусти петуха! Подымай вилы! Эх, не *потухай*, / *петух* милый (Маяк.), ср. сочетание *потухали петухи в штабных телефонах* в «Белой гвардии» Булгакова, где и имя и глагол представляют собой метафоры.

Паронимическое сочетание образует опорное слово метафоры-сравнения и его определение: *странные строенья* облаков (Брюс.), *странные* облачные *странники* (Сельв.), осени *жесткой жесть* (Снегова). Часть эпитетов в таких сочетаниях носит метонимический характер и относится к слову в прямом значении: *кочевья*

кучевые синих туч (Гор.), *Пятнистые пятаки* Лиловых, как лес, сыроежек (Паст.), очей *синеватый свинец*; В *слепотекущий склеп* памятей; *Развеянные звенья* Причинности (Цв.), лохмата зари *багровая грива* (Марк.), *золотое* небесное *зало* (Асеев), И *грузный разговор* колоколов (Багр.), крыса ... С глазами холодных, *Быстрых бус* (П. Вас.). В такие конструкции включаются и метафорические эпитеты: под *серокудрую пудру* сумерек (Шерш.), Под Пермь, на *бризе*, в *быстром бисере* Фонарной ряби Кама шла; *свинячьего* глаза *свинец* — о медведе (Корн.). Оказавшись в этой позиции, утрачивают свой прямой характер и эпитеты, входившие в аналогичные обычные сочетания: Неуязвимые, лезьте по *скользким скалам* слов (Маяк.), ср. *скользкие слова*, *скользкие скалы*: иду один уступом *скользких скал* (Блок). Метафорический эпитет сопровождает и метафору, которая включена в сложную метафорическую перифразу: *кипящие капли* свинцовой воды — о пулях (Корн.). Эпитет, сопровождающий сравнение-приложение, в звуковом отношении связан не со словом в прямом значении, а со сравнением. В строке А. Кушнера: А мне, мне скрасил жизнь *сверчок-велосипед, Сверкавший* спицами совмещены два сочетания: обычное: велосипед, сверкавший спицами, и метафорическое: *сверчок сверкавший*, которое осложнено паронимией.

Согласованное и несогласованное определение при существительном, связанные звуковой близостью, представляют собой опорное слово метафоры и метафорический эпитет: Сырой *картон кортомных* чащ, Как лапой, грохотом проломан; В серебре и *перламутре Полумертвых* фонарей; Как в росистую хвойную *скорбкость Скипидарной*, как утро, струи (Паст.), Какая нога наступила на *ржавчину рваных* кустов? (Багр.), мера *зерен зорных* звезд (Клыч.), *шелк шаловливых* кудрей (Кирил.). Эпитет при именных метафорах согласован со словом в прямом значении: *Несбитая быта* морда (Маяк.), *Холодная* рука *ландшафта* (Паст.). Некоторые паронимические сочетания возникают в результате контаминации генитивной метафоры и атрибутивного сочетания с ее опорным словом: *луч лучшего* будущего (Брюс.).

Паронимические отношения связывают одну из частей метафоры-сравнения с глаголом. Метафоры-сравнения имеют двойственное звуковое согласование с глаголом. В одних случаях с ним согласуется слово в прямом значении: Давайте *бросим бури* яблоко На стол пирующим землянам (Манд.), Разверни расстоянья, как скатерть! *Расставь*, как стаканы, Зимних дымов столбы и весенних *рассветов* хрусталь! (Ант.), *Забейте* же / в самый глубокий склеп / Истлевшего *быта* / скелет (Асеев). При этом в одних случаях глагол имеет прямое значение: *Вилось* одеянье *волос* (Хл.), в других — метафорическое, как в только что приведенных примерах.

Если глагол согласован в звуковом отношении с опорным словом метафоры, он также может иметь прямое значение: . . .сын юродивый, *Качая* рыжий *кочан* головы (П. Вас.), Но и она не знает,

Что *скрыто* в *строках* звезд (Клыч.). Возможны и конструкции, в которых глагол (деепричастие, причастие) имеет метафорический характер. В результате совмещаются метафоры двух типов — глагольная и именная: *запутавшиеся* в *паутине* рифм; *изъязвленная злословием* штыков; В погоне угроз *паруса распластал* (Маяк.), *шатаются* неба *штанги* (Асеев), *магнием* молний *мигала* гроза (Шерв.), Бурями смятый, *измолотый Молотом* тяжких лет (Кириллов), Усыпляя, влачась и *сплющивая Плащи* тополей и стоков (Паст.), где не *свалить стволов* великого народа // где дышит, как листва, могучая свобода (Кирс.), мы *овладели дьяволом* распада (Луг.). Опорное слово метафоры может быть связано в звуковом отношении и с именным сказуемым: Где *ощетинен* бора *щит* (Сев.), *Трубы* ветра *грубы; явен овен* темноты (Хл.).

В метафорах-сравнениях в звуковом отношении согласуются опорное слово метафоры и определение к слову в прямом значении: в *кольчуге калечащих* молний (Ант.). В стихотворении Пастернака «Баллада» сложный образ: В колодец ее обалделого взгляда Бадьей погружалась печаль, и, дойдя До дна, подымалась оттуда балладой И рушилась былью в обвязке дождя — имеет как бы двойное членение. С точки зрения смысловых отношений связаны слова *колодец — бадья* и *баллада — быль*. С точки зрения звуковой связаны слова *обалделого — бадья — баллада — быль*. Акцент перенесен с главного слова на подчиненное, на боковое.

Еще один тип взаимодействия тропа с паронимией возникает тогда, когда связанные в звуковом отношении прямое и метафорическое обозначение одного и того же предмета одновременно присутствуют в тексте, хотя и не образуют метафорической конструкции: Сейчас мы руки углем *замараем, Вмуруем* в камень *самоварный* дым, И в рукопашной с медным *самураем*, С кипящим солнцем в комнаты влетим (Паст.). Прямое обозначение вводится косвенно, через определение, метафорическое обозначение того же предмета присутствует в тексте непосредственно. В результате их сопоставления возникает двойное обозначение: *самовар — самурай*. В стихотворении Пастернака «Импровизация» дистантный повтор связывает прямое обозначение — *клавиши* и его метафорическое соответствие — *клювы*. Эта пара входит в более сложное построение, где играют роль и паронимические однородные члены: Я *клавишей* стаю кормил с руки Под хлопанье *крыльев*, плеск и клекот — *Крикливые*, черные, крепкие *клювы* — Рулады в *крикливом, искривленном* горле. В цикле Цветаевой «Стол» заглавное слово имеет метафорическое соответствие: *Столп* столпника, уст затвор — Ты был мне *престол, простор*... В стихотворении Мандельштама «На меня нацелилась груша да черемуха...» так соотносятся слова *кисти* и *кистени: Кисти* вместе с звездами, звезды вместе с *кистями*, — Что за двоевластье там? В чьем соцветьи истины? С цвету ли, с размаха ли бьет воздушно-целыми В воздух, убиваемый *кистенями* белыми.

Паронимические отношения устанавливаются между словом и его метафорической перифразой: Помешав зерно и *слово — Славу*

солнца и луны (Клыч.), *взор* его — *узор* души — Алеет кумачом (Кам.), и охоты поэта *сокол* — / *голос* / мягко сойдет на низы; Приходит дама, *пантера* истая, — // такая она от угрей / *пятнистая* (Маяк.), О милый *Теннис*, легкий *танец* (Г. Иванов), *Осень* взбежала — *олень* (Асеев), *Гордыня, родина* моя (Цв.), *Пенье* — *кипение* крови Слышу — и быстро хмелею (Манд.), Да здравствует *колос*, // усатый колхозный *колосс! (Кирс.)*. Распределение между членами тропа и паронимами может быть и другим. Собственно перифразу образует паронимическое сочетание: бич, *мечтателей меч* (Цв.). Перифраза в свою очередь может быть осложнена тропом. Как метафорическая перифраза используется сочетание с метафорическим эпитетом: Плывем пустынной Ладогой, Под *яркой аркой* — радугой (Брюс.), глаза, о *склад нескладной* кутерьмы (Шерш.), с метелью, *лютейшей* из *лютен* (Паст.).

Паронимические отношения связывают части предикативной метафоры: *Совесть — светильник* опасный и жгучий (Бал.), И *пролетарий* — горний *летчик* (Белый), *Сивилла: ствол* (Цв.), *Люди — лодки; Мненье* — это не *именье* (Маяк.), *Россыпь* звезд — самоцветная *роса* (Кам.), Живейшая из *жен: Жизнь* (Цв.), *Свиньи* молочные спят — / *сфинксы* (Соснора), *Ров* подо мною — *рок* надо мной (Возн.), *Счастье* — быть // *частью* материи (Кирс.), *Женщиною* быть — *самосожжение* (Возн.). Паронимические сочетания образуют не субъект и предикат, а субъект и одно из слов предикативной метафоры: *Сердце — серны* изгибные вздроги (Кам.), Там *рифы* — сплошное бурление *рифм* (Кирс.). Предикативная часть такой метафоры может в свою очередь содержать метафору, осложненную паронимией: *Недуги — недруги других* невскрытых *дуг* (Манд.), *Каморки* заковыристой отшелье — / ночных *крамол* и таинств *закрома* (Ахмад.).

Паронимическое сочетание включает в себя только предикативная часть метафоры. При этом оно в одних случаях представляет собой обычное сочетание: Я — пар отстучавшего града, прохладой В исходную высь воспаряющий. Я — *плодовая падаль*, отдавшая саду Все счеты по службе, всю сладость и яды (Паст.), в других — либо метафору, либо ее составную часть: Разве / путь миллионам — *филантропов тропы*?; Пассажи — *перчаточных* лавок *початки* (Маяк.), Арбуз — это *зори* во *взоре* Да свежесть предутренней зыби (Иск.).

Предикативная часть метафоры, связанная с субъектом одним созвучием, может быть осложнена однородными членами, связанными другим созвучием: Где *быль* — лишь разумная *боль* О славе, о *боге*, о *беге* по верам (Хл.), ср. Не потомком ли *Разина* — широкоплечим, *ражим*, *рыжим* Я погромщиком тебя увидала, — *разлука*? (Цв.).

III

Разным распределением слов в прямом значении и метафор характеризуются сложные предложения и однородные члены. Как однородные обычно сочетаются слова в прямом значении, но могут сочетаться и метафоры. Это по преимуществу сочетания глаголов или прилагательных. Вот ряд глагольных метафор, осложненных паронимией: Но вот / пошли / *вылупляться* из гула / и *лепятся* / фразой / слова (Маяк.), Из туч с золотым обрезом — Такое — на краснозем, Что весь световым железом *Пронизан* — пробит — *пронзен* (Цв.), Океан *выложен* / чешуей синею, / а Кавказ / *вылужен* / вековым инеем (Кирс.), *Ворча* и *ворочаясь*, как старик, Во мгле засыпает море (Иск.), *Подмигивал, помаргивал* плафон (Кушнер), Мысль моя *петляла* и *плутала* (Вин.), Нужно *выпороть* веником душу, Нужно *выпарить* смрад из нее (Выс.). Вот ряд прилагательных, имеющих метафорический характер и осложненных паронимией: И никто / не догадался намекнуть / *недалекой* / *неделикатной* звезде (Маяк.), *Безжалостный* и *жалящий* свинец (Багр.), Спасибо тебе, весна, // что ты *чиста* и *честна* (Асеев).

Кроме того, распространены такие однородные члены, когда одно из слов употреблено в прямом, другое в переносном значении. Это могут быть прилагательные: Вошел человек, *железен* и *жилист* (Маяк.), *зимний изумленный* воздух (Паст.), *Весенний* дух, *веселый* и беспутный Ходил повсюду (Багр.), Нос у дятла / весь точеный, *лакированный, кривой* (Корн.), *ловкий, лакированный*, играючи Мчит автомобиль во всей красе (Светлов), По болотам, *завистливым* и *заливистым* (Возн.), Средь зимней тьмы, *фонарно*-фантастичной, С ее *фанерной* стужей золотой (Кушнер), В *горячечном, в горчичном* дыме (П. Вас.). Ср. два контекста, в одном из которых оба прилагательных имеют прямое значение: И, пригнувшись, *сед* и *сер*, Кривобокий, косомордый, Давит молнию шофер (Багр.), в другом значения прилагательных распределены так же, как в только что рассмотренных случаях: А жил я там, где, *сер* и *сед*, Подобен каменному бору, И голубой и в пепле лет, Стоит, шумит великий город (Эр.).

По этому же принципу объединяются и глаголы: Но за дверью звонок оборвался И упал, и *звенел, извинялся* (Гор.), Пошла вола *вертеть* и *врать*; Не позволю *мямлить* стих и *мять* (Маяк.), *Пылил* и *плыл* заштатный тротуар (Паст.), Над нами *веяла* и *выла* мгла (Багр.), И только грязь *кипела* под подошвой, / и только капли *капали*, как вши (Корн.). Аналогичные отношения возможны и между членами противопоставления: Чтобы пелись и читались, // признавались за родных, // чтобы ими все *питались*, а не *пятились* от них — о стихах (Асеев). Соотнесенные фрагменты текста состоят из разнокачественных отрезков: один имеет прямое значение, другой включает в себя метафору, осложненную паронимией: Взяли прикамскую Крепость Осу, Теперь приказанскую *Полосу полосуй* (Кам.).

Глагольная метафора, входящая в состав однородных членов,

вступает в паронимические отношения с подлежащим: Где *режут* синь *стрижи* и *рушится* прибой (Вс. Рожд.).

Глагольная метафора, входящая в ряд однородных членов, паронимически связана с подлежащим предложения, но не связана с другими однородными членами, которые объединяют слова в разных значениях: Горячей, чем глазной Маргаритин белок, *Бился*, щелкал, царил и *сиял соловей* (Паст.), Падают, *плавятся, льются Льдинки* (Заб.). Именные метафоры, осложненные паронимией, в роли однородных членов — редкость: Это падают с осинок *Бусы*, кольца и сережки, *Бисер* утренних росинок (Клыч.), Прощай, вьюг-твоих-*приютство*, Воркотов *приятство* (Цв.), И переулков лающих *чулки* И улиц перекошенных *чуланы* (Манд.). Связаны метафоры-сравнения, но паронимические отношения возникают не между опорными словами метафор, а между прямыми обозначениями: на пальцах *проспектов построек* заусеницы (Шерш.). В звуковом отношении перекликаются слово в прямом значении из одного сочетания и опорное слово метафоры из другого: Стал дыбой — *крест, костром* — страницы Библий (Брюс.), Так вопреки полотнищам *Пространств*, треклятым *простыням* Разлук (Цв.). Возможны и размытые отношения между членами метафоры, и членами паронимического сочетания: *Молния* былей пролившихся, *Мглистость молившихся мыслей* (Паст.).

В рамках однородных членов или сложных предложений существительные в прямом значении сочетаются с именными метафорами разных типов. В подобных сочетаниях, как и в случаях прямого употребления, звуковая близость связывает слова в прямом значении, хотя одно из слов входит в состав метафоры-сравнения: Качаются разбойничьи *фелюги*, Горят в порту турецких *флагов* маки (Манд.), колесо и звон *велосипеда*, и *весла* упругая ладонь (Корн.). В других случаях звуковая близость связывает слово в прямом значении и опорное слово метафоры. В такой позиции оказывается одночленная метафора: *Бирюза, бирюза*, зелена, голуба, Золотятся *березы*, тот берег лилов — об озере (Гор.), Речение, в котором все слова Притерты, пригнаны и сплавлены Умом и *терпугом*, паялом и *терпеньем* (Вол.), И полетели тюленьи *долины*, / *льдинки* в Стожарах / звенят дрожа (Уш.). В перечислении присутствует метафора-сравнение, с опорным словом которой согласуется существительное в прямом значении: *резеда* и *риза* кашки (Ес.), Короткое уже кончалось *лето*, Дымилось *тело* вспаханных равнин (Ахм.), И чаек *полет*, и пробег бычка, И круглой медузы *лед* (Багр.), И рвутся *оборки* настурций, и *буря* Баллоном раздув полотно панталон, Вбегает... (Паст.).

Прямое и непрямое слово, связанные звуковой близостью, входят и в другие соотнесенные конструкции или занимают несимметричные места в однородных конструкциях: Стволы, побуревшие в *летах*, Гордые ржавыми *латами* (Гор.), *эхо* по лесу катится, // ели *ухом* шевелят (Асеев), Город-воля, штормовое *лето*, // порт, / где бочек / крупное *лото* (Кирс.), Деревья

с черными *грачами* И *горечь* тающего льда (Жигулин). Такие сочетания включаются и в состав сложных метафорических построений: И стужа ставит чащам самовар *Лучинами* зари и *калачами* (Паст.).

Однородные члены, связанные паронимическими сочетаниями, входят в состав тропов. Это могут быть образы сравнения при одном или при разных предметах сравнения: В теле — как в *трюме*, в себе — как в *тюрьме; Плющом* впилась, *Клещом*, вырывайте с корнем; Не умрешь, народ! Бог тебя хранит! Сердцем дал — *гранат*, Грудью дал — *гранит*; На плечи — сребро-седым *плащом* Старческим, сребро-сухим *плющом* На плечи — перетомилась! — ляг, Ладанный, слеполетейский мрак Маковый (Цв.), Я Черноморский флот, холоп и раб, Забью тебе, как *кляп*, как *клепку* (Паст.), И снова / в каждом рожденном рожден — / как сила, / как *знанье*, / как *знамя* (Маяк.), И *прахом, пухом, пургой* Взрывались псалмы и поверья! (Сельв.), Месяцы, мелькнувшие *стрелою, Выстрелом* промчавшиеся дни (Жаров), Борода — *коляской, Колесом* — живот (Утк.). В сравнении Н. Матвеевой: Дымится и светится *пруд*, Как *пир* светляков И как *пар* по овину, Как *жар*, потухающий в трубке цыгана — в звуковом отношении связаны не только однородные члены, входящие в состав образа сравнения, но и предмет сравнения с образом сравнения.

Паронимически организованные однородные члены входят в состав предикативной метафоры: рифма поэта — */ласка/* и *лозунг*, / и штык, / и кнут (Маяк.), Вся жизнь в боку! Он — *ухо* и он же — *эхо*; Столп столпника, уст затвор — Ты был мне *престол, простор* (Цв.), И личное / твое бессмертие // не в том, / что кто ты, / как ты, / где ты, // а — всех земных племен / *соцветие*, // *созвездие* / людей планеты! (Асеев), разобранный добряк — / лишь *грязь*, // *грозящий* брак / кусков стальных (Кирс.).

Другой тип паронимических сочетаний, в которых находят отражение и слова в прямом и слова в переносном значении — конструкции с деепричастием. В ряде таких конструкций глагол имеет прямое значение, а деепричастие представляет собой метафору: Где, зацветая, в глухоте *Завянул* цвет, *Звеня* всполохнутой мечте: «Нет, нет и нет!»; Я слез и *укатили* кони, *Укутываясь* темнотой (Гор.), о другом *мечтая, мчится* поезд тяжкий (Хл.), Их вихрь *крутил, кутя* (Паст.), скользим. . . *цепенеем*. . . *зацапаны* ветром (Маяк.), *Мчится* тройка, смех игривый По обочинам *меча* (Утк.).

Когда в звуковом отношении согласуются определение и сказуемое, одно из слов может иметь прямое значение, другое — быть метафорой. В результате этого существительное входит в сочетания двух типов: прямое и метафорическое. При этом глагольная метафора сочетается с прилагательным в прямом значении: *Зовут заветные* ступени; И колокол *вещает вечевой* (Бальм.), *И первый* зяблик *порвет* затишье (Багр.), Вслушивайтесь в оба, / как она *струится*, / *странная*, особая / тишина границы (Кирс.), . . . Как

струятся серийные фильмы (Шефнер). И, напротив, паронимические отношения существуют между метафорическим эпитетом и глаголом в прямом значении: *Приспело* время *спелое* (Кам.).

IV

Тропы, осложненные паронимией, отражают некоторые важные и характерные для поэзии XX в. смысловые связи.

Важное место среди сравнений занимают сравнения конкретного с конкретным, основанные на внешнем, по преимуществу зрительном сходстве. Этот тип сравнений — самый устойчивый и прослеживается даже у тех поэтов, для которых паронимия была периферийным художественным средством (Заболоцкий, Кедрин, Гудзенко и др.): *Полено* — тушею, // тверже камня. / Как будто / вспухшее // *колено* / великанье; И вот «Севастополь» вылез в *залив*, / спокойный, как *заливное* (Маяк.), *куст* рябины Горит покинутым *костром* (Обрад.), Как *яблоки*, вылупит *белки* (Нарбут), *Медали* вывесками *меди* (Заб.), Нет-нет, как *кость*, взблеснет *костел*; Потом их относило за лес, Где *сыпью насыпи* казались (Паст.), Все и вся называть вещами — / это лозунг, Принятье мер — / то сравнение с *овощами* всех *вещей* из небесных сфер (Корн.), Ручка финского *ножика*, Схожая с козьей *ножкой; Бородку*, узкую, как *редька*, Худыми пальцами суча...; Как *кастаньеты, кость* стучала о кость (Кедрин), И оранжевые *пятаки* отсверкали, // как *пятки* мальчишек, оттуда // в теперь (Кульч.), *кровь* запеклась *покровом* ледяным; У седого, как *лунь, валуна* (Наров.), Дрова, на них *грибы*, как *губы* (Уш.), Сорвись, умчись за город, Во тьме чтоб твой *кристалл*, Попав зиме за ворот, Как *крестик*, заблистал — о снежинке; *Вагон* багряный, как *огонь*; Как с *аэродрома*, С *дремы* луговой (Март.), Подобно синей *колыбели* Качался *небосклон* (С. Марк.), Он жил неопрятный, как бюргер обрюзгший, И *брюхо* металось мохнатою *брюквой* (Возн.), *ладонь* исполина / он *лодочкой* складывал утлой (Матв.), И *якорь* ползет по отвесу Мокрым коричневым *крабом*; Топырится над гроздью *гроздь*, Как *груди* смуглые южанок (Иск.), *Палаццо* — это как *палатки* (Меж.), И *воронки*, как *раны*, зияют; *Леденцы* во рту, словно *льдиночки* (Выс.).

Некоторые сочетания такого типа повторяются: сравнения *кровь — ковер: Кровь* его легла *Ковром* расшитым под ноги царице (Багр.), *Кровь* — узорнее *ковра* (Кам.); *дерево — дверь: Деревья* мотались, как *дверцы* карет (Паст.), В деревне есть *дерево* Старое *дерево*, Как будто в морщинообразную *дверь* его Ушли от погони медведи и лешие (Март.), *Деревья* скрипели, как *двери*, в лесу (Вл. Соколов).

Зрительный характер имеют и некоторые тропы, в которых как образ сравнения используются названия живых существ: *мышцы* — как *мыши* / бегают в руке (Корн.).

Другой распространенный тип сравнений, осложненных паронимией, — сравнение неживого с живым. По преимуществу нежи-

вое — явления предметного мира: *Флюгер*, вертлявей *фигляра*, Месяцу бьет по рогам (Март.), Словно *гость*, под густые березы Присядет причесанный *стог*; Когда *ручьи* обронят с горки вздохи И побегут, как *бирючи* (Клыч.), в обертках, как *шейхи*, / раковые / *шейки* (Кирс.). Особо можно выделить обозначения мифологических персонажей, которые используются как образ сравнения: *волоса* как *василиски* (Белый), *дома* как *демоны* (Ход.), Разъезжались *фуриями фуры* (Ант.). В роли предмета сравнения может быть и отвлеченное понятие: Вот рыщет страх и *полночь*, как *палач* (Кириллов).

Человек (и другие живые существа) в свою очередь сравнивается с окружающим миром в разных его проявлениях: *Кормилица* . . . Нежнее сна, лукавее змеи И *комара* назойливей я стала (Ан.), *Люди*! Вы расцвели, как *лютики* (Асеев), Поднять *рабов*, как *бурю* в море (Кам.), Большая, золотая, как *тростинка, Танцорка*, таитянка, легкий лик (Луг.), Сидел на корточках *медведь*, Неодолимый точно *медь* (Хл.).

«Сопряжение далековатых понятий», столь характерное для поэзии XX в., отражается в сравнениях двух типов. Конкретное сравнивается с отвлеченным: Был *мак*, как *обморок*, глубок (Паст.), Выходят, как *легенды, ледоколы* (Тих.), Крутые *брови* кинулись, как *буря*, На золотой миродержавный лоб; И серый *свет*, ужасный, словно *совесть* (Луг.), Вроде *знаменья — знамя* дня (Меж.).

И, напротив, отвлеченное сравнивается с конкретным: И *грезы* о прошлом блистают в уме, Как пестрая *риза* (Брюс.), Есть *пробелы* в памяти, — *бельма* На глазах: семь покрывал (Цв.), *Коммуна*, и то завернется *комом* (Маяк.), Для кого рука твоя Перстень девичий сняла, *Страсть* того *стрелой* прожгла (Гор.), И *липкость* воздуха, и черные утра, И фонари, стоящие, как слезы, И липкотелые ветра Ему казались *лепестками* розы (Вагинов), Чтоб капать, и теплить, и плавить *Историю*, как *стеарин* Какой-то свечи без заглавья (Паст.), Как брезжит в высях лунных Нездешней *вестью свет* (Клыч.), Есть сейчас гусары кроме: наблюдая идеал, / вечерком стоят на *стреме*, как ты в *стремени* стоял (Смел.), Ты, *румба*, словно *рыба*, бьешься в полночь (Луг.), Угодил я в *старость*, как в *острог* (Ант.), *Скандалы* точно *кандалы*; Послюним газетку и через минутку // Свернем *самокритику* как *самокрутку?* (Возн.), Вхрупывайся в *радость*, как в *редиску* (Евт.), . . . приходит она, / как небесная *манна*, / *минута* (Р. Рожд.), *Брань* его покрыла толстым слоем, Как *броня* (Матв.).

Отвлеченное сравнивается с отвлеченным: и *счастье* / *сластью* / огромных ягод // дозреет / на красных / октябрьских цветах (Маяк.), На *лязг* и щелканье замков Похоже *лясканье* волков (Паст.), Есть *запахи* — как *заповедь*. . . (Цв.), И реплики, и шутки, / и *спор*, как *пир* горой (Уш.), В *сияние* свое, как в *сон* погружена, Жемчужина. . . (Матв.).

Через сравнения в паронимические отношения включаются названия современных реалий и отголоски современных пред-

ставлений. В особенности это характерно для сравнений Вознесенского: Так в *органах* — как в старых *ангарах* — запредельный таится полет; А он только крякал, упруг и упрям, / расставивши *краги*, / как башенный *кран*; Блещут, будто *турбины*, Белых *рыбин* бока; И словно воплощенье *телепатии*, Живые подмосковные *тюльпаны* Стоят и озираются вокруг.

Одно из важных направлений развития метафоры — выражение отвлеченного понятия через конкретное слово. Паронимия накладывается на этот тип метафор в сочетаниях Анненского, Коневского, Хлебникова: в кольца *дыма* Черной *думы* врезан *дым* (Ан.), Там *думами* и чувствами *дымит* (Коневской), в *дыме* сладкой *думы* (Хл.). Аналогичные смысловые связи и сочетания повторяются и в поэзии более позднего времени — в тридцатые годы у Безыменского: *дымка раздумья*, в 70-х гг. у Окуджавы: каких-то горьких *дум* их овевает *дым*.

В XX в. расширяется круг конкретных слов, которые сочетаются с обозначениями отвлеченных понятий. Это слова, не связанные с традиционной символикой, в частности, слова быта. На этом фоне как одна из разновидностей метафор, основанных на сочетании абстрактного и конкретного, и существуют метафоры такого типа, осложненные паронимией. Метафоры этого типа характерны для Маяковского: в *тисках* бесконечной *тоски, слов* горящая *лава*, фразы крою по *выкриков выкройке, трясина старья, листиками мистики*; для Пастернака: И ливень въезжает в *кассеты* Отстроившейся *красоты, ряска раскатов*, в черном *котике кокетства*, тайная *струя страданья*; Чрез девственный, непроходимый *тростник* Нагретых деревьев, *сирени* и *страсти*. Метафоры такого типа есть и у других поэтов: *ножи наживы, кольчуга молчания, радуга радостей* (Хл.), В моем сердце, узорчатой урне, Светлой *грусти* дрожат *хрустали* (Багр.), и долгих *лет* спиральной *лестницей* (Брюс.), *молоко молитв* (Шерш.), *кошма кошмара* (Асеев), *рассудка* слабое *растенье* (Заб.), *волна войны*; в *жилах желанья* и жажды (Кирс.), *преданий* суровое *прядево* (Рыленков), Лукавое время играет в *минутки*, Не требуя крупных *монет* (Маршак), *гири греха* и стыда (Возн.) *вериги* старинных *религий* (Дудин).

Прием овеществления лежит и в основе некоторых глагольных метафор. С отвлеченными существительными сочетаются глаголы конкретного действия: язык *оплюйте сплетнями*; Радостная *выстрелила весть*; Если глаз твой / врага не видит, // *пыл* твой *выпили* / нэп и торг. . .; скоро ли *маями* / тело усталое *вымоем*? (Маяк.), И, как Каин, Там *заштемпелевин теплом* Окраин, забыт и охаян, И высмеян листьями гром; И сослан на взморье, *топить*, как Сизиф, *Утопии* по затонам; . . .как *трагедией трогают* зал; Ты спал, *постлав постель* на *сплетне*; Он двинуться хочет, не может проснуться, Не может *засунутый* в *сон* на засов (Паст.), и в тетради проталины, как фиалкой, *синеют сонетом* моим (Шерш.), беззаконно *Заковать законом* душу (Кузмин), Словно во *ржи* лежишь: звон, синь. . . / Что ж, что во *лжи лежишь*! (Цв.), Какую тебе мне *лесть сплесть*; Я сам *строку* свою *строгал* (Асеев); Не

выбраться к свету, не *вытрясти* Оттуда *страстей* и души (Ант.), Ты смолчала и *выложила* // ярко-желтую *ложь* (Кирс.), Не *круши* меня, *кручина*! (Гор.), Он вернулся из долгого Отлученья от нас, И, *затолканный толками*, Пьет со мною сейчас (Евт.), *перекрестили красотою* / мой дом, как синее письмо (Возн.), Как ты любил? — Ты *пригубил погибели* (Ахмад.), Эта *месть перемесит* Дорожную супесь и глину (Дудин), От *грусти* меня *разгрузи* (Шефнер).

Второе направление развитие метафоры в XX в. связано с активным использованием метафор-сравнений, основанных на сближении конкретного с конкретным. Метафоры этого типа у некоторых поэтов в свою очередь осложнены паронимией. В основе этих метафор лежит в основном зрительное сходство: *бусыньки брусник* (Сологуб), *кастаньеты костылей, стен* раскаленные *степи* (Маяк.), *кос куст* (Хл.), *стрижей* мелькающие *стрелы* (Герасимов), *шлюзы жалюзи, огонь бегоний, осинник снастей, шпатом пашен* (Паст.), *решето решетки* (П. Вас.), под белым *шатром парашюта* (Маршак), в *оперении пара* (Ант.), *стрелы стерляди* (Поделков), *гейзеры газа* (Кирс.), *розги гроз*; В *каланчах* пшеничных *калачей* (Март.), в *сосуде сада* (Мориц), *Болотца* замерзшее *блюдце* (Жигулин), ср. *болотце* как *блюдце* (в прозе А. Белого), Встает Эльбрус, Весь залитый огнем, Как будто *куст Костров* горит на нем (Тих.), *мисок* жаркие *диски* (С. Орлов), меченосный *окорок руки; копья копоти* (Матв.); ср. повторяющиеся метафоры: *разливы* розовой *зари* (Кузмин), *Разливы* канареечной *зари* (С. Марк.), Тих *разлив* второй *зари* (Утк.).

В генитивных метафорах в качестве опорного слова используются и названия живых существ, но это большая редкость: В каждой чайной (обычайно) *чайка чайника* летит (Кирс.), ср. *волос* твоих пушистую *лису* (Корн.), где слово *лиса* употреблено метонимически.

Кроме того, как опорное слово метафоры используется название части человеческого тела, слова же в прямом значении могут быть и конкретными и отвлеченными. Ряд сочетаний такого рода открывают метафоры Вяч. Иванова: *зевы язвин, зеница зенита*. Этот ряд продолжают и метафоры: *зевы зарев*; И бурчало у *трущоб* в *утробе*; *ламп лбами*; мягка / *снегов*, // тиха / *нога* (Маяк.), *глыб лоб* (Хл.), *пятерня портьеры* (Паст.), ср. *колосьев голос* (Гор.), И словно манит тонкой *кистью* Черемухи росяной *куст* (Клыч.), У *бортов* по бокам отросла *борода, Бакенбардами* пены бушуя; у *гребня* на *горбе*; Короткой *мордой* дергает *мортира* (Кирс.), Это / на *спины* щербатых *сопок*, / *сопя* и кряхтя, / взбираются улицы (Р. Рожд.). К ним примыкают и повторяющиеся у разных поэтов сочетания *пасть пропасти* и *лапы липы*, о которых уже шла речь. Значительно реже в подобные сочетания вступают отвлеченные существительные. Таковы сочетания Н. Асеева: *тело* обсвистанных *лет*; их плечи *скелетов столетий* касались. В современной поэзии к ним примыкают сочетания *палец Апокалипсиса* Вознесенского, *бельма баллад* Сосноры.

Как основа метафор используются слова с обобщающим значе-

нием. При отвлеченном слове: без дна наших *чаяний чан* (Цв.), *воз воспоминаний* (Меж), *дебри добра* (Слуц.), при конкретном слове: *легионы огня* (Маяк.), *бокалов* бешеный *конклав* (Заб.), *стража стрижей* (Матв.).

Паронимия накладывается и на некоторые глагольные метафоры. Это прежде всего антропоморфные метафоры. Среди них на первом месте по распространенности стоят антропоморфные метафоры Б. Пастернака: *Слепла соль*; И на старое зданье почтамта *Смотрят сумерки*; И *огорчалась кочерга; устает кустарник* охать; . . .подкисший *ранет Ныряет*, обнявшись с клешнею омара; *Ненастье настилает* скаты. Антропоморные метафоры взаимодействуют с паронимией и у других поэтов: А сердце *рвется* к *выстрелу*, / а горло *бредит бритвою*; Семь лет с меня глаз эти *воды* не *сводят* (Маяк.), *Бормочет бор* (Багр.), *Гром хромал* — степей Тамерлан (П. Вас.), Как податливы *подушки* дивана, И слышно, как *дышат* они во сне (Луг.), так *пожар пожирает* траву (Цв.), *Праздник Дразнит* (Кам.), в те года, как *вьюга вьючила* // груз снегов на плечи нам (Асеев), И *звал* назад с могучей силой Ночного моря синий *вал* (Кедрин), и *осень* — / с виноградом барка / — того гляди, / сама / *уснет* (Уш.), Солнце село, *Степь остепенилась*; Новые *сверкания Свергают* С трона предыдущее сверканье (Матв.).

Гораздо реже антропоморфная метафора заключена в деепричастном обороте: Бал у хаты колыхала, *Тешась* в *тучах, тишина* (Хл.), *моря, / мурлыча*, / легли у ног (Маяк.), *Пушки* замолкли, крови *покушав* (Заб.), Видел ли ты, Как *коса* в лугу скачет, Ртом железным *перекусывая* ноги трав? (Ес.).

С антропоморфными глагольными метафорами соотносятся и метафоры, в состав которых входят некоторые существительные: *у липы* в *лепете* (Маяк.), *недоуменье меди* орудийной, *доверчивость деревьев* (Паст.), *тяготенье стяга* / к лаврам выстраданных мо-гил (Цв.), Давайте *перемолвим* // *безмолвье* синих *молний* (Асеев), кто не пьян *болью балалаек* (Уш.), *радость родников* (С. Марк.), *агония огня* (Мануйлов); ср. *маятников маята* (Цв.) — беглый *маятник маялся* в сумраке спертом (Чухонцев).

Помимо антропоморфных глагольных метафор с паронимией сочетаются и другие типы глагольных метафор: От жара *струились стручья* (Паст.), Сан-Марко два *жгута* витые Колени *жгут*, мечту двоя (Брюс.), *Гудит година* путевая; Почему *теснится* в подъязычьи *стон* (Багр.), а Красная *площадь* раскинулась рощицей, / превращается в сад, / шелками *полощется* (Кирс.).

Глагольная, в частности, антропоморфная, метафора образует паронимическое сочетание с глагольным распространителем: Меха. . . *Храпели* горлом *хрипло*; *Стоусто* небо *застонало* (Хл.), Восток *шаманил машинально*; *Душно дышат* табаки; Сады *тошнит* от верст *затишья*; Огромный сад *тормошится* в зале В *трюмо* — и не бьет стекла; У *окуня* ли *екнут* плавники (Паст.). Паронимы объединяются в атрибутивные конструкции с метафорическим

эпитетом: *зерна светозарные* (Сев.), *белеющее блеянье*, в *пекле-ванных выкликах* (Паст.), *рожью* гнилою и *ржавой*, *просоленное солнце* (Багр.), *недобитый быт* (Асеев), Пылает поздний *шипов-ник*, *Шипящий*, закатно-красный (Сельв.), *в ослепительном сплетенье* (Заб.), *ароматное ярмо*, *стыд студеный* (Евт.). Метафорические эпитеты имеют и антропоморфный характер: *легкомысленная солома* (Манд.), *зарезанная заря* (Асеев), *ощерившиеся пещеры* (Петровых), толпа *метавшихся метафор* (Ант.), *озорная заря* (Р. Рожд.).

В ряде случаев паронимические сочетания сами по себе не образуют тропа, а представляют собой часть сложного тропа. Таковы некоторые сочетания Пастернака: *Ворожит замороженный* месяц; Пусть *взапуски* с *зябкостью* запертых лавок Бежит, в рубежах дребезжа, синева.

Несколько тропов, осложненных паронимией, объединяются в один сложный образ: *Роба* по-*рыбьи* — плюх! Нет, чтобы лечь, как вещь! *Плещет*, как рыба *лещ*! (Мориц). Сочетаются три тропа, два из которых связаны паронимическими отношениями: *роба — по-рыбьи*, *как рыба*; *роба плещет*; *плещет*, *как лещ*. Одни и те же слова входят в разные метафоры: *осеню* себя *осенью* (Сев.) — А тут всю землю *осень осенила* (Лук.).

Паронимия — один из способов обновления традиционных тропов. Традиционное сравнение света, тумана, мглы и т. п. с тканью лежит в основе метафор: *свитки света* (Герасимов), под ранцами и *сумками Сумрака* и мги (Паст.), *туманы* в *мантиях*, *туманности* в *мантильях* (Март.). Метафора Пастернака *метель полночных матиол* обновляет традиционное сравнение цветов со снегом. Метафора Антокольского *Шапка Шипки* возникла на основе традиционного *шапка горы*. Сравнение Н. Матвеевой: Девятый *вал*, бодучий словно *вол*, — существует на фоне сравнения волн с конями, а метафора Вознесенского: А по спине под луной купоросной / льется *волос* распущенных *вал* — на фоне более обычной метафоры *волна волос*.

Таким образом, в поэзии XX в. паронимия последовательно взаимодействует с компаративными тропами. Хотя некоторые из рассмотренных типов взаимодействия тропов с паронимией используются чрезвычайно редко, показателен сам факт их существования, свидетельствующий о том, что возможности приема расширяются. Это можно рассматривать как одну из тенденций развития паронимии в поэзии XX в.

Сочетаемость слов и паронимия

Уже в поэзии XVIII—XIX вв. выделяются слова, сочетаемость которых явно зависит от их звучания. Это такие слова, как *ветер*, *лист*, *скала*. На протяжении XX в. круг таких слов увеличивается, а у слов, уже включенных в этот процесс, появляются все новые и новые соответствия.

В поэзии XIX в. слово *скала* сочетается со словами: *скользить*, *сакля*: Казалось, приросли к *скале* Две *сакли* дружною четой (Лерм.); *скакал*: По *скалам* Кавказа Она Ленорой, при луне, Со мной *скакала* на коне (Пушкин); *склонить*: И *скалы* тесною толпой... Над ним *склонялись* головой (Лерм.); *сказалась*: *скала* так жалобно *сказалась* (Полонский); *скула*: А *скалы*, как *скулы* Этой пасти морской (Вяз.). В поэзии XX в. слово *скала* вступает в сочетания отчасти с этими же словами: *скользкий*, *скользить*: *скользкая* (Блок, Безым., Шерв.), *соскальзывать со скал* (Шаламов); *сакля*: *к скале* прилипла *сакля* (Бунин), в пробоину *скал* // вот с этих тропиночек узких // на *сакли*, звеня, опускались войска // золотопогонников русских (Маяк.); *скула*: И снова почти о *скалы скулой* (Маяк.), Если *скула* // о *скалу* — труп (Асеев); в тропах: *скулы* каменные *скал* (Петников), На *скулы скал* надвинут звездный шлем (Марк.), И *скалы*, приникшие *скулами* к стеклам террасы, молчали (Ант.), профиль *скуластой скалы* (Голубков); обратный троп: *скулы*, как *скалы* (Матв.); *скакала*: Река *скакала* по скатам *скал* (С. Марк.), *склонить*: Я не забыл о мощных *скалах*, *Склонявших* голову ко мне (Ант.). Оно сочетается и с целым рядом других слов: *скат*: *скальный скат* (Брюс.), *скалистый скат* (Вяч. Ив.); *раскалывать*, *расколоть*: Гранит высоких *скал расколот* (Бальм.), Она *раскалывала скалы* (Ант.), *скалы раскалывает* на стихи (Лук.), *расколотый* на *скалы* Карадаг (Петровых); *осколок*: *осколок* темных *скал* (Гор.); *раскалять*: у *раскаленных скал* (С. Марк.); *скелет*: Прилип к *скале* лесов *скелет* (Маяк.); *скалиться*, *оскалы*: Домами *скалила скалы* далекость (Маяк.), *скалы*, руины, *оскалы* ущелий (Корн.), И вот над моей головою висит / *оскаленной* смерти виденье, / огромная «господи, пронеси!» — / *скала*, угрожая паденьем (Корн.), ...гребни валов, Набегая на *скалы*, преображают *оскалы* в *осколки* (Март.); *осклабиться*: *Осклабясь* во все лицо, как *скала* (Паст.); *сколько*: Но под стихиями синей пустыни *Сколькими скалами* этих костей Гниет, выветривается и стынет Проросшая рвами степь (Сельв.).

В XIX в. слово *лист* сочетается со словами *шелестит*, *блестит*, давая повторяющиеся сочетания. На звуковой близости основаны и более редкие сочетания, с глаголами *истлеть*: *Истлели* быстрой чередой, Как *листья* осенью гнилой (Пушкин); *сплетать*: Когда *листы* твои *сплетали* Солима верные сыны (Лерм.); *стлать*: Шумящи красно-желты *листья* *Расстлались* всюду по тропам (Держ.); *стелить*: Орешника лист ароматный Тебе я в тени *настелю* (А. К. Толстой), *слетать*. Сочетания с этими глаголами встречаются и в поэзии XX в.: *истлеть*: *лист*, глух, *истлел* (В. Ив.), *Истлеют* падью *листопада* (Ес.), (ср. *лес истлевает лиственный* (Асеев)); *стелиться*: Топча по осени дубовые *листы*, Что густо *стелются* пустынною тропинкой (Манд.); *слетать*: Уже кленовые *листы* На пруд *слетают* лебединый (Ахм.), *лист* ... *слетал* (Паст.), Когда я гляжу на *летящие листья*, *Слетающие* на булыжный торец (Цв.). Одновременно круг паронимических

подобий слов *лист*, *листва* расширяется. Это глаголы: *ластиться* (Бальм.), *литься* (Ес., Заб.), *лосниться* (Ант.), *сулить* (Слуц.), *распластывать*: *Распластывает листьев* пятерню (Тарк.); *хлестать*: первым *выхлестнуть листом* (Гор.), дождем ты *листья исхлестал* (Асеев); прилагательные: *слоистые листья* (Сельв.), *листва, лисья* (Сельв.), *ластовидной листвою* оброс (Тарк.), *стылый листопад* (Вс. Рожд.), ср. *листьев* ржавая *усталость* (Утк.), В *листьях* будто *усталость* (Петровых), вверх ладонью кленовый *лист* // как *литой блестел* под луною (Асеев); существительные — члены сравнительного оборота: Как *лисята*, рыжеют *листья* (Жигулин), *Пластырем* липнет ко лбу *листопад* (Матв.), *листьям*, как *ласточкам* красным (А. Дементьев). Слова *листья* и *ласточки* используются и в других позициях, в частности, как подлежащие разных предложений: . . .как вьется плавный *Лист* над скамейками, Как *летают ласточки* мимо часов управы (Багр.), ср. И *ласточка* зари восход Встречает щебетаньем; И роща в тень свою зовет *Листочков* трепетаньем (Жуковский).

Слова одного паронимического гнезда и, в частности, слова, которые объединяются друг с другом, обладают отчасти совпадающей сочетаемостью. Это можно проиллюстрировать словами *мир* и *море*. Слова *мир* и *море* объединяются как однородные члены: В *мире* широком, в *море* шумящем (Брюс.), и льется на *море*, на *мир*, на Ливадию (Маяк.), рассматривала *мир*, и *море*, и песок (Кирс.), *Море* крыш возвести на бумаге, Целый *мир*, целый город в снегу (Паст.), И вестники бури рыдали / Над *морем*, над *миром*, над ним (Солоухин), над *миром*, над *морем* раздольно парить (Р. Рожд.); как члены параллельных конструкций: В *мире* нашем другие живут, В *море* нашем — не те корабли; Кого потерял он в огромном *мире*? Кого потерял он в осеннем *море*? (Шефнер); как члены соотнесенных предложений: *Мир* в тишине с головы до пят. *Море* — не запятнится (Маяк.), Чернеет сад. За ним — обрывы, *море*. Оно молчит. Весь *мир* молчит. . . (Бунин); как члены сравнительного оборота: И *мир*, как *море* пред зарею (Вол.), Как в *море*, в *мире* не дремлет России Девятый вал (Обрад.); метафор: в *морях миров* (Бальм.); генитивных конструкций: *Море мира* (Жаров), Все *море мира* верой *мерь* (Дудин).

Каждое из этих слов имеет в свою очередь ряд соответствий. Слово *мир* сочетается со словами *умирающий*: *умирающий мир* (Брюс.); *мерцание*: в *мерцании мира* (Бальм.), среди *миров*, в *мерцании* светил (Ан.); *время*: Мы в *мире времени* (Брюс.), *Время — мера мира* (Хл.); *мера*: Наш ясный *мир* четырех*мерный* (Кирс.), *безмерный мир* (Брюс.), С этой *безмерностью* в *мире мер* (Цв.), то *мира* жестокая *мера* (Недогонов), *Безмерен мир* (Дудин); *мор*: Ангел *мира* есть, / И ангел *мора* (Март.); *марево*: *марево моргающих миров* (Белый), *марев* и *миров* (Тарк.); *миф*: Но город-*миф* — мой *мир* домашний (Брюс.); *мираж*: *мир-мираж* (Ан.); *миг*: тот *мир*, тот *миг* — с его *миражным* раем (Ан.); *морда*: пусть исказится за чертою черта / поношенной *морды*

мира; А может, мне верить уж не с кем, / и *мир* — только страшная *морда* (Асеев); *мил*: *мир мил* (Асеев); *замуровать*: *мир замурован* (Гор.); *замарать*: *мир замаран* (Ант.); *мерещиться*: Мне *мерещились* как въявь / средь бела дня *миры* (Март.).

Слово *море* сочетается почти с тем же кругом слов: *умирающий*: над пустыней полусонной *умирающих морей* (Бальм.); *меркнущий*: тайно стынут волны *меркнущих морей* (Бальм.); *марево*: *море*, *марево*, мать; *морское марево* (Кузмин), *заморское марево* (Наров.); *морок*: *морок морей* (Багр.); *мера*: Где же пушкинское (взрыд) Чувство *меры*? Чувство *моря* Позабыли — о гранит Бьющегося? (Цв.); *мерить*: Здесь *мерил море* генуэзский лот (Шерв.), Как *море меряет* моряк... (Слуц.); *время*: Несло в неопознанном измерении, Где чувства реальнее, чем *море* и *время* (Возн.).

Как видно из приведенных примеров, расширение сочетаемости того или иного слова идет в двух направлениях. Паронимические соответствия слова имеют и прямой и тропеический характер, по-разному распределяясь относительно каждого конкретного слова. В XX в. активизируются именно тропеические соответствия слов. Их, в частности, приобретают слова, которые уже имели паронимические соответствия в XIX в. Слово *забота* устойчиво сочетается со словом *забыть*. Отправная точка в этом ряду — сочетание Пушкина: О, дай *забыть* хоть на единый час Моей судьбы *заботы* и тревоги. В XX в. оно повторяется: Блеснет *забытыми заботами* (Хл.), *Забыта* пестрая *забота* (Кузмин), *забыть заботы* (Кирс.), *забота* рядом с бусами *забыта* (Г. Семенов). Слуцкий усложняет это сочетание: А что такое полная свобода? Не тайная, а явная? Когда — / *отбита беда*? *Забыта забота*? Слово имеет и метафорические соответствия: Когда ты загнан и *забит* Людьми, *заботой* иль тоскою (Блок), над *зыбью* привычных *забот* (Шефнер).

Слово *день*, которое включалось в сочетание с прямым значением в XIX в.: Богами вам еще *даны* Златые *дни*, златые ночи (Пушкин), приобретает несколько тропеических соответствий. Оно объединяется не только со словом *дно*, образуя метафоры, типа до *дней* последних *донца* (Маяк.), о которых уже шла речь в другой связи, но и включается в тропеические сочетания с другими словами: зрели *дни*, как *дыни* (Маяк.), глаголами: *вдень*: *День в день* / *вдень* (Асеев), *задень*: Ты меня, пожарче, *День*, *задень*! (Прок.), *дунь*: в *день дунь* (Асеев). Слова *день* и *дюна* включаются и в тропеическое сочетание — это троп Е. Гуро *день-дюна*, приведенный Р. Якобсоном, и в сочетание с прямым значением: как уходит в *дюны* // *день* (Кирс.).

В ряде других случаев слово сначала приобретает паронимическое соответствие с прямым значением, затем входит в состав тропа: *высокая осока* (Майков) — *зеленокосая осока* (Глаз.), *косы осоки* (Матв.), *усталые уста* — И *уста* наших слов — как *устья* Двух державных и смежных рек (Наров.), *нагие ноги* (Сологуб, Хл.) — *наглые ноги* (Возн., Вин.). Глагол *кормить*

входит в контексты разных типов: *Накормил* бы баб *комаринских* едой (Кам.), В Москве, в ледовитой *каморке*, *Подкармливал* рыжую печь (Луг.), в том числе и в метафорические: *кармином* губ *кормила* (Уш.), Я парижан *кормила* Своим горячим ртом. *Кормила карманьолой* (Ант.).

Слово *облако* сочетается со словами этимологически близкими: *облаков* неуловимых *волокнистые* стада (Лерм.), *облаков волокна* (Фет, Блок), Луну *заволокла* громада *облаков* (Полонский), как будто *облак обволок* (Белый). Слово имеет и другие соответствия: *область облаков* (Коневской), *облако* и *яблоко* (Мориц) и др. Слово *облако* входит и в различные тропеические сочетания: метафоры: *облака* синий *клубок* (Жигулин), *облокачивались облака* на крыши мокрые (Лук.), сравнения: И *облака* в силу этих причин Стали похожи на окаменелые *обломки* коралловых рифов (Март.). Устойчива и связь *облако — облик*: *облако ... обликом* Зевеса (Бунин), И *облакам*, ловя их очертанья, На лебединую их глядя стать, Давать какой-то *облик* и названья (Вс. Рожд.), По небу, меняясь *обликом*, Куда-то *облако* шло (Вл. Соколов), *Облики облаков*, *Отблески облаков* (Матв.).

Слово *парус* входит и в сочетания с прямым значением: *распускай паруса* (Кам.), *распущенные паруса* (Гум.), *распарывая парус* (Корн.), *вспарывая паруса* (Выс.), в сочетания с метафорическим эпитетом: *преснота парусов*; *паренья парусная* снасть (Паст.), Пусть *парус*, *распятый* на мачте, Все беды возьмет на себя (Шефнер), в конструкцию сравнения как образ сравнения: *Распластывал* облако, как *паруса* (Паст.), *испаряется*, как *парус* (Возн.), в метафору: деревьев *просторные паруса* (Сам.).

Слово *луч* в поэзии XIX в. сочетается со словом *случайный* (Пушкин, Фет), в поэзии XX в. эти слова распределяются как члены сравнительного оборота: То, что прежде *случайно*, подобно *лучу*, Залетало в мою темноту, забредало... (Слуц.). Слово приобретает и другие прямые — *лучший луч* (Светлов) и тропеические соответствия: ...*лучам* невмочь От неба *отлучиться* (Мориц), *лучи лучины* (Евт.).

У слов, которые имели тропеические соответствия уже в XIX в., круг таких сочетаний расширяется. Слово *колокол* в поэзии XIX в. сочетается со словами с корнем *клик*. Эта ассоциация повторяется и в XX в.: *колокол скликал*; *колокола откликнулись* (Блок), *колокол ... перекликается* (Бунин), *клик колокольный* (Гор.), Что медью *перекликнулись* в ночи *Колокола* убогого Николы (Багр.), *Колокола* и сонные гитары Им нежно *откликаются* с земли (Заб.), С городскими *колоколами Перекликается* под куполами Чей голос (Март.). Второй ряд сочетаний включает слово *клокотать*: *заклокотавших колоколен* (Белый), в *колокола клокотать* (Маяк.), Этот город, как *колокол*-сплетник, *клокотал*, выбивался из сил (Меж.), ср. *коллоквиум колоколов* (Кирс.).

Слово *душа* в XIX в. сочетается со словом *дышит*: *Душа, душа*, которая всецело Одной заветной отдалась любви И ей одной *дышала* и болела (Тютчев). Это сочетание многократно повто-

ряется в XX в., в особенности в 10—20-е годы и доходит до нашего времени: Плывет и жизнью нежной *дышит Душа* под космами таинственных убранств (Вяч. Ив.), И *душа* моя — поле безбрежное — *Дышит* запахом меда и роз (Ес.), И небом невозбранно *дышит* Почти свободная *душа* (Ход.), Живая *душа* человека Страдала, *дышала*, жила (Заб.), *Душа*, Задерганный звереныш, *Дыши, дыши* (Иск.), ср. также у Н. Асеева, Н. Ушакова, Р. Ивнева, П. Васильева и др. Слова *душа — дыша* используются как рифменная пара: Пускай лишь раз, былым *дыша*, О нас поплачет втихомолку шалунья девочка — *душа* (Блок), *душа*, Как голубой кристалл, Блистает, не *дыша* (Брюс.). Пара *душа — дышать* соотносится и по-другому: *Дышу* я *душами* принцесс (Сев.). Повторяются сочетания со словом *душить*: Прервутся сны, что *душу душат* (Ход.), *душу* утренней Смугляны *Душит* хвоей Лесовик (Гор.), *души задушены* Сибирей саваном (Маяк.), Нам *душат души* прошлого обноски (Дудин). Это сочетание участвует в сложной игре созвучными словами в стихотворении Цветаевой «Душа»: Шестикрылая, ра-душная, между мнимыми — ниц! — сущая, Не *задушена* вашими *тушами*, *Ду-ша*!, где противопоставлены *душа* и *туша*. Слово сочетается с метафорическими эпитетами: *воздушная* (Бальм.), *душистая* (Сев.), ср. *души душистый* стих (Белый), *душная*: *душа — душна* (Паст.), молодая *душная душа* (Меж.).

Слово *тоска* в XIX в. имеет эпитет *жестокая*: *жестокая тоска* (Некр.), *тоски жестокой* лезвие (К. Павлова). Это сочетание используется и в XX в., например, у Ахматовой. В начале XX в. слово приобретает новую пару — *тусклая*. Кроме того, слово вступает в метафорические отношения со словами *тиски*: в *тисках* бесконечной *тоски* (Маяк.), кого крепко держала в *тисках* Ночная *тоска*? (Адалис); *стекло*: И полночь режет по сердцу Тупым *стеклом тоски* (Тих.); *истекать*: *истекать тоской* (Асеев), ср. *истоки... тоски* (Шаламов). Сочетание с глаголом *таскать* может иметь и прямое значение: Под ручкой / ручки груз вам / *таскать* ли / с *тоски...* (Маяк.), и переносное: Любовь и *тоску таскаю* За пазухой, как псалтырь (Н. Бенар).

В XIX в. слово *луна* сочетается с глаголом *льнуть*: А ручная-то *луна* Словно нежная жена! Так и *льнет* к губам невольно (Вяз.). Это сочетание повторяется и в поэзии начала века: *Лунный* луч ко мне *прильнул* (Бальм.), и *льнет*, и *льнет луна* (Ив.), ср. К снежной *луне* гиацинтово-синей Вместе с тобою лицом я *прильну* (Вол.), и в поэзии 60-х гг.: *льнула луна* на брови (Возн.). Слова *луна*, *лунный* входят в метафорические сочетания *лунные льны* (Вяч. Ив., Вол.), *льняная луна* (Л. Васильева), *лунная лень* (Асеев, Дудин), в *латунной лунности* ночей (Санников); в сравнительные обороты: *лунный* свет ложится, Как *льняные* белые холсты (Бунин), *Луна*, как *длинный линь* в тазу (Зенк.), Но даже *луна* — идеальный *нуль* (Сельв.), На *луне* — лицо *нуля* (Соснора). Слова *луна* и *лен* объединяются как однородные члены в рамках тропа: В чьих косах — рожь, *лен* и *луна* (Сев.), ср. *Луна* расплавленная — *лунь* (Сев.).

Глаголы *звенеть*, *звонить* и *звать*, сочетаемость которых отчасти совпадает, входят и в сочетания с прямым значением: *зовут заветные* ступени (Бальм.) — *звенит заветная* полтина (Кедрин), и в метафоры: *Звенели звезды* (Вол.), *Звенит* голубая *звезда* (Ес.) — Не досягнуть *звезды*, которая *зовет* (Бальм.), Звезды первую *звезду зовут* (Луг.), ср. *звездный звон* (Вол.), *звездная звонница* (Ес.), *звон звезд* (Ес., Мориц). Кроме того, глагол *звенеть* приобретает и другие паронимические соответствия и входит в ряд метафор: Собинов, / *перезвените званьем* Южина (Маяк.), И мне в земле московской *прозвенит* Крылатое и чистое *названье* (С. Марк.), И *позванивают позвонками* Камнелом, костолом, сердцелом (Ант.), *звон* цепов С восхода до восхода *Вонзался* в воздух сном шипов (Паст.), Жандармские шпоры / *вонзали* свой *звон* // в гражданские споры // ученых персон (Асеев), ср. И в третий, плеснув, уплывает *звоночек* Сплошным *извиненьем* (Паст.). Слово *зовет* со своей стороны имеет свой круг сочетаний, также метафорических: *зовет завод* (Цв., Третьяков), *зовет заводь* (Корн.). Слово *звезда*, которое имеет паронимические соответствия в глаголах *звенеть* и *звать*, кроме того входит в метафорические сочетания *звездные звенья* (Вол., Кам.), *звездная узда* (Герасимов), Сверху разведывают *звезд взводы* (Маяк.), ср. *зевать* на *звезду* (Щипачев).

На фоне повторяющихся тропов появляются тропы, включающие новые слова. При обычной смысловой связи *руки как реки* появляются и другие сравнения: *руки — рог*: Я в *руки*, как в *рог*, трубила (Цв.); *руки — раки*: На салфетке в ряд, как будто *раки* на тарелке, их *руки* красные лежат! (Возн.). Слово *река* в свою очередь приобретает тропеическое соответствие: Над высокою горою Поднимались башни замка, Окруженного *рекою*, Как причудливою *рамкой* (Гум.).

Рассматривая судьбу отдельных слов, нетрудно заметить, что часть сочетаний повторяется, в то же время круг паронимических соответствий слова становится все шире. Например, слово *смерть* имеет устойчивое соответствие *смотреть*, которое в XX в. повторяется в разных вариантах: Но из мглы *смотрела*, вам кивая, — *Смерть*! (Брюс.), *смерти* в глаза *смотревший* не раз; Сам *смотрящий смерть* воочию (Маяк.), Слава и *смерть* — две родные сестры — / *Смотрят* в седой зенит (Луг.), через Нальчик и Моздок *смотрит смерть* с гор (Асеев), ср. А *всмотреться* не могу в *посмертную* тьму? (Ант.). В то же время появляются и другие слова, созвучные слову *смерть*: *сметает*: То короны и митры *сметает*, шутя, Всемогущая *смерть*, пролетая (Мереж.); *смеется*: *Смеется* ветром *смерть* (Белый), *Смерть* не плачет, не *смеется* (Заб.), Сквозь *смех — Смерть* (Цв.), *Осмейте* / разговор о *смерти* (Асеев); *смрад*: Над *смертью*, *смрадом* и страданьем (Блок); *сумрак*: *смертный сумрак* (Блок), Люди его назовут *Сумрачным* именем: *Смерть* (Гум.), Со мной о самом грубом *Сумерничает смерть* (Саянов), В *сермягу* завернувшись, *смерд Смотрел* назад, где север мерк И снег соперничал в усердьи

С *сумерничающею смертью* (Паст.); *смелость*: *смелостью смерть* поправ (Маяк.); *сметь*: И *смерти* / коснуться его / не *посметь* (Маяк.), разлучить бы нас *смерть* не *смела* (Гудз.); *самоотреченье*: Над *смертью* Маяковского, ты слышишь, Всходила песня *самоотреченья* (Луг.), *смерч*.

Эти же две тенденции и особенности — с одной стороны, повторение определенных сочетаний, с другой стороны, стремление расширить сочетаемость слов, определяют и картину развития разных паронимических гнезд. Разные паронимические гнезда отражаются в поэзии XX в. по-разному. В некоторых выделяется слово, которое приобретает множество звуковых подобий, в то время как другие слова этого же гнезда имеют значительно меньшее количество паронимических соответствий. Например, гнездо, включающее слово *ветер*, в первую очередь представлено паронимическими сочетаниями с этим словом. Оно притягивает к себе слово *веретено*, *вертеть*, *врет*, *ворота*, *вретище*, *верста*, *вторить*, *верит*, *воротник*, *ворот*, *твердить*, *трава*, *отравленный*, *ферт*, *Петр*, *гетры*, *тревога*, *товарищ* и т. д. Другие слова этого паронимического гнезда гораздо реже вступают в паронимические отношения: *трава*: Как будто мало по лугам *снотворной Травы* от всяческих *тревог*! (Цв.), *травы перетравленные* (Недогонов), волоокая фиалка *растворяется* в *траве* (Матв.); *тревога*: *товарищей* мучит *тревоги отрава* (Маяк.).

В других паронимических гнездах выделяется несколько слов, вокруг которых группируются паронимические соответствия. Например, *слово*, *слава*, *соловей*, *веселый*. В поэзии XIX в. (у Баратынского, Лермонтова, К. Павловой и др.) повторяется сочетание *сливаются слова*. Это сочетание переходит и в поэзию XX в.: И в одну благодарность *сливаем слова*; Сначала *слова* и губы И скулы / Кофейный гомон *сливал* (Маяк.), *Слова* — как светляки с большими фонарями... *Сливая* целый мир (Заб.), *слившись* с ними, как *слово* и слово На моем и на их языке (Ахмад.).

Другой круг сочетаний включает в себя слово *слава*: Здесь вихри и рокоты *слова* и *славы* (Бальм.), *слово* и *славу* — / к алому сплаву (Асеев), А *слава*? А *слава* доходит до звезд! А *слово* бесслезно, Не надо нам слез (Прок.), ср. *Славное* — рот — *словцо* Выжал (Цв.), А ты — подспудной тайной *славы* Засасывающий *словарь* (Паст.). Пара *слово* — *соловей*, встречавшаяся в XIX в.: Молвит *слово* — *соловей* поет (Лерм.), приобретает широкое распространение в XX в. Слово *соловей* употребляется и в прямом и в переносном значении. При прямом употреблении слова *соловей* оно входит в сочетания типа: Молодой запел душа-соловьюшка, *пословечно соловей* да выговаривал (Ан.), в рондо таврического *соловья*, Где я различал родные *слова* (Сельв.), *Соловьи славословьем* Грохочущим Оглашают лесные пределы (Паст.), *соловья слова* (Соснора). На этом фоне появляются и другие характеристики соловьиного пенья, опирающиеся на звуковой состав исходного слова: *соловьиное соло* (Уш.), И рокотал *соловей — Славу*! (Цв.). Слово *соловей* приобретает звуковые

соответствия разной степени полноты: *сиял, висел* (Паст.), *веселый* (Гор.), Как *соловей, расцеловавший* воздух (Асеев) и наиболее полное: *осоловевший соловей* у Маяковского.

Слова *соловей* и *слово* вступают и в другие отношения друг с другом. Слова *соловей, соловьиный* используются как опорное слово тропа — образ сравнения, опорное слово метафоры для обозначения слова: Из-за *слов* твоих, как *соловьи* (Гум.), трудные *Словеса* сии — лишь вопль *Соловьиный* (Цв.), . . .но мертвы моих *слов соловьи*, И теперь их сады — *словари*; Ни *слова* о любви! Но я о ней ни *слова*, / Не водятся давно в гортани *соловьи* (Ахмад.); метафорический эпитет: *соловьиное соло* (Сельв., Комиссарова) и другие обороты: чтоб *слова* / *соловьи* разносили изо рта (Маяк.), Ты ей в хвалу Не пожалеешь *слов*, Рванешься стаей *соловьиной* в кличе (П. Вас.). Метафора Цветаевой *соловьи слова* — о поэтах — развивает иные смысловые связи.

Для поэтов начала века значима ассоциативная связь *славяне — слава*: *Славяне* — Вам светлая *слава* (Бальм.). Ее содержат исторические размышления Волошина: Пусть Sclavus раб, но *Славия* есть *СЛАВА*: Победный нимб над головой раба!. Через много лет эти смысловые связи повторятся также в связи с размышлениями об исторической судьбе славян: Где сердца единого сплава, Там слова созвучны словам. Скажут — *Славия*, слышим — *слава*, Скажут — *слава*, вспомним — *славян* (Наров.).

Слово *веселый* сочетается, как уже говорилось, со словом *весенний*, и оба они в свою очередь сочетаются со словом *весло*: Между лесами и селами *Веслами* гресть *веселыми* В область больных болот (Кузмин), *веселые весла* (Шкляр.) — *Весенне весла* золотятся (Прок.); *весть*: *весенняя весть, весть весны* (Белый), *вестница весны* (Гудз.) — *весть веселых* ливней (Ахм.). Слово *веселый* и однокоренные сочетается и с другим кругом слов: *весело повесили* (Кам.), *веселый вальс* (Меж.), *веселые волосы* (Евт.), *веселились велосипеды* (Соснора).

Паронимическое гнездо, включающее слова *пыль, поле, пуля* и т. д., в свою очередь имеет несколько представителей, обладающих широкой паронимической сочетаемостью. В поэзии XIX—XX вв. повторяется пара *пыль — поле*: Лежит в *пыли*, на *поле* сечи (Полежаев), Вихрем *пыль* летит с *полей* (Тютчев), И улеглася *пыль* на опустелом *поле* (А. К. Толстой), Чрез рокот рек, Чрез *пыль полей* (Багр.), *пыль* дорог и ширь *полей* (Исак.), Ветер в *поле*, хоть и *полном пыли* (Март.). Глаголы *пылить, пылиться* сочетаются и со словом *поле*: Пошли стрельцы, *запылили по полю* (Ес.), вышла конная бригада, прахом *по полю пыля* (Корн.), Ночными прусскими *полями* / ведут дороги, *не пыля* (Недогонов), *пылят поля* (Лук.); с другими словами: *плантации пылятся* (Паст.), *пылится палитра* (Матв.). Слово *пыль* включается в один ряд со словом *пепел*. В поэзии XIX в. эти слова используются и как синонимы, и как антонимы: И то, что *пепел* нам священный, Для них одна немая *пыль* (Вяз.). В XX в.

они используются как синонимы: И вместе с *пылью пепел* жгучий Любви сгоревшей собирал (Вол.), Слоем *пепла* занесло их, слоем *пыли* (Левит.). Кроме того, слово *пыль* сочетается со словами *полдень*: Камни, *полдень*, *пыль* и молот (Брюс.); *пламя*: *пыль* миров и *пламя* белых звезд (Вол.); *плесень*: *пыль* и *плесень* (Уш.); *пальба*: питается *пальбой* и *пылью* (Паст.); *пилюля*: Лишь *пыль* глотала дождь в *пилюлях* (Паст.); *плоть* (в противопоставлении): Все, что было *плотью*, Развеялось, как радужная *пыль* (Вол.). Оно включается в атрибутивные сочетания: *полынная пыль* (Герасимов), в метелях *полуденной пыли* (Маяк.), *Пыльный полдень* плавит главы (Вс. Рожд.); в генитивные сочетания: белой *пыли пелена* (Брюс.), *пленка пыли* (Маяк.), *пыли* самотканый *полог* (Шефнер); в глагольные сочетания: Я чую, на *плиты* море Волной золотой *пылит* (Вяч. Ив.), *Пыль* от ползущей отары На запад *плыла*, розовея (Вс. Рожд.), ср. *пылил* и *плыл* заштатный тротуар (Паст.).

Слово *поле* сочетается с прилагательными *пыльный* (Бунин, Уш.), *опаленный*: на *полях опаленных* Родоса (Гум.), на *опаленном поле* потрудись (Глаз.), ср. *опалена поляна* (Тих.), *пылают поляны* (Уш.), *полынный* (П. Вас.), *опаловый* (М. Лохвицкая); *палевый*: с небесных *палевых полей* (Кузмин), *пленительный* (Кузмин); с глаголами: *палить*: жгучий луч *палит поля* (Брюс.); *полить*, *поливать*: *полями*, кровью *политыми*, кровью *поля поливать* (Маяк.); *полечить*: Поход твой *поле полечит* (Асеев).

Слово *полынь* сочетается со словами *пыльная*: *пыльная полынь* (Петн.), И на запекшейся губе, / и *пыльной*, как *полынь*, и горькой (Асеев); *полна*: Тишина... Чебрецом и степною *полынью полна* (Мануйлов); *опальный*: И видятся нам сквозь туман *Опальная* юность поэта, *Полынное*, знойное лето, Бессмертные строки цыган (Вс. Рожд.). В стихах П. Васильева наряду с повторяющимся сочетанием *полынное поле* встречается сравнение: *Полыни* горьки, Как тоска *полонянок*; метафора: *полынное полымя.*

Сочетаются слова *поле — пуля — пал — пыль*: И *пал*, сраженный *пулей*, Младенец Иисус... Он лежит на Марсовом *поле* (Ес.), в чистом *поле пули* свищут (Фатьянов), Они из *пыли*, словно *пули*, Летели в стойбище свое (Заб.). Метафора *пули пели* повторяется у Хлебникова, Кириллова, Саянова, Корнилова, Асеева: Но *пули пели* мимо — не *попали* (Слуц.); повторяется и сравнение *пули — пчелы*: Вокруг тебя *пчелой* звенели *пули* (Багр.), ср. *Пулями*, *пулями*, *пулями* / Бешеные *полемизируют* (Возн.).

Едва ли не самое популярное паронимическое гнездо — гнездо, объединенное созвучиями *г-р* и *г-р-д* и включающее слова *гора*, *горе*, *город*, *гряда*, *град*, *груда*, *грудь*, *огород*, *гордый*, *дорога*, *друг*, *дроги*, *виноград*. Особенность слов этого паронимического гнезда в том, что они легко притягивают к себе слова смежных гнезд — *горб*, *гром*, *горн*, *горло* и т. п. Благодаря этому парони-

мические связи слов расширяются. Значительное число сочетаний включает в себя слово *город*. В поэзии XIX в. оно сочетается со словами *горит*, *гордый*: *гордый град* (Гнедич), *громадный гордый град*, о *гордый город* мой (Ап. Гр.). Эти сочетания используют и поэты XX в. У разных поэтов повторяется сочетание *гордый город*: Я измучен шумом *гордых городов* (Сологуб), *гордый город* (Крайский), *Гордый город* над Невой (Наров.). «Гордый город» — название нескольких стихотворений, например, у М. Зенкевича, П. Шубина. После сочетаний *строгий город* и *гранитный город* у Ахматовой появляется сочетание *город горделивый*, основанное на перекличке с пушкинским: юный *град*... вознесся пышно, *горделиво*. Эпитет сочетается с названиями конкретных городов: «Берегись ты теперь, *гордый Новоград*» — в прямой речи (Ес.), *гордый Новгород* (Наров.). Повторяются сочетания *гордиться городом*: И опять *гордились* Петербургом или Хиросимой-*городком* (Сельв.), И шар земной *гордится Ленинградом* (Берг.); *город горд*: *город* старой правдой *горд* (Хл.), Там *город* ритмом камня *горд* (Тих.), *город горд* торговой славой (Вс. Рожд.). Слова *город* и *гордо*, *гордость* и т. п. образуют и другие комбинации.

Сочетания с другими прилагательными разнообразны, но почти не повторяются: *Грядущий город* — дом (Брюс.), *Смарагдным градом* прянет рай (Кузмин), *грудные города* (Паст.), до *горного города* Граца (Слуц.), русским *горящим городом* (Шубин), Не грусти, пока на свете Вино*градный* есть Тифлис. В этот *город* незнакомый Приезжаешь, как в родной (Вс. Рожд.), *город дорогой* (Утк.), *продрогший городок* (Петровых). Сочетание *город* (*град*) *горит* повторяется у разных поэтов: А *град горит* и не *сгорает* (Вяч. Ив.), *горят города* (Маяк.), Там *город*, — и ты посмотри, Как ночью *горит* он багрово (Паст.), *города горят* (Возн.), ср. В певучем *граде* моем купола *горят* (Цв.), Закат над мертвым *городом горит* (Берг.), *Горели* над *городом* зори (Багр.). С другими глаголами слово сочетается редко: *Города содрогая* скрипом кроватей (Маяк.), И *вздрогнул городок* на берегу (Берг.), ...стоит, не *дрогнув*, Ленин*град* (Вс. Рожд.). Генитивные сочетания немногочисленны: *город грядок* (Цв.), *грязь городов* (Уш.). В ряду однородных членов слово *город* чаще всего сочетается со словом *дорога*: По знаку *дорог*, *городов*, деревень; Снег *дорог*... Горелые леса... Щебень *городов*... Сердец усталость (Луг.), Усмешка *друга* мертвого. Похмелье В чужом пиру. *Дороги. Города* (Ант.), Тут ни тропинки, ни *дороги*, ни *городов*, ни деревень (Заб.), текут *дороги*, / как тесто *город*, / дома текучи (Возн.). Но возможны и другие сочетания: В страшном *городе*, в *горнице* тесной (Ант.), И к ночи месяц в улицы вотрется, Как мертвый *город* и остывший *горн* (Паст.).

Вокруг слова группируются и разнообразные сравнения: *города — груды* глиняные (Маяк.), А вокруг *города*, точно *горсть виноградин* (Гум.), И *город*, яркий, как *грядущее*, Вздымается из тьмы навстречу; Но *друг* и сам был *городом*, как Омск и Томск;

Как *горы* мятой ягоды под марлей, Всплывает *город* из-под кисеи (Паст.), В *городе* Пушном, как *горб* верблюжий (Март.), Был этот *город* густым, как лес, Простым, как *горе* (Эр.), Чтоб взвились, точно *радуга*, Семь разных *городов* (Возн.). И, наконец, слово включается в разные комбинации с несколькими паронимами: Рос *гордый город* среди *гор*; в *дороги*, реки, *горы*, *города*; *дорогой городок* у *дороги* (Алигер), *Город* тот мне *горьким горем дорог* (Эр.).

С широким кругом слов сочетается слово *гора*. Это глагол *гореть*, входящий в состав повторяющихся сочетаний: Ты *горишь* над высокой *горою*; Голубая *гарь* от Умбрских *гор* (Блок), *Горы горят* снеговыми своими венцами (Бальм.), Горят померанцы, и *горы горят* (Эр.). В XIX—начале XX в. распространена пара *рог — гора*: Знаю, в *горах* распевают *рога* (Блок); используется и сочетание *отроги гор*: Кругом толпились *гор отроги* (Паст.), Там, где *гор* голубые *отроги* Набегают, лавиной грозя (Ант.). Слова *гора* и *горе* входят в атрибутивное сочетание: *горы горя* (Маяк., Кам., Недогонов, Чухонцев), используются как члены противопоставления: Я не сдамся *горю* и злосчастью, Лучше вспомню *горы* и Настасью (С. Марк.), включаются в сочетание с иным расположением соотнесенных слов: *го́ре горе́* (Цв.). Слово *гора* встречается в сочетаниях и с другими словами: *Горы. Говор.* Инородцы (Паст.). Оно входит в состав метафор: *горные горбины* (Вяч. Ив.), *горбятся горы* (Март.), *горло гор* (Лук., Р. Рожд.), *гор* изумрудная *груда* (Заб.), *горные горны* (Шенгели); сравнений: В той пустыне, где *горы* вставали, Как твои молодые *груди* (Гум.), К устью каменных *гор* и Тоболу купцы подошли, Подошли, словно к *горлу* (П. Вас.), *Горы* в снегу затеряны — Малые, как *горошины* (Шубин), И та высокая *гора*, Что высится *гербом* Армении в снегах литого серебра (Петровых); Но где же трупы, которые *Грудой*, *горой*, мирами Лежали у крематория? (Сельв.), Как *горы*, / встают этажи, / как *громы*, / пружины кроватей (Асеев).

Слово *горе* вступает не только в уже рассмотренные сочетания — *горы горя*, но и в сочетания с другими словами: *сгорбленное горе* (Бальм.), это *горе* у *горл* / придержало вдох (Кирс.), ...где *горе* / в *горле* — / куском непропетым (Асеев). Наряду с метафорой *гири горя*, которая повторяется у разных поэтов: *гиря горя* (Кушнер, Глаз., Шефнер), ср. сердце — *горя* полная *гиря* (Корн.); есть и сравнения с этим словом: *Горе* как *погреб* в любой раскрывается комнате (Возн.).

Слово *дорога* сочетается не только со словом *город*, но и со словами *дроги*: Зверю — берлога, Страннику — *дорога*, Мертвому — *дроги*, Каждому — свое (Цв.); *виноград*: то же все, и та *дорога*, *виноградники*, жнивье (Лук.); *огород*: *Огороды* русские Под холмом седым, А *дороги* узкие, Тихие, как дым (Рубцов), *Дороги*, пашни, *огороды* (Жигулин); *радуга*: *дорога* по *радуге* — название стихотворения Кирсанова; *дорогой*: огромный, / *дорогой*, / мнет *дорогу* / в сборки (Кирс.); *вздрагивать*: *вздрагивает*

дорога (Слуц.), ср. *дрогнула дорога* (Гоголь). Наряду с повторяющейся парой *грядка — огород* (*огородных грядок* строки млеют ровненько (Асеев), Как *огородники гряду* за *грядкой* Освоили мы тайны всех *дорог* (Светлов)) слово *грядка* имеет и другие соответствия: *благородные* ржавые *грядки* (Манд.), У *грядок груды* овощей лежали (Ахм.), воробьи / *грянули* по *грядам* (Уш.), ср. За *оградою* каменных *гряд* Все пришельцу нежданно и ново (Гум.).

Глагол *гореть* сочетается не только со словами *горы*, *города*, *радуга*, в *груди*, но и с другими словами этого же паронимического гнезда: Один маяк на Ай-Тодоре / хрустальной / *горенкой* / *горит* (Уш.), Его *герой* болел падучею, *Горел* и был страданьем светел (Паст.), *горечь горела* на каждом листе (Асеев), тоскою / все лицо / и *горестью горит* (Корн.). Слово *гарь* сочетается со словами *гора*, *город*: *городская гарь* (Блок), над *гарью городов* гроза (Ант.); *горячий*: Круглые / да карие, // *горячие* / до *гари* (Маяк.); *горький*: *Горек* запах черной *гари* (Ес.); *гангрена*: с *гангреною гари* (Кирс.). Повторяются пары *греть — гореть*, *гореть — играть*: *Грей! Играй! Гори!* (Маяк.). Объединяются и другие слова этого паронимического гнезда, образуя тропы: *грудь*: *горящих грудей горны* (Вяч. Ив.), И работает *грудь* наподобие *горна* (Цв.), *груды грудей* (Цв.); *горн*: Если *горло* стало *горном* (Асеев), Та, над которой в *горлышко*, как в *горн*, / Дудит апрель, насытивший скворешник... (Ахмад.), ср. *горластый горнист* (Уш.).

У некоторых поэтов слова этого паронимического гнезда объединяются неоднократно. Например, у Маяковского: *гор горящих*, *горы горя*, Вместо *гор* восторга / *горе* дола; *Пригорок* Пушкино *горбил* Акуловой *горою*, *горы-горны*, от *горя горблюсь*, на *гору* / *горы* / *грузи*; Мир хотел бы в этой *груде горя* / настоящие облапить *груди-горы*; *гордо* выпячены *груди*; *грудью* у витринных книжных *груд* и т. д. Слова этого ряда играют существенную роль и в звукосмысловой организации поэмы Маяковского «Война и мир».

Как неоднократно писали, на словах этого гнезда основаны звукосмысловые связи в «Поэме горы» Цветаевой, где помимо специфического отбора слов, существуют своего рода паронимические узлы, раскрывающие ассоциативные связи заглавного слова. С одного из них поэма начинается: *Вздрогнешь* — и *горы* с плеч, И душа — *горé*. Дай мне *о горе* спеть: О моей *горе*! Другие расположены по началам и концам небольших главок. Часть этих строк представляет собой анафорические конструкции, которые содержат сравнения к слову *гора*, повторяющие его звуковой состав и в большей или меньшей степени связанные друг с другом. Повторяющаяся фраза: *Горе* началось с *горы* — присоединяет к ряду сравнений и другие построения. В результате в смысловые связи втягиваются почти все центральные слова: Та *гора* была как *грудь* рекрута, снарядом сваленного; Та *гора* была как *гром*! *Грудь*, титанами разыгранная; *Горе* началось

с *горы*. Та *гора* была за *городом*; Та *гора* была, как *горб* Атласа, титана стонущего. Той *горою* будет *горд Город*, где с утра и до ночи мы; *Горе* началось с *горы*. Та *гора* — на мне *надгробием*. В круг звукосмысловых перекличек включаются все новые и новые соответствия слова *гора*: Но под тяжестью тех фундаментов Не забудет *гора — игры*. Есть беспутные, — нет — беспамятных: *Горы* времени — у *горы* — пока не появляется заключительный образ и последнее преобразование темы горы: Непомерную и *громадную Гору* заповеди седьмой!

Для поэтов, которые последовательно используют паронимию, характерно не только возвращение к определенным словосочетаниям, о чем уже шла речь, но и расширение сочетаемости некоторых слов. У Маяковского это такие слова, как *зарево* (*зевы зарев*, *ризы зарев*, *в разливе риз*, *призывом зарев*), *железо*: Свернув горы навалившийся груз, / ступни пустынь, наступивших на *жилы*, / *железо* / *бежало* / в извилины русл; Грозою воль потрясенные, / трещат / казематы / над *жилой желез*; *железен* и *жилист*; и в этой *желанной железной* буре; *железный* и *луженый*. В стихах Пастернака — разные соответствия приобретают слова *зима*, *зимний*: *зимний*, *изумленный* воздух, *заметно-зимний* фикус, *замашки зимы-замухрышки*; *горизонт*: *грязнили горизонт*, *горизонт горнозаводский*; в стихотворениях Мандельштама — слово *век* (*веки — веха — выковать — векша*); у Вознесенского — *боль*: *белая боль*; *болевая баллада*, *болевая булавка*. Важные в смысловом отношении слова выделяются благодаря тому, что они окружены своими звуковыми подобиями.

Имена собственные и паронимия

В поэзии XX в. отражен широкий круг собственных имен разного характера (мифологические, литературные, географические). Круг собственных имен, выходящих на первый план в разные периоды, меняется. Приемы же использования собственных имен и характер их отражений более или менее устойчивы. Они входят в такие же синтаксически связанные сочетания, что и апеллятивы.

В поэзии начала века важное место принадлежит мифологическим именам. Широкий круг собственных имен имеет звуковые соответствия в трагедиях Анненского. Это по преимуществу имена мифологических персонажей: *Фамире* надо *мира*; Темные розы *унес Дионис*; О *Гелиос*! твоих *Колес*, о бог, сияющие спицы... Так радостно мелькают; Здравствуй, *Ирис*, Зефира жена! Но богиня сегодня бледна, Яркой *ризы* увита клубами; Даже *Смертью Семелу* он любил; как *крыльев* воск *Икаровых*. В меньшей степени отражена география: Вас *с Пелия послала* За мною сюда Хирона дочь; О *Пелии* родном Мне *пеплосы* напоминают ваши. Отражения собственных имен распространяются не только вширь, захватывая разные предметы речи, но и кон-

центрируются вокруг одного и того же собственного имени. Так строится характеристика богини Геры в трагедии «Царь Иксион»: Уста ее так алы и так *горды*; Сердце *горело* у *Геры*; Чувства в тебе дразнила, Только *играя*, *Гера*; Ее послала *Гера*... *Горе*! *Горе*!

Мифология и история лежат в основе поэтической ономастики и топонимики Вяч. Иванова, который последовательно сопровождает собственные имена звукосмысловыми отражениями: *Эрос яростный*, *платаны Платона*, *лилии Галилеи*, *семенем Семелы*, *Умильные* дщери *Милитты* скликают на *милость* любви; Что вам общественность? — *Гекуба*! И род *Гекаты* — символизм, и т. д. Античные имена приобретают соответствия в стихах Гумилева: *хмурый Марий*, ...*промолвил Ромул*, Городецкого: *Дионисом осиянный*. Античные имена *Ипполит*, *Федра*, *Тезей* играют важную роль в стихах М. Цветаевой: Долг твой тебе отпущен: *слит С Летою*. В поле зрения этих поэтов попадают и другие собственные имена. Например, мудрый *сын Абиссинии*, *негус Негести* у Гумилева, где можно предположить влияние апеллятива на характер имени.

В поэзии 10-х гг. приобретают звукосмысловые отражения имена, представляющие культуру в разных ее проявлениях — имена исторических деятелей, писателей, литературных персонажей: Друг шепчет: «*Сандрильона*, Как *странен* голос твой!» (Ахм.), *Дремать* Танкредом у *Армиды* (Гум.), Здесь *арлекин* вздыхал о славе яркой, И *Александра* здесь замучил зверь; И для меня явленье *Озерова* — Последний луч трагической *зари* (Манд.). Брюсов, который почти не пользуется звуковыми отражениями собственных имен, в конце жизни, напротив, активно к ним обращается: *Домби дамбами* давят Отелл, *каламбур Колумба*, *гордость Газдрубала*, в *ледяном Клондайке*, *Лета лет*. У А. Белого паронимические сочетания с собственными именами также появляются в 20-х гг.: *калоша Каллаша*, графиня *толстая* — *Толстая*. В стихах Мандельштама с увеличением роли паронимии возрастает и количество собственных имен, включающихся в соответствующие сочетания: И *Шуберта* в *шубе* замерз талисман; Здорово ли в крови *Колхиды колыханье*?; *Садко* заводов и *садов*.

В поэзии Хлебникова, Маяковского и других поэтов, ориентирующихся на изображение современных событий и реалий, круг собственных имен меняется. Реакция на исторические события приводит в поэзию имена реальных лиц. Некоторые из них приобретают разные соответствия. Фамилия *Шкуро* у Хлебникова становится источником сочетания *Крошу Шкуро* и обыгрывается в сравнении: Легли, разбиты *шкурой мамонта* — *Шкуро* и *Мамонтов*. Эта же ассоциация развертывается в стихах Асеева: было много в России кулацких *шкур*, / так еще появился *Шкуро*; Б. Корнилова: Вернее, то была карикатура — кармин и тушь, / и острое перо, и подпись сочиненная, что *Шкура* / фамилию меняет / на *Шкуро*. Одна и та же звуковая ассоциация становится источником разных сочетаний: А мы *махнем* к *Махно* (Хл.), Не сказал *Махно* ни слова, А *махнул* рукою (Багр.), Как стали мы с планом бить Петлюру, в *петлю Петлюру* загнали точно,

Махно смахнули, задрали Шкуру, и вот *затюкан Тютюник* прочно (Кирс.).

Стихи Маяковского, связанные с событиями дня, отражают имена разных конкретных лиц: *О, гряди* / Послом, *О, Греди*; Был убит / и снова *встал Столыпин*; Поди, / подчини ее / *преду* искусств — / *Петру* Семенычу / Когану. В поэме «Хорошо!» содержится неоднократно прокомментированное сочетание: Кровь / по ступенькам / стекала на пол, // стыла / с пылью пополам // и снова / на пол / *каплями* / *капала* // из-под пули / *Каплан*. Исторические ассоциации также влекут за собой собственные имена и их звукосмысловые отражения: *Отрезанная* голова *Разина* в руке палача (Хл.), *Тьерами растерзанные*; шли / с *дарами* / к *Диру* и Аскольду; по *кораблям Колумба* (Маяк.).

Имена реальных лиц входят и в стихи поэтов более позднего времени: *Гудериан гудел* под самой Тулой (Меж.), Пока не *выполз* из штабного подвала фон-*Паулюс* (Лук.). Географические названия также отражают историю страны: *Перекопаем Перекоп* (Сельв.). В стихах конца войны обыгрываются названия освобожденных городов: Никогда я не забуду, / сколько буду на войне, / *взбудораженную Буду*, / потонувшую в огне (Гудз.). Названия славянских городов, местечек и стран и их паронимические соответствия — стержень нескольких стихотворений Наровчатова: Беломостье нам платом машет, Белым платом, омытым в крови, *Истомился* по нам *Томашев*, Ждет *Любашев* нашей *любви*. Нам идти по путям подзвездным, Чтобы плечи Плоцк распрямил, Чтоб *познала* свободу *Познань*, Чтоб *Поморье* узнало *мир*. . .; *Морем* гнева поднялись *моравы*, *Дети Детвы* встают на месть За *Словакии* давнюю *славу* И за Чехии древнюю честь!

Некоторые ассоциации времен гражданской войны повторились в стихах об Отечественной войне: «*Орлы* в *Орле*» (Хл.) — Слава *орлам*, Взявшим *Орел*! (Кирс.). Если в 40—50-е годы обращение к собственным именам носило избирательный характер, то в поэзии 60-х гг. и более позднего времени паронимические соответствия приобретают все пласты собственных имен — и мифологические имена, и имена исторических деятелей, писателей, литературных персонажей. В паронимических сочетаниях широко представлена и география страны и планеты. Особенно разнообразны собственные имена и их паронимические отражения в стихах А. Вознесенского.

Для поэзии XX в. характерно объединение двух созвучных собственных имен. Некоторые сходнозвучащие имена уже объединены литературной традицией. Таково объединение имен *Суламифь* и *Соломон*, восходящее к «Песни песней» и отражающееся у разных поэтов: Так перед вспыхнувшей *Суламифью* Ахнувший *Соломон* (Цв.), ср. у Державина: «Соломон и Суламита». Объединяются географические названия: В *Беарне* ли, в *Берне* ли (Брюс.), От *Крыма* и до стен *Кремля*; За то, что *Кремль*, за то, что *Крым* Мы никому не отдадим (Кедрин), Не до *Орла*, не до Рязани, Не до *Урала* было им (Прок.), От *Грайво-*

рона до *Звенигорода* / эта песня была переигрывана (Асеев), Над *Роной*, *Рейном* и над Бугом Звезды рубиновой следы (Герасимов), И от *Сены* до *Енисея* Есть следы от наших ступней (Кириллов), Как при *Калке*! Как при *Куликовом*! (Кирс.), Что там, *Люберцы* или *Любань*? (Паст.), Окопы от *Дона* к *Дунаю* — это Координаты моей любви (Недогонов), Далеко — за *Уралом* горя, / далеко — за *Аралом* слез. . . (Уш.), Обью, *Вологдой*, *Волгою* полной (Ручьев), Быть может, в *Орске*, в духоте, А может быть, и в *Омске* (Кушнер). Объединяются имена богов: Об *Адонисе* с лунной красотой, О Гиацинте тонком, о Нарциссе, И о *Данае*, туче золотой, Еще грустят Аттические выси (Гум.), исторических лиц: Все эти *Раммели* и *Малларме* (Ант.), Века *Пушкина* и *Пуччини* / мой не старше и не новей (Возн.), имена литературных героев: Может, молодость сызнова Выйдет, брякнув калиткою, То ль тургеневской *Лизою*, То ли бунинской *Ликою* (Рыл.). Наряду с собственными именами, окруженными разнообразными ассоциациями, по звуковому принципу объединяются и бытовые собственные имена: Что за *Груня*, что за *Граня* (Уш.), Мне нравится *Вера*, товарищу *Варя* (Утк.). Звуковое сходство собственных имен лежит и в основе противопоставлений: Это *Гаммельн*, а есть *Гималаи*: Райский сад (Цв.), Ему бы в секунданты Шекспира или *Данте* — *Дантеса* отвели бы пистолет (Шаламов). Сходство имен становится сюжетом некоторых стихотворений: Жили-были На одной планете Гегель, Гоголь и Ван-Гог. Но не встретились они на белом свете, А ведь были как отцы и дети Гегель, Гоголь и Ван-Гог (Март.).

Имена собственные ставятся в один ряд с созвучным им апеллятивом: И *море*, и *Гомер*, — все движется любовью (Манд.), *Марионеток* и звон тамбурина, Золото и серебро, Неповторимое имя *Марина*, *Байрона* и *болеро* (Цв.), *Чертоги* муз, монастыри И *Черторой* в подземной пене (Март.), Я люблю кураж *Вадима*, выхлоп *дыма* и огня (Меж.), *Колокола*, и *Кельн*, и черепица (Уш.), . . .Чтобы свою назначить цену На *Достоевского*, на *совесть* (Ант.), Булыжник, *Блок* и *облака* (Евт.), Есть в тебе помесь *кельи* и *Клее* / И неприкаянного поколенья (Возн.). Собственное имя и апеллятив не только сополагаются, но и противопоставляются: Пусть я не *Антей*, Я — *антенна*, Ловлю все грома и грозы (Б. Куняев). Противопоставление лежит и в основе паронимических сочетаний Н. Матвеевой, хотя внешне и не выражено: Ибо путь от *Платона* к *планктону* И от *Фидия* — к *мидии* прост.

Граница между собственными именами и апеллятивами осознается разными поэтами как очень подвижная: За старым *столиком*. . . слова свое значенье Теряют, если их раз десять повторить. В саду за столиком. . . почти развоплощенье. . . *С* каким-то *Толиком*, и смысл не уловить (Кушнер). Столкновение собственного имени с апеллятивом восстанавливает этимологические связи собственного имени: И *Горбов* в ответ, как верблюд *двугорбый* (Маяк), — Вставай же, *Всеволод*, и *всем володай*! (Багр.), Под

Порховом в брезентах мокрых Вздувавшихся верст за сто вод Со сна на весь Балтийский округ Зевал *пороховой* завод (Паст.), Потом, Гомерически *скаля зуб*, Спешивается *Скалозуб* (Утк.), За *Любавину* птичью *любовь* (Ручьев), Переулок мой *Лебяжий*, *Лебедь* юности моей; Без *лебедей* и берегов — И все ж воистину *Лебяжий* (Меж.), Ах, *Божидар*, антенна *божья* (Возн.). Собственное имя дается в соответствии с темой стихотворения. Например, *Железняк* в «Балладе о *железе*» Недогонова. Собственное имя может быть и не названо, на него указывает апеллятив. Таково соотношение имени и апеллятива в стихотворении С. Есенина «Ты такая ж простая, как все...», посвященном Августе Милашевской. Имя героини, прямо не названное, содержится в апеллятиве: Что ж так имя твое звенит, Словно *августовская* прохлада. Контекстное окружение слова содержит и истолкование внутренней формы собственного имени и звуковое его соответствие: *Несмеяна не смеется* никогда, / *не сменяет* бледный облик изо льда (Асеев).

В этом же ряду стоят случаи поэтической этимологии, когда имени приписывается значение, а основанием для его истолкования становится сходство с тем или иным апеллятивом. Обнажаются те ассоциации, которые имя вызывает: *Сломалась* милая *соломка* неживая, Не *Саломея*, нет, *соломинка* скорей (Манд.), Еще Розиной называли: «*Розина, родинка* моя!», ср. *Челюскинцы*! Звук — Как сжатые *челюсти* (Цв.); Будет он похожим на *соменка*. Я его *Семеном* назову (Корн.), Сказочное имя, *Кострома*, ... В имени твоем шумят боры, В имени твоем дымят *костры* (Рыл.), А загадочное слово «*Русь*» Происходит от речной *русалки* (Глаз.), В *Муранове* себя *замуровал*. Зачем — *Мураново*, *Каймары*, *Мара*? Созвучий круг — прибежище кошмара... (В. Леонович).

Собственное имя — источник характеристики соответствующего предмета или лица: *Бурлюк-бурлака* (Асеев), *Тихвин — тихий* городок (Вс. Рожд.), *Богова*! *Богемия* (Цв.), *Техури — тихая*? Не верю (Лук.), Как будто бабочек рассматриваю рой, Повадку томную *Эмилий* и *Амалий*. И странной кажется мне пышнотелость дам, *Эмалевидная* их белизна и нега (Кушнер).

И напротив, из апеллятива возникает собственное имя: И еще хочу прибавить только К моему пропетому стиху, Что порою называю — *Ольга* — розовую, свежую *ольху* (Корн.). Апеллятив, осмысленный как собственное имя, попадает в ряд своих подобий: *Светофор*. Это странное имя. *Светофор*. *Святослав*. *Светозар*. Светофоры добры, как славяне (Ахмад.).

Собственное имя не только соотносится с полнозначным словом, оно может осмысливаться и как служебное, в частности, как звукоподражание. В поэме П. Шубина «Свирь» как звукоподражание осмысливается название реки, которое соотносится с полнозначными сходнозвучащими словами: Еще не известно: Капель лады Или изумленный снегирь, Увидев сразу столько воды, *Свистнул* / протяжно: *Свирь*! Но прожурчала Ручья *сви-*

рель Долго и влажно: *Свирь*! В стихотворении В. Леоновича название города *Батум* превращается в звукоподражание, передающее звук волны, разбивающейся о берег: Ба-тумм! Бугрится море, просвечивая ало. Баа-тумм! — и налегает на мыс Махинджаури, и подается берег. А там / почиет бездна. / Ба-тумм! И эхо: бомба.

Помимо прямых рассуждений о смысле собственных имен и их ассоциативных возможностях, в поэтическом языке XX в. много таких случаев, когда апеллятив, созвучный собственному имени, осмысливается как своего рода постоянный спутник или неотъемлемая принадлежность предмета речи, названного именем собственным. Это может быть географическое название: Под *Екатерин*бургом рыли *каратики* (Маяк.), А над Петром *воронежским — вороны* (Ахм.), *Лыбедь* струит и струит / стадо свое *лебединое* / мимо цистерн и ракит (Уш.), Вдоль *Ветлуги* пойдет дорога. *Ветлы* тычутся в облака (Л. Озеров), *Хатынь*, где твои *хаты* (Кончаловская), Рядом — скошенный бархат С *маргаритками* в нем, Скамьи острова *Маргит*, пустовавшие днем (Кирс.). Сгусток таких пар содержится в стихотворении С. Маркова: Знаю я — малиновою ранью *Лебеди* плывут над *Лебедянью*, А в *Медыни* золотится *мед*, Не *скопа* ли кружится в *Скопине*, А в *Серпейске* ржавой смерти ждет *Серп* горбатый в дедовском овине. У Шенгели Мукден ассоциируется с му́кой и мукóй («Девятьсот пятый»), ср. глубокий звуковой повтор, связывающий имя собственное и апеллятив: Ах, *Эривань*, *Эривань*, ничего мне больше не надо, Я не хочу твоего замороженного *винограда* (Манд.).

Аналогичные отношения устанавливаются и между именем лица и сопровождающим его апеллятивом: Я — *Казанова*, и готов Платить *казною* или кровью (Цв.), . . .*с петли* оборвавшийся *Пестель*; Рыб таких золотых в *садки* Разве что лавливал сам *Садко* (Зенк.), Из пурги этой, из глубины *равелина*, Где сонный *Рылеев* к решетке приник (Ант.), А может, не *Петер*? А может, не *Рубенс*? Он жил среди *петель*, *Рубинов* и *рубищ* (Возн.).

Ассоциации, окружающие собственные имена, лежат в основе сравнений, в которых собственные имена используются в разных качествах. Звукосмысловые связи возникают между признаком и образом сравнения: *Сыт*, как *Сытин*; крушения *Помпеи помпезной* (Маяк.), Как *Лондон, холодных* (Паст.), И огромная жажда добра, *Леденящая*, вроде *Алдана* (Слуц.), Не был *пухлым*, как *Апухтин*, Он, отшельник и аскет (Шаламов), *Неприкаянный*, как *Каин*, лист (Дудин), Ветки *хвои* легче *Хлои* (Мориц), Но таяло и *таяло*, Как будто бы *Италия* (Меж.), Я за *Нидою* — как *нитка* за иголкой (Р. Рожд.).

Собственное имя — географическое название — предмет сравнения: К небесам на *чердак*, / На — *Чатырдаг* — / небесный чердак (Маяк.), *Нева*, как вздувшаяся *вена* (Манд.), Ты — душная, как *май*, *Ямская* (Паст.), Как *молоко*, бела медленная тихая *Молога* (С. Марков), Светлая и тихая *Рамонь*, Городок, певучий,

как *гармонь* (Шубин), Будет имя *Лахора*, Как *горе*, звучать (Тих.). Несколько выпадает из этого ряда собственное имя — название звезды: . . .Какие звездные отары Вращает в небе *Кол*-звезда. Она горит на всю округу, Как скотоводом вбитый *кол* (Заб.). Как предмет сравнения выступает личное имя: Как из *пушки*, *Пушкиным* — по соловьям Слова, соколам полета (Цв.), ср. Тогда гремел, звучней чем *пушки*, Своим стихом лицейский *Пушкин* (Ф. Глинка), Где, как *лань*, обеспамятев, гнал *Аталанту* к поляне Актей (Паст.), Жил рожденный лоном леса И седой как *лунь Илонен* (Гор.), Хитрый *лис* был *Улисс*, *Одиссей* был умней *одессита* (Слуц.), Это Сельма, Сельма, *Сельма* / агитирующей *шельмой* / подмигнула (Возн.), Тают отроческие тайны, Как туманы на берегах. . . Были *тайнами* / *Тони*, *Тани*, / даже с цыпками на руках (Евт.).

Собственные имена используются как образ сравнения: Раз *Наксосом* мне — собственная *кость*! Раз собственная кровь под кожей Стиксом! (Цв.), *платаны*, как *Платоны* (Дудин). В образ сравнения входит паронимическое сочетание, включающее собственное имя: Точно *бомба* из *Бомбея* Он врывается в Баку (Хл.).

И, наконец, собственные имена используются и как предмет, и как образ сравнения. Таких случаев немного, но они свидетельствуют о постоянно расширяющихся возможностях приема: Я горестно упрекам этим внемлю, / я головой киваю: слаб *Андрей*! Он держится за рифму, как *Антей* / держался за спасительную землю (Ахмад.), Андрей *Платонов* был *Платоном*. . . (Дудин).

Контекстное окружение имени собственного строится с ориентацией на его звуковой состав. Звуковая близость связывает подлежащее, выраженное именем собственным, и сказуемое: Пусть вечером *слукавит*, Катя яйцо, *Лукич* (Брюс.), И *баламутил* он, с конем, и там, и тут, Мой прадед, дед отца, смельчак, боец *Балмут* (Бальм.), с женой намедни *дрался Родионов* (Потемкин), *Прокликал Параклит* (Кузмин), А *Ламме* кивает головой, *выламывает* клешни у рака (Багр.), *Страдает Страдивариус* (Корн.), *Свистнет Савицкий* (Асеев), *Калиостро скрылся* (Ант.), *Конь* башню *кончил* в день вчерашний; *Пленяет* тебя *Аполлон* (Кедрин), Кримгильда, закрывая уши, / *глядит* на гроб (Уш.), Здесь *Державин дерзил самодержцам* (Рыл.), Гражданин *Вертинский вертится* (Смел.), Мне *Маша* пилоткой *машет* (Вл. Сок.), *Нерон* бочком *нырнул* туда, где арка (Евт.). С географическими названиями: В снегах *алея*, *Алагэз* (Брюс.), за нами пыльный *лег Луганск* (Кирс.), *пал Пултуск* (Наров.), Меня *покорила Карелия* В *коралловых* гроздьях рябин (О. Колычев). Большая часть этих сочетаний содержит глагол в прямом значении. Однако встречаются и случаи метафорического употребления глагола: Подобен огненной комете, Над миром ты *горишь*, *Тигран* (Брюс.), Поет она, *Горит* она, Руки заломив, Татьяна, *Маргарита*, Тамара, Суламифь (Корн.), Разметалось в изумрудном плаче Озеро олонецкое *Лаче*, *плачет*, заливает берега (С. Марк.). В некоторых

случаях имя собственное и глагол рифмуются: Прав, неправ я — наверное *решит* Старый турок Гарун-аль-*Рашид* (Светлов), Смеялась женщина *Ламара*, / бежала по камням в воде, и каблучки по ним *ломала*, / и губы красила в вине (Ахмад.).

Звуковой состав имени собственного оказывает влияние на звуковой состав определения: в сочной зелени *сочного Сочи* (Кам.), *багряная Гренада* (Асеев), *замурованный* льдами *Амур* (Заб.), по *мокрому Крыму* (Кирс.), в *Саратове ветристом* (Гор.), *Большой*, как солнце, *Балашов* (Паст.), *радостный Ядран* (Сев.), Обстрелянные; мы вступили В тебя, *наказанный Казвин* (Багр.), Как берег, галькою хрустящий, И *Сплит* сейчас какой-то свой, Какой-то легкий, настоящий И *ослепительно* живой (Тих.), над *мирною Мухранскою* долиной; *Ледяная длинная Двина* (Тих.), В час, когда на *сумрачный Самтреди* Я *смотрел* еще издалека (Ивнев), в *бледном* пасмурном *Балтийском* море (Уш.), *Многоустен* Великий *Устюг*; *Ледяной* и *голодный* вставал *Ленинград* Октября непокорной твердыней (Наров.), лесную тропу на *Людиново* — / обожженное, *нелюдимое* (Гудз.), Розы выносят на *пыльной Полянке* Из магазина (Меж.), *Обаятельнее Обояни* На земле селений не найду (Ручьев), *Сухие* клочки *Сахары* (Слуц.), В *Босфоре фосфорно-просфорном* (Март.), *серая Сирия* (Евт.), в *майской Москве* (Соснора), *целомудренный Муром*; *Кипарисовый Кипренский*; *блатные Бальмонты* (Возн.), ср. И нос *бунтарский Буратино* / не прорастает из чурбаков (Евт.). К этим сочетаниям примыкают сочетания с притяжательными прилагательными: *чешская честь* (Цв.), *свирское сиверко* (Шубин), долин *сванетских синева* (Тих.), *икарийские игры* волны (Уш.).

На звуковой близости основаны и генитивные сочетания. Часть этих сочетаний содержит слова в прямом значении: *розы Шираза* (Бунин), первая *Испании эспада* (Асеев), *камень Камерона* (Вс. Рожд.), *кораллы Каролинских* островов (Кирс.), *негры Ниагары* (Сулейменов), *галактика Галактиона* (Лук.), часть используется в метафорических сочетаниях: *Альдебарана рубин* (Бунин), *свирель Верлена* (Гор.), ни *громов Гомера*, на *Дантова дива* (Ахм.), *огонь Иоганна* (Возн.).

Собственное имя используется как распространитель при сказуемом, с которым оно согласуется в звуковом отношении: *кинулся к Клину*; *катилась в Китай* (Маяк.), Тени по *Литейному летят* назад (Асеев), И шквал за *Шабо бушевал*; Был дом под *Костромой искромсан*; Незабвенный сентябрь *осыпается* в *Спасском* (Паст.), Он *увяз*, калека, в болотах под *Вязьмой* (Асеев), Провалялся в *Харькове*, *харкая* кровью (Зенк.), «На *Керженце*» — там *корежит* медведя она, / желтобородая родина (Корн.), Вражий фронт пусть *оголится у Галиции* (Асеев), Мы как *сиганули* из *Серганки* (Прок.), *Моросит* на *Маросейке*, На *Никольской колется* (Кирс.), По дороге в *Низово* Я слова *нанизывал* (Прок.), *Над Карповкой* дождик *накрапывал* (Берестов), До зари ей хвалу соловьи *расточали* В *орточальских* садах в упоительный час (Ант.), Из *Каракум* прилетел *комар* (Соснора), в Орше, в *Пе-*

ремышле / чтоб не *прошмыгивала* // мимо покупателей / естественная снедь (Возн.). В сочетании с именами людей: Однако: как свежо Очаков *дан* у *Данта* (Паст.), Эта ночь, я знаю, *отдалила* Силача Самсона *от Далилы* (Светлов), . . .до внучат *Достоятся с Достоевским* вместе. . . (Март.), Смеется, кровь не разлюбив, *Кармен карминно* (Евт.). Реже связаны подлежащее и глагольный распространитель: Над рекой *Окою* светится Желанное *окно* (Шубин), На *санках* ехал *Санька* — веселый человек (Глаз.), ср. у *Шумовых* сегодня *шумно* (Прок.).

В некоторых произведениях одно и то же собственное имя имеет разные звукосмысловые отражения. Иногда эти отражения сконцентрированы вокруг собственного имени: в ухо Робота звоном отборным / *колокольнею* / *вклинился Кельн* (Кирс.). Разные характеристики одного предмета речи сосредоточиваются в одном месте, образуя паронимический сгусток: По *Шелони шел шелонник*, Ветер молодой (Прок.), *Струисты* Воды *старой Истры* (Март.), Ты где, писательница *малосольная*, *Молоховец*, *холуйка малохольная* (Тарк.), А Цхенис-*Цхали* / в пене *скалы* / *раскалывает* / на стихи (Лук.), Но *Дании* всякой, нам *данной*, тот славу умножит, / кто *подданных* душу возвысит до слез, до рыданья (Ахмад.). Разнотипные ассоциации, вызванные собственным именем, становятся внутренним стержнем стихотворения. Таковы, например, цикл Цветаевой «Федра», стихотворение «Воронеж» Мандельштама [Иванов 1972].

В других случаях повторение собственного имени сопровождает новое звукосмысловое отражение. Таковы, например, отражения собственных имен персонажей в некоторых стихотворениях Маяковского: А вдруг букетом-крапивой Кой-что *Эмилю взмылят*?; Но к страждущим *Эмиль премил*; . . .поэтому *волос* у *Вилли вылез*, / поэтому / живот у Вилли / влез; В мозгу у *Вилли* / мало *извилин*; *свиной* король — / *Свифт*; и спущен *Свифт* — *сифилитик*. В «Пушторге» Сельвинского варьируется характеристика одного из персонажей Кроля, основанная на звуковом составе его фамилии: *Кроль*. . . *закрыл* свою папку дел; *Кроль*. . . ныне траурной масти *король*. Да и *король* ли?; *Кроль искривился* ноздрей и ртом; *Кроль* выскочил вслед, как испуганный *крол*. . .; *орал* вдогонку. Многократные отражения определенного собственного имени встречаются и у других поэтов: Гнется, молчит, *костенеет Касьян*; *Касьянова кость*; Все-то *Касьянову косит* родню (Гор.), *Герман* славил *погромы* И бредил войной; Он сказал, *Заморгав* окровавленным глазом (Жаров), Возжаждал *крови Коловрата*; из славной *рати Коловрата*; *Велик* не я, а *Коловрат* (С. Марк.).

В некоторых стихотворениях нагнетаются разные собственные имена вместе со своими звукосмысловыми соответствиями: А там — еще синеют, неги, / светлейшие *снега Онеги*. Ах, кто, кроме меня, вечор им / поведал бы *печаль Печоры*; *Хмурится Меркурий* / Бурей, / *ярая Урана* / *рана*, / вихритесь, *Венеры эры*, рейте, *ореолы Ориона* (Асеев).

Некоторые собственные имена у разных поэтов окружены разными отражениями. Имя Петра, имевшее разные соответствия в поэзии XVIII—XIX вв., повторяясь и в поэзии XX в., также имеет разные соответствия: Стынет в грозном *нетерпенье* Конь великого *Петра*; Под улыбкою холодной *Императора Петра* (Ахм.), Мейерхольд, кляня, моля, *Прядал*, лют, как *Петр* Великий (Вяч. Ив.), со *скипетром Петра пройти* (Обрад.), *Портрет Петра* (Маяк.), И для казни *петровской* в лесу *топорище* найду (Манд.), *Петр... терпит* (Ант.), *Петр* Первый — *Пот* первый (Возн.). Слова *лед* и *Ладога* многократно варьируются в стихах Межирова: *Лед Ладоги*, *Лед* на *Ладоге*, Возле *Ладоги*, возле *льда*; Вся *Ладога*, весь *лед* ее суровый; Снова *Ладога* стынет во *льду*, Берег *Ладоги* тонет в снегу. Это сближение есть и у других поэтов: твой *ладожский*, просторный *лед* (Комиссарова). Оно имеет и другие соответствия: *лад* (Прок.), Про денежки, про *ладанки* И про родню *на Ладоге* (Возн.). Разные соответствия имеют и другие имена собственные: *Волга*: *Волгам* и *волку*; И *Волга иволги...* И *Волга волка* (Хл.), Я от *Волги* свое до *Волхова* / по булыжникам на боку, / под налетами ветра колкого / Сердце *волоком волоку*; У нас в России — / *волки*, снег / и *Волга* (Корн.), Да неволит на *Волге волны* (Кам.); *Волга*, *Волга — влага* голубая (Уш.), *Волга — воля* (Кам.); *Нева*: *Нева*, как вздувшаяся *вена* (Манд.), *Венчая* полноводную *Неву* С Янтарным морем в вечном договоре (Бальм.), И весь траурный город плыл *По неведомому* назначенью, *По Неве* иль против теченья (Ахм.), Но почему душа заколола? Летим над *Невою* или *виною*? (Возн.); *Париж*: *опрашиваю* весь *Париж* (Цв.), Внизу подо мной *Париж* Бурый и *рыжий* (Сельв.), над *распарившимся Парижем* (Возн.), Гора Монмартр *парит* над *Парижем* (Сулейменов); *Сена*: *сенской сенью* (Маяк.), у *сонной синей Сены* (Евт.); *Курск*: Ты — на *курсах*, ты родом из *Курска* (Паст.), *курс* — на *Курск* (Маяк.); *Казань*: *Сказанием* встает *Казань* (Маяк.), Царь Иван Васильевич зверем / *наказал* наступать / *на Казань* (Корн.), Брел татарский царек Алагам, *Отказавшийся от Казани* (Март.); *Пальмира*: В этой призрачной *Пальмире*, В этом мареве *полярном* (Вяч. Ив.), помню в *пламени Пальмиру* (Ант.); *Персия*: Правил *парус* на *Персию* Разин (Вол.), *Персы — пестрые*; *Пестритесь*, ковры, — Моя *Персия* (Кам.), Эти *персики* и маки Девы *Персии* соткали. Сбрось тяжелые доспехи И на *перси* мне склонись (Глоба). Это имена людей: *Растрелли*: Царям дворец *построил Растрелли* (Маяк.), *Расставлен* был по прихоти *Растрелли* (Вс. Рожд.), Как клен и рябина растут у порога, *Росли* у порога *Растрелли* и *Росси* (Кушнер); *Фет*: Без спросу превращая *Фета* в *фетиш* (Евт.), Мне противно слово «*фетиш*», Мне любезно слово «*Фет*» (Дудин) — Меня хранила *Фета мета* (Шаламов).

В то же время повторяются некоторые звукосмысловые связи. Это такие связи собственных имен, как *Рим — мир*, *Россия — роса*, *Волхов — волхв*, *Ладога — лед* и т. п. Пару *мир — Рим* [Топоров 1987, 196—215] приводит как пример анаграммы Ломо-

носов, эти слова объединяют Волошин, Брюсов, Цветаева: Гора горевала, что только дымом Станет — что ныне: и *Мир* и *Рим*. Имя «вечного» города остается притягательным и для современных поэтов: А над *Римом*, а над *миром* — Новый год, новый год (Возн.), Как некий *мир*, который так и не открыли, Как некий *Рим*, который так и не отрыли (Левитанский), И в чем разгадка драмы мира? Не в том ли, что для *мира* мнима Цена вещей, как и для *Рима*? (Евт.), ср. В этом *Мире Рима* Три (Март.).

У разных поэтов обыгрывается ассоциативная связь *Россия — роса*: *России* синяя *роса* (Нарбут), И такая будет Большая *роса*... И такое *Россия* вдруг запоет, что уж лучше и не вставать атаману (П. Вас.), На *России*, на *росинках* (Прок.), В *росинке* отражается *Россия* / во всей своей прозрачной чистоте (Р. Казакова). Другая повторяющаяся ассоциативная связь: *Россия* (*Русь*) — *русый*: Как будто надо мной *Россия* Склонилась *русой* головой (Утк.), О той большой, многоголосой Сейчас рассказывать берусь, О той красе *русо*волосой, Что называют кратко — *Русь*! (Прок.), ср. Я *русский*, я рыжий, я *русый* (Бальм.), Для *русской* Музы — *русой* Лады — На грязных нарах места нет (С. Марк.), *русский русый* (Шенгели).

Повторяются и другие ассоциативные связи: *Сибирь — соболь*: Приходит *соболь* из *Сибири* (Заб.), *Соболь — Сибирь*? *Саблю — Сибирь*? Староверы — Сибирь? Сталевары — Сибирь? (Возн.); *Урал — орал*: *Урал орал* (Маяк.), Твердыня *Урала орала* (Паст.). В поэзии начала века повторяется сочетание *Мария*, звезда *морей*. Оно есть у Брюсова. Его сделал названием стихотворения Бунин. Ассоциация *Мария — мир — море* обыгрывается и в современной поэзии: *Мария*, Маня, *Мариам*, Твоих зрачков аква*марин* Каким *морям*, горам, *мирам*, Кому обязан? Говори! (Мориц).

Таким образом, самые разные поэты осмысливают собственные имена как производные от апеллятивов, наделяя их значениями, сходными со значениями апеллятивов.

Устойчивые паронимические сочетания

Как видно из приведенного материала, часть паронимических сочетаний повторяется. Одновременно с возникновением поэтических формул расширяется сочетаемость определенного слова, основанная на его звучании. Новые сочетания в свою очередь могут стать формулами.

Запас формул довольно велик и все время пополняется. Часть повторяющихся сочетаний имеет опору в поэзии XIX и даже XVIII вв. Некоторые сочетания повторяются уже в поэзии XVIII—XIX вв. На первом месте среди повторяющихся сочетаний находятся разные формы глаголов *пить* и *петь*. Сочетание *пей* и *пой*, употребленное Державиным: Захарьин, *пей* и *пой*, повторяется

на протяжении XIX в.: *пойте, пейте*! (Ап. Гр.), Живи и *пей*, живи и *пой* (Майков), затем его используют Хлебников, Маяковский, Есенин, Цветаева: Будь пьяным путник — *пой* и *пей* (Хл.), *Пей* вино, правь тройкой, *пой* у Яра (Цв.), *Пейте, пойте* в юности, *бейте* в жизнь без промаха; *Пей* и *пой*, моя подружка (Ес.), *пой* и *пей* напропалую (Вс. Рожд.). Сочетание *пел* и *пил* встречается у Вяземского, Бенедиктова, а затем у Хлебникова, Ахматовой, Каменского, Б. Корнилова, Луговского, С. Маркова, Твардовского, Вс. Рождественского, Саянова, Дудина, Вл. Соколова и др., с приставкой: *запел* и *запил* (Выс.). В форме настоящего времени эти глаголы употребляют Анненский, Маяковский, Эренбург, Заболоцкий, в безличной форме — Цветаева: Чтоб не елось, Чтоб не *пелось*, Не *пилось*, не *спалось*, Клычков; в форме инфинитива — Маяковский: *пить, петь*, есть, Эренбург; с разными приставками: Но я *допою. Допью*, что успею, до самого дна (Ант.), Только б *допеть*! Только б успеть! Только б *испить* Чашу до дна (Р. Рожд.), Я коней *напою*, я куплет *допою* (Выс.).

В XIX в., а затем в XX в. повторяются и такие пары, как *темный — туман, темный — мутный, жалеть — желать, светлый — святой, веселый — весна, залить — золото, суровый — север, терпеть — торопить, дрожать — держать, лето — летит, дым* подымается, *жаждать — ждать, хрусталь — люстра.* Сочетания, которые были в XVIII—XIX вв. единичными, в XX в. становятся повторяющимися.

Такова пара *бродить — бредить*, которая встречается у Лермонтова, а в XX в. у Шершеневича, Асеева, Б. Корнилова, М. Зенкевича, Антокольского и др. Сочетание *глядеть — гладить*, употребленное Надсоном, повторяется у Г. Петникова, Кирсанова, Б. Корнилова, Окуджавы, Кушнера. Пару *жесткий — жестокий*, которая встречается у Лермонтова, использует Багрицкий: *Жесткий* дождь, *жестокий* ломоть хлеба, Ушаков, Слуцкий. Пару *брезжит — брызжет*, которая встречается у Майкова: То *брезжит* тихою звездой, То *брызжет* молнией огнистой, используют Маяковский: Идет Иван, / сияньем *брезжит*, Шагает Иван, прибоями *брызжет*, Антокольский, в противопоставлении — Слуцкий: Утро *брезжит*, а дождик *брызжет*. Слова *золотой — залететь*, объединенные Державиным: *златой* кузнечик, сера мошка, Сюда не могут *залететь*, повторяются в XX в.: То *золотил* их, *залетев* С куста за хлев. . . (Паст.), Я заснула сном усталым, *Золотым, залетным* сном (Ручьев), *залети* на осину, *золотой, залети* (Недогон.), ср. *золотой — залатать*: *залатаю золотыми* я заплатами (Выс.).

Слова *отрада* и *отрава* объединены В. Бенедиктовым: Там — *отрава* злого зелья, Там — *отрадное* вино, затем их использует Ф. Сологуб: *отрада* Есть в *отравленном* огне, в 50-е гг. оно встречается у Мартынова: Ты моя *отрада* и *отрава*, затем у Вознесенского: Находил он в *отраве отраду* — и др.

Часть сочетаний, повторяющихся в начале века или в 20-е гг., встречается и позже. Это такие сочетания, как *раскрыл* (*закрыл*)

крылья, *путать путь*: среди *запутанных путей* (Сологуб), все *запутаны пути* раздумья (Брюс.), *перепутать путь* (Сев.), Еще *путан* и свеж *первопуток* (Паст.), *Перепутал* стрелочник И *пути* и стрелки (Уш.), Клубком *запутались пути* (С. Марк., 1925), *Спутал* он *пути* и тропы (Асеев), *спутав* сроки и *пути* (Гудз.), Ах, шоферша, *пути перепутаны*! (Межиров), Вышел в самый зальдевший *Запутанный путь* (Вл. Соколов), в таком *запутанном пути* (Шаламов), ср. Не мелочью плати своей отчизне. В ногах ее не *путайся в пути* (Светлов), *попутный* ветер, словно бес *попутал* (Выс.).

Слова *серый — сырой* и в стихах и в прозе XIX в. используются как однородные члены. Строка: Вечно *серый*, *сырой* небосклон в стихотворении Случевского «Край, лишенный живой красоты...» существует на фоне третьего слова *суровый*: Тяжкий холод *суровой* зимы. В дальнейшем эти три слова комбинируются по-разному. В стихотворении Блока «Когда в листве сырой и ржавой...» взаимодействуют друг с другом все три слова: В *сырой* и *серой* высоте Пред ликом родины *суровой*. Когда сочетаются два слова, возникают пары *сырой — серый*: По улицам *сырым*, туманным, *серым* (Март.), *серый — суровый*: О старый Париж, ты *суров* и *сер* (Багр.), Был день не по-летнему *сер* и *суров* (Дудин), *сырой — суровый*: Море здесь *суровое*, *сырое* (Асеев).

Слово *серый* сочетается со словом *север*: *Серый север* (Вяч. Ив.), Наш *северный* модерн, наш *серый*, моложавый (Кушнер). Повторяется и пара *север — суровый*. Еще один ряд сочетаний возникает, когда включаются слова *сирый*, *сиротливый*, *осиротелый* и т. д. Со словами этого ряда связано смысловое развитие стихотворения Цветаевой «Рассвет на рельсах»: Из *сырости* — и *серости*; Из *сырости* — и *сирости*, ср.: В *осиротелой* и бессонной, *Сырой*, всемирной широте (Паст.).

Наряду с устойчиво повторяющимися сочетаниями, которые приобрели характер формул, в поэзии XX в. довольно много сочетаний, повторяющихся два-три раза: *скверните скверы* (Маяк., Брюс.), *сигналом согнало* (Маяк.), *согнал ... сигнал* (Паст.); Всюду *скарб* на возах. Всюду дождь. Всюду *скорбь* (Паст.), неси, / один, / и радость, / и *скорбь*, / и прочий / людской *скарб* (Маяк.), *мачты ... маячут* (Маяк., Шубин); *апрель — прель*: Набухла десна От флюса, от *прели апреля* (Луг.), в *апреле* запах *прели* и земли (Ахм.), *апрель* и *прель* (Март.); *оперенный — парный*: И рифмою *парной Оперенная* пылкая речь (Ант.), *Оперенный* рифмой *парной* (Тарк.); *голодный — глядеть*: *Голодный* волк, бежавший от стрелка, *Глядит* на поезд (Багр.), Из августа *изголодавшийся* Лев / *глядит* на Овена в апреле (Выс.); *эфирный — эфемерный*: За языческим бугром, За которым так *эфирно*, *эфемерно*, но пунктирно Зыблется аэродром! (Март.), Кружевной, *эфемерный*, *эфирный* (Слуц.); *огрех — грех*: И каждый *огрех* почитаю *грехом* (Рыл.), В любительском стихотворенье *огрехи* страшней, чем *грехи* (Кушнер), В мельканье *грехов* и *огрехов* (Дудин).

Некоторые сочетания, которые приобретают распространение в поэзии второй половины XX в., употреблялись в начале века или в 20-е гг. Сочетание *обида* и *беда*, которое используют Алигер, Межиров, М. Петровых, Луконин, Евтушенко, Кушнер, В. Корнилов и др., встречается у Бальмонта: И на сто верст идут неправда, тяжба, споры, На тысячу — пошла *обида* и *беда*. Сочетание *беда* и *победа* встречается у Маяковского: Эта песня / песней будет // наших *бед*, / *побед*, *буден* — и неоднократно повторяется в наше время: *Беда* и *победа* — сестры (Возн.), Чего-то высшего мы коснулись своей *бедой* и своей *Победой* (Чухонцев), Лишь стих, словно возле *беды*, мне шепчет *победно* и *бедно* (Вл. Соколов). Рифма Вознесенского *травы* — *траур*: И долго еще эти *травы*, Темнея каймою внизу, / как будто по матери *траур*, / на брючинах серых ношу — имеет соответствие в стихах Брюсова: Стелют над *травами* траурный *флер*, Вяч. Иванова: *трауром* повиты *трав* пурпурных. Сочетание *слизывая слезы*, которые В. П. Григорьев отметил у Д. Самойлова и дважды у Вознесенского, встречается в стихотворении М. Герасимова «О паровозе». Сближение *шуршать* — *шершавый*: *Шурша шершавым* языком, Они, как матери, вздыхали (Сам.), встречается в поэзии 20-х гг.: Не *шурши*, *шершавая* шинель (Жаров). Образ Ю. Мориц *вертелся ветер*, как *веретено* имеет соответствия в поэзии начала века: *ветер . . . вертит* (Асеев), *ветерок-веретенце* (П. Потемкин), *ветер* пел *веретеном* (Гор.); обратное сравнение: *Ветром* гудит *веретенце* (Кл.).

Если поэты XIX в. заглядывали в будущее, то поэты 60-х гг. XX в. открывали заново то, что уже было когда-то введено в обиход литературы.

Возможны и переклички между поэтами разных веков, которые остаются единичными. В поэзии XX в. повторяются некоторые сочетания, встречающиеся у Державина: факел *хладом околдован — околдован* дух Усталым *Холодом* болезни (Блок), *зря розу* иль *зарю — Зарю я зрю*, тебя (Белый). Сочетание *пчела опочила* встречается у С. Маркова.

Существуют совпадения и с сочетаниями других поэтов: дар *молдаванки молодой* (Лерм.) — Веселых любить / *молодых молдаванок* (Корн.), *Негодуя, гудя* и на бой созывая (А. К. Толстой) — *Негодуя, гудя* и кляня (Корн.), Взывая, *гудя, негодуя*, играя (Шенгели).

Разные индивидуальные стили отличаются не только степенью последовательности употребления паронимии и концентрацией паронимических сочетаний, но и степенью их традиционности или новизны. От формул не отказываются такие поэты, как Маяковский, Кирсанов. Некоторые формульные сочетания — отправная точка для более сложных построений. Например, строки Кирсанова: *Зала-то! Зала-то! Золотом залита* — отталкиваются от более простого сочетания, которое используют и поэты XIX в.: Рощи сень роскошно *залита* И пурпуром и *златом* (Вяз.), Лакей весь *золотом залитый* (Майков), *Залитый* в серебро и *злато*, Сидит Нерон в кругу друзей (Надсон), а затем и XX в.:

залито поле, как *золотом*, щедрым посевом патронов; *золотом* вся *залита* (Брюс.), ...*залито* легким, родным *золотым* / травы небывалым отливом (Корн.), *залита золотом* солнца Звезда геройского золота (Лук.).

В 60—80 годы полюс новизны представлен в стихах А. Вознесенского, который широко пользуется необычным лексическим материалом и строит свои сочетания на сопряжении слов, принадлежащих к далеким логическим плоскостям: Над любопытными дохнул / великий *вакуум* / и коммунальный *аввакумов* дух; Были бы битвы, злобные гении, / был бы *Везувий* — / нет, *вазелинное невезение*; С *презрительным брезентом* / на *непризнанных* плечах; *ирреальная иерархия; полноценные поцелуи.* На этом фоне встречаются и отдельные формулы типа *ветер ... вырывает.* В это же время развиваются индивидуальные стили, в которых употребительны формульные паронимические сочетания. Таковы, например, стихи М. Дудина.

Многочисленные переклички в большинстве своем не дают основания устанавливать непосредственные связи между поэтами, хотя в ряде случаев такие связи и не исключены. Есть среди перекликающихся сочетаний и явные цитаты. Помещенные в определенный контекст подобные переклички можно рассматривать как цитаты и аллюзии. Такому восприятию способствует посвящение поэту, для которого характерны те или иные сочетания или определенный их тип, или цитаты из этого поэта. В цикле Б. Корнилова «Пушкин в Кишиневе» сочетание Пушкина *неведомые воды* вступает в новые паронимические связи: *Новые, неведомые воды.* Прокофьев использует паронимическое сочетание со ссылкой на Маяковского: Совершенно правильно, Владим Владимыч: *Попаши*, потом *пиши* стихи!, ср. *попашет, попашет, попишет* стихи (Маяк.). Эти глаголы объединяют и другие поэты: *Пишет* — ровно плугом *пашет;* Ногой *пишем*, Ногой *пашем* (Цв.), Статей не *пишут*, земли не *пашут* (Ант.).

В «Поэме без героя» Ахматовой наряду с прямыми цитатами из Блока, его характеризующими (Это он в переполненном зале...), содержится и паронимическая цитата: *Демон* сам с улыбкою Тамары, Но такие таятся чары В этом страшном *дымном* лице, ср.: Есть *демон* утра. *Дымно*-светел он (Блок). В этой поэме есть и другое сочетание, имеющее соответствие у Блока: А *дурманящую дрему* Мне трудней, чем смерть превозмочь; ср. Веял сладкий *дурман*, Оттого, что болотная *дрема* За плечами моими текла. Стихотворение А. Кушнера «За что? За ночь...» содержит темы Ахматовой и Мандельштама. Тема Ахматовой выражена никак не преобразованными цитатами из стихотворения, начинающегося словами *Я пью: за разоренный дом, за то, что Бог не спас.* Тема Мандельштама вводится через паронимическую метафору: *за астму Военных астр,* которая отсылает к стихотворению поэта с началом, совпадающим с началом стихотворения Ахматовой: *Я пью за военные астры,* где *астры* и *астма* включены в ряд перечислений и рифмуются.

Паронимическое сочетание одного поэта отталкивается от сочетания другого поэта и преобразует его. В стихотворении Н. Панченко «Рояль» сочетание: Эта *муза* безвыходной *муки* — связано со строкой И. Анненского: И было *мукою* для них, Что людям *музыкой* казалось, часть которой (до слов для них...) вынесена в эпиграф.

Таким образом, паронимические сочетания, как и другие типы цитат, берут на себя функции межтекстовой связи.

Звуковая организация стихотворного текста

В русской поэзии XVIII—первой трети XX в. существует устойчивая и подробно разработанная система приемов звуковой организации текста. В ней принимают участие разные типы контактных и дистантных звуковых повторов и вариаций, входящих в повторяющиеся звуковые композиции. Принципы объединения созвучий, лежащие в основе звукового рисунка строки и соседних строк, лежат и в основе дистантных повторов разной степени сложности, определяющих структуру развернутого текста. Некоторые общие закономерности звуковой организации стиха и отдельные ее приемы и способы прослеживаются у разных поэтов начала XX в.

В строении строки и соседних строк существенную роль играют многоконсонантные слова и их отражения. Многоконсонантное слово предшествует более простым словам, в разной мере отражающим его консонантный состав: Я стою на *прибрежьи,* в *пожаре прибоя* (Бальм.), *Потускнел* на небе *синий лак* (Ахм.), Уж *клонит луна* свой *лик* (Бунин), В степном дыму *блеснет* святое знамя И ханской *сабли сталь*; Чтоб мои *воспаленные* взоры Раздражала, *пьянила весна*; Когда *кильватерной колонной* Вошли *военные* суда (Блок), Сквозь сеть *алмазную зазеленел* восток, вдаль по *земле* таинственной и строгой (Вол.). Многоконсонантное слово дает множество разнотипных отражений, которые непосредственно примыкают к нему. Например, консонантный состав слова *слепнут* в стихотворении Вяч. Иванова «Небо живет» по-разному отражен в словах *лес, силой, лунной, паутины, тины, полны,*: Сумеречно *слепнут* Луг, и лес, и нивы — Крепнут *силой лунной* Неба *паутины,* И затоны — *тины Полны* светорунной. В конце стихотворения исходное слово имеет два непересекающихся отражения: В глубь, где ночь *пустила Синею* излукой Парус крутолукий Бледного светила.

Этот же принцип лежит в основе строк, оторванных друг от друга: многоконсонантное слово предваряет более простые слова. Слово *обелиск* в начале стихотворения Анненского «Расе» «распадается» на два слова: *белы* и *ласкали.* Слово *коверкала* в стихотворении Блока «Валерию Брюсову»: Что жизнь пытала, жгла, *коверкала* — имеет два отражения в строках: Пускай *крыло* души

прострелено, *Кровь*, обагрит алтарь любви. Слово *обледенелый* в стихотворении Ахматовой «Сад» имеет отражение на протяжении всего стихотворения: *Обледенелый* сад — И солнца *бледный* тусклый лик — Предчувствием *беды*, Сквозь тонкий *лед* еще сквозят... Многоконсонантное слово может иметь множество отражений, проходящих через весь текст, в большей или меньшей степени организуя его. В стихотворении Блока «Демон» слово *исступленный* предваряет слова *усталые, плети, плеснули, стелется* в *пляске, пыль, пуля*. В стихотворении Мандельштама «Невыразимая печаль...» сквозной звуковой ряд начинается словом *проснулась:* Цветочная проснулась ваза И выплеснула свой хрусталь. С ним связан консонантный состав слов *выплеснула, напоена, сна, солнечного, пальцев белизна*. В стихотворении Пастернака «Определение поэзии», если отвлечься от заглавия, исходной точкой звукового движения стиха будет слово второй строки *сдавленных*, которое тут же имеет соответствие *льдинок*. Ряд, идущий от этого слова, проходит через две первые строфы:

Это — круто налившийся свист,
Это щелканье *сдавленных льдинок,*
Это — ночь, *леденящая* лист,
Это — двух *соловьев* поединок.
Это — *сладкий* заглохший горох,
Это — слезы *вселенной* в лопатках,
Это — с пультов и флейт — Фигаро
Низвергается градом на грядку.

В следующих строфах также содержатся отдельные отражения исходного созвучия: И звезду донести до *садка* На трепещущих мокрых *ладонях*.

Многоконсонантное слово замыкает цепь более простых слов, из которых оно как бы возникает: *Охладных пальм* легчайшим *опахалом* (Вяч. Ив.), *Неуловимый* свет разлился над *землею,* Над кровлями *безмолвного* села (Бунин), И *бритве ветра* тучи гриву *Подбрасывает* духота (Паст.), Я *молю,* как *жалости* и *милости,* Франция, твоей земли и *жимолости* (Манд.). Подобный же звуковой рисунок возникает и при рассеянном повторе. Отражения многоконсонантного слова сосредоточены в строке: Частых *перьев опахала* — из листвы *вспорхнула* птица (Ан.), Не услыхать в *меха* обутой *тени* — *Мохнатые*. как маленькие пчелы; Яростно *волны зеленые* роет бык — С нею *безвесельный* дальше плывет гребец (Манд.), в отрезках, соотнесенных по смыслу и связанных лексическим повтором: *Слепая ласточка* в чертог теней вернется — И мысль *бесплотная* в чертог теней вернется (Манд.).

Движение от коротких слов к более длинному характерно и для некоторых развернутых текстов. В стихотворении Блока «Поднимались из тьмы погребов...» к слову *исступленный* в последней строфе, которое перекликается со словом *затопили* в рифмующейся строке: Не стерег *исступленный* дракон, Не пылала под нами

геена, *Затопили* нас волны времен, И была наша участь мгновенна — ведет ряд слов, по-разному отражающих его консонантный состав: *толпы* и рифмующиеся слова *лопаты — палаты, полна, отступил,* в *пелене, последний, стали, пусть.* В стихотворении Анненского «Я на дне...» прежде чем появляется собственное имя *Андромеда*, его консонантный состав отчасти отражается в разных строках: Я *на дне,* я печальный обломок, *Надо мной* зеленеет вода; Белый мрамор, *под ним водоем*; помню *дым* от струи *водомета*; отчасти варьируется в словах: *потемок, томят.*

Многоконсонантное слово располагается между двумя более простыми словами и вбирает в себя консонантный состав слов, его окружающих: *Весна!* Справляя *новоселье*, Она *веселый* катит гром (Бунин), *Вал,* несмело набегающий, С *влажной* лаской отмель *лижет* (Брюс.), *Река* несла свои *зеркала,* Дрожал в *лазури* бледный лист (Вол.), Вздохнула вслух, как дышит *карамель* В *крахмальной* тьме *колониальных* лавок (Паст.). По этому принципу построены и сочетания, связанные в смысловом отношении — однородные члены: В природе *лип*, в природе *плит*, в природе *лета* было жечь (Паст.), подлежащее — сказуемое — дополнение: Это гибкое страстное *тело Растоптала* ногами *толпа* мне (Вол.). Этот способ соотношения многоконсонантного слова и более простых его отражений также используется в развернутых текстах. В стихотворении Блока «Как свершилось, как случилось» сначала происходит осложнение консонантного состава перекликающихся слов, которые ведут к многоконсонантному слову: *лютые, налетели, остальные, ослепительные,* затем идут слова *наступил, лепет, сталь и сталь, пустыней, обстала.*

Во множестве случаев контактные повторы определенного созвучия имеют отражения в разных местах текста, сочетаясь с дистантными. Контактные повторы образуют разные звуковые композиции. Объединение созвучий или их вариаций, вынесенное в начало стихотворения, имеет соответствие в его конце или середине: Но даром *вражеских* ланит *Повержен* в запоздалом беге — *Заворожен* бездонным взглядом; На *разукрашенную* елку И на *играющих* детей — Сначала тают крылья *крошки* (Блок), Застыла *тревожная* ртуть, И *ветер* ночами несносен — Зима ведь не сдастся: *тверда* (Ан.), Недотыкомка серая Все вокруг меня *вьется* да *вертится* — Недотыкомку серую Хоть со мной *умертви* ты ехидную (Сологуб), Пурпурный лист на *дне* бассейна Сквозит в воде, и *день* погас — Мне не *дано* понять, измерить Твоей тоски; Заката алого *заржавели* лучи По склонам *рыжих* гор — И низко над холмом *дрожащий* серп Венеры (Вол.), *Зурна* на *зырянской* свадьбе, В братине *знойный* чихирь — Как *зерна* залягу в борозды (Клюев), С веселым *ржанием* пасутся табуны И римской *ржавчиной* окрасилась долина — *Державным* яблоком катящиеся годы (Манд.). Такой рисунок может связывать и строки в конце стихотворения: И тяжелым *сном осенним* Истомлен их яркий жребий / Тяжки головы старух... *Осененные* дарами

(Ан.). Объединение созвучий, тяготеющее к концу стихотворения или стоящее в его конце, предваряет слово с той же группой согласных: Живи еще хоть *четверть* века — И *повторится* все, как *встарь* (Блок), *Пленник* чужой! Мне чужого не надо — Снова смеяться и *плакать* тревожно И *проклинать* поцелуи мои (Ахм.), *Костра* степного взвивы — Роняет сны-*картинки* На *скатертчатый* стол (Клюев), Только детские *думы* лелеять — И высокие *темные* ели Вспоминаю в *туманном* бреду; За смолу кругового *терпенья* — И для казни *петровской* в лесах *топорище* найду (Манд.). Контактный повтор, стоящий в середине стихотворения, может иметь соответствие либо в его начале, либо в конце: *Расти, покорствуй, крест* неси — В *красе* заплаканной и древней (Блок), И *виснут визга* языки — И в вышине струной *вязиги*... (Паст.), — либо в начале и в конце одновременно: *Самоотверженно,* как брата — *Затравленного фортепьяно — Тревожнее* и веселее (Манд.).

Объединение однотипных созвучий может иметь и не одно соответствие в тексте, в особенности, развернутом. Оно начинает цепь слов. В поэме Пастернака «Лейтенант Шмидт» через описание Очакова проходят слова, связанные группой *х-р-м*. Они сначала концентрируются в соседних строках: Понурый, *хмурый,* черный островок Несло водой, как шляпку *мухомора*, затем рассредоточиваются: Тем часом пирамиды из *химер* Слагались в город; И снег *махоркой* жег больные глотки луж. Объединению однотипных созвучий, отодвинутому на конец стихотворения, предшествует цепь слов, содержащих это созвучие. Так построено стихотворение А. Белого «Жизнь». К объединению созвучий в конце стихотворения: Открытою над *облаками* Лазуревою *глубиной* — ведут строки, заключающие в себе разные вариации созвучия *г-л-б* / *б-л-к*: В небесно-*голубой* отчизне — Воскуренными *облаками* — Жизнь — *бирюзовою* волною *Разбрызганная глубина.* Объединение созвучий стоит в середине звуковой цепи. В стихотворении Волошина «Дождь» объединение созвучий: На синеющем *лаке* Разбегаются *блики* — предваряют слова *лаской, ликуя,* за ним следуют слова *лики, глазок, ласкают.*

Этот прием может быть осложнен разными способами. Объединение созвучий включает в себя не два слова, а три и больше. Такой тип повтора употребителен в стихотворениях Мандельштама. В стихотворении «Скудный луч холодной мерою...» цепочка *сыром — серую — сердце* связывает три строки первой строфы: Скудный луч, холодной мерою, Сеет свет в *сыром* лесу. Я печаль, как птицу *серую*, В *сердце* медленно несу — и имеет продолжение в начале третьей строфы: И стоит *осиротелая.* В стихотворении «Смутно-дышащими листьями...» первые три строки связаны словами *листьями, шелестит, ласточка.* Ряд продолжается во второй строфе: *ласково.* Первые строки последней третьей строфы связаны словами, принадлежащими к этому же ряду: И над *лесом* вечереющим *Встала* медная луна

(ср. *Смутно*-дышащими *листьями — Встала медная* луна). В стихотворении «О временах простых и грубых. . .» друг за другом идут слова *твердят, дворники, деревянных, ворота, привратник,* связывающие пять строк трехстрофного стихотворения. В стихотворении «Золотистого меда. . .» в первых двух строках варьируется созвучие *т-л-к / д-л-г*: Золотистого меда струя из *бутылки текла* Так тягуче и *долго,* что молвить хозяйка успела, которое начинает ряд, включающий слова *поглядела, далеко, стекло*: Где воздушным *стеклом* обливаются сонные горы.

Кроме того, подобные объединения могут стоять в середине звукового ряда. В стихотворении Блока «Легенда» соотнесенной паре *твердь — отврати,* объединяющей соседние строки: Боже правый! Соделай, чтобы *твердь* стала легче! *Отврати* твой разящий и карающий меч! предшествуют слова *в траве, отравленной,* за ней следует слово *твердь* в последней строфе. В стихотворении Анненского «Зимний поезд» сочетание *среди кошмара дум и дрем* предваряют слова *дым, мятежным,* за ним идут слова *наметивший, дурман, томившей.*

В некоторых стихотворениях организующая роль принадлежит многократному повторению или варьированию определенного созвучия. В стихотворении Блока «Город в красные пределы» две строфы держатся на переходах, на варьировании одного звукового комплекса — *блещут, облачных, плещет, пляшут, площадной:*

Блещут искристые гривы
Золотых, как жар, коней,
Мчатся бешеные дива
Жадных облачных грудей,
Красный дворник плещет ведра
С пьяно-алою водой,
Пляшут огненные бедра
Проститутки площадной.

В его же стихотворении «В темном парке под ольхой. . .» варьирующееся созвучие объединяет шесть строк: Знаю, вижу — вот твой *след,* Смытый бурей *стольких лет.* В тенях траурной ольхи *Сладко* дышат мне духи, В *листьях* матовых шурша *Шелестит* еще душа.

Многократный повтор, сопровождающийся варьированием, имеет и другой вид. Ряд слов объединяет двухконсонантное созвучие, которое входит в сменяющие друг друга трехконсонантные созвучия:

Это — лунная ночь невозможного сна,
Так уныла, желта и больна
В облаках театральных луна,
Свет полос запыленно-зеленых
На бумажных колеблется кленах.

И. Анненский

Ср. *лунная, уныла, больна, луна, запыленно-зеленых, кленах; облаках — колеблется.*

Варьирование определенного созвучия становится основой звуковой композиции целого стихотворения. С этой точки зрения представляет интерес стихотворение Анненского «На воде», в котором значительная часть слов связана частично пересекающимися созвучиями *л-г, б-л-к, к-л-д, к-л-т, г-л-д, д-л,* образующими звуковой рисунок стихотворения:

То луга ли, скажи, облака ли, вода ль
Околдована желтой луною:
Серебристая гладь, серебристая даль
Надо мной, предо мною, за мною.
Ни о чем не жалеть... Ничего не желать...
Только б маска колдуньи светилась
Да клубком ее сказка катилась
В серебристую даль, на сребристую гладь.

Некоторые контактные повторы имеют более или менее сходное соответствие на расстоянии. Соотнесенные объединения такого рода отличаются друг от друга либо количеством, либо качеством согласных, либо расположением пар, либо всем вместе взятым. В качестве примера можно привести соотнесенные контактные повторы из стихотворения Мандельштама «Дев полуночных отвага...», где одна пара образована словами *выстрел — вероятно*, вторая — *трезвая — ветер: Выстрел* пушечный в подвалы *Вероятно*, донесло. И гораздо глубже бреда Воспаленной головы Звезды, *трезвая* беседа, *Ветер* западный с Невы. В стихотворении Пастернака «На пароходе» четыре (если не считать повторяющегося) объединения однотипных созвучий: Был утренник. *Сводило челюсти* И *шелест листьев* был как бред — В реке, на *высоте* подсвечника, Кишмя кишели *светляки* — Лакей *салфеткой* тщился *выскрести* На бронзу всплывший стеарин — Ныряла и *светильней* плавала В лампаде камских *вод звезда.* На протяжении стихотворения может меняться расположение соотнесенных пар слов: словам, сосредоточенным в строке, соответствуют слова, распределенные между соседними строками: В курящейся над *лугом мгле* — И зверь с *умолкшими* винтами Повис пугающим *углом* (Блок), Певучей *думой* обуян, *Дремлю* под жесткою дерюгой — *Дымится омут*, спит лоза (Клюев), На *старых* каштанах сияют листы, Как *строй* геральдических лилий — Весеннею *острою грустью* (Вол.), Над желтизной правительственных зданий Кружилась долго *мутная метель* — Летит в *туман моторов* вереница (Манд.).

В строках, связанных лексическим повтором, повторяющееся слово также имеет разные соответствия. В стихотворении Блока «Брожу в стенах монастыря...» повторяющееся слово *бледный* имеет три разных соответствия: Ах, ночь *длинна*, заря *бледна*; И вечно *бледный* воск свечей, И *убеленные* карнизы; Ах, сам я *бледен*, как снега, В упорной думе сердцем *беден.* В стихотворении Бунина «Сириус» разные соответствия, частично пересекающиеся, имеет слово *звезда*: где ты, *звезда* моя *заветная*? — Пылай, играй, *стоцветной* силою, Неугасимая *звезда.*

Соответствия повторяющегося слова могут отражать разные части этого слова и лишь в малой степени перекликаться друг с другом. В стихотворении Анненского «Дым» повторяется слово *желанно*. Одно из его соответствий — *нежно*: Тени были так *нежно-желанны*, другое — *железно*: — Или мука капризно-*желанна*, — То и дело *железную* цепь... Между объединениями однотипных созвучий могут быть промежуточные звенья в виде отдельных слов, содержащих это же созвучие. В уже цитированном стихотворении Бунина «Сириус» между сочетаниями *звезда* моя *заветная* и *стоцветной* — *звезда* располагаются слова *венец, безответное, высоты, светлый*, которые отражают в большей или меньшей степени консонантный состав слова *звезда*, заканчивает ряд слово *навсегда*, последнее слово стихотворения. В стихотворении Бунина «Венеция» три соотнесенных объединения: *Платиной* горбов своих *ледяных*; Он беззвучно *Медленно* на *лунный* свет выводит — *Длинный* черный катафалк *гондолы; Лента* неба в мелких *бледных* звездах. Первое объединение предваряет слово *полдень*, между первым и вторым располагаются слова *непроглядный, сладко, холодно, бледный*.

Объединения однотипных созвучий предваряет дистантный повтор отдельных слов с этими созвучиями. В стихотворении А. Белого «Маскарад» несколько раз объединяются слова с созвучием *с-т-р*, которое есть и в заглавии: *струны страстных* арф, *стройный торс — строит* куры *Престарелый* grand papa. Помимо этих объединений в нем есть и дистантные повторы: *стройный, страстный, строят, рисуют*. В стихотворении Волошина «Стигматы» ряд соотнесенных созвучий начинает слово *страстным*: Чья рука, летучая, как пламень, По *страстным* путям меня ведет? — вслед за ним идет объединение созвучий: Дух пронзают *острые пилястры*; О *сердца*, расцветшие, как *астры*, затем вновь рассеянные звуковые переклички: Свет *страданья*, алый свет вечерний; На ладонях *распростертых* рук.

В ряде стихотворений явно выраженный звуковой стержень отсутствует. Звуковой облик текста определен сменой разнотипных повторов и вариаций. Парные повторы разных групп согласных могут объединяться в небольших отрезках текста. Однотипные пары следуют друг за другом в строке, в соседних строках, в строфе:

Тянут, стихают — и тонут следы
В темном тумане. Людская чуть курится.
Сонно в осиннике квохчут дрозды.
Чаща и дремлет и хмурится.

И. Бунин

Сосуществование разных парных созвучий определяет звуковой облик некоторых развернутых текстов. В этом отношении показательно стихотворение Волошина «Облака клубятся в безднах зеленых...», в котором несколько сменяющих друг друга разнотипных повторов:

Облака клубятся в безднах зеленых
Лучезарных пустынь восхода
И сбегают тени с гор обнаженных
Цвета роз и меда.

И звенит и блещет белый стеклярус
За Киик-Атламой костистой,
Плещет в синем ветре дымчатый парус,
Млеет след струистый.

Отливают волны розовым глянцем,
Влажные выгибая гребни.
Индевеет берег солью и сланцем
И алеют щебни.

Скрыты горы синью пятен и линий —
Переливами перламутра...
Точно кисть лиловых бледных глициний
Расцветает утро.

Ср. *облака клубятся, зеленых — лучезарных, пустынь — тени, блещет — белый, стеклярус — костистой, отливают волны, волны — влажные, гребни — берег, солью* и *сланцем, переливами перламутра, переливами — лиловых.* Ср. дистантный повтор: *глянцем — глициний.*

Аналогичным образом организованы стихотворения А. Ахматовой «Многим», «Воронеж». В стихотворении Блока «О, нет! Не расколдуешь сердца ты...» звуковой рисунок первых двух строк: О, нет! не *расколдуешь* сердца ты Ни лестию, ни *красотой*, ни словом — связан со звуковым рисунком третьей строфы: Упоена *красивыми* мечтами, Ты *укоризны* будешь слать судьбе и отчасти пятой: И ты *простой* возжаждешь *красоты.* В то же время стихотворение несколько разнотипных парных повторов и вариаций: в третьей строфе: *Могильный холм*, приснившийся тебе, в четвертой строфе: И тень моя *пройдет перед* тобой В девятый день, и в день сороковой; в пятой строфе: Когда же *грусть* твою *погасит* время; в шестой строфе: И он придет, *знакомый*, долгожданный, Тебя будить от *неземного* сна; в этой же строфе: И в *мир* другой, на *миг* благоуханный; в седьмой: в тот самый *миг*, когда твой *смех* жемчужный; в восьмой: Забудешь ты *мою* могилу, *имя*; в десятой строфе: Ты проклянешь в *мученьях невозможных*; Но есть ответ в моих стихах *тревожных*: Их *тайный жар* тебе поможет *жить.*

В соседних строках могут сочетаться два контактные повтора, которые не сменяют друг друга, как в только что рассмотренных случаях, а чередуются друг с другом, так что возникает либо симметричный, либо перекрестный рисунок строк. Симметричный рисунок:

А когда *надо мной зазвонит*
Медный зов в беспросветной ночи.

И. Анненский

Тот камень *пал*, смешав *металлы* с глиной,
И поднял прах, как *пыль* над *молотьбой*.

И. Бунин

Перекрестный рисунок:

О, как *печален был* одежд ее атлас,
И вырез жутко *бел* среди *наплечий* черных.

И. Анненский

И *светит ризой* златотканной
И *озирает* с *высоты*.

И. Бунин

Синеет белый мезонин.

На мызе — сон, кругом — *безлюдье*.

Б. Пастернак

Некоторые строки такого типа связаны не двумя или несколькими звуковыми повторами, а лексическим (или лексическими) и звуковым повторами: Вдалеке за *серебром ракит Серебро реки* блестит; И спит в *серебряном просторе* Мир *парусов* из *серебра* (Брюс.), И были *дни*, как *муть* опала, И был *один*, как *аметист* (Вол.). Подобный рисунок повторяется и при дистантном повторе: Дымится *пыльный ирис* — В венке *спаленных роз* (Блок), *Подымется, шелохнется* ли сом — *Поднос Шелони* — черен и свинцов (Паст.), *Грустя* и *плача* и смеясь — Поют и *плачут хрустали* (Блок), В *синюю пустынь* небес — *Стынут* по заводям *синим* (Ан.).

Параллелизм может быть нарушен несимметричным расположением созвучий: Мир *опустел, земля остыла*, А вьюга трупы *замела* (Бунин). Параллельные строки не только непосредственно примыкают друг к другу, но и рассредоточены между двумя строфами, образуя конец одной и начало другой строфы: И *соскользнуть* бы хотелось с шершавых *круч*. О, *сколько* раз ей милее *уключин* скрип; И шарить в *пустоте*, и *терпеливо* ждать. *Пусть* люди темные *торопятся* по снегу (Манд.). Особое место среди построений такого типа занимают рифмующиеся строки, которые могут быть связаны глубокими звуковыми повторами. При смежной рифмовке:

Ветер *плачется*, пророчащий,
Плещет вал, прибрежье точащий.

В. Брюсов

При перекрестной рифмовке: *Тварь* единая живая Там тянула к брашну жало. Там *отрава* огневая В кубки медные бежала (Ан.), *Потемнели* ольховые ветки, За рекой огонек замигал. Сквозь *туман* чародейный и редкий Невидимкой табун проскакал; Ты ведаешь, что некий *свет* струится, Объемля все до дна, Что ищет нас, что в *свисте* ветра длится Иная тишина (Блок), *Будешь*, будешь мной утешенным, Как не снилось никому, А *обидишь* словом бешеным — Станет больно самому (Ахм.),

Ветер с моря тучи гонит, В засиявшей синеве Облак *рвется*, облак тонет, Отражаясь в Неве (Кузмин). Симметрия расположения соотнесенных созвучий часто нарушается. Слова, сконцентрированные в строке, имеют соответствия в двух соседних строках: *Тверская* скудная земля — В полях скрипучие *воротца*, И запах хлеба, и тоска — Где даже голос *ветра* слаб (Ахм.). В стихотворении Ахматовой «*Почернел, искривился* бревенчатый мост. . .» аналогичный, хотя и более сложный рисунок. Первую строку развивают две соседние строки: *Вечерами* над озером слышен вздох И по стенам расползся *корявый* мох. В следующих строфах пара раздвигается еще больше: конец строфы: *черный* душистый мед, третья строфа: на *кривой* сосне *Соловей* не молк, в следующей строфе объединение: на *условный крик*.

И, напротив, созвучия, распределенные между двумя соседними строками, стягиваются в строке: Все на земле умрет — и мать, и *младость*, Жена изменит, и покинет *друг* — И к *вздрагиваньям медленного* хлада (Блок).

Строки, по которым распределены соответствия разных созвучий, сконцентрированных в строке, могут не только примыкать друг к другу, как в только что приведенных примерах, но и быть оторваны друг от друга. Так возникают построения разной степени сложности. Слова строки, которой начинается стихотворение Блока: Натянулись *гитарные струны* — имеют два соответствия — одно из них в этой же строфе: Только *тронь* его, — другое в третьем четверостишии: И *гортанные* звуки.

Параллелизм строк разрушается, если одно из созвучий объединяет не два, а три слова. Так происходит перераспределение роли разных созвучий, одно из которых становится главным, другое — сопутствующим: Я набекрень *надвину шляпу*, Я *плащ надену* на *плечо* (Сологуб), *Поле — дом* мой. Песок — мое ложе. *Полог — дым* росянистых *полян* (Белый). При дистантном повторе этот рисунок повторяется: двум или нескольким однотипным созвучиям одной строки соответствует одно созвучие, другая пара остается неизменной. Таково, например, распределение соотнесенных созвучий в стихотворении Мандельштама «Золотистого меда струя. . .», в котором центр тяжести перемещается в конец, где оно из исходных созвучий удваивается или утраивается: *Здесь* в *печальной Тавриде — Одиссей возвратился, Пространством* и временем *полный*. Консонантный состав собственного имени: *Таврида* с разной степенью полноты отражен в словах *натрудивший, возвратился*, отчасти *пространством*, слово *печальный перекликается со словами полный* и *полотно*, которые не только тесно связаны между собой, но и намекают на отсутствующее имя *Пенелопа*. По-иному распределены соотнесенные созвучия в стихотворении Ахматовой «Третий Зачатьевский»: Покосился *гнилой* фонарь, С *колокольни* идет звонарь. . . А напротив — высокий *клен* Красным заревом обагрен (ср.: *гнилой, колокольни — клен; покосился — красным; звонарь — заревом*).

В таких построениях роль сопутствующей пары играет лекси-

ческий или корневой повтор: Марк утопил в *лагуне лунной* *Узорный* свой иконостас — Чуть *озаренная луной* (Блок), Муж *хлестал* меня узорчатым, Вдвое *сложенным* ремнем — А *лучи ложатся* тонкие На несмятую *постель* (Ахм.).

«Параллельные строки» входят в состав более сложных построений. Одно из созвучий, их образующих, представляет собой одно из звеньев развернутого звукового ряда. Другое созвучие сопутствует этому ряду. В стихотворении Ахматовой «Кое-как удалось разлучиться...» центральный звуковой ряд *постылый, слетит, веселит, золотой листопад, послать* сопровождает дистантный повтор *потушить — утешать*: И постылый огонь потушить Ночью муза слетит утешать — Веселит золотой листопад — Ты другую посмеешь послать?

В стихотворениях разных поэтов выделены начало и конец, которые во множестве случаев оказываются в большей или меньшей степени связанными общностью звукового рисунка.

Начало и конец стихотворения связывает дистантный повтор: Двери в ад *Сверкайте* пламенем пред нами — Синь *воскресающего дня;* Предстанет миг, и дух мой *канет* — Твое я имя *кину* безднам; Море в *бессильном* покое — Сладко-*соленой* волне (Брюс.), Смеется *ветром* смерть — Сквозной *водоворот*; Те же *росы*, откосы, туманы — Мать *Россия*, о родина злая... (Белый), Дев *полуночных* отвага — *Воспаленной* головы (Манд.), Даль не светла и не *мутна* — Изнемогала в боренье *темном*; В эту ночь я буду *лампадой* — В пещере твоих *ладоней*; В молочных сумерках за сизой *пеленой* — И темным *пламенем* дымится Трианон; Возлюби *просторы* мгновенья — *Простерла* даль Неотвратимую печаль; В *душе* моей мрак грозовой и пахучий — Холодный, *душистый* и белый (Вол.), На белом небе все *тусклей* — Тебе *тоскующее* я; Когда к ночи *усталой* рукой — *Талый* воск догоревшей свечи; О *канун* вечных буден — Уничтожиться, *канув* (Ан.), Я по первому снегу *бреду* — Над древесными *бедрами* ив; *Ветры, ветры*, о снежные *ветры* — Подымайте же, лунные лапы, Мою грусть в небеса *ведром* (Ес.), Пока грохочущая *слякоть* — *Слагаются* стихи навзрыд (Паст.), Над *городом*, отвергнутым Петром Перекатился колокольный гром — И целых сорок сороков церквей Смеются над *гордынею* царей (Цв.).

Начало и конец стихотворения связывает лексический и звуковой повтор: Кинжал поэзии! *Кровавый молний* свет — Затем, что *молнии сверкали* (Брюс.), Еще не *потупляясь, не краснея* — *Некрасивой* женщины под дрожащими *тополями*; За холмом *отзвенели* упругие латы, И *копье* потерялось во мгле — Мы узнаем с тобою, что прежде *знавали* Под неверным мерцаньем *копья*! (Блок), Там белые церкви и *звонкий* светящийся лед, Там милого сына цветут *васильковые* очи — И город был полон *веселым* рождественским *звоном*; Он и после смерти не *вернулся* В старую *Флоренцию* свою — По своей *Флоренции* желанной, *Вероломной*, низкой, долгожданной; Что ты видишь, *тускло* на *стену* смотря — Нет, я вижу *стену только* (Ахм.), *Повторяющихся*

зеркал — потерявшийся в *зеркалах* (Вол.), *Рассейся, мой* бедный народ — *Россия, Россия моя*! (Белый).

Звуковые переклички связывают и два слова: Я на дне, я *печальный обломок* — С *искалеченной белой* рукой; То было на *Валлен-коски* — так старая *кукла* в *волнах* (Ан.), И *было* так, как будто жизни *звенья* — Дожди комет, потоки *звездной пыли* (Вол.), Вещий крик осеннего *ветра в поле* — Слышу в голых прутьях, *в траве* вчерашней *Вопли* Деметры (Вол.), То *змейкой*, свернувшись *клубком*, У самого сердца колдует — В еще *незнакомой улыбке*; За озером *луна* остановилась И кажется *отворенным* окном... Заупокойно *филины* кричали, И душный *ветер* буйствовал в саду; На Казанском или на Волковом *Время* землю пришло *покупать* — В *свежевыкопанном рву* (Ахм.). Связь между началом и концом стихотворения имеет и более сложный характер: Вот в окно, где спокойно текла *Пыльно*-серая мгла, Луч вонзился в *прожженное* сердце стекла, Как игла — Золотая игла! *Исполинским* лучом *пораженная* мгла! *Опаленным*, смятенным, сожженным дотла — Хвала! (Блок), Ветер нам утешенье принес, И в *лазури* почуяли мы Ассирийские *крылья* стрекоз, Переборы *коленчатой* тьмы — И, с трудом пробиваясь вперед, В чешуе *искалеченных крыл*, Под высокую руку берет Побежденную твердь *Азраил* (Манд.). Ср.: *пылью — исполинским, опаленным; прожженные — пораженная; ветер — твердь, лазурь — Азраил, коленчатой — искалеченных.*

Заглавие и текст

Особое место в стихотворном тексте принадлежит заглавию, звуковой состав которого может отражаться в тексте. Заглавие часто оказывается в роли анаграммируемого слова, которое оказывает большее или меньшее влияние на строение текста. В самых простых случаях заглавное слово имеет в тексте звуковую пару: «Демон» — *дымно*, «О смерти» — *стремена*, «Крылья» — *корабли*, «Прочь» — *причастие* (Блок), «Виселица» — *высунул*, «Отчаянье» — *наточенные*, «Бурьян» — *серебряный* (Белый), «Младшим» — *сломать*; «Продажная» — *задрожал*, «Пеплум» — *пламя*, «К металлам» — *медленная*, «Жернова» — *возрожденье* (Брюсов), «Красота» — *кристалл* (Вяч. Ив.), «Метель» — *метался*, «Клеветникам» — *клавиатур*, «Другу» — *грудною* (Паст.), «Змей» — *земле* (Цв.), «Сонет» — *стена* (Гум.). Заглавия-собственные имена также имеют соответствия в тексте: «Кассандра» — *казнь*, «На смерть Лялечкина» — *облелеянный*, «Медея» — *взметая* (Брюс.), «Под Коломной» — *колокольня* (Ахм.), «Блоку» — *облаках* (Белый), «Петроград» — В центре *города* треском *петарды* Рассыпаются тени карет (Ант.), «Керчь» — *курчавое* (Вс. Рожд.), «Ладога» — *лад* (Прок.), «Венеция» — Этот *винный* запах листьев тоньше, чем *весенний* (Бунин). Иногда консонантный состав заглавного слова распределен между двумя или несколькими словами определенной строки: «Старая

шарманка» — *Шумен* сад, а *камень* бел и гулок (Ан.), «Голубень» — *буланая губа* (Ес.), «Заклинание» — из мук *казненных поколений* (Вол.), «Остролистник» — Волны *стелют* по ветру свистящие *косы. Скоро* легкой травою покроются *склоны* (Луг.). Этот рисунок может повторяться в тексте. Например, заглавие стихотворения Гумилева «Андрогин» имеет соответствие в строке: *Подруга*, я вижу, ты жертвуешь *много*. Консонантный состав заглавного слова распределен между словами *подруга* и *много*. Эта строка в свою очередь перекликается со строкой: Спеши же, *подруга*! как духи, *нагими*. . . Их связывает не только лексический повтор, но и звуковая перекличка: *много — нагими*, И наконец, звуковой ряд, идущий от заглавного слова, продолжается в слове *вздрогнув* (И, *вздрогнув*, услышать желанный ответ).

Заглавное слово — начало сквозного звукового ряда. Слова, входящие в разные ряды, в разной мере связаны с консонантным составом заглавного слова. Иногда они повторяют и варьируют его так, что все слова, составляющие ряд, частично совпадают друг с другом. Например, в стихотворении Мандельштама «Декабрист» заглавие частично отражено в словах *сруб, Сибири, скорбном*, которые пересекаются и частично совпадают друг с другом: Честолюбивый сон он променял на *сруб* В глухом урочище *Сибири* И вычурный чубук у ядовитых губ, Сказавших правду в *скорбном* мире. Заглавие стихотворения Бунина «Плеяды» имеет в тексте близкое соответствие — *плодами* и два соответствия, отличающиеся от исходного в одном случае количеством согласных — *поредел*, в другом их качеством: *белеет*. Сходные соотношения между заглавным словом и его отражениями в тексте в его же стихотворении «Зной» — *сиянье, сон, звонким, синим*. Ср. у Блока: «Смятение» — *тени, манит, туманит, разметались, темное*; «На островах» — *не ревнуя, в старинной верности, ветра, не встретит, в тревоге*; «Авиатор» — *на траве, мертвее, восторг, отравил*; и т.д.

В других случаях консонантный состав исходного слова отражен в членах звукового ряда по-разному: «На распутье» — *степь, старый, сир, на тропах, три пути*, «Развалины» — *серые руины, равнины, на север, оливы, волн, весело, сон, синева, орлов, лазурь, ясный* (Бунин), «Арлекинада» — *Кадильницами воскурили — воскинул лик* С *наклеенным* картонным носом — *Герольд — лентою — рыдало — длани — ладанные* (Белый), «К близкой» — *былое*, Как *облако* влекомый, *лик*, весь круг *бессилия* и счастья (Брюс.).

Консонантный состав многоконсонантного слова по-разному отражается в тексте. Слова, отражающие его, пересекаются друг с другом лишь отчасти или вовсе не пересекаются: «С балкона» — *клены — больное* (Ан.), «Пробуждение» — *подобен, неудержный, упорные* (Вяч. Ив.). Сквозной звуковой ряд может быть связан не непосредственно с консонантным составом заглавия, но с консонантным составом слова, которое включает в себя консонантный состав заглавия. В стихотворении Мандельштама

«Tristia», начинающемся строками: Я изучил науку *расставанья* В *простоволосых* жалобах ночных, пара *расставанья — простоволосых* включает в себя консонантный состав заглавного слова, с одной стороны, и становится источником сквозного звукового ряда, который включает в себя слова: *простоволосых, предстоит, веретено, навстречу, встарь, повториться, распластанная.* Отражения заглавного слова, сосредоточенные в строке или соседних строках, представляют его консонантный состав с разной полнотой: «Полдень» — Травою жесткою, пахучей и седой Порос *бесплодный* скат извилистой *долины* (Вол.), «Творчество» — *Тревожный* и теплый *ветер* Дышал из южных *ворот*; «Покорность» — Нету *прекраснее края* для *скорбной* души (Гум.).

Если заглавие состоит из двух слов, то звуковые подобия в тексте может иметь только одно из них. Это может быть одно отражение: «Сельская картина» — *куртина* (Белый), «Настигнутый метелью» — *молот*, «На железной дороге» — *подрагивали*, «На снежном костре» — *крест* (Блок), «Петербургские строфы» — На площади сената — вал *сугроба*; «Московский дождик» — *воздушный* (Манд.). Отражений заглавия может быть несколько: «Весенний романс» — *синий, снежный* (Ан.), «Зимнее небо» — *змеиным, земле*; «Сложа весла» — *нависли, славок* (Паст.). От слова *медный* в заглавии стихотворения Вяч. Иванова «Медный всадник» тянется цепь слов: *дымных, мутные, менадам, медленно.* Возможен такой случай, когда разные слова по-разному отражают консонантный состав одного из заглавных слов: «Заброшенный дом» — *разрушенной башни* (Белый).

Звуковые соответствия могут иметь оба слова заглавия. Особый интерес представляют такие случаи, когда оба слова заглавия имеют соответствия в строке или соседних строках: «Зимняя красота» — Люблю *воскреснувшую землю*; «Юргису Балтрушайтису» — И все *круги* пройти — от *торжества* к *бессилью* (Брюсов), «В углу дивана» — Но в камине *дозвенели Угольки* (ср. дальше: Странных очерки *видений*) (Блок), «Ангел благого молчания» — Ты *отклонил помышления* (Сологуб) — с изменением качества согласных. Заглавие стихотворения Блока «Девушка из Spoleto» связано с текстом лексическим и звуковым повтором: *Дева*, не жду *ослепительной* встречи. Ряд, идущий от собственного имени, продолжается в слове *вплетаю.*

Звуковое соответствие в тексте может приобрести и служебное слово заглавия. Например, предлог *перед* в стихотворении Анненского «Перед закатом» имеет два соответствия. Это окольцовывающие последнюю строфу стихотворения слова *топор* и *трепетало.* Этот же предлог в заглавии стихотворения Блока «Перед судом» имеет соответствие *прядь.*

Оба слова заглавия могут иметь соответствие в одном слове, поразному отражаясь в его консонантном составе: «Твари весенние» — клочочек *рассвета* (Блок).

Место звуковых отражений заглавного слова не закреплено. Тем не менее есть позиция, в которой часто обнаруживается

звуковое соответствие заглавия — это первая строка стихотворения, а в некоторых стихотворениях звуковой аналог заглавия начинает стихотворение. Таковы, например, соотношения между заглавиями и начальной строкой или начальным словом в некоторых стихотворениях Блока: «Успение» — Ее *спеленутое* тело, «Поединок» — *Дни* и ночи я безволен, «Инок» — *никто* не скажет: я безумен; «Унижение» — В черных сучьях дерев *обнаженных*. Часто связаны с звуковым рисунком первой строки заглавия Анненского: «То и это» — Ночь не *тает*; «Опять в дороге» — Когда высоко под *дугою*; стихотворение «Одуванчики» начинается строкой Захлопоталась *девочка*, «Солнечный сонет» — строкой Под *стоны* тяжкие метели, стихотворение «На *полотне*» — строкой *Платки* измятые, а стихотворение «Тоска кануна» — строкой О, *тусклость* мертвого заката. В стихотворении Брюсова «Осенью» первая строка заканчивается словом *сине* (Небо ярко, небо сине), ср. в его же стихотворениях «Одиночество»: Проходят *дни*, проходят сроки, «Довольным»: Мне стыдно ваших *поздравлений*. Аналогичным образом соотносятся заглавное слово и одно из слов первой строки и у других поэтов: «Укор» — *Кротко крадешься креповым* треном; «Родине» — *Рыдай*, буревая стихия... (Белый), «Сатурн» — *Рассеянные* огненные *зерна* Произрастают в мире без конца; «Сон» — По *снежной* поляне, При мглистой и быстрой луне, В безлюдной немой стороне, *Несут* меня *сани* (Бунин), «Ручьи» — Прорицаниями *рокоча*; «Комета» — *косматая* звезда (Цв.), «Таиах» — *Тихо*, грустно и безгневно; «Колдовство» — *Килы* присаживали мужикам (Вол.), «Синие оковы» — К *сеням*, где ласточка тихо щебечет; «Ладомир» — И замки *мирового* торга (Хл.), «Св. Марко» — *Морское марево* (Кузмин), «Воробьевы *горы*» — *Грудь* под поцелуи, как под рукомойник; «Про эти *стихи*» — На тротуаре *истолку* С *стеклом* и солнцем пополам; «Отплытие» — Слышен *лепет* соли каплющей (Паст.), «Городу Пушкина» — О, *горе* мне! Они тебя сожгли (Ахм.), «В тенетах времени» — Не нам в *Тинтажеле* услышать герольда (Вс. Рожд.), «Ивановы» — Стоят *чиновные* деревья, «Пекарня» — Спадая в маленький квартал *Покорный* вечер умирал; «Битва *слонов*» — *Воин слова*, по ночам / петь пора твоим мечам!, «*Горийская* симфония» — Есть в *Грузии* необычайный *город* (Заб.), «Первоосенье» — Ты падаешь в *сень сентября* (Петн.), «Завещание» — Я не *вещий* Боян (Недогонов), «Сосед» — Он идет, *седой* и сутулый (Эр.), «*Искатели* воды» — *Кую-Уста* зовут того, кто может Своим чутьем найти воды *исток*; «Поиски героя» — *Прекрасный город* — хлипкие каналы (Тих.). В некоторых стихотворениях современных поэтов заглавие и первая строка соотносятся так же. Например, «Вступление в простуду» Ахмадулиной начинается словами: *Прост путь* к свободе, к *ясности* ума (далее в тексте слова *плоть, стен, сан, аспирин*), стихотворение Слуцкого «Итака» начинается словом *Итак*, а «Золотой запас» Л. Мартынова — строкой: Свои виденья *записать* Мне никогда не лень, стихотворение В. Шефнера «Рассветное одиночество»

начинается строкой *Не ревнуй* меня к одиночеству, Этой ревности не пойму; его же стихотворение «Деревья» — строкой, содержащей сравнение: Как *древние* добрые боги, Забывшие святость свою, Деревья стоят у дороги В косматом веселом строю. Стихотворение Пастернака «Apassionata» начинается строками, которые согласованы не с итальянским словом, а с русским его соответствием: От жара *струились стручья*, От *стручьев струился* жар.

В начале некоторых стихотворений сочетаются лексический повтор заглавного слова и его звуковое подобие: «Лето» — Ирпень — это память о *людях* и *лете*; «Сон» — Мне *снилась осень* в полусвете стекол (Паст.). Между заглавным словом и его отражениями в некоторых случаях существуют непосредственные смысловые связи. В стихотворении Вяч. Иванова «Атлантида» прямая связь существует между заглавным словом и эпитетом первой строчки: Лежит под океаном *Нетленная* страна. Заглавное слово и слово в тексте соотносятся как два названия одного лица: «Старик» — Встречает пьяного *Сократа* (Манд.), «Дядька» — *дед* (Бунин), «Эмигрантка» — *Маргарита* (Уш.), предмета: «Облака» — *Клубы* свинца (Вол.), как подлежащее и сказуемое: «Аббат» — *обедал* (Манд.), как члены сравнения: «Поповна» — как *пава*, величава (Белый), «О Петре-разбойнике» — *пират* — *предстанет*.

Заглавие и слово первой строки образуют контактный повтор. Это может быть единственная точка соприкосновения между заглавием и текстом. Однако в ряде стихотворений звуковой ряд продолжается и дальше. Стихотворение Брюсова «Наполеон» начинается строками: Да, на дороге *поколений, На пыли* расточенных лет, где дважды отражен — полностью и частично — консонантный состав собственного имени. Две предпоследние строфы содержат слова *пьянея, полетел, пал*, характеризующие Наполеона и ориентированные на звуковой состав его имени. Его же стихотворение «Париж», начинающееся строкой И я *пришел* к тебе, о город многоликий, содержит слово *пряжа*. В стихотворении Анненского «Мучительный сонет» слово *замолчало* из первой строки: Едва пчелиное гуденье *замолчало* — имеет пару в тексте стихотворения: Полузакрытых глаз, и музыки *мечты*. В его же стихотворении «Конец *осенней* сказки» слово *осенней* начинает ряд, связывающий первую и последнюю строку: *Неустанно* ночи длинной — После *снятого* Христа. В этот ряд включается и подзаголовок: *Сонет*.

Звуковое соответствие заглавия может быть и в абсолютном конце стихотворения или тяготеть к нему. Стихотворение Анненского «Струя резеды в темном вагоне» кончается строкой: *Стрелка* будет показывать семь. В стихотворении Блока «На *смерть* Комиссаржевской» последняя строфа начинается звуковым подобием одного из заглавных слов: *Смотри* на тучи. Стихотворение М. Кузмина «Т. П. Карсавиной» кончается словом *красота*. Если заглавное слово соотносится с конечной строкой стихотворения, между заглавием и конечной строкой могут быть проме-

жуточные звенья: «*Спутнице*» — *в пустыне* — *Пусть* будет солнце или ночь (Ан.).

Повторяющиеся заглавные слова имеют одинаковые соответствия в тексте. Слово *тоска*, повторяющееся в заглавиях Анненского, имеет два устойчивых соответствия — *тусклый*: «Тоска миража» — Не *тускло* звенят бубенцы?; «Тоска сада» — *Тускло* ль в зеленой крови; *стекло*: «Тоска маятника» — В *стекла* дождик бьет порывом; «Тоска возврата» — Цветные вырезки *стекла*, «Тоска отшумевшей грозы» — В *стекла* бирюзовые.

Определенное заглавное слово в произведениях разных поэтов также может иметь одинаковое соответствие в тексте: «Демон» — *дымно* (Блок), «Оклики демонов» — *дым, обдуманным* (Брюс.), «Демоны глухонемые» — Сквозь *дымный* сумрак преисподней (Вол.). В стихотворении Брюсова «Мучительный дар» одно из заглавных слов имеет отражение в строке: *Мечты* навсегда, навсегда невозможны. В стихотворении Анненского «Мучительный сонет» заглавное слово имеет то же соответствие. Пара *север* — *суровый*, связывающая заглавие и текст в стихотворении Блока «На Северном море», в стихах Брюсова осложнена еще одной звуковой перекличкой. В стихотворении «Над северным морем» — это слово *серый*: И слушают *серые* дюны Любовно-*суровый* привет, в стихотворении «К северному морю» — *сверкающий*: Ты опять — в *сверкающем* уборе — Так же плыл, торжественно-*суров*. В стихотворении А. Белого «Северный марш» заглавное слово имеет соответствие *сверкнет*: Алмазом *сверкнет* Покров твой морозный, в стихотворении Заболоцкого «Север» у заглавного слова такое же соответствие: где снег, *сверкая*, падает на нас.

В тексте стихотворения отражается заглавие цикла. Стихотворение Анненского «Будильник», входящее в «Трилистник *обреченности*», начинается словом *обручена*. Одно из стихотворений цикла Волошина «Париж» содержит звуковой аналог заглавного слова *пряжа*.

Звуковые связи между заглавием цикла и текстом могут иметь и более сложный характер. Например, консонантный состав слова *заклятие* в разных вариантах отражен во всех стихотворениях цикла Блока «Заклятие огнем и мраком»: в *заколдованной* области плача — И *колодцы* земных городов — На *холодных* и сжатых губах; как *злата* горсть; река — прозрачное *стекло*; *ускользающей* птицей; а ночью тонет в *складках* платья; чтоб только быть на миг *проклятым*; плащом твои плечи *окутал*; зовет, она, *проклятая* — взгляни, взгляни в *холодный* ток — пусти, *проклятый*, прочь.

Цикл уподобляется развернутому тексту, в котором все слова стремятся объединиться в пары и цепи. В цикле Цветаевой «Психея» последняя строка одного стихотворения: Я *ласточка* твоя — Психея! — задает центральный звуковой ряд другого: На тебе, *ласковый* мой, лохмотья, Бывшие некогда нежной плотью. Все истрепала, изорвала, — Только *осталось*, что два крыла. А бедные *истлевшие* отрепья. . . В цикле Ахматовой «Стихи о Пе-

тербурге» слово *облаченье* из стихотворения «Вновь Исакий в *облаченье* Из литого серебра» приобретает соответствие в следующем стихотворении: в *блаженный* миг чудес. У Пастернака в цикле «Петербург» связаны первое и предпоследнее стихотворения: «*Шпалеры* бессонниц в горячечном гаме Рубанков, снастей и *пищалей*» — «Петр машет им *шляпою*, И *плещет*, как прапор, Пурги расцарапанный, Надорванный рапорт».

Звуковой рисунок текста может быть определен звуковым составом определенного ключевого слова. Как отмечали исследователи, одно из ключевых слов А. Белого — *пространство*. Оно не только обрастает звуковыми подобиями, сосредоточенными в строке и соседних строках, но, включенное в сквозные звуковые ряды, во многом определяет звуковой облик некоторых стихотворений: «Каторжник» — *распростился, пространство, повис, сиротливо, странно, уст, к спине, срывая, сырые, строже, стрельнули стрижом, порывисто, струя, песнь, синюю, стреляющим, теперь*; «Осинка» — *тропам, пространства, присел, росами праздно прыснет*, в сердитой *сырости*; «Бурьян» — *пространствами стертый — сырости, окрестность, простор, приют, припадут, рассыпаясь, истрепанный, упорные, сторонку, стрельнул, пропьет, растертое* грязью *тряпье*.

Звуковой лейтмотив связан не с одним словом, а с несколькими пересекающимися в звуковом отношении ключевыми словами. В стихах Анненского повторяются слова *темный, туман, мутный, томить, дым, дума*. Они встречаются в разных позициях, в большей или меньшей степени определяя звуковой рисунок некоторых стихотворений. Например, в рифмующихся строках: Небо звездами в *тумане* не расцветится... — Только *томные* по окнам елки светятся. Пары с соответствующим созвучием связывают начало и конец стихотворения: ...налились *истомой* розовой тюльпаны — *Темнеет*... Комната пуста (Он и я), Любить *туман* ее лучей — Чтоб в океане *мутных* далей (Поэзия), Я *думал*, что сердце из камня — А я умираю в *дыму* («Я думал...»). Контактный повтор или вариация имеют соответствия на расстоянии: Нас тешат *демонской* игрой За тучей разом *потемнелой* — С небес *омыто*-голубых (Июль), До тоскливо *замедленных дум* — А теперь, из *потемок* на свет... («Под зеленым абажуром»), *минутно* лед *туманный* позлащен — *Истомлена* сверканием напрасным («Ледяная тюрьма»), Какой тяжелый, *темный* бред! Как эти выси *мутно*-лунны! — О как давно! Сквозь эту *тьму* Скажи одно... («Смычок и струны»), Под *темным* сводом замерла. *Немые тени* вереницей — *Томится* день пережитой. На расстоянии имеют соответствие и многократные повторы: Они — минуты праздного *томленья*, Перегоревшие на *медленном* огне. Но все мне дорого — *туман* их появленья Так, любит *мать* и лишь больных детей. Контактный повтор или вариация входят в сквозной звуковой ряд. Например, в стихотворении «Зимний поезд» синтаксически связанную пару: среди кошмара *дум* и *дрем* — предваряют слова *туман, дым, мятежным*, после нее идут слова *наметивший, дурман,*

томившей. Стихотворение содержит несколько контактных повторов с однотипными созвучиями: Я не *думал*, что месяц так мал И что тучи так *дымно*-далеки; *Потому* что мой вынулся жребий, Я не *думал*, что месяц красив; *Утомлен* самым призраком жизни Я любуюсь на *дымы* лучей *Там*, в моей обманувшей отчизне. В стихотворении «Офорт» одно объединение заканчивает первую строфу: Алый *дым* и *темный* пыл. Между контактными повторами располагаются дистантные повторы. Второе начинает четвертую, последнюю строфу: Неподвижно в кольце *дыма* Черной *думы* врезан *дым*. Между этими контактными повторами располагаются слова с тем же созвучием: на *меди*, рифмующаяся пара *онеметь — медь*, в последней строке — слово *ядом*. Слова, связанные созвучиями *д-м / т-м*, могут входить в сквозные звуковые ряды: И *отуманенный* сад — В тучах *таимой* печали — *Медное* солнце смеялось («Сизый закат»), Под гулы *меди* — Последний путь был *темно*-бел — И только изморозь, *мутна* («Черная весна»), Но роща свежа и *темна* — Клубяся, мне *дымы* твердят — Сквозь *дымы* златятся следы — Сплошной и *туманной* гряды («Просвет»).

Варьирование этого созвучия характерно для Бунина: *темнеет*, как *дым*; холодным *дымом* лес *туманят; дымящийся туман*, Первые весенние *туманы* Расползались *медленно*, как *дым; туман*, молочно-серый, *дымный*, непроглядный; *задымись метелью; дымная метель; дым метели; метлы* гулких, *дымных* тополей. Слова этого паронимического гнезда образуют сквозные звуковые ряды в некоторых стихах Мандельштама: В огромном *омуте* прозрачно и *темно* И *томное* окно белеет — А сердце, отчего так *медленно* оно И так упорно тяжелеет? — Как небылицею своей *томись* тоской И ласков будь с *надменной* скукой; «Золотой»: *в смятенье, в темном, туман, разменяйте*; и т. п.

В стихах Мандельштама повторяются созвучия *п-р-с / п-р-с-т / п-р-з / б-р-с*, которые объединяют слова *парус, перстень, пестрый, простой, пространство, прозрачный, Прозерпина, Персефона, образ, бирюза* и т. д. Слово *прозрачный* имеет несколько разных соответствий: И ткань моей мечты *прозрачна* и *прочна*; В Петрополе *прозрачном* мы умрем, Где властвует над нами *Прозерпина*; *Прозрачная* весна над *черною* Невой; В *полупрозрачный* лес вослед за *Персефоной; прозрачной* слезой на стенах *проступила* смола. Ряды с этими созвучиями проходят через стихотворения «Слух чуткий парус напрягает...» (*парус, прост, призрачна*), «Еще далеко асфоделей...»: *Прозрачно-серая* весна, *Персефона, Прелестных, праздник черных роз, черный парус, черных роз*, за *кипарисною* кормой, *черный парус*; «Природа — тот же Рим...» (*отразилась, образы, в прозрачном, напрасно)*, «На каменных отрогах Пиэрии» (*пестрый* — как в *песенке* поется *перстенек, построил, растянул, пять, нерасторопна, Терпандр, перстов, простоволосая*), «Когда Психея-жизнь спускается к теням...» (*полупрозрачный, Персефоной, бросается*), «Я слово позабыл, что я хотел сказать...» (*срезанных*, с *прозрачными/, песнь, бросается*, в *персты прольется*), «Я по лесенке приставной...» (*приставной,*

пространства — строй, И *растет*, и звенит *опять — распряженный — запорошит — против* шерсти мира поем — *строем, обрасти, руном, распростилась*), «Нашедший подкову» (*пространства, рытвины, проступивши*, под *пресным*, в *броской, соперничая... ристалищ, песнь, просто... растертого, произносит, с разбросанным*, И *растирает* ее шерстью, *разнообразные, бронзовые*), «Грифельная ода» (*путь* из *старой песни, перстень, прозрачный, пресыщен*, День *пестрый* выметен с *позором; прозрачные*, Изнанка *образов* зеленых, луной *обрызган, пенье стрел*, Меняю *строй* на *стрепет* гневный — *застрельщик*, с *прослойкой*) и т. д.

Для Пастернака характерны слова и сквозные ряды, организованные созвучием *с-т-к* / *с-т-к-л*: На тротуарах *истолку* С *стеклом* и солнцем пополам; Один лишь хрип. *Тоскливый* лязг и *стук* ножовый, И *сталкивающихся* глыб Скрежещущие пережевы; И каплет со *стали тоска* И ночь *растекается* в *слякоть* И ею *следят* с цветника До самых закраинных пахот; Чтобы *щелкали* с *кольца клесты* по *канцеляриям; кустарника сгусток* не выжат. По *клетке* и влюбчивый *клест* и т. д.

С развитием паронимии в структуре стихотворного текста происходят изменения. Паронимические сочетания становятся заглавиями стихотворений. Исследователи (В. П. Григорьев, Р. Г. Кадимов) уже обращали внимание на такие заглавия, как «Время — мера мира» Хлебникова, «Великолепные нелепости», «Схема смеха», «Летающий пролетарий», «Небылицы в лицах» Маяковского, «Итак итог» Шершеневича, «Кроны и корни», «Мыслящий промышленник», «Ливни и лифты» Вознесенского, «Мать математика» Мартынова, «Выселение из вселенной» Н. Матвеевой. Можно привести еще ряд заглавий, основанных на паронимии: «Каретка куртизанки» И. Северянина, «Калики-калеки» Городецкого, «Тучкины штучки», «Бабьи бублики», «Мой май» В. Маяковского, «Ветвь летнего ветра» Г. Петникова, «Слова слав» И. Филипченко, «Больной, который стал волной» А. Введенского, «Дорога по радуге», «Бессонница солнца» С. Кирсанова, «Продленный полдень» Б. Слуцкого, «Ода одежде», «Черное ерничество» А. Вознесенского, «Вес верст» А. Межирова, «Белая баллада» Ю. Левитанского, «Осенние осы» Ю. Мориц.

Некоторые заглавия такого типа включают в себя собственные имена: «Тразименские тростники» М. Кузмина, «С оказией на Кавказе» М. Зенкевича, «Могила Магеллана», «Дюны Дюнкерка» Е. Долматовского, «Ленин и Вселенная» Л. Мартынова, «Иванова ива» А. Тарковского, «Ладожский лед» А. Межирова, «Легенда Ладоги» В. Сосноры.

Паронимически организованные заглавия есть и у поэтов, для которых сам этот прием не характерен, например, «Осенние осы» П. Радимова, «Море мира» А. Жарова, «Утро утраты» Н. Рубцова. В то же время их нет у Пастернака, у Цветаевой, если не считать стихотворения «Мука и мука», где объединены омонимы.

Паронимические сочетания занимают и другие сильные пози-

ции в стихотворении. У поэтов, связанных с классической традицией, первая строка стихотворения содержит то звуковые повторы, то паронимы: *Странных* и новых ищу на *страницах Старых*, испытанных книг; Зимний *ветер* играет *терновником;* Я — меч, *заостренный* с обеих *сторон*; *Есть* в напевах твоих *сокровенных Роковая* о гибели *весть* (Блок), *Страна,* измученная *страстностью* судьбы; В одном из тех *домов, придуманных* развратом; Да, я — моряк! *Искатель* островов, *Скиталец* дерзкий в неоглядном море; По улице Венеции, в *вечерний Неверный* час, блуждал я меж толпы; Звезда *затеплилась* стыдливо, *Столпились* тени у холма; Я провижу гордые тени *Грядущих* и *гордых* веков (Брюс.), *Талый* снег *налетал* и *слетал* (Ан.), День влажнокудрый *досиял*, Меж туч огонь вечерний *сея*; Там, в *сраме* крови, в *смраде* пепла; Я видел: *лилею* в глубоких лесах *Взлелеял* Пан (Вяч. Ив.).

Для поэтов с развитой паронимией начальная строка — излюбленное место паронимических сочетаний. Таковы начала некоторых стихотворений Хлебникова: *Точит* деревья и тихо *течет* В синих рябинах вода; Я *беженкой* от *боженьки* Лечу сейчас с Остоженки; Почему *лоси* и зайцы по *лесу* скачут. . . ; Пастернака: *Душа — душна*; Незабвенный сентябрь *осыпается* в *Спасском; Лодка колотится* в сонной груди; Цветаевой: Ползет *подземный змей; Строительница струн — приструню* и эту; Не для льстивых этих *риз*, лживых *ряс*. . . ; Дитя *разгула* и *разлуки; Восхищенной* и *восхищенной; Рябину рубили* Зорькою; С *другими* — в розовые *груды Грудей*. . .; Антокольского: Над *роком.* Над *рокотом* траурных маршей; Толпа *метавшихся метафор*, Мартынова: *Мечется* Человечество — *Мучится*, мается; Б. Слуцкого: Нас *привезли, перевязали*; Утро *брезжит*, а дождик *брызжит*; Я помню *парады природы;* Новаторы — *новаторы.* / Они торят по нови; *Высоченный,* словно *высеченный* / из высоты; Вознесенского: *Остерегите истеричек*!

В начале стихотворения появляются паронимы и у поэтов с менее развитой паронимией: *Размякло* и раскисло и *размокло* (Ход.), *Величаво влечет* Колыма (Глаз.), И *гроздья* ярых *гроз*. . . (Рыл.), Коварна *карта марта* (Шаламов), *Амнезия, амнистия* души; У *ангела ангина* (Шефнер), *Тропа терпения* терниста (Вин.), В любительском стихотворенье *огрехи* страшней, чем *грехи* (Кушнер).

Реже стихотворения кончаются паронимическими сочетаниями: В этой *мирной*, в этой *мерной* упоительности (Бальм.), «Италия!» — *темно* и *томно* Поет далекая труба (Кузмин), Под твоим перстом — Что Господень хлеб, *Перемалываюсь, Перемалываюсь*; Вниз по отлогому — по *неуклонному* — Неумолимому *наклону* Нежности; Дружба! — Последняя *кознь Недоказненного* чрева (Цв.), В душе ж, как в детстве, снова шел *премьерой* Большого неба ветреный *пример* (Паст.), *Палитрой* своей, как выстрелом, *пальнувши* в собственный лоб (Сельв.), Лишь бешеный *ветер восторга* Держал равновесье мое! (Тих.), По *скорописи Скорбной* летописи; Большой *веснушчатый* детина, Так называ-

емый — *Весна; Великаны* дыма и огня, Боги металлургии, *Вулканы*! (Март.). Сочетание *нагая, наглая беда* в конце стихотворения Слуцкого «Наглядная судьба» явным образом связано с заглавием. Паронимы заканчивают и некоторые другие стихотворения Слуцкого: *дебри добра.*

Паронимические сочетания, существующие в рамках классического стиха, связаны со звуковой структурой текста, включены в его ближние и дальние связи. Сочетание: Ни о чем не *жалеть*, ничего не *желать* — в начале второй строфы стихотворения Анненского «На воде» предварено словом *желтый* во второй строке первой строфы: Околдована *желтой* луной. Паронимическое сочетание *невероятные свои варьянты* в стихотворении Мандельштама «Феодосия» имеет соответствие в глубоком звуковом повторе, предваряющем его: Уносит *ветер* золотое семя — Оно пропало, больше не *вернется.*

В дальнейшем паронимические сочетания становятся самодостаточными и утрачивают связи с контекстным окружением. Если эти связи сохраняются, они приобретают иной характер. Соотносятся либо два паронимических сочетания, связанные определенным созвучием, либо лексический повтор, который сопровождает его звуковое соответствие. В стихотворении Кузмина «Фаустина» соотносятся строки *Тянется тина — Тень Палатина,* в стихотворении Н. Тихонова «Твой день в пути извилистом. . .» перекликаются строки, связанные корневым повтором: *Тенистый* или *тинистый* — Иль *тиной* все *затянется.*

Этот тип отношений между паронимами и лексическими повторами лежит в основе «Поэмы горы» М. Цветаевой, о которой уже шла речь. Такие отношения между объединениями паронимов соответствуют объединениям звуковых повторов в классическом стихе. Встречаются они реже, нежели другой тип объединения паронимов, а именно объединения разнотипных паронимов.

Разнотипные паронимы, как и собственно звуковые повторы, либо непосредственно примыкают друг к другу, либо следуют на расстоянии друг от друга. Примером звуковой композиции первого типа может быть поэма Хлебникова «Лесная тоска», стихотворение Маяковского «Наш марш»: Зеленью *ляг, луг,* // выстели *дно дням. Радуга,* дай *друг* // *лет* быстро*лет*ным коням, отрывок из стихотворения Пастернака «Я тоже любил. . .»:

Я тоже любил, и дыханье
Бессоницы раннею ранью
Из *парка* спускалось в овраг, и впотьмах
Выпархивало на *архипелаг*
Полян, утопавших в лохматом тумане,
В *полыни* и мяте и перепелах.
И тут тяжелел *обожанья* размах,
Хмелел, как крыло, *обожженное* дробью,
И бухался в воздух, и падал вознобе,
И *располагался росой* на полях.

Разнотипные паронимы отстоят друг от друга не некотором расстоянии. В стихотворении М. Цветаевой, начинающемся паронимически организованной строкой: В *черном* небе слова *начертаны*, еще два объединения паронимов: в начале второй строфы: В поте — *пишущий*, в поте — *пашущий*, и в конце: *Дуновение — вдохновения*. Этот тип организации стихотворного текста широко распространен (см., например, «Голуби» Багрицкого, многие стихотворения и поэмы Маяковского, многие стихотворения П. Антокольского и др.).

В некоторых случаях эти принципы организации текста совмещаются. Например, в стихотворении Пастернака «Город» наряду с разнотипными паронимами: Обжигая *пространства*, как *пересыпь; Растекающихся* по *стеклу*; Это *Люберцы* или *Любань;* Всюду *скарб* на возах. Всюду дождь. Всюду *скорбь* и т. д. соотносятся строки, в которых варьируется одно созвучие: Это сонный *разброд Бутербродов* с цикорной *бурдой* и *ботфорт*; В эти дни они в сборе. Печальный *обряд. Обирают убранство.* Дарят, *обрыдав.* Это всех, обреченных земле, *доброта.*

Как показывает материал, достаточно небольшого различия между словами для того, чтобы их сходство перестало ощущаться (ср.: сырые росы — русые косы — А. Белый). Стихи поэтов начала века насыщены звуковыми повторами и вариациями. Тем не менее все внутренние звуковые связи остаются скрытыми. Когда на первый план выходит паронимия, основанная на явном сходстве слов, когда сгущается концентрация однотипных слов, звуковой облик текста меняется, приобретая ощутимость, наглядность, происходит так называемое «обнажение приема». В некоторых индивидуальных стилях, ориентированных на паронимию, паронимия совмещается с дистантными звуковыми повторами. Например, в некоторых стихотворениях Маяковского, Пастернака, Цветаевой.

Эти закономерности можно показать на нескольких примерах. Если принять во внимание все контактные и дистантные повторы, то в некоторых стихотворениях классического типа значительная часть слов оказывается включенной в сквозные звуковые ряды. Наряду с центральным звуковым рядом выделяются побочные ряды и пары. Пример такой организации текста — стихотворение О. Мандельштама «За то, что я руки твои не сумел удержать. . .»:

За то, что я руки твои не сумел удержать,
За то, что я предал соленые нежные губы,
Я должен рассвета в дремучем акрополе ждать.
Как я ненавижу пахучие, древние срубы!

Ахейские мужи во тьме снаряжают коня,
Зубчатыми пилами в стены вгрызаются крепко,
Никак не уляжется крови сухая возня,
И нет для тебя ни названья, ни звука, ни слепка.

Как мог я подумать, что ты возвратишься, как смел?
Зачем преждевременно я от тебя оторвался?

Еще не рассеялся мрак и петух не пропел,
Еще в древесину горячий топор не врезался.

Прозрачной слезой на стенах проступила смола,
И чувствует город свои деревянные ребра,
Но хлынула к лестницам кровь и на приступ пошла,
И трижды приснился мужам соблазнительный образ.

Где милая Троя? Где царский, где девичий дом?
Он будет разрушен, высокий Приамов скворешник.
И падают стрелы сухим деревянным дождем,
И стрелы другие растут на земле, как орешник.

Последней звезды безболезненно гаснет укол,
И серою ласточкой утро в окно постучится,
И медленный день, как в соломе проснувшийся вол,
На стогнах, шершавых от долгого сна, шевелится.

В первой строфе содержится несколько слов, имеющих звуковые отражения в тексте: *сумел*, *смел*, *смола*, *земле*, *соломе*. Слова *сумел* и *солома* стоят в первой и предпоследней строках, слова *смел*, *смола* — в конце первой строки соседних строф. Слово *рассвет* перекликается со словом соседней строки *древние*. Консонантный состав слова *рассвет* отражен в словах *возвратишься*, *оторвался*. Слово *древние* имеет соответствие в словах *преждевременно*, *древесину*, *деревянные*. Консонантный состав слова *руки* отражен в словах *акрополе*, *крепко*, *мрак*, *кровь*. Слова *акрополь* и *крепко* связаны более глубокой связью. Повторяющееся слово *кровь* перекликается со словом *скворешник*, а это последнее с определением *высокий*. Консонантный состав слова *нежные* растворен в словах *ненавижу*, *снаряжают*. Пересекаются в звуковом отношении слова *удержать*, *снаряжают*, *трижды*, *разрушен*, *скворешник*, *орешник*; *удержать*, *должен*, *дождь*. От слова *дремучие* тянется ряд *тьме*, *подумать*, *дом*, *медленный* (ср. слова *милая . . . дом* в первой строке V строфы).

В 4 строфе сосредоточены слова *прозрачный*, *проступила*, *на приступ* (в рифмующихся строках), *приснился*, *образ*. Их предваряет слово *топор*, которое перекликается со словом *предал*; кроме того, они имеют соответствия в 6 строфе: *проснувшийся*. 5 строфа содержит слова с частично совпадающим созвучием: *Троя*, *стрелы*, *растут*, ряд продолжается в 6 строфе: *серою. . . утро*; ср. *трижды—Троя*. 2 и 3 строфы связывают слова *вгрызаются—врезался*. Слово *врезался* имеет и другое соответствие — *рассеялся*. Пара *гаснет—стогнах* (в последней строфе) имеет соответствие в повторяющемся слове *стены* (2, 4 строфы) и в слове *сна* в последней строке. Перекличка, связывающая первые две строки 6 строфы: *последней—ласточкой* имеет соответствие в слове *лестница* (4 строфа).

Кроме того, в стихотворении несколько пар, в которых созвучные слова находятся на разном расстоянии: *коня—в окно* (начало и конец), *соблазнительный—безболезненный* (ср. *слепка*),

город—другие, срубы—ребра (*древние срубы—деревянные ребра*), в соседних строках: *возня—названья, горячий—прозрачный, врезался—слезой, звука—высокий, мог—мрак.*

В «Стихах о неизвестном солдате» О. Мандельштама на первый план выходит паронимия: *океан* без *окна*; *безымянная манна*; Будут люди *холодные, хилые* Убивать, *холодать, голодать*; без *руля* и *крыла*; светлой *болью* и *молью* нулей; *протоптали тропу*; *неподкупное* небо *окопное* — Небо *крупных* оптовых смертей; И поет *хорошо хор* ночной Над улыбкой *приплюснутой* Швейка... И над рыцарской птичьей *плюсной*; *ясность ясеневая*; *с гурьбой* и *гуртом*. В то же время важную роль в них играют сквозные звуковые ряды, в первую очередь ряд, начатый заглавным словом *неизвестный*: *воздух, свидетель, звезды изветливы, неприветливый, неизвестный, воздушной, висят, созвездий, свет, светлой, весть* и повторяющиеся слова и формы: *светопыльной, свету светло, звезды, звездный.* Объединения варьирующихся созвучий имеют соответствия на расстоянии. Пара *ласточка—летать* (Научи меня, *ласточка* хилая, разучившаяся *летать*) имеет соответствие в словах *сутулого, столетья* (в конце стихотворения). Паре *околицам—костылей* (И стучит по *околицам* века *Костылей* деревянных семейка) соответствует слово *тусклый.* Паре *деревянных—товарищество* (*д—р—в — т—р—в*) (Костылей *деревянных* семейка — Эй, *товарищество*, шар земной!) соответствуют, с одной стороны, слова *Ватерлоо*, с другой, *развиться, развивается, затоваривая, тара... в пространстве, аорты*, по *рядам, четвертом, втором.* Сочетание *городами украденными* имеет отражение в этой же строфе (*виноградинами*) и на расстоянии: *скоростей, дорогие, год.* Консонантный состав слова *скоростей* отражен в словах *косыми, стоит, крепостей*; это слово в свою очередь связано со словами: *неподкупное, окопной, крупных, копьем.* Повторяющееся паронимическое сочетание начала *океан без окна* имеет отголосок в повторяющемся слове *огнем*, последнем слове цикла. Есть и другие переклички: *череп—чепчик, яворовая—варево*; ср. *развороченных.*

В стихотворении Б. Пастернака «Зеркало» паронимия: Огромный сад *тормошится* в зале В *трюмо* — и не бьет стекла!; *Несметный мир семенит в месмеризме*; объединение однокоренных слов: Что *ломится* в жизнь и *ломается* в призме — существует в единстве со сквозными звуковыми рядами. Один из них *сад, саднят, к заднему* связывает первые четыре строфы. Третья строфа — средоточие слов с созвучием *к—л—т*: И к заднему плану, во мрак, за *калитку* В степь, в запах сонных *лекарств* Струится дорожкой, в сучках и в *улитках* Мерцающий жаркий кварц. Они имеют отражения в словах *стекла* и *коллодий* в 4 строфе, *только* в 6, *клад* в 7. С корневыми повторами *качается, к качелям, враскачку* в первой и второй строфах связана пара *скачет—качели* в двух последних строфах. Заглавное слово *зеркало*, повторяющееся в тексте, входит в ряд *зал, казалось, залил* (*зал—залил* — рифмующиеся слова), *зеркальная, казалось, залить, залежь, салит.*

Ряды *растерял*, *струится*, *селитра*, *салит*, *трясет*; *траве*, *ветру*, *взорвать*, *вырыть* пересекаются. Пара *взорвать—вырыть*: Души не *взорвать*, как селитрой залежь, Не *вырыть*, как заступом клад — имеет соответствия в предшествующих строках: Очки по *траве* растерял палисадник (ср. *растерял—селитра*); И только *ветру* связать (ср. *только—клад*). Так же, как и некоторые слова, к ней примыкающие, строка: Не вырыть, как заступом клад — имеет точки соприкосновения со строкой: В степь, в запах сонных лекарств (*степь—заступ*, *клад—лекарств*, *вырыть—лекарств*). В стихотворении существуют и другие повторы: *сосны*, *сонных*, *подносит*, *слезы—слизни*, *лекарств—стволах*, *калитка—кулак*, *бурелом*, *смолой*, *ломится*, *ломается*.

Соотношение паронимических сочетаний и звуковых повторов в разных текстах различно. Они могут сосуществовать друг с другом, не вступая в контакты, но могут и взаимодействовать. В стихотворении Б. Лившица «Нева» паронимическое сочетание приобретает поддержку в неглубоких звуковых повторах:

О, как *не внять* зловеств*ованию*
Невы, когда, преодолев
Себя и *гневы* младших *Нев*,
Истощена *вседневной* данью.

В другом его стихотворении «Закат у дворцового моста» паронимическое сочетание *Искусный фокус Хокусаи* существует на фоне глубоких звуковых повторов *небосклона*, *блеклый*, *облаках*: И треугольник птичьей стаи, И небосклона блеклый прах — Искусный фокус Хокусаи, Изобличенный в облаках. Точки соприкосновения между словами с разными созвучиями незначительны и проявляются только в одном случае: *небосклон—искусный*.

Более выражена связь паронимических сочетаний с окружением в его же стихотворении «Разъезд». В этом трехстрофном стихотворении три объединения паронимов: *Неверных вееров* маванья; из *синевы Невы*; Хватают дым *фаты фатальной*. Они существуют на фоне сквозного звукового ряда, тянущегося от заглавия: *разъезд*, *расставанья*, *персты*, *росы*, *вырастает*. Другие сквозные ряды: *темноты*, *там* (на стыке строф), *дым*; *цветов ... суета—расставанье*. Два паронимических сочетания связаны друг с другом: *неверных—Невы*. Одно из них — *из синевы Невы* — имеет отражения в разных словах стихотворения. Слово *синева* предварено словами *условных*, *занавеси*, включающими в себя его консонантный состав. Рифмующиеся строки первой строфы объединяет пара *условных—львиного*.

В некоторых стихотворениях паронимические сочетания последовательно включаются в сквозные звуковые ряды. С этой точки зрения представляет интерес стихотворение В. Маяковского «Рабочим Курска, добывшим первую руду, временный памятник работы Владимира Маяковского», в котором роль паронимии очень велика. В тексте несколько объединений разнотипных паронимов,

часть которых уже приводилась в другой связи: железо / *жрала ржа*; *Урал орал*; *массы мозг*; *жила желез*; *ступни пустынь*, *наступивших* на жилы...; *Бороло* каких-то течений сливания, // Какие-то горы *брало* в разбеге... // на Мурман *взбиралось*, сорвавшись с Норвегии; глаза *косивших* на лакомый *кус*; Вы, / оравшие: / — «в *лоск залускали*, // *рассорил* / *Россию* / подсолнух!» — // посмотрите / в работе мускулы // *полуголых*, / *голодных*, / сонных // ; всему академическому *скопу*, // *копошащемуся* / у писателей в усах; Собинов, / *перезвените званьем* Южина.

Паронимические сближения связаны со сквозными звуковыми рядами. Паронимическое сочетание *курс* на *Курск* окружено словами, консонантный состав которых совпадает или пересекается: шла / плотвою флотов / речка *Тускарь*: // *курс* на *Курск* — / *эСэСэРский* Гамбург. //; Всякого Нью-Йорка *ньюйоркистей*, // раздинамливая / электрический *раскат*, // маяки просверливающей *зоркости* // девяти морях / слепят / глаза *эскадр*. Это сочетание соотносится с паронимическим сближением, в основе которого то же созвучие: *скорый* и *курьерский*. Оба этих объединения входят в ряд соотнесенных слов: *кастрюли*, *красавец*, *русского*, *искры*, *скрестишь*, *красный корпус*, *гроза*, *груз*, *грязь*.

Слова *гора—горе*, включенные в паронимическое сочетание: вместо *гор* восторга *горе* дола, — соотносятся со словами *греки*, *Гракхи*, *перегар*, *грозой* и т. д. Слова, проходящие по концам строк в начальной строфе, — *слово*, *слева*, *слава* — начинают сквозной ряд, в который входят слова: *вол*, *выли*, *лава*, *двинулись*, *лавины*, *воль*, *навалившийся*, *извилины*, *слувания*, *Пенсильвания*, *прославлял*, *соловьишки*, *Льва*, *плаваний*. Паронимическое сочетание *полуголых*, *голодных* включается в ряд *геолог*, *голо*, *гул*, *голос*, *иголочки*. Паронимическое сочетание: *Параллельными* путями на *пари* — имеет соответствие в словах *первый*, *правь*, *пар*, *паровоз*, *опера* и в длинном ряде слов с созвучиями *п—р—т*, *п—р—с—т*: *просто*, *протестуют*, *стерпим*, *папоротник*, *рапорт*, *запрятанным*, *потрясенные*, *запрятались*, *в пустырях*, *пролетарские*, *перестали*, *оперетт*. Паронимы *бороло*, *брало*, *взбиралось*, организующие строфу, включены в ряд: *бреемся*, *берега*, *броненосцы*, *таборник*, *работе*, *бред*, *борются*, *иззубрен*, *бурав*, *брызнул*, *буровые*, *бульвар*, *раб*, *труб*, *бороде*, *в бронзе*, *бросьте*, *работал*. Ряды с созвучиями *п—р* / *б—р* пересекаются. Между словами, находящимися на далеком расстоянии друг от друга, совпадения бывают более глубокие, чем у слов, стоящих рядом и недалеко друг от друга. Сочетание *ступни пустынь*, *наступивших* — часть ряда: *пустяк*, *спустя*, *пусть*, *писателин*, *пастушонок*, *писателей*, *вспять*.

Некоторые многоконсонантные слова входят одновременно в разные звуковые ряды, связывая их. Разные части консонантного состава слов *кастрюля* и *стрелки* обращены не только к ряду с созвучием *к—р—с*, о котором только что шла речь, но и к созвучиям *т—л—к*, *с—к—л*: *сколько*, *только*, *электризовало*, *текло*, *рулетка*, *глаз*, *искателей*, *соскальзывает*, *Алексей*, *Сакулин*; *с—т—*

р: *струи*, *сразить*, *стороны*, *иллюстрации*, *затор*, *растает*, *тризна*; *р—л—с*: *рельсы*, *русла*; *Россия*, *рассияв*; *с—т—л*. В эти ряды входят и паронимические сочетания *стеклом-осколком*, *электролектор*, *рассорил Россию*. Консонантный состав слова *стальной* полностью отражен в слове *столетний* и отчасти в словах *слюной*, *слоняло*, *в расселинах*, *слоновый*, с одной стороны; *осталось*, *перестали*, *наследили*, *взлететь*, *лития*, *литья*, *лезьте*, с другой, и т. п. Слово *перестали* соотносится со словом *пласты* (ср. *ползло*, *слепит базальтовые*), а оба они с паронимическим сочетанием у *липы* в *лепете* (ср. *вылепить*).

В сквозные звуковые ряды включены и слова, не связанные в паронимические сочетания. Двухконсонантные слова взаимодействуют с более сложными. Консонантный состав слов *руда* и *гора* заключен в словах: *грядущего*, *грудь*, *стоградусовый*, *подрыгав*, *город* и в разной мере соотнесен с консонантным составом слов *драки*, *дырка*, *изредка*, *кудрявый*, *приоткрытый*. В начале стихотворения начинается сквозной ряд, включающий слова *восторг*, *повторный*, *ветра*, *Альфред*, *ветряными*, *врыться*, *разводит*, *выстрел*, *заревет*, *разевают*, *товарно*, *отправляются*, *паровозы*, *верстовых*, *в свитрах*, *в деревнях*, *управляет*, *световым*, *выверните*, *к Островскому*, *рукотворный*, *двери*. Слова с созвучиями *с—в—т—р* (*свитер*) в свою очередь соотносятся со словами с созвучиями *с—в—т / з—в—д*; *засвистывают*, *световым*, *завод*, *завидую*, *звать*; *выстрел—сверливший*.

Выделяются и другие ряды разной длины: *дым*, *дымном*, *демонстрируют*, *домны*, *раздинамливая*; *речка*, *ручки*, *речи*; *масс*, *ремесло*, *мускулы*, *музыка*; *аномалия*, *сменял*, *молния*, *мильон*, *алюминий* и т. д.

Таким образом, развитие паронимии не отменяет классический звуковой повтор, а в некоторых индивидуальных стилях совмещается с ним. Паронимия и звуковые повторы вступают друг с другом в отношения разной степени тесноты и сложности. При этом в сквозные звуковые ряды включается самый разнообразный, в том числе и необычный по сравнению с русской классической поэзией лексический материал (например, термины, слова быта и т. д.). В то же время сочетание паронимии со сквозными звуковыми повторами — лишь одна из возможностей звуковой организации стиха. В некоторых индивидуальных стилях паронимия берет на себя текстообразующую роль, вытесняя и замещая традиционный звуковой повтор. Кроме того, существуют и поэтические системы, в которых ни паронимия, ни классический звуковой повтор не играют существенной роли.

ЛИТЕРАТУРА

Григорьев В. П. Паронимия // Языковые процессы современной русской художественной литературы. Поэзия. М., 1977.
Григорьев В. П. Поэтика слова. М., 1979.
Дюбуа Ж. и др. Общая риторика. М., 1986.

Зубова Л. В. Потенциальные свойства языка в поэтической речи М. Цветаевой. Л., 1987.
Иванов Вяч. Вс. Два примера анаграмматических построений в стихах позднего Мандельштама // Russian Literature. 1972. N 3.
Кадимов Р. Г. Паронимическая аттракция в русской советской поэзии // Автореф. дисс. . . .канд. филол. наук. М., 1985.
Северская О. И. Паронимическая аттракция в поэтическом языке М. Цветаевой // Проблемы структурной лингвистики 1984. М., 1988.
Топоров В. Н. К исследованию анаграмматических структур // Исследования по структуре текста. М., 1987.
Тренин В. В. В мастерской стиха Маяковского. М., 1978.
Тынянов Ю. Н. Проблема стихотворного языка. М., 1965.
Хлебников В. Собрание произведений. Л., 1928. Т. 5.
Якобсон Р. О. Работы по поэтике. М., 1987.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

Ан. — И. Анненский
Ант. — П. Антокольский
Ахм. — А. Ахматова
Ахмад. — Б. Ахмадулина
Багр. — Э. Багрицкий
Бальм. — К. Бальмонт
Барат. — Е. Баратынский
Безым. — А. Безыменский
Бен. — В. Бенедиктов
Берг. — О. Бергольц
Брюс. — В. Брюсов
П. Вас. — П. Васильев
Вин. — Е. Винокуров
Возн. — А. Вознесенский
Вол. — М. Волошин
Выс. — В. Высоцкий
Вяз. — П. Вяземский
Глаз. — Н. Глазков
Гор. — С. Городецкий
Гудз. — С. Гудзенко
Гум. — Н. Гумилев
Долм. — Е. Долматовский
Евт. — Е. Евтушенко
Ес. — С. Есенин
Жук. — В. Жуковский
Заб. — Н. Заболоцкий
Зенк. — М. Зенкевич
Вяч. Ив. — Вяч. Иванов
Иск. — Ф. Искандер
Кам. — В. Каменский
Кирс. — С. Кирсанов
Кл. — Н. Клюев
Клыч. — С. Клычков
Корн. — Б. Корнилов
Кульч. — М. Кульчицкий
Лерм. — М. Лермонтов
Луг. — В. Луговской
Лук. — М. Луконин
Майк. — А. Майков
Манд. — О. Мандельштам
Марк. — С. Марков
Март. — Л. Мартынов
Матв. — Н. Матвеева
Маяк. — В. Маяковский
Меж. — А. Межиров
Наров. — С. Наровчатов
Обрад. — С. Обрадович
Ок. — Б. Окуджава
Паст. — Б. Пастернак
Плещ. — М. Плещеев
Полеж. — А. Полежаев
Полонск. — Я. Полонский
Прок. — А. Прокофьев
Пушк. — А. Пушкин
Рожд. Вс. — Вс. Рождественский
Рожд. Р. — Р. Рождественский
Рыл. — Н. Рыленков
Сам. — Д. Самойлов
Сельв. — И. Сельвинский
Сев. — И. Северянин
Случевск. — К. Случевский
Смел. — Я. Смеляков
Сол. — Ф. Сологуб
Слуц. — Б. Слуцкий
Тарк. — А. Тарковский
Тих. — Н. Тихонов
Утк. — И. Уткин
Уш. — Н. Ушаков
Хл. — В. Хлебников
Ход. — В. Ходасевич
Цв. — М. Цветаева
Шерв. — С. Шервинский
Шерш. — В. Шершеневич
Шкляр. — И. Шкляревский
Эр. — И. Эренбург

БИБЛИОТЕКА
ИН-ТА Р[illegible]ГО ЯЗЫКА
[illegible]СР

ИРЯ
институт русского языка
им. в. в. виноградова

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие 3

Часть I. ПРОБЛЕМЫ ЭВОЛЮЦИИ ПОЭТИЧЕСКОГО ЯЗЫКА. АСПЕКТЫ ОПИСАНИЯ ИДИОСТИЛЕЙ. 7

Некоторые направления эволюции поэтического языка в XX веке 7
От стихотворной речи к поэтическому идиолекту 27
Поэтический язык XIX—XX вв. Лексикографический аспект изучения 46
Грамматический аспект описания идиостилей. Синтаксическая доминанта 56
Эволюция идиостиля 68
Вопросы типологии идиостилей 81
Литература 95

Часть II. ОПЫТЫ ОПИСАНИЯ ИДИОСТИЛЕЙ 98

Велимир Хлебников 98
Литература 164

Часть III. ЗВУКОВАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ ТЕКСТА 167

Звуковая организация стиха. Паронимическая аттракция 167
Литература 300
Список сокращений 301

www.ruslang.ru

TABLE OF CONTENTS

Preface 3

Part I. PROBLEMS OF THE EVOLUTION OF POETIC LANGUAGE. ASPECTS OF IDIOSTYLES' DESCRIPTION 7

Some trends of the evolution of poetic language in the XX century . . . 7

From the disco urse expressed in verse the poetic idiolect 27

The poetic language of the XIX—XX centuries. A lexicographical aspect of study 46

A grammatical aspect of idiostyles description. A syntactic dominant 56

Evolution of idiostyle 68

Problems of the typology of idiostyles 81

Literature 95

Part II. THE EXPERIENCE OF AN IDIOSTYLE DESCRIPTION 98

Velimir Chlebnikov 98

Literature 164

Part III. THE PHONIC ORGANIZATION OF THE TEXT 167

The phonic organization of the poetic text. Paronymic attraction 167

Literature 300

Abbreviations 301

Научно издание

Григорьев Виктор Петрович,
Ковтунова Ирина Ильинична,
Ревзина Ольга Григорьевна,
Иванова Нина Николаевна,
Новиков Лев Алексеевич,
Преображенский Сергей Юрьевич,
Красильникова Елена Васильевна,
Некрасова Елена Андреевна,
Кожевникова Наталия Алексеевна

ОЧЕРКИ ИСТОРИИ ЯЗЫКА
РУССКОЙ ПОЭЗИИ XX в.
Поэтический язык и идиостиль.
Общие вопросы.
Звуковая организация текста

Утверждено к печати
Институтом русского языка АН СССР

Редактор издательства Е. Ю. Жолудь
Художественный редактор А. В. Здилько
Технический редактор Н. Н. Плохова
Корректоры Л. И. Николаева, Л. А. Лебедева

ИБ № 46324

Сдано в набор 25.08.89
Подписано к печати 9.02.90
Формат $60\times90^{1}/_{16}$
Бумага офсетная № 1
Гарнитура обыкновенная
Печать офсетная. Фотонабор
Усл. печ. л. 19,0. Усл. кр. отт. 19,0. Уч.-изд. л. 22,5
Тираж 2500 экз. Тип. зак. 1904.
Цена 4 р. 20 к.

Ордена Трудового Красного Знамени
издательство «Наука»
117864 ГСП-7, Москва, В-485
Профсоюзная ул., 90.

Ордена Трудового Красного Знамени
Первая типография издательства «Наука»
199034, Ленинград, В-34, 9 линия, 12