Ч
П-67

Поэтика и стилистика 1988-1990

М., 1991

85813

4
П-67

ПОЭТИКА И СТИЛИСТИКА

1988-1990

·Наука·

АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ИНСТИТУТ РУССКОГО ЯЗЫКА

ПОЭТИКА И СТИЛИСТИКА

1988-1990

МОСКВА "НАУКА"
1991

ББК 83
П 41

Ответственный редактор: доктор филологических наук *В.П. Григорьев*
Редколлегия: доктора филологических наук *В.Н. Виноградова, А.С. Герд, В.П. Григорьев, Е.А. Некрасова,*
кандидат филологических наук *Е.В. Красильникова,*
Рецензенты: кандидаты филологических наук *Л.А. Капанадзе, В.А. Робинсон, Е.В. Джанджакова*

Редактор издательства *М.Л. Береснева*

П 41 **Поэтика и стилистика:** 1988—1990. М.: Наука, 1991. — 240 с.
ISBN 5-02-011067-1

Предлагаемый вниманию читателей сборник представляет собой первый выпуск новой серии "Поэтика и стилистика", которая связана преемственностью с серией "Проблемы структурной лингвистики". Сборник состоит из трех разделов. Первый раздел содержит статьи, в которых рассматриваются единицы различных уровней поэтического языка и их функционирование в художественном тексте, способы выражения некоторых языковых категорий в художественной речи. Второй раздел посвящен общим и частным проблемам изучения индивидуальных поэтических систем: М. Цветаевой, Н. Заболоцкого и др. В третьем разделе анализируются некоторые грамматические явления в функционально-стилистическом аспекте.

Для филологов-лингвистов и литературоведов, а также для широкого круга интересующихся проблемами поэтики и стилистики.

П $\frac{4603010000\text{-}029}{042(02)\text{-}91}$ 687-91 I полугодие ББК 83

Poetics and Stylistics

This book is the first issue of a new series "Poetics and Stylistics" which is connected with the series "Problems of Structural Linguistics". The collection of articles consists of three parts. The first part contains articles where units of different levels of poetic language are considered, as well as their functioning in the literary text, means of expression of some linguistic categories in poetry. The second part is devoted to general and specific problems of study of individual poetic systems (M. Tsvetaeva, N. Zabolotsky and others). In the third part some grammatical phenomena are analysed in the functional-stylistic aspect.

The book is meant for philologists — linguists and scholars in literature, and for the wide range of readers who are interested in the problems of linguistic poetics and stylistics.

4
П-67
БИБЛИОТЕКА
ИН-ТА РУССКОГО ЯЗЫКА
АН-ТА ЯЗЫКОЗНАНИЯ АН СССР
85813

Научное издание

ПОЭТИКА И СТИЛИСТИКА 1988 — 1990

Утверждено к печати Институтом русского языка АН СССР

Заведующая редакцией *Н.Г. Герасимова*. Редактор издательства *М.Л. Береснева*
Художник *В.Ю. Яковлев*.Художественный редактор *М.Л. Храмцов*
Технический редактор *Х.Х. Акмаева*.Корректор *Т.И. Шеповалова*

Набор выполнен в издательстве на компьютерной технике

ИБ № 47739

Подписано к печати 07.02.91.Формат 60 × 90 1/16. Бумага офсетная № 1
Гарнитура Советская кириллица Печать офсетная. Усл. печ. л. 15,0
Усл. кр. -отт. 15,3. Уч.-изд. л. 17,9.Тираж 2 000 экз. Тип. зак. 1102. Цена 3 р. 80 к.

Ордена Трудового Красного Знамени издательство "Наука"
117864 ГСП-7, Москва В-485, Профсоюзная ул., д.90
Ордена Трудового Красного Знамени 1-я типография издательства "Наука"
199034, Ленинград В-34, 9-я линия, 12.

ISBN 5-02-011067-1

© Издательство "Наука", 1991

АСПЕКТЫ ИЗУЧЕНИЯ ПОЭТИЧЕСКОГО ЯЗЫКА И ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

М.В. Панов

РИТМ И МЕТР В РУССКОЙ ПОЭЗИИ

Статья вторая. СЛОВЕСНЫЙ ЯРУС

1. В предыдущей статье[1] мы исходили из простейшего принципа: звуковой ярус поэтического произведения строится на повторе отношения. Может ли это огрубленное (пожалуй, даже примитивное) положение служить исходным средством для анализа поэзии? Именно исходным оно и может быть: в основу должна быть положена некая определенность. Если это на самом деле живой принцип, он в ходе анализа может быть как угодно истончен и отточен. Е.Д. Поливанов, выдвинувший этот принцип, показал, что с ним можно успешно работать над текстами.

2. Повторим главные выводы первой статьи.

а) Единицы поэтического текста, создавая и определяя его поэтическую сущность, входят в повторы двух типов: повторы контрастов и повторы тождеств.

б) Повтор контрастов и повтор тождеств работают в одном и том же (в каждом поэтическом) тексте. Один из них, т.е. либо повтор контрастов, либо повтор тождеств, является метром — господствующим принципом организации; другой, противоположный, — ритмом, т.е. подчиненным принципом организации. Он работает в рамках, данных метром. Термины "метр" и "ритм" используются в том значении, которое придал этим терминам Белый — создатель учения о метре и ритме.

Пример. В 4-стопном ямбе Пушкина господствующий принцип — повтор контраста (стопа ямба есть контраст безударности—ударности), подчиненный — принцип тождества (в каждом стихе — 3 (±1) такта; постоянное число тактов в каждом стихе — это принцип тактового стиха, который реализует себя в 4-стопном ямбе постольку, поскольку позволяют условия ямба).

Ритм преобразует метр, унимает категоричность его требований, дополняя одну тенденцию (в строении поэтического текста) другой, противоположной.

Сочетание метра и ритма, созидающее поэтический текст, будем называть "кнотром". Термин "кнотр" может использоваться также и

---

[1] См.: *Панов М.В.* Ритм и метр в русской поэзии: Статья первая. Звуковой ярус // Проблемы структурной лингвистики: 1985—1987. М., 1989.

для называния каждого из них (метра или ритма) в тех случаях, когда имеется в виду их соотнесенность.

в) Кнотр контраста имеет, во-первых, внутреннюю организацию: закономерно следуют одна за другой единицы, образующие контраст (например, ударный слог за безударным); во-вторых, внешнюю организацию: на протяжении поэтического текста сохраняется одно и то же отношение к материалу — контраст с бытовой речью (бытовая речь не имеет ямбической организации).

Также и кнотр тождества имеет, во-первых, внутреннюю организацию: закономерно повторяются единицы, которые приравниваются друг к другу, отождествляются друг с другом (например, такты в каждой стиховой строке); во-вторых, внешнюю организацию: на протяжении текста сохраняется близость с характерными признаками бытовой речи, с ее звуковой организацией (бытовая речь стремится, у хороших говорунов, к равновесию фразовых единств, к относительному единообразию их тактовой наполненности).

г) Развитие внутреннего строения кнотра и его внешнего строения взаимно связаны.

3. Чтобы проверить это, выдернем из истории русского стиха одну нитку: ямб и его превращения.

4. Возьмем самое начало русского ямба в XVIII в., представленное, например, стихотворением М. Ломоносова "Вечернее размышление о Божием величестве". Пиррихии подвергаются остракизму; стих обычно имеет вид ∪′∪′∪′∪′(∪). Внутри каждого стиха максимальное число контрастов: 2 на 8 (9) слогов. Итак, внутренний кнотр являет собою предельное напряжение контрастов.

Во внешнем кнотре — максимальный контраст с бытовой речью.Во-первых: поэтическая речь (тот же 4-стопный ямб) членится на соизмеримые стабильные фонетические отрезки (стихи). В бытовой речи такого стабильного членения нет.

Во-вторых, в ямбе ударение падает на четные слоги; проз-речь не стремится к такой закономерности.

В-третьих, в ямбе без пиррихиев, характерном для "детства" русского стиха, одно ударение приходится на 2 слога, в бытовой речи — одно на 3 слога, это создает напряжение при построении ямбического беспиррихийного стиха и резко отграничивает его от прозаически-бытовой речи.

В-четвертых, в бытовой речи выражены самые различные, самые причудливые, хаотически-неожиданные последовательности безударных и ударных слогов. В поэзии середины XVIII в., при полном господстве ямба, модель одна. Своим единством она — монолит — противостоит бытовому неупорядоченному разнообразию.

Итак, во внешнем кнотре — сильный контраст с материалом стиха, с бытовой речью.

5. Следующий шаг в развитии русского ямба: появился пиррихий; Державин, Батюшков его полюбили. У поэтов-романтиков пиррихии придали ямбу (в первую очередь 4-стопному) необыкновенную динамику, выразительность и художественную остроту.

Пиррихий в чести; это значит: ударение падает не на все четные слоги; не все возможности слогового контраста находят реализацию в стихе; значит, появились сочетания из нескольких безударных слогов в строке. Во-внутреннем кнотре, как видно, контраст представлен уже не в своей крайней, категорической форме.

Изменился и внешний кнотр: если есть пиррихий в строке 4-стопного ямба (из 8—9 слогов), то одно ударение падает на три слога, так же, как и в прозаической речи; поэтическая речь получила возможность широкого варьирования. Сама возможность варьировать количество безударных слогов между ударными (то один, то три и изредка — пять) сближает ямб с обычной речью.

6. В поэзии Тютчева, А. Григорьева, Некрасова, Огарева, Фета появляются такие стопные формы стиха (в том числе и ямба), где метрически ожидаемые слоги наращиваются и пропадают:

О как на склоне наших лет
Нежней мы любим и суеверней...

Тютчев

За песней куда-то сердце летело
И вздох прерывался не раз.

Огарев

Это изменение во внутренней организации: категоричность требований стопного метра смягчилась; но и во внешней: возможности сочетаний безударных слогов между ударениями стали более вариативны, сблизившись с широкой вариативностью их в прозречи. Контраст стих—бытовая проза стал во всех отношениях менее резок.

В эту же эпоху ямб теряет свою монополию в поэзии. Появляются и находят широкое признание соперники — размеры с трехсложной стопой, широко используется хорей. Типы следования друг за другом ударных—безударных слогов, "фигуры" их сочетаний почти так же многообразны, как в бытовой речи. Все это сближает стих с почти таким же неограниченным движением ударностей—безударностей в непоэтической речи.

7. У символистов и их современников наращения и "срезы" слогов, вопреки метрическому ожиданию, становятся обычны. Нередко стопная структура стиха уже еле просвечивает сквозь вольности слогобега. То есть: тактовик стал метром. Он главная, явная, господствующая основа стиха (при широком использовании в поэзии и других стиховых организаций: монополии ямба или другого размера нет). Выделяется, как показали исследователи, два типа тактового стиха. Первый тип: между ударениями промежуток обычно в один—два слога, иногда — промежуток в ноль слогов (два ударения подряд). В среднем — на два слога одно ударение. Этот тактовик ориентирован на промежуток между ударениями размером в среднем в один слог. Следовательно, здесь метр — тактовик, но подспудно присутствует и стопник ямбо-хореического типа (это — ритм). Существует другой тип тактовика: между ударениями в

среднем находится два слога; здесь за спиной тактовика (который метр) стоит стопный размер с трехсложной стопой, это — ритм.

И здесь сразу меняется и внутренний, и внешний строй стиха: господствует уже не стопа (атом контраста), а сочетание тактов в стихе (атом тождества); единица организации текста — такт, фонетическое слово, как и в проз-речи.

8. Из тактовика возникает свободный стих, верлибр (А. Фет, А. Блок, М. Кузмин, В. Хлебников, Е. Гуро). В нем как будто утрачены все отталкивания от обычной бытовой речи.

Но при этом обнаруживается крутой поворот диалектической спирали: развитие стиха поворачивается к усилению контраста с речью непоэзии. Возрастает роль межстиховых пауз, они подчеркнуты, выделены, перестают ориентироваться на естественность, незаметность и деловую мотивировку, характерные для бытовой речи. Без такой выделенности пауз стих превращается в прозаическую невнятицу. Усиливается отталкивание от внепоэтической данности.

Так взаимодействуют друг с другом метр и ритм в истории русского стиха. Отношение "метр — стопная организация, ритм — тактовая", характерное для начала движения (XVIIIв.), постепенно, через ряд ступеней превращается в другое отношение: "метр — тактовик, ритм — стопная организация".

Как обстоит дело в словесном ярусе?

---

9. В словесном строе художественного произведения различают, с одной стороны, "особые слова", вводимые в текст и его преобразующие: архаизмы, варваризмы, неологизмы и т.д. С другой стороны, художественному произведению свойственны "поэтические фигуры": метафоры, сравнения, метонимии, эпитеты и пр. Будем и мы придерживаться этой традиционной классификации. Вначале речь пойдет об особых словах, о "переименованиях".

10. Переименование — там, где поэтическое слово противопоставлено обыденному, бытовому слову и его заменяет. Арготизмы, диалектные слова, лексическая архаика, детские "колотки и копатки", приезжие слова-экзотизмы, слова ласки, вульгаризмы, выдуманные слова, лексические чудачества... все это для поэзии — превращенные слова. В диалекте диалектизмы ни с чем не контрастируют, они — не "иные" слова, они не выбираются (вместо чего-то другого), они единственное средство бытовой речи. В поэзии они — замена. Искусство дорожит возможностью выбора. Эстетическая оценка текста обусловлена тем, что введены слова, свидетельствующие о свободе выбора — именно все эти контрастные, особые слова, "гости".

Глаза названы *очами* — это переименование. И когда вместо *Л.Н. Толстой* сказано *гениальный автор "Анны Карениной"* — это тоже переименование. Но художественного здесь чуть. Да не чуть, а совсем нет! Средство переименования тогда эстетически активно, когда читателю ясен контраст между явленным словом и утаенным,

его двойником, привычным в обыденной речи. Этот контраст создает эмоционально значимый текст. *Гениальный автор "Анны Карениной"* не годится для создания контраста, и поэтому такая замена художественно мертва.

Итак, кнотр контраста в словесном ярусе создается переименованиями. Переименование имеет две стороны: заменяющее слово контрастно с заменяемым, нейтральным; заменяющее, "окрашенное" слово контрастно с контекстом, состоящим из нейтральных слов.

11. В поэтическом произведении могут быть слова, которые вне поэзии не употребляются:

Под хладом старости угрюмо угасал
Единый из седых орлов Екатерины.
В крылах отяжелев, он небо забывал
И Пинда острые вершины.

Пушкин

Но могут быть введены слова, возможные в речи непоэтической. Создавая контраст, они переосмысляются функционально, т.е. меняют свою функцию. Диалектное слово в стихах Некрасова — не то, что в диалекте. Экзотическое слово в стихах — не то, что в научной книге, досконально описывающей эту экзотику. Бранное слово в стихах — не то, что в шайке хулиганов.

12. Меняя свою функцию в поэтическом тексте, слово может быть сдвинуто и по значению — сравнительно со своим синонимом в прозречи: «Чело — это не часть черепа, а "вместилище мысли", очи — не орган зрения, а "зеркало души", уста — это не орган приема пищи, ... а "источник речей премудрых"» (А.А. Реформатский).

13. Синонимичность, соотнесенность окрашенного слова с нейтральным в поэзии надо понимать шире, чем в прозаически-обиходной речи. И здесь тоже важна функциональная точка зрения.

И ты вступила в крепость Агры,
Светла, как древняя Лилит,
Твои веселые онагры
Звенели золотом копыт.

Гумилев

Здесь *онагры* — название экзотических (и, по-видимому, добрых) животных. Точная зоологическая их идентификация, скорее всего, не нужна. Синоним этого слова в нейтральной лексике — название обычного животного, причем точное, словарное его определение невозможно и не нужно. Синоним к *онаграм* — некое обобщенно мыслимое название обыденного животного.

Контрасты, которые создает "иная" лексика, безгранично разнообразны. Наш перечень (см. выше) не исчерпывает их, и их нельзя исчерпать.

И в пределах одной "области", откуда взяты слова-контрасты, каждый поэт находит свои пути преобразования этих слов, свои

способы их введения в текст, свои соотношения "иных" слов с лексическим фоном. Например, слова античной культуры совершенно различно входят в тексты таких поэтов, как А. Пушкин ("Прозерпина"), К. Батюшков ("Где слава, где краса, источник зол твоих?"), Н. Гнедич ("Сиракузянки"), П. Катенин ("Сафо"), А. Майков ("Эхо и молчание"), Н. Щербина ("Гермес-привратник"), А. Фет ("Диана"), В. Брюсов ("Орфей и аргонавты"), В. Иванов ("Нарцисс"), Н. Гумилев ("Возвращение Одиссея"). Это — горсть из россыпей стихотворений, в которых "слова издалека", из античных преданий, заговорили на разные голоса, в каждом произведении по-своему.

14. Нельзя в один и тот же текст в качестве контрастных слов вводить то диалектизм, то славянизм, то детский лепет, то Прозерпину с Плутоном. Какофония получится. Следовательно, соотношение выделенных слов с фоном должно быть единым; это — повтор отношения, это — кнотр.

Однако есть и такие строки:

Думалось:
в хорах архангелова хорала
бог, ограбленный, идет карать!
А улица присела и заорала:
"Идемте жрать!"

Маяковский

Здесь: *архангелов хорал, идет карать* — и рядом *идемте жрать*... Такое возможно только при смене точки зрения: то голос поэта — то голос улицы. Есть сигнал (именно эта смена), что создание контрастов идет уже по новой мерке.

15. Заметно, что степень контрастности может сильно варьироваться. Славянизмы на фоне обычной речи — резко контрастны. *Вежды, единый из* ... (=один из...), *крыла́* (= крылья)... — все это невозможно в обыденной бытовой речи. Менее контрастны со своим фоном слова "издалека", из иных культурных миров. Они не исключены полностью из непоэтической речи. Еще меньше контрастность у слов из диалектов, из просторечия, разговорно-непритязательных. Они могут в иных случаях сливаться с текстом.

Очевидно, контрастность — основа, суть слов-переименований. В славянизмах представлено метрическое торжество этой основы. В остальных типах — ослабление метрической категоричности.

Если вспомнить, что славянизмы были доминантой классицизма, заимствования из экзотических культурных миров — доминантой романтизма, а диалектизмы, просторечные слова составили главный выбор "натуральной школы", то видно, что эти слова ("переименования") постепенно отступают от своей метрической категоричности, предстают все более покладистыми... Они становятся постепенно не перпендикулярны к словесному фону, а наклонны к нему, и наклон, в смене художественных школ, усиливается. В этих словах просыпается противоположное начало (это — усиление ритма): в диалектных, в просторечных словах ценится метафоричность, близость к сравнению. Сквозь кнотр контраста пробивается

кнотр тождества: *"Не уежно, да улежно", — Дедушка решил* (Некрасов).

Слова "издалека", заимствованные слова, экзотизмы, тем более славянизмы не обнаруживают тяги к метафоре. А в диалектных словах, в словах просторечия, введенных в художественную речь, она нередко используется: диалектизм в то же время выступает как метафора.

Редкие, т.е. контрастные, слова взаимодействуют с нередкими, нейтральными словами. Стихотворение — контур, в котором все время колеблется напряжение между двумя уровнями. Читатель обладает способностью оценивать эти колебания: то напряжение, то разряд. Он замечает, что это закономерность. Она вызывает эмоцию. Читатель понимает, что перед ним не хаос. Поэзия!

---

16. Называя глаза *очами*, мы сравниваем. Эти глаза — не глаза, а *очи*: они прекраснее, духовнее (или — роднее...), чем обычный орган зрения, среднестатистический. В центре внимания находится не сходство *очей*—глаз, а различие: это — не то. Разумеется, этот контраст "играет" лишь на основе совпадающих признаков; но переименование совершено, чтобы выделить несовпадающий признак, качественную оценку. Общие признаки — лишь условие для выделения контраста.

Сказано: *Ясны очи соколиные* (Кольцов) — не для того, чтобы свидетельствовать: органы зрения наличествуют; а для того, чтобы отличить их от всего обыденного как особенное и чудесное.

Все это говорит о том, что переименование — средство контраста.

17. Настоящее сравнение (то, которое включает *как* или его эквиваленты) не противопоставляет, а приравнивает, и чем глубже схвачено это сходство, тем ценнее сравнение:

Закованный в бронзу с боков,
Он плыл в темноте колеи,
Мигая в лесах тростников
Копейками чешуи.

Багрицкий

Чешуя (одна чешуина)=копейка, вот равенство. Оно выделяет в предмете его отдельные признаки: мелочь, круглая, тонко-плоская, бронзово-металлическая, мерцает.

Сравнение может тончайше градуировать признаки, находя такую степень их сходства, которую трудно было бы описать "дифференциально", подыскивая точные определения:

Орешник тебя отрешает от дня,
И мшистые солнца ложатся с опушки
То решкой на плотное тление пня,
То мутно-зеленым орлом на лягушку.

Пастернак

Необыкновенно верно схвачен (назван, нарисован) цвет. Как назван? Путем наложения, отождествления двух предметов: солнечное пятно на мшистом пне — древняя медная монета. Солнечное пятно может быть и таким и этаким; старинные монеты имеют то одно, то другое сочетание золотисто-медного и зеленого. Именно так: совпадают оттенки. Читатель их видит, потому что поэт нашел способ выделить их и тем самым назвать — обрисовать солнечно-пятнистый лес — с помощью сравнения.

Так сравнение рисует мир вплотную, в абсолютной его воплощенности. Так передает ликующе-напряженную любовь к нему.

18. Обозначим: $/$ — признак, сходный у двух объектов; притом выраженный словесно (любым образом: в виде существительных, включающих эти признаки, в форме словесного описания, или путем какой-то чреды наименований, образующих семантическую цепь); $\cup$ —признак, свойственный только одному из сравниваемых объектов. Тогда сравнение Багрицкого ("Закованный в бронзу с боков") надо изобразить так: $///\cup\cup$ $///\cup\cup$ или $///\cup\cup$ // $///\cup\cup$, т.е. несколько признаков совпадает, несколько — нет.

Поэтическое сравнение не то, что обычное, бытовое, хозяйственно-прозаическое. В стихах не годятся такие сравнения: *белая смородина похожа на крыжовник; старые калоши похожи на новые калоши.* Нельзя сопоставлять два вида одного рода, т.е. предметы, отличающиеся одним признаком. Поэтическое сравнение — не связь двух рядом лежащих объектов, не сходство двух соседних рубрик в какой-нибудь классификации. Надо сравнивать по крайней мере через ступень, чтобы отличие было многопризнаковым.

Чем больше в двух сопоставляемых предметах этих $\cup\cup\cup\ldots$, тем сравнение неожиданнее и острее. Чем больше в двух сопоставляемых предметах $///\ldots$, тем оно убедительнее, живописнее, достовернее. Но $\cup\cup\cup\ldots$ только тогда придают остроту сравнению, когда есть значительный ряд необщих признаков.

Выше даны сравнения, в полной мере обладающие живописностью и достоверностью. А вот сравнения, в которых на первый план выступает неожиданность: *За этими мыслями Комаровский стал успокаиваться. Ночь прошла. Полосы света стали шнырять из комнаты в комнату, заглядывая под столы и диваны, как воры или ломбардные оценщики* (Пастернак); *Равнодушная смерть... подходила к нему осторожно, не шумя, в шлепанцах* (Солженицын); *У нее был хороший, сочный, сильный голос, и пока она пела, мне казалось, что я ем спелую, сладкую, душистую дыню* (Чехов).

В таких сравнениях эстетически активно не только сходство, тождество двух объектов, но также их несходство, контрастность, принадлежность к двум далеким друг от друга рядам. Иначе говоря: будучи явлением кнотра тождества, такие сравнения сближаются с кнотром контраста.

19. Вспомним, что мы заметили в строении звукового яруса (см. статью первую). В поэтических текстах сочетается кнотр контраста (он явлен стопной организацией стиха) и кнотр тождества (он дан тактовой организацией).

В 4-стопном ямбе господствует повтор контраста "безударность—ударность"; он представлен строго: ударны только четные слоги[2]; он — метр. Но и такты здесь не представляют собою хаоса: в строке 4-стопного ямба обычно 3 (±1) тактовых единицы. Следовательно, это вольный тактовик. Именно потому что тактовая организация здесь покладиста, колеблется в пределах от—до, готова на уступки, она здесь — ритм.

В стопных размерах, с трехсложной стопой (дактиль и пр.), уравновешены стопность и тактовость: трехстопный дактиль всегда в то же время и трехударный тактовик.

В разных типах тактовика торжествующий принцип — равенство количества тактов в соседних стихах. Метром является именно тактовый принцип, кнотр тождества. Но слог не впал в полное ничтожество, заметно внимание к нему: в одних стихотворениях, как установили стиховеды, число безударных слогов между ударениями колеблется от 0 до 2, в среднем — один слог (как в ямбе и хорее), в других стихотворениях, оно колеблется от 1 до 3, в среднем — два слога, как в дактиле, анапесте, амфибрахии (см. об этом выше). Стопный принцип, следовательно, ушел в подполье, но не исчез. Он представлен в роли ритма.

Итак, чаши весов колеблются. То в виде метра главенствует контраст (стопный размер), в виде ритма подчиняется тождество (тактовик). То, напротив, верховодит тождество, метр — тактовик, а контраст в подчинении: ритм — стопная организация стиха.

20. А как в словесном ярусе? Мы видели, что есть различного типа сравнения: в одних мощно господствует тождество, но требования контраста не утрачены полностью: нельзя сравнивать то, что лежит рядом, что слишком сходно.

Но есть и другого типа сравнения: в них большое значение имеют UUU,признаки,не совпадающие в двух объектах, контрастные. Примеры были только что даны. В таких сравнениях кнотр тождества, воплощаемый в сравнениях, оказался сближенным с кнотром контраста. Контраст и здесь — ритм, подчиненная сила, но во втором типе сравнений он значителен, он на пути к тому, чтобы сравняться с силой торжествующего тождества.

И еще шаг в том же направлении:

Шины, круглые, как дураки.
Маяковский

Круглые шины, круглые дураки; эта перекличка слов — основание для сравнения. Это любимое Маяковским омонимическое сравнение. Сходство между предметами здесь уже полностью выветрилось, но они сравниваются (отождествляются) на основании совпадения относящихся к ним слов.

Железною дорогою Москва—Владивосток
Гордился на пруту молоденький листок.
Хлебников

---

[2] В односложных словах нейтрализованы ударность и безударность.

Железнодорожная ветка и ветка-прут. Значит, то что на ветке — лист. Так сравниваются и отождествляются станция и лист. Конечно, эта близость только омонимическая.

Сравнения — вид кнотра тождества. Метрически это всегда так. Но среди сравнений находим разные типы: в них то сильнее, то слабее просвечивает кнотр контраста, ритм этих сравнений. Есть и такие, где голос контраста громок — это сравнения, основанные на омонимии. Сравнение, кнотр тождества, может быть сильно сдвинуто в сторону антипода, в сторону кнотра контраста — ритмически преобразовано.

Переименование, как мы видели, может возвышать (глаза—*очи*) и опорочивать, унижать, дискредитировать (глаза—*гляделки*).Сравнение занимается тем же. Оно или хвалит, либо высказывает недовольство объектом сравнения. Посмотрим на примерах:

Облезлый клен
Своей верхушкой черной
Гнусавит хрипло
В небо о былом.
Какой он клен?
Он просто столб позорный —
На нем бы вешать
Иль отдать на слом.

Есенин

Против его дома, у окна, обращенного к холмам, на руках матери сидела и смешно билась, махая руками и ногами, крошечная, как лепесток, девочка (Грин).

Эмоциональную оценку содержит и переименование, и сравнение. Разница в том, что переименование преобразует предмет, отраженный в слове (*уста — не орган приема пищи, а источник речей премудрых*), а сравнение оставляет его в пределах общеупотребительного понимания.

---

21. Речь шла о сравнении. Но есть и другие тропы: метафора, метонимия, эпитет... Все они могут рассматриваться как превращенное сравнение. Выше говорилось о метре и ритме. Сравнение — это выявление словесного кнотра тождества в его наиболее ясной, господствующей, абсолютной форме; это метрическая форма кнотра тождества в словесном ярусе (хотя, как говорилось, разные виды сравнения, то ближе к этому метрическому полюсу, то дальше от него; сравнительно же с другими тропами все они к нему близки).

Метафора — сравнение с одной опущенной частью: (///UU)////UU. Остается *как*. Банальный пример: *глаза как звезды* — сравнение; если глаза назвать *звездами* — метафора.

Член сравнения опущен в тексте, но осуществлен за текстом. Так бывает и в звуковом ярусе: единица кнотра опускается, но она метрически "засчитывается".

Где / земля / и где / закон, / чтобы землю / выдать к лету?
Нету!

Маяковский

Звуковой кнотр дает параллель к словесному: в метафоре также опущена, сорвана одна ветвь, но чижик-пыжик, усевшись на другой ветви, рассказывает о сорванной все, что знает.

Метафора — ритмически преобразованное сравнение. (Ритмически — т.е. сравнение, отодвинутое от полноты тождества, смещенное в сторону кнотра контраста.)

Во-первых, это выражается в том, что метафора — "сравнение, сокращенное до одного слова" (А.Н. Веселовский). Им утрачена внешне выраженная двухчастность. Назвать глаза *звездами* —почти то же, что назвать их *очами*. Сама однословность метафоры сближает ее с переименованием, а переименование, как уже сказано, — явление кнотра контраста. Метафора требует сплочения двух частей сравнения А и Б, так что А может стоять за Б.

Во-вторых, сравнение, в своих основных разновидностях скрадывает контрастность сопоставляемых объектов, тушит их противоречивость — а метафора дает ей свободу. "Если метафора кажется рискованной, надо превратить ее в сравнение. Это будет безопаснее. Сравнение — это расширенная метафора. Если прибавить слово *как*, получается сравнение, и оборот становится менее смелым; без этого слова он будет метафорой и будет рискованным" (Деметрий). Почему так? Сравнение скрадывает то, что кнотру тождества несвойственно — контрастность единиц, а метафора во всяком случае терпима к ней. Может быть, и больше: не только терпима, но и покровительствует контрастности, хотя основа всякой метафоры, как и всякого сравнения, все-таки сходство объектов.

В-третьих, метафора всегда требует контраста со своим окружением, контекстом. Метафора — "это слово, занявшее, как бы по праву, чужое место" (Цицерон).

Мужик идет по лесу, зеркало за поясом.

Загадка о топоре

Только потому мы не приняли *зеркало* всерьез и взаправду, что окружающий контекст не может с таким взаправдашним зеркалом примириться. Будь такая загадка: *в избе пила висит, а рядом зеркало* — никто бы не догадался, что здесь загадано про топор. Контекст не контрастен. Он допускает прямое понимание. А-то: зеркало — и вдруг в лесу! и за поясом! и у мужика! В таком окружении зеркало — вещь невозможная, в прямом значении этого слова. (В жизни — возможная, в жизни всякое бывает, но в искусстве, раз не мотивирован отскок, отход от обычного, то и невозможное.)

Сравнение, наоборот, не контрастно с окружением. Оно введено в контекст словами *как, словно, похожий на,* характерными грамматическими формами.

Наконец, четвертый контраст, свойственный метафоре. Надо вспомнить, что в сравнении есть черты, объединяющие два предмета,

и черты, их различающие. Если сказано *топор был как зеркало,* то идет перекличка признаков: гладкость, блеск, сверкание, плоскость. Остальные признаки зеркала не пригодились. Контраст между "нужными" и "ненужными" признаками не подчеркнут. (Эстетически все они, конечно, нужны.) В метафоре этот контраст резок. Читателю надо самому отделить, что в зеркале — на пользу сопоставлению и что маскирующие ("ненужные") признаки. Читатель призван отчленить, противопоставить то и другое волевым актом.

Как и сравнения, метафоры бывают или светлые, или взятые "из тьмы". *Если желаешь представить что-нибудь в хорошем свете, следует заимствовать метафору от предмета лучшего в этом роде вещей; если хочешь выставить что-нибудь в дурном свете, то следует заимствовать от худших вещей* (Аристотель).

22. Читатель, вероятно, помнит, что в звуковых повторах различались метр и ритм. Так, ямбическая строка ∪ ′∪′∪′∪′ представляет метрически-строгую форму ямба (*О, как на склоне наших лет* ...), а строка ∪ ′∪′∪∪∪∪ ′∪ — его сильное ритмическое преобразование (*Нежней мы любим и суеверней).* Ритмические преобразования рассматривались как вторжение в данный кнотр (например, контраста) противоположного кнотра (например, тождества).

Так же взаимодействуют метр и ритм в словесном ярусе. Сравнение — метрическая форма кнотра тождества, его господство над ритмом. В сравнении полно и неограниченно может проявиться тождественность двух объектов, А и Б. (Правда, и среди сравнений есть такие формы, которые уже отодвигаются от метрического полюса, от полного торжества эстетического равенства.)

23. Метафора — такой вид словесного кнотра тождества, который уже далек от метрического "самодовольства". Здесь кнотр тождества раздирается противоречиями, сомнениями, колебаниями: метафора включает в себя контрастность. Контрастность ворвалась в сравнение и ритмически преобразовала его, превратив в метафору.

Метафора — редуцированное сравнение. Эпитет тоже можно понять, как редуцированное сравнение. От члена, который реализует *как,* остался один признак. Он выделен и освещен. (А целиком предмет—"сравнитель" не состоялся.) Пример: синее небо = ′//′∪∪ . Синий цвет — типичный цвет неба, он присутствует уже в объекте *небо.* Но выделен особо, вынесен в виде отдельного слова и в этом слове, в эпитете, повторен.

Б.В. Томашевский сказал об эпитете главные слова: "От логического определения существенно отличается поэтическое, которое не имеет функции выделения явления из группы ему подобных и не вводит признака, не заключающегося в слове определяемом. Поэтическое определение повторяет признак, заключающийся в самом определяемом слове, и ... выражает эмоциональное отношение говорящего к предмету. Так, когда мы говорим *широкая степь, синее море,* то этим самым не отделяем широкой степи от какой-нибудь другой (т.е. не мыслим узкой степи) и не противопоставляем синего моря — морю другого цвета, а лишь выделяем

эти признаки. Поэтическое определение называется эпитетом". Прекрасно показано, что сущность эпитета заключается в том, что это повтор.

В таких случаях, как *синее море, широкая степь* признак, выраженный эпитетом, повторяет признак, заключенный в определяемом слове. Их соотношение можно представить в виде параллельных линий: у них одно и то же направление.

Могут быть эпитеты-оксюмороны; они перпендикулярны тому признаку, который выражен определяемым словом: *Верхний град. Кубически громоздятся тучи. / Их обмотала колючая проволока солнца* (Н. Курганов).

Но часто эпитет только наклонен к тому признаку, который выражен главным словом. То есть: он реализует кнотр тождества, признак "тот" (это — метрическая сторона эпитета), но вместе с тем он проявляет склонность и к контрасту (это ритмическая сторона эпитета): *Колокольчик / И хохочет и визжит...* (П. Вяземский). С точки зрения здравого смысла и житейского опыта, колокольчик под дугой не очень-то завизжит. Не таковский. Но в поэзии Вяземского, которая колет, скребет, горчит, все повернуто к этой горькости; и вместо звона появился у колокольчика визг. В мире, который создает поэзия Вяземского, колокольчик визжит.

Приходилось слышать такое толкование: у Вяземского нарисована зимняя дорога, а на морозе, если он сильный, звон колокольчика превращается в визг. Может быть. Скорее всего, сам объяснитель не слышал, как все это бывает на морозе (редко сейчас услышишь колокольчик), но ему хочется, чтобы искусство было прямым свидетельством о жизни. Но действительность Вяземского построена по вяземским законам, и они допускают не только строго "параллельные" эпитеты.

Словно я весенней гулкой ранью
Проскакал на розовом коне...

Есенин

— намучились с этими строками любители точной, достоверной поэзии. Доконал их Есенин розовым конем! Наконец, нашли себе успокоенье: оказывается, если встать раненько утром, да выйти в поле, да встать спиной к солнцу, да посмотреть на коня — ну, чисто розовый! Оправдали Есенина. Не нуждается Есенин в таком оправдании... Не нужен ему буднично-усредненный мир.

У каждого поэта — свой угол наклона эпитетов к определяемому слову. Это отношение повторяется от одного объекта изображения к другому — в этом видно авторское воззрение на мир (воззрение, отраженное в слове). Отношение повторяется — иначе говоря, это кнотр.

24. Итак, эпитет вдвойне служит кнотру: он — повторение признака, заключенного в слове, он — повторение угла зрения, выраженного разными сочетаниями эпитета и определяемого слова.

Как роза, кропимая
В час утра Авророю,
С главой, отягченною
Бесценными каплями,
Румяней становится,
Так ты, о прекрасная!
С главою поникшею
Сквозь слезы стыдливости,
Краснея промолвила:
"Люблю!" тихим шепотом.
Все мне улыбнулося!
Тоска и мучения,
И страхи, и горести
Исчезли — как не было!
Киприда, влекомая
По воздуху синему
Меж бисерных облаков
Цитерскими птицами
К Кифере иль Пафосу,
Цветами осыпала
Меня и красавицу.
Все мне улыбнулося!
И солнце весеннее,
И рощи кудрявые,
И воды прозрачные,
И холмы Парнасские!

Батюшков

Синий воздух, бисерные облака были бы неуместны в другом стиле, но для гобелена,сотканного Батюшковым, они— лучше всего. В общую вереницу эпитетов они входят как свои. Вот эта вереница: *слезы стыдливости; бисерные облаки; роза, кропимая в час утра Авророю; роза румяней становится; тихий шепот; рощи кудрявые; воды прозрачные.* Сочетание *весеннее солнце* в другом тексте могло бы оказаться чисто деловым указанием. Здесь это эпитет. В мире, здесь нарисованном Батюшковым, было только весеннее солнце. У кого из русских поэтов сочетания *синий воздух, бисерные облака, слезы стыдливости* были бы уместны и необходимы? Наверное, только у Батюшкова.

Эпитет указывает на поэта. *Волна безумная, хладное сиянье солнца, седая мгла, беззвучны небеса, прах летучий,последнее вихревращенье; буйственно несется ураган, тощая земля, нагой меч, ночь безмолвная, возмущенный мрак, таинственный елей, суров и бледен человек, Эол бурнопогодный; язвительный, неотразимый стыд, животворная скорбь, мятежные голоса бытия, утоленное разуменье...* Какой это поэт? Конечно, Баратынский.

Итак, та или иная степень оксюморонности, т.е. тот или иной угол наклона между поэтическим определением и определяемым словом — характерная черта эпитета. Следовательно, эпитет, явление кнотра тождества, может сближаться с кнотром контраста (это — ритмическое начало в эпитете).

Но, бесспорно, *широкая степь* тоже существует (чисто метрическая разновидность эпитета, с нулевым проявлением ритма). Тогда в том же поэтическом тексте можно ожидать *синего моря.*

---

25. Как видно, сравнение — полное проявление кнотра тождества в словесном ярусе. Метафора, эпитет, а также метонимия, параллелизм (словесный), эмблема, символ, оксюморон — "превращенные" сравнения, разные виды взаимодействия кнотра тождества (он во всех поэтических фигурах — метр) с кнотром контраста (он — ритм).

Мы говорили о внутренней организации этих фигур, о соотно-

шении их с текстом. Но они имеют и внешнюю организацию, соотношение с материалом, из которого они построены, с языком.

Дремлет Москва, словно самка спящего страуса,
Грязные крылья по темной почве раскинуты,
Кругло-тяжелые веки безжизненно сдвинуты,
Тонкая шея — беззвучная, черная Яуза.

Брюсов

институт русского языка им. в. в. виноградова

— неожиданность сравнения создана его внутренним строем: совпадающих признаков немного (и они условны), разных же — большинство. Но важно и внешнее строение, соотношение с материалом: при ориентации на московскую тематику (Москва, Яуза) слова *самка страуса, тонкая шея* (страуса) несут в себе неожиданность, экзотику, контрастны с ожидаемым использованием материала языка.

И это во всех случаях: внутренний и внешний кнотр взаимодействуют, то помогая друг другу, то — взаимно противоборствуя.

---

26. Представляет ли развернутая здесь совокупность понятий некое живое единство, или она остается в пределах схоластического изобретательства? Это можно проверить простым путем: посмотреть, оправдывает ли она себя при анализе истории русской поэзии.

8 58 13

Русский классицизм — это господство контраста.

В поэзии Ломоносова и его одновечников мощный контраст создан с помощью славянизмов. Славянская (т.е. церковно-славянская) стихия и русская стихия были в эпоху Ломоносова разными языками, отстояние их друг от друга было велико, поэтому сочетание в одном тексте славянизмов и русизмов понималось как сочетание слов разных языков — контраст был пределен.

В поэзии господствовал принцип: если есть общеизвестное славянское слово, то в оде или трагедии должно быть употреблено именно оно, а не его русский двойник. Использовать русское слово, когда имелась его славянская замена, считалось ошибкой. Отсюда категоричность указаний:

Не голос чтется там [в стихах!], но сладостнейший глас,
Читают око все, хоть говорят все глаз;
Не лоб там, но чело, не щеки, но ланиты;
Не губы и не рот — уста там багряниты

Сумароков

www.ruslang.ru

В.К. Тредиаковский наставлял Сумарокова: "Помнит ли почтенный автор, что он оду сочинял, то есть самый высокий род стихотворения? Но положим, что он в твердой был памяти; то для чего же не старался в выборе слов? Ода не терпит обыкновенных народных речей: она совсем от тех удаляется и приемлет в себя токмо высокие и великолепные. Посему чего б ради ему не положить *воззри* вместо *взгляни? Твоей* державы, вместо *твоея,* неправо и досадно слуху" (речь идет о стихе "Взгляни в концы твоей державы").

БИБЛИОТЕКА ИНСТИТУТА РУССКОГО ЯЗЫКА

Это прямое соответствие звуковой организации в начальный период новой русской поэзии. Ломоносов начинал с ямба без пиррихиев. Если есть метрическое требование ударения, то ударение должно быть реализовано. Контраст ударности—безударности не может быть отменен. Так и здесь, в словесном ярусе: реализация контраста внутри текста обязательна, если язык дает возможность его учинить.

Итак, если есть возможность создать словесный контраст, то необходимо его создать. Это — требование внутренней организации кнотра. Но есть и другое требование: не только непременно использовать славянские слова-заменители, но и вообще всю лексику отделить от бытовой речи. Многие слова, независимо от того, есть у них прямой двойник в высоком стиле, оказываются за пределами поэтической речи. В поэтическое произведение не допускаются "нестихотворные слова". Господствует представление, что есть определенный (четко очерченный) корпус слов, достойных явиться в стихотворении, и поэзией терпимы только они. Т.е. весь текст стихотворения, слово за словом, сплошь, должен быть противопоставлен неограниченно-свободному лексическому составу бытовой речи.

Показательны замечания А.Ф. Мерзлякова (который прекрасно чувствовал поэтику поэтов-классицистов) на стихотворения Ломоносова. О строках *Сия Тебе единой слава, Монархиня, принадлежит* он замечает: "*Принадлежит* — не стихотворно. Хороши, — говорит Мерзляков, — стихи Ломоносова "Науки юношей питают...", кроме некоторых слов: *случай, берегут, утеха* и *помеха*. Это низкие слова для оды".

Тогда божественны науки
Чрез горы, реки и моря
В Россию простирали руки,
К сему Монарху говоря:
"Мы с крайним тщанием готовы
Подать в Российском роде новы
Чистейшего ума плоды"...

Мерзляков замечает: "Здесь слушатели сами изволят заметить нестихотворные слова: *говоря, с крайним тщанием...*" Критика в значительной степени сводится к указанию слов, не подобающих поэзии. Контраст выдерживался строго.

27. Как видно, кнотр контраста у Ломоносова имеет две стороны. Во-первых, славянизмы контрастно противопоставлены русизмам и создают лексические напряжения в тексте. Это — внутренняя организация кнотра контраста. Во-вторых, весь текст стихотворения противопоставлен бытовой речи: есть бытовой словарь и не совпадающий с ним, более узкий, более условный словарь стихотворческой речи. Это — внешняя организация кнотра контраста.

28. Теперь о кнотре тождества. В поэзии Ломоносова и его современников господствует эмблема. Эмблема — это метафора, в которой сопоставлены абстрактное понятие и конкретный предмет. Причем не тот, где это понятие (признак) прямо и явно воплощено, а тот, который условно считается вместилищем данного понятия (доблесть

— *орел,* мужество — *лев*). Следовательно, тождество (не забудем, что эмблема — это метафора, т.е. вид сравнения) здесь крайне сближено с контрастом: приравниваются друг к другу полярные сущности — духовное (понятие) и вещное; само их приравнивание — условно, и это еще обостряет их несовместность. В поэзии XVIII в., как сказано, господствует контраст: он — метр. Отношения тождества, представленные эмблемой, являют собой ритм, и такой ритм, который готов беззаветно служить метру, поступаясь своими собственными интересами. Эмблема сближается с переименованием. Сумароков писал о свойствах стиха:

> Сей стих есть полн претворств, в нем добродетель смело
> Преходит в божество, приемлет дух и тело.
> Минерва — мудрость в нем, Диана — чистота,
> Любовь — то Купидон, Венера — красота.

Эмблема опирается не на реальную, а на воображаемую действительность; она — откол от наблюдаемой данности. Источники эмблемных образов: античные предания, геральдика, общественные торжества и празднества (имеющие свою давнюю традицию), исторические легенды, крылатые слова, многократно переиздаваемые сборники эмблем ... Живые наблюдения, вкрапленные в этот ряд, сами приобретают художественное "инобытие": оцениваются как условность.

Ода Ломоносова строится так (1748):

> Европа, утомленна в брани,
> Из пламени подняв главу,
> К Тебе свои простерла длани
> Сквозь дым, курение и мглу.
> Твоя кротчайшая природа
> (Чем для блаженства смертных рода
> Всевышний наш украсил век)
> Склонилась для ее защиты;
> И меч твой, лаврами обвитый,
> Не обнажен, войну пресек.

Здесь эмблемны такие выражения: *Европа* (олицетворение: *утомленна, подняв главу, простерла длани), из пламени, склонилась для ее защиты; меч, лаврами обвитый, не обнажен* (= без объявления войны...).

Оды Ломоносова — это чреда эмблем: *Твое прехвально имя пишет Неложна слава в вечном льде; С оливой пальмы насажденны Елисаветиной рукой; Орлы на тое не взирают, Что львовы челюсти зияют; Уже народ наш оскорбленный В печальнейшей ночи сидел; Рифейских гор верьхи неплодны, Одейтесь в нежный цвет лилей; Тобой сугубо осиянный Восток и льдистый океан свои колена преклоняют; Но холмы и древа, скачите, Ликуйте множество озер...* (здесь особая форма эмблемы — олицетворение, понятия представлены в виде людей). И так — строка за строкой: чреда эмблем. Немирная чреда: эмблемы вступают в спор, семантически контрастны.

Ломоносов любил "витиеватые речи", где слова "сопрягаются некоторым странным, необыкновенным или чрезъестественным образом". Скорее не мирное шествие, а драка эмблем. Эмблематика Ломоносова полна неудержимой динамики, яростной энергии:

Мятутся смежны нам брега,
Стокгольм, подобным пьянством шумен,
Уязвлен злобой, стал безумен,
Отмкнуть велит войны врата...
Вскочил, как яр из ложа лев,
Колеблет стран пределы рев...
.....
Бежит в свой путь с весельем многим
По холмам грозный исполин,
Ступает по вершинам строгим,
Презрев глубоко дно долин,
Вьет воздух вихрем за собою;
Под сильною его пятою
Кремнистые бугры трещат,
И следом дерева лежат,
Что множество веков стояли
И бурей ярость презирали...

Конкретная сторона эмблемы у Ломоносова ярка, дана в яростном движении, в борьбе, в сиянии, в пламени. Она эмоционально перенапряжена. Но все это обращено к абстракции (к другой стороне эмблемы), а ее лед растопить трудно. Лед и пламень — это и есть характеристика эмблемы Ломоносова.

29. Итак, начало новой русской поэзии: кнотр контраста полностью господствует, он — метр. Это верно и для звукового, и для словесного яруса. Кнотр тождества в полном подчинении, он — ритм. Дальнейшее движение возможно в одном направлении: метр постепенно уступает, теряет свою абсолютность. Ритм борется за свои права, отвергая всевластие метра.

Эмблема — фигура неравновесная. На одной чаше весов лежит понятие, единый абсолютизированный признак, на другой — предмет, совокупность многих признаков в их естественной связи. Эту контрастность (в пределах кнотра тождества) возможно уменьшить, стремясь уравновесить чаши. К этой цели ведут два пути.

Первый: саму конкретность сделать однопризнаковой, т.е. использовать в эмблеме олицетворение (оно — один из видов эмблемы). Т.е. любовь представить как *Любовь,* справедливость — как *Справедливость,* отвагу — как *Отвагу,* науку — как *Науку,* Сибирь — как *деву Сибирь* и т.д., в виде человеческих фигур, каждая из которых вся целиком — воплощение одного признака и только его. Это путь Сумарокова.

Другой путь: напротив, предметную чашу сделать центром творческого внимания. Живописать жизненную конкретность, упиваться ее бытийной полнотой, усилить ее эстетическую самоценность. Тогда каждая из двух чаш будет по-своему главной: отвлеченность — потому что она задана образным ярусом произведения — отвечает общему

его заданию. Конкретность — потому что вышла за рамки той необходимости, которая диктуется понятийной стороной — заявила о своей самоценности. Это — путь Державина.

30. Мерзляков был прав: поэтика Ломоносова не приемлет многих слов ("нестихотворческих"): слишком домашних, деловитых и т.д. Если Ломоносов их использует, то это в ущерб его собственной эстетике, которая требует, чтобы вся лексика была поднята на поэтическую высоту. У Державина этот подиум гораздо ниже. Слова *утехи, успехи,* действительно, неуместные в произведении Ломоносова (Мерзляков прав), вполне отвечают духу поэзии Державина: *Иль, сидя дома, я прокажу*...

Таким образом, внешняя организация словесного яруса теряет свою контрастность по отношению к непоэтической речи.

31. Изменился и внутренний кнотр. У Ломоносова были два непримиримо-контрастных уровня: слово нейтральное — и круто вознесенный над ним славянизм. У Державина этих уровней несколько: торжественный славянизм не поколеблен в своих правах, но есть и уровень бытовой лексики — праздничной, домашней, любезной сердцу поэта. Есть пласт шутливой лексики — доброжелательной или ироничной. У Ломоносова — горные пики над провалами в глубокие долины; он шагает *по вершинам строгим* (т.е. острым). У Державина — горы переходят в холмистые живописные равнины. Вот, например, существительные из "Оды на смерть графини Румянцевой": *дождь—класы* (колосья)*—облака—море—лед—воды—бурилист—солнце — бездна — утро — ковры — слезы — кипарис* (древо жизни)*—брег—струи—тень—ум—порода—красота—душа—слава—жена* (своего мужа)*—трофеи—злато—невестка—внучата—сад—лира—музы—Ареопаг—очки—щелчки—лев—Аристид*...

Словесный мир у Державина приобретает пластичность. Вспомним, что также и звуковой ярус у Державина обнаружил живую и переменчивую пластичность, которой у поэтов-предшественников не было.

32. Это все — о кнотре контраста. Теперь о кнотре тождества.

Образ, входящий в эмблему (ее "как"), у Ломоносова опирается на мощную мировую культурную традицию. В произведениях Ломоносова, в словесном ярусе, создается своя особая действительность, это мифологизированный мир из эмблем, отделенный от реальности.

У Державина эмблемный образ чаще всего — собственное создание поэта, или пересоздание традиции, или он взят из неканонического источника.

Действительность эмблем не отделена от реальности; она вдвинута в быт: *И смерть глядит через забор* ... Поэт создает эмблему, наслаждаясь своей изобретательностью и умением живописать. Вот обращение к Музе:

Веселонравная, младая,
Нелицемерная простая,
Подруга Флаккова и дщерь
Природой данного мне смысла!
Приди ко мне, приди теперь,
О Муза, славить Решемысла.

Приди, иль в облаке спустися,
Или хоть в санках прикатися,
На легких, резвых, шестерней,
Оленях белых, златорогих,
Как ездят барыни зимой
В странах сибирских, хладом строгих ...

Эмблемный образ перерастает те рамки, в которых он нужен понятию; он становится самоценным. Это описание, изобилующее деталями.

Так в недрах эмблемы вызревает другое доминантное средство изображения мира — эпитет, которое станет главным у предромантиков и романтиков.

Итак: метром, господином положения, у Державина по-прежнему является контраст, но он уже не так строг и категоричен: подточен ритмом. Ритм — тождество: он все еще в жестоком подчинении у метра — контраста, хотя и проявляет некоторое своевольство. Дальнейшее саморазвитие этой линии идет от Державина через Крылова и Гнедича к Батюшкову[3].

Другая линия развития — от Сумарокова к Хераскову — Ржевскому — Карамзину и, наконец, к Батюшкову; в творчестве Батюшкова обе линии объединяются. (Как мы помним, развитие звукового яруса шло тем же путем).

33. У Н. Карамзина осуществлена "перевернутая" эмблема. Обычный ход в построении эмблемы таков: от понятия (оно задано образным строем произведения) — к его вещному представителю, например, речь идет о вдохновении — и нарисована Муза, Геликон, ручей Ипокрены... У Карамзина по-другому: нарисован ручей, древесная сень, хижина около ручья — и это все — *приют вдохновения*.

Стихотворение "К Мелодору":

Умолкни, милый друг! ... Кто будет наслаждаться
Гармонией твоей? Кто ею восхищаться?
Но нет! Играй и пой, любезнейший Орфей:
Поет и в страшный гром на миртах соловей...

К этому стихотворению Карамзин дает объяснение: "Сии стихи писаны во время грому — и в самую ту минуту пел соловей". Увидел поэт статую Купидона — и всю ее исписал стихами: стихи истолковывали эмблемные значения повязки на глазах, крыльев и других частей скульптуры. Все это — характерный для Карамзина ход: он создает эмблему-перевертень[4].

---

[3] Басни И. Крылова и поэтические произведения Н. Гнедича (включая перевод Илиады) написаны в XIX в., но типологически они принадлежат непосредственно последержавинской эпохе.

[4] Перевертень часто является формой развития кнотра. Так, в 30-е гг. XIX в. был краткий период, когда внимание поэтов привлек хорей (перевертень ямба): сказки Пушкина, Ершова, Жуковского, лирика Баратынского и Пушкина, лирика Кольцова. 4-стопный хорей, как правило, — двухударный тактовик (*Три девицы под окнóм Пряли пóздно вечеркóм* ...): в каждом стихе только 2 сильных ударения. Другие формы

Поскольку исходной частью поэтического построения служит предмет (хотя бы и очищенный от тех подробностей, которые не нужны "перевернутой" эмблеме, т.е. не могут быть подверстаны под всеобщее понятие), постольку сняты запреты с тех категорий слов, которые были "нестихотворными" для предшественников Карамзина. Лексический состав поэтической речи, сравнительно, скажем, с М. Херасковым, обновлен и расширен.

Когда используются обычные эмблемы, то их, одну за другой "подает" образный ярус, их шествие обусловлено рядом понятий, который нужен произведению. В "перевернутой" эмблеме последовательность эмблем определена рядом конкретных объектов. Они должны проходить перед читателем. Надо организовать их конвейер. Так возникает тяга к определенным жанрам (описанию, путешествию):

Где снежные громады
Луч солнца погашают,
Где мрачный, острый Шрекгорн
Гром, бури отражает
И страшные лавины
В долины низвергает, —
Там в ужасе я славил
Величие натуры.
В странах, где Эльба, Рейн
И Сона быстро мчатся
Между брегов цветущих,
Я пел природы щедрость...

Как видно, и этот путь вел к эпитету. От *природы щедрость* до *щедрой природы* — рукой подать. Поэтому-то оба пути и могли слиться в творчестве предромантиков (Батюшков) и романтиков. Об этом можно было бы рассказать подробнее, но бумага снова кончилась.

М.Л. Гаспаров

ФОНИКА СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ НЕТОЧНОЙ РИФМЫ

1. Общеизвестно, что в русской поэзии XX в. одно из самых примечательных явлений — массовое распространение неточной рифмы. В мировой поэзии XX в. потопом распространился свободный стих, вообще лишенный рифмы; в русской (и некоторых смежных) литературах свободный стих получил лишь ограниченное распространение [Орлицкий 1982; Eekman, 1974], зато как бы суррогатом его стал

хорея тоже обнаруживают симпатию к тактовому равенству. Таким образом, это была ступень в развитии кнотра, выдвигавшая сильнее, чем предшествующая, ямбическая, тактовый принцип организации стиха. Следующая ступень — господство размеров с 3-сложной стопой; здесь тактовик одерживал еще новые победы.

стих с расшатанной рифмой. Причины такого расхождения скорее историко-культурного, чем языкового характера, и их мы касаться здесь не будем, ср.: [Гаспаров 1989].

Русская рифма XX в. изучалась с применением подсчетов реже, чем русская ритмика. Правда, классическая работа В.М. Жирмунского [Жирмунский 1923] целиком опиралась на очень тщательные подсчеты, однако в текст они не вошли (лишь изредка появлялись в примечаниях) и недоступны для использования. В. Тренин и Н. Харджиев, М. Штокмар в своих работах о рифме Маяковского подсчетами не пользовались. Д. Самойлов, собрав богатейший и интересно осмысленный материал по фольклорной и литературной рифме XVIII—XX вв., подошел к тому самому рубежу, на котором подсчеты становятся неизбежны, но там и остановился. Едва ли не первыми попытками ввести статистику в изучение русской рифмы были статьи С. Толстой — с проектом учета (пожалуй, слишком тонкого) точности рифм по числу совпадающих дифференциальных признаков в составляющих ее фонемах — и А. Кондратова — с опытом учета (пожалуй, слишком грубого) точных и неточных, грамматических и неграмматических рифм. Уже после этого появились работы Д. Уорса с подсчетами звукового богатства русской рифмы XVIII в. и, наконец, исключительно ценные по содержательности и тонкости анализа статьи А. Исаченко, после которых возврат к прежним приблизительным определениям точности и неточности рифмы уже, по-видимому, невозможен (см.: Харджиев, Тренин 1970; Штокмар 1958; Самойлов 1982; Толстая 1965; Кондратов 1963; Worth 1973; 1972; Исаченко 1973; 1983).

Предлагаемая статья представляет собой попытку дальнейшего уточнения приемов анализа русской рифмы с помощью простейших подсчетов. Она не притязает на открытие новых фактов — почти все приводимые здесь примеры уже рассматривались В. Жирмунским, Д. Самойловым или А. Исаченко. Мы лишь пытались более последовательно, чем это обычно делалось, дифференцировать точность созвучия в отдельных позициях, занимаемых звуками в рифме. Приводимые здесь материалы отчасти уже публиковались [Гаспаров 1983; 1984б]. Здесь они дополнены и систематизированы.

2. Стиховедам хорошо известна диаграмма Р. Якобсона в статье "Лингвистика и поэтика" [Jakobson 1960], показывающая тремя волнообразными линиями ритм русского стиха на трех уровнях: чередование согласных и гласных в слоге, чередование ударных и безударных слогов в стопе, чередование сильноударных и слабоударных стоп в стихе (можно добавить и четвертый уровень: чередование более полноударных и менее полноударных стихов в строфе, см.: [Гаспаров 1982]. Исследование стиха обычно сосредоточивалось на средних уровнях, на слоге и стопе; до низшего уровня — согласных и гласных — исследователям случалось проникать очень редко, см.: [Бернштейн 1922; 1929; 1973]. Однако в тексте есть место, где этот низший уровень ритмичности текста как бы сам обнажается и становится непосредственно ощутим. Это место — рифма.

Под рифмой здесь и далее понимается созвучие окончаний стиха, начиная с последнего, обязательно ударного, слога (константы). Рифма состоит из ряда чередующихся вокальных (V) и консонантных (C) позиций. Схема мужской рифмы — CV (открытая рифма) или VC (закрытая рифма); женской — VCVC, дактилической — VCVCVC. Консонантные позиции различаются: предвокальная (в мужской рифме), интервокальные и финальная. Каждая консонантная позиция может быть занята одним согласным (*маЛо—ломаЛо*), группой согласных (*цаРСТВо—лекаРСТВО*) или нулем звука (чаще всего в финальной позиции — *мало—ломало, царство-лекарство,* но возможно и в интервокальной позиции *какао—хаос*).

Фонемы, занимающие аналогичные позиции в двух рифмующих словах (членах рифмы) могут находиться в трояком отношении друг к другу: тождества (Т), прибавления—убавления (П) и замены (М). Рифмы, в которых все элементы тождественны, называются точными. Рифмы, в которых имеется хотя бы один П-элемент, будем называть пополненными. Рифмы, в которых имеется хотя бы один М-элемент, будем называть измененными.

Для ясности терминологии добавим: наше П соответствует "отсечению" и "выпадению" звука в терминологии В. Жирмунского и "усечению" в терминологии Д. Самойлова; наше М — "чередованию" по В. Жирмунскому и "замещению" по Д. Самойлову, см.: [Жирмунский 1923, 74—77; Самойлов 1982, 36—42]. Так называемую "перестановку" (Жирмунский) или "перемещение" (Самойлов) типа *ПеТР—поРТ* мы предпочитаем не выделять в особый род рифмы (об этом см. § 10).

Говоря о точности, нужно различать объективное, исследовательское, и субъективное, оценочное, понятие точности. Когда мы говорим "рифма с такой-то степенью фонетического и графического сходства называется точной, а с такой-то — нет", то это объективная, научная, точность: именно в этом значении мы будем пользоваться понятием "точность". Когда же мы говорим "рифма *я—меня* для Сумарокова неточная, для Пушкина точная, а для Бальмонта опять неточная", то это субъективная, узуальная, точность. Узуальная точность есть величина, заранее не известная: исследование для того и предпринимается, чтобы выяснить тот узус, особый для каждого поэта и периода, в котором та или иная рифма воспринимается как точная, т.е. приемлемая. Так, мы обычно ощущаем "точными" даже "классически точными" рифмы Исаковского и Твардовского, хотя в их рифмах четверть случаев была бы недопустима в XIX в. *(гармонь—домой, гимнастерки—Теркин;* см.: [Гаспаров 1981]), именно потому что воспринимаем их на фоне узуса не XIX, а XX в., который и предстоит нам установить.

Здесь будет рассматриваться только консонантное строение рифмы, т.е. соотношение согласных фонем на аналогичных позициях. Вокальное строение рифмы — предмет для особого рассмотрения. Соответственно в дальнейшем в формулах рифм знаками Т, П и М будут отмечаться только консонантные позиции; вокальные же позиции будут отмечаться черточками.

3. Классификация рифм

Мужские

Т—: *топора—пора;*
—Т: *завод—зовет;*

П—: *табуны—бунТы;* М—: *сеБя—сПя;*
Т—П: *урагаН—врага;* М—П: *заГиБ—казаКи;*
—П: *наш—маРш;* —М: *собоР—собоЙ*

Женские:

Т—Т : *разом—приказом;* П—Т: *веским—КереНским;*
Т—П : *КалиниН—клине;* П—П: *рыскаЛ—СимбиРска;*
Т—М: *грабастаЛ—горбастыЙ;* П—М: *веНчиК—человечиЙ;*

М—Т: *раДость—припара[Д']ясь;*
М—П: *теСно—протеЗный;*
М—М: *затыРкаЛ—затыЛкоМ;*

Дактилические

Т—Т—Т : *Ульянова—заново;* П—Т—Т : *наЙдена—громадина;*
Т—Т—П : *лохматого—выматываЛ;* П—Т—П : *поД вечеР—Прокоповича;*
Т—Т—М : *выпачкаВ—на цыпочкаХ;* П—Т—М: *(поД вечеР—ПрокоповичеЙ)*
Т—П—Т : *пресНецы—треснется;* П—П—Т : *селены[Л']ице—ленинцы;*
Т—П—П : *начисто—кулачествоМ;* П—П—М: *(спокоеН каК—покой[Н']икаМ);*
Т—М—Т : *представиТели—виДели;* П—М—Т: *ДездеМо[Н']е—звезде оНа;*
Т—М—П : *береГоМ—АмерикА;* П—М—П: *уделить Ли ВаМ—удивитеЛьНа;*
Т—М—М: *наигрываЙ—эпиграФоМ;* П—М—М: *(уделить Ли Вам—удивитеЛьНоЙ);*

М—Т—Т : *выКовки—ЛиГовке;*
М—Т—П : *сиВого-разизнасиЛоваЛ;*
М—Т—М: *оБухоМ—оПухоЛь;*
М—П—Т : *сляКоти—зá ЛоКти;*
М—П—П : *йНаче—вы[Н']яНчиЛ;*
М—М—Т : *трансПоРТы—ас[П']иДы;*
М—М—П : *боМ[Б']иЩей—оБЩу[Л']ю;*
М—М—М: *плаМеНеМ—праВиЛеН.*

Мы исходим из предположения, что ощутимость неточной рифмы вырастает в последовательности Т—П—М: восприятие созвучия П требует одного психического акта (прибавление или убавление звука), восприятие созвучия М — двух (исчезновение одного звука и появление другого звука). (Ср. возражение против этого с точки зрения эволюции рифмы от 1920-х к 1970-м гг. [Самойлов 1982, 41]). Если признать это, то пропорция Т—П—М будет удобным показателем неточности рифмы как в целом, в данном произведении или у данного поэта, так и в частности, для каждой отдельной звуковой позиции в рифме.

4. История русской неточной рифмы до XX в. включительно изложена нами конспективно в другой статье [Гаспаров, 1984 б], там же и подробности об основных понятиях, употребляемых ниже. Напомним только, что рубежом для расцвета неточной рифмы в XXв. был 1913 г.

(и едва ли не первая половина этого года), может быть, это можно связать с выходом "Громокипящего кубка" И.-Северянина, после которого круто переменили манеру рифмования и Маяковский, и Пастернак, и Шершеневич. Затем столь же крутой спад ее ощутим около 1925 и 1935 гг., после 1960— некоторый подъем.

Вот таблица, показывающая долю аномальных рифм разного рода на протяжении XX в. [Гаспаров 1984 б, 33]; дополнительный подсчет для последней строки сделан по "Дню поэзии" 1986 г. Сокращения, принятые в таблице: женские рифмы йотированные (ЖЙ), *старый—чары;* приблизительные (ЖП) (в терминологии В.М. Жирмунского), *много—бога, много—богу;* неточные (ЖН), *дорога—здорова;* мужские рифмы, закрытые неточные (МзН), *удар—удал,* открытые неточные (МоН), *рука—руда,* закрыто-открытые (Мзо), *руда—удар.* Все числа представляют собой проценты данного вида рифм от всех женских, от всех мужских закрытых или от всех мужских открытых рифм.

период	ЖЙ	ЖП	ЖН	МзН	МоН	Мзо
1905—1913	7,7	21,1	2,8	0,2	1,8	0,2
1913—1920	9,1	28,9	22,5	4,8	4,6	14,2
1920—1930	12,5	37,1	38,9	13,3	6,4	31,4
1930—1935	8,3	38,9	37,6	11,9	7,3	16,4
1935—1945	9,2	37,6	31,5	5,9	4,2	8,0
1945—1960	6,7	35,3	25,5	3,4	3,6	3,7
1960—1975	4,9	29,1	36,7	10,2	11,9	5,5
1986	3,0	21,3	38,7	6,6	9,7	0,3

В дальнейших расчетах мы будем рассматривать рифму ЖЙ вместе с рифмой ЖН, разновидностью которой она, по существу, и является ("пополненная на Й").

Материалом для настоящего предварительного обследования взяты следующие произведения: **Блок** II том лирики (1904—1908); **Брюсов** "Urbi et orbi" (1901—1904); "Mea" (1922—1924); **Маяковский** "Облако в штанах" (1915); "Война и мир" (1916); "Владимир Ильич Ленин" (1924); "Хорошо!" (1927); **Пастернак,** "Сестра моя — жизнь" (1917); **Есенин** "Пугачев" (1920);**Асеев** "Семен Проскаков" (1927); **Сельвинский** "Улялаевщина" в редакциях 1924 г. (гл. 1—4) и 1956 г. (гл. 1—2); **Евтушенко** 12 стихотворений 1965—1968 гг. и поэма "Коррида"; **Вознесенский** 33 стихотворения 1964—1968 гг. и поэма "Оза"; для сравнения — **пословицы и поговорки** конца XVII — начала XVIII вв. по изданию П. Симони [ОРЯС 1899] по три первых страницы на каждую букву до *П.* Для дактилических рифм у Асеева обследована дополнительно лирика 1926—1928 гг., у Сельвинского — полный текст обеих редакций "Улялаевщины".

5. Вот показатель неточности рифмы Т:П:М отдельно для мужских, женских и дактилических рифм в нашем материале. Под рубрикой "в целом" дается общее соотношение точных, пополненных и измененных рифм, под остальными рубриками — соотношение Т:П:М для

отдельных позиций. Так как для финальной позиции в точных рифмах может быть существенно, заполнена она согласным звуком или нет (закрытая перед нами рифма или открытая), то при показателе Т в скобках указывается соотношение открытых и закрытых рифм в данном виде: так, 61(18+43):24:15 означает, что в данном тексте из 61% точных созвучий в финальной позиции 18% представляет собой созвучие нуля звука с нулем звука, а 43% — созвучие согласного с согласным.

Для Блока и раннего Брюсова, у которых неточных рифм мало, указано только общее соотношение точных, пополненных и измененных рифм.

Мужские	В целом	Предвок.	Финал.	Число рифм
Блок	99:0:1			1288
Брюсов 1901—04	97:1:2			757
Брюсов 1922—24	87(68+19):8:5	92:2:6	85:10:5	260
Маяковский 1915	61(18+43):24:15	79:4:17	81:6:13	61
Маяковский 1916	44(16+28):55:1	100:0:0	79:17:4	68
Маяковский 1924	59(16+43):35:6	93:0:7	78:16:6	201
Маяковский 1927	47(19+28):42:11	88:1:11	76:12:12	249
Пастернак 1917	49(15+34):33:18	89:5,5:5,5	41:39:20	309
Есенин 1920	62(26+36):27:11	74:7:19	58:33:9	195
Асеев 1927	46(19+27):36:18	74:5:21	36:47:17	164
Сельвинский 1924	22(10+12):42:36	84:1:15	26:10:64	243
Сельвинский 1956	93(39+54):3:4	97:0:3	94:0:6	182
Евтушенко	78(29+49):4:18	74:4:22	81:4:15	253
Вознесенский	61(26+35):4:35	70:7:23	58:2:40	162
Нар. пословицы	81(20+61):2:17	62:5:33	90:0:10	240

Женские	В целом	Интервок.	Финал.	Число рифм
Блок	86:11:3			1034
Брюсов 1901—04	82:17:1			720
Брюсов 1922—24	51:32:17	86:5:9	61(41+20):32:7	256
Маяковский 1915	48:45:7	85:9:6	61(40+21):37:2	104
Маяковский 1916	42:52:6	92:5:3	48(27+21):48:4	102
Маяковский 1924	41:51:8	85:10:5	48(34+14):49:3	248
Маяковский 1927	26:57:17	67:20:13	46(42+4):48:6	187
Пастернак 1917	32:41:27	66:19:15	48(35+13):39:13	212
Есенин 1920	42:32:26	78:8:14	51(40+11):34:15	131
Асеев 1927	38:29:33	64:9:27	60(40+20):32:8	106
Сельвинский 1924	23:38:39	60:13:27	44(37+7):41:15	238
Сельвинский 1956	62:23:15	80:7:13	75(61+14):21:4	150
Евтушенко	45:12:43	48:11:41	88(71+17):6:7	259
Вознесенский	26:24:50	36:21:43	70(59+11):16:14	182
Нар. пословицы	75:3:22	78:2:20	96(68+28):2:2	255

Дактилические	В целом	1 интервок.	2 интервок.	Финал.	Число рифм
Блок	75:6:19				109
Брюсов 1901—04	88:10:2				59
Брюсов 1922—24	53:20:27	75:9:15	75:14:11	88(80+8):10:2	112

Маяковский 1915	63:28:9	79:12:9	91:7:2	81(74+7):19:0	43
Маяковский 1916	52:35:13	85:9:6	94:2:4	72(63+9):26:2	46
Маяковский 1924	39:33:28	72:12:16	81:6:13	69(66+3):31:0	64
Маяковский 1927	36:29:35	67:12:21	77:6:17	67(62+5):32:1	66
Пастернак 1917	9:30:61	64:11:25	42:19:39	36(31+5):47:17	64
Есенин 1920	31:21:48	72:7:21	52:10:38	62(48+14):34:4	29
Асеев 1927	34:18:48	64:8:28	69:10:21	78(70+8):18:4	106
Сельвинский 1924	27:18:55	70:10:20	39:18:43	78(76+2):20:2	49
Сельвинский 1956	35:17:48	61:4:35	65:9:26	83(83+0):17:2	23
Евтушенко	24:4:72	29:7:64	44:10:46	87(80+7):6:7	83
Вознесенский	3:28:69	28:30:42	30:25:45	75(72+3):22:3	36
Нар. пословицы	47:3:50	57:3:40	83:0:17	97(84+13):0:3	30

6. Из таблицы видно: наиболее устойчивыми по точности являются мужские рифмы, наиболее расшатанными — дактилические. Отчасти это зависит от того простого факта, что длинная дактилическая рифма представляет гораздо больше разнообразных возможностей деформации, чем короткая мужская; отчасти же , несомненно, сами поэты стараются точностью мужских рифм оттенить и компенсировать неточность рифм женских и дактилических. Наибольшая степень точности мужских рифм — у Брюсова и Евтушенко (стихи Евтушенко обычно представляют собой чередование более или менее традиционных мужских рифм с резко нетрадиционными женскими или дактилическими); наименьшая степень точности дактилических — у Пастернака и Вознесенского. Исключение представляет Сельвинский, в ранних стихах сознательно экспериментирующий с расшатыванием мужской рифмы, а в поздних стихах возвращающийся к почти классической строгости.

Внутри рифмы самая слабая позиция — финальная. Прибавление—убавление фонем происходит преимущественно именно здесь. Только в поэзии последнего десятилетия происходит сдвиг экспериментов с финальной на интервокальные позиции — у Евтушенко, Вознесенского. Неожиданным прообразом этой манеры оказывается рифмовка народного стиха, для которого характерна именно интервокальная, а не финальная неточность (в пословицах 57 случаев типа *пиВо—миМо, ЕреМку—вереВку* на 11 случаев типа *голоД—голоС, гороД—вороГ*).

Интервокальная позиция в женских рифмах сильнее финальной у всех авторов, кроме Евтушенко и Вознесенского: их рифмы типа *баЗы—баБы, доЧку—доСку* трудновообразимы в системах рифм старших поэтов. В дактилических рифмах у Маяковского вторая интервокальная позиция сильнее первой, у Сельвинского (1924) — слабее первой; у Асеева точность дактилической рифмы к концу все больше, у Пастернака — все меньше. Иными словами, для Маяковского характернее рифмы типа *поРтятся—безработица,* чем *выстеГать—публицистиКа,* для Сельвинского — наоборот; для Асеева характернее тип *окоЛыша—такоГо же,* для Пастернака — тип *наигрыВай—эпиграФом.* Мы видим, что неточные рифмы неточны у каждого по-своему; смешиваться в понятии "неточных рифм вообще" они могут разве лишь в противопоставлении традиционным рифмам

XIX в. Современники очень хорошо чувствовали эту разницу индивидуальных манер рифмования; отсюда — возможность таких пародий, как *Рифма—пифма на "любовь"* ... в "Записках поэта" Сельвинского.

7. Общее направление эволюции неточной рифмы, насколько можно судить по нашему материалу, — это сокращение тождественных созвучий и нарастание измененных созвучий (много внимания уделяет этому Д. Самойлов [Самойлов 1982]; любопытно, что приемы рифмовки у него самого до и после его работы над "Книгой о русской рифме" заметно изменились). Первый рубеж в ходе этой эволюции лежит между Блоком и Маяковским, второй — между Сельвинским и Евтушенко.

В экспериментах Блока были заложены возможности для обоих путей развития: и к пополненной рифме с расшатанной финальной позицией *(шепчеТ—крепче, стуже—кружеВ, море—ТеодориХ),* и к измененной рифме с расшатанной интервокальной позицией *(веТер—веЧер, куПол—слуШал, пеПел—свеТел).* Первое из этих направлений шло от традиционной для русского стиха дозволенности прибавления—убавления йота в рифме (*могилы—унылыЙ* и т.п.; заметим, что в пополненных рифмах Блока из отмеченных 11% не менее 7% приходится на традиционно дозволенные йотированные рифмы, а у раннего Брюсова еще больше — из 17% — 16,5%, т.е. фактически П-рифмы нового типа им еще не открыты). Второе направление шло от традиционных для народного стиха вольных созвучий *(коРМит—коЛет* и т.п.; в XIX в. ими широко пользовался Никитин). Рифм первого типа (Т—П, за исключением йотированных) во II томе Блока — 31, второго типа (М—Т) — 25, почти поровну. Любопытно, что у Брюсова соотношение совсем другое: в его дореволюционных стихах рифм Т—П — 13, рифм М—Т — 32, в 2,5 раза больше.

После Блока и Брюсова Ахматова, Маяковский и другие ближайшие к ним по времени преемники предпочитали разрабатывать первое направление *(колени—ЛениН, КалиниН—клине),* Евтушенко, Вознесенский и другие современные поэты — второе направление *(лоВко—ЛоРка, остроноСо—астроноМа).* Прямой преемственности между рифмой Маяковского и рифмой современных поэтов, по-видимому, нет: влияние Маяковского на современую поэзию в этом отношении обычно преувеличивается, оно сказывалось преимущественно в других областях поэтики [Гаспаров 1984а]. Другие поэты 1920-х гг. оказываются гораздо ближе к теперешнему культу измененной рифмы — и Асеев, и Пастернак, и Сельвинский, не говоря уже об их предтече — Брюсове.

Любопытна эволюция манер Маяковского и Сельвинского: Маяковский от поэмы к поэме постепенно и неуклонно сокращает созвучия Т и усиливает созвучия М т.е. следует в направлении общего развития неточной рифмы XX в. Сельвинский начинает с предельного для своего времени усиления созвучий М, а затем решительно сворачивает к традиционной, почти классической рифме

на созвучиях П, т.е. следует в направлении, обратном общему развитию неточной рифмы XX в. Этапы этой "антиэволюции" Сельвинского может быть, вскроются при более детальном обследовании его творчества 1930—40-х годов: можно думать, что подобные изменения происходили и в творчестве некоторых других поэтов, например, Пастернака с его движением от "футуристической" к классической манере.

8. Отношение прибавления—убавления звука в рифме (П) может реализоваться с помощью различных фонем. Уже опыт рифмы XVIII—XIX в. показывает среди них совершенно особенную роль йота. Женская рифма финального йота с нулем звука появляется уже у силлабистов (по наиболее вероятному предположению В.М. Жирмунского — по аналогии с польскими рифмами, ср. *czary—stary* = *чары—старыЙ),* слабо держится весь XVIII в., а после Жуковского рифмы типа *могилы—милыЙ* становятся общеупотребительными. Мужская рифма внутреннего йота типа *я—меня* ощущалась в XIX в. как вполне дозволенная (и избегалась только крайними пуристами, вроде Катенина и Баратынского). Женская же рифма внутреннего йота типа *пене—нетерпенье,* по-видимому, столь же узаконилась в современном стихе: появившись в бурную эпоху 1910—1920-х годов, она не ушла в прошлое вместе с ней — поэты, принципиально допускающие только точные рифмы (например, поздний Пастернак), пользуются ею вполне свободно.

Мы подсчитали, какие фонемы прибавляются—убавляются в наиболее характерной для этого отношения позиции — финальной, для мужских и женских рифм отдельно. Результаты выражены в виде пропорции трех категорий согласных: йот: сонорные: шумные. Для сравнения было подсчитано соотношение тех же категорий в финальных мужских и женских позициях словаря прозы (по Лермонтову, Княжна Мери); получилось: для 1384 мужских окончаний — 11:35:54, для 1222 женских окончаний — 24:30:46. (Эти данные нетривиальны: то же соотношение без учета позиций фонемы в слове, по данным Г. Кучера (1963) на 100 000 фонем, дает 5:25:70; возможно, здесь сыграла роль какая-нибудь иная трактовка йота).

	Мужские	Число рифм	Женские	Число рифм
Маяковский 1915	13:0:87	(15)	22:33:45	(27)
Маяковский 1916	6:30:64	(33)	26:29:45	(49)
Маяковский 1924	11:57:32	(53)	27:35:38	(120)
Маяковский 1927	7:42:49	(99)	25:38:37	(87)
Асеев 1927	10:20:70	(59)	29:21:50	(34)
Пастернак 1917	12:33:55	(92)	23:26:51	(80)
Сельвинский 1924	10:36:54	(102)	32:28:40	(95)
Сельвинский 1956	20:40:40	(5)	79:17:4	(23)

Общее соотношение П-звуков в стихе мало отклоняется от соотношения в языке. Можно лишь заметить во многих случаях повышенный процент сонорных согласных: видимо, представлялось,

что их наличие—отсутствие плавнее ложится в слух, чем наличие—отсутствие шумных. У отдельных поэтов можно заподозрить даже сознательную игру: так, ранний Маяковский играл контрастом традиционного йота *(грубый—губы)* и резко ощутимых шумных *(в Одессе—десяТЬ),* поздний Маяковский нейтрализует и то и другое промежуточным фоном сонорных *(КалининН—клине).* Ранний Сельвинский держится ближе к раннему Маяковскому, чем к позднему; поздний Сельвинский возвращается к традиционной точности рифмы, преимущественно пользуясь издавна дозволенным йотом *(задушевнеЙ—деревни).*

Распределение в таких рифмах "прибавленного" звука по членам рифмы (т.е. соотношение *Калинин—клине* и *клине—Калинин*) более или менее равномерно: отклонение от среднего соотношения 50:50 нигде не превышает 10%.

Для Маяковского мы сделали дополнительный подсчет неточных рифм (550 женских, 588 мужских) в стихах 1927—1928 гг., когда фоника сонорных была уже им вполне освоена. Результаты показывают: соотношение йота, сонорных и шумных для мужских — 10:35:55, для женских — 25:30:45 — картина несколько иная, чем в вышеприведенной таблице, перевес шумных над сонорными заметнее. Случайность ли это, зигзаг ли эволюции, или просто напоминание, как важно просчитывать больше материала, — сказать не решаемся. В финальных позициях женских рифм Маяковский упорно избегает по сравнению с языковой нормой (в 17 раз!) пополняющих звуков *С, С', Ш* — видимо, считая, что длительность звучания этих щелевых плохо рифмует с нулем звука. Напротив, предпочитает он звук *К* с его мгновенным звучанием (в 9 раз), *Р* (в 12 раз; но, видимо, просто из-за разницы лексики: в "Княжне Мери" финальное женское *Р* появляется только в слове *доктор*) и *В* (в 2 раза). В мужских рифмах среди пополняющих звуков избегаются (до нуля) как длительное *С*, так и мгновенное *Д* (в "Княжне Мери" — 7% и 6%), а предпочитаются (в 3—2 раза) *Н, Р, В, Х* и (в 1,5 раза) *М.* Мы видим, как идет осторожное нащупывание звуков, удобных и неудобных для П-позиции, с колебаниями то в ту, то в другую сторону; может быть, было бы интересно провести массовое обследование этого материала у поэтов 1920—1930-х годов.

9. Отношение замены звука (М) в рифме также может реализоваться за счет различных фонем. На слух ощутимо, что ближе всего друг к другу кажутся звуки, отличающиеся только твердостью/мягкостью *(пене—пенЬе);* несколько далее — звуки, отличающиеся только звонкостью/глухостью *(пеШий—свеЖий).* Среди сонорных предпочитают рифмоваться *М* с *Н* и *Л* с *Р.*

Мы провели подсчет по одиночным интервокальным звукам для 131 женской М-рифмы Маяковского, 162 М-рифм Сельвинского, 181 М-рифмы Вознесенского. Результаты получились такие (в %):

	Маяк.	Сельв.	Возн.
I степень близости (*Л—Л'*)	37	35	11
II степень близости (*Ж—Ш*)	47	27	49
III степень близости (проч.)	16	38	40

Видно, как постепенно возрастает резкость рифмовки не только по самому факту появления и распространения неточной рифмы, не только по разрастанию М-рифм среди неточных, но и по отбору рифмующих элементов внутри этих М-рифм.

У Маяковского в "Ленине" и "Хорошо!" из 150 случаев в 70 происходит замена твердого согласного мягким *(радость—припарадясь, Плеханов—лохани)* и в 34 случаях — звонкого глухим *(выСясь—криЗис, теСно—протеЗный);* в "Улялаевщине" 1924 г. на 227 случаев замены это происходит соответственно лишь 72 и 11 раз. Таким образом, на более резко ощутимые случаи замены *(басоМ—ДубасоВ, неГде—дэНди)* у Маяковского остается около одной трети всех замен (30%), у Сельвинского около двух третей (64%); у Пастернака резкие замены составляют еще того больше, 73%, у Евтушенко — 83%. Народный стих в этом случае дает показатель 76,5%[1].

Однако не следует преувеличивать вседозволенные неточной рифмы. Такие броские примеры, как *верБаХ—стерПиТ, паДаЛь—опаСНоСТЬ, стрекотуХа—инструКТоР* (Сельвинский), *коМпЛеКС—хлопеЦ, Краснодара—государСТВа, ксилофоНа—углекислото[Г]ю* (Вознесенский) потому и заметны, что звуковой фон этих ярких пятен прост и легко воспринимается слухом. Одиночные интервокальные звуки, перекликающиеся друг с другом — явление сравнительно редкое: гораздо чаще они являются пучками, один звук рифмует с двумя или два с двумя (пучки в три и более согласных сравнительно редки и не рассматривались). Вот здесь и раскрывается почти правило: один из звуков поддерживает прочность и привычность рифмы, а другой (или другие) обеспечивают ее новизну.

10. Расшатывание точности послеударного созвучия, как известно, может компенсироваться различными способами:

а) использованием в пополнении или замене уже наличных в рифмующем слове звуков *(воРоНЬе—заРоНеН, КоПиТ—ТроПиК, МоШКой—наМоКШий)*; частным случаем этого приема является так называемая рифма "с перестановкой" или "с перемещением" *(ТиШе—пиШиТе)* — об их широких возможностях охотно упоминали теоретики и составители литературных манифестов (со времен еще французского постсимволизма), но на практике они употреблялись мало — видимо, это рифмы больше "для глаза", чем "для слуха";

б) совпадением пополнения с начальным звуком следующего стиха — так называемый "перенос рифмы" *(Перехожу от казни к казни Широкой полосой огня; Ты только невозможным дразниШЬ, Зовешь неведомым меня...* — Блок; *Один взойду на помоСТ Росистым утром я, Пока спокоен дома СТРогий судия...* — Ф. Сологуб; *Сверху хозяин, европееЦ, Завоеватель, бог, пилот, Тучи подмяв, под небом рееТ, Сам направляя птичий лет...* — Н. Оцуп);

---

[1] Разница с показателями предыдущей таблицы объясняеся тем, что там учитывались лишь одиночные интервокальные звуки, а здесь — и пучки интервокальных согласных.

в) чаще всего — совпадение предрифменных опорных согласных ("левизна рифмы", в терминологии Брюсова); по существу, именно распространение этого приема помогло неточной рифме стать из экспериментов Брюсова и Блока массовым и общеупотребительным средством в русской поэзии.

Подсчеты здесь затруднительны, потому что эти опорные согласные могут довольно далеко отодвигаться от своего предрифменного места, размывая границу между рифменным созвучием и общеэвфоническим созвучием стихов (классический пример: ***наши отходят на Ковно — нашинковано***, Маяковский). Поэтому для начала мы учитывали здесь лишь самые бесспорные случаи: совпадение непрерывной последовательности предрифменных согласных фонем (так, в рифме *посторонним—с троном* учитывались три опорные согласные *С, Т, Р,* а в рифме *грозе—газет* только одна *З*'). В эту последовательность включались не только полностью тождественные фонемы (как в этих примерах), но и наиболее близкие из нетождественных (твердые—мягкие, глухие—звонкие, см. § 9).

Показателем предударной рифменной опоры считалось частное от деления числа опорных согласных на число рифм: так, показатель 0,17 (0,21) означает, что на 100 рифм данного вида в рассматриваемом произведении приходится 17 полностью тождественных и 4 неполностью тождественных опорных согласных, всего 21. В таблице для экономии места вместо 0,17, 1,02 печатается 17, 102 и т.д.

Подсчеты делались раздельно для следующих видов рифм: 1) точные женские, 2) точные мужские закрытые, 3) точные мужские открытые, 4) неточные мужские, 5) неточные женские с Т в интервокальной позиции (Т—П, Т—М), 6) неточные женские с П и М в интервакальной позиции (П—Т, П—П, П—М, М—Т, М—П, М—М), 7) точные и неточные дактилические. Для Маяковского рассматривались "Облако в штанах" и "Ленин", для Сельвинского — "Улялаевщина" 1924; для сравнения по точным рифмам был взят "Евгений Онегин" Пушкина, гл. 2—3.

	"Онегин"	"Облако"	"Ленин"	Асеев	Пастернак	Сельвинский
Точные						
1) женские	17(21)	28(36)	46(65)	60(80)	52(72)	45(59)
2) муж. закр.	15(20)	62(77)	76(102)	61(89)	66(86)	86(93)
3) муж. откр.	9(11)	82(91)	53(75)	31(56)	38(48)	96(121)
Неточные						
4) мужские		50(58)	57(69)	77(98)	92(110)	93(106)
5) жен. с —Т—		34(45)	60(74)	71(86)	73(79)	46(52)
6) жен. с —П, М—		38(50)	45(63)	103(116)	79(90)	61(69)
Точные и неточные						
7) дактилические		42(49)	33(45)	40(57)	41(53)	—

Женские и мужские рифмы подкреплены опорными согласными приблизительно в одинаковой степени (с разными отклонениями у разных поэтов), дактилические — в несколько меньшей: по-видимому, длинная послеударная часть позволяет обойтись более короткой

предударной. Неточные рифмы почти всюду подкреплены опорными звуками больше, чем точные.

Разница показателей у Пушкина и поэтов XX в. значительна: здесь в цифрах выражено то "полевение" рифмы, о котором говорил Брюсов. Интересна в этом отношении рифма самого Брюсова: в раннем его стихе ("Urbi et orbi") показатели предударной опоры близки к пушкинским и даже ниже их (вместе с неполностью тождественными созвучиями: 16 для женских, 25 для мужских закрытых, 8 для мужских открытых), в позднем его стихе ("Mea") — близки с показателем у поэтов-футуристов и даже выше их (в точных рифмах: 106 для женских, 116 для мужских закрытых, 72 для мужских открытых; в неточных рифмах: 175 для мужских, 112 для женских; в дактилических рифтах — 72). Можно сказать, что в известной статье "Левизна Пушкина в рифмах" [Брюсов 1924] Брюсов вместо портрета Пушкина дал собственный портрет.

(Не нужно, однако, думать, что появление неточных рифм было причиной появления глубокого ряда опорных звуков. Сквозное обследование [Гаспаров 1984б] убеждает, что после XIX в. показатель предударной рифменной опоры резко повышается впервые у Анненского, Иванова, Кузмина — поэтов, неточными рифмами не пользовавшихся; к ним эта манера пришла из французской поэзии, где "богатая рифма" ценилась еще с романтических времен. Но, появившись независимо, культ опорных звуков в дальнейшем развитии несомненно был поддержан распространением неточных рифм, искавших компенсации своей неточности.

Разница индивидуальных показателей поэтов XX в. интерпретируется труднее. Можно заметить, что у Маяковского обычно выше показатели по женским рифмам, у Сельвинского по мужским (еще одно свидетельство, что именно мужские были для Сельвинского главной областью эксперимента); можно заметить, что у Маяковского в "Ленине" из трех видов мужских рифм максимальные показатели дает вид (2), минимальные вид (3), а из трех видов женских рифм максимальные — вид (5), минимальные — вид (6), тогда как у Сельвинского в обоих случаях как раз наоборот.

Для Сельвинского, Пастернака и отчасти Асеева были отдельно подсчитаны показатели опоры для неточных рифм с элементом П и с элементом М:

	Сельвинский	Пастернак	Асеев
4) мужские—П	67(80)	64(82)	47(68)
мужские—М	134(152)	146(163)	148(168)
5) женские Т—П	46(51)	72(76)	
женские Т—М	48(56)	74(87)	
6) женские П—(Т, П, М)	84(94)	68(85)	
женские М—(Т, П, М)	51(57)	96(97)	

В мужских рифмах заметное несоответствие М требует большей компенсации с помощью предударной опоры; может быть, можно сказать, что в мужских измененных рифмах (*гуБам—КуБань*) опорный согласный так же обязателен, как и в мужских пополненных рифмах.

В самом деле: как *могу—уйду* в русской традиции, в отличие от немецкой и французской, не считается достаточной рифмой, так, соответственно, пополненная рифма *могу—уйдут* тоже неупотребительна; можно считать уникальную даже у Сельвинского рифму *рук—шум* аномалией. Эксперименты с открытыми мужскими без опорного согласного (типа *рука—нога*) были характерны в XVIII в. для раннего Ломоносова (до 1743, по немецкому образцу), в XIX в. для А. Тимофеева, в XX в. для С. Боброва и отчасти для имажинистов; они еще требуют исследования.

11. Вокальная структура неточной рифмы, как сказано, не рассматривалась. В принципе она поддается анализу при помощи тех же категорий: Т на вокальных позициях дает точную рифму, М на вокальных безударных — "приблизительную" (в терминологии В. Жирмунского, см.: [Жирмунский 1923]: *пустыню—отныне, отраду—стадо* и т.п.), М на вокальных ударных — диссонансную или консонансную рифму (*стеная—стеною, итак—итог,* и т.п.), П на различных позициях — неравносложную рифму. Ограничимся некоторыми замечаниями об этой последней.

Нарастание добавочного гласного в неравносложной рифме может иметь место, как известно, (1) между двумя согласными, из которых один обычно сонорный *(убыль—рубль, охало—заглохло, Англию—евангелии),* или (2) в конце слова *(ниц—казнить, хамелеона—охмеленная, папахи—попахивая;* нарочитый случай у Сельвинского: *покровительства—по крови*); (3) прочие случаи сравнительно менее употребительны (*власть—влажность, пористый—просто*). Соотношение этих трех случаев у Маяковского ("Облако в штанах", "Война и мир", "Ленин") — 75:23:2; у Асеева, Пастернака, раннего Сельвинского вместе взятых (индивидуальные различия невелики) — 30:55:15; у Есенина — 15:83(!):2; у Вознесенского — 4:77:19. Таким образом, Маяковский предпочитает "межсогласное", а другие поэты "надставное" наращение рифмы; опять-таки манера Маяковского оказывается не общехарактерной для всего XX в., а индивидуальной.

12. Все приведенные выше цифры еще требуют тщательной проверки их значимости, требуют привлечения более широкого материала по рифме XIX—XX вв. и народной поэзии, требуют сопоставления с естественными языковыми показателями (в частности — сопоставления фоники рифмующих и нерифмующих слов в одних и тех же произведениях). Интересно также влияние рифмующих звуков (особенно ударных гласных) на подбор звуков внутри строки. Но думается, что уже сейчас можно сказать: применение точных методов исследования к рифме не менее перспективно, чем оно было для метрики и ритмики.

ЛИТЕРАТУРА

Бернштейн С.И. О методологическом значении фонетического изучения рифм // Пушкинский сборник памяти С.А. Венгерова. М.; Пг., 1922.

Бернштейн С.И. Опыт анализа словесной инструментовки // Поэтика. Л., 1929. Вып. 5.

Бернштейн С.И. Художественная структура стихотворения А. Блока "Пляски осенние" // Труды по вторичным знаковым системам. Тарту, 1973. Т. 6.

Брюсов В.Я. Левизна Пушкина в рифмах // Печать и революция. 1924. № 2.
Гаспаров М.Л. Второй кризис русской рифмы // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. Вып. 587 (1981).
Гаспаров М.Л. Материалы о ритмике русского 4-стопного ямба XVIII в. // Russian Literature. 1982. Т. 12. № 2.
Гаспаров М.Л. К анализу русской неточной рифмы // Russian Poetics. Los Angelos, 1983.
Гаспаров М.Л. Очерк истории русского стиха. М., 1984а.
Гаспаров М.Л. Эволюция русской рифмы // Проблемы теории стиха. Л., 1984б.
Гаспаров М.Л. Очерк истории европейского стиха. М., 1989.
Жирмунский В.М. Рифма, ее история и теория. Пг., 1923.
Исаченко А.В. Из наблюдений над "новой рифмой" // Slavic Poetics: Essays in honor of K. Taranovsky. The Hague, 1973.
Исаченко А.В. Рифма и слово // Russian Poetica Los Angelos, 1983.
Кондратов А.М. Статистика типов русской рифмы // Вопр. языкознания. 1963. № 6.
Орлицкий Ю.Б. Свободный стих в русской советской поэзии 60—70-х гг. Автореф. дис. ... канд. филол. наук: 1982.
ОРЯС: Отделение русского языка и словесности императорской Академии наук: сборник. 1899. Т. 66. № 7.
Самойлов Д.С. Книга о русской рифме. М., 1982.
Тренин В.В. В мастерской стиха Маяковского. М., 1973.
Толстая С.М. О фонологии рифмы // Труды по вторичным знаковым системам. Тарту. 1965. Т. 2.
Харджиев И., Тренин В. Поэтическая культура Маяковского. М., 1970.
Штокмар М.П. Рифма Маяковского. М., 1958.
Eekman Th. The realm of rime: A study of rime in the poetry of the Slavs. Amsterdam, 1974.
Jakobson R. Linguistics and poetics // Style and language. Cambridge, Mass., 1960.
Pszczołowcka L. Rym. Poetyka: Zarys encyklopedyczny: III. Wrocław etc. 1972. T. 2. Cz. 2. Zesz. 1.
Worth D.S. On 18-century Russian rhyme // Russian Literature, 1972. N 3.
Worth D.S. Remarks on 18-century Russian rhyme // Slavic Poetics: Essays in honor of K. Taranovsky. The Hague, 1973.

Н.А. Кожевникова

О СООТНОШЕНИИ ТРОПА И РЕАЛИИ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ

I

Одна из важных закономерностей литературы XIX—XX вв. — зависимость средств изображения от предмета изображения [Виноградов 1959, 467; Лихачев 1967, 144]. Эта закономерность имеет разные формы выражения и, в частности, определяет характер тропов. Как отметила М.А. Рыбникова, "единство тропов и тематики произведения — постоянное явление в литературе" [Рыбникова 1958, 123]. Предметный мир, изображенный в произведении, — одновременно источник тропов, которые мотивированы темой, ситуацией, изображаемой средой и т.п.

Этот общий принцип имеет разные проявления, которые зависят от того, как соотносится опорное слово тропа с обозначениями реалий изображаемого мира. В одних случаях реалии, на которые опирается

троп, не имеют самостоятельной значимости в тексте, но ассоциативно связаны с темой соответствующего фрагмента текста и представляют собой принадлежность изображаемого мира, оставаясь при этом за текстом, в других случаях они имеют самостоятельную значимость, так что обозначение реалии и образ сравнения совпадают.

Тропы включаются в текст по-разному. Одни из них имеют в тексте дополнительную мотивировку, другие не имеют ее. Одни и те же или сходные тропы в разных текстах по-разному соотносятся со своим окружением. Например, сравнение-приложение *галка-монашенка* в "Жизни Арсеньева" Бунина не имеет опоры в тексте, а в "Чистом понедельнике" соответствующее сравнение обусловлено характером изображаемого: *... на кирпично-кровавых стенах монастыря болтали в тишине галки, похожие на монашенок...* В балладе Жуковского "Эолова арфа" сравнение луны со щитом: *На темные своды Багряным щитом покатилась луна* — имеет опору в изображаемом мире, где щит — одна из выделенных реалий: *Висели рядами Их шлемы, кольчуги, **щиты** по стенам; **Щиты** их и шлемы избиты в боях.* В поэме Лермонтова "Последний сын вольности" реалией (*На щиты склонясь, варяги спят*) мотивировано сравнение солнца со щитом: *И солнце пламенным **щитом** Нисходит в свой подводный дом.* Те же тропы используются и без дополнительных мотивировок: *Луна катится в зимних облаках, Как **щит** варяжский или сыр голландский* (Лермонтов "Сашка"); *В туче месяц блеснет ли **щитом*** (Фофанов); *Из длинных трав встает луна **Щитом краснеющим героя*** (Блок); *ускользающий, **солнечный щит*** (Белый); ср. *Луна уже встала на небосклоне, красная и широкая, как медный **щит*** (Тургенев "Новь"); *... далеко-далеко на горизонте уходит за черту земли мутно-малиновым шаром солнце. И что-то старорусское есть в этой печальной картине, в этой синеющей дали с мутно-малиновым **щитом*** (Бунин "Золотое дно"). Метафора Жуковского *Но **дни** в аулах их **бредут** На **костылях угрюмой лени,*** развивающая стертую метафору *время идет*, не имеет дополнительной мотивировки. В рассказе Ремизова "Чертик" подобный троп соотнесен с реалией: *Пришлось девочке **костыли** носить — **Тянулись минуты, они тоже, казалось, на костылях шли.*** Однотипные тропы ведут себя по-разному даже в пределах одного текста. Например, сравнение глаз с углями в одной из сцен "Жизни Клима Самгина" Горького не имеет дополнительной мотивировки: *Глаза ее ... были красны как раскаленные **угли;*** в другой — подобное сравнение соотносится с обозначением реалии: *В бородатом лице Варавки, освещенном отблеском **углей**, было что-то страшное, маленькие глазки его тоже сверкали, точно **угли.***

Тропы, имеющие опору в теме или ситуации, и тропы, имеющие опору в непосредственно изображенной реалии, могут сосуществовать в одном произведении. Например, в "Пропавшей грамоте" Гоголя друг за другом идут сравнения этих двух типов: *Козаки наши ехали бы, может, и далее, если бы не обволокло всего неба **ночью,** словно **черным рядном,*** и в поле не стало ***так же темно, как под овчинным тулупом.*** *Рядно* — безотносительно к сравнению — представляет собой принадлежность изображаемого мира, хотя не

входит в предметный мир произведения. Другой образ сравнения имеет непосредственную опору в тексте: ... *дед вспомнил и про* ***овчинный тулуп свой.***

Аналогичным образом соотносятся с реалиями изображаемого мира сменяющие друг друга сравнения в "Барсуках" Леонова: *Небыстрыми ручейками течет серебро в дубовый хозяйский ящик, туда же прыгают темные, как лики московских Никол,* ***пятаки*** ... *В ту пору и само солнце в морозной дымке над Зарядьем — медный, морозом обожженный докрасна* ***пятак.*** Одно из сравнений имеет опору "за текстом" в особенностях изображаемой среды (*как лики московских Никол),* другое — непосредственно в тексте.

Некоторые ситуации диктуют определенные опорные слова. Например, при изображении смерти в качестве опорных слов тропов используются слова *мертвец, труп, покойник, саван.* Круг предметов, которые обозначаются таким образом, широк, неопределенен и изменчив. Героине рассказа Лескова "Котин доилец и Платонида", только что похоронившей мужа, кажется, что "длинное полотенце белеется на шнурке, словно *мертвец,* стоящий в саване". Герою рассказа Л. Андреева "Молчание" после похорон дочери кресла представляются мертвецами в саванах. В рассказе Бунина "Илья Пророк" сравнение *бледные, как саван, овсы* предвещает смерть, а в "Господине из Сан-Франциско" смерть персонажа происходит на корабле *среди бешеной вьюги, проносившейся над гудевшим,* ***как погребальная месса,*** *и ходившим траурными от серебряной пены горами океаном.* Ситуация *(Вчера пели песнь погребенья)* обусловливает троп *Стояла луна мертвецом* в стихотворении Фета "Давно ль под волшебные звуки...". В стихотворении Фофанова "Ревнивый муж", рассказывающем о том, как ревнивый муж убил ни в чем не повинную жену, использован сходный образ: *Только тихая* ***луна*** *Светит в окна, как* ***покойница Неподвижная, бледна.*** Таким образом устанавливается параллель между ситуацией и отражением ее во внешнем мире, который представлен то предметами быта, то природным окружением человека. При этом реальное сходство между сравниваемыми предметами отходит на второй план.

Связи между членами тропа отличаются разной степенью тесноты. В некоторых случаях в одной смысловой плоскости лежит не только ситуация и признак сравнения, но и объект сравнения. Таковы, например, отношения между предметом и образом в сравнении *Прелаты в шелковых рясах служили перед костелом молебен. Пузатые, благостные —* ***они стояли, как колокола*** *в росистой траве* в рассказе Бабеля "У святого Валента". В других случаях члены тропа, мотивированного ситуацией, находятся в далеких смысловых плоскостях. С некоторыми тропами, мотивированными ситуацией, связан эффект остранения: *Бани тифлисские, бебутовские, превращают человека в азиатца, отбивают у него всякие сколько-нибудь холодные мысли, лишают возраста и вселяют* ***ленивую, как мыльная пена, любовь к себе и ни теплое, ни холодное, как края бассейна, равнодушие ко всем*** (Тынянов "Смерть Вазир-Мухтара").

Источник опорных слов тропов — изображаемый быт, на характер

которого указывает образ сравнения: ***Сердце колотилось, как мельничная ступа*** (Гоголь "Сорочинская ярмарка"), ... *после обеда водворилась та сонная, душная* ***тишина****, которая до сих пор, как жаркий* ***пуховик, ложится на русский дом и русский люд в середине дня...*** (Тургенев "Часы"); ... *Да новых мыслей, вычитанных в новом Романе Санда (вольных, страшных* ***мыслей****, На вечер подготовленных нарочно, И* ***скинутых*** *потом,* ***как вицмундир****) Запас нежданно истощится скоро* (А. Григорьев "Вопрос").

Троп представляет собой отсылку к реалии, характерной для определенного места. В произведениях, действие которых происходит на востоке, как образы сравнения используются слова *чадра, чалма, кальян, ятаган* и т.д.: *Оно уходило, как* ***паша*** *в неприступные ворота своей крепости, в толпе* ***янычар****-облаков, блестящих золотом и багрецом* — о солнце (Марлинский "Последняя станция к старой Шамахе"); *На неопрятных этих* ***балконах, похожих на винные бурдюки****, обедали, ругались, спали, любили, сберегая, как* ***старое вино — прохладу; Обломок луны, кривой,*** *как* ***ятаган****, висел в черном небе* (Тынянов "Смерть Вазир-Мухтара"). В рассказе Л. Андреева "Рогоносцы" дело происходит в Италии, это обусловливает характер сравнения: ... *красными пятнами, как* ***кардинальская сутана, горела*** *под кручею распустившаяся* ***герань****.* Некоторые реалии сопровождает указание на принадлежность определенной среде: *Много козаков обкосилось и обжалось...* ***Скирды хлеба*** *то там, то сям,* ***словно козацкие шапки****, пестрели на поле* (Гоголь "Вечер накануне Ивана Купала").

Троп содержит прямое или косвенное указание на место действия, которым он мотивирован. В этой роли используется название места: *Эти художники и вовсе не похожи на* ***художников*** *итальянских, гордых, горячих,* ***как Италия*** *и ее небо; Несколько бледных, совершенно бесцветных,* ***как Петербург,*** *дочерей* (Гоголь "Невский проспект"); ... *приметесь за труд и пот, таща лямку под одну бесконечную,* ***как Русь,*** *песню* (Гоголь "Мертвые души"); *Наша беседа была столь же неисчерпаема, как сам* ***Рейн*** (Брюсов, "Огненный ангел"); ... *на лбу у него вспухла, как* ***Нева,*** *синяя жила* (Замятин "Наводнение"); *Отец закусил перед выездом на вокзал и не принимал участия в обеде. Его прибор остался чистый и светлый, как* ***Екатеринбург*** (Пастернак "Детство Люверс"); реалии, характерные для изображаемого места: ... *другой имеет рот величиною в* ***арку Главного штаба*** (Гоголь "Невский проспект").

Троп, характеризующий персонажа, мотивирован его профессией. Герой рассказа Андреева "Весенние обещания" — кузнец: *узловатый черный кулак его падал на головы, как молот.* Герой рассказа Замятина "Наводнение" работает в котельной: *смех вырывался у него из носа, изо рта, как* ***пар*** *из предохранительных клапанов распираемого давлением котла.* Один из персонажей романа Тынянова "Смерть Вазир-Мухтара" Сенковский —журналист. Этим объясняется сравнение *Палевые штиблеты звучали резко, как журнальная полемика,* на основе которого возник метафорический эпитет *полемические штиблеты.* Тропы такого типа изображают не только

персонажа и его непосредственное окружение, но переносятся на весь изображаемый мир. В повести Платонова "Сокровенный человек, распространенное сравнение истории с паровозом: ***История бежала в те годы, как паровоз, таща за собой на подъем всемирный груз нищеты, отчаяния и смиренной косности*** — приобретает дополнительное подкрепление в том, что герой повести — машинист.

Ориентация тропа на профессиональные представления персонажей — один из способов их речевой характеристики. Например, в речи моряка: *Бросаюсь туда опрометью: **сердце бьет рынду; замечаю ее на траверзе** и прямо прыгаю к ней наперерез* (Марлинский «Фрегат "Надежда"»); в речи игрока Казарина в "Маскараде" Лермонтова: *Мир для меня — колода карт, Жизнь — банк; рок мечет, я играю;* в речи плотника Костыля в повести Чехова "В овраге": *Кто-то оттоптал ей внизу **оборку**, и Костыль крикнул: — Эй, внизу **плинтус** оторвали!*

Для достижения художественного эффекта опорные слова тропов могут быть не только специфически окрашенными. Ряд опорных слов сопровождают разного рода указания на то, что реалии, на которые троп опирается, имеют место в изображаемом мире: ***Как облака, висящие над ним,** Стал мрачен **лик** суровый Акбулата* (Лермонтов "Аул-Бастунджи"); *при последнем слове **Параска вспыхнула ярче алой ленты, повязавшей ей голову*** (Гоголь "Сорочинская ярмарка"); *... лицо его было похоже на **красное сукно его жилета*** (Гоголь "Невский проспект"); *... он приладил к стене узенькую трехногую кровать, накрыв ее **небольшим подобием тюфяка, убитым и плоским, как блин**, и, может быть, так же **замаслившимся, как блин**, который удалось ему вытребовать у хозяина гостиницы* (Гоголь "Мертвые души"); *Но ничто не отозвалось ниоткуда: **все было глухо и мертво, как камни, по которым он ступал**, для него мертво, для него одного* (Достоевский "Преступление и наказание"); *А другие стрельцы разобрали веревки от остальных колоколов и подняли разноголосый **пестрый звон, похожий на их красные, синие и желтые рубахи*** (Андреев "Весенние обещания"); *... **жизнь** для нее стала **пресна, как та просфора, которую с усталым лицом ела она перед чаем, воротясь от обедни*** (Бунин "Чаша жизни"); *Иуда подымался, тяжело дыша, по временам попадая из тьмы в **узорчатые лунные ковры, напоминающие ему те ковры, что он видел в лавке у ревнивого мужа Низы*** (Булгаков "Мастер и Маргарита"). Тропы такого типа используются и в речи персонажей, например, в "Майской ночи" Гоголя в рассказе Левко, обращенном к Ганне: *У сотника была **дочка**, ясная панночка, **белая**, как снег, **как твое личико;*** в рассказе Чехова "Следователь" в речи следователя: *Молодая женщина, здоровая, умница, без всяких предрассудков... **Вся стройная, грациозная, как вот эта березка.*** Таково же сравнение: *Тихо прожил, тихо и умру, как в свое время высохнет и свалится лист вот с этого кустика...* во внутренней речи героя рассказа Бунина "На хуторе".

В таких случаях троп характеризует не только определенный предмет изображения, но и сам мир. В текст через троп привносятся

те реалии, которые в нем непосредственно не изображены, но характерны для изображаемого мира. Таковы в значительной своей части тропы Гоголя. Троп расширяет предметный мир произведения.

Часть тропов, имеющих мотивировку в тексте, связана не столько с изображаемой средой вообще, сколько с особенностями изображаемой ситуации. Сравнение из "Тараса Бульбы": *Янкель... подпрыгивал на лошади, **длинный, как верста, поставленная на дороге,*** —связано с конкретной ситуацией: *И через час воз с кирпичом выехал из Умани.* В рассказе Л. Андреева "Нет прощения" конкретная ситуация — поездка на конке — обусловливает строй мыслей персонажа и характер тропов: *И погода была скверная, ноябрьская, и город был надоевший, скверный, и дешевая жизнь — как **конечный билет с надорванным углом.** От дома до гимназии и обратно: все дни можно сосчитать по билетам, а сама **жизнь похожа на клубок, из которого грязные пальцы вытягивают бумажную ленту** и **отрывают по билету — по дню.***

Характер изображаемой ситуации, накладывая отпечаток на выбор изобразительных средств, изменяет освещение одних и тех же предметов, людей, явлений. Ассоциации, которые вызывает один и тот же предмет изображения, в разных ситуациях различны: *Пахло в предбаннике золой и вениками. **Банные,** бесстыжие **глаза** у Феклы; Фекла садила хлебы в печь. Плескались у ней **замутившиеся, как опара, глаза**... Фекла взмахнула рукой, выпачканной в муке лопатой и сказала жарким, **сыпучим** голосом* ... (Вс. Иванов "Цветные ветра").

Подчинение тропа характеру изображаемой среды и ситуации, которое становится все более ощутимым в литературе XX в., в особенности в литературе 20-х годов, ведет к тому, что одни и те же предметы изображения приобретают все новые и новые образные соответствия, в каждом конкретном случае имеющие разные мотивировки. Это относится к таким вечным предметам изображения, как солнце, луна, звезды.

При устойчивости основной смысловой связи, конкретные ее преломления могут быть разнообразны и изменчивы. Это можно показать на примере повторяющегося сравнения дома с человеком. В разных произведениях Гоголя в каждом конкретном случае сравнение мотивировано изображаемой средой: ... *перед козаками показался **шинок, повалившийся на одну сторону, словно баба на пути с веселых крестин*** ("Пропавшая грамота"); *Там обгорелый черный **монастырь, как суровый картезианский монах,** стоял грозно, выказывая при каждом отблеске мрачное свое величие* ("Тарас Бульба"). При обратной смысловой связи человек сравнивается со строением, тропы также несут на себе отпечаток изображаемой среды: ...*тут **женщины казались подобны зданьям в Италии: они или дворцы или лачужки, или красавицы или безобразные*** ("Рим"). Изображение винокура в "Майской ночи" мотивировано его профессией: ***Казалось, будто широкая труба с какой-то винокурни,** наскуча сидеть на своей крыше, задумала прогуляться и чинно уселась за столом в хате головы;* ср. *низенькое строение винокура расшаталось от громкого смеха.* О жилище Плюш-

кина говорится: ***Каким-то дряхлым инвалидом*** *глядел сей* ***странный замок, длинный, длинный непомерно,*** сам Плюшкин — *изношенная развалина.* В повести Белого "Серебряный голубь" параллель *дом—человек* видоизменяется в зависимости от характера изображаемых предметов: *В селе Целебееве домишки вот и здесь, вот и там, и там:* ***ясным зрачком в день косится одноглазый домишка, злым косится зрачком*** *из-за тощих кустов; железную свою выставит крышу — не крышу вовсе:* ***зеленую свою выставит кику гордая молодица;*** *а там* ***робкая*** *из оврага* ***глянет хата:*** *глянет — и к вечеру хладно она туманится в росной своей* ***фате; задумались там и амбары, как тучные старики,*** *зерном распертые и подпертые кольями; весь озарен и высок, что сверкающий светом* ***красавец,*** *в ясные облеченный доспехи, и светлел, и сверкал на холме среди бурного моря зеленых листьев старинный дом.* Таким образом, определенная смысловая связь, оставаясь в своей основе неизменной, приобретает отпечаток изображаемого мира.

На этой особенности тропов основаны и способы обновления традиционных смысловых связей. Троп обновляется благодаря тому, что опорное слово прикрепляется к определенному месту. В стихотворении Лермонтова "М.А. Щербатовой" сравнения развивают украинскую тематику, поскольку Украина — родина героини стихотворения: *Как ночи Украйны В мерцании звезд незакатных, Исполнены тайны Слова ее уст ароматных.* На этом фоне традиционное сравнение глаз с небом, к которому Лермонтов обращался неоднократно, обновляется и приобретает конкретность: *Прозрачны и сини, Как небо тех стран, ее глазки.* Подобным образом мотивировано традиционное сравнение в поэме "Демон": *И звезды яркие, как очи, Как взор грузинки молодой.*

В "Обрыве" Гончарова дело происходит на Волге, соответственно традиционное сравнение мыслей с водой приобретает местную окраску: *мысли являются и утекают, как волжские струи.* Это же сравнение в стихотворении Полонского "Грузинская ночь" прикреплено к иной обстановке: *А думы несутся одна за другой, беспрестанно,* ***Как волны потока, бегущего с гор по ущелью.*** Традиционное сравнение времени с водой в "Господине Прохарчине" Достоевского приобретает нарочито бытовую окраску: *Целые часы проходили таким образом, дремотные, ленивые, сонливые, скучные,* ***словно вода, стекавшая звучно и мерно в кухне с залавка в лохань.*** Распространенное сравнение женщины со статуей обновляется благодаря тому, что образ сравнения конкретизируется: *Леночка была холодна,* ***как статуя Летнего сада*** (Тынянов "Смерть Вазир-Мухтара").

Характер синонимического варьирования опорных слов тропа зависит от специфики изображаемой среды. Например, снег обозначается не только словами *покров, ковер, скатерть, саван, плат, ткань, покрывало,* но и словами *ширинка,* когда речь идет о крестьянской среде: *снежные* ***ширинки*** *дырявит посохом закат* (Клюев); *телес,* когда речь идет о Востоке: ... *я вдруг вижу за долиной ... куполо-*

образную гору. Она вся в полосах снега, идущих сверху вниз, — как ***талес*** (Бунин "Храм Солнца).

Троп обновляется и благодаря тому, что традиционное опорное слово вытесняется локально прикрепленным. Например, при изображении востока вместо традиционной метафоры *шапка снега* используется локально окрашенная метафора *чалма: И между них, прорезав тучи, Стоял, всех выше головой, Казбек, Кавказа царь могучий, В* ***чалме*** *и ризе парчевой* (Лермонтов "Демон"); вместо слов *покров, пелена* используется слово *чадра: ... и холмистые побережья, и Золотой Рог, медленно раскрывающийся перед нами, и бледные призраки Скутари, Стамбула, Галаты, Перы — все подернуто матово-белесой* ***чадрой,*** *нежной, прозрачной, как драгоценные брусские газы;* ср.: *каменный город за прозрачно-белым покровом* (Бунин "Крик"). Обновляют традиционные смысловые связи и стилистически окрашенные средства. Таковы некоторые тропы Шолохова: *лунная стежка, лунный шлях, млечный шлях.*

Такие обозначения, несущие в себе указания на локальную прикрепленность, сами по себе достаточны для того, чтобы быть осознанными как отражение своеобразия изображаемой среды. Однако они могут иметь опору в тексте. Таково сравнение ***Как буркой,*** *ельником покрыта, Соседних гор она черней* (Лермонтов "Измаил-бей"), которое подкреплено обозначением реалии: *И плеть меж* ***буркой*** *и седлом.* Таким образом, некоторые тропы приобретают двойную мотивировку.

Троп обновляется и тогда, когда устанавливается связь между опорным словом и ситуацией, когда опорное слово тропа подкреплено родственным ему словесным окружением. Так обновляется традиционное сравнение солнца с лампадой, поставленное в зависимость от изображаемой среды: *Мне по контрасту вспоминается голгофская гора Соловецкого монастыря, вспоминается красное вечернее солнце над морем, будто* ***лампада*** *над черной усыпальницей* (Пришвин "Колобок"). Стертое сочетание *мертвая тишина* обновляется благодаря тому, что приобретает мотивировку в изображаемой ситуации — смерть, похороны, кладбище и т.п.: *Но* ***тишина*** *была* ***мертвая. Гроб*** *стоял неподвижно* (Гоголь "Вий"); *мы вместе работали в* ***кладбищенской*** *церкви... была* ***тишина мертвая, какая подобает кладбищу*** (Чехов "Моя жизнь").

II

Одна из распространенных разновидностей мотивированного тропа — троп, опирающийся на обозначение реалии, имеющей самостоятельную значимость в тексте. Например: *Григорий Григорьевич повалился на постель, и* ***казалось, огромная перина легла на другую*** (Гоголь "Иван Федорович Шпонька и его тетушка"). В подавляющем большинстве случаев троп и реалия связаны лексическим повтором. Однако это не обязательно. Между соотнесенными словами могут быть и иные отношения, например, отношения рода — вида: *Хорошо сидеть одному на краю снежного поля,*

слушая, как в хрустальной тишине морозного дня щебечут ***птицы,*** *а где-то далеко поет, улетая, колокольчик проезжей тройки, грустный* ***жаворонок*** *русской зимы* (Горький "Детство").

Связь между тропом и реалией обладает разной мерой очевидности и зависит от их расположения в тексте. В литературе XIX—XX вв. распространены такие построения, в которых троп ориентируется на соседнюю реалию. Троп и обозначение реалии непосредственно примыкают друг к другу. Чаще всего в такой позиции оказывается прямое обозначение и отталкивающееся от него сравнение. Троп, отталкивающийся от реалии, имеющей самостоятельную значимость, — один из излюбленных приемов Гоголя: ... в *окне, помещался сбитенщик с* ***самоваром*** *из красной меди и* ***лицом таким же красным, как самовар,*** *так что издали можно бы подумать, что на окне стояло* ***два самовара,*** *если б один* ***самовар*** *не был с черною как смоль бородою; стояли столы с орехами,* ***мылом и пряниками, похожими на мыло*** ("Мертвые души"). В повести "Коляска" в соседних строках этот прием использован дважды: ... в *белой кофточке, драпировавшейся на ней,* ***как льющаяся вода,*** *она вышла в свою уборную, умылась* ***свежею, как сама, водой*** *и подошла к туалету.*

Ориентация тропа на соседнюю реалию характерна и для других писателей XIX—XX вв.: ***Река стекала, грозно перекликались над головою орлы.*** *Мулла-Нур с жаром рассказывал мне свою повесть,* ***и речь его походила на бушеванье горного потока, на крик пустынного орла при добыче*** (Марлинский "Мулла-Нур"); *На ней было шелковое розовое платье ... и по крупному* ***бриллианту*** *в каждом ухе.* ***Глаза*** *ее* ***блистали не хуже тех бриллиантов*** (Тургенев "Вешние воды"); *Прежде чем отец Прохор* ***внес свечку,*** *мы с отцом Вавилою заметили в хате слабый свет, отражавшийся через окно на стену. Посмотрели в окно, а как раз напротив, на том берегу озера,* ***словно колоссальная свечка, теплилась*** *старая сухостойная* ***сосна...*** (Лесков "Овцебык"); *Сходились во время карт* ***жены чиновников,*** *некрасивые, безвкусно наряженные, грубые, как кухарки, и в квартире начинались сплетни,* ***такие же некрасивые и безвкусные, как сами чиновницы*** (Чехов "Анна на шее"); ... *к черному* ***гробу*** *... больно и страшно было подойти. Только подойти, а там* ***неподвижно, как самый гроб, стояли четверо*** (Андреев "Жизнь Василия Фивейского"), ***Небо*** *над нами казалось еще глубже и невиннее,* ***и чистая, как это небо радость*** *наполняла душу* (Бунин "Святые горы"), *А* ***минуты*** *текли.* ***Пешеходы сменялись, как минуты*** (Белый "Вторая симфония"); *Костя постоял у окна, обвел глазами морозную даль и* ***луну,*** *обошел все углы, и* ***бледный, как луна,*** *стал спускаться вниз;* ***Лунные тучи*** *шли за окном.* ***Лунными тучами шли*** *перед Катей* ***дни наступающей жизни*** *и наливались луною* (Ремизов "Часы"); *В тишине — металась, трещала* ***свеча.*** *В тишине —* ***свечой негоримогорючей Костя горел*** (Замятин "Алатырь").

Построения такого типа широко распространены и в прозе 20-х годов (у Булгакова, Леонова, Федина, Пильняка и др). В качестве примера можно привести отрывок из "Голого года" Пильняка, в котором

разлагается и обыгрывается фразеологизм *пустить красного петуха*, и сравнение опирается на метафору, включая ее в себя: ***Красными петухами*** *взвились огненные языки,* ***красные петухи*** *охватили, окутали монастырские переходы и келии. После долгого молчания загудели набатом монастырские колокола —* ***как красные петухи пожара, заметался набат.***

Этот тип отношений между тропом и реалией характерен не только для прозы, но и для поэзии [Некрасова, Бакина 1982, 11—55]: *И под столетней мшистою* ***скалою*** *Сидел чечен однажды предо мною;* ***Как серая скала, седой старик,*** *Задумавшись, главой своей поник* (Лермонтов "Измаил-бей"); *Пред ним, озарена* ***луной, Стояла дева,*** *опустивши очи,* ***Бледнее той луны — царицы ночи*** (Лермонтов "Сашка"); *Встала* ***над морем*** *с казарменной скукою* ***Крепость, угрюмее моря сурового*** (Полонский "Чивита-Векиа"); *И ангел светлою улыбкой Ребенка тихо осенил И на закат лучисто-зыбкий Поднялся* ***в блеске*** *нежных* ***крыл.*** *И,* ***точно крылья золотые, Заря пылала*** *в вышине* (Бунин " Ангел").

В некоторых произведениях начала XX в. и более позднего времени взаимоориентированность тропа и реалии становится одним из ведущих принципов организации текста. С этой точки зрения показательна повесть Вс. Иванова "Цветные ветра", в которой последовательно используется переход от прямого значения слова к его тропеическому преломлению: *Оглянулся — на стене картинки, мухами засиженные, лампа в* ***розовом абажуре.*** *В соседней комнате попадья тонкая, хрящеватая,* ***в розовом ситцевом платье, как в абажуре;*** *Гонит Калистрат Ефимыч лошадей. В крови* ***гривы. Облака над степью — алые гривы;*** *А Васька, мигая теплым личиком, похожим на розовую каплю, сосал большие и круглые* ***груди. И небо сосало из белой зимней груди*** *голубой дым; В штанах из желтых* ***овчин*** *... строились мужики...* ***И как огромная недубленая овчина растянулось над горами небо.***

Переходы от прямого обозначения к тропу используются не только в авторском повествовании, но и в речи персонажей. В одних случаях употребление слова в разных функциях не выходит за рамки речи одного персонажа: *... я вам еще позабыла сказать, что у нас, то есть у* ***бабушки,*** *свой дом, то есть маленький домик, всего три окна, совсем деревянный и* ***такой же старый, как бабушка*** (Достоевский "Белые ночи"). В других случаях прямое обозначение и основанный на нем троп распределены между разными репликами диалога: — *Охотился? — Да, половил* ***перепелочков*** *немножко, Петр Лукич. —* ***Ты сам то,*** *брат,* ***точно перепел*** (Лесков "Некуда"); *Улыбаясь, говорила Красавица: — Все цветы, которые вы здесь видите, милый Граф, привезены издалека... из бедных, диких, некрасивых полевых и лесных цветочков образовались эти* ***очаровательные,*** *благоуханные* ***цветы.*** *— И* ***самый очаровательный цветок — ты, милая Красавица!*** *— воскликнул Граф* (Сологуб "Отравленный сад"). Красная свитка, которая упоминается в речи разных персонажей "Сорочинской ярмарки" Гоголя, в речи одного из них превращается в образ сравнения, характеризующий другого персонажа: *Куда теперь*

*ему бледнеты!.. щеки у него расцвели, как мак; теперь он не Цыбуля, а буряк — или, лучше, **сама красная свитка**, которая так напугала людей.*

Кроме того, переход от реалии к тропу связывает план автора и план персонажа. Прямое обозначение содержится в речи персонажа, троп — в речи повествователя: — *Здравствуйте, — сказал Гагин, входя, — я вас раненько потревожил, но посмотрите, какое **утро**. Свежесть, роса, жаворонки поют ... (С своими курчавыми блестящими волосами, открытой шеей и розовыми щеками **он сам был свеж, как утро**)* (Тургенев "Ася"). В рассказе Замятина "Пещера" переход от обозначения реалии к тропу связывает оторванные друг от друга фрагменты текста, один из которых представляет прямую речь героини: *Помнишь? Ветки еще голые, **вода румяная**, и мимо плывет последняя синяя льдина, похожая на гроб;* два других — повествование: *на письмах — **румяный, как вода на закате**, отблеск; Она сбросила одеяло, села на постели, **румяная, быстрая, бессмертная — как тогда вода на закате**, схватила флакончик, засмеялась.* Прямое обозначение содержится в повествовании, его тропеическое преломление — в реплике диалога. Сравнение: *... все это дико, как ногти того господина, которого я видел у тебя* — в речи Левина (Л. Толстой "Анна Каренина") — имеет опору в непосредственно изображенной детали.

Переход от обозначения реалии к тропу связывает повествование и внутреннюю речь персонажа. В повести В. Соллогуба "Тарантас" заглавное слово становится образом сравнения во внутренней речи одного из персонажей: *О дубина, дубина ... самовар ты бестолковый, подьяческая природа, ты сам не что иное, как тарантас, уродливое создание, начиненное дрянными предрассудками, как тарантас начинен перинами. Как тарантас, ты не видел ничего лучше степи, ничего далее Москвы.*

Тропы, ориентированные на реалию, не только непосредственно примыкают к ней, но могут быть удалены от нее фрагментами текста разной длины. Некоторые тропы такого типа не самодостаточны, но, напротив, содержат указание на предшествующий контекст. Сравнение *Мысли его медленно бродили; очертания их были так же неясны и смутны, как очертания тех высоких, тоже как будто бы бродивших, тучек* в 18 гл. романа Тургенева "Дворянского гнездо" опирается на предшествующее описание природы и отсылает к нему: ***Множество темноватых тучек** с неясно обрисованными краями расползались по бледно-голубому небу...* В повести Чехова "В овраге" так связаны прямое обозначение — *Всюду, и вверху, и внизу, **пели жаворонки*** — и соответствующее ему сравнение: *... она мыла в сенях лестницу и пела тонким серебристым голоском, а когда выносила большую лохань с помоями и глядела на солнце со своей детской улыбкой, то **было похоже, что это тоже жаворонок.***

Иногда соотнесенные элементы находятся в легко обозримом фрагменте текста, изображающем определенную сцену, ситуацию или вообще тематически замкнутом. Когда кузнец Вакула, герой повести Гоголя "Ночь перед Рождеством", приходит к Пацюку, тот ест

галушки. Эта деталь повторена несколько раз: *начал хлебать галушки, доедал остальные галушки* и т.д. На этом фоне появляется сравнение, опирающееся на соответствующую реалию: ... *полуотверстый рот готовился проглотить, как галушку, первое слово.* Переход от прямого обозначения к сравнению осуществляется в рамках тематически единой сцены и в повести Л. Толстого "Хозяин и работник". Замерзающий в снежном поле купец Василий Андреевич Брехунов видит перед собой выросший на меже высокий чернобыльник. Деталь эта повторяется: *И почему-то вид этого* ***чернобыльника,*** *мучимого немилосердным ветром, заставил содрогнуться Василия Андреича; Опять так же отчаянно трепался сухой* ***бурьян,*** *наводя почему-то страх на Василия Андреича.* Затем появляется сравнение, устанавливающее точку соприкосновения между персонажем и окружающим миром: ... *и это была действительная пустыня, та, в которой* ***он теперь оставался один, как тот чернобыльник,*** *ожидая неминуемой, скорой и бессмысленной смерти.*

Реалия и соответствующий ей троп могут быть разделены большими фрагментами текста, если они тематически и сюжетно соотносятся. Повтор такого типа связывает начало и конец произведения или начало и конец определенной сюжетной линии, которые строятся по принципу кольца: в конце возвращаются детали и мотивы начала. Известный случай кольцевой композиции, которая основана на перекличке между реалией и образом, содержится в повести Л. Толстого "Хаджи-Мурат". Параллель *Хаджи-Мурат — репей* устанавливается разными способами, в том числе сравнением: ... *вдруг он дрогнул, отшатнулся от дерева и со всего роста,* ***как подкошенный репей, упал*** *на лицо и уже не двигался.* Своеобразие этого сравнения в том, что оно завершает сюжетную линию и повесть в целом, в то время как сама реалия описана в начале повести. В романе Гончарова "Обрыв" описание обрыва связано с преданием о самоубийце, который погиб на дне его. В конце этой сюжетной линии упоминание о самоубийце появляется во внутренней речи Райского, но уже как основа сравнения: *Погибай же ты ... тут, на дне обрыва, как тот бедный самоубийца.*

Более сложный случай кольцевого построения, в создании которого играет роль соответствие между прямым обозначением и тропом, содержится в романе Толстого "Анна Каренина". 29 и 30 главы первой части, неоднократно привлекавшие внимание исследователей, имеют множество отражений в конце романа. Анна, возвращаясь домой, читает в вагоне при свете фонарика книгу, потом в забытьи ей мерещится мужик, который что-то делает в стене. Анна выходит на платформу и видит Вронского. Ряд деталей повторяется в конце романа, оставаясь неизменным (*красный мешочек, мужик*), другая же их часть преобразуется и переосмысливается. Деталям первой сцены соответствует не только имеющий поддержку в разных эпизодах романа символ *свеча,* о котором много писали, но и другой символ — *книга: И* ***свеча,*** *при которой она читала исполненную тревог, обманов, горя и зла* ***книгу,*** *вспыхнула более ярким, чем когда-нибудь, светом, осветила ей все то, что прежде было во мраке,*

затрещала, стала меркнуть и навсегда потухла. Описание метели в ранней сцене (*Страшная* ***буря*** *рвалась и свистала между колесами вагонов по столбам из-за угла станции*) соотнесено с душевным состоянием Анны, но оба плана имеют самостоятельное значение. В конце романа слово *буря* возвращается, но употребляется оно как метафора: *в душе у нее была буря, внутренняя буря.*

Тематическая и сюжетная связанность сцен — не обязательное условие для того, чтобы в них появились повторяющиеся элементы рассматриваемого типа. В некоторых случаях образ и соответствующая реалия, рассредоточенные по разным фрагментам текста, устанавливают точки соприкосновения между предметами изображения, непосредственно не связанными. С этой точки зрения представляют интерес некоторые сравнения Гоголя. Сравнение в 10 гл. повести "Страшная месть", которое характеризует Днепр: *Нежась и прижимаясь ближе к берегам от ночного холода, дает он по себе серебряную струю;* и ***она вспыхивает, будто полоса дамасской сабли*** — имеет опору в предметном обозначении, которое содержится в предшествующей главе, с описанием Днепра тематически не связанной: ... *покрикивает и машет* ***дамасской саблей,*** *и рубит с правого и левого плеча.* В повести "Иван Федорович Шпонька и его тетушка" несколько раз упоминается бричка как предмет быта. Оно используется и как образ сравнения: *Иван Федорович увидел... Ивана Ивановича, в долгополом сюртуке с огромным стоячим воротником, закрывавшим весь его затылок, так что* ***голова его сидела в воротнике, как будто в бричке.*** На основе сравнения возникает повторяющаяся метафора: ... *спросил Иван Иванович ...* ***высовывая голову из своей брички к Ивану Федоровичу.*** Сравнение дорог с раками: ... ***дороги*** *расползались во все стороны,* ***как пойманные раки,*** *когда их высыплют из мешка* — во второй главе "Мертвых душ" имеет опору в реалии этой же главы: *влача ... изорванный бредень, где видны были два запутавшиеся* ***рака.***

При том что во всех рассмотренных случаях источник возникновения тропа един, конкретные смысловые связи, которые осуществляются с помощью построений такого рода, разнообразны. В ряде случаев между разными предметами речи существует внутренняя связь. Соотносятся разные части одного целого: *Это была высокого росту женщина...* ***с удивительными, глубокими, бархатными глазами ... Голос*** *у нее был* ***такой же мягкий и бархатный, как и глаза*** (Тургенев "Новь"). Соотносится орудие действия и его результат. В повести Тургенева "Песнь торжествующей любви" соотнесены инструмент — скрипка, у которой верх *обтягивала голубоватая* ***змеиная кожа,*** и мелодия, которая из нее извлекается: ... *страстная мелодия полилась из-под широко проводимого смычка, полилась,* ***красиво изгибаясь, как та змея, что покрывала своей кожей скрипичный верх.***

Обычно между предметами, которые оказываются объединенными, непосредственной связи нет. При помощи повтора-сравнения один персонаж уподобляется другому. Так сближаются не только персонажи, связанные сюжетно, как Муций и малаец в "Песни торже-

ствующей любви" Тургенева, но и персонажи, противопоставленные сюжетно. Герой "Пиковой дамы" Пушкина Германн на похоронах старой графини *приподнялся, **бледен, как сама покойница**.*

С персонажами могут сравниваться предметы окружающего мира. У Собакевича дрозд, *очень похожий тоже на Собакевича <...>, каждый предмет, каждый стул, казалось, говорил: "и я тоже Собакевич!" или: "и я тоже очень похож на Собакевича!"* (Гоголь "Мертвые души"). Персонаж как бы продолжается во внешнем мире: *Войдя в маленький кабинет Кити, **хорошенькую, розовенькую ... комнатку, такую же молоденькую, розовенькую и веселую, какою была сама Кити** еще два месяца тому назад, Долли вспомнила, как убирали они вместе прошлого года эту комнатку...* (Л. Толстой "Анна Каренина"); ***Кумов подвал был разительно схож с самим кумом.** Оба они представлялись наблюдающему глазу немытыми и нечищенными от самого их сотворения* (Левитов "Нравы московских улиц"); *Тут по обе стороны дороги стояли старые березы. **Они были так же печальны и несчастны на вид, как их хозяин Власич, так же были тощи и высоко вытянулись, как он*** (Чехов "Соседи"). С человеком сравнивается и мир природы: *Поликей придержал Барабана, **улыбнулся своею слабой улыбкой** ... ясно виднелись голубоватые снеговые тучи, **и солнце как будто начинало проглядывать, но нерешительно и невесело, как улыбка самого Поликея*** (Л. Толстой "Поликушка"); ***Нянька Власьевна** храпит и задыхается — **А ночь хмурая старой нянькой Власьевной глядит на них*** (Ремизов "Посолонь").

Предметом сравнения становятся отвлеченные понятия: *... **совесть, такая же несговорчивая и грубая, как Никита**, заставила его похолодеть от затылка до пят* (Чехов "Палата № 6"), *И почему-то теперь вся эта ресторанная **роскошь**, бывшая на столе, показалась мне скудною, воровскою, **похожею на Полю*** (Чехов "Рассказ неизвестного человека"). Одна из героинь романа Ремизова "Пруд" — проститутка Маргаритка. С ней сравнивается душа персонажа: *И представилась Николаю душа его, **Маргариткой** представилась она ему, будто вся в запудренных струпьях и язвах стоит перед ним, стирает пудру, расковыривает струпья, разбереживает язвы ...*

Распространенный тип тропов, опирающихся на обозначение реалии или явления, — сравнение персонажа с деталями пейзажа (например, с растениями, птицами), или предметного мира, их окружающего: *... в комнатках, туго набитых, креслами, софами, пуфами, веерами и живыми японскими **хризантемами** тоже не было перспективы — сама же Софья Петровна Лихутина покрывалась испариной, будто теплой росой японская **хризантема*** (Белый "Петербург"). В "Мертвых душах" Гоголя при описании жилища Плюшкина крупным планом показано несколько однотипных деталей: *На одном столе стоял даже сломанный стул, и рядом с ним часы с остановившимся маятником, к которому паук уже приладил **паутину**.* Эта картина соотносится с описанием прошлой хозяйственной деятельности Плюшкина: *... везде во все входил зоркий взгляд хозяина и, **как трудолюбивый паук**, бегал, хлопотливо, но*

расторопно, по всем концам своей ***хозяйственной паутины.*** Так настоящее персонажа противопоставляется его прошлому.

Некоторые детали превращаются в символы и одновременно становятся основой тропов. Например, халат Обломова — это и реалия, это и символ, это и основа тропа: *Что ему делать теперь? Идти вперед или оставаться? Этот обломовский вопрос был для него глубже гамлетовского. Идти вперед — это значит* ***сбросить широкий халат не только с плеч, но и с души, с ума,*** *вместе с пылью и паутиной со стен смести паутину с глаз и прозреть!*

На реалию, обозначенную конкретным словом, опирается и образ сравнения при обозначении отвлеченных понятий: *Все оставили* ***монастырь*** *... тогда рождаются* ***мысли мрачные и чудесные, как одинокий монастырь*** (Лермонтов "Вадим"); ***Неприятное впечатление, только как остатки тумана на ясном небе,*** *пробежало по молодому и счастливому лицу императора* — после изображения тумана (Толстой "Война и мир"); *Недавно шел первый* ***снег*** *... И в душу вместе со свежим, легким морозным воздухом* ***просилось чувство, похожее на белый, молодой, пушистый снег*** (Чехов "Припадок"); *Свет ее томил, поэтому на лампочку, стоящую на тумбе у кровати, надела она темно-красный театральный* ***капор*** *... черная громадная* ***печаль одевала Еленину голову, как капор*** (Булгаков "Белая гвардия"). Сравнения такого типа — один из способов овеществления невещественного: *Трифонов ... одетый в широкий* ***клетчатый костюм*** *несколько напоминал клоуна ... Рассказывал о достопримечательностях Астрахани тоже* ***клетчатыми, как и его костюм, серенькими и белыми словами*** (Горький "Жизнь Клима Самгина"). Герой рассказа Л. Андреева "В поезде" — телеграфист, работающий на станции: *Он видит только вагоны и силуэты их — он работает — это значит, он передает слова. Пусть как день ясны эти слова для него,* ***они заперты, как вагоны*** *...* ***И мимо него, как вагоны, проходят слова*** *— чья-то радость и чье-то горе ...*

Повторяющиеся слова связывают разные планы изображения — явь и сон. Прямому обозначению, рисующему происходящее наяву, соответствует сравнение при изображении сна. Таковы сравнения в рассказе Чехова "Спать хочется". Явление внешнего мира (*Ребенок плачет. Он давно уже осип и изнемог от плача, но все еще кричит ...*) дает отражение в сне: *Она видит темные* ***облака,*** *которые гоняются друг за другом по небу и* ***кричат, как ребенок;*** *на телеграфных проволоках сидят* ***вороны и сороки, кричат, как ребенок*** *...* Возможно и противоположное распределение повторяющихся элементов. Если при изображении сна употреблено слово в прямом значении, при изображении яви ему соответствует троп. В романе Тургенева "Накануне" сон Елены продолжается в действительности: *Елена осматривается: по-прежнему все бело вокруг; но это снег, снег, бесконечный* ***снег*** *... Она быстро подняла голову, обернулась и обомлела:* ***Инсаров, белый, как снег,*** *снег ее сна, приподнялся до половины дивана ... .*

Во всех рассмотренных случаях, количество которых можно без

труда увеличить, троп сопрягает два непосредственно развертывающихся плана изображения. Кроме того, сравниваемый предмет соотносится с соответствующим предметом или фактом прошлого повествователя или персонажа. Такова, например, апелляция к прошлому в речи Дмитрия Карамазова :*Раз, брат, меня* ***фаланга укусила****, я две недели от нее в жару пролежал; ну так вот и теперь вдруг* ***за сердце****, слышу,* ***укусила фаланга, злое-то насекомое,*** *понимаешь?* (Достоевский "Братья Карамазовы"). Опору в прошлом опыте героя приобретает сравнение жены с птицей в рассказе Тургенева "Гамлет Щигровского уезда": *У меня в детстве был* ***чиж****, которого кошка раз подержала в лапах ... его спасли, вылечили, но не исправился мой бедный чиж;* ***дулся, чах,*** *перестал петь ... Не знаю, какая кошка подержала жену мою в своих лапах, только и* ***она так же дулась и чахла, как мой несчастный чиж****;* сравнение человека с вазой в "Фаусте" Тургенева: *Помню, когда я был еще ребенок, у нас в доме была красивая* ***ваза*** *из прозрачного алебастра. Ни одно пятнышко не позорило ее девственной белизны. Однажды, оставшись наедине, я начал качать цоколь, на котором она стояла ...* ***ваза*** *вдруг упала и разбилась вдребезги. ... Я возмужал — и легкомысленно разбил* ***сосуд*** *в тысячу раз драгоценнейший.* Со ссылкой на опыт героя вводятся и сравнения женщины с птицей в рассказах Чехова "Супруга" и "Моя жизнь".

Стихотворения, основанные на параллелизме, в большинстве своем содержат переход от прямого обозначения реалии к тропу. Переход от прямого обозначения к тропу организует и небольшие прозаические произведения лирического характера ("Сфинкс" Тургенева, "Перевал" Бунина и т.п.), авторские рассуждения, лирические отступления, т.е. тексты или фрагменты текста, аналогичные лирическим стихотворениям, основанным на параллелизме. Предмет сравнения в таких случаях имеет подчеркнуто крупномасштабный характер, а реалия поднимается до уровня символа. От непосредственно изображенной реалии отталкивается знаменитое сравнение Гоголя: *Не так ли и ты, Русь,* ***что бойкая необгонимая тройка,*** *несешься!* Метафорой такого типа заканчивается роман Гончарова "Обрыв": *За ним все стояли и горячо звали к себе — его три фигуры: его Вера, его Марфенька,* ***бабушка****. А за ними стояла и сильнее их влекла его к себе — еще другая, исполинская фигура, другая великая* ***"бабушка" — Россия.*** На переходах от реалии к тропу строятся лирические фрагменты в некоторых рассказах Чехова ("Соседи", "В овраге", "Случай из практики"): *Страшные картины будущего рисовались перед ним на* ***темной*** *гладкой* ***воде*** *... вся* ***жизнь*** *представлялась ему теперь такою же* ***темной, как эта вода,*** *в которой отражалось ночное небо и перепутались водоросли* (Чехов "Соседи"). В повести А. Ремизова "Крестовые сестры" один из эпизодов изображает, как в Бурковом дворе, который символизирует весь Петербург, убилась кошка. Повторяющаяся фраза *Кошка мяукала, Мурка мяукала* становится символом всего мирового страдания. Этот эпизод — источник сравнения: *в горе, в кручине, в нужде, в печали, в скорби, в злобе и ненависти* ***земля кувыркается и мяучит Муркой.***

Как и в лирическом стихотворении, центральная смысловая параллель может развертываться через несколько частных. В этом отношении характерна "Роза Иерихона" Бунина. Прямые обозначения первой части, содержащей описание волчца, символа вечной жизни и воскресения (***клубок сухих, колючих стеблей; будучи положен в воду, тотчас начинает распускаться, давать мелкие листочки и розовый цвет***), во второй части имеют метафорические преломления: *В живую воду сердца, в чистую влагу любви, печали и нежности погружаю я корни и стебли моего прошлого — и вот опять, опять дивно прозябает мой заветный злак.*

Троп такого типа может обобщать несколько прямых и непрямых употреблений слова. В "Мертвых душах" Гоголя метафора, характеризующая Плюшкина: *и сам он обратился, наконец, в какую-то* ***прореху на человечестве*** — имеет опору в предшествующем контексте: *все становилось гниль и* ***прореха*** — и повторяющемся слове *прореха:* ***нищенские прорехи;*** *показав ему спину, запачканную мукою, с большою* ***прорехою*** *пониже.*

Определенная реалия, имеющая самостоятельную значимость в тексте, может быть источником нескольких тропов. Круг предметов, которые рисуются при помощи повторяющихся средств, таким образом расширяется. В повести Тургенева "Вешние воды " изображение ночного вихря (***Вихорь,*** *не холодный, а теплый, почти знойный, ударил по деревьям, по крыше дома, по его стенам, по улице*) предшествует появлению тропов, которые изображают чувства Санина и *Джеммы.* Это сравнение: *Мгновенно, как тот* ***вихрь, налетела на него*** *любовь;* метафора: *над всем этим* ***вихрем разнообразных ощущений, впечатлений, недосказанных мыслей*** *постоянно носился образ Джеммы;* сочетание метафоры и сравнения: *они оба не могли опомниться и только сознавали подхвативший их* ***вихрь, подобный тому ночному вихрю,*** *который чуть-чуть не бросил их в объятия друг друга.*

Отношения между повторяющимися словами усложняются, когда прямое и тропеическое употребление слова не сосредоточены в однородном — авторском — тексте, а распределены между планами автора и персонажей. Заглавное слово романа Гончарова "Обрыв" не только употребляется в своем прямом значении, но и становится источником нескольких тропов, которые проходят через планы разных персонажей и авторские их характеристики: *Я молчала и не отвела тебя ...* ***от обрыва!*** (бабушка Вере); *... начать новую жизнь, непохожую на ту, которая стащила ее* ***на дно обрыва*** (о Вере); *Вера ... угадала, что он во второй раз* ***скатился с своего обрыва счастливых надежд*** (о Тушине); *Я бегу от этих опасных мест, от* ***обрывов,*** *от пропастей!* (Райский). В лирической прозе многократный повтор слова сопровождается метафорическими сдвигами и переосмыслениями ("Фацелия" Пришвина).

Однотипные или повторяющиеся образы в некоторых случаях имеют разные конкретные источники. В романе Тургенева "Дым" в одном случае символическое осмысление заглавного слова соотнесено с конкретной картиной, с прямым употреблением слова:

ветер дул навстречу поезду; беловатые клубы пара, то одни, то смешанные с другими, более темными клубами ***дыма****, мчались бесконечною вереницей мимо окна, под которым сидел Литвинов. Он стал следить за этим паром, за этим* ***дымом*** *... "****Дым, дым****", — повторил он несколько раз; и все вдруг показалось ему* ***дымом****, все, собственная жизнь, русская жизнь — все людское, особенно русское. Все* ***дым****, и пар, думал он ...* Сравнение *испаряется, как дым кадильницы, голос хозяйки* в конце романа имеет другой непосредственный источник. Оно отталкивается от иронической метафоры *храм (вы вступили в* ***храм, в храм****, посвященный высшему приличию, любвеобильной добродетели, словом: неземному).*

От одной и той же сцены отталкивается несколько несовпадающих образных преломлений. В романе Достоевского "Преступление и наказание" сцена убийства становится источником образов, которые возникают в сознании и речи разных персонажей. Сравнение ***Страшное слово, как тогдашний запор на дверях, так и прыгало*** *на его губах: вот-вот сорвется; вот-вот только спустить его, вот-вот только выговорить* отсылает к сцене убийства *(В ужасе смотрел Раскольников на* ***прыгавший в петле крюк запора****),* воспоминание о которой предваряет сравнение: *И в один миг припомнилось ему до чрезвычайной ясности ощущения одно мгновение, когда он стоял за дверью, с топором,* ***запор прыгал****, они за дверью ругались и ломились... .* К этой же сцене восходит и сравнение в реплике Порфирия: *...отвлечь, этак, вас в противоположную сторону, да вдруг, как* ***обухом по темени*** *(по вашему же выражению) и* ***огорошить****.* Порфирий имеет в виду реплику Раскольникова: *...неожиданнейшим образом* ***огорошить его в самое темя*** *каким-нибудь самым роковым и опасным вопросом,* в которой, однако, нет слова *обухом,* напоминающего сцену убийства старухи: *Он вынул топор совсем... и почти без усилия, почти машинально, опустил на голову обухом.* Объединяя две разные сцены, Порфирий дает Раскольникову понять, что он знает об убийстве. Характерно и выражение отвлеченного через конкретное.

Определенная деталь и основанные на ней тропы — лишь часть развернутого образного ряда. С этой точки зрения представляет интерес деталь *ветка сирени* в романе Гончарова "Обломов". Реальная ветка сирени сразу же приобретет символическое осмысление: *Она шла тихо, она слушала рассеянно, мимоходом сорвала* ***ветку сирени*** *и, не глядя, подала ему. ... — Что она значит? —* ***Цвет жизни*** *и...* В таком качестве эта деталь неоднократно возникает и в сознании Обломова, и в сознании Ольги: *— Ольга! Пусть будет все по-вчерашнему, — умолял он, — я не буду бояться ошибок... Ну, если не хотите сказать, дайте знак какой-нибудь...* ***ветку сирени****... —* ***Сирени... отошли, пропали!*** *— отвечала она. Вон, видите, какие остались,* ***поблеклые!*** *— Отошли,* ***поблекли****...;* ***Сирени поблекли****, — думал он, глядя на висящие сирени, — вчера* ***поблекло****, письмо тоже* ***поблекло****, и этот миг, лучший в моей жизни, когда женщина в первый раз сказала мне, как голос с неба, что во мне хорошего, и он* ***поблекнет!***

В то же время это и отправной пункт образного ряда, который проходит через речь Обломова, Ольги, Штольца, связывая между собой и отдельные реплики и развернутые диалоги, в частности, диалоги, оторванные друг от друга. Например, в разговоре Ольги со Штольцем, после рассказа о любви к Обломову, вновь появляется этот образ: — *А это прошлое? — шептала она опять, кладя ему голову на грудь, как матери...* — ***Поблекнет, как ваша сирень!*** — *заключил он.* Одновременно для романа характерны сравнения с цветком: *Илюша с печалью оставался дома, лелеемый* ***как экзотический цветок*** *в теплице, и так же, как последний под стеклом, он рос медленно и вяло; Ищущие проявления силы обращались внутрь и* ***никли, увядая; Цвет жизни распустился и не дал плодов;*** Штольц — ***радостью наслаждался как сорванным*** *по дороге* ***цветком,*** *пока он не* ***увял*** *в руках* и т.п.

Переход от реалии к тропу может сопровождаться развертыванием тропеического ряда, отталкивающегося от реалий, характерных для изображаемого мира, но непосредственно не изображенных. Троп в таких случаях имеет не только свое непосредственное значение, но и становится способом косвенного изображения предметного мира. Такова цепь внутренне связанных тропов в одной из сцен "Войны и мира" Толстого: *Поглядев за перила вниз, князь Несвицкий видел быстрые, шумные, невысокие* ***воды*** *Энса, которые, сливаясь, рябея и загибаясь около свай моста, перегоняли одна другую. Поглядев на мост, он видел столь же однообразные живые* ***волны солдат...*** *Иногда между однообразными* ***волнами солдат,*** *как взбрызг* ***белой пены*** *в волнах Энса, протискивался офицер в плаще, с своею отличною от солдат физиономией; иногда,* ***как щепка, вьющаяся по реке,*** *уносился по мосту волнами пехоты пеший гусар, денщик или житель; иногда,* ***как бревно, плывущее*** *по реке,* ***проплывала*** *по мосту ротная и офицерская, наложенная доверху и прикрытая кожами, повозка.* Сначала между миром реалий и их метафорическим аналогом существует параллелизм (*волны Энса — волны солдат),* затем развивается только тропеический ряд, который однако намекает на существование реального: *как взбрызг, как щепка, как бревно.*

Во всех рассмотренных случаях реалия была источником тропа. Отношения между повторяющимися словами этим не исчерпываются. Иногда троп — сравнение, метафора — появляется раньше, чем соответствующая реалия и в таких случаях можно говорить о своеобразной реализации образа сравнения или метафоры. В "Страшной мести" Гоголя сначала появляется сравнение *как кровь: ...подале над Днепром горит бесовский его замок, и* ***алые, как кровь, волны*** *хлебещут и толпятся вокруг старинных стен* (гл. 6); в гл. 9 речь идет о реальной крови: *лежит пан его, протянувшись на земле и закрывши ясны очи. Алая кровь закипела на груди.* Слово, сначала использованное как образ сравнения, затем повторяется как обозначение и в других произведениях Гоголя: ***ноги отплясывают, словно веретено в бабьих руках*** — *баба сидит, заснувши перед гребнем, держит в руках* ***веретено*** *и, сонная, подпрыгивает на лавке* ("Пропавшая грамота"); *Ивану Федоровичу очень понравилось это*

лобызание, потому что ***губы его приняли большие щеки незнакомца за мягкие подушки*** *— тут оборотился он к мальчику в козацкой свитке, принесшему перину и подушки* ("Иван Федорович Шпонька и его тетушка").

В романе Достоевского "Братья Карамазовы" сравнение: *Обрывки мыслей мелькали в душе его,* ***загорались, как звездочки,*** *и тут же гасли, сменяясь другими, но зато царило в душе что-то целое, твердое, утоляющее* — предваряет появление реалии: *Над ним широко, необозримо опрокинулся небесный* ***купол,*** *полный тихих сияющих* ***звезд.*** Прямое обозначение этого отрывка становится в свою очередь основой сравнения в следующем фрагменте такста: *Он чувствовал явно,* ***как что-то твердое, как этот свод небесный,*** *сходило в душу его.* В романе Б. Пильняка "Голый год" несколько раз повторяется сравнение: *Дни походили на солдатку в сарафане, в тридцать лет.* И только в конце соответствующей сюжетной линии солдатка обретает самостоятельное бытие: *Серыми сумерками* ***солдатка в тридцать лет*** *(сладко ночами целовать такую солдатку!) останавливает человека, сгорающего последним румянцем чахотки...* Крутой *выстрел бича* в воздухе предваряет в рассказе Бунина "Генрих" выстрел из револьвера, которым убивают героиню.

Образ, предваряющий реалию, включается в цепь соотнесенных однотипных образов. Многие рассказы Андреева заканчиваются смертью героя. Событию предшествуют сравнения одного типа. В рассказе "В тумане" убийство героини и самоубийство героя предваряет ряд однотипных образов, который начинается в самом начале рассказа: *...****две белые колонны у входа в какой-то сад,*** *опустошенный осенью, были* ***как две желтые свечи*** *над покойником.* В более узком контексте, в пределах сцены появлению реалии — *с острия ножа спадали на пол густые капли* ***крови*** — предшествует стертое сравнение — *лицо, красное, как кровь,* которое от сопоставления с реалией переосмысливается, обновляется. Предзнаменования смерти содержат тропы в рассказе Бунина "Натали": *увидал ее мерзкую, темную бархатистость и ушастую, курносую, похожую на* ***смерть,*** *хищную мордочку* (о летучей мыши); *молодой месяц ... выходил ... своей белой половиной, похожей на человеческое лицо в профиль, яркое и* ***мертвенно-****бледное.*

Опору в реалиях, имеющих в тексте самостоятельную значимость, имеют и так называемые обоюдные тропы (А. Потебня), основанные на семантической обратимости членов тропа: *ковер перед диваном* ***с птицами, похожими на цветы, и цветами, похожими на птиц*** (Гоголь "Старосветские помещики"). В ряде случаев тропы такого типа примыкают друг к другу, как в только что приведенном примере: *Вот поезд снова где-то остановился и два раза жалобно и гулко крикнул, но где, близко или далеко, не определишь.* ***Свисток похож на эхо, эхо на свисток*** (Бунин "Надежда"), ***Бревна были как трупы, и трупы как бревна*** *— хрустели ветки и руки, и молодое и здоровое тело было у деревьев и людей;* ***Лес как море, и море — как лес*** (Вс. Иванов "Бронепоезд 14-69").

В более сложных случаях отношения между соотнесенными

словами не столь наглядны, а обоюдные тропы представляют собой лишь отдельные звенья в более сложных словесно-образных построениях. У Гоголя ("Рим", отрывок о Франции): *Там блещет* ***водевиль, живой, ветреный, как сам француз.*** И напротив: *...вся* ***нация была что-то бледное, несовершенное, легкий водевиль,*** *ею же порожденный.* В рассказе Л. Андреева "Иуда Искариот" существенную роль играет повторяющееся слово *камень*, которое появляется в разных ответственных сценах. Обоюдный троп связывает мир природный и мир человеческий. Слово в одном случае используется как предмет сравнения: *И на опрокинутый, обрубленный череп похож был этот дико-пустынный овраг, и каждый* ***камень в нем был как застывшая мысль;*** в другом случае как метафорический эпитет: *Какие-то* ***каменные мысли*** *лежали в затылке у Иуды.* Один из персонажей романа Ф. Сологуба "Мелкий бес", Володин, постоянно сравнивается с бараном: у него волосы, *как у барашка, баранье* лицо, *бараньи* глаза, он не говорит, а *блеет, как баран.* Эти сравнения приобретают опору в реалии. В одной из сцен другой герой романа, Передонов, видит барана. Обычный предмет сравнения становится образом сравнения: ***Баран*** *стоял на перекрестке и тупо смотрел на Передонова.* ***Этот баран был так похож на Володина,*** *что Передонов испугался. Баран заблеял, и это было похоже на смех Володина, резкий, пронзительный, неприятный.* В романе Тынянова "Смерть Вазир-Мухтара" здание сравнивается с человеком: *Как розовая облупившаяся старуха — виден был заброшенный дворец графа Павла Потемкина;* человек — со зданием: *Он* ***ходил глазами по Грибоедову, как по крепости,*** *неожиданно оказавшейся пустой.*

Соотнесение тропа с реалией, так же, как и соотнесение тропа с изображаемой ситуацией, — не только источник возникновения образа, но и один из способов обновления и оживления традиционных смысловых связей. Стертые общеязыковые сравнения, типа *красный, как кровь; красный, как кирпич; белый, как снег* и т.п. приобретают опору в конкретных реалиях: *Изредка мешал ему, однако же, порывистый ветер, который... так и резал в лицо, подбрасывая ему туда клочки* ***снега...*** ***Лицо чиновника было бледно, как снег,*** *и глядело совершенным мертвецом* (Гоголь "Шинель"); *Вероятно, он не умел краснеть — иначе* ***он покраснел бы, как кирпич, который продолжал беспомощно лежать в его руке*** (Андреев "На станции").

Приобретают опору в реалии и некоторые традиционные поэтические образы. Сердце, душа, мысль, мечта и т.п. сравниваются с птицей. В повести Короленко "Без языка" мысли сравниваются с чайками, а затем изображаются чайки. Прежде чем в романе Белого "Серебряный голубь" появляется сравнение души со стрижом, которое представляет собой видовое преобразование родового образа *душа-птица*, несколько раз описаны стрижи, вьющиеся вокруг колокольни. Сравнивая мечты с птицами, Пришвин использует видовые обозначения, одновременно рисующие окружающий мир: *Мои* ***мечты*** *носятся в воздухе совсем* ***как эти серебряные чайки,***

крачки, кривки, поморники, зуйки ("Колобок"). Традиционное сравнение речи с водой в "Мастере и Маргарите" Булгакова приобретает мотивировку в изображенной реалии: *Ручей остался позади верных любовников — ... Мастеру казалось, что слова Маргариты струятся так же, как струился* и *шептал оставленный позади ручей.* Некоторые традиционные тропы как бы укореняются в изображаемой действительности, как бы рождаются из нее.

III

Тропы в тексте связаны не только с изображаемыми реалиями, но и друг с другом. Тропы, вне зависимости от того, имеют ли они опору в реалиях или нет, повторяются. Чаще всего они группируются вокруг слов *огонь, зверь, птица, растение, насекомое.* Устойчивые образные характеристики представляют собой определенную систему ценностей, по отношению к которой рассматриваются и с которой соотносятся прежде всего разные персонажи.

Точки приложения повторяющихся тропов не совпадают у разных писателей, а ассоциативные возможности этих тропов постепенно расширяются. С этой точки зрения показателен образ птицы, который повторяется у многих писателей. В "Мертвых душах" Гоголя с птицами сравниваются не только люди *(высматривает* ***орлом,*** *выступает плавно, мерно; тот же самый* ***орел,*** *как только вышел из комнаты и приближается к кабинету своего начальника,* ***куропаткой*** *такой спешит с бумагами под мышкой; как плавный* ***гусь,*** *понеслась хозяйка; Багратион с* ***орлиным*** *носом; стройная англичанка, как* ***лебедь...;*** *вот он* ***совой*** *такой вышел с крыльца; Отсаживай, что ли, нижегородская* ***ворона;*** *Гусь ты? Как ты едешь?),* но и чашки *(поднос, на котором сидела такая же бездна чайных чашек, как* ***птиц*** *на морском берегу),* чубарый конь *(Ну же, ну,* ***ворона!****),* тройка. В романе А. Вельтмана "Сердце и думка" сердце уподоблено сороке, думка — сове. *Сорока* и *Сова* — самостоятельные персонажи романа.

В "Обломове" Гончарова с птицами сравниваются не только люди (Обломов нежен, как *голубь,* Ольга — как *орлица*), но и отвлеченные понятия (жизненные вопросы, мысли, чувство, время): *в голове просыпались, один за другим, и беспорядочно пугливо* ***носились,*** ***как птицы,*** *пробужденные внезапным лучом солнца в дремлющей развалине, разные жизненные вопросы; Он не успевает* ***ловить*** *мыслей:* ***точно стая птиц, порхнули*** *они, а у сердца, в левом боку, как будто болит; Он мог спугнуть чувство, которое стучится в молодое, девственное сердце робко,* ***садится*** *осторожно и легко,* ***как птичка*** *на ветку: посторонний звук, шорох — и оно* ***улетит;*** *И каждый час малейшего, едва заметного опыта,* ***случая, который мелькнет как птица*** *мимо носа мужчины, схватывается неизъяснимо быстро девушкой.* В романе Брюсова "Огненный ангел" птице уподоблены не только разные персонажи (Рената, как *горлинка;* Агнесса, как *ласточка;* Рупрехт и Фридрих сдружились, словно *две птицы* в одной клетке; Агриппа, как *сыч;* монашенки, как испуганная

стая голубей...), но и отвлеченные понятия: *... не мог допустить я, что с такой неодолимостью схватит меня в свои когти тоска, словно* ***горный орел*** *малого ягненка; ... опасения и надежды, теснившиеся в душе, искали выхода, подобно* ***птицам,*** *запертым в* ***тесной клетке.*** В повести Е. Замятина "Наводнение" с птицей сравнивается героиня Софья: *Быстро, в несколько взмахов,* ***как большая птица,*** *Софья облетела глазами комнату; Трофим Иваныч... поднял Софью вверх... она была* ***легкая, как птица;*** *Она медленно,* ***как птица,*** *опустилась на кровать;* сердце Софьи: *у нее ничего не было, ни рук, ни ног — только одно сердце, и оно, кувыркаясь* ***птицей,*** *падало, падало, падало; ... сердце оторвалось от ветки и неровно перевертываясь,* ***птицей*** *падало вниз;* маятник: *Маятник на стене метался,* ***как птица*** *в клетке, чующая на себе пристальный кошачий глаз; Опять стало тихо, только, как* ***птица,*** *метался маятник на стене;* ср.развитие тропа: *часы над ней громко долбили* ***клювом*** *в стену.*

Часть повторяющихся характеристик имеет опору в реалиях изображаемого мира. В повести Тургенева "Призраки" одно из появлений Эллис предваряется появлением птицы: *Довольно большая серая птица вдруг, безо всякого шума, прилетела и села на самый край окна... "Уж не прислали ли тебя, чтобы напомнить?" — подумал я.* Персонажи повести сравниваются с птицами, часть этих сравнений имеет опору в непосредственно изображаемом: *Мы взмыли кверху, как* ***вальдшнеп,*** *налетевший на березу; Мы начали перелетывать с берега на берег, как* ***кулички-песочники,*** *которых мы то и дело будили и за которыми гнались — И мы вдруг полетели через Волгу, в косвенном направлении, над самой водой, низко и порывисто, как* ***ласточки*** *перед бурей...; что-то разом обняло и подхватило меня снизу вверх:* ***кобчик*** *так подхватывает когтем, "чокает" перепела. Это Эллис на меня налетела — Эллис кувыркалась в воздухе, падала, бросалась из стороны в сторону, как* ***куропатка,*** *смертельно раненная или желающая отвлечь собаку от своих детей.* С птицами сравниваются не только персонажи повести. Пролетающие журавли наводят рассказчика на мысль о людях: *Это запоздалые журавли летят к вам, на север, — сказала Эллис ... И тут мне пришло в голову, что таких людей, каковы были эти птицы, в России — где в России! в целом свете немного.* С птицей сравнивается и та зловещая масса, которую Эллис называет смертью: *колебание, напоминающее зловещий* ***размах крыльев хищной птицы.***

На широкий круг предметов речи распространяется сравнение с птицей в романе Булгакова "Белая гвардия". С птицей сравнивается треск пишущей машинки, телефонные звонки (это лейтмотив всей "военной" линии романа), дрема *(Сонная дрема прошла над городом: мутной* ***белой птицей*** *пронеслась),* люди. Традиционное сравнение сердца с птицей обновляется благодаря тому, что приобретает опору в реалии. Птица, принадлежащая Лариосику, — одно из действующих лиц романа. Именно с ней сравнивается сердце: *"Он", — отозвалось в груди Анюты, и* ***сердце ее прыгнуло, как Ларюсикова птица.*** Сравнение непосредственно отсылает к фрагменту изображаемой

действительности: *В черной клетке тотчас, как взбесилась, закричала птица и засвистала, и затарахтела.*

Однотипные и повторяющиеся сравнения могут и не иметь непосредственной опоры в изображаемых реалиях, но они сосуществуют с этими реалиями, которые представляют собой часть изображаемого мира. В "Тарасе Бульбе" Гоголя мать сравнивается с чайкой, запорожцы с орлами, с соколами, голубями, Остап с ястребом, с птицей сравнивается сердце, лодки, корабли, женская грудь, перья. Одновременно птицы — неотъемлемая часть изображаемого мира. В рассказе Тургенева "Лес и степь" повторяющиеся сравнения с птицей: ***Сердце в вас встрепенется, как птица; воображенье реет и носится, как птица*** — существуют на фоне многочисленных видовых обозначений птиц и слова *птица* в прямом значении.

Повторяющиеся тропы с разными опорными словами концентрируются в одном произведении. В "Анне Карениной" Толстого Варенька, Анна и Кити сравниваются с цветком. Вронский, Каренин и Левин в разных сценах сравниваются с собакой, в других сценах они имеют родовую характеристику *зверь, животное*. Сравнение с ребенком в разных сценах характеризует Анну, Каренина и Левина. С птицей сравнивается любимая лошадь Вронского Фру-Фру и Анна, а затем Сережа.

Поскольку подобные сравнения принадлежат не только автору, но и персонажам, таким способом пересекаются разные субъектные сферы. Левин сравнивает Кити с цветком в сцене на катке: *Для Левина так же легко было узнать ее в этой толпе, **как розан в крапиве.*** В конце об этом же говорит Левину Анна: *Она оставила во мне впечатление прелестного цветка, именно цветка*. Начавший охладевать к Анне Вронский смотрел на нее, как *смотрит человек на **сорванный им и завядший цветок**, в котором он с трудом узнает красоту, за которую он **сорвал** и погубил его*. Варенька в восприятии Кити *была похожа на прекрасный, хотя еще и полный лепестков, но уже отцветший, без запаха **цветок.*** Параллель *человек—растение* имеет и другие проявления: Левин сравнивается с деревом; принц, которого сопровождает Вронский, был *свеж, как большой зеленый глянцевитый голландский **огурец.*** Каренин тянулся к влюбленному взгляду Лидии Ивановны, *как растение к свету*. Сравнения такого типа выходят за пределы изображения персонажей. В речи помещика на выборах сравнивается с деревом дворянство.

Ограниченный круг повторяющихся образных характеристик тяготеет к универсальности, при их помощи изображается мир в разных его проявлениях. В то же время круг повторяющихся опорных слов расширяется: *Звук... дрожащий как **струна** и Русская, правдивая, горячая душа звучала и дышала в нем и так и хватала вас за сердце, хватала прямо за его русские **струны*** (Тургенев "Певцы").

Повторяющиеся тропы при разных предметах речи — лишь одно из проявлений более общей закономерности — тяготения к образному единству, к однотипности образных соответствий разных предметов речи. В ряде случаев однотипные образы, почерпнутые из одного источника, густо концентрируются в одном месте. Описание степи в

"Тарасе Бульбе" Гоголя: *вся поверхность земли представлялась зелено-золотым* ***океаном,*** *на который* ***брызнули*** *миллионы разных цветов;* ***струя*** *сжимаемой травы; неизмеримые* ***волны*** *диких растений; светом* ***облило*** *степь; подымалась мерными взмахами чайка и роскошно* ***купалась*** *в синих* ***волнах*** *воздуха; свежий, обольстительный, как* ***морские волны,*** *ветерок едва колыхался по верхушкам травы <...> Днепр <...> шумел, как* ***море,*** *разлившись по воле.*

Такие образные сгустки — лишь часть обширных образных рядов, которые проходят через все произведение. Образы, объединенные словами *вода, литься* и т.д. которые сконцентрированы в этой сцене "Тараса Бульбы", рассредоточены по всей повести: *все минувшее...* ***всплыло*** *разом на поверхность,* ***потопивши,*** *в свою очередь настоящее. Опять* ***вынырнула*** *перед ним, как из темной* ***морской пучины,*** *гордая женщина. Вдруг* ***отхлынул*** *от сердца испуг еще скорее, чем* ***прихлынул;*** *Остап и Андрий кинулись со всею пылкостью юношей в это разгульное* ***море;*** *колоссальные готические окна его сурово гладели сквозь разделявшиеся* ***волны огня.*** *Душевные движенья и чувства... уже хотели* ***излиться*** *в неукротимые* ***потоки*** *слов...; вся* ***разлилась*** *в жалостных речах; слезы ее* ***текли ручьями*** *к нему на лицо.* На этом фоне выделяются два развернутых сравнения, связанных между собой и развивающих образ моря: *...славянская порода — широкая, могучая порода перед другими, что* ***море*** *перед мелководными реками...; ...нет силы сильнее веры. Непреоборима и грозна она, как нерукотворная скала среди бурного, вечно изменчивого* ***моря.***

Через некоторые произведения проходят образные поля, которые восходят к обобщающим образным параллелям *жизнь — цветенье, сеянье, пахота; жизнь — горение; житейское море, жизнь — плавание по житейскому морю, жизнь — театр, игра* и т.д. Исходная метафора может непосредственно присутствовать в тексте, и может быть представлена в нем своими заместителями, частными выражениями, по которым она восстанавливается. В романе Толстого "Война и мир" образ житейского моря в явном виде отсутствует. Он стоит за образом моря исторического. Его развитие опирается на традиционные детали соответствующей схемы — *корабль, буря,* но приобретает нетрадиционный характер: *Понятно, что до тех пор, пока* ***историческое море*** *спокойно, правителю администратору, с своею утлою* ***лодочкой,*** ***упирающемуся*** *шестом в* ***корабль*** *народа и самому двигающемуся, должно казаться, что его усилиями двигается* ***корабль,*** *в который он упирается. Но стоит подняться* ***буре,*** *взволноваться* ***морю*** *и двинуться самому* ***кораблю,*** *и тогда уж заблуждение невозможно.* ***Корабль*** *идет своим громадным независимым ходом, шест не достает до двинувшегося* ***корабля,*** *и правитель вдруг из положения властителя, источника силы, переходит в ничтожного, бесполезного и слабого человека. Ростопчин чувствовал это, и это-то раздражало его.* Помимо этого в романе несколько сцен, для развертывания которых значимы образы воды и моря. В романе Тургенева "Рудин" использована традицион-

ная образная параллель *жизнь — сеяние*, а в "Вешних водах" — *жизнь — плавание*. *Обобщающие* образы *жизнь — горение, цветение, путь, река, полет* и разные их частные выражения играют важную роль в романе Гончарова "Обломов". Через "Петербург" Белого проходят сквозные образы, развивающие параллели *жизнь — горение, жизнь — пляска*. "Дневник Сатаны" Андреева организует образ *жизнь — игра, театр*.

Некоторые тропы, входящие в сквозные образные ряды, развивающие традиционные образные параллели, имеют мотивировку или опору в изображаемых реалиях. В романе Брюсова "Огненный ангел" многочисленные морские образы можно связать с тем, что повествователь и герой этого произведения, Рупрехт, выдает себя за моряка. С этим связано и то, как обновляются отдельные детали традиционной схемы. Вводится профессиональная терминология, которая приобретает метафорический характер: *...она вдруг* ***повернула*** *и всю нашу жизнь* ***на новый галс***. Как плавание по морю рисуется и жизнь персонажей вообще, и основная ситуация — перипетии взаимоотношений с Ренатой, и некоторые частные ситуации (болезнь, пирушка у Агриппы, изучение колдовских книг и т.д.). При изображении каждой из выделенных ситуаций присутствует несколько фрагментов традиционной сюжетно-образной схемы, которые дополняются новыми образами: *У меня не было иного занятия, как следить за ясностью или облачностью на небосклоне души Ренаты, и скоро подметил я, что зловещие призраки предвещают новый* ***шторм, так как уже не был неопытным плавателем под теми широтами***. *Тем не менее, хотя и был я предупрежден, гроза налетела опять так стремительно, что я не успел* ***взять рифов*** *у* ***парусов***, *и* ***галс моей жизни*** *опять закрутился, как детский волчок*. Для романа характерно развитие однотипных метафор и сравнений и густая их концентрация: *все обычные* ***плотины*** *в душе Ренаты были сломаны стремительным* ***потоком*** *ее горя; ...выведет* ***ладью*** *человечества из* ***пучины*** *зла на путь правды и добра; ...все горестные думы, прорвав* ***плотину*** *сознания,* ***затопили*** *мою душу; ...мир демонов, который для многих кажется лежащим как бы по ту сторону какого-то недоступного* ***океана***, *переплываемого лишь в* ***ладьях*** *магии и гадания; ...в большой комнате второго этажа, набитой, как* ***трюм*** *торгового корабля и т.д.* В этом же романе Брюсова в разных ситуациях проявляются тропы "театрального плана", которые ведут к обобщающей параллели *жизнь—театр: Вот почему разговору постарался я придать легкость и свободу, словно* ***диалогу*** *в итальянской комедии; Рената... все изображала немую роль в* ***комедии*** и т.п.

В разных местах "Белой гвардии" Булгакова возникают образы, развивающие традиционное уподобление жизни плаванию по морю: *Качается туман в головах, то в сторону несет на золотой* ***остров*** *беспричинной радости, то бросает в мутный* ***вал*** *тревоги*. Гимназия сравнивается с кораблем. Как плавание изображается болезнь Алексея Турбина: *...когда проснулся, узнал, что* ***плывет в лодке*** *по жаркой* ***реке***. В ряд однотипных образов включены и традиционные

тропы типа *звук льется, поток народа*. Этот последний играет организующую роль в сцене величания Петлюры. Размышления Алексея Турбина содержат несколько тропов, развивающих этот смысловой ряд: *Ему показалось вдруг, что черная туча заслонила небо, что налетел какой-то вихрь и смыл всю жизнь, как страшный вал смывает пристань.* В числе подобных образов и переход от слова в прямом значении к метафоре: *Вечно загадочные глаза учителя, и страшные до сих пор снящиеся* ***бассейны,*** *из которых вечно выливается и никак не может вылиться вода... три года мотания в седле, чужие раны, унижения и страдания, — о проклятый* ***бассейн войны...*** Через роман Ю. Тынянова "Смерть Вазир-Мухтара" проходит сквозной мотив плавания по морю и связанный с ним образ корабля. Одно из применений этого образа имеет опору в реалии: *Карл-Роберт Нессельрод, сын пруссака и еврейки, родился на английском* ***корабле,*** *подплывавшем к Лиссабону.* ***Равновесие и параллельная дружба качались теперь, как английский корабль...***

Так традиционные образы становятся членами развернутых словесно-образных рядов и получают подкрепление и мотивировку в образной системе произведения и его реалиях, как бы создаются заново, возникая на основе внутренних связей произведения. В развернутых образных рядах сочетаются и взаимодействуют два типа тропов — тропы, прямо или ассоциативно связанные с реалиями изображаемого мира, и тропы, опорные слова которых не входят в предметный мир произведения.

Зависимость тропа от темы, ситуации и реалии имеет множество разных проявлений. Тропы, имеющие дополнительные мотивировки в тексте, сосуществуют с тропами, которые не имеют опоры в изображаемых темах и реалиях. При характеристике образного строя произведения и индивидуального стиля писателя приобретает важную роль соотношение разных типов тропов, с одной стороны, и соотношение разных типов локальных тропов, с другой.

ЛИТЕРАТУРА

Виноградов В.В. О языке художественной литературы. М., 1959.
Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. Л., 1967.
Некрасова Е.А., Бакина М.А. Языковые процессы в современной русской поэзии. М., 1982.
Рыбникова М.А. Избранные труды. М., 1958.

Е.А. Некрасова

ПРИЕМЫ ЯЗЫКОВОЙ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОСТИ В СТИХОТВОРНЫХ ТЕКСТАХ

Поиск принципов и методов с о п о с т а в и т е л ь н о г о анализа ряда текстов как фрагментов идиостилей остается весьма актуальной задачей лингвостилистических исследований. Одной из универсальных основ компаративного анализа может стать характер и тип сопряжения двух неизменных составляющих любого художественного образа — денотативной сферы и ее языкового выражения. "Самые обычные слова и образы взаимопроницаемы и трансформированы в стиле художественного произведения" [Виноградов 1971, 55].

Казалось бы, образ, обладающий пластичностью, теснее связан с чувственными представлениями о внешнем мире, чем образ, выраженный только языковыми средствами. Однако это представление при исследовании практики художественного творчества существенно корректируется. Ниже мы назовем некоторые векторы, которые могут быть положены в основу классификации, опирающейся на тип "переработки" исходного чувственного импульса в словесной и образной системе текста. При этом воспользуемся понятием я з ы к о в о й и з о б р а з и т е л ь н о с т и , употребляемым, как правило, при анализе прозаических текстов, а также стихотворных произведений лирико-эпического жанра (так, В.В. Виноградов говорит об изобразительном синтаксисе применительно к описательным фрагментам "Медного всадника" [Виноградов 1971, 174]). Мы же языковую изобразительность будем рассматривать как один из сущностных признаков лирического жанра, потому что способ взаимодействия чувственного представления с текстом во многом создает художественную информативность произведения, его индивидуальную стилистику. "Читатель не только "читает" "писателя", но и творит вместе с ним, подставляя в его произведение все новые и новые содержания. И в этом смысле можно смело говорить о "сотворчестве" читателя автору" [Виноградов 1971, 8]. При чтении лирических текстов такое "сотворчество" может рассматриваться как одно из существенных составляющих понимания излагаемой лирической коллизии; более того, в ряде случаев только "разгадка" ассоциативного хода, связывающего денотат с его художественным отражением, дает ключ к пониманию содержания лирического произведения или его фрагмента.

Рассмотрим проблему языковой изобразительности на конкретных примерах, позволяющих судить о возможностях выделения типологических групп лирических текстов по признаку характера взаимодействия чувственного представления с его "изображением" в словесной ткани текста.

Не будем специально останавливаться на случаях, где фрагмент действительности получает ясное, как бы живописное отображение (имеются в виду случаи типа: *Мелколесье. Степь и дали. Свет луны во все концы...* — С. Есенин) и обратимся к примерам, в которых восприятие зрительной картины, предлагаемой читателю, в той или иной мере усложнено.

1. **Пластический образ представлен необычным ракурсом**, который необходимо определить, чтобы понять точку виденья автора: *Синь сегодня так далека, будто бы встал великан...* (Н. Асеев); *Вдалеке, как в щели сарая, алеет закат* (Е. Винокуров); *Я уменьшалась, как в подсвешнике...* (Ю. Мориц).

Разумеется, могут быть случаи в большей степени предполагающие сотворчество поэта и читателя: *Вступаю в поэму, как в новую пору вступают. Работают поршни, соседи в ремнях засыпают. Ночной папироской летят телецентры за Муром. Есть много вопросов. Давай с тобой, Время, покурим* (А. Вознесенский "Лонжюмо", "Авиавступление"). Если в предыдущих примерах читателю предлагается догадаться, с какой позиции производится масштабное описание объекта наблюдения (горизонт определяется с высоты роста великана; удаленность закатной полосы неба подчеркивается ограниченностью обзора наблюдателя[1] ; уменьшение фигуры человека видится сквозь отражение его в блестящей поверхности предмета), то в последнем случае недостаточно представить себе полет "назад" брошенной на ходу горящей папиросы, но необходимо воссоздать и образную картину движения самолета "вперед" при иллюзии "полета" неподвижных земных ориентиров.

Очевидно, что в основе таких построений лежат общие законы языка, формирующие и принципы организации разговорной речи на основе широкого использования эллипса. Некоторые из таких стихотворных конструкций прямо повторяют (имитируют) строй разговорной фразы: *И под веничиком час поболеть, пообмякнуть, на досках лежмя, чтоб* ***от веника след — как лыжня*** (В. Цыбин); другие используют лишь общие принципы эллиптических построений, связанные с "пропуском" логического звена между названными явлениями: *и тогда* ***взлетел*** *Огромный* [о фейерверке], ***Словно лопнуло стекло...*** (Д. Самойлов). В последнем примере нормативная грамматическая связь придаточного сравнительного предложения с глаголом-сказуемым главного (взлетел как?) приходит в противоречие с образным смыслом высказывания, характеризующим шум при взлете ракеты, а также общий вид ее разрыва на множество блестящих осколков. Употребления подобного типа довольно часто встречаются в стихотворных произведениях поэтов — наших современников, например, у Вознесенского: *...в страшных пучинах восстаний и путчей* ***неслись капуцины как***

[1] За такими употреблениями могут стоять затекстовые ассоциации, повышающие содержательную емкость образа. Ср.: "Раньше я видел мир глазами человека, сидящего в блиндаже или окопе..." — Е. Винокуров — цитируется по кн. [Михайлов 1973, 94].

бочки с капустой; Он уши топорщил, как ручки от чашки... и т.д. Во всех этих фрагментах достаточно легко обнаруживается "надграмматическая" связь придаточного предложения с главным, в котором сравнение определяет не глагол-сказуемое, а существительное-подлежащее (капуцины какие? — *как бочки с капустой*). Включенный в конструкции с усложненным синтаксисом такой тип взаимодействия слова-образа и денотата может представлять собой весьма сложное построение, которое целесообразно рассматривать в ряду собственно художественных приемов, опирающихся на специфику письменной речи (к тексту можно обращаться требуемое число раз). Поэтому выделим этот вид языковой изобразительности в отдельную рубрику, понимая, что провести четкую грань между разговорностью как общим свойством национального языка современного периода и логической усложненностью как свойством художественных текстов весьма трудно.

2. Восприятие пластического образа затруднено несовпадением грамматической и логической подчиненности слов. Нарушение логической "правильности" соотнесения слов находим во фразе: *Мотылек, Как девочка, смеется надо мною, Как золотого шелка лоскуток!* (А. Тарковский). В данном случае определение мотылька, выраженное сравнением *(как золотого шелка лоскуток)* оторвано от определяемого слова и соотносится с ним по смыслу. Возможно и другое толкование, при котором расширяется семантический объем глагола *смеяться*, определяющего действия не только девочки, но и шелкового лоскутка. Однако и в этом случае неизбежно воссоздаваемый зрительный образ трепещущего *(смеющегося)* шелкового лоскутка в силу своей зрительной наглядности связывается с представлением о мотыльке. Обратимся к еще более сложному примеру:

Но высь за говором под стяг
Идущих туч
Не слышала мольбы
В запорошенной тишине,
Намокшей, как шинель,
Как пыльный отзвук молотьбы,
Как громкий спор в кустах[2].
Б. Пастернак
"Еще более душный рассвет"

В приведенном фрагменте выделенные нами сравнения относятся к характеристике *запорошенной тишины* (развивается тема неясных, приглушенных звуков), в то время как сравнение, непосредственно следующее за существительным (*в тишине, намокшей, как шинель*), указывает на иной аспект характеристики ночного пейзажа. (Ср. следующую строфу, в которой темы пыли и влажности соединяются:

[2] О примерах подобного типа см.: [Лотман 1969].

*Но **моросило**, и, топчась, Шли **пыльным рынком** тучи, Как рекруты, за хутор, поутру.)*

3. Ложно зрительные образы. В данном рубрикационном разделе остановимся на примерах, когда при заявленной зрительной наглядности образ не конкретизируется, а воспринимается только "в общем виде". Стремление читателя включить воображение и представить в деталях предлагаемую ему образную зарисовку может оказаться тщетным, а иногда — и вообще разрушить эстетическую основу восприятия.

Обратившись к стихотворению Есенина "Не бродить, не мять в кустах багряных...", выделим в нем вторую и четвертую строфы, где мотив зари сопрягается с темой лирической героини:

II

С алым соком ягоды на коже,
Нежная, красивая, была
На закат ты розовый похожа
И, как снег, лучиста и светла.

IV

В тихий час, когда *заря на крыше,*
Как котенок, моет лапкой рот,
Говор кроткий о тебе я слышу
Водяных поющих с ветром сот[3].

В первом случае *закат* и героиня (*ты*) сопоставляются на основе сходства образных характеристик, которые можно применить и к героине (*нежная, красивая*), и к *розовому закату*. Во втором — мотив нежности создается приглушенностью звуков (*тихий час, говор кроткий водяных ... сот*) и статичным образом *котенка* в хрестоматийное позе. Образ зари, получая от контекста лирические обертоны, не связывается зрительными ассоциациями с объектом сравнения (*как котенок*), этот образ формирует неброское и зрительно не оформленное олицетворение зари (она *моет рот*) и окружающей героя природы (***голос кроткий водяных... сот***). Так от соположения героини с *закатом*[4] образный сюжет подводит читателя к теме растворения ее в природе, способной хранить память о *нежной* и *красивой* и в то же время стирать границу между реальным и кажущимся (Ср.: *Пусть порой мне шепчет синий вечер, Что была ты песня и мечта...*).

Итак, фрагменты, содержащие наглядные образные картины (*Со снопом волос твоих овсяных Отоснилась ты мне навсегда...; С алым соком ягоды на коже, Нежная, красивая...*), вызывающие конкретные зрительные представления, перемежаются со стихами с фиктивно-предметной соотнесенностью образа. Формируется особый вид языковой изобразительности, основная функциональная направ-

[3] Синонимы *закат* — ***заря*** также усиливают соположенность этих строф.

[4] Мы не останавливаемся здесь на роли устойчиво-поэтической символики *заката*, усиленной соположением с *лучистым снегом*, как камертоне общего стилистического звучания текста и его содержательного наполнения.

ленность которой связана прежде всего с созданием определенного стилистического рисунка текста как показателя специфики идиостиля. Можно думать, что способ сопряжения зрительного и ложнозрительного описания и создает ощущение индивидуального стиля. Так, указанный выше прием воссоздания зрительно определенной картины, плавно (незаметно) сопрягающейся с пластическим образом, воспринимаемым вне его конкретизации, не единичен в творчестве Есенина: *Матушка в Купальницу по лесу ходила, / Босая, с подтыками, по росе бродила. / Травы ворожбиные ноги ей кололи, / , Плакала родимая в купырях от боли. / Не дознамо печени судорга схватила, / Охнула кормилица, тут и породила. / Родился я с песнями в травном одеяле, / Зори меня вешние в радугу свивали. / Вырос я до зрелости, внук купальской ночи, / Сутемень колдовная счастье мне пророчит...* ("Матушка в Купальницу по лесу ходила..."). Образный смысл начального фрагмента стихотворения легко включает в общую зрительно воспроизводимую картину первый из стихов выделенного нами двустишия (*Матушка ...по росе бродила...Травы...ноги ей кололи...плакала...в купырях...Тут и породила. Родился я ...в травном одеяле*); второй же стих этого двустишия не поддается прочтению через свой зрительный аналог: трудно осязаемо представить пеленание (свивание) младенца в радугу, тем более если это действие производится зорями. Названная стихотворная строчка связывается с предыдущей уже не деталями конкретно развиваемой чувственной картины, но общностью стилистического рисунка, создающего фольклорно-сказочный колорит произведения. Поэтому тематическая связь этих двух образных фрагментов (ср.: одеяло→свивальник; травный→зори вешние[5]) воспринимается " в общем плане" как набор устойчивых народно-поэтических формул.

Иной характер стилистического рисунка, связанный с таким взаимодействием денотативной и словесно-образной сфер произведения, которое лишь частично допускает восстановление зрительной основы образа, определяет художественный почерк И. Анненского, исследованный Б.А. Лариным: "Я взял примером наиболее пластическое, "картинное" стихотворение, — пишет о стихотворении "Дымы" Ларин. — И каждый стих в нем запрещает наглядность, ведет к представлениям зыбким, ускользающим и эмоционально-абстрактным" [Ларин 1923, 150; 151]. Для нас очень важен подход исследователя к определению стилистического почерка поэта через сопоставление изначально "картинной", пластической основы ассоциативного импульса с его словесной реализацией, "запрещающей наглядность". Образной основой такого стилистического эффекта, как нам кажется, является р а в н о п р а в н о е сосуществование в тексте *дымов* и *теней* от них на снегу, что и отражается в заглавии стихотворения, где называются *дымы*, и в его содержании, где упоминаются только *тени*. Такой прием

[5] В идиостиле С. Есенина встречаются семантические диалектизмы, к которым принадлежит и слово *вешний* — относящийся к летней поре года [Некрасова 1973].

"подмены" денотатов, характерный в целом для стилистики И. Анненского, формирует одновременно два плана описания — "нижний" — для теней и "верхний" — для дымов: ***В белом поле*** *был пепельный бал, Тени были там нежно-желанны...;* ***А внизу*** *содроганье и стук Говорили, что ужас не прожит; Громыхая цепями, Недуг Там сковал бы воздушных — не может.* Ср.: *Чередой,* ***застилая мне даль,*** *Проносились плясуньи мятежной...* . Итак, *дымы* воспринимаются через их *тени* на снегу поля, а также непосредственно, что возможно при наблюдении из окна вагона поезда.

Мы назвали некоторые виды п л а в н о г о перехода от образных представлений, опирающихся на четкий зрительный (или вообще сенсорный) аналог, к представлениям, денотативная основа которых воспринимается в общем виде, вне ее чувственной конкретизации.

Не ставя своей целью разрабатывать более подробно разнообразие приемов языковой изобразительности в пределах обозначенного типа, назовем типологически противопоставленный вид зрительной изобразительности, для которого характерен р е з к и й ввод ложной апелляции к конкретным чувственным представлениям адресата поэзии. В качестве примера приведем строчку из стихотворения А. Вознесенского "Новый год в Риме" ("Римские праздники"):

Может, будет год нелегким?
Будет в нем погод нелетных?
Не грусти — не пропадем.
Образуется потом.

Мы летим, как с веток яблоки.
Опротивела грызня...

Четкое образное представление, связанное с названной зрительной зарисовкой, — полет как падение на землю — порождает стилистический диссонанс. Однако смысл выделенного нами фрагмента в контексте стихотворения в целом не предполагает его буквального прочтения, поддержанного наглядностью зрительного образа; предпочтительнее интерпретация через трактовку полета как падения яблока при неподвижности самой яблони. Такое прочтение вполне согласуется с художественной идеей произведения, связанной с темой движения как внутреннего преобразования: *Что-то в нас* ***смениться хочет****? Мы, как Время, настаем. Мы* ***стоим****, забыв делишки, будущим поглощены...* . Обратим внимание на совмещение тем изменения и статичности, сопряжение которых и получит реализацию в образе полета-падения яблока. Необходимо также выделить мотив скоротечности жизни и ее незащищенности от грозных случайностей, который зазвучит в полную силу, развивая ту же тему полета, после названного фрагмента: *Мы летим, как с веток яблоки... И летит мирами где-то / в мрак бесстрастный, как крупье, / наша белая планета, / как цыпленок в скорлупе...* .

Итак, чувственное представление, не сообразующееся с его буквальным прочтением, выступает в функции композиционного узла, сопрягающего конкретные и философски обобщенные темы движения-полета.

Восприятию вышеназванного фрагмента в ложнозрительном ключе способствует общая стилистическая организация текста, в котором зрительно наглядные картины перемежаются со стихами, "запрещающими" наглядную живописность (*Человечество хохочет, расставаясь со старьем. Что-то в нас смениться хочет? **Мы, как Время, настаем.***)

На примерах, иллюстрирующих специфику художественной стилистики стихотворений различных поэтов, мы пытались обосновать положение о том, что характер языковой изобразительности в группе текстов, ассоциативный строй которых связан с исходным зрительным (или, шире, сенсорным) импульсом, идущим от предметного мира, может рассматриваться как универсальный принцип сопоставительного анализа ряда художественных текстов (или идиостилей), выявляющего индивидуальные характеристики конкретного произведения и в то же время позволяющего развивать компаративные исследования стилистической организации текстов лирического жанра.

4. Нам остается рассмотреть еще один тип языковой изобразительности, связанный с приемом наложения одного изобразительного плана на другой. Следует сразу сказать, что этот тип лирических текстов, отличающихся наибольшей сложностью прочтения, требует специального и неспешного изучения, связанного с расшифровкой и вычленением взаимопроникающих изобразительных планов. Поэтому уделим некоторое внимание анализу отдельных примеров этого типа языковой изобразительности.

Механизм создания образов, вбирающих в себя сразу несколько зрительных импульсов, накладывающихся друг на друга, демонстрируют стихотворения И. Анненского, раскрывающие приемы "засекречивания" первоначальной зрительной зарисовки. Таковы стихотворения "Маки" и "Маки в полдень" (Вариант): *...Среди сомлевших трав Все маки пятнами ...как губы, полные соблазна и отрав, **Как алых бабочек развернутые крылья**.→Безуханно и цветисто Чей-то нежный сгиб разогнут, — **Крылья алого батиста Развернулись** и не дрогнут.* Как видим, в первом стихотворении маки сравниваются с крыльями бабочки, а во втором уже не мак, а бабочка становится источником образной зарисовки; ассоциации же, связанные с маком, глушатся: применительно к растущему цветку затруднительно сказать *безуханно, цветисто.*

Итак, сложный образ может быть ориентирован на свой денотативный аналог опосредованно, через вторичную метафорическую номинацию, представляемую как исходная. "Расстояние" между первичным денотатом и образом в завершенном тексте может вмещать целый ряд последовательных переосмыслений изначальной сенсорной связи. Этот случай подробно показан в статье И.М. Семенко, где исследователь, анализируя движение ассоциаций в черновиках "Грифельной оды" О. Мандельштама, прослеживает сложные семантические связи слова-образа и его денотативного аналога: "Лермонтовские ассоциации в окончательном тексте гораздо

более явственны, чем державинские, а державинские зафиксированы в сущности, лишь в названии "Грифельной оды" и *требуют расшифровки*. В черновиках они даны открыто. Путь к окончательному тексту — разветвление метафор с пропуском связующих звеньев... "Ручья и молний брат молочный" — Державин, поэт, *но метафора уже максимально удалилась от подразумеваемого значения* — типичный пример метафоризации метафоры" ([Семенко 1985, 120, 121]; курсив наш — Е.Н.).

Прием наложения одного изобразительного плана на другой может быть связан с совмещением в том же самом образном контексте пейзажной (или какой-либо другой) зарисовки и внутренних переживаний (или размышлений) лирического героя. Такая художественная манера чрезвычайно характерна для Б. Пастернака[6]:

Душа — душна, и *даль табачного*
Какого-то, как мысли, цвета.
У мельниц — вид села рыбачьего:
Седые сети и корветы.

Крылатою стоянкой парусной
Застыли мельницы в селеньи,
И все полно тоскою яростной
Отчаянья и нетерпенья.

Ах, там и *час* скользит, *как камешек*
Заливом, мелью рикошета!
Увы, не тонет, нет, он там еще,
Табачного, как мысли, цвета.

Увижу нынче ли опять ее?
До поезда ведь час. Конечно!
Но этот час объят апатией
Морской, предгромовой, кромешной.

Мучкап

Обратим внимание на цветовые характеристики данного стихотворения; их мало и они объединены общими признаками — приглушенностью колористического тона: *табачного цвета, седые*. Однако их роль в формировании образной структуры текста весьма существенна, поскольку именно с ними связано переплетение двух ведущих линий произведения — пейзажной и словесно-ассоциативной. Приведенная уже в первых строчках стихотворения цветовая характеристика линии горизонта вполне отчетлива: табачный цвет — тусклый, зеленовато-коричневый, обрисовывающий

---

[6] Исследователь творчества поэта И.В. Фоменко обратил внимание на это свойство идиостиля, отразившееся в синтаксической усложненности стихотворных фрагментов. Так, по поводу четверостишия из "Высокой болезни" — *Когда он обращался к фактам, То знал,что полоща им рот Его голосовым экстрактом, Сквозь них история орет* — Фоменко замечает: "Грамматическая неуклюжесть фразы позволяет сделать важный вывод. Четверостишие построено по принципу наложения планов: Ленин и история. Они нерасторжимы в самой образной системе..." [Фоменко 1971, 294].

впечатление о степных далях в душный летний день. Так в текст вводится тема летнего марева, неподвижности, поддержанная рядом образных деталей, в том числе и указанием на седой цвет мельниц и других строений, напоминающих серые (выгоревшие, выцветшие?) сети и паруса кораблей, расположенных у берега приморского села. Тождественность колористической характеристики сохраняется и при повторном употреблении данного прилагательного, теперь уже определяющего цвет камешка с морского побережья: камешек табачного, т.е. зеленовато-коричневого цвета.

Однако данные прилагательные, и прежде всего слово *табачный*, выполняют в тексте и другую функциональную роль — поддерживают и развивают главную тематическую линию текста — тему душевного состояния лирического героя, ожидающего в этот душный летний день отъезда и встречи с героиней. Такое переплетение тем природы и настроения человека задано еще начальными стихами, в которых содержится не только указание на цветовую палитру пейзажа, но и характеристика внутреннего состояния лирического героя. При этом существенно обратить внимание на то, что разгадка смысла цветовой метафоры применительно к состоянию человека связана с актуализацией прямого значения, поскольку представление о табачном цвете как о приглушенном, неярком подсказывает пути семантического перехода к анализируемому употреблению. Показательно, что для поэтического языка оказывается характерным переносное употребление прилагательных цветообозначения в сочетании со словом *мысль*. Ср.: «"*Мысли пурпурные, мысли лазурные*" одного из современных представителей русского символизма поражают нас, хотя в основе лежит тот же психический акт, который позволяет говорить о *ясных мыслях*... Разница в специальном характере перенесения впечатлений пурпура и лазури, ярких и горячих, либо мягких и спокойных, на настроения мысли. Такого рода личные настроения могут выразиться в эпитете, в выводе из целого рода уравнений, взаимная зависимость которых не всегда ясна, а ощущается как нечто искомое, неуловимое, настраивающее на известный лад...» ([Веселовский 1940, 90; 91] курсив автора, разрядка наша — Е.Н.). В нашем случае "вывод из целого рода уравнений" связан с развитием семантических нюансов опорных составляющих анализируемой метафоры: табачные мысли→тусклые, серые. (**Тусклый** — 'неяркий, выцветший, поблекший'; бессодержательный, неинтересный скучный...) Итак, мысли лирического героя определяются через негативный признак, подчеркивающий их заторможенность (вялость). Эта характеристика состояния человека в душный знойный летний день проходит через все стихотворение, составляя основное содержание его, подчиняя себе новые сюжетные ходы.

Весьма показательно для представления о характере сопряжения образных линий стихотворения третье четверостишие, построенное на принципе метонимии, с помощью которого существенно расширяется образная и содержательная информативность фрагмента. Образ

камешка, пущенного рикошетом по воде залива, метонимически передает представление о внешней бессодержательности времяпрепровождения и тем самым поддерживает тему апатии, в которой пребывает лирический герой. Не менее показательна и другая метонимическая линия данного фрагмента. Ведь цветовая характеристика формально относится к *часу*, который подобно камешку, долго скользящему по поверхности воды, никак не исчезает (не проходит). Так метонимически передается состояние лирического героя в этот час. Однако весьма распространенный в поэзии прием реализации сравнения (представления темы сравнения в бытийной, а не компаративной модальности) смягчает ощущение необычности цветовой характеристики временного периода[7], развивая автономную пейзажную зарисовку иного, приморского, а не степного ландшафта. В то же время тема "табачного, как мысли, часа" не исчезает, сосуществуя с собственно пейзажной картиной (тему часа поддерживает интонация сожаления, неуместная при собственно пейзажной интерпретации данного фрагмента). Так зрительно достоверная деталь вновь становится импульсом для развития словесной ассоциативности, характеризующей душевное состояние лирического героя.

Теперь обратимся ко второму прилагательному цветообозначения, употребленному в данном стихотворении, — слову *седой* и определим способ его сопряжения с ведущими линиями текста.

Названное слово встречается в тексте один раз. Его функциональная нагрузка — поддержать тему пейзажа, приглушенную уже изначальной двойственностью разобранного выше прилагательного (даль и мысли — *табачного* цвета), и в то же время не нарушить формируемого на основе словесной ассоциативности представления о тусклых, серых мыслях (развитие темы табачного цвета применительно к душевному состоянию человека). Ср.: **седой — 'серовато-белый, белесый**[8]. Наглядная изобразительность сопоставления мельниц и парусников необходима для развертывания многомерного образного сюжета: введенное на основании цветового сближения сравнение мельниц со стоящими в безветрии парусниками (возможно, военными судами — корветами) служит основой для раскрытия внутреннего напряжения при внешней вялости и неподвижности как пейзажа, так и героя. Эти темы развиваются параллельно, поддерживая, а не затеняя друг друга.

В приведенных выше примерах усложнение художественного рисунка, обусловленное введением в текст одновременно нескольких ассоциативных линий, накладывающихся друг на друга, приводит к созданию образного поля, в пределах которого адресат поэзии сам формирует свое восприятие предложенного художником материала. Весьма показательно, что такой "наплыв" планов изложения встречается и в прозаических текстах. Приведем отрывок из Рембо,

---

[7] Для поэтических текстов такие характеристики не столь редки: *Синяя весна* — В. Луговской; ***Май мой синий, июнь голубой*** — С. Есенин.

[8] Толкование по [Словарь рус. яз. 1984].

который цитирует Ю.С. Степанов: *Это она, за розовыми кустами, маленькая покойница. — Молодая умершая мать спускается тихо с крыльца... Младший брат (он в Индии!) здесь, напротив заката, на гвоздичной лужайке...* . "Действительно, похоже на бред, — комментирует исследователь. — Перед нами — один момент детства, запечатленный в памяти мальчика, который наблюдает всю картину из одной точки... И на все это наложен второй временной план — те же люди, какими он знает их теперь, в момент описания: девочка умерла, молодая мать — покойница, брат — в Индии... Особенность только в том, что определения — атрибуты сущностей, относящиеся к разным моментам времени, даны рядом, без внешнего, синтаксического разделения, подряд" [Степанов 1985, 77; 78].

Усложненность образного рисунка при таком виде языковой изобразительности оказывается притягательной и для некоторых современных поэтов. Обратимся вновь к "чужому голосу" — к характеристике некоторых современных поэтов, принадлежащей М. Эпштейну: "Образ-метабола строится по принципу сопряжения разных предметных рядов, которые соотносятся между собой не метафорически, не иносказательно, но как равноправные составляющие одной реальности, множественной в своих измерениях" [Эпштейн 1988, 200]. Оставив вне обсуждения дискуссионность некоторых формулировок и терминов, используемых автором (так, М. Эпштейн вводит термин "метабола", не соотнося его с концепцией "метаболы" в работе: [Дюбуа, Мэнге, Эделин 1986], подчеркнем существенный для нашей точки зрения способ анализа: "Сопоставим два образа, — пишет Эпштейн, — внешне сходных по предметной мотивации, но глубоко различных по структуре, — метафорический и метаболический. У Вознесенского — "Осень в Дилижане":

Как золотят купола
в строительных легких лесах —
оранжевая гора
стоит в пустынных лесах.

Метафора делит мир на сравниваемое и сравнивающее, на отображаемую действительность и отображающее подобие... Леса, восходящие на дилижанскую гору, п о х о ж и на строительные леса, воздвигаемые вокруг церкви. Дальше метафора развертывается, но неизменным остается ее сопоставительное устройство, заданность точки отсчета... Но вот как та же предметная основа преобразована в стихах нового поэта — Александра Еременко:

В густых металлургических лесах,
где шел процесс созданья хлорофилла,
сорвался лист. Уж осень наступила
в густых металлургических лесах.
Здесь до весны застряли в небесах
И бензовоз, и мушка дрозофила.
Их жмет по равнодействующей сила.
Они застряли в сплющенных часах...

www.ruslang.ru

Перед нами образ-метабола... Метабола — это образ, не делимый на описанный предмет и привлеченное подобие, это образ двоящейся и вместе с тем единой реальности. Природа и завод превращаются друг в друга через лесообразные постройки <...> на место условного сходства вещей становится сопричастность разных миров, равноправных в своей подлинности" [Эпштейн 1988, 200; 201]. В данном сопоставлении автор критического обзора убедительно показал механизм наложения (или совмещения) двух денотативных сфер как примету индивидуального стиля А. Еременко. Мы же в свою очередь стремились поставить обнаруженный критиком прием в типологический ряд, конструируемый на основе принципа языковой изобразительности, устанавливающего типы взаимодействия денотативной и словесно-образной сфер художественного произведения. В этом типологическом ряду способ создания образного содержания стихотворения А. Еременко демонстрирует эволюционное развитие приема наложения планов, "открытого" уже достаточно давно (еще у А. Фета встречаются случаи наложения нескольких временных или образных планов), но получающего в творчестве современного поэта свое оригинальное воплощение.

Отметим кстати, что художественный механизм таких образных зарисовок сопоставим с характером усложненного рисунка в некоторых направлениях современной живописи, что может служить дополнительным обоснованием правомочности использования термина *языковая изобразительность* применительно к аспекту описания, представленному в нашей работе.

Названные в статье типы языковой изобразительности могут быть подвергнуты дальнейшему расчленению на подтипы, виды и т.д. Кроме того, сам перечень типов явно нуждается в пополнении. Однако наша цель — только определить принцип исследования языковой изобразительности, основанный на выявлении соотношения зрительно наглядной зарисовки и развивающихся на ее основе словесно-ассоциативных рядов.

Этот принцип может рассматриваться как устойчивый классификационный признак, связанный в конечном счете с типологической характеристикой стихотворного произведения.

Предлагаемый подход к анализу стихотворных текстов может быть применен и при исследовании проблемы образа автора в лирическом жанре, поскольку относящиеся к нему тексты, обладающие объемной структурой, совмещающие несколько образно-тематических линий, имеют достаточно сложную речевую композицию.

ЛИТЕРАТУРА

Дюбуа Ж., Мэнге Ф., Зделин Ф. Общая риторика. М., 1986.

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

Виноградов В.В. О теории художественной речи. М., 1971.

Ларин Б.А. О Кипарисовом ларце // Литературная мысль: (Альманах). Пг., 1923. Вып. 2.

Лотман Ю.М. Стихотворения раннего Пастернака и некоторые вопросы структурного изучения текста // Труды по знаковым системам. Тарту, 1969. [Вып.] 4.

Михайлов Ал. Ритмы времени. М., 1973.

Некрасова Е.А. Семантические диалектизмы в художественных текстах // Исследования по русской диалектологии. М., 1973.
Семенко И.М. Развитие метафор в "Грифельной оде" Мандельштама: От черновых вариантов к окончательному тексту // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. Вып. 680. Тарту, 1985.
Словарь русского языка: В 4 т. М., 1984. Т. 4.
Степанов Ю.С. В трехмерном пространстве языка. М., 1985.
Фоменко И.В. Поэтическое творчество Бориса Пастернака 10-х — 20-х годов. Дис. ... канд. филол. наук. М., 1971.
Эпштейн М. Концепты... Метаболы... // Октябрь. 1988. № 4.

Н. Н. Иванова

КОНТЕКСТНЫЕ СВЯЗИ ПОЭТИЧЕСКОЙ ФРАЗЕОЛОГИИ

В связи со стоящей перед современным исследователем художественной речи задачей изучения средств и способов художественного выражения приобретает существенное значение изучение характера и способов включений в лирической текст различных поэтических номинативных единиц, объединяемых общим термином — "поэтическая фразеология"[1].

Как известно, В. В. Виноградов отметил, что "любое языковое явление может приобрести характер поэтического в определенных творчески-функциональных условиях. Раскрытие этих условий и процессов — основная задача современной описательной теории поэтической речи" [Виноградов 1963, 170]. К числу таких условий мы относим и контекстные связи поэтической фразеологии.

Именно на эти связи, по существу, обращает внимания Я. Славиньский, давая определение поэтическому образу: "Поэтический образ — это вспышка, вызываемая неожиданным переосмыслением одного языкового знака в контексте другого. Вспышка фонетическая, морфологическая, синтаксическая или семантическая, которая освобождает знаки из-под власти обыденности и являет их в новом свете, обнаруживая их взаимные притяжения и отталкивания" [Славиньский 1975, 274].

В художественном произведении все словесные слагаемые текста образны, однако поэтическая фразеология занимает среди них особое место. Подобно другим языковым элементам она выполняет коммуникативную функцию. Кроме того, она принадлежит к числу образных языковых средств, т. е. таких, которые имеют образно-фигуральный смысл (метафорическое значение), несут образ в себе. Помимо этой "двойной" образности поэтические номинации обладают и особой эмоциональностью [Григорьева 1969, 10; Иванова 1986]: речь

[1] Имеются в виду прежде всего описательно-метафорические и собственно перифрастические сочетания, разграничивать которые при анализе контекстных связей не имеет смысла в силу близости их строения и общности функций в контексте.

идет не просто о поэтической стилистической окраске этих средств, а о той окрашенности, которая сообщается им образом, лежащим в основе соответствующего словосочетания (ср. *яд, отрава*, или *мед елей* какого-нибудь чувства).Специфический характер поэтической фразеологии не может не оказывать влияние на контекстные связи изучаемых языковых средств. Степень участия последних в идейно-образном содержании лирического произведения в значительной мере определяется этими связями. Здесь уместно напомнить о важной роли традиционных образов, лежащих в основе большинства поэтических номинативных сочетаний, в семантической структуре лирического текста. "Едва ли можно указать такую лирическую систему (вплоть до наших дней), — пишет Л.Я. Гинзбург, — в которой традиционные образы не играли бы роль смысловых рычагов, поворачивающих остальной словесный материал" [Гинзбург 1964, 226].

Поэтическая фразеология принадлежит к раздельно оформленным языковым единицам и, следовательно, связана с текстом гораздо прочнее, чем слово: разнообразные внутритекстовые связи словосочетания могут развиваться в различных направлениях. Это могут быть связи слова-образа (опорного слова словосочетания), связи определения к слову-образу и, наконец, связи обоих компонентов словосочетания. Теснота связей поэтической фразеологии с контекстом лирического произведения, связей тематических, ассоциативных, экспрессивно-стилистических, обусловливает необходимость пристального внимания к ее месту и роли в композиционной структуре замкнутого лирического текста.

При этом важно учесть, что многообразие функций поэтических номинативных словосочетаний (функций номинативной, образной, эмоциональной, структурно-семантической) накладывается на двойственную природу слова в художественной речи, о которой В. В. Виноградов писал: "...поэтическое слово двупланно: соотносясь со словесной системой общего языка, материально как бы совпадая с ее элементами, оно в то же время по своим внутренним поэтическим формам, по своему поэтическому смыслу и содержанию направлено к символической структуре литературно-художественного произведения в целом" [Виноградов 1971, 6].

Помимо учета контекстуальных связей рассматриваемых поэтических единиц, анализ их употребления в тексте предполагает обязательную опору на их связи в поэтической речи, т. е. пристальное внимание к смыслам, присущим поэтическому слову в истории поэзии. Напомним в этой связи замечание Я. Славиньского, который отмечал, что поэтическая информация измеряется не столько степенью ее противопоставленности внешним коррелятам текста, которые учитываются обычно как фон, сколько с помощью другой "социально и исторически обусловленной величины. Это уровень оппозиции данного сообщения запасу уже известной поэтической информации, т. е. степень его выразительности на фоне традиции" [Славиньский 1975, 274]. Описание употребления поэтической фразеологии в тексте было бы неполным и без учета ее связей в языковой системе, поскольку, входя в контексте в определенные смысловые

ряды, поэтическое слово актуализирует и смыслы, заданные ему в языке, включая разнообразные эмоциональные и стилистические окраски [Золян 1981, 512].

Простейший случай при анализе контекстных связей представляет собой одиночное употребление образного номинативного словосочетания, при котором семантика словосочетания прозрачна, и ни один из его членов не получает лексической поддержки в контексте: *Я вижу небеса, подернутые мглою, / И* ***скатерть снежную*** *на сглаженных полях, / И крыши белые, и иней на дровах;* (Апухтин "Первый снег").

Поэтическая номинация в таких случаях является экспрессивной и образной заменой прямого обозначения соответствующего денотата (снег — *снежная скатерть*).

К "одиночным" употреблениям поэтических перифраз могут быть условно отнесены и такие случаи, когда традиционное поэтическое словосочетание выступает составным элементом более сложной номинативной структуры. Так, в стихотворении А. М. Федорова "Полдень" устойчивое в поэзии обозначение неба — *голубые высоты* является частью сложной структурной единицы, которая служит описательным обозначением того же денотата: *Да кругами вольный кречет / Правит свой полет / Там, где солнце стрелы мечет / С* ***голубых высот.*** Структурное усложнение описательной номинации, уменьшая степень изолированности образа перифразы *голубые высоты* в тексте, не влечет распространения и углубления семантических связей слова-образа *высоты* с текстом. Перифраза в перифразе, включенность одной структуры в другую характеризуется пространственной замкнутостью.

Преодоление структурной изолированности перифрастического сочетания отчасти предопределено его двучленностью. "Сочетаемостная" природа образной описательной номинации обусловливает возможность контекстуального изменения характера каждого из членов этой синтаксической структуры — и определяемого и определения (речь идет не о лексических вариантах), что существенно влияет на художественную выразительность текста. Уже семантическая и экспрессивная актуализация словосочетания путем удвоения определения, как например, в стихотворении Тютчева "Кончен пир, умолкли хоры...", говорит о своеобразном преодолении его замкнутости: *Как над этим дольным чадом, / В* ***горнем выспреннем пределе,*** */ Звезды чистые горели* (ср. *предел горний, предел выспренний*). Двойное определение усиливает семантическую мотивированность сочетания, подчеркивает его существенную роль в восприятии семантики и эмоционального образа целого. По существу сочетание как бы расширяет свои пределы.

Усложнение определения влечет изменение семантики и экспрессивной окраски сочетания в целом. При этом семантика определения может быть направлена на усиление постоянного признака определяемого, как, например, в стихотворении В. Фигнер "Весна": *Почему этот чистый* ***лазоревый свод,*** */ Что лелеет глаза* ***синевою,*** */ Лучезарной красою гнетет, / Вызывает страданье глухое?* Однако чаще

усложнение определения привносит новые, неожиданные смыслы. При этом определяемому приписывается признак (или признаки), характеризующий видение денотата автором, специфическое, индивидуальное восприятие поэтом явления действительности: *Но не цветы они земли, / А разве долов лучезарных, / Что нам сквозят в ночах полярных / В недосягаемой дали*! (Майков "Оставь, оставь!..."). Определения опорного слова словосочетания могут нарастать. Для поэтической речи характерно накопление определений с образованием цепочки признаков денотата, каждый из которых поэтически характеризует определяемое с какой-либо стороны. С помощью таких определений автор по существу отходит от привычной формы сочетания, от фразеологического штампа, поскольку в семантическом и экспрессивном отношении центр тяжести перемещается при этом с общей семантики сочетания на определение, на семантику признака[2], при сохранении общей соотнесенности развернутой полупредикативной конструкции: *Дрожит и млеет человек, / И рвется в оный край безбрежный, / Где все покорно красоте, / Где правда, свет и совершенство*... (Кюхельбекер "Мое предназначение"). Употребление развернутой описательной номинации для обозначения денотата *небо* представлено здесь конструкцией с перечислительным рядом. Прием наращивания определений служит при этом выходу за рамки устойчивого, в основе своей условного, сочетания, включающего лишь постоянный признак предмета (ср.: *край небес, небесный, лазурный, звездный*).

Семантика сочетания *страна воздушная, мертвая, вольная* (о небе) в стихотворении К. Бальмонта "Исландия" принципиально отличается от семантики формулы *страна воздушная* даже при наличии лексических совпадений: *И в строках перепевных доныне хранится / Ропот бури, и гром, и ворчанье волны, / В них кричит альбатрос, длиннокрылая птица, / Из воздушной, из мертвой, из вольной страны.* С постоянным признаковым словом у Бальмонта грамматически объединяются другие слова, вводящие в определение субъективные признаки, которые превращают новую развернутую номинацию в индивидуальную поэтическую характеристику, т. е. коренным образом ее преобразуют. Процессу преобразования в данном случае способствует и повтор предлога *из* перед каждым эпитетом, усиливающий самостоятельность отдельного определения и тем самым актуализирующий его эмоциональную окраску.

Прием наращивания определения, превращающий формулу поэтической речи в индивидуальную перифразу, следует отличать от приема нанизывания поэтических словосочетаний, имеющих общий денотат. Так, в стихотворении Бальмонта "Фра Анджéлико": *Вечно примиренные с судьбой, / Чуждые навек заботам хмурым, / Были бы мы озером лазурным / В бездне безмятежно-голубой, / В царстве золотистом и безбурном* — даже при наличии определений, нани-

[2] В этом приеме можно видеть отражение общих свойств стихотворной речи — повышенной предикативности последней и преобладания в ней признаковой семантики [Ковтунова 1986, VI].

зывающих субъективные признаки обозначаемого (*безмятежно-голубая, золотистое и безбурное*), условный характер поэтических обозначений неба как *бездны безмятежно-голубой* и *царства золотистого и безбурного* не только сохраняется, но и становится более ощутимым от соположения этих поэтических номинаций в текстовом пространстве.

Контекстуальное развитие признаковой семантики устойчивого образа перифразы может принимать и иные формы. Так, в стихотворении "Зимняя прогулка" Вяземский не ограничивается определением *зимой разостланный* при слове-образе *ковер* (в сравнении со словосочетаниями *ковер зимы, ковер снежный, ковер белый* и т. д., *зимой разостланный ковер* воспринимается как их лексический вариант): *И в поле искрится звездами / **Зимой разостланный ковер**. // Он, словно из лебяжьей ткани, /Пушист и светит белизной*. Подобно тому, как это происходит при нанизывании определений, вводимых союзными словами *где, что, который* и др., автор продолжает развивать мотив снега-ковра, вводя в лирическое сообщение помимо указания на связь снега и зимы (*зимой разостланный*) другие признаки, характеризующие и денотат, и слово-образ *ковер*. Признаки пушистости (этот признак усилен сравнением *словно из лебяжьей ткани*) и белизны при этом являются постоянными признаками денотата и входят обычно в качестве определения в многочисленные перифразы снега, тогда как сравнение *словно из лебяжьей ткани* по существу означает обращение к иному образу снежного покрова, образу ткани. Следовательно, мы имеем дело с установлением контекстуальных парадигматических связей образного слова, связей на основе ассоциативной и семантической близости.

Поэтический символ *саван* в стихотворении Анненского "Развившись, волос поредел..." также сопровождается упоминанием в следующей строфе характерных признаков денотата *снег*: *Гляди, как черная груда / Под **саваном** тверда. // А он уж в небе ей готов, / **Сквозной и пуховой***...Наличие признаковых слов, раскрывающих семантику символа, напоминает о прикрепленности слова *саван* к известному ряду фразеологических обозначений снега в поэзии (*саван белый, снеговой, пуховой* и т. п.), что, обогащая ассоциативный план текста, влечет за собой углубление его выразительности. Одновременно таким образом устанавливаются вертикальные связи слова-символа в контексте, что свидетельствует о выходе образного содержания слова за пределы словесной единицы, т. е. о вхождении образа в текстовую структуру. Дистантное расположение определения и определяемого в текстовом пространстве, отделение постоянного признака от слова-образа имеет следствием возникновение символа. Так, в стихотворении Анненского "Тоска синевы" *чаша* и ее устойчивые при обозначении неба в поэзии определения *лазурная, сапфирная* размещены в разных стихах: для разграничения определяемого и определения поэт прибегнул даже к особой пунктуации — знаку двоеточия: *Что ни день, теплей и краше / Осенен простор эфирный / Осушенной солнцем чашей: / То лазурной, то сапфирной*. С помощью такого приема, а также употребления разграничительного

союза *то...то* достигается особый стилистический эффект: постоянные признаки денотата *небо* (и устойчивые определения в словосочетаниях типа *чаша лазурная, синяя, сапфирная, золотая* и т. д.) становятся характеристикой изменяющегося объекта действительности — меняющего вследствие различной освещенности свой цвет неба. Параллельно осуществляется и лексическая поддержка метафорического значения слова *чаша*, поскольку это — *осушенная (солнцем) чаша*.

Изображение явлений природы в динамике, в их постоянном изменении — характерное качество поэзии И. Анненского. Употребление традиционных поэтических средств играет при этом заметную роль в углублении изобразительности. Ср., например, поэтическое сочетание *высь лазурная* и стих *В ту высь, что знали мы лазурной* в стихотворении "Спутнице": *Как чисто гаснут небеса, / Какою прихотью ажурной / Уходят дальние леса / В ту высь, что знали мы лазурной*... Опорное слово и постоянный признак разъединены здесь таким образом, что становится ощутимой позиция автора и адресата лирического обращения. Так перифраза неба *высь лазурная* преодолена в контексте, хотя ее смысловое содержание присутствует в нем в качестве затекстовой ассоциации. Индивидуальный способ выражения вытеснил традиционно-поэтический штамп, но при этом с помощью последнего достигнуто обогащение выразительности, обнаружена связь общепоэтического и индивидуального.

В ряду внутритекстовых связей и взаимодействий образного сочетания прежде всего должно быть отмечено взаимодействие с прямым лексическим обозначением денотата, которое нередко в контексте рядом с описательными обозначениями: *А снег валился, в стеклы бил, / И ветер веял смелый, / И кровлю темную покрыл / Печально* ***саван белый*** (Огарев "В прогулке поздней..."). В подобных случаях можно отметить актуализацию общего для слова и словосочетания смысла вследствие повтора объединяющей их семы; но существеннее другое — сопоставление семантически сходных величин отчетливо выявляет их различие, наличие образного и экспрессивного содержания у перифрастического сочетания. Оно-то и важно для конструирования эмоционального образа текста.

Наиболее интересны такие формы внутритекстовой связи образной перифразы, при которых осуществляется развитие ее образа, "прорастание" его сквозь художественную структуру целого. Развертывание образного содержания опорного слова перифразы, как и усложнение номинативной синтагмы за счет определений, приводит к выходу образа за пределы словосочетания, структура же развернутого образа может быть рассмотрена лишь в связи со структурой текста (или его фрагмента).

Для номинативного сочетания, каким являются рассматриваемые единицы, этот выход в текст, т. е. за пределы номинативной конструкции, начинается с обычной связи с глаголом в составе высказывания. Семантическое согласование образа перифразы и глагольной метафоры означает и внутритекстовую актуализацию общей для слова-образа и глагола семы, т. е. безусловно служит усилению роли

перифразы в идейно-образном содержании стихотворения. В стихотворении Случевского "На горном леднике", например, живописный образ освещенного солнцем горного ледника убедителен и ярок, ибо перифразы снежного покрова *бармы снега, корона снега* со словами-наименованиями атрибутов царской власти *бармы, корона* в основе и в соединении с глаголом *царить* значительно укрепляют идею царственного величия гор в их ледниковом убранстве: *Образ вечной смерти! Нет нигде другого, / Чтобы выше поднялся над целым миром, / И царил, одетый розовым порфиром,/ В* ***бармах и короне снега*** *золотого!*

Образ поэтического сочетания, поддерживаемый в контексте лексически, может организовывать отдельные фрагменты лирического стихотворения или быть основой всей художественной структуры; он может занимать подчиненное положение в отношении к другому образу или, напротив, подчинять себе другие образы текста. Так, например, образ сочетания *чаша неба* в стихотворении Бенедиктова "В Крыму" — это лишь образный аргумент поэтического высказывания о воздухе — *золотистом напитке*, т. е. он носит вспомогательный характер, участвуя в конструировании другого образа: *Здесь жгуч и сладок воздух чистый, / Огнем и негой разведен, / И как напиток золотистый / Из* ***чаши неба*** *пролит он.* При этом обогащается изобразительность обеих взаимосвязанных образных единиц, так как их семантическое взаимодействие — это двунаправленный процесс: один элемент, семантически обогащая другой, не может не обогащаться сам.

Подчиненности словосочетания другому образу, определяемой семантической зависимостью соответствующего слова-образа, может быть противопоставлена его относительная самостоятельность, "независимость" в контексте. В этом случае, как например в стихотворении Вяземского "Зимние карикатуры. Ухабы", поэтическому словосочетанию *снежный океан*, а точнее — образному представлению, носителем которого оно выступает, принадлежит структурирующая роль: *Какой свирепый ураган / Стоячей качкою, волнами без движенья / Изрыл сей* ***снежный океан***? */ Кибитка-ладия шатается, ныряет: / То вглубь ударится средь скользкой крутизны, / То дыбом на хребет замерзнувшей волны / Ее насильственно кидает.* Бескрайняя зимняя дорога с ее рытвинами и ухабами вызвала у поэта ассоциацию с океаном, волнами в океане. Это образное представление определило появление словесного ряда, скрепленного единством образа: *ураган, качка, волны, океан, ладия, хребет, волны, ныряет, вглубь.* Все члены этого ряда грамматически сочетаются со словами одного тематического поля (*зимы*), т. е. образный план (*океана*) последовательно связан с планом денотативным (*зимы*): *качка* ***стоячая,*** *волны* ***без движения,*** *океан* ***снежный,*** *хребет волны* ***замерзнувшей,*** а соответствующие сочетания двупланны, они строятся по той же семантической модели, что и словосочетание *снежный океан.*

Перифраза *снежный океан*, следовательно, определяет образное содержание, структуру отрывка и характер сочетаемости слов. Такое развертывание семантики словосочетания, обусловливающее детали-

зированную метафоричность контекста, означает необходимость выхода анализа за пределы словесной единицы — носителя образа. Наличие словесного ряда, представленного элементами общего тематического поля и дающего возможность говорить о характере семантических связей между его слагаемыми, об их соподчинении или подчиненности одному из членов ряда, позволяет поставить вопрос о выделении опорного образа, т. е. такого члена образного словесного ряда, который стягивает образное полотно в один узел. Итак, изучение поэтической фразеологии вплотную подводит к проблеме семантической, в данном случае образной, доминанты текста. Выделение или описание таких доминант, семантически структурирующих участки лирического текста и целые тексты, представляется одной из важных задач изучения языка лирической поэзии.

В поэзии один субъект поэтической номинации нередко получает в контексте несколько описательных обозначений. Связанные денотативной общностью, эти обозначения семантически сближаются. В поэзии конца XVIII – начала XIX вв. скопление перифрастических сочетаний в лирическом тексте было прежде всего следствием "экстенсивности формы" художественного выражения [Благой 1941, 58]. Контекстуальная множественность "разнообразных" поэтических словосочетаний, объединенных прежде всего эмоциональной общностью, являлась при этом средством эмоциональной актуализации, служила нагнетанию определенной эмоции вследствие варьирования ее словесного выражения [Григорьева 1969, 241; Иванова 1969, 311]. В поэзии второй половины XIX в. (а позднее — тем более) помимо частично сохраняющегося употребления перифраз как одной из примет поэтического стиля речи вообще, предпочтительное место занимает их использование как тесно семантически связанных и взаимодействующих единиц художественной структуры текста. Начало такому употреблению, ознаменовавшему переворот в поэтической речи, было, как известно, положено в творчестве Пушкина: образная, семантическая и эмоционально-экспрессивная связанность этих элементов, формирующая словесные ряды, скрепленные названными связями, означала рождение образа из контекста, образование его в недрах самой художественной структуры. Такой прием словесно-образной организации встречаем, например, у Тютчева в стихотворении "Над виноградными холмами...": *Взор постепенно из долины, / Подъемлясь, всходит к высотам / И видит на краю вершины / **Круглообразный светлый храм**. // Там, **в горнем неземном жилище**, / Где смертной жизни места нет, / И легче и пустынно-чище / Струя воздушная течет.* Перифрастическое наименование неба *круглообразный светлый храм* здесь — индивидуальное воплощение творимого в контексте зрительного образа (*взор постепенно... подъемлясь, всходит..., видит..., храм*): небосвод представляется взору лирического героя величественным архитектурным сооружением (*круглообразный светлый храм*). Другое описательное обозначение того же денотата — *горнее неземное жилище*, непосредственно вытекающее в контексте из перифразы *круглообразный светлый храм* (функция шифтера *там*), связано с последней, помимо дено-

тативной общности, единством исходной образной ассоциации и одновременно знаменует новый этап развития лирического повествования — переход от зрительного "внешнего" образа к "внутреннему", к поэтической интерпретации его сущности: собственно тютчевскому индивидуально-творческому восприятию стихии неба. При этом связь между двумя поэтическими номинациями не только содержательная, эмоциональная и композиционная, но и собственно языковая: *храм* и *жилище* применительно к небу — это члены одного образуемого описательными образными номинациями парадигматического ряда, опорные слова которого выражают в поэзии устойчивое представление о небе как архитектурном сооружении (ср. *обитель воздушная; храм небесный; чертог лазурный* и т. д.).

Высокая степень внутритекстовой концентрации образных номинативных сочетаний характерна для лирики Бенедиктова. В его творчестве можно усмотреть своеобразный переход от начала XIX в., с господством в поэзии перифрастического стиля, к более позднему периоду развития поэзии с его поэтикой различных выразительных средств, связанных единством образа. В пределах одного стихотворения Бенедиктова нередко обнаруживаются и экстенсивные формы художественного выражения, прежде всего обилие непрямых номинаций предметов и явлений, и содержащее "ростки" последующего развития русского стиха[3] обращение к формированию образа из устойчивых фразеологических единиц, семантически между собою связанных. В этом отношении показательно, например, стихотворение "Услышанная молитва". Общий принцип словоупотребления в контексте обусловлен установкой на непрямую номинацию явлений, следствием чего является обилие описательных обозначений, формирующих красочно, эмоционально и образно перенасыщенное лирическое повествование. Здесь имеются как перифрастические наименования различных объектов, так и словосочетания, связанные денотативной общностью. Среди последних различаются образно не сопоставленные между собой сочетания, например, перифразы *божественные высоты, предел соединенья* и, с другой стороны, все другие перифразы неба в контексте, тесно связанные единством исходной образной ассоциации: *свод эфирный, навес голубой* (с контекстуальной детализацией — "упершийся" в землю краями), *опрокинутый фиал*[4] (в форме сравнения с союзом *как*), *общий храм* (дважды). Перечисленные номинативные единицы объединяются, помимо связывающего их единства образного представления (формы

---

[3] Напомним в этой связи высказывание современного литературного критика, отметившего, что "многое в поэзии Бенедиктова было подтверждено и поддержано дальнейшим развитием русского стиха, стало невольным предвидением этого развития" [Рассадин 1976, 171].

[4] Среди образно близких перифраз словосочетание *опрокинутый фиал* занимает особое место: семантическая связь с другими перифразами ряда осуществляется здесь не опорным словом (ср. *фиал* и *свод, навес, храм*), а определением *опрокинутый*, содержащим указание на общую форму навеса и фиала — *навес голубой..., как опрокинутый фиал*.

изображаемого явления действительности — неба), в один парадигматический ряд поэтических обозначений неба в языке поэзии. Связь этих обозначений, таким образом, достаточно глубока: это связь и языковая, и образная, и эмоциональная, и контекстуальная (содержательно-тематическая и композиционная), т.е. по существу, связь на различных уровнях анализа текста. Следствием такой спаянности компонентов текста является: на уровне языка — мотивированное развертыванием текста возникновение в заключительных стихах еще одной образной единицы, нового варианта в ряду поэтических перифраз неба — *лазуревый чертог*[5] (ср. ряд опорных образов *обитель — храм — чертог*): *В одном лазуревом чертоге / Мы не сойдемся никогда;* а на уровне анализа лирического текста — формирование образного представления как обобщенного художественного содержания лирического стихотворения, как содержательного вывода, объективируемого от формального выражения и различных субъективных в своем истоке смысловых нюансов конкретного текста.

До сих пор мы останавливались на способах связи поэтических номинаций с лирическим текстом от перифрастической единицы — одиночного, условно говоря, элемента словесного массива произведения — до перифразы, формирующей различные по величине и художественной значимости фрагменты целостной художественной структуры. Отдельного рассмотрения заслуживает такая форма участия образа перифразы в лирическом тексте, при которой ей принадлежит определяющая роль в содержании художественного целого. При этом образ перифразы значительно укрупняется, как бы перерастая в образное содержание лирического стихотворения.

Стихотворение Случевского, например (ниже текст его приводится полностью), — это эмоциональное и вместе с тем живописное изображение зимней природы. Снег в стихотворении — главный объект поэтического изображения.

Славный снег! Какая роскошь!..
Все, что осень обожгла,
Обломала, сокрушила,
Ткань густая облегла.

Эти *светлые покровы*
Шиты в мерку, в самый раз,
И чаруют белизною
К серой мгле привыкший глаз.

Неспокойный, резкий ветер,
Он — закройщик и портной —
Срезал все, что было лишним,
Свеял на землю долой ...

Крепко, плотно сшил морозом,
Искр навеял без числа...
Платье было б без износа,
Если б не было тепла,

Если б оттепель порою,
Разрыхляя *ткань снегов*,
Как назло, водою талой
Не распарывала швов ...

Этот объект вводится сразу, в первом стихе, одновременно с прямой эмоциональной оценкой самого впечатления лирического

[5] При этом не исключена, естественно, возможность появления и тривиального образа, важно, что образ складывается в тексте.

героя[6] : *Славный снег! Какая роскошь!...* Уже этот ввод объекта живописания, очень эмоциональный и с предикативным выделением местоимения *какой*, придает интонации оттенок разговорности. В дальнейшем непринужденное звучание поддерживается лексически: выбор опорного слова-образа из бытовой сферы *(платье)* предопределяет и характер семантически связанных с ним слов, *шиты в мерку, в самый раз; закройщик и портной, срезал , сшил, без износа, не распарывать шов.* Тематически к этому словесному ряду примыкают и слова *ткань (густая, снегов), покровы (светлые),* не имеющие бытовой окраски. Представление снежного покрова в образе одежды земли традиционно, а перифрастические сочетания с этой смысловой доминантой образуют следующий парадигматический ряд: *бармы снега, платье бело* (Случевский), *обновы зимы* (Вяземский), *снежная одежда* (Андреевский), *плащ кружевной* (Федоров), *лохмотья рубашки снеговой* (Анненский). Это достаточно традиционное образное представление составляет, как видим, образный центр в художественной структуре текста, подчиняя себе другие образные средства. Так, индивидуальный контекстуально мотивированный образ ветра — *закройщика и портного* (и его производные: *срезал, сшил)* — безусловно навеян той же смысловой ассоциацией. Образное приложение *закройщик и портной,* движущее дальнейшее развитие лирического сюжета, подготовлено в контексте стихом *Шиты в мерку, в самый раз,* семантика и бытовая окраска которого как бы вызывает его к жизни. Весь ход развертывания лирического повествования от эмоционального стиха-зачина через параллельное нарастание двух взаимодействующих словесных рядов — природного ряда: *осень — серая мгла—резкий ветер—свеял на землю—мороз—тепло—оттепель—талая вода;* и образно-ассоциативного ряда: *ткань густая облегла, светлые покровы шиты в мерку, чаруют белизною, закройщик и портной срезал, сшил платье ... без износа* — к слиянию этих рядов в метафорической перифразе *ткань снегов* в заключительной строфе стихотворения обусловлен фактически цементирующим эти ряды, центральным в художественной структуре целого, образом снежного покрова — *платья*[7] .

Выдвижение образа снега — *платья* — как самодовлеющего и подчиняющего себе другие образные компоненты текстовой структуры — это не только существенный момент композиции текста; оно важно также и не потому только, что вводит в поэтический обиход новое лексическое выражение традиционно-поэтического представления

---

[6] Для того, чтобы создать экспозицию для развертывания своей темы, лирическому герою нет надобности входить в детали, достаточно напомнить себе о самом главном — основных впечатлениях, отношениях, событиях — и общая канва для развертывания лирического сюжета готова" [Сильман 1977, 179].

[7] Функцию слова-образа *платье* в контексте можно, по существу, подвести под понятие образной доминанты лирического текста. В тексте художественного произведения "доминантой является тот компонент, который приводит в движение и определяет отношения всех прочих компонентов даже тогда, когда он находится в состоянии полностью неактуализированном" [Мукаржовский 1967, 411].

(лексема *платье* применительно к снегу употребляется только у Случевского). По существу здесь мы имеем дело с изменением сложившейся традиции, которая (и это обусловлено экстралингвистически — иерархией явлений в самой действительности) образно представляла снег в его отношении к зиме. Поэтические перифразы снега являлись при этом главным образом наименованиями одежды (или ее деталей) при персонифицированном изображении зимы. Так *белое покрывало* (Державин), *белый сарафан из серебряной парчи* (Вяземский), *саван белый* (Майков), *платье бело* (Случевский) с характерным постоянным признаком — *белый* — это о снеге, непременном атрибуте изображения зимы.

Изменение этой картины в тексте стихотворения Случевского "Славный снег!..." весьма существенно для характеристики места образа перифразы в системе художественных средств лирического текста, а также для понимания эволюции устойчивого образа в поэзии. Случевский в данном случае идет путем, характерным для поэтики старших символистов: составной элемент изображения традиционного образного представления, нередко побочный, становится у них самостоятельным и основным, развертывается в иную, новую картину. Последняя, однако, является соотнесенной в смысловом плане с традицией изображения примерно так же, как платье — снег соотносится с персонифицированным образом зимы в ее белых одеждах. Связь между традиционным устойчивым образом (опорное слово перифразы) и новым образом (опорное слово новой перифразы или символ) преимущественно представлена связью по смежности, т.е. между старым и новым образами отношения метонимические (ср. одежда — *платье*).

Итак, для выражения образного представления могут использоваться различные принципы организации образных средств, связанных единством образа. Важнейшие из них во второй половине XIX в. это организация словесно-ассоциативного ряда из устойчивых перифрастических сочетаний, образные слова которых семантически связаны, и организация его из отдельных лексем, в своей совокупности создающих целостный образ. Оба принципа организации образных языковых единиц в художественном целом надолго остаются в арсенале лирической поэзии.

Сквозной образно-ассоциативный ряд может принимать в контексте различные конкретные формы. Структура текста нередко вмещает сложное переплетение нескольких взаимозависимых словесно-ассоциативных рядов. При этом переосмысление устойчивого образа, изменение характера ассоциаций ведет к усложнению семантики образных речевых средств, как например в стихотворении Бальмонта "Воздушный храм":

Высоко над землею, вечерней и пленной,
Облака затаили огни.
Сколько образов, скованных жизнью мгновенной,
Пред очами проводят они.
Кто-то светлый там молится, молит кого-то,
Преклоняется, падает ниц.

И горящих небесных икон позолота
Оттеняет видения лиц.
Это храм, из воздушности светом сплетенный,
В нем кадильницы молча горят.
И стоят богомольцы толпой преклоненной,
Вырастает их призрачный ряд.
И одни возникают, другие уходят,
Прошептавши молитву свою.
И ушедшие — в мире, незримые, бродят,
Созидая покров бытию.
Из воздушного храма уносят далеко
Золотую возможность дождей,
Безотчетную веру живого потока
И молитвенность кротких страстей.
А горячее солнце, воззвавши их к жизни,
Наклонилось к последней черте—
И уходит к своей запредельной отчизне
В беспредельной своей красоте.
И блаженному сладко отдавшись бессилью,
Засмотрелось, как вечер красив,
И как будто обрызгало светлою пылью
Желтизну созревающих нив.

При формировании контекстуального образа неба — воздушного храма здесь осуществляется создание индивидуальных перифрастических образований, денотат которых прочитывается (точнее — угадывается) лишь в конкретном лирическом построении и с учетом его соотнесенности с дающим ключ к прочтению заглавием. Его функцию выполняет устойчивое поэтическое обозначение неба — *воздушный храм*. Позиция заглавия стихотворения определяет роль образа перифразы в структуре целого: ее образный смысл вырастает и расширяется, становясь обобщенным выражением художественного содержания.

В поэтической традиции перифраза *воздушный храм* при обозначении неба не связывалась ассоциативно с церковным миром. Храм в перифразах неба — обычно вид архитектурной постройки. В стихотворении Бальмонта, напротив, широко представлен словесно-образный ряд, ассоциативно связанный с религиозно-христианской культурой[8] . Тематическое поле слов, отражающих религиозно-христианский культурный слой в стихотворении, включает следующие лексемы и сочетания лексем: *храм, молится, молит кого-то, преклоняется, падает ниц, икон позолота, храм, кадильницы горят, стоят богомольцы толпой преклоненной, призрачный ряд* (богомольцев), *прошептавши молитву, храм, вера, молитвенность*. В силу внутритекстовых ассоциаций к этому словесному ряду примыкают и другие слова: *небесный, воздушный, запредельный*. Природный словесный ряд группируется в стихотворении в тематическое

[8] "Для поэзии второй половины XIX века и особенно 80—90 годов, — пишет Ю.М. Лотман, — очень важно учитывать в тексте религиозно-христианский строй значений" [Лотман 1972, 112].

поле "небо": *воздушный, над землею, облака, небесный, воздушный, возможность дождей, солнце... обрызгало светлою пылью.* Оба ряда взаимодействуют между собой. Учет этого взаимодействия, осуществляющегося в рамках грамматических связей слов, принадлежащих к различным тематическим полям, а также в "тесноте стихового ряда" и в границах строфического единства, приводит к следующему выводу: среди элементов упомянутых тематических полей в прямом лексическом значении употребляется лишь несколько слов природного ряда, сосредоточенных преимущественно в конечных строфах: *облака* (I), *горячее солнце* (VI), *вечер, созревающие нивы* (VII), причем последнее словосочетание дается в смещенном употреблении — с выдвижением в акцентируемую позицию признакового слова: *желтизна созревающих нив;* семантический сдвиг приобретает и слово *дождь* в словосочетании *золотая возможность дождей,* данном как объект действия облаков-богомольцев. Другая многочисленная группа элементов того же поля "небо" представлена иносказаниями разных типов: *огни, кто-то светлый, светлая пыль* (о солнечном свете, лучах); *небесные иконы, покров бытию* (об облаках); *храм воздушный* (дважды), *храм, из воздушности светом сплетенный, запредельная отчизна* (о небе), *последняя черта* (о горизонте); *наклониться к последней черте* (о солнце — 'заходить'), *уходить к запредельной отчизне* (умирать, о солнце — 'заходить'). Характерно, что отдельные элементы природного ряда выражены признаковыми словами, содержащими в своей семантике указание на один из постоянных признаков именуемого объекта. Солнце именуется в тексте словами *огни* (символ), *кто-то светлый* (субстантивация основного признака денотата, ср. *светило дня (дневное), светлый бог, царь света* и др.), эпитетами *светлый* (светлая пыль), *золотой* (а также *позолота*), *горящий;* слово *свет* входит также в перифразу неба *храм из воздушности светом сплетенный.* Все элементы тематического поля "церковь" привлечены в переносном употреблении.

Включение во второй строфе "религиозно-христианского строя значений" приводит к переосмыслению в этом активно нарастающем семантическом плане тех средств, которые могли быть восприняты в их условных смыслах, устойчивых в поэзии предшествующего периода. Так, обозначение солнечного света *огни* (чаще о закатном солнце, например, у Фета) прочитывается в духе образных ассоциаций текста и как 'огни в церковном храме', т.е. как обозначение отсвета свечей, а *храм* в сочетании *воздушный храм* начинает параллельно осмысляться как 'храм церковный'.

Таким образом, семантическая структура целого возникает как сложное "смещенное" построение, причем смысловое наполнение отдельных языковых единиц как бы колеблется, в нем мерцают различные смыслы, сознание воспринимает то одни из них, то другие, перетекание одного смысла в другой ощутимо то более, то менее.

Изучаемым образным номинативным единицам принадлежит, как

видим, главенствующая роль в создании идейно-образного содержания текста. Помимо определяющего значения в формировании смысловой структуры, они выполняют и другие функции: обилие этих поэтических по своей окраске единиц сообщает лирическому повествованию поэтическую тональность, а высокая концентрация сем "воздушности" и "небесности" определяет характерную для многих произведений поэта "надмирность" настроения и эмоционального образа целого.

Сложность ассоциативного рисунка в лирическом тексте, переплетение словесных рядов, скопление речевых единиц, отсылающих к различным периодам развития поэзии, увеличиваются к концу XIX в. С этим явлением, характерным, в частности, для поэтики старших символистов, мы познакомились на примере стихотворения Бальмонта. Остановимся также в целях выявления своеобразия в этом отношении различных творческих манер на стихотворении И. Анненского "Ноябрь".

Как тускло пурпурное пламя,
Как мертвы желтые утра!
Как сеть ветвей в оконной раме
Все та ж сегодня, что вчера...

Одна утеха, что местами
Налет белил и серебра
Мягчит пушистыми чертами
Работу тонкую пера...

В тумане солнце, как в неволе...
Скорей бы сани, сумрак, поле,
Следить круженье облаков, —

Да, упиваясь медным свистом,
В безбрежной зыбкости снегов
Скользить по линиям волнистым ...

Своеобразие семантического строя этого стихотворения состоит в характере взаимодействия реального и образно-ассоциативного планов. Первый, репрезентируемый деталями пейзажа, дан широко и развернуто, составляет основной массив словесного материала текста: *пурпурное пламя, желтые утра, сеть ветвей в оконной раме, местами налет белил и серебра, в тумане солнце, сумрак, поле, круженье облаков, зыбкость снегов.* Другой план, назовем его живописно-изобразительным, представлен лишь одним однозначно о нем сигнализирующим элементом, непосредственно не относящимся ни к природе, ни к настроению лирического героя — словосочетанием *работа пера.* Последнее опирается на традиционную в поэзии символику пера как орудия поэта, атрибута поэтического творчества и, что особенно существенно в данном случае, также орудия живописца, художника. Именно это словосочетание и обусловливает перестройку восприятия семантики ряда элементов пейзажного плана (в силу внутритекстовой соотнесенности синтаксически не связанных слов). Благодаря связи с этим стихом, стих

первой строфы *Как сеть ветвей в оконной раме* вводит в текст не только деталь пейзажа *сеть ветвей*, но и ассоциативно связанный со стихом *Работу тонкую пера* локализатор в *оконной раме*, т.е. момент созерцательно-живописного восприятия ветвей: ветви увидены глазами художника, как картина в раме окна. Таким образом, *сеть ветвей* — словосочетание природного лексического ряда выступает одновременно как носитель другой семантики, включаясь в другое тематическое поле — "живопись". Во второй строфе в живописно-изобразительный ассоциативный план включаются и поэтические наименования снега *белила, серебро*, являющиеся субстантивированными формами выражения постоянных признаков снега в его традиционно-поэтических обозначениях (ср. *серебро снегов, серебряный покров, белый саван, белый ковер* и под.). Это включение обусловлено помимо контекстных связей собственно языковыми семантическими возможностями слов *белила, серебро*, их способностью служить наименованиями красок — материала изобразительного искусства. Поэтическое открытие Анненского здесь — слово-образ *белила*, получающее в контексте, в "тесноте стихового ряда" подобное осмысление.

Таким образом, как видим, элементы пейзажного словесного ряда *сеть ветвей в оконной раме, налет белил и серебра* образуют уже общий ряд со стихом *Работу тонкую пера*, т.е. обнаруживается формирование другого словесного ряда, образующего тематическое поле живописи.

Взаимодействие лексических элементов различных тематических полей активно осуществляется и в эпитетной системе текста. Эпитет *пушистыми* своим прямым значением поддерживает тему снега (т.е. *белил* и *серебра* в поэтическом значении этих слов), тогда как грамматическая связь (*пушистыми чертами*) сближает его со словами ассоциативного ряда (ср. *черта, линия*). То же самое явление характеризует употребление эпитета *волнистый* в словосочетании по *линиям волнистым*: линия — это черта, элемент рисунка и вместе с тем *по линиям волнистым* в сочетании с *безбрежной зыбкостью снегов* — это о зрительном образе снежных наносов (ср. образ сугробов у Вяземского — *волны без движенья*). Таким образом, сложное переплетение ассоциативных планов, многозначность элементов лексических рядов, образно-семантическое взаимопроникновение и слияние членов различных тематических полей, в том числе элементов, непосредственно соотносящихся с поэтической традицией, составляет характерную черту организации словесного материала текста.

С иносказательным обозначением денотата 'снег' мы встречаемся в тексте дважды, причем эти обозначения весьма знаменательны для поэзии конца XIX в. В одном случае, снег получает имена: *белила* и *серебро*. В случае с *серебром* имеет место употребление, возможное на основе устойчивых в стихотворной речи обозначений снега, включающих эпитет *серебряный*, или даже содержащих момент субстантивации этого устойчивого поэтического признака снега. Ср.,

например: *серебро снегов* (Майков), *серебряная парча* (Полонский), *серебряный покров* (Лохвицкая), *серебристая мгла* (Цертелев) и *серебро* (Вяземский). В другом случае заснеженное пространство именуется *безбрежной зыбкостью снегов*. Специфика употребления сочетания *зыбкость снегов* в данном тексте состоит в приписывании предмету (снегу) признака, характеризующего не объект, а зрительное впечатление о нем. В аспекте особенностей поэтической речи конца XIX в. здесь следует отметить показательный факт опредмечивания признака, качества в пределах словосочетания, весьма характерный для поэтики старших символистов и их предшественников. Ср. выше в стихотворении Бальмонта "Воздушный храм": *Храм, из воздушности светом сплетенный*.

Эмоциональный образ художественного целого включает, помимо образно-семантического плана восприятия, также восприятие, условно говоря, модального плана стихотворения. Смене настроений лирического героя при общей повышенной эмоциональности текста соответствует и композиционное построение стихотворения: образный план развертывается параллельно изменениям состояний души: намеченный в первой строфе образом *ветвей в оконной раме*, он раскрывается, вырастает во второй строфе благодаря семантической двупланности поэтического представления снега — *Налет белил и серебра Мягчит пушистыми чертами Работу тонкую пера* — и разрешается в заключительных стихах образом волнистых линий *В безбрежной зыбкости снегов*.

Отличие от взаимодействия двух (или более) разнопланных в семантическом отношении словесных рядов в данном случае состоит в том, что отдельное словесное слагаемое текста *(работа пера)* "заражает" своей изобразительностью, окрашивает ею часть элементов развернутого словесного ряда (природы), в том числе и традиционно-поэтические средства, входящие в этот словесный ряд со своими поэтическими значениями. Формирование этим "заражающим" слагаемым своего ассоциативного ряда осуществляется, таким образом, в недрах другого лексически неоднородного ряда, что приводит к семантической перестройке части его качественно различных, традиционных и нетрадиционных членов. Лексические элементы, носители традиционных образных представлений *(белила, серебро)* вовлекаются при этом в сложные внутритекстовые семантические связи, которые служат углублению их многозначности и одновременно обогащению идейно-образного содержания стихотворения.

Подведем некоторые итоги. Рассмотренные выше контекстуальные связи традиционно поэтической фразеологии можно (несколько огрубляя, что отчасти неизбежно) свести к двум типам отношений: связям, идущим от определения образной поэтической номинации, и связям, зависящим от опорного слова. Наблюдения над этими связями приводят, как представляется, к общему выводу о том, что в поэзии второй половины XIX в. осуществляется преодоление условности традиционно-поэтических словосочетаний и выход образного пред-

ставления, лежащего в их основе, за пределы отдельной языковой единицы, в текстовую структуру лирического стихотворения.

Связи перифразы с контекстом к началу XX в. постепенно и неуклонно возрастают, а контекстуальная обусловленность поэтических номинаций усиливается. Этот процесс развивается в различных направлениях: а) в направлении усиления предикативности поэтического сообщения, когда границы поэтического словосочетания размываются, а само сочетание теряет заданный в системе стихотворной речи прошлого условный характер; прежнее смысловое наполнение переходит при этом в ассоциативный затекстовый план образного содержания стихотворения; б) в различных формах участия образа-перифразы в композиционной структуре текста вплоть до формирования им целостного поэтического сообщения (структуры текста в целом); в) в формировании слов-символов, семантически соотнесенных с образным содержанием поэтических номинаций классического периода развития поэзии и вместе с тем прочитывающихся только в конкретных условиях текста.

ЛИТЕРАТУРА

Благой Д.Д. Пушкин — родоначальник новой русской литературы // Пушкин — родоначальник новой русской литературы. М.; Л., 1941.

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

Виноградов В.В. О теории художественной речи. М., 1971.

Гинзбург Л.Я. О лирике. М.; Л., 1964.

Григорьева А.Д. Поэтическая фразеология Пушкина // Поэтическая фразеология Пушкина. М., 1969.

Золян С.Т. Семантическая структура слова в поэтической речи // Изв. АН СССР, Сер. лит. и яз. 1981. Т. 40. № 6.

Иванова Н.Н. Поэтическая "глагольная" перифраза у Пушкина // Поэтическая фразеология Пушкина. М., 1969.

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

Ковтунова И.И. Поэтический синтаксис. М., 1986.

Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста. Л., 1972.

Мукаржовский Я. Литературный язык и поэтический язык // Пражский лингвистический кружок. М., 1967.

Рассадин Ст. Неудачник Бенедиктов // Вопр. литературы. 1976. № 10.

Сильман Т.Н. Заметки о лирике. Л., 1977.

Славиньский Я. К теории поэтического знака // Структурализм: "за" и "против". М., 1975.

М.А. Бакина

ОБЩЕЯЗЫКОВАЯ ФРАЗЕОЛОГИЯ И ЯЗЫКОВАЯ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТЬ В ПОЭЗИИ (НА МАТЕРИАЛЕ СТИХОТВОРНЫХ ТЕКСТОВ СЕРЕДИНЫ XIX В.)

В настоящее время общепризнанным является тезис В.В. Виноградова о том, что художественная речь направлена на "выражение оценки изображаемого мира со стороны писателя, его отношения к действительности, его миропонимания"[1] . Самовыражение поэта, выражение его личностного отношения к изображаемому в стихотворном тексте передается различными средствами. Среди них немалая роль принадлежит общеязыковой фразеологии, основной функцией которой, как известно, является субъектно-оценочная характеристика передаваемого содержания[2] . Последнее является одной из причин активного привлечения поэтами общеязыковой фразеологии, наиболее ярко представляющей в языке его эмоционально-экспрессивную функцию.

Другой немаловажной причиной активного использования в стихотворных текстах общеязыковой фразеологии является то, что фразеологические единицы языка являются одним из ярких художественно-изобразительных средств. Образность семантической структуры большинства фразеологических единиц, обобщенно-переносный характер их значения, экспрессивно-стилистическое наполнение создают широкие возможности их употребления в стихотворной речи.

Общеязыковая экспрессивность фразеологических единиц в определенным образом организованном стихотворном тексте может изменяться в экспрессивность окказиональную. Последняя возникает обычно в результате появления у фразеологической единицы под влиянием контекста дополнительной смысловой или экспрессивно-стилистической информации, так называемого "приращения" смысла. Издавна известен ряд приемов создания дополнительной выразительности общеязыковых фразеологизмов, которые в разные периоды развития стихотворной речи имели различную активность.

Поэты второй половины XIX в. также не только активно вовлекают общеязыковую фразеологию в свои стихотворные тексты, но и

---

[1] *Виноградов В.В.* Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. М., 1963, С. 123.

[2] По справедливому замечанию исследователя, "во фразеологизмах получает свое языковое выражение единство рационального и чувственного познания действительности в человеческом мышлении" (*Городникова М.Д.* Структурная организация фразеологизма и особенности его семантики // Вопросы семантики фразеологических единиц. Ч. 1. Тезисы докладов и сообщений. Новгород, 1971. С. 20).

стремятся к наиболее полному использованию ее потенциальных экспрессивных возможностей. Самым продуктивным приемом такого использования в поэзии анализируемого периода является семантический повтор, возникающий при параллельном употреблении в одном контексте синонимичных фразеологических единиц.

К фразеологическим синонимам мы относим употребленные в тексте одного стихотворения фразеологические единицы с одинаковым или соотносительным значениями и различной структурной и образной основой, а также различным экспрессивно-стилистическим содержанием. Если лексические синонимы различаются оттенками значения, экспрессивно-стилистической окраской, а также сферой употребления, то основное различие фразеологических синонимов — в их образной основе, являющейся внутренним стержнем фразеологической единицы. "Развитие синонимических рядов фразеологических единиц прежде всего связано с обновлением образной основы фразеологизмов, связанный с одной темой, что как раз отличает специфику процесса синонимизирования фразеологической единицы со словом"[3].

Известно, что повтор любых языковых элементов в тексте может приводить либо к нагнетанию в этом тексте определенных оттенков смысла, либо к усилению экспрессии высказывания, либо одновременно к тому и другому. Как показали наблюдения, в поэзии анализируемого периода наиболее распространенными были следующие типы **фразеологических повторов.**

1. Соположение в контексте семантически и экспрессивно-стилистически эквивалентных фразеологических единиц, способствующее активизации смысла высказывания и усилению экспрессии этого высказывания.

Например, употребление в стихотворении А.К. Толстого "Колокольчики мои..." фразеологизмов *(лететь) стрелой* и *во весь опор*, имеющих одно и то же значение 'очень быстро', способствует усилению экспрессивности звучания фразеологизмов:

Я *лечу, лечу стрелой*,
Только пыль взметаю,
Конь несет меня лихой, —
А куда? не знаю!

....

Есть нам, конь, с тобой простор!
Мир забывши тесный,
Мы *летим во весь опор*
К цели неизвестной!

Ту же стилистическую функцию усиления экспрессии высказывания имеет параллельное употребление в стихотворении М. Михай-

---

[3] *Авалиани Ю.Ю., Ройзензон Л.И.* О разграничении синонимики и вариантности в области фразеологических единиц // Вопросы фразеологии и составления фразеологических словарей. Баку, 1968. С. 71.

лова "Странник..." устойчивых сочетаний *смертельный сон* и *последний сон* в значении 'смерть':

Я шел вперед; но силы молодые
Все больше, больше иссякали, тяжкий
Смертельный сон крылами бил мне в очи.
... Зачем же посох
Из слабых рук моих тогда не выпал?
Не оковал *последний сон* очей?

Приведем еще один пример подобного соположения в тексте семантически и экспрессивно-стилистически однородных фразеологизмов *спит, точно мертвое,* и *спит, как убитое,* с общим значением 'спит очень крепко' из стихотворения И. Никитина "Бедная молодость, дни невеселые...":

Нет в этой дали ни кустика зелени,
Все-то зачахло да сгибло без времени,
Спит, точно мертвое, спит, как убитое,
Солнышком божьим навеки забытое.

2. Более сложные смысловые и экспрессивно-стилистические отношения наблюдаются при параллельном употреблении в одном тексте фразеологических синонимов, имеющих смысловое тождество, но различающихся образной структурой, а отсюда и экспрессивностью своего внутреннего образа. В этом случае второй фразеологизм может не просто актуализировать значение первого, но одновременно уточнять это значение, конкретизировать его, выделяя в нем необходимые автору смысловые или экспрессивно-стилистические оттенки.

В приведенных ниже стихотворных текстах поэты, стремясь к более обостренному выражению переживаний лирических героев, так сталкивают в одном синонимическом ряду фразеологизмы, что второй из них не только конкретизирует значение первого, но и расширяет его образное и экспрессивное звучание. При таком соположении фразеологизмы *хоть кричи* и *хоть плачь, крепче камня* и *крепче меди, сердце гложет* и *грудь сосет* создают в приведенных ниже примерах определенную смысловую и экспрессивную тональность:

Но *хоть кричи, бранись иль плачь*—
Молчит, упрям ямщик седой:
Слегка подстегивает кляч,
Он ровной гонит их рысцой.
Я. Полонский "В телеге жизни"

Спит в лочужке, на грязной соломе,
Богатырь в безысходной беде,
Крепче камня в несносной истоме,
Крепче меди в кровавой нужде.
И. Никитин "Нищий"

‹...› все, что мучит и тревожит,
Что *грудь сосет* и *сердце гложет*
Мы разделили пополам.
А. Григорьев "Прости"

3. Еще более сложные смысловые и экспрессивные отношения наблюдаются при соположении в одном стихотворном тексте фразеологизмов-синонимов, различающихся характером своей семантической и образной структуры, а также экспрессивно-стилистическим наполнением. При таком соположении синонимических фразеологизмов в их контекстуальном значении может появиться дополнительная смысловая и стилистическая информация; второй фразеологизм может дополнять значение первого, раскрывать в нем новые смысловые оттенки, усиливать его экспрессивно-стилистическое звучание.

Например, в сатирическом стихотворении А.К. Толстого "Сон Попова" нарастание интенсивности проявления признака, характеризующего действия лирического героя, и доведение его до высшей формы проявления передается посредством контекстуальных синонимов *(строчить) сплеча, без оглядки, во все лопатки:*

Попов строчил *сплеча* и *без оглядки*
Попались в список лучшие друзья;
Я повторю: как люди в страхе гадки —
Начнут как бог, а кончат как свинья!
Попов строчил, строчил *во все лопатки*...

Тот же эффект нарастания интенсивности названного действия и доведение его до высшей степени проявления наблюдаем в стихотворении А. Григорьева "Цыганская венгерка", где сталкиваются фразеологизмы *завей веревочкой горе* и *топи тоску в море:*

Что за горе? Плюнь, да пей!
Ты *завей* его, *завей*
Веревочкой горе!
Топи тоску в море!

Наряду с названными выше приемами повторов в ином тексте разных фразеологизмов поэты в целях усиления эмоционального воздействия на читателя активно прибегают и к другому типу соположения в одном тексте семантически однородных фразеологизмов. Речь идет о столкновении в контексте фразеологизма в общепринятой форме с его контекстуальным вариантом. Под вариантом фразеологических единиц мы понимаем фразеологические единицы, различающиеся своей структурой, т.е. лексико-грамматическим составом, но имеющие тождество значения и образной структуры.

"Вариантность фразеологической единицы касается ... морфологической структуры слов, входящих в ее состав, связей между словами замкнутого контекста, лексических подставок и, наконец, некоторых изменений фонетического состава отдельных лексем. Однако, как правило, при варьировании основная структура фразеологической единицы, как и существенные связи между словами, не должны нарушаться"[4].

Новое непривычное звучание фразеологизма само по себе создает

[4] *Авалиани Ю.Ю., Ройзензон Л.И.* Указ. соч. С. 71—72.

особую экспрессивность, поскольку такого рода выделение и обыгрывание фразеологизма в стихотворном тексте расширяет его образность и способствует оживлению всех его признаков. Поставленный же рядом с фразеологизмом в общепринятой форме его преобразованный вариант не только наиболее наглядно и отчетливо проявляет свои образные и экспрессивные качества, но демонстрирует семантические сдвиги в его значении.

Параллельное употребление в одном стихотворении фразеологизма и его контекстуального варианта может подчеркивать силу содержательной сущности этого фразеологизма.

Таково, например, употребление фразеологизма *да минует чаша эта* (сына твоего) и его варианта *да мимо идет чаша эта* (от меня) в стихотворении И.Никитина "Моление о чаше":

О, *да минует чаша эта*,
Мой отче, сына твоего ‹...›
Я в мире мертвых воскрешал—
И мир мне крест приготовляет!...
О, если можно, от меня
Да мимо идет чаша эта!

Другим примером здесь может служить текст стихотворения А. Григорьева "Борьба", в котором в одном синонимическом ряду сталкивается фразеологизм *сердце* ноет и его контекстуальный вариант *сердце ломит*:

Ночь темна и ветер воет,
Глухо воет пес ....
Сердце ломит, сердце ноет,
Хоть бы капля слез!...

Варьирование общепринятой формы фразеологизма может проявляться не только в замене какого-либо компонента устойчивого сочетания, но одновременно с этим в расширении границ этого сочетания. Соположение в тексте общеязыкового фразеологизма с такого рода преобразованным его вариантом может способствовать усилению смыслового и образного содержания фразеологизма, оживлению его образности. Например, фразеологизм *пороть дичь* (в значении 'говорить глупость') в стихотворении В. Курочкина "Общий знакомый" стоит в одном ряду со своими вариантами *приплетает дичь* и *пишет сладенькую дичь*:

Взгляд приятен, голос звонок,
Хорошо одет ‹...›
Без запинки, где придется,
Всюду *порет дичь* —
И поэтому зовется:
Милый Петр Ильич!
Губы сжав, в альбомы *пишет*
Сладенькую дичь —
И из уст прелестных слышит:
Милый Петр Ильич!
Он и к этим разговорам
Приплетает дичь...

Проведенная поэтом замена одного из компонентов фразеологизма (*пишет* и *приплетает* вместо общепринятого *порет*), подключение к сочетанию окказионального определения *сладенькую*, а также троекратное повторение вариантов этого сочетания в одном небольшом стихотворении усиливает действенность сочетания, гиперболизирует его. Фразеологизм в этом случае становится своеобразным конденсатором поэтического смысла.

Семантический повтор в стихотворных текстах анализируемого

периода на уровне общеязыковой фразеологии осуществляется и в том случае, когда в контексте параллельно с общеязыковым фразеологизмом, имеющим обобщенно-переносное значение, как самостоятельный член синтаксической конструкции со своим обособленным значением употребляется один из компонентов этого фразеологизма. В результате столкновения в стихотворном тексте метафорического значения всего сочетания и прямого значения одного из его компонентов наблюдается двойственность восприятия этого фразеологизма, семантическая двуплановость, проявляющаяся в сосуществовании и переплетении двух тематических сфер. Наряду с собственно фразеологическим переносным значением в тексте возникает представление и о прямом значении одного из компонентов этого фразеологизма.

Неоднократное употребление в тексте стихотворения фразеологизма и его компонента обычно приводит к тому, что фразеологизм становится основой образного стержня всего стихотворения и вступает во взаимодействие с другими элементами этого текста. Например, все стихотворение В. Курочкина "Двуглавый орел", имеющее сатирическую направленность, построено на обыгрывании фразеологизма *о двух головах* (так говорят о человеке, предпринимающем что-либо слишком рискованное, опасное): *Я нашел, друзья, нашел, / Кто виновник бестолковый/ Наших бедствий, наших зол./ Виноват во всем гербовый,/ Двуязычный, двуголовый, / Всероссийский наш орел.// Я сошлюсь на народное слово, / На великую мудрость веков: /Двуголовье — эмблема, основа / Всех убийц, идиотов, воров. / Не вступая и в споры с глупцами, / При смущающих душу речах, / Сколько раз говорили вы сами: / "Да, никак, ты о двух головах!" // .<...> Наш брат русский — уж если напьется./ Нет ни связи, ни смысла в речах; / То целуется он, то дерется — / Оттого что о двух головах.//<...> Правды нет оттого в русском мире,/ Недосмотры везде оттого, // Что всевидящих глаз в нем четыре, / Да не видят они ничего; / Оттого мы к шпионству привычны, / Оттого мы храбры на словах, / Что мы все, господа, двуязычны, / Как орел наш о двух головах.*

Злая ирония автора над современной ему социальной действительностью создается посредством семантического столкновения так похожих внешне фразеологизма *о двух головах* и первого компонента сочетания *двуглавый орел* (о гербе Российской империи). Обыгрывание фразеологизма *о двух головах* в стихотворении в результате неоднократного употребления первого его компонента в словах *двуглавый, двуязычный, двуголовый, двуголовье, двуязычны,* имеющих в тексте одну и ту же функциональную нагрузку, создает в стихотворении определенные ассоциативно-смысловые линии, смысловую двуплановость и способствует сатирической заостренности стихотворения.

Преднамеренное столкновение в стихотворении фразеологизма с свободно употребленным его компонентом, противостоящих по своему значению друг другу, создает в тексте юмористический эффект. Возникающий при этом каламбур строится на основе одновременного

восприятия устойчивого сочетания как сочетания с целостным метафорическим значением и сочетания с буквальным значением. Так произошло, например, с устойчивым сочетанием *антонов огонь* в значении 'гангрена', которое в басне К. Пруткова "Помещик и трава" сталкивается с переменным сочетанием *огонь Антона: Оказия сия, по мне, уж не нова. / Антонов есть огонь, но нет того закону, / Чтобы всегда огонь принадлежал Антону.*

Как показало исследование, включение общеязыкового фразеологизма в стихотворный текст для последнего, как правило, стилистически значимо: оно способствует созданию в тексте экспрессивно-стилистической или эмоциональной тональности, связанной с их общеязыковой экспрессией. Вместе с тем в стихотворных текстах анализируемого периода наблюдается системное использование ряда приемов, помогающих усилению "природных" выразительных возможностей общеязыковой фразеологии и контекстуальному созданию у нее дополнительной информации экспрессивно-стилистического и семантического характера.

О.В. Шульская

ФОРМУЛЬНЫЕ УПОТРЕБЛЕНИЯ СЛОВА *ЗВЕЗДА* И ИХ ПРЕОБРАЗОВАНИЕ В СТИХОТВОРНЫХ ТЕКСТАХ ПОЭТОВ XX ВЕКА

Проблема формульности в поэтическом языке неоднократно поднималась в ряде работ, посвященных анализу художественного текста. Актуальным остается вопрос о специальном лингвопоэтическом исследовании формул, о способах их преобразования, а также об установлении и описании поэтических штампов XIX в., от которых отталкиваются поэты.

"Понятие о формульном стиле было впервые разработано в фольклористике... формульный стиль обычно считается признаком фольклора или пережитком его в ранней книжной поэзии. Думается, что о формульном стиле в индивидуальной авторской поэзии можно говорить с тем же правом" [Гаспаров 1986, 197].

Некоторые исследователи считают, что формы общеизвестного и привычного в границах индивидуального стиля, каковыми являются языковые и поэтические клише, нельзя рассматривать как внестилевой момент, хотя "концепция стилевой нейтральности клишированных образов и словосочетаний" [Подгаецкая 1982, 50] весьма распространена. "Узнавание, удовлетворение "эффекта ожидания" — одно из условий существования истинного литературного произведения. Абсолютная новизна не имеет стиля.

Для его создания поэту и читателю необходим хотя бы минимум привычного на всех уровнях поэтического текста — тематическом, лексическом, метрическом" [Подгаецкая, 1982, 47].

По-разному называя традиционную поэтическую формулу — "трафарет", "поэтический штамп", "стандарт поэтической речи", "поэтическое клише" — большинство исследователей отмечает, что "использование стертых образных средств не является чем-то предосудительным, антихудожественным. Очевидно, отбор традиционных элементов стихотворной речи может давать различные впечатления о степени "штампованности" речи" [Краснянский 1984, 241]. Здесь необходимо учитывать не только особенности идиостиля, но и те тенденции, которые проявляются в поэтическом языке определенного периода. Рассматривая мотивы и образы поэзии начала XX в., Н.А. Кожевникова указывает на то, что "наиболее полно и последовательно традиционная образность в это время отражается именно в поэзии символистов... В поэзии начала XX в. множество традиционных поэтических формул частного характера... Характер образности и основные особенности словоупотребления символистов во многом связаны с представлением о единстве мира и вытекающей из этого всеобщей связи явлений... Поскольку мир в разных своих проявлениях един, он может быть описан при помощи ограниченного количества образов, представляющих собой сущностные характеристики мира и выражающие универсальные закономерности" [Кожевникова 1986, 49—50].

Определенные тенденции, которые сказались на распространении некоторых новых поэтических формул, мы можем отметить и в русской советской поэзии, о чем речь пойдет ниже.

Безусловно, традиционные поэтические сочетания в "старых условиях употребления" [Григорьева 1979, 166] рассматриваются как словесные штампы, поэтические клише. У каждого большого поэта формульность, как правило, преодолевается различными способами.

Объектом наших наблюдений являются некоторые формульные употребления слова *звезда*. Материалом послужили стихотворные тексты многих русских советских поэтов, в том числе стихотворные тексты некоторых представителей "молодой поэзии" [Эпштейн 1986], имена которых мы назовем отдельно: Н. Дмитриев, М. Синельников, Т.Бек, О. Хлебников, Н. Краснова, С. Бобков, И. Жданов, А. Королев.

Слово-образ *звезда* широко распространен и значим у многих поэтов, следовательно, опасность формульных употреблений здесь наиболее вероятна. Статус формулы имел ряд сочетаний со словом *звезда* еще в поэзии XIX в. — сюда относятся описательно-метафорические сочетания *звезда любви (поэзии, дружбы, юности, славы)*, например: *О Делия драгая! Спеши, моя краса: **Звезда любви** златая Взошла на небеса* (Пушкин).

Некоторые исследователи считают, что названные словосочетания сближаются с фразеологизмами, так как значение их целостно, а "значение слова *звезда* почти совсем стерлось" [Большакова 1983, 43]. Устойчивость этих штампов подтверждают и примеры из стихо-

творений современных поэтов: *На красном облаке заката, / Рассыпав целый Зодиак, / О* ***звезды юности,*** */ Когда-то/ Смотрели вы совсем не так* (М. Синельников); *Имеет счастье иногда Взойти неведомо откуда, Зайти неведомо куда* ***Звезда поэзии*** *как чуда* (С. Бобков). А вот строки из стихотворения известного поэта, в которых выражение традиционной связи *звезда — любовь, мечта* демонстрирует пример формульного стиля: *Как в поле роса; как в небе* ***звезда,*** */ как в море бескрайнем веселый прибой, / пусть будет с тобой, с тобой навсегда / большая* ***мечта*** */ и большая* ***любовь!*** (Р. Рождественский).

Сочетание слова *звезда* в генитивной метафоре со словами, обозначающими абстрактное понятие (см. сочетания, приведенные выше), обычно воспринимается как традиционная модель. В современной поэзии нам встретились некоторые примеры генитивных метафор, которые оживляют эту модель: *Как волокна огнистого пуха, / Из столетья в столетье / Летят /* ***Звезды разума,*** *сполохи духа, / и страницы в веках шелестят; Далека же ты в небе,* ***звезда Идеала!*** *Но стремиться к тебе — это тоже не мало* (Н. Матвеева); *Проходят поезда, Всплывают самолеты. Горит в ночи звезда,* ***Звезда его работы*** (К. Ваншенкин); *На пространство и время ладони Мы наложим еще с высоты, Но поймем, что в державной короне Драгоценней* ***звезда нищеты, Нищеты,*** *и* ***тщеты,*** *и* ***заботы*** *О нерадостном хлебе своем, И с чужими созвездьями счеты На земле материнской сведем* (А. Тарковский).

Стремление поэтов максимально использовать культурно насыщенные, устоявшиеся формы того или иного слова, погруженного в контексты многих эпох, проявляется в реминисценциях. Наш материал показал, что при обращении к образу звезды наиболее часто поэты развивают лермонтовскую тему ("И звезда с звездою говорит"). В большинстве случаев заимствование носит сознательный характер. Образ используется в качестве сигнала, влекущего за собой известные ассоциации. Так, разработку лермонтовской темы мы находим у О. Мандельштама. В "Грифельной оде" есть две "цитаты" из Лермонтова — *звезда с звездой и кремнистый путь: Звезда с звездой — могучий стык, Кремнистый путь из старой песни, Кремня и воздуха язык, Кремень с водой, с подковой перстень.* Здесь "открытым текстом заявлено, что последнее выражение "из старой песни" ... (авторизованный список первоначального издания содержал и эпиграф из Лермонтова — *И звезда с звездою говорит*). Наиболее вероятно, что в "Грифельной оде" лермонтовские образы возникли по ассоциации с метафорами "кремня", каменистых пород, варьировавшихся в разнообразных вариантах" [Семенко 1985, 115].

Название стихотворения Б. Слуцкого "Звездные разговоры" уже отсылает нас к известному тексту Лермонтова. "Чужой" элемент поэтической речи включается здесь в современный контекст, обновляющий содержание лермонтовского образа. Развивая лермонтовскую тему, поэт вводит нас в свой поэтический мир:

Тишина никогда
не бывает вполне тишиной.

Слышишь звоны? *Звезда*
громыхает в ночи ледяной.

Зацепилась зубцом
за *звезды* проходящей обгон.
Вот и дело с концом —
происходит вселенский трезвон.

И набат мировой
объявляет пожар мировой
над моей головой,
от внимания еле живой.

Так и заведено:
слышать *звезд* на осях оборот
никому не дано!
Каждый сам это право берет.

Посчастливилось мне —
я услышал совсем молодой
на родной стороне,
как *звезда говорит со звездой*.

Значение традиционных образов и их воздействие на нас может быть сильнее оттого, что, повторенные, они обогащаются эмоциями тех художников слова, которые ищут в них новый смысл. Преобразованные, они дают эффект совмещения различных ассоциаций в одном слове. Образ приобретает удвоенную интенсивность.

Стихотворение А. Прокофьева "Приметы времени" содержит эпиграф из Лермонтова: *И звезда с звездою говорит*. Образ сознательно используется для включения его в контекст, в котором присутствует название современной реалии — *спутник*:

По России шли тогда метели,
Видно, Север трубку закурил,
Мы тогда в Италию летели,
Спутник со звездою говорил.

Заметим, что именно этому лермонтовскому образу настолько "повезло", что он продолжает варьироваться и в современной поэзии, тем более, что обращение к традиционным образам, как отмечают критики, не случайно для нее [Эпштейн 1986, 59].

Стихотворение В. Шуваева "Оборванная связь" (Знамя 1988, № 6) демонстрирует новый поворот в развитии известной темы:

Что ж это в мире
Случилось со слухом?!
Ведь "*со звездой говорила звезда*"!
Слышим, как в Африке плачет старуха —
Друг же ко другу глухи навсегда!
<...>
Поздно кричу я
Тропинкам и рекам,
Этим зверятам и этой *звезде* —
Всю свою позднюю боль человека,
Словно последнюю речь на суде!

Отзвуки лермонтовского образа (тема звездных разговоров, тема дороги и неба, звезд, Вселенной) мы находим и в следующих контекстах: *И в ночи не однажды Выхожу на погост, Принимаю всю тяжесть Каменеющих звезд* (Н. Тряпкин); *Чей-то зов / Я слышал из далекого предела. / А сам-то где я был? Нигде. Везде. / И как звезда я говорил звезде, / Но та ответствовать мне не умела, / <...> Я ликовал и плакал в этот миг. / Я в этот миг вселенную постиг* (Л. Озеров).

В поэтической речи XIX в. очень широко распространено сближение *звезд* и *глаз* (*очей*), например: *Ее* ***глаза*** *то меркнут, то блистают, Как на небе мерцающие* ***звезды*** (Пушкин). Такое сравнение в традиционном контексте можно рассматривать как формулу, например: *Ее* ***глаза***, *как* ***звезды***, *сини* (И. Сельвинский); *И дивно озарил испуг* ***Два диких глаза, две звезды*** (С. Городецкий); *У вихрастых мальчишек, что ловят грачей И несут в рукаве полушубка отцова, Я видал эти синие* ***звезды очей***, *Что глядят с вдохновенных картин Васнецова* (Д. Кедрин); *Над Смоленской дорогою, как твои глаза — / две вечерних звезды...* (Б. Окуджава).

Заметим, что в современной поэзии этот поэтический штамп встречается не часто. Так, в стихотворных текстах Е. Винокурова, А. Межирова, Л. Озерова, К. Ваншенкина, Е. Евтушенко, А. Вознесенского, Р. Рождественского, Н. Матвеевой, И. Шкляревского, А. Преловского, Н. Тряпкина, О. Чухонцева мы не нашли ни одного случая сближения *глаз* и *звезд*.

Возможно, потенции данной образной связи уже исчерпаны в поэзии, хотя не исключено, что и этот штамп может быть преодолен путем различного рода преобразований как, например, в контекстах М. Цветаевой и Л. Мартынова: *Всходили и гасли* ***звезды*** *(Откуда такая нежность?), Всходили и гасли* ***очи*** *У самых моих очей* (Цветаева); *Ах вы, голоса соседние, Близкие и отдаленные! Вы, последние известия! Смотрит мир в стекло оконное, И* ***глаза*** *сине-зеленые, Злые, дикие и сонные, Точно* ***звезды***... *Что за бестия!* (Мартынов).

Однако не от всех формульных сочетаний отказываются поэты. К таким устойчивым формулам относится выражение *до звезды (до звезд)*. В значении 'до вечера, до появления звезды' оно используется как общеязыковой фразеологизм, например: *Свободы сеятель пустынный, Я вышел рано,* ***до звезды*** (Пушкин). В значении 'далеко' а также 'высокая степень чего-л.' *до звезд* можно рассматривать как гиперболу. Этот образ был широко распространен уже в поэзии XVIII в., например: *Там холмы и древа взывают И громким гласом возвышают* ***До самых звезд*** *Елисавет; Тогда взнесла свой глас и дух Москва* ***до звезд*** (Ломоносов).

Вот лишь некоторые из многочисленных примеров, встретившихся в контекстах поэтов XX в.: *С земли* ***до звезд*** *встает Москва* (В. Брюсов); *Потомки, Пусть внуки внуков донесут* ***до звезд*** *О том, как бил врага лихой порою Великий город мой — герой героев; Пролегла дорога На тыщи верст, А работы много — Аж* ***до звезд*** (А. Прокофьев); *... если лясы точить — не пожалует в гости руда / и пшеница* ***до звезд*** *не дотянется никогда* (О. Шестинский); *Уж вот он снова мне пеняет, как бывало, Что я художников* ***до звезд*** *превознесла* (Н. Матвеева); *Осенью сорок шестого в калужском бору Мне читал Гумилева Мой старый (и старший) товарищ ... Лишь звезды висели, над нами красиво висели, И долгие строки Легко доставали* ***до звезд*** (Н. Панченко).

Соотнесение *звезды* и *человека*, чаще всего женщины, очень распространено как в поэзии XIX, так и XX в. Некоторые примеры из стихотворных текстов поэтов XX в.: *Ты будешь мне светлой* ***звездой***

(А. Блок); *Чтоб все на свете женщины, / как **звезды** зацвели* (Н. Асеев); *И если что-нибудь живое Услышишь в повести седой, Скажи спасибо молодое Той, кто была моей **звездой*** (С. Городецкий).

При реализации этой "вечной темы" нередко проявляется беллетристическая инерция, например: ***Венецианка**, волосы расчесывая, / над волнами склонилась у окна, / от отблеска зари как будто розовая / и, **как звезда**, в воде отражена* (О. Шестинский); ***Ты** — отраженной в зеркалах / Взлетевшая на пируэте — **Звездой** казалась мне в расцвете, Теперь — слезой стоишь в глазах* (С. Бобков); *Все бездарней и никчемнее Что во мне и что со мной, **ты** была **звездой** вечернею, Выпрямляла путь земной* (Н. Дмитриев).

В отличие от модели "глаза—звезды" параллель "человек—звезда" принимает самые разные формы, что свидетельствует о далеко еще не исчерпанных потенциях этой смысловой связи, например: *Кто —/ Геометрическое среднее / Между атомом и солнцем?... // Вот ведь / какова ты, / Нечто среднее / Между атомом и **звездой**!* (Л. Мартынов); *Она как озеро лежала / стояли очи как вода / и не ему принадлежала, / как просека или **звезда*** (А. Вознесенский).

Рассматривая данную образную связь, следует отметить широко распространенный способ словопреобразования, реализующий названную модель — метаморфозу. Если в 60-е годы лишь отдельные поэты воспринимали XX век как "век превращений, метаморфоз" [Григорьев 1979, 218], то современные критики утверждают: "Теперь, в 80-е годы,... метаморфоза действительно может быть определена как ведущий принцип поэтического мировидения" [Эпштейн 1986, 68]. Однако применительно к образу звезды метаморфоза как конкретный художественный прием была распространена и ранее, см., например: *Хотел бы я покинуть эти своды, Чтоб в час любви из ясных недр свободы Блеснуть над миром трепетной **звездой*** (Н. Заболоцкий); *Я сонным омутом чернел Бог **звездочкой** в струях качался* (В. Иванов); Примеры метаморфоз в контекстах современных поэтов: */ Если / умру — / стану травой./ Стану листвой. / Дымом костра. / Вешней землей. / Ранней **звездой*** (Р. Рождественский); *О родина, попрощаемся, / буду **звезда**, ветла* (А. Вознесенский); *Расставались с тобой Мы на камском на льду. — Где тебя, дорогой, Я теперь найду! // В синем ли небе **звездочкой**, В черном ли хлебе корочкой?* (В. Боков); *"Люблю!"... сквозь пепел губ моих к тебе Прокинулось. Погасло. Но **звездой** / Ты продолжалась властно надо мной* (С. Бобков).

В поэзии военного поколения *звезда* становится символом солдатской судьбы, см например, метаморфозу Б. Слуцкого: *Мои товарищи на минах / подорвались, взлетели ввысь, / и много **звезд**, далеких, мирных, / из них, моих друзей, **зажглись***. По-видимому, обращение к метаморфозе связано с мировосприятием поэтов военного поколения, для которых идея преодоления смерти, перехода человека в иную сущность очень характерна; ср. известные строки Р. Гамзатова: *Мне кажется порою, что солдаты, С кровавых не пришедшие полей, Не в землю нашу полегли когда-то, А превратились **в белых журавлей***. Тема "превращений" звучит и в поэзии молодого

поколения: *Слышу грома первые раскаты — Хоть живой водою окропи, Больше не поднимутся солдаты, **Звездочкой** проросшие в степи* (Н. Дмитриев).

Говоря о формулах поэтического языка, необходимо учитывать не только традиционные модели. "Формулы поэтического языка, как и другие его средства, обнаруживают диалектику художественной речи: оживление старых формул постоянно и противоречиво переплетается с возникновением новых" [Григорьев 1979, 239]. К таким формулам следует отнести частое использование двойного плана слова *звезда*: небесное тело и геометрическая фигура. Новая реалия, вошедшая в жизнь советского государства после Октябрьской революции — звезда как эмблема Красной армии и элемент символики советского государства — получила широкое отражение в русской советской поэзии: *Ведь первый луч из рук Вселенной / Послала Красная **звезда**!; Мы к вершинам всесветным перекинули мост, К тем, пронизанным светом Наших пламенных **звезд*** (А. Прокофьев); *Повидали мы дальние страны, Но в разлуке нам снятся всегда Наши реки, березы, поляны И под красной **звездой** города* (Е. Долматовский).

Формульными стали сочетания *звезды России (Руси), звезды Москвы, Кремлевские звезды*. Варьирование этих сочетаний — еще одно свидетельство их формульности: *Гори, гори, державная **Кремлевская звезда*** (А. Прокофьев); *Смотрят на землю пристально **звезды России**, Им виднее всего, как мы вышли из тьмы* (В. Боков); *... с семнадцатого года, С тех пор, когда зажглась **Руси звезда*** (В. Орлов).

Как известно, молодые поэты нередко повторяют стандарты поэтической речи. В сборниках Н. Дмитриева, М. Синельникова, Т. Бек, О. Хлебникова, Н. Красновой, С. Бобкова, И. Жданова, А. Королева мы отметили немало формульных употреблений слова *звезда*. В этом списке первенствует М. Синельников. Вот лишь некоторые примеры поэтических штампов, встретившихся в стихотворных текстах названных поэтов: *Мгновенный мир росы и розы — Состав и прах, распад и рост... Когда ж мои глядели слезы В **глаза** мерцающие **звезд**?; Снова тверда рука, огненный глаз остер. Вижу — за тридцать верст **искрой** упала **звезда**; И желтый месяц конским глазом сужен, И **полог ночи звездами расшит*** (М. Синельников); ***Астра звезды расцвела** / на скатерти неба* (Т. Бек); *Отразившись, в космос брызнули **лучи** / той **звезды**, что и сегодня светит нам* (О. Хлебников); *А потом вокзал и электричка, А сквозь липы **звездочкой окно*** (Н. Дмитриев); *...**звезда** упала за / гряду водораздела, / **как со щеки слеза*** (А. Королев). Знакомые нам формулы не оживляет и контекст, включающий названия современных реалий, например: *И в небе **звездочка** крадется **Космического корабля*** (Н. Дмитриев); *Мы не то, что в прежние года — Чудеса такие делать можем!... Можем с неба **звездочку** достать, Запустить ракету в космос можем* (Н. Краснова).

Следует сказать и о некоторых традиционных эпитетах к слову *звезда*, которые можно считать формульными: *золотая, высокая, путевая, молодая* и др. Вот некоторые примеры: *Если мама устанет и*

на ночь окно не закроет, Золотая звезда изрисует косой потолок (Т. Бек); *И птица повисла вблизи Над яблонями, затмевая Звезду молодую вдали* (С. Бобков); Как хорошо налимам дышится *От звезд лучисто-молодых!* (Н. Дмитриев); *И высокие звезды подзорной трубой приручал* (Т. Бек). У Т. Бек мы находим и пример оживления традиционного сочетания: *Не видно ль звезды путевой Над нашей судьбой непутевой.* Формульными можно считать особенно распространенные в поэзии сравнения звезды с источниками света: *свечой, фонарем, огнями, искрой, лампой* и др., например: *Всплывут, всплывут, горя неопалимо, Бессвязных звезд свечные огоньки; Сумерки гулко стучат эшелонами. Звезд огоньки над земными склонами Переплывают в ночи* (М. Синельников); *Вот звезда упала за село — Чиркнула, как спичка о стекло* (Н. Дмитриев); *Звезды не светятся, словно перегорели, Или их камнями мальчишки повыбили* (Н. Краснова).

Безусловно, и молодые поэты стремятся преодолеть инерцию в употреблении традиционных образов, и следующие контексты демонстрируют такое стремление: *Но звезды в продольном разрезе сплела телефонная жила, / и все предрешенные встречи запутались в ней на ходу (И. Жданов); Он откуда родом этот лад и строй, / под небесным сводом на земле сырой? <...> В сутолоке этой / то ли звук отпетый, / то ли беглый блеск / нас на ставке очной / со звездой полночной / тянет за язык* (А. Королев); *Другая крайность тоже ни к чему — Как на радении, в неукротимом раже Звездой индустриального пейзажа Проще простого выставит луну* (С. Бобков); *Иуда плачет — быть беде! Опережая скорбь Христа, Он тянется к своей звезде / и чувствует: она пуста. / В ней нет ни света, ни тепла, / она промозглая зола, / Она не кровь и не вода, / ей никому и никогда / не смыть греха* (И. Жданов).

Анализ нашего материала показал, что формульные употребления слова *звезда* довольно широко распространены в поэзии XX в. Особенно не защищенными от них оказываются молодые поэты. Развитие поэтического языка приводит как к обновлению формульных сочетаний, так и к возникновению новых формул, которые, в свою очередь, преодолеваются путем смещенного употребления.

Цель нашего наблюдения — обратить внимание на необходимость описания "формульного фонда" как отдельных поэтов, так и определенных эпох. В исследовании поэтического языка выделение тех или иных типов формул и их вариаций не менее существенно, чем описание поэтических образов.

ЛИТЕРАТУРА

Большакова Е.С. Устойчивые сочетания с опорными словами "звезда" и "солнце" в поэзии начала XIX в. // Аспекты и приемы анализа текста художественного произведения / Межвузовский сборник научных трудов. Л., 1983.

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

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

Григорьева А.Д. Судьба поэтической фразеологии в русской поэзии XIX — начала XX в. // Очерки по стилистике художественной речи. М., 1979.
Кожевникова Н.А. Словоупотребление в русской поэзии начала XX века. М., 1986.
Краснянский В.В. Поэтический штамп в лирике С. Надсона // Проблемы структурной лингвистики: 1982. М., 1984.
Подгаецкая И.Ю. Границы индивидуального стиля // Теория литературных стилей. Современные аспекты изучения. М., 1982.
Поэт и слово. М., 1973.
Семенко И. Творческая история "Стихов о неизвестном солдате" О. Мандельштама // Wiener Slawistischer Almanach, Wien, 1985. Bd. 15.
Эпштейн М. Поколение, нашедшее себя: (о молодой поэзии начала 80-х годов) // Вопр. литературы. 1986. № 5.

Н.А. Фатеева

О ЛИНГВОПОЭТИЧЕСКОМ И СЕМИОТИЧЕСКОМ СТАТУСЕ ЗАГЛАВИЙ СТИХОТВОРНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ (НА МАТЕРИАЛЕ РУССКОЙ ПОЭЗИИ XX В.)

Заглавия стихотворных произведений давно привлекают внимание исследователей. Любой аспект изучения целого поэтического текста ставит вопрос о заглавии. Так, в лирической поэзии особую значимость приобретает проблема озаглавленности/неозаглавленности текста [Джанджакова 1979; Козлов 1979], а также вариативности заглавия [Фризман 1981]. Особую релевантность проблема заглавия приобретает при циклизации лирической поэзии, где понятия целостности/отдельности и завершенности художественного текста находятся в прямой зависимости от факторов озаглавленности и рубрикации [Фоменко 1983; 1986]. Построение и тематическое структурирование лирических циклов во многом опирается на систему заглавий [Гинзбург 1974, 258—259, 330—331].

Все уровни организации стихотворного текста имеют прямую корреляцию с заглавием. Прямая корреляция устанавливается в работах, посвященных как изучению лексико-синтаксической и композиционной организации поэтического текста [Золян 1981; 1986б], так и его звуковой [Кожевникова 1984, 1990] и ритмической организации [Иванов 1981]. Особый интерес приобретает и проблема корреляции фонических связей между заглавием и текстом и системой семантических преобразований [Кожевникова 1986, 108—118; 1988].

Исследования, основывающиеся на выводе Художественного Текста из Темы путем различных трансформаций, а также устанавливающие систему инвариантов определенного поэта, неизбежно вовлекают заглавие в последовательность порождающих операций (см.: [Жолковский 1974; 1976; 1979 и др.], а также [Золян 1981]). Впрямую связаны с феноменом заглавия и доминантные характеристики как отдельного поэтического текста, так и

поэтического идиолекта в целом [Золян 1986а]. Метод функционально-доминантного анализа позволяет определить заглавие как одну из наиболее вероятностных исходных точек порождения не только тематической, но и композиционной, и звуковой структуры поэтического текста.

Все это позволяет говорить о заглавии как полнозначной единице уровня целого текста. Именно в таком статусе заглавие рассматривается в семиотических исследованиях в рамках общей проблемы "текст в тексте" (см. серию "Труды по знаковым системам"). По определению Ю.М Лотмана, текст и заглавие, с одной стороны, могут рассматриваться как два самостоятельных текста, расположенных на разных уровнях иерархии "текст—метатекст", с другой, как два подтекста единого текста [Лотман 1981а, 6—7]. Такой подход делает правомерным рассмотрение заглавия поэтического текста с точки зрения интекстовых и межтекстовых отношений [Лотман 1981б; Тороп 1981; Тименчик 1981], в частности, отношений цитации [Джанджакова 1988]. Рассмотрение заглавия в аспекте отношений интекст/интертекст позволяет поставить вопрос о системе поэтической "трансфразеологии" [Григорьев 1989].

Определение лингвопоэтического статуса заглавия как единицы текстового уровня дает возможность по-новому взглянуть на коммуникативную организацию целого текста и обсудить проблему своеобразия тематически-рематических отношений в рамках целого поэтического текста [Ковтунова 1986, 147—148].

Таким образом, становится очевидным, что явление заглавия поэтического текста должно являться объектом комплексного лингвопоэтического и семиотического исследования.

Вопрос об озаглавленности/неозаглавленности встает только в лирике, поскольку в остальных видах художественных произведений заглавие — обязательный атрибут текста [Кожина 1986]. Причем коэффициент озаглавленности лирических стихотворений, т.е. число озаглавленных стихотворений по отношению к их общему числу, резко отличается у разных поэтов, что, видимо, связано с характеристиками идиостиля каждого из них. Так, например, выделяется группа поэтов с очень низким коэффициентом: Цветаева (20%), Блок, Мандельштам (21%), Ахматова (25%), Есенин (26%); и с очень высоким: Маяковский (≈ 100%), Заболоцкий (97%), Антокольский (96%), Анненский (93%), Брюсов (91%), Пастернак (78%). Ряд поэтов попадает в промежуточную группу: Евтушенко(69%), Тарковский, Мартынов (63%). Бунин (61%), Жданов, Парщиков (50%).

Эти цифры не могут считаться абсолютными, поскольку, во-первых, доля озаглавленных стихотворений различна у каждого поэта в разные периоды творчества (отмечается тенденция к увеличению коэффициента к концу творческого пути), и, во-вторых, общая цифра не отражает специфику композиционного разбиения на циклы, книги, сборники. Так, например, у Цветаевой очень небольшое число озаглавленных стихотворений, но особенность ее творческого метода состоит в том, что стихотворные этюды объединяются в небольшие лирические циклы под общим заглавием (от 2 до 16 в

каждом цикле), которые представляют собой единое стихотворное произведение: ср. "Бессоница", "Стихи к Блоку", "Стол" и др. Уникальным по своей структуре является "Кипарисовый ларец" И. Анненского, книга стихов, складывающаяся по типу "матрешки" из различных по величине законченных структур с собственными заглавиями: "не только заглавия стихотворений, но и заглавия трилистников и складней задуманы как действенный элемент, как ключ, в котором должны читаться охваченные ими стихотворения" [Гинзбург 1974, 330].

Такие поэты, как В. Брюсов и А. Блок, отдают предпочтение большим лирическим циклам, хотя способ их организации совершенно различен. По подсчетам Д.Е. Максимова [Максимов 1986, 80], разница показателей озаглавленности "вершинных" сборников Брюсова "Urbi et Orbi" и "Stephanos" и "вершинного" третьего тома лирики Блока велика: соответственно 89,7% и 21,3%. Эти цифры свидетельствуют, что композиционная и семантическая организация как отдельных стихотворений, так и циклов в целом у данных поэтов в некотором смысле полярна: ярко проступают "программно-точная" манера Брюсова и "импрессионистично набросочная" у Блока (определения Пастернака).

Попытаемся найти объективные факторы, влияющие на отсутствие заглавия или его санкционирование в стихотворном тексте. Поскольку понятия целостности/отдельности поэтического текста относительны (то происходит "превращение текста в контекст", т.е. подчеркивание значимости границ текста, то "превращение контекста в текст" — стирание внешних границ, см.: [Лотман 1981б, 5]), понятно, что наличие/отсутствие заглавия в определенном произведении будет зависеть как от параметров внешней его организации (вхождения в бóльшие текстовые единицы: лирический цикл, книга стихов, все творчество поэта как единый текст; а также "диалогических" потенций данного текста), так и от параметров внутренней организации (текст может распадаться на более мелкие эстетические единицы и подвергаться композиционному и "конституционному" варьированию). Назовем параметры внешней организации интеграционными, внутренней — дезинтеграционными. Так, например, на основании исследований идиостиля Мандельштама [Гинзбург 1972; Левин 1975; Сегал 1975; Taranovsky 1976; Золян, Лотман 1989] логично предположить, что доминирующими в его поэзии являются интеграционные параметры текстообразования, что и определяет такой низкий коэффициент озаглавленности у данного поэта; заглавия же у Мандельштама имеют прежде всего соединительную функцию.

Один из наиболее существенных параметров внутренней организации лирического стихотворения — малая форма. По замечанию Блока и по наблюдениям В.С. Баевского [Баевский 1972, 52], средняя длина лирического стихотворения в XX в. — 20 строк. Именно такие минимальные конструкции чаще всего и остаются неозаглавленными, с возрастанием же длины стихотворений возрастает и коэффициент озаглавленности. Сам же "минимум

текстового пространства" (Тынянов) стихотворения порожден взаимодействием разнонаправленных языковых и собственно поэтических факторов — это создает напряженность его композиции и динамичность структуры. В идеале заглавие, подобно первому стиху неозаглавленных стихотворений [Баевский 1972], должно было бы быть малой моделью целого текста, т.е. в наиболее экономной форме воспроизводить следующие характеристики: особенности фонической и метрической организации, тематическую перспективу текста, замысел его композиции. Причем все эти характеристики могут считаться равноправными с точки зрения цельной структуры текста.

Сама выделенность заглавия в самостоятельную функционально закрепленную позицию над текстом способствует тому, что оно приобретает свойства, аналогичные свойствам "стихового ряда": определенную синтаксическую обособленность и автономность, перегруппировку семантико-синтаксических связей, "единство и тесноту ряда", "слитный групповой смысл" [Тынянов 1965]. Но языковая природа заглавия осложнена еще несколькими факторами. Несмотря на то, что обособленность заглавия оказывается наиболее отмеченной в произведении, семантико-композиционные связи заглавия и текста обнаруживаются полностью только в результате развертывания стихотворения до конца. При этом номинативные свойства сокращают до минимума способность заглавной конструкции "развертываться вширь", и она еще более, чем стиховой ряд, вынуждена "наращивать свою смысловую глубину", ср.: [Ковтунова 1986, 5]. Возникает асимметрия между формальной конструкцией заглавия и его функциями как элемента текстовой конструкции. Поскольку онтологически "заглавие не предполагает стабильной структурной модели" [Кошевая 1982, 9], то заполнение заглавной позиции полностью определяется его текстовыми характеристиками.

Однако заглавие не только порождается текстом, но и само является текстопорождающим. Поэтому выбор одной из внутренних характеристик текста за доминирующую в плане текстообразования и вынесение ее в качестве моделирующей в заглавие смещает остальные характеристики динамической текстовой конструкции. Озаглавливание по одной из характеристик возможно лишь в экспериментальной поэзии: "Слово об Эль" Хлебникова (фоника), "Перебой ритма" Анненского (метрика), "Окно" Кирсанова ("псевдоморфемика"), "Квадрат квадратов" Северянина (синтаксическая композиция), "Внутренняя речь" Жданова (семантическая композиция), "Зеркало" Фруга (принцип симметрии) и т.п. И даже в этих, наиболее прозрачных, на первый взгляд, заглавиях представлен более чем один параметр текста. Так, "Слово об Эль" (1920) Хлебникова находит "прямые продолжения корней" в "Словаре" (1941) Тарковского, где собраны "все Эр да Эль святого языка"; а в "Зеркало" С. Фруга (нач. XX в.), где тринадцатая строка "отражает" двенадцатую, четырнадцатая одиннадцатую и т.п., "вправлен" рассказ о "зеркале глаз" [Голуб 1988, 82].

Чаще всего поэт стремится к поиску такой заглавной конструкции, которая совмещала бы в себе несколько релевантных характеристик текста. С этим часто связаны изменения заглавия: каждый вариант заглавия определяет новую "точку отсчета", начиная с которой будет происходить установление динамического равновесия в поэтическом тексте. Показателен в этом отношении "Вальс со слезой" (1941) Пастернака. Первоначальное заглавие стихотворения — "Елка" — доминирующей "точкой отсчета" делало тематическую перспективу текста — историю новогодней елки. Текст, начиная с заглавия, уже имел заданную референцию и развивался в направлении тема→рема. Тематическая перспектива в цепи тропеических преобразований образовывала микросюжет: ель олицетворяется, предстает как актриса в рождественскую ночь — "день бенефиса". В то же время основа слова *ель/елка* "вмонтирована" в звуковую основу первых 6 строк и задает как конечную, так и "распыленную" рифму: ср. *метели/одолели/теле/канителью* и *переливая на теле, неловкости не одолели, пеленой*. Замена заглавия с проекцией на музыкальную организацию переносит "центр тяжести" стихотворения в иную плоскость. Главными становятся метрическая и звуковая организация (трехстопный дактиль в ритме вальса), которые образуют композиционный стержень стихотворения, а все стихотворение строится по принципу метонимически организованной метафоры-загадки, тематическую отгадку которой мы находим только в конце, а звуковую и ритмическую "слышим" в самом начале. "Вальс со слезой" расширяет стиховой ряд заглавия и задает начальный такт размера стихотворения, звуковой же состав заглавия также оказывается анаграммированным в начальных строках: *Только что из лесу или с метели Ветки неловкости не одолели*. Однако окончательное заглавие имеет еще и соединительную функцию: оно отсылает к самым ранним рождественским стихам Пастернака 1911—1913 годов, где олицетворение *ели* лексически "воплощается" в контексте *вальса*: *О как отдастся первой гирляндой Свечам и вальсу россыпь синих бус*. Мотив оживания ели в "богородичном" наряде (синий, золотой, зеленый — цвета византийских икон с богородицей) является сквозным у поэта и проходит через все творчество [Юнггрен 1984, 104].

Таким образом, чтобы как-либо приблизить стихотворное заглавие по своим характеристикам к тексту, поэт должен всеми способами пытаться уподобить его стихотворному ряду и расширить его. В поэзии XX в. существует несколько способов уподобления заглавия стихотворному ряду.

Первый и наиболее очевидный способ — использовать в роли заглавия первую строку стихотворения или ее часть. По мнению В.С. Баевского [Баевский 1972, 22], первый стих "в известном смысле представляет все произведение, сигнализирует об особенностях его метрики, языкового строения и содержания, являясь своеобразной моделью целого". К приему целостного использования первой строки часто прибегал Заболоцкий (поэтому высок процент озаглавленности у него). Особенности такого рода заглавий — принципиальная

незаконченность, подчиненность последующему тексту, использование открытых конструкций. Заглавия такого типа могут совпадать и с конечной строкой стихотворения, находясь в отношении оксюморона с его первой строкой: ср. заглавие Мартынова "Я научился сочинять стихи" и первую строку *Я разучился сочинять стихи...*

Часть стихотворной строки в роли заглавия используется разными поэтами (Брюсов, Блок, Асеев, Пастернак, Цветаева и др.), однако сам художественный прием заглавия в каждом случае имеет свои особенности. Так, у Антокольского незаконченная часть строки часто приобретает самостоятельную интонацию за счет введения знаков препинания: "Мне снился...", "Вот опяты", "Вспоминаешь?" и др. Сильную эмфазу имеет заглавие, содержащее только предикативную часть или первой строки или строки-рефрена: ср. "Не трогать", "Имелось", "Да будет..." Пастернака. У Цветаевой такие заглавия предваряют целые микроциклы, причем, предикативное начало может открывать как весь цикл, так и составляющие его стихотворения: ср. "Пригвождена...", "Так вслушиваются" и др. Сильное рематическое начало, задаваемое заглавием, является стержнем развертывания всего лирического произведения, на который лишь нанизывается тематическое развитие стихотворения. Это делает текст "насквозь предикативным" (Ковтунова), а тема его лишь имплицитна. Имплицитна, например, тема "любовь" в "Имелось" у Пастернака: ср. *Засим имелся сеновал... Имелась ночь. Имелось губ дрожание.* У Цветаевой тема лишь "пунктирна", недаром у нее "заменой слов являются необыкновенно выразительные тире" [Твардовский 1980, 35] — показатели предикативной связи. В заглавиях тире заменено на многоточие, которое нейтрализует разрыв между заглавием и стихотворным рядом.

Особенно подвижными являются взаимоотношения между стихотворной строкой и заглавием в поэзии Пастернака. Для него свойство неразрывности заглавия и поэтического текста действует не только в пределах одного стихотворения, но и целого цикла стихов. Показательна в этом отношении книга "Сестра моя — жизнь", заглавие и подзаголовок которой "Лето 17-го года" предлагают как метонимическую так и метафорическую корреляцию с текстом [Bjorling 1976, 178]. Заглавие книги стихов — часть первой строки одного из начальных ее стихотворений *Сестра моя — жизнь и сегодня в разливе...* (первоначальное заглавие "1000 и 1"). Стихотворение входит в первый раздел книги, который носит заглавие "Не время ль птицам петь". В этом разделе всего 2 неозаглавленных стихотворения: первое из них дало название всей книге, а второе — самому разделу заглавие раздела — первоначальное заглавие и вторая строка стихотворения *Ты в ветре, веткой пробующем...* . Ср. также название раздела "Попытка душу разлучить", представляющее собой начальную строку заключительного стихотворения этого раздела; первое же стихотворение открывается строкой "Душа — душна...".

Следовательно, заглавия у отдельных стихотворений снимаются у

Пастернака для "повышения их в ранге". Интеграционные параметры поэтического текста доминируют над дезинтеграционными, а ведущие строки стихотворений приобретают метатекстовую функцию в рамках лирического целого. Классическим является заглавие Пастернака "Гроза, моментальная навек", которое "единством и теснотой ряда" запечатлевает не только доминирующий у поэта образ "грозы (с этим образом у Пастернака связаны и личные переживания, и его восприятие революции — ср. стихотворения "Июльская гроза", "Наша гроза", "Приближение грозы", "После грозы", а также ассоциации, связанные с образами Ленина */ грозы влетающий комок /*, Блока */ Ему предвещал небосклон Большую грозу, непогоду/*), но и саму сущность лирической поэзии, в моментальных зарисовках представляющей единичное как общее, ср.: [Левин 1973, 182].

Еще один способ приближения заглавия к поэтическому тексту и уподобления стиховому ряду — использование в заглавной конструкции приема паронимической аттракции с проекцией на текст. Таким образом в заглавии моделируется звукоосмысленная перспектива всего стихотворения, нередко определяющая и композиционное строение текста.

Рассмотрим стихотворение Евтушенко "Присяга простору", которое представляет собой довольно большую поэтическую форму. Упорядоченностью звуковых повторов, созвучных заглавию, произведение как бы разбивается на три части, примерно по 20 строк в каждой. В каждой такой части создается своя "микрозона" паронимической аттракции, но благодаря сквозным звуковым повторам и интегрирующей силе заглавия эти части вместе формируют целостную структуру. Через повтор заглавие устанавливает значащие связи между элементами смежными и дистантными, принадлежащими одному и разным уровням, создает связность текста. "Присяга простору", открывая текст, вносит свой звуковой состав в "систему памяти" стихотворения. Для развития смысловых и звуковых связей далее в текст вводятся слова, находящиеся в отношении паронимической аттракции друг с другом и со словами заглавия. Образуется первая цепочка звукоосмысленного развертывания: *простор — расправится парус* (образ) — *рука простерта* (символ) — *простор-то* (акустический эффект при двойном повторе).

"Эхо" повтора открывает вторую часть стихотворения. В этой части слово *торг* противопоставлено слову *простор* и его звуковым и семантическим коррелятам: *перст* (указующий), *в прорыве к простору*, (уйти) *пристойно*. Два художественных вывода стихотворения подкрепляются звуком: *смысл человеческой жизни* ***в прорыве к простору*** и *уйти от всего, что оскоминно, тинно,* ***пристойно,*** чтобы *верными* быть *простору*. Далее открывается новая перспектива: ***С простором ... вы спорили ... спором, ощущает соперником, равным с простором.*** Звуковой повтор создает внутреннюю фоническую рифму стихотворения, располагается в начале и конце стихового ряда, выдвигая в сильную позицию семантически связанные слова. Основные звукосочетания П-Р-С-Т-(Г) при

различных перестановках в общей звуковой системе стихотворения вступают во взаимодействие с другими повторяемыми сочетаниями звуков — например, *Р-В-Н* в словах *прорыв, верный, равный, правительства, верноподданные, враги, правоверные* и др., что выносит на поверхность новые звукосочетания, образующие два ключевых слова третьей части: *противно* и *противник*. Эти два однокоренных слова противостоят друг другу в тексте. Первое замыкает противопоставляемый *простору* ряд: *правительства, верноподданные, враги, правоверные,* второе.— выступает как поэтический синоним к слову *соперник* и замыкает смысловую цепочку: *простор—спор—соперник—простор—противник*. Определения к слову *противник — честный и сильный* — дополняют стержневое слово не только содержательно, но и в звуковом составе — в них силен звук *С*. Он создает единство ряда, созвучное заглавной конструкции. В заключительной части *простор* противостоит *престолам* и *портфелям*. Строка *Простор не убьешь, Для тюремщиков это прискорбно* создает переход к стиховому ряду *Простор, присягаю тебе!...* , который служит камертоном заглавия и завершает его звуковое и смысловое развитие.

Нередко удачно найденное заглавие, определяющее композиционное и тематическое развитие текста у одного из поэтов, получает звукоосмысленную перспективу у других, ср.: "Синема моего окна" Брюсова и "Кино окна" Кирсанова. Заглавие Кирсанова "Окно" в цепочке звукового развития коррелирует со строкой *О кроны их, о корни!* , которая в свою очередь соотносима со звуковым рядом заглавия Вознесенского "Кроны и корни", определяющим звукоосмысленное перспективу своего текста. Паронимически организованное заглавие может быть и частью первой строки стихотворения, ср.: "О нет, не стан" Анненского.

Н.А. Кожевниковой замечено, что паронимически организованные заглавия встречаются у поэтов, для которых прием паронимической аттракции не характерен, в то же время их нет у Пастернака, Цветаевой, у которых этот прием — один из основных способов организации поэтического текста; однако однословные заглавия могут иметь звуковое отражение в их текстах.

Подобные явления обнаруживаются и у Мандельштама. Причем его однословные заглавия нередко имеют большую "моделирующую" силу не только в пределах одного стихотворения, но и целого ряда стихотворений, как озаглавленных, так и нет. Такую силу имеет, например, заглавие "Век", объединяющее в имплицитный поэтический цикл наряду со своим текстом и тексты стихотворений "1 января 1924 года", "Нет, никогда, ничей я не был современник" "Вариант", "За гремучую доблесть грядущих веков...". Первые строки стихотворения "Век" — *Век мой, зверь мой, кто сумеет Заглянуть в твои зрачки...* — открывают поэтическое целое, где звуковая перспектива стиха взаимодействует со смысловой и композиционной, устанавливая дистантные прямые и обратные связи: ср. *Я с веком поднимал болезненные веки; Но что же, если нам не выковать другого, — Давайте с веком вековать; Мне на плечи кидается век-волкодав, Но не*

волк я по крови своей. Таким образом, "сюжетная перспектива" не преломляется перспективой стиха (ср.: [Тынянов 1965, 170], а коррелирует с ней.

Паронимически организованными могут быть заглавия и целых лирических циклов: ср. "Золото в лазури" А. Белого, "Голубая глубина" А. Платонова. Особенностью организации данных циклов является то, что заглавия отдельных стихотворений как бы "снимаются" общим заглавием. Именно общее заглавие цикла фокусирует функциональные семантические преобразования в иерархии "звук—смысл—композиция".

Несколько приемов "расширения" поэтического ряда заглавия основываются на интеграционных, "диалогических" отношениях данного текста с другими. Заглавие вводится в ряд поэтической традиции; вступают в действие механизмы цитации, реминисценции, аллюзии. В этих случаях обнажается метатекстовое начало заглавия — оно выступает в роли внешнего текста по отношению к своему "материнскому". Однако внутритекстовые связи заглавия мешают ему по-настоящему стать внешним: происходит адаптация аллюзивного заглавия в связи с действием дезинтеграционных параметров. Аллюзивное заглавие, с одной стороны, само трансформируется "в смысловом поле текста..., образуя новое сообщение", с другой, — трансформируется не только оно — "изменяется вся семиотическая ситуация внутри того текстового мира", в который оно вводится, ср.: [Лотман 1981б, 10].

Интересно с этой точки зрения заглавие стихотворения Самойлова "Средь шумного бала". Вяч. Вс. Иванов, исследуя ритмическую организацию данного стихотворения, отмечает, что цитатность в нем "в большей степени кажущаяся" [Иванов 1981, 220]. Цитируя часть начальной строки А.К. Толстого, Самойлов, с одной стороны, воспроизводит ритмический и синтаксический рисунок образца в заглавии и тексте, с другой, — в своем стихотворении нарочито нарушает его ритмико-синтаксическое и семантико-композиционное строение. Поэт создает текст, резко контрастирующий с исходным. Резкие изменения ритма в стихотворении сигнализируют о трансформации классической любовной темы: мерное течение "любви" в XIX в. разбивается о метаморфозы истории XX в.

Подобные тексты строятся "как развернутые цитаты, как импровизация на чужую тему, изначально оглашенную" заглавием или начальной строкой, но в то же время текстопорождающий механизм уводит новый текст от "цитаты-импульса" [Bloom 1973, 202]. Показательно с этой точки зрения заглавие "Грифельная ода" Мандельштама. Державинский "импульс" заглавия погашается в окончательном тексте сильными "лермонтовскими ассоциациями", а также тропеической экспансией исходной метафоры "река времен" (подробно об этом: [Семенко 1985]).

Подобная импровизация впрямую связана с явлением вариативности заглавий, которое одновременно видоизменяет как систему внутритекстовых, так и межтекстовых отношений определенного текста. Так, например, Пастернак, добиваясь единст-

ва книги "Темы и вариации", а также ее раздела "Я их мог позабыть", снимает в окончательной редакции заглавие "Поэты" (1921) у стихотворения, открывающегося строкой: *Нас мало. Нас может быть трое...* (поэт имел в виду Маяковского, Асеева и себя). Эта начальная строка соотносится со строкой Пушкина из "Моцарта и Сальери": *Нас мало избранных, счастливцев праздных* — и, следовательно, вводит данное стихотворение в общую парадигму "пушкинских вариаций" книги. Ахматова же, "перепастерначивая Пастернака", пишет стихотворение "Нас четверо" (1961), которое первоначально включает в цикл "Венок мертвым" и предпосылает тексту стихотворения три эпиграфа: из Пастернака и Мандельштама ("двух голосов перекличка") и "письмо от Марины" Цветаевой. Впоследствии Ахматова отказалась от первоначального заглавия и заменила его на "Комаровские наброски", т.е. отказалась от эксплицитного обобщения судеб четырех больших поэтов XX в. (включая в их число и себя). В окончательном тексте явно прочитывается только цветаевская тема, которая подкрепляется единственным сохраненным над текстом эпиграфом: *О Муза плача...* . Поэтический "полилог" продолжает далее А. Вознесенский, ср. его стихотворение "Нас много. Нас может быть четверо...", посвященное Б. Ахмадулиной.

Наиболее очевидная связь своего стихотворения с текстами другого автора устанавливается заглавиями, совмещающими в себе функции заглавия и посвящения. Ср. "Анне Ахматовой" (1913) Блока, "Памяти Блока" (1960) Ахматовой, "Анне Ахматовой" (1928) Пастернака, "Борис Пастернак" (первоначально "Поэт", 1936) Ахматовой. Иногда стихотворения этого типа представляются лишь первой строкой, а посвящение занимает отведенную ему позицию: ср. "Я пришла к поэту в гости..." (1914) Ахматовой, посвященное Блоку. Эти произведения — портреты одного поэта, написанные другим. Эти поэтические портреты — "всегда столкновение двух поэтических миров и в каком-то смысле перевод" [Жолковский 1974, 30], перевод с одного идиостиля на другой. Так, стихотворение Блока, посвященное А. Ахматовой, "содержит отчетливые признаки перевода мира молодой поэтессы ... на язык блоковской поэзии" [Лотман 1972, 234]. Стихотворение же Ахматовой, написанное почти полвека спустя, открывается строками: *Он прав — опять фонарь, аптека, Нева, безмолвие, гранит* ... . Эти строки "воспроизводят" в ретроспекции знаменитое стихотворение Блока "*Ночь. Улица. Фонарь. Аптека...*", а строка *Когда он Пушкинскому дому...* отсылает к блоковскому стихотворению "Пушкинскому Дому".

Е. Фарыно в статье "Два поэтических портрета (Ахматова↔Пастернак)" показывает, как поэтика Пастернака ориентирована, в основном, на моделирование поэтического мира поэтессы, а поэтика Ахматовой опирается прежде всего на воспроизведение "кода" Пастернака, не на значение, а "значимости" его поэтического мира. Так, поэтессой прежде всего выносятся на поверхность формальные признаки идиостиля Пастернака: динамический синтаксис, отличительные черты композиционной семантики его стихотворений.

Сама постановка заглавия-посвящения с именем автора в один ряд подразумевает диалогическую организацию текста, которая ориентирована как на контраст, так и на подобие идиостилей "встретившихся" в заглавной позиции поэтов. В этом смысле все стихи акмеистов могли бы быть озаглавлены "Тайны ремесла" или "Стихи о русской поэзии", как соответствующие циклы у Ахматовой и Мандельштама [Тименчик 1981, 65].

Близость стихотворных идиостилей может подчеркиваться поэтом по-разному. Брюсов, например, свою художественную связь с П. Верленом подчеркивает заглавием "L'ennui de vivre...", которое является частью первой строки стихотворения французского поэта; первая же строка текста Брюсова — художественный перевод полной строки оригинала: *Я жить устал среди людей и в днях...* . Иноязычные, прежде всего латинские, заглавия были очень распространены в начале XX в., но могли указывать на связь не только с иностранной лирикой, но и с русской традицией, ср.: "Silentium" Мандельштама как перекличку с тютчевским "Silentium!".

Одним из самых многофункциональных заглавий, в котором смоделированы элементы различных уровней организации текста, является заглавие "Зеркало". Его семантический и композиционный потенциал основан на мотивах "удвоения" и "отражения" действительности. "Удвоение" и "отражение" — вообще неотъемлемые свойства стихотворного текста, как с точки зрения онтологии (художественное отражение действительности), так и построения, организации (рифмы, повторы, параллелизмы, симметрия и т.п.). Заглавию эти свойства, можно сказать, присущи "втройне", поскольку заглавие как метатекст по отношению к основному корпусу текста уже является его функциональным "отражением" и "удвоением". Однако "удвоение с помощью зеркала никогда не есть простое повторение", а средство для широких возможностей художественного моделирования [Лотман 1981б, 14—15], сам же мотив "зеркала" есть "символ некоторых семантических принципов текстопорождения и текстопорождающий механизм" [Золян 1988, 95]. Таким образом, "зеркальный механизм, образующий симметрично-асимметричные пары" [Лотман 1984, 20], являясь универсальным для такого понятия, как поэтический текст, в заглавии может раскрыться наиболее полно. Заглавие зеркально уже по своей природе и двойственно во всех своих проявлениях.Такие зеркальные принципы, как симметрия/асимметрия, смена правого и левого члена, получают отражение в том, что заглавие является одновременно и именем и предикатом всего текста, его темой и ремой, текстопорождающим и порожденным текстом элементом, его субтекстом и метатекстом, текстом в тексте [Кожина 1986]. Поэтому возможности художественного моделирования отношений "заглавие — текст" практически безграничны.

Таким образом, заглавие "Зеркало" предлагает множество семантико-композиционных альтернатив организации текста. Рассмотрим некоторые из них, которые представлены и реализованы в стихотворениях с данным заглавием у поэтов XX в. Все стихотворения с данным заглавием можно подразделить на несколько пересекаю-

щихся групп, в которых воплощение "зеркального принципа" будет иметь различные сематико-композиционные преломления и различное распределение по уровням организации.

Первое преломление принципа зеркальности развивается по схеме "остранения": Я (автор, лирический герой) → "двойник" → "я в ином мире" → "я со стороны" → Я=ОН(ОНА), ср. [Золян 1988, 102]. Такая схема представлена у В. Ходасевича "Перед зеркалом" (1924) *(ср. Я, я, я. Что за дикое слово! Неужели вон тот — это я?)*; у Ахматовой в стихотворении с первой строкой *А в зеркале двойник бурбонский профиль прячет...* (1943) и во многих других произведениях поэтессы, см.: [Седакова 1984], которая сама не знала "в скольких жила зеркалах"[1] . Смена "правого и левого" взгляда на себя со стороны представлена в "Зеркале" (1973) Антокольского: *Но это ведь не он, а я Не справа был, а слева...* .Полное остранение от авторского "я" приводит к замене "зеркального" заглавия на его функциональные эквиваленты. К таким эквивалентам можно отнести заглавие "Двойник" (1904) Анненского: *Не я, и не он, и не ты, И то же, что я, и не то же: Так были мы где-то похожи... Но чем я глядел неустанней, Тем ярче себя ж узнавал*, "Двойник" (1909). Блока: *Знаком этот образ печальный, И где-то я видел его, Быть может, себя самого Я встретил на глади зеркальной*, "Метаморфозы" (1937) Заболоцкого, где личное местоимение *я* в косвенных падежах (*меня, мной*) неоднократно звукоосмысленно соотносится со словами *имя* и *меняться*: *Как мир меняется! Как я сам меняюсь! Лишь именем одним я называюсь, — На самом деле то, что именуют мной, — Не я один. Нас много. Я — живой...* . Заглавие Заболоцкого, таким образом, коррелирует с многогранными "ста зеркалами" Ахматовой. Такое же сложное преломление семантико-композиционной схемы находим в стихотворении Ахматовой "В Зазеркалье" (1963). Здесь схема дополняется третьей ступенью "остранения": Я → "двойник в зеркале" → "третий в Зазеркалье" (в третьем мире, в третьем измерении): ср. *Вдвоем нам не бывать — та, третья, Нас не оставит никогда.* Это стихотворение поэтессы вместе со стихотворением "Первое предупреждение" (со строками *Над сколькими безднами пела И в скольких жила зеркалах...*) входит в цикл "Полночные стихи", сложная композиционная структура которого задана уже эпиграфом с начальной строкой *Зеркало зеркалу снится...* .

Все выше названные стихотворения можно назвать поэтическими автопортретами по аналогии с "диалогизирующими" портретами-посвящениями, но в них ведущим является не адресатный принцип построения текста, а принцип "автодиалога", или шире "автополилога".

Вторая возможная перспектива развертывания "зеркального механизма" заглавия определяется системой импликаций: Я → (глаз) → "Я — Зеркало". Эта схема воплощается в текстах путем экспансии

[1] У Ахматовой была специальная тетрадь, где она собрала 100 стихотворений, ей посвященных. Она называла ее "В ста зеркалах". В. Виленкин написал книгу об Ахматовой под заглавием "В сто первом зеркале" (см. Октябрь. 1988. № 10. С. 207).

двух традиционных метафор: *Зеркало глаз* и *глаза — зеркало души*. Ср. "перевернутое" воплощение данной схемы в стихотворении М. Цветаевой "Глаза" с рамочной конструкцией первых и последних строк: *Два зарева! — нет зеркала!* ↔ *Подземной бездны зеркала — Два смертных глаза*. Развертывание метафор в текстах обнажает их паронимическую организацию, что делает возможным принцип звукового отражения "заглавие — текст".

Наиболее эксплицитно вторая схема развертывания представлена в "Зеркале" (1905) М. Волошина, отрывающемся строками: *Я — глаз, лишенный век. Я брошено на землю, Чтоб этот мир дробить и отражать...* "Зеркальная" звуковая перспектива получает отражение в тексте в словах *глаз, скользят, разлука*, которые становятся ключевыми в образной композиции стихотворения.

Стихотворение Пастернака "Зеркало" (1919) первоначально имело заглавие "Я сам". Первоначальное заглавие оставило свое звуковое отражение в строке *Несметный мир семенит в месмеризме*. Замена заглавия и эта строка дают возможность считать, что "зеркало, способное преломлять, дробить, и, одновременно, объединять отраженное в раме, т. е. ирреальном внутреннем пространстве, — аналог самого поэта, претворяющего обыденный мир, т.е. его обычное речевое членение, в образное" [Юнггрен 1984, 105]. Таким образом, обнажается композиционная схема стихотворения, которая имеет продолжение в стихотворении "Девочка". Начало же этой схеме положено в раннем стихотворении Пастернака, о котором шла выше речь. Оно открывается строками: *И мимо непробудного трюмо Снега скользят и достигают детской*. В этих стихотворениях "мир, данный через метонимию как множественный и дробный переплавляется на "особом градусе" творчества в "зазеркальном пространстве" [Там же].Все это, включая вариативность заглавия, доказывает тезис о том, что заглавие является единицей функционального тезауруса текста, см:. [Гаспаров 1988], т. е. такого системно организованного словаря, в котором текстовые единицы сгруппированы на основании их внутритекстовых и межтекстовых отношений.

Третий тип преломления "зеркальной темы" основан на самом принципе отражения реальности. Зеркальное отражение — мимолетный образ: на этом строится семантическая игра "фикция" ~ "реальность". Третий тип представлен почти во всех стихотворениях с заглавием "Зеркало": ср. *образы скользят* у М. Волошина или *зеркальная на́хлынь* у Б. Пастернака (ср. также в метонимическом преломлении *снега скользят*). Однако у некоторых поэтов данное направление развертывания текста становится доминирующим. Так, в одноименном стихотворении И. Бунина (1916) семантическая игра "реальное/мнимое" образует поэтическую оппозицию "жизнь /смерть": *...и все, что отражалось, Что было в зеркале,померкло, потерялось... Вот так и смерть, да, может быть, вот так*. У П. Антокольского мотив " мнимости" приобретает звуковое преломление: *Так нагло зеркало лгало С кривой ухваткой мима. Все было пусто и голо, Сомнительно и мнимо*. Ср. также цикл "Зеркала" (1970) С. Кирсанова. К этому же типу можно отнести заглавие стихотворения Ахматовой "В

разбитом зеркале" (1956), в котором *Несостоявшаяся встреча еще рыдает за углом.*

Принцип симметрии часто находит формальное подкрепление в структуре стихотворения. Классический пример — уже упоминавшееся "Зеркало" С. Фруга, где существует абсолютная симметрия ритмико-композиционного строения. Тематическое развитие стихотворения при этом движется по второй схеме: *Отражается всегда Лишь обманчиво глубоко С их зеркальной глубиной Все в очах лазурно-чистых.*

С "автодиалогическими" заглавиями типа "Зеркало" впрямую связаны так называемые "эготивные" заглавия лирических произведений, однако в отличие от рефлективности первых, вторые имеют более выраженную адресатную направленность. Заглавное "Я" лирических произведений может иметь разную природу, но "потенциально символическая" (В. П. Григорьев) позиция заглавия во всех случаях придает личному местоимению обобщающую силу. "Я" — отражение языковой личности поэта, дифференциальных признаков его идиостиля. Поэтому неслучайно, что подавляющее число первых строк неозаглавленных стихотворений несет на себе печать "я", ср. *Я вам поведал неземное...* ; *Я — Гамлет. Холодеет кровь..., Я умер. Я пал от раны...* и другие Блока (уже на этих трех примерах видна плюралистическая природа "я", см. об этом подробно: [Левин 1973]).

С эгофутуристическим "Я" Маяковского контрастирует "Я" Брюсова, стремящееся к "Мы","Еще мы" (ср. также название цикла Брюсова "Me eum esse" в отношении к более позднему "Я сам" Маяковского). Явная эгоцентричность раннего Маяковского нашла отражение и в названии его трагедии "Владимир Маяковский", которое относится к разряду "автопосвящений" (ср. также его заглавие "Себе, любимому, посвящает эти строки автор").

"Ego" И. Анненского — микроцикл, открывающийся стихотворением "Мой стих", — по мнению Р. Д. Тименчика, содержит творческую программу как самого поэта, так и его учеников-акмеистов. "Мой стих" Анненского "был загадан" от века: *Я не знаю, кто он, чей он, Знаю только, что не мой; Не тоскуй: он был — ничей.* Это согласуется с общей позицией поэта, которая выражена в его статье об Еврипиде: "трагик... все же был прежде всего поэтом, т. е. зеркалом, собирающим и отражающим чужие, ничьи лучи", см.: [Тименчик 1981, 72].

Можно сказать, что и само поэтическое заглавие "зеркально" собирает и отражает как внутренние, так и внешние характеристики и связи текста. "Значимость заглавия в поэзии настолько велика, что само по себе его отсутствие становится поэтически значимым (нулевое заглавие)" [Джанджакова 1979, 208]. Заглавие — явление, которое возникает на пересечении областей как внутритекстового функционального тезауруса, так и функционального тезауруса "поэтической традиции". Так, заглавие Б. Пастернака "Сложа весла" является тем пограничным элементом, который, с одной стороны, порождается самим текстом (путем различных семантико-синтаксических трансформаций в целостной композиции

произведения: метонимически "проведенная через разное" метафора "лодка любви" возникает благодаря "ловленной сочетаемости" и закрепляется звуковым подобием [Жолковский 1974, 12]), с другой, — фокусирует связь с поэтической традицией ("На лодке" А. Фета, "В лодке" А. Белого, "Мы в лодке" В. Брюсова и др. см.: [Nilsson 1976]) и, отражая ее, порождает как систему внутритекстовых отношений, так и новые аллюзивные связи текста, ср.: *Любовная лодка разбилась о быт* Маяковского.

Отсутствие заглавия в лирических стихотворениях может определяться различными факторами. Один из них — отказ в независимости лирическому тексту, указание на подчиненность целому (циклу, книге, всему творчеству поэта, поэтической традиции). Неозаглавленность/озаглавленность стихотворений является индивидуальной особенностью каждого автора. Так, например, большой коэффициент озаглавленности у Маяковского, видимо, связан с "адресатной" направленностью его творчества; низкий коэффициент у Мандельштама, по нашим предположениям, связан с самопорождающим механизмом его идиостиля, который ориентирован на образование "поэтических значимостей", приобретающих значение лишь в системе всех текстов поэта.

Таким образом, неозаглавленность лирических стихотворений является отражением свойства автореференции, см.: [Ревзина 1990] поэтического текста. Малое стихотворное произведение в этом случае обладает настолько сильным внутритекстовым порождающим механизмом, что текст целиком переводится в ранг своего "метатекста". Текстовая номинация осуществляется в рамках целого текста: для лирического стихотворения "единственная возможность назваться — повторить себя самое" [Козлов 1979, 33]. Ни одна единица специально не выносится на поверхность текста, ни один элемент организации специально не выделяется. Динамическое равновесие поэтического текста устанавливается внутренним перераспределением сильных позиций. Первая строка стихотворения обычно определяет звуковую и ритмическую организацию текста, а также задает его "тематическую модель", последние строки содержат художественный вывод — "рематическую модель" текста. Текст является, таким образом, самодостаточным, заглавие для него факультативно.

ЛИТЕРАТУРА

Баевский В.С. Стих русской советской поэзии. Смоленск, 1972.

Гаспаров М.Л. Художественный мир писателя: тезаурус формальный и тезаурус функциональный // Проблемы структурной лингвистики: 1984. М., 1988.

Гинзбург Л.Я. Поэтика Осипа Мандельштама // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1972. Т. 31. № 4.

Гинзбург Л.Я. О лирике. М., 1974.

Голуб В.Я. Структурные разновидности и функции симметрии в поэтической речи // Структура и семантика текста. Воронеж, 1988.

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

Григорьев В.П. О трансфразеологии // Фразеография в Машинном фонде русского языка. М., 1989.

Джанджакова Е.В. О поэтике заглавий // Лингвистика и поэтика. М., 1979.
Джанджакова Е. В. Об использовании цитат в заглавиях художественных произведений // Структура и семантика текста. Воронеж, 1988.
Жолковский А. К. К описанию смысла связного текста. [Вып.] 5.// Предварительные публикации Ин-та рус. языка АН СССР. М., 1974.
Жолковский А.К. Заметки о тексте, подтексте и цитации у Б. Пастернака // Boris Pasternak: Essays. Stockholm, 1976.
Жолковский А.К. Инварианты Пушкина // Труды по знаковым системам. Тарту, 1979. [Вып.]2.
Золян С.Т. Семантическая структура слова в поэтической речи // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1981. Т. 40. № 6.
Золян С.Т. К проблеме описания поэтического идиолекта: на материале поэзии Л. Мартынова // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1986а.
Золян С.Т. О принципах композиционной организации поэтического текста // Проблемы структурной лингвистики: 1983. М., 1986б.
Золян С..Т. Поэтическая семантика и семантико-композиционная организация поэтического текста: Дис. ... д-ра филол. наук. Ереван, 1988.
Золян С.Т., Лотман М. Ю. Семантика и структура текста: Заметки о поэзии Мандельштама. // Semiotics and History of Culture. Columbus, Ohio. 1988.
Иванов Вяч. Вс. Об одном способе организации ритмического построения стихотворения // Проблемы структурной лингвистики: 1979. М., 1981.
Ковтунова И.И. Поэтический синтаксис. М., 1986.
Кожевникова Н.А. Об одном типе звуковых повторов в русской поэзии XVIII — начала XX века // Проблемы структурной лингвистики: 1982. М., 1984.
Кожевникова Н.А. Словоупотребление в русской поэзии начала XX века. М., 1986.
Кожевникова Н.А. О способах звуковой организации стихотворного текста // Проблемы структурной лингвистики: 1984. М., 1988.
Кожевникова Н.А. О звуковой организации поэтического текста // Очерки истории языка русской поэзии XX в. М., 1990.
Кожина (Фатеева) Н.А. Заглавие художественного произведения: структура, функции, типология: Автореф. ... канд. филол. наук. М., 1986.
Козлов С. Л. К поэтике заглавий в русской литературе первой половины XIX века // Вопросы жанра и стиля в русской и зарубежной литературе. М., 1979.
Кошевая И. Г. Название как кодифицированная идея текста // Иностр. яз. в шк. 1982. № 2.
Левин Ю. И. Лирика с коммуникативной точки зрения // The Structure of texts and Semiotics of Culture. The Hague; Paris, 1973.
Левин Ю. И. О соотношении между семантикой поэтического текста и внетекстовой реальностью: Заметки о поэтике О. Мандельштама // Russian Literature. The Hague; Paris. 1975. N 10.
Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста. М., 1972.
Лотман Ю.М. Семиотика культуры и понятие текста // Труды по знаковым системам. Тарту, 1981а. [Вып.] 12.
Лотман Ю.М. Текст в тексте // Труды по знаковым системам. Тарту, 1981б [Вып.] 14
Лотман Ю. М. О семиосфере // Труды по знаковым системам. Тарту. 1984. [Вып.] 17.
Максимов Д.Е. Русские поэты начала XX века. Л, 1986.
Ревзина О. Г. От стихотворного языка к стихотворному идиолекту // Очерки истории языка русской поэзии XX в. М., 1990.
Сегал Д.М. Фрагмент семантической поэтики О. Мандельштама // Russian Literature. The Hague; Paris. 1975. N 10.
Седакова О.А. Шкатулка с зеркалом. Об одном глубинном мотиве А. Ахматовой // Труды по знаковым системам. Тарту, 1984. [Вып.] 17.
Семенко И. М. Развитие метафор в "Грифельной оде" Мандельштама: От черновых вариантов к окончательному тексту // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. Тарту, 1985. Вып. 680.
Твардовский А.Т. Собрание сочинений: В 6 т. М., 1976—1983. Т. 5.
Тименчик Р. Д. Текст в тексте у акмеистов // Труды по знаковым системам. Тарту, 1981. [Вып.] 14.
Тороп П. Х. Проблема интекста // Там же.
Тынянов Ю.Н. Проблема стихотворного языка. М., 1965.
Фарыно Е. Два поэтических портрета // Boris Pasternak: Essays. Stockholm, 1976.

Фоменко И.В. Заглавие литературно-художественного текста как филологическая проблема // Лексические единицы и организация структуры литературного текста. Калинин, 1983.
Фоменко И.В. О принципах композиции лирических циклов // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1986. Т. 45. № 2.
Фризман Л.Г. Спорные вопросы текстологии Баратынского // Филол. науки. 1981. № 6.
Юнггрен А. Juvenilia Б. Пастернака: 6 фрагментов о Реликвимини. Stockholm, 1984.
Bjorling F. Aspects of Poetic Syntax: Analysis of the Poem "Sestra moja — žizn' i segodnja v razlive" by B. Pasternak // Boris Pasternak: Essays. 1976.
Bloom H. The Anxiety of Influence. N. Y. 1973.
Nilsson N.A. "With Oars at Rest" and the Poetic Tradition // Boris Pasternak: Essays. 1976.
Taranovsky K. Essays on Mandel' štam. Harvard, 1976.

А.Д. Шмелев

РЕФЕРЕНЦИАЛЬНЫЕ ЗНАЧЕНИЯ В ПОЭТИЧЕСКОМ ТЕКСТЕ

Функционирование референциальных категорий самым непосредственным образом связано с прагматическими факторами: ситуацией произнесения высказывания, информированностью участников коммуникации, намерениями говорящего и т. д. Не случайно З. Вендлер назвал теорию референции pièce de resistence (самой главной частью) прагматики [Vendler 1980, 210].

Тем самым анализ референциальных характеристик используемых языковых единиц может способствовать установлению коммуникативного статуса высказывания. Так, использование референциальных показателей со значением "прагматической определенности" [Шмелев 1988]: имен собственных, дейктических и анафорических местоимений — свидетельствует о том, что, по мнению говорящего, референт соответствующей именной группы (ИГ) известен адресату речи; местоимения на *-то* (типа *какой-то*) указывают: референт соответствующей ИГ неизвестен говорящему; местоимения со значением 'известность говорящему, неизвестность адресату' (типа *один*) не могут быть употреблены при автоадресации и т.д.[1].

Поэтому при "непрямой адресации" внимание к референциальным показателям помогает выявить подлинные коммуникативные намерения говорящего, например, использование местоимения *один* в дневниковых записях дает основание заподозрить, что автор рассчитывал на прочтение дневника посторонними лицами. Обращаясь к животному или к маленькому ребенку, говорящий может иметь в виду присутствующее при этом третье лицо и выбирать референциальные показатели, исходя из состояния знаний данного лица.

[1] Признак "известность", в соответствии с "неокаузальным подходом", предложенным в [Шмелев 1984б], понимается следующим образом: референт ИГ известен лицу А, если А отождествляет его с объектом, "мысленное досье" которого хранится в долговременной или оперативной памяти А.

Персонажи пьес, обращаясь друг к другу, могут "учитывать" коммуникативные интересы зрителя и использовать номинации, которые в ином случае едва ли были бы уместны (*Скажи нашей служанке Марии...* вместо *Скажи Марии...*).

Сюжетно-художественный текст в самом простом случае может рассматриваться как коммуникативный акт, в котором отправителем сообщения является автор (повествователь), а адресатом — потенциальные читатели. При таком построении текста выбор референциальных характеристик в собственно авторской речи подчинен определенным правилам. Так, личное местоимение третьего лица может быть использовано лишь для повторной номинации объекта, непосредственно перед этим упомянутого в тексте. Собственное имя всякого персонажа при первом появлении в тексте должно сопровождаться описанием данного персонажа, т. е. быть интродуктивным, — в силу прагматического принципа употребления собственных имен [Шмелев 1984б; 1989]. При повествовании от лица "всезнающего автора" невозможно появление местоимений на *-то* — их использование всегда является показателем особой "точки зрения", с которой ведется повествование [Шмелев 1984б].

Отклонение от правил выбора референциальных характеристик в авторском повествовании в рамках интерпретации текста как сообщения, адресованного автором читателям, воспринимается как нарушение коммуникативных прав адресата [Арутюнова 1981]. Но оно может пониматься и как свидетельство того или иного коммуникативного сдвига. Сюда относится, например, нарушение обычной последовательности номинации объектов в тексте, состоящее в том, что персонаж уже при первом появлении в тексте обозначается посредством имени собственного или личного местоимения. Как правило, художественный эффект такого приема состоит в немедленном введении читателя in medias res (точнее — читатель ощущает себя уже находящимся in mediis rebus) [Гак 1972]; иногда назначение этого приема — заинтриговать читателя. На самом деле использование показателей прагматической определенности служит знаком того, что текст адресован лицам, которым известен референт. Это, в первую очередь, все те, кто находится in mediis rebus; с ними и идентифицирует себя читатель. Однако известность референта адресату речи может быть связана не только с нахождением in mediis rebus, но и с тем, что текст как бы рассчитан на узкий круг посвященных и повествует об "общих знакомых". Именно так воспринимается появление имени персонажа без представления в "светской повести", для которой характерны "тон непринужденного разговора о предметах, известных собеседнику, игра аллюзиями, намеки на общих знакомых" [Немзер 1983б, 11—12]. "Светская повесть" ориентируется на салонную аудиторию, которой хорошо знакома описываемая среда; поэтому представлять действующих лиц нет нужды. Использование собственных имен персонажей без представления можно рассматривать как одно из средств создания отмеченного А. С. Немзером эффекта: "возникает иллюзия равенства

автора, героев и читателей... Читатель должен не получать новые сведения, но узнавать знакомое" [Немзер 1983а, 9].

Появление имен персонажей без представления может служить и усилению лирического начала, как в ранней прозе Бунина и Б. Зайцева.

Многие из ранних рассказов Бунина строятся как воспоминания, обращенные повествователем к самому себе и не ориентированные на постороннего адресата; сюжет в них движется не событиями, а авторским восприятием событий, подчиненных лирическому субъекту-повествователю. В тексте, адресованном "вспоминателем" самому себе, нет необходимости представлять действующих лиц; любой объект, известный повествователю, тем самым известен и "адресату".

Многие ранние рассказы Зайцева представляют собой описание мыслей, чувств, переживаний главного героя на фоне происходящих событий; описание нередко ведется в плане настоящего времени (так называемое "настоящее изобразительное"). Именно этот главный герой — как бы лирический субъект рассказа — обычно сразу бывает назван по имени, без специальной интродукции. Кроме того, в тексте рассказов постоянно используются местоименные показатели прагматической определенности в неанафорическом значении. Текст в таком случае воспринимается как обращенный к адресатам, которые имеют описываемую ситуацию перед глазами, так что возможно использование чисто дейктических местоимений (возникает эффект "соприсутствия"); или к адресатам, которые, как и главный герой, помнят описываемые события, так что употребление указательных местоимений опирается на общность "фонда воспоминаний".

При "соприсутствии" и совпадении фонда воспоминаний адресат речи располагает теми же сведениями об обозначаемых объектах, что и говорящий. Поэтому в подобных случаях, как и при автоадресации, уместны показатели прагматической определенности, а также "собственно неопределенности" (со значением 'неизвестность говорящему и адресату', как у местоимений на *-то*). Эти показатели служат одним из средств, снимающих коммуникативное противопоставление говорящего и адресата в рамках лирического описания, когда описываемая картина как бы непосредственно находится перед глазами или в памяти в момент речи[2] . В таких случаях уместным оказывается использование "эпизодических" предикатов, описывающих актуальную ситуацию, в которую помещает себя говорящий, типа *белеть(ся), краснеть(ся), зеленеть* (о возникающем при употреблении таких предикатов "эффекте соприсутствия" см.: [Булыгина 1982, 15]). Временной сдвиг сопровождает коммуникативный сдвиг (любопытно, что именно с особенностями поэтического времени связывает неприменимость к языку поэзии обычных коммуникативных категорий Ж. Гарелли [Garelli 1983].

---

[2] Напротив того, показатели интродукции (местоимение *один*, дескрипция или местоимение *некто* в сочетании с именем собственным) для лирических описаний не характерны. Они противопоставляют информированность говорящего и адресата и свидетельствуют о функционировании текста как средства передачи информации.

Сказанное в значительной мере определяет функции указательных местоимений и местоимений на *-то* в языке поэзии. И те, и другие могут служить знаками лирического описания, цель которого не в повествовании о происшедших событиях, а в воссоздании перед внутренним взором тех или иных картин.

При чисто дейктическом употреблении указанных местоимений возникает эффект соприсутствия, и соответствующая картина немедленно создается перед мысленным взором (как в стихотворении Цветаевой, начинающемся словами: *Должно быть — за той рощей / Деревня, где я жила*). При апелляции к фонду воспоминаний указательное местоимение скорее предвосхищает воссоздание описываемой картины:

Как были *те* выходы в степь хороши!
Безбрежная степь, как марина,
Вдыхает ковыль, шуршат мураши
И плавает плач комариный.

Стога с облаками построились в цепь
И гаснут, вулкан на вулкане.
Примолкла и взмокла безбрежная степь,
Колеблет, относит, толкает.

Пастернак

Поэтические функции указательных местоимений (*этот, это, тот, то, здесь, там*) рассматриваются в работе: [Ковтунова 1986, 24—60]. По наблюдениям И.И. Ковтуновой, в поэтической речи указательные местоимения осуществляют "пространственно-изобразительную" функцию и функцию "внутреннего жеста" (последняя реализуется в тех случаях, когда дейксис относится к абстрактным сущностям или к предметам и явлениям, ставшим достоянием воспоминания). Даже анафорическая функция указательных местоимений часто совмещается с одной из названных двух функций. Очевидно, что пространственный дейксис возможен при соприсутствии адресата или "автокоммуникации", а "внутренний жест" — при общем фонде воспоминаний или опять-таки "автокоммуникации". Таким образом, обширный материал, проанализированный И.И.Ковтуновой, подтверждает общий вывод о роли указательных местоимений в функционировании текста как лирического описания.

Местоимения на *-то* также могут служить показателями лирического описания. Они вводят в текст точку зрения лирического субъекта и создают образ восприятия этого мира:

По улицам метель метет,
Свивается, шатается.
Мне *кто-то* руку подает
И *кто-то* улыбается

Блок

И *какую-то* черную доведь,
И — с тоскою *какою-то* бешенной,
К преставлению света готовит...

Пастернак

При этом, в отличие от указательных местоимений, предполагающих известное слияние лирического субъекта и адресата, местоимения на *-то* могут сохранять коммуникативную направленность на адресата. Цель лирического описания в таком случае — донести до адресата то, что субъект видит (видел) со своей "точки зрения" (*Вижу: кто-то скачет на лихом коне* — пример из Фета, приводимый в [Потебня 1976, 340]).

Обратим внимание на то, что лирические описания, направленные на адресата, четко отличаются от лирических повествований. При лирическом описании говорящий непосредственно развертывает перед адресатом описываемую картину; при лирическом повествовании он передает информацию о том, что имело место. Если для лирического описания характерны местоимения на *-то*, настоящее (реже прошедшее) изобразительное, то в лирическом повествовании уместны интродуктивные местоимения, прошедшее нарративное. Приведем стихотворение Ольги Седаковой, в котором сталкиваются оба указанных плана (описание и повествование) и при этом формальным законом переключения из одного регистра в другой служат именно неопределенные местоимения (соответственно *какой-то* и *один);* переключение сопровождается и изменением временного плана:

Слышишь, мама, *какая-то* птица поет?
будто бьет она в клетку, не ест и не пьет.

Мне говорил *один* рыбак,
когда я шла домой:
— Возьми себе цепь двойную,
возьми себе цепь двойную,
возьми себе перстень мой,

ведь ночь коротка и весна коротка
и многие лодки уносит река.

И низко поклонившись,
сказала я ему:
— Возьму я цепь, мой господин,
а перстень не возьму,

ведь ночь коротка и весна коротка
и многие лодки уносит река.

Ах, мама, все мне снится сон:
какой-то снег и дым,
и плачет грешная душа
пред ангелом святым:

ведь ночь коротка и весна коротка
и многие лодки уносит река.

Значение 'референт неизвестен говорящему', свойственное местоимениям на *-то*, может приводить к тому, что описываемая картина иногда воспринимается как своего рода таинственное "видение". Не случайно местоимения на *-то* чрезвычайно характерны для лирики Блока, вообще стремившегося к максимальной неопределенности при обозначении референтов ("Блок избегал собственных имен" [Молок

1986, 7]). Приведем лишь немногие из примеров: *Я увидел на темной стене чьи-то черные очи; Чей-то обманчивый голос поет; Где-то светло и глубоко неба открылся клочок; Кто-то шепчет и смеется сквозь лазоревый туман; Чьи-то крадутся лучи, что-то в сердце зазвучало; Кто-то с Богом шепчется у святой иконы; Там в поле бродит, плачет кто-то; Недвижный кто-то, черный кто-то людей считает в тишине; Кто-то зовет серебристой трубой; Кто-то бежит озаренной дорогой; Кто-то шел по лестнице, считая ступени; Какие-то искры, каких-то снежинок неверный полет; И какие-то печали издали... И какие-то за мысом паруса. И какие-то над морем голоса; Сердце, видишь: кто-то подал тайный знак рукой; Были верны наши кони, кто-то белый помогал* и т. д.

Сходную функцию "неназывания объекта" могут выполнять и указательные местоимения, которые также достаточно часто используются в лирике Блока. Таким образом, к числу общих функций указательных местоимений и местоимений на *-то* относится не только их способность выступать в качестве "операторов", придающих тексту статус лирического описания, но и их роль в создании атмосферы таинственности, недосказанности, неназванности объекта.

Именно эту роль играют местоимения в поэзии Ахматовой [Цивьян 1979]. Общее ощущение неокончательности и амбивалентности, умолчаний и недомолвок [Виноградов 1976] создается, в частности, тем, что Ахматова часто избегает использования прямых имен объектов: вместо собственных имен используются иносказательные описания, вместо прямых дескрипций — местоимения. При этом "семантическая неограниченность" местоимений способствует тому, что именно им Ахматова отдает предподчтение, ср.: [Цивьян 1979, 354].

Сходство функций указательных местоимений и неопределенных на *-то* приводит к тому, что они могут употребляться параллельно (*Он награжден каким-то вечным детством, / Той щедростью и зоркостью светил; тот какой-то шестнадцатый год*), так что парадоксальным образом стирается разница между показателями определенности и неопределенности (ср. также частое у Блока *где-то там*).

В то же время между недосказанностью у Блока и у Ахматовой есть существенные различия.

Лирические описания Блока основаны на эффекте соприсутствия; недосказанность, таинственность чаще всего связывается с неизвестностью объекта или нечеткостью восприятия, и этому соответствует употребление неопределенных местоимений на *-то*. В тех же случаях, когда используется указательное местоимение, имеет место определенная референция к объекту, находящемуся в поле зрения; референциальная интерпретация не предполагает никакой специальной дешифровки, опирающейся на историко-литературные или биографические сведения[3].

В противоположность этому в поэзии Ахматовой "неопределенная

[3] Даже в случаях, когда такая дешифровка фактически возможна, ее необходимость или желательность никак не предусмотрена самим текстом, ср.: [Молок 1986, 10—11].

определенность" [Цивьян 1979] может восприниматься как зашифрованность денотата; предполагаемая референциальная дешифровка может опираться на знание каких-то историко-культурных реалий, предполагаемых известными среди лиц, на восприятие которых рассчитан текст: так, например, то, что местоимение *он* в следующих отрывках имеет референцию к Блоку, вытекает из знания его стихов: *Он прав — опять фонарь, аптека..., Это он в переполненном зале / Слал ту черную розу в бокале* и др. Иногда дешифровка представляет собою более сложную задачу и бывает связана с выявлением неочевидных аллюзий, намеками на какие-то биографические факты и т. п. В подобных случаях "известность" референта вытекает не из соприсутствия адресата, а из его принадлежности к узкому кругу "посвященных"; литературоведческие работы, нацеленные на референциальную дешифровку поэзии Ахматовой (см., например, [Цивьян 1971]), призваны моделировать соответствующую "кружковую семантику". Показательно, что местоимения со значением прагматической определенности используются Ахматовой не только при лирическом описании, но и в рамках лирического повествования. Их использование обычно предполагает не "пространственный дейксис", а апелляцию к предшествующим знаниям, возможную при автоадресации или адресации к узкому кругу близких людей («та форма речи, которая доминирует в ее поэзии, форма непосредственного обращения к "милому", к интимным друзьям, форма личного "дневника" и т. д.» [Виноградов 1976, 444]).

В этом смысле можно провести аналогию между поэзией Ахматовой и прозой, в которой имена персонажей могут появляться без интродукции: "светской повестью", "дневниковой" прозой и т. п. Подобный эффект достигается при помощи сходных языковых средств — показателей прагматической определенности. Однако, если для прозы это, прежде всего, собственные имена персонажей, то для поэзии Ахматовой (по выражению В. В. Виноградова, "поэзии намеков, эмоционально недоговоренного, смутных указаний" [Там же], как уже говорилось, характерно уклонение от использования прямых (в частности, собственных) имен объектов. Если же имя собственное появляется, оно часто используется как элемент кодирования, как непрямое обозначение объекта. Образцом референциальной зашифрованности может служить стихотворение "Немного географии", рассматриваемое в статье [Цивьян 1979, 351]:

Не столицею европейской
С первым призом за красоту —
Страшной ссылкою енисейской,
Пересадкой на Читу,
На Ишим, на Иргиз безводный,
На прославленный Атбасар,
Пересылкою в лагерь Свободный,
В трупный запах прогнивших нар, —
Показался мне город этот
этой полночью голубой,
Он, воспетый первым поэтом,
Нами грешными — и тобой.

Все географические названия используются здесь не как прямые имена, а, скорее, как способы кодирования одной и той же реалии; в то же время вместо собственных имен (*Ленинград, Пушкин, Ахматова, Мандельштам*) используются экивоки: *город этот*; *первый поэт*; *мы грешные*; *ты*.

Зашифрованное обозначение действующих лиц в "Поэме без героя" делает обоснованными комические сетования "редактора":

Дочитав последнюю фразу,
Не поймешь, кто в кого влюблен,
Кто когда и зачем встречался,
Кто погиб, и кто жив остался,
И кто автор, и кто герой...

Действительно, референциальная "непонятность" связана с тем, что остается неясным, сколько в поэме героев (из названия следует, что ни одного), где кончается один и начинается другой.

Такого рода референциальная неясность характерна для многих стихотворений Ахматовой, ср.: [Цивьян 1979, 356—358]. Затруднения, связанные с установлением референтов местоимений в стихах Ахматовой, подчас стоят на грани чистого семиотического эксперимента в духе Л. Кэрролла. В частности, это касается стихотворения "В Зазеркалье", само название которого отсылает к произведению Кэрролла. Стихотворение заканчивается знаменательным признанием: *...Мы в адском круге, / А может, это и не мы* — и заставляет вспомнить стихотворение из "Алисы в стране чудес", в котором Кэрролл экспериментально выявляет референциальную недостаточность местоименных указаний при отсутствии конситуативной поддержки:

They told *me you* had been to *her*,
And mentioned *me* to *him*:
She gave *me* a good character,
But said *I* could not swim

He sent *them* word *I* had not gone
(*We* know *it* to be true):
If *she* could push the matter on,
What would become of *you*?

I gave *her* one, *they* gave *him* two,
You gave *us* three or more;
They all returned from *him* to *you*,
Though *they* were mine before.

If *I* or *she* should chance to be
Involved in this affair,
He trusts to *you* to set *them* free,
Exactly as *we* were.

My notion was that *you* had been
(Before *she* had this fit)
An obstacle that came between
Him, and *ourselves*, and *it*.

Don't let *him* know *she* liked *them* best,
For *this* must ever be
A secret, kept from all the rest,
Between *yourself* and *me*.

На фоне формального сходства референциальных экспериментов Ахматовой[4] и Кэрролла особенно заметен различный эффект этих экспериментов. Для Кэрролла эксперимент интересен сам по себе, это что-то вроде игры с языком. Ахматова же решает содержательные поэтические задачи, и в результате "загадочная неопределенность этого рода остается нераскрытой до конца, и на ней покоится острота эмоциональных впечатлений от не выраженного, но смутно угадываемого или лучше — предчувствуемого смысла" [Виноградов 1976, 446—447], так что "излишний грамматический ригоризм заводит в тупик" [Цивьян 1979, 361]. В этом смысле стихотворение Кэрролла может выглядеть как последующее пародийное переосмысление приема, используемого Ахматовой[5].

В целом можно видеть, что рассмотренные здесь приемы построения лирического описания связаны с использованием референциальных показателей, предполагающих одинаковую информированность говорящего и адресата. Это согласуется с точкой зрения Ж. Гарелли, в соответствии с которой поэтический текст не может рассматриваться как закодированное сообщение, отправителем которого является автор, а адресатом — потенциальные читатели — в частности, потому, что и автор, и читатель выступают одновременно и "отправителем" и "адресатом" поэтического произведения. Действительно, автор, создавая поэтическое произведение, одновременно дает ему эстетическую оценку, являясь тем самым и его непосредственным адресатом. С другой стороны, надлежащее восприятие поэтического произведения читателем возможно лишь при творческом прочтении, когда читатель в какой-то мере создает заново поэтический текст [Garelli 1983]. Тем самым функционирование текста как поэтического может предполагать стирание границ между говорящим и адресатом; упоминаемые объекты в равной мере знакомы или незнакомы обоим. В пределе можно говорить о полном совпадении говорящего и адресата и рассматривать лирическую поэзию как "моделирование внутренней речи" [Ковтунова 1986, 198].

Сказанное не противоречит тому, что очень часто поэтический текст как бы непосредственно обращен к тому или иному лицу или объекту. Такая "адресация" вовсе не предполагает сообщение "адре-

---

[4] Ряд примеров референциальной неоднозначности у Ахматовой, связанной с употреблением местоимений, рассматривается в уже цитированной статье [Цивьян 1979, 355—361].

[5] Описание языковой игры, состоящей в пародийном переосмыслении референциальных приемов поэтического языка, составляет отдельную интересную задачу (ср., например, экспериментирование на тему "контрфактической идентификации" типа "Он в Риме был бы Брут..." в стихах Д. Пригова: (1) *В Японии я б был Катулл / А в Риме чистым Хоккусаем...*; (2) *...Геродот / В наше время был бы / Геродот, да уж не тот / А он Пригов был бы / То есть — я*).

сату" какой-либо информации; не случайно в поэтических текстах часто используются риторические обращения к неодушевленным объектам, происходит смена "адресатов", варьирования 2-го и 3-го л. и т.п., ср.: [Ковтунова 1986, 89—146].

К числу референциальных средств поэтического языка, стирающих грань между говорящим и адресатом, можно отнести и двойную соотнесенность именных групп с внеязыковой действительностью в рамках "наглядно-примерного описания" [Шмелев 1984б, 6—7]: применительно к отдельно взятому денотативному пространству они соотносятся с конкретными объектами, тогда как по отношению ко всему множеству релевантных денотативных пространств они понимаются обобщенно.

Использование такой двойной соотнесенности, характерное для лирики (в частности, лирической прозы [Шмелев 1984а]), неожиданным образом сближает ее с математическими рассуждениями. В математике утверждение, доказанное применительно к микромиру произвольно выбранного объекта, считается истинным для всех объектов того же класса. Отдельные имена в составе таких рассуждений соотносятся с индивидуализированными объектами в рамках отдельного произвольно выбранного денотативного пространства, но, так как рассуждения имеют общую значимость, эти имена одновременно понимаются обобщенно.

Подобные построения в художественной литературе подаются как описание произвольно выбранного фрагмента некоей общей ситуации. В рамках такого описания часто нельзя однозначно определить тип референции именной группы: генерализованная или индивидная референция. (Например, *Тучки небесные, вечные странники! / Степью лазурною, цепью жемчужною / Мчитесь вы...* — обращение к тучам вообще или к конкретным тучам?) И, как математические доказательства не представляют собою сообщение адресату речи новой, неизвестной ему информации, а строятся как совместное рассмотрение, проводимое участниками коммуникации, так и наглядно-примерное описание в лирике заставляет интерпретировать текст не как "закодированное сообщение", а как общую "внутреннюю речь" лирического субъекта и читателя.

Таким образом, конкретные особенности референции именных групп в лирической поэзии по сравнению с повседневной речью, направленной на обмен информацией, могут быть различны. Но почти все они связаны с разрушением грани между говорящим и адресатом, между лирическим субъектом и читателем. И, вероятно, не в последнюю очередь в силу этих референциальных особенностей мы воспринимаем текст как лирический.

ЛИТЕРАТУРА

Арутюнова Н.Д. Фактор адресата // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1981. Т. 40. № 4.

Булыгина Т.В. К построению типологии предикатов в русском языке // Семантические типы предикатов. М., 1982.

Виноградов В.В. О поэзии Анны Ахматовой // Избранные труды: Поэтика русской литературы. М., 1976.

Гак. В.Г. Повторная номинация и ее стилистическое использование // Вопросы французской филологии. М., 1972.
Ковтунова И.И. Поэтический синтаксис. М., 1986.
Молок Ю.А. Поэт города — город поэта // Блок А.А. Город. М., 1986.
Немзер А.С. Литературная позиция В.А.Соллогуба (1830—1840-е годы): Автореф. дис. ...канд. филол. наук. М., 1983а.
Немзер А.С. Проза Владимира Соллогуба // Соллогуб В.А. Избранная проза. М., 1983б.
Потебня А.А. Эстетика и поэтика. М., 1976.
Цивьян Т.В. Заметки к дешифровке "Поэмы без героя" // Труды по знаковым системам. Тарту, 1971. [Вып. 5].
Цивьян Т.В. Наблюдения над категорией определенности—неопределенности в поэтическом тексте // Категория определенности—неопределенности в славянских и балканских языках. М., 1979.
Шмелев А.Д. Изображение действительности в ранней прозе В.А.Жуковского // Рус. речь. 1984а. № 2.
Шмелев А.Д. Определенность—неопределенность в названиях лиц в русском языке: Автореф. дис. ...канд. филол. наук. М., 1984 б.
Шмелев А.Д. Феномен определенной референции: (семантическое и прагматическое содержание категории определенности) // Синхрония и диахрония в лингвистических исследованиях. М., 1988. Ч.2.
Шмелев А.Д. Пробный камень теории референции // Вопросы кибернетики: Семиотические исследования. М., 1989.
Garelli J. Le temps des signes. P.: Klincksieck, 1983.
Vendler Z. Pragmatics // Language.N.Y.,1980. Vol. 56. N 1.

Н.Д.Дизенко

КАТЕГОРИЯ КОЛИЧЕСТВА В ПОЭТИЧЕСКОМ ЯЗЫКЕ XX ВЕКА

Статья посвящена проблеме способов выражения категориального значения неопределенно большого количества в языке поэзии XX в., точнее — одному из способов выражения категории количества — использованию метафорических существительных (реже — метонимических) с этой целью.

Количество понимается как "объективная определенность качественно однородных явлений, или качество в его пространственно-временном аспекте, со стороны его бытия в пространстве и времени" [Философская энциклопедия 1962, 552]. Иначе говоря, в общее содержание семантико-языковой категории количества входит не только понятие абстрактного числа, но и характеристика различных свойств предметов, процессов и их признаков с точки зрения считаемости, измеримости и интенсификации [Пете 1981, 339]. В категориях пространства, времени, движения, количества и др. выражается в искусстве картина мира, а в искусстве XX в., и в частности в поэтическом языке XX в., способы выражения этих категорий имеют свою специфику (Ковтунова).

Как показывает материал исследования, количественной метафоризации в поэзии XX в. подвергается значительное число слов (около 100), имеющих в своей синтаксической структуре предпосылки

для этого. Семантическую природу количественной метафоры — как языковой, так и индивидуальной — обнажает прием сравнения по признаку количества, так как для обоих тропов используются слова одних и тех же тематических групп. Покажем это.

ЭКСПЛИКАЦИЯ КОЛИЧЕСТВЕННОГО СРАВНЕНИЯ И РОЖДЕНИЕ КОЛИЧЕСТВЕННОЙ МЕТАФОРЫ В ПОЭТИЧЕСКОЙ РЕЧИ

Изучение экспликации количественного сравнения в художественной речи важно прежде всего потому, что оно позволяет увидеть, какие признаки предметов, явлений окружающего мира воспринимаются как основание для количественного сравнения реалий по разным параметрам, в том числе и по признаку большого количества. Художественная речь дает также целый ряд примеров перерастания сравнений в метафору (см.: [Кожевникова 1979, 215—224]). Анализ этих явлений представляет ценность и как подтверждение правильности выводов о принципах и основаниях количественной метафоризации в современном русском языке [Дизенко 1986].

Вот примеры некоторых сравнений, компонентом которых являются слова, функционирующие в других случаях в качестве количественных метафор: ***Закружилась листва*** *золотая В розоватой воде на пруду,* ***Словно бабочек*** *легкая стая С замираньем* ***летит на звезду*** (Есенин); ***Как летом роем мошкара Летит на пламя,*** ***Слетались хлопья*** *со двора К оконной раме* (Пастернак). Ср.: *стая листьев, рой хлопьев.*

Компонентом сравнения могут быть не только слова *рой, стая, стадо* и прочие, достаточно легко извлекающие из своей семантической структуры признак, дающий основание для количественного сопоставления (сему 'совокупность', 'множество'), но и другие, вызывающие представление о большом количестве по ассоциации: *лес* ('большой', 'пространство'), *туча* ('густота', 'плотность'), *водопад* ('интенсивность'), *нити, бусы* ('длина') и т.д.[1]:

...***Равномерно-несметной, как лес, топотне*** (Пастернак); *И* ***мотыльки бесчисленные*** *сдуру,* ***Как*** *многоцветный легкий* ***водопад,*** *К блестящему* ***помчались*** *абажуру* (Заболоцкий); *Сегодня* ***грудь моя желания полна, Как туча, полная и грома, и сверканий*** (Анненский); ***Огни — как нити золотых бус*** — ср.: *Замедлим у реки, полощущей цветные* ***бусы фонарей*** (Цветаева).

Сравнение в приведенных ниже тютчевских строках, по существу, расшифровывает механизм образования известной языковой метафоры:

Слезы людские, о слезы людские,
Льетесь вы ранней и поздней порой...
Льетесь безвестные, *льетесь* незримые,
Неистощимые, неисчислимые,
Льетесь, как льются струи дождевые
В осень глухую порою ночной.

[1] В скобках — семы, лежащие в основе количественной метафоризации.

Ср.: *реки слез, потоки слез.*

В целом ряде случаев количественная метафора мотивируется сравнением: ***И деревья, как призраки,*** *белые,* ***Высыпают толпой*** *на дорогу* (Пастернак). Индивидуальная метафора — *стаи листьев* — может интенсифицироваться за счет неожиданного соединения несопоставимых предметов: *Точно срам и поруганье* ***В стаях листьев и ворон*** (Пастернак). И чем сильнее эффект неожиданного соединения слов, тем ярче художественное впечатление, производимое метафорой.

Подобные употребления, с одной стороны, позволяют говорить о "рождении" метафоры в художественной речи, с другой — подчеркивают семантическую двуплановость метафоры, ее двустороннюю направленность. Так, метафора *стаи листьев* вызывает два ряда ассоциаций, связанных с первичным, основным значением слова (*стаи птиц*) и его вторичным, образным употреблением (*листья как птицы*).

Такая двуплановость метафоры может поддерживаться и определением к количественному слову, активизирующим семы его прямого значения: *Кружит* ***звезд мотыльковый рой*** (Есенин) — ***мотыльковый рой*** (прямое значение), ***рой звезд*** (переносное значение). Также: ***И стихов*** *моих* ***белая стая***... (Ахматова).

В заключение подчеркнем еще раз, что сопоставительный анализ сравнений и количественных метафор обнажает, а тем самым объясняет, мотивирует процессы количественной метафоризации. С этой точки зрения существенным является тот факт, что для обоих тропов используются одни и те же (или близкие, синонимичные) слова: *рой, стадо, стая, толпа, гора, лес, туча* и т.п.

ФУНКЦИОНИРОВАНИЕ ЯЗЫКОВЫХ КОЛИЧЕСТВЕННЫХ МЕТАФОР В ПОЭТИЧЕСКОЙ РЕЧИ

С явлением экспликации количественного сравнения и рождения количественной метафоры в художественной речи тесно связан еще один вопрос — функционирование языковых количественных метафор в художественной, и прежде всего поэтической, речи как типе речи, в котором более всего проявляется установка на творческий подход к слову, не только допускающая, но требующая множественности интерпретаций значения. "Поэтому естественное для себя место метафора находит именно в поэтической речи" [Арутюнова: 1979, 169].

Существует целый ряд случаев, когда языковые количественные метафоры употребляются в поэтической речи так же, как и в других типах речи: в кодифицированном литературном языке, прозаической художественной речи, разговорной речи. При этом обычно образуются генитивные сочетания на основе тех слов, количественное значение которых отражается словарями (*тьма, сонм, бездна, дождь, легион, армия, лавина, стадо, море, груда, град, река, туча, гора, лес*), а также слов *стая, стадо, орда, табун* и т.п., количественное значение которых не фиксируется словарями, но употребление их в этой

функции естественно, так как подсказывается самой семантической структурой слова. Например: *И сотни новых вслед за теми, **Тьмы крепостных и тьмы служак, Тьмы ссыльных,** — имена и семьи, За родом род, за шагом шаг* (Пастернак); ***Перед** этим сонмом **уходящих** Я всегда испытываю дрожь* (Есенин); *Неузнанных и пленных голосов Мне чудятся и жалобы и стоны, Сужается какой-то тайный круг, Но **в** этой **бездне шепотов и звонов** Встает один, все победивший звук* (Ахматова); ***Под градом декретов** / от красной лавины / рассыпались / попы, / муллы,/ раввины* (Маяковский); *Там волны выше этих веток И, сваливаясь с валуна, **Обрушивают град креветок** Со взбаламученного дна; Как изваяны пни и коряги, И кусты на речном берегу, **Море крыш** возвести на бумаге, Целый мир, целый город в снегу* (Пастернак); *Там найдется и порох, и ядра, И **наводчиков зоркая рать;** Там какой-то пройдоха, мошенник и вор Вздумал вздыбить Россию **ордой грабителей*** (Есенин).

Особо выделим примеры обычного языкового употребления количественных метафор в поэтической речи в типично разговорных конструкциях: *Смолк наш царь Алексеич Петр, **В три ручья с него Льет холодный пот*** (Есенин); *То, **в избытке счастья, Слезы в три ручья,** То душа во власти Сна и забытья* (Пастернак).

Все примеры, приведенные выше, показывают нейтральное использование в поэтической речи языковых количественных метафор, хотя, вообще говоря, "нейтральным" употребление этих слов можно назвать с оговоркой, так как в принципе всякое поэтическое слово в стихе выделяется тем или иным способом, что обусловлено спецификой поэтической речи. Поэтому приведенные употребления можно рассматривать как нейтральные только с точки зрения сохранения обычной сочетаемости.

В основном же почти во всех отмеченных нами случаях происходит процесс активизации, оживления стертой или недостаточно яркой метафоры, подчеркивается ее семантическая двойственность. Этот процесс осуществляется двумя способами. Первый связан с действием закономерностей интонационно-смыслового выдвигания слова в стихе, обусловленного его ритмической природой [Ковтунова 1986].

Известно, что "в стихотворной речи существует своя система интонационно сильных позиций, экспрессивно выделяющих слова, — положение в конце строки, в конце полустишия, во внутренней рифме; перенос, выделение в отдельную строку и многие другие" [Ковтунова 1976, 53]. Обычно языковые количественные метафоры попадают в одно из этих положений. В этом случае интонационное выделение количественного слова (или количественного сочетания) приводит и к его семантическому выделению, остановке внимания на нем и, как следствие, — к оживлению известной языковой метафоры. Ср.: "Ритмический стиховой ряд представляет целую систему явлений, своеобразно влияющих на основной и второстепенный признаки значения" [Тынянов 1965, 94].

Выделение слова в конце строки сочетается обычно с различными видами переноса, охватывающими две или даже три строки:

В конце, пред отъездом, ступая *по кипе*
Листвы облетелой в жару бредовом,
Я с неба, как с губ, перетянутых сыпью,
Налет недомолвок сорвал рукавом.

Пастернак

Но шли века — со всех концов вселенной
К нему неслись молитвы, и *рекой*
Текли во храм, далекий и священный,
Сердца, обремененные тоской.

Бунин

Ритмически выделяется генитивное сочетание, составляющее полустишие:

Но ты взгляни на них весною в южном Сочи,
Где олеандры спят в торжественном цвету,
где *море светляков*
горит над бездной ночи
И волны в берег бьют, рыдая на лету.

Заболоцкий

Ритмическое выделение словосочетания *море светляков* подчеркивает его количественное значение. В то же время слово *море* вызывает ассоциации, связанные с его прямым значением, которое поддерживается стоящим в предшествующей строке словом *Сочи*, а также всей группой слов, объединенных в сознании читателя со словом *море*: *волны, олеандры, Сочи*. Происходит как бы игра, некоторое соединение основного (прямого) и переносного (второстепенного) признаков значения слова *море*, в результате чего достаточно привычное употребление слова *море* в количественном значении оживляется.

Оживление языковой метафоры становится еще более ярким, когда количественное слово употреблено в форме творительного падежа:

Ветер гонит дым,
Вращает воздух, *листья валит ворохом*
И верх земли взрывает порохом

Заболоцкий

— здесь действует также "закон семантического выдвигания конца ряда" (Тынянов).

Особая роль в выделении количественных слов принадлежит также инверсии и дислокации компонентов количественно-именного словосочетания, которые функционально важны не в смысле нарушения "нормального" словопорядка (в стихе, как известно, порядок слов принципиально отличается от прозаической речи), а в качестве факторов, способствующих "динамической и паузальной изоляции слов (а тем самым и их смысловой обособленности)" [Ковтунова 1976, 59].

Инверсия с дислокацией: *И даже **псов** **бежит** передо мной **орда*** (Анненский) — *бежит орда **псов***; *Хотите ли, чтоб снова на фабриканта / **пота лилась река?*** (Маяковский) — *лилась река **пота***; *И я знаю, есть радость в нем Тем, кто **листьев** **целует** **дождь*** (Есенин) — *целует дождь листьев*. Инверсия без дислокации: *Грудь, / сразу отчаянья лавину* (Маяковский).

В этих же интонационно сильных позициях оказываются и индивидуальные поэтические метафоры, возникшие в результате расширения сочетаемости или созданные по образцу языковых: ***За морем этих непогод** Предвижу, как меня, разбитого, Ненаступивший этот год Возьмется сызнова воспитывать* (Пастернак); *Ад кромешный! К одному / **Гибель солнц**, стальных вдобавок, Смотрит с темячек в дыму Кружев, гребней и булавок* (Пастернак) — положение количественного слова в начале строки; *Сырой овраг сухим **дождем** Росистых **ландышей** унизан* (Пастернак) — перенос; *Улетит и погаснет ракета, Потускнеют **огней вороха*** (Заболоцкий) — конец строки; *Там черных **деревьев стоят батальоны**, Там елки как пики, как выстрелы — клены* (Заболоцкий) — инверсия и дислокация и т.д.

Итак, употребление языковых количественных метафор в поэтической речи подчиняется общим закономерностям существования слова в стихе, состоящим в повышении его семантической значимости в зависимости от положения в стихотворной строке, действия законов единства и тесноты стихового ряда. Привычное употребление становится в известной мере непривычным, и это приводит в конечном итоге к оживлению языковой количественной метафоры.

Второй способ оживления языковой количественной метафоры связан с подчеркиванием ее семантической двуплановости за счет неограниченного расширения сочетаемости количественного слова.

РАСШИРЕНИЕ СОЧЕТАЕМОСТИ ЯЗЫКОВЫХ КОЛИЧЕСТВЕННЫХ МЕТАФОР В ПОЭТИЧЕСКОЙ РЕЧИ

Расширение сочетаемости языковых метафорических существительных в поэтической речи — по сути одна из разновидностей приема остранения, цель которого — вывести читателя из автоматизма восприятия, остановить его внимание, заставить как бы заново, с необычной стороны увидеть какое-то явление, в нашем случае — как бы заново осознать, оживить количественную метафору. "Поэт делает языковую метафору художественно действенной, оживляя ее метафорический смысл" [Жирмунский 1977, 206].

В ряде случаев оживление языковой метафоры может совершаться с помощью "легкого изменения словоупотребления, выводящего наше сознание из автоматизма привычных значений" [Там же]. Такое небольшое изменение словоупотребления происходит, например, когда к языковому метафорическому сочетанию присоединяется прилагательное: ***Со снопом волос** твоих **овсяных** Отоснилась ты мне навсегда* (Есенин). Тот же эффект оживления языковой метафоры и одновременно расширение ее сочетаемости происходит в результате

непривычного соединения в одном ряду разнородных предметов [Лихачев 1985, 14]: Тут *горбились задворки института,* ***Катились градом балки, камни, пот*** (Пастернак).

Анализ материала показывает, что в стихотворной речи достаточно широко распространено явление оживления метафоры за счет активного и часто немотивированного, на первый взгляд, расширения сочетаемости количественного слова.

Такое расширение сочетаемости обусловлено тем, что в поэтической речи согласование метафорического количественного слова с наименованием, например, отвлеченных понятий может быть основано только на наличии одного признака — большого количества. Так, в словосочетаниях *дождь листьев, дождь пуль, град осколков* и т.п. ощущается в качестве основания переноса значения не только количественный признак, но и то, что листья, пули и другие предметы падают сверху, что они мелкие и т.д. В сочетании же *дождь моих пророчеств — Он мял бы* ***дождь моих пророчеств*** *Подошвой своего хребта* (Пастернак) — или *ворох признаний — Но как пронесть мне этот* ***ворох Признаний*** *через ваш порог?* (Пастернак) — в качестве семантической основы переноса выступает только количество. Значение большого количества как бы извлекается из семантической структуры слова и разрастается, оттесняя все остальные компоненты и становясь основой метафоризации.

Приведем еще примеры, иллюстрирующие описываемое явление: *Вперед запоздавшую темь гоня, / сшибаясь ламп лбами, / на митинг шли* ***легионы огня...*** (Маяковский); *Мерзла кисть сирени. В это время он [гром], нарвав охапку Молний, с поля ими трафил озарить управский дом; ... и эта лава Подробностей росла атакой в лоб; Сбитая прическа,* ***туча препирательств*** *И сплошной* ***поток шопеновских этюдов*** (Пастернак); *в оттенках грифеля клубится* ***ворох туч*** (Заболоцкий).

Все выделенные сочетания появились на фоне языковых метафор типа *легионы людей, охапка травы, ворох сена* и т.п. Они возникли путем расширения сочетаемости, но в результате образовался "метафорический неологизм (семантическое новообразование), заменяющий привычную метафору другой, оригинальной, сходной по общему смыслу, но различной по словесному выражению" [Жирмунский 1977, 206]. Поэтому метафору такого рода можно поставить в один ряд с индивидуальными количественными метафорами, описанными ниже.

Расширение сочетаемости совмещается часто с развитием метафорического образа[2]: ***И море просьб,*** *забывшихся и страстных, Спросонья* ***плещет*** *неизвестно где* (Пастернак). Иногда сама количественная метафора может возникать как результат развития другой, ранее употребленной: ***Пушки солнца палят.*** *Разрываются блеска снаряды. Поднимаются в воздух* ***сверканья*** *лежалого* ***склады, И лучей арсеналы*** *взрываются* (Н.Матвеева).

[2] О развитии метафоры по своим внутренним имманентным законам см. [Жирмунский 1977].

Нельзя не обратить внимание на то, что существует ряд количественных метафор, которые стали принадлежностью поэтической речи. Это, например, метафоры со стержневым словом *стая: Темнеет в небе* ***хлопьев стая*** (Анненский); *А над тобою* ***звездных стай*** *осколки; Я плакальщиц* ***стаю*** *веду за собой; ... унеслась* ***стихов*** *сожженных стая; Отдам я* ***звездных стай*** *Сияние и славу;* "Белая стая" — название сборника Ахматовой; ... ***стаей горлинок*** *Летели хлопья; Я люблю их, грешным делом,* ***Стаи хлопьев****, холод губ; Я* ***клавишей стаю*** *кормил с руки...* (Пастернак). Выделяются и традиционные поэтические количественные метафоры, *хор (хоровод) звезд, сноп лучей.* По образцу традиционных метафор могут создаваться новые. Ср.: ***За хором звезд*** *луна восходит (Пушкин) — Но сторонняя мощь сновидений, /* ***хор светил*** *и раздор государств / не внесли никаких изменений/ в череду его скудных мытарств* (Ахмадулина).

Прекрасный пример оживления метафоры *сноп лучей* за счет введения определения, расширения сочетаемости количественного слова *ворох,* приема "поиска" наиболее точного обозначения видим в стихотворении Заболоцкого "Встреча": *И хлынул свет — не свет, но целый сноп Живых лучей, — не сноп, но целый ворох Весны и радости...*

Расширение сочетаемости количественных слов в поэтической речи, таким образом, является не только и не столько способом оживления стертых метафор, сколько одним из способов создания "оригинальных и смелых метафорических неологизмов" (Жирмунский).

ИНДИВИДУАЛЬНАЯ КОЛИЧЕСТВЕННАЯ МЕТАФОРА В ПОЭТИЧЕСКОЙ РЕЧИ

Поэтическая речь дает образцы появления переносного количественного значения у массы новых слов, показывая, что метафорические количественные существительные в русском языке образуют своеобразные предметно-тематические ряды, лексико-семантические парадигмы, которые являются незамкнутыми, открытыми для вхождения в них новых членов (о поэтических парадигмах см.: [Павлович 1988]). Семантическая структура слов, имеющих переносное языковое количественное значение или способных приобретать его в индивидуально-авторском употреблении (что принципиально одно и то же), относится к внутриязыковым факторам подобных семантических преобразований. Количественная метафоризация является частным проявлением общей закономерности семантических изменений слов, основанной на "заражающей силе" определенных групп слов (в своих первичных значениях) с общей или подобной семантической структурой. Все слова группы как бы становятся способны к аналогичным метафорическим сдвигам [Шмелев 1964, 12]. Так, слово *лес* используется как языковая количественная метафора. В основе его количественной метафоризации лежит представление о густоте, частоте (деревьев), а также о той большой площади, которую они

занимают. Значит, слова, обозначающие большое количество, множество деревьев, кустарников, и даже травы — ср.: *Лес флагов, / рук трава* (Маяковский); *И крапивы дремучей поют леса* (Ахматова) — гипотетически могут употребляться для образного обозначения какого-либо множества предметов, явлений, причем не обязательно вертикальных, стоящих рядом. Ср.: *Все наденут сегодня пальто И заденут за поросли капель; Из низок ливня — паросль; И вел меня мудро, как старый схоластик, Чрез девственный, непроходимый тростник Нагретых деревьев, сирени и страсти; Финики, книги, игры, нуга, Иглы, ковриги, скачки, бега, В этой зловещей сладкой тайге Люди и вещи на равной ноге. Этого бора вкусный цукат К шапок разбору рвут нарасхват; И целым бором ели, свесив брови, Брели на полузанесенный дом (Пастернак); А над смуглым золотом престола Разгорался божий сад лучей (Ахматова); Органных стволов разнолесье На лейпцигской мессе* (Межиров).

Поскольку в поэтической речи возможна количественная метафоризация любого слова, имеющего для этого предпосылки (определенные компоненты значения в семантической структуре), приведем лишь ряд индивидуальных употреблений, указав сему, лежащую в основе количественой метафоризации [Дизенко 1986, гл.1]. Это могут быть семы 'длина', 'ширина', 'густота' и т.д. Длина: *О, десять пальцев муки, с бороздой Крещенских звезд* (Пастернак). Ширина, большое пространство: *Буйство глаз и половодье чувств* (Есенин); *Дубравой труб и озером мелодий Ты превозмог нестройный ураган* (Заболоцкий). Ассоциативные метафоры (признаки сила, стремительность, стихийность движения): *Уж скоро звездная в небе застынет вьюга* (Цветаева); *Запомню и не разбазарю: Метель полночных матиол; Вихрь догадок родит в биографе Этот мертвый, как мел, мотив; Слетимся, ворвемся и тронем, Закружимся вихрем вороньим; Я увижу деревья и крыши. Вихрем кинутся мушки во тьму* (Пастернак). Густота, частота: *Ливней звездных — / Август! — Месяц / Ливней звездных* (Цветаева); *Косых картин, летящих ливмя С шоссе, задувшего свечу* (Пастернак).

"Заряжающей силой" обладают и метонимические модели образования количественных существительных. В основном, это слова со значением вместилища, которые употребляются для обозначения больших количеств: *Над парком падают топазы, Слепых зарниц бурлит котел; Осень. Древний уголок Старых книг, одежд, оружья, Где сокровищ каталог Перелистывает стужа* (Пастернак); *Воз воспоминаний / с места строну* (Межиров).

Изучение количественных существительных в поэтической речи приводит также к мысли о том, что, во-первых, использование количественных метафор характерно для разных поэтов в разной степени (например, у Есенина, Маяковского, Пастернака их гораздо больше, чем у Блока, Ахматовой), причем у некоторых поэтов можно определить "любимые" количественные метафоры (метафоры со словом *вьюга, метель* у Есенина, *стая* у Ахматовой), и, во-вторых, коли-

чественная метафоризация характерна для языка поэзии XX в. в большей степени, чем века XIX. Анализ стихотворных текстов Маяковского, Есенина, Пастернака, Цветаевой, Заболоцкого, Ахмадулиной и других поэтов говорит о большом числе индивидуальных количественных метафор, о поистине безграничном расширении сочетаемости слов, формирующих языковые метафоры, или же употреблении различным способом оживленных языковых количественных метафор. Для языка поэзии XIX в. наиболее характерными кажутся метафоры со словами *рой, стадо, толпа, станица, река, океан, струя, туча, тьма, бездна, гора* и нек. др. Например: *Наскучив резвою игрой, **Вожди** отстали быстроноги...**За роем** вслед **умчался рой**; И быстро жизни колесница Стезею младости текла; Ее воздушная **станица** Веселых **призраков** влекла; **Теките струей** Вы, **слезы**, горючи* (Жуковский); *Вы нас уверили, поэты, Что **тени** легкою **толпой** От берегов холодной Леты **Слетаются** на брег земной* (Пушкин) и т.д.

Соответствующую картину отражения метафорических количественных существительных видим и в "Словаре церковно-славянского и русского языка" 1847 г., и в "Толковом словаре живого великорусского языка" В.И.Даля (ср. со словарями современного русского языка).

Таким образом, необычайное расширение сочетаемости метафорических количественных существительных, а также расширение самого круга этих существительных, достигающее апофеоза в поэзии XX в., говорит о том, что процесс приобретения рядом слов метафорического (реже — метонимического) значения — живой, продуктивный, или — иначе говоря — свидетельствует о реализации в поэтическом языке тенденции семантических изменений определенных групп слов, выражающейся в приобретении ими переносного количественного значения[3].

В заключение следует сказать, что в поэтической речи значение количества, так сказать, в чистом виде встречается крайне редко. Примером такого употребления могут быть строки: *Передо мною **волны** моря. **Их много. Им немыслим счет. Их тьма.** Они шумят в миноре. Прибой, как вафли, их печет* (Пастернак). Как правило, значение большого количества совмещается со значением уподобления по другим признакам. Оба эти значения соединяются в поэтическом тексте в разной пропорции, а удельный вес каждого из них определяется действием законов единства и тесноты стихового ряда, а также перекличкой смыслов слов, стоящих в разных строках (чаще близких). Покажем это на примере: *Стучатся опавшие годы, как листья, В садовую изгородь календарей* (Пастернак). Слово *изгородь*, формирующее индивидуально-авторскую количественную метафору (в ее основе признак 'длина'), "разносится" [Тынянов 1965, 153] сразу

[3] Интересно, что для обозначения резкого увеличения случаев паронимической аттракции в поэзии XX в. В.П.Григорьев употребил одно из метафорических количественных существительных — *взрыв*: "*паронимический взрыв*" [Григорьев 1979, § 19].

по двум лексическим рядам: в нем живет прямое лексическое значение, поддерживаемое словами *садовая, стучатся, как листья,* и в то же время есть количественная метафора.

Важным представляется и то, что единство и теснота стихового ряда регулируют не только соотношение значений количества и уподобления, но и определяют удельный вес языкового значения количества и индивидуального (того, которое вкладывает автор в данное слово), точнее — во многих случаях снижают удельный вес языкового количественного значения. Сопоставим употребление слова *бездна: Неузнанных и пленных голосов Мне чудятся и жалобы и стоны, Сужается какой-то тайный круг, Но в этой* ***бездне шепотов и звонов*** *Встает один, все победивший звук* (Ахматова) — *О, все своей чредой исчезнет* ***в бездне лет!*** (Баратынский). *Бездна шепотов и звонов* Ахматовой — это *тьма, море, океан, масса* и т.п. — 'очень много'. *Бездна лет* Баратынского — *тьма, беспредельность, пропасть* и т.п. (здесь соединяются два метафорических ряда: 'много' веков и 'глубина' веков). Такое взаимопроникновение значений очень характерно для поэзии.

Интересно в этом плане сравнить функционирование метафорических количественных существительных в поэтической и разговорной речи[4]. Если в поэтической речи при необычайном расширении круга метафорических количественных существительных наблюдается подчеркивание их семантической неоднозначности, диффузности, их участие в создании поэтических образов (*поросли капель* — Пастернак), то в разговорной речи видим установку на экспрессивное выражение значения чрезмерно большого количества, его актуализацию: ***Майонеза там — море; Людей — кошмар!; Машин развелось — это же ужас!; Времени у меня еще — вагон*** и т.п. Тенденция к семантической неоднозначности слова в поэтической речи определяет частотность формы творительного падежа, совмещающего значение уподобления и большого количества: *Какое безумье волной Сквозь камень привычки пробилось?* (Анненский). Формы творительного падежа с количественным значением практически отсутствуют в разговорной речи при частотности родительного в коммуникативно расчлененных высказываниях, актуализирующих значение количества: *Комаров в лесу — тучи!*

Различиями разговорной и поэтической речи определяется также круг метафорических количественных существительных. В поэтической речи он очень широк, в разговорной — достаточно узок. Это, в основном, языковые количественные метафоры — *море, тьма, пропасть, бездна* и некоторые другие, а также особо экспрессивные количественные слова типа *страх, кошмар, ужас.* Одно и то же явление — широкое использование метафорических количественных существительных — проявляется, таким образом, в поэтической и разговорной речи по-разному, исходя из особенностей этих двух типов речи.

---

[4] О соотношении поэтической и разговорной речи см.: [Ковтунова 1986; Земская и др. 1981].

Поэтическая речь показывает нереализованные возможности языковой системы. Существующие в языке несимметричные, прерывистые лексико-семантические парадигмы метафорических количественных существительных становятся в поэтической речи симметричными и заполненными. Сопоставление функционирования количественных существительных в поэтической речи XIX в. с XX в. и отражения этих слов в толковых словарях XIX и XX вв. доказывает, что процесс количественной метафоризации — живой, продуктивный процесс, свидетельствующий о развитии категории количества в современном русском языке и отражении ее в поэтическом языке.

ЛИТЕРАТУРА

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

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

Дизенко Н.Д. Существительные с количественным значением в современном русском языке: (семантика и синтаксическое функционирование). Дис. ... канд. филол. наук. М., 1986.

Жирмунский В.М. Поэтика Александра Блока // Жирмунский В.М. Теория литературы: Поэтика. Стилистика. Л., 1977.

Земская Е.А., Китайгородская М.В., Ширяев Е.Н. Русская разговорная речь: Общие вопросы. Словообразование. Синтаксис. М., 1981.

Ковтунова И.И. Порядок слов в стихе и прозе// Синтаксис и стилистика. М., 1976.

Ковтунова И.И. Поэтический синтаксис. М., 1986.

Кожевникова Н.А. Об обратимости тропов // Лингвистика и поэтика. М., 1979.

Лихачев Д.С. Борис Леонидович Пастернак // Пастернак Б. Избранное. В 2 т. М., 1985. Т. 1.

Павлович Н.В. Значение слова и поэтические парадигмы // Проблемы структурной лингвистики: 1984. М., 1988.

Пете И. Семантические типы количественных отношений // Die Welt der Slaven. München, 1981. [Bd.] 26. H. 2.

Тынянов Ю.Н. Проблема стихотворного языка. М., 1965.

Философская энциклопедия. М., 1962. Т. 2.

Шмелев Д.Н. О семантических изменениях в современном русском языке // Развитие грамматики и лексики русского языка. М., 1964.

10. Зак. 1102

О.И.Северская С.Ю.Преображенский

ФУНКЦИОНАЛЬНО-ДОМИНАНТНАЯ МОДЕЛЬ ЭВОЛЮЦИИ ИНДИВИДУАЛЬНЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ СИСТЕМ: ОТ ИДИОЛЕКТА К ИДИОСТИЛЮ

Язык во всех его проявлениях немыслим без стиля

М.А.К.Хэллидей

Существующее в современной лингвистике представление о поэтическом языке (ПЯ) как языке с установкой на эстетически значимое творчество [Григорьев 1979, 76—78] с необходимостью предполагает вопрос о соотношении "коллективного" поэтического языкового сознания и "индивидуально-творческого говорения" (В.В.Виноградов). Фактически, как справедливо отмечает О.Г.Ревзина, "полноценный анализ выразительных средств поэтического языка требует обращения не к конгломерату примеров из разных авторов, а к конкретному поэтическому идиолекту" [Ревзина 1988, 68—69]. На сегодняшний день отчетливо сформулирована задача исследования идиолекта с установкой на идиостиль [Григорьев 1989, 6].

Решению этой задачи должно предшествовать прояснение терминологии, на это, в частности, указывает В.П.Григорьев: "Терминологическое "облачение" далеко не безразлично для концепции, оно может форсировать, но способно и заметно сдерживать ее развитие, если выбор основных терминов отражает, хотя бы косвенно, методологические контроверзы" [Там же, 5]. Противоречивость сложившегося терминоупотребления отражает факт почти полной синонимии понятий "идиолект" и "идиостиль", как они определены в "Литературном энциклопедическом словаре": индивидуальный язык, идиолект, характеризуется как важнейшая составляющая индивидуального стиля, или идиостиля [ЛЭС, 114]. В одном из своих исследований автор приведенного определения В.П.Григорьев отмечает, что "всякий идиостиль как факт современной литературы является в то же время и идиолектом" [Григорьев 1983, 4], а позднее, отчасти разводя эти понятия, говорит об идиостиле как отражении "интенций, телеологии художественного языка и "образа мира" поэта" — глубинных целевых установок носителя идиолекта, составляющих суть рефлексии над языком [Григорьев 1990]. В целом современные

исследователи исходят либо из противопоставления "язык—его индивидуальная модификация", и с этой точки зрения "идиолект/идиостиль" рассматриваются в аспекте соотношений "система—структура" и "система—текст" ([Золян 1986а, 139; 1989, 238, 252]; см. также: [Ревзина 1988; Щукин 1978]), либо из противопоставления "язык—стиль", и в этом плане идиостиль реконструируется "по материалам" идиолекта — совокупности языковых форм "индивидуального говорения" [Григорьев 1983; 1989].

С нашей точки зрения, при разграничении этих понятий необходимо учитывать, что ПЯ может быть представлен либо как "развивающаяся система целостных идиостилей", либо как "движущаяся система "тропов", т.е. способов преобразования некоторого множества ядерных структур литературного языка" [Григорьев 1979, 79], ср.: [Тынянов 1977, 261]. Впервые такое понимание системности ПЯ было представлено в тезисах Ю.Н.Тынянова и Р.О.Якобсона "Проблемы изучения литературы и языка" (1928), видавших художественный язык как сеть соотнесенностей в литературе некоторой эпохи-"системы" [Тынянов 1977, 283], и развивалось в сформулированном В.В.Виноградовым в работе "О художественной прозе" (1930) тезисе о более сложном, в сравнении с "плоскостной системой языковых соотношений Соссюра", характере системных связей ПЯ. По В.В.Виноградову, в области langue "не только *элементы* речи, но и *композиционные приемы их сочетаний, связанные с особенностями словесного мышления*" (курсив автора — О.С., С.П.), образуют "множества языковых кругов", каждый из которых "имеет специфические, его выделяющие субъектные формы"; в области parole "личность, включенная в разные из этих "субъектных" сфер и сама включая их в себя, сочетает их в особую структуру" [Виноградов 1980, 91].

С этой точки зрения идиолект представляет собой одно из возможных состояний системы ПЯ, складывающееся в результате усвоения ее структуры. Идиостиль же является одновременно и стилем языка, и стилем речи, дифференцируемым на основе структурных или конструктивных противопоставлений и соотношений между частными системами выражения.

Представление о диалектике соотношения ПЯ и идиолекта/идиостиля в индивидуальной художественной системе, на наш взгляд, не может быть сформировано вне установки на "системно-диахроническое описание", ср. [Григорьев 1989, 9], предполагающее анализ основ идиограмматики с учетом параметра эволюции (в направлениях "от ПЯ к идиолекту" и "от идиолекта к идиостилю"). При этом удобно воспользоваться понятиями у с т а н о в к и , д о м и н а н т ы и ф у н к ц и и , в том виде, как они были сформулированы Ю.Н.Тыняновым [Тынянов 1977,227—228, 270—281] и использовались в лингвистическом представлении идиолекта С.Т.Золяном [Золян 1986а, 139].

Генезис творческой индивидуальности, по Ю.Н.Тынянову, "лежит в случайной области переходов из языка в язык, из литературы в литературу" [Тынянов 1977, 29]. При этом существенно, что выбор

параметров "индивидуального говорения" вначале осознается не как изменение языка (каждый элемент предстает как "член знакомого ряда"), а как приложение имеющихся языковых моделей к новым областям референции. Вместе с тем, стадия генезиса знаменует и переход к "внутренней" эволюции идиолекта: в выборе определенного типа референции и соответствующего способа семантической композиции и в ориентации на тот или иной тип коммуникации проявляется формирование установки, отношения (функции) идиолекта к ряду реально данных структурных типов в системе ПЯ.

Внутрисистемная эволюция идиолекта может быть представлена в виде последовательной смены парадигм познания языка, в соответствии с которыми формируется структура языкового пространства (ср. концепцию "трех языков" Ю.С.Степанова в соотнесении с тыняновским пониманием литературы как динамической речевой конструкции [Степанов 1985, 278—280 и сл; Тынянов 1977, 261, 281—283]).

Семантическая модель идиолекта отражает "картину мира", во многом следующую закономерностям "объективных связей" допустимых поэтических миров (в частности, связей, отмеченных в регулярных образных парадигмах, см.: [Павлович 1986]). Вместе с тем, воспринимая поэтическую реальность сквозь призму избранной семантической системы, носитель идиолекта видит ее "в новом свете, как Алиса в Зазеркалье", ср.: [Хэллидей 1980, 120]. Это обстоятельство предполагает поиск классификационной семантической сетки, фиксирующей особенности "видения мира": выделяются классы номинативных единиц, связанных определенными логическими отношениями, — классы "имен" и "предикатов". Формальный тезаурус, отражающий сходство отдельных элементов поэтического мира, дополняется тезаурусом функциональным, показывающим смежность элементов в определенных поэтических ситуациях [Гаспаров 1988, 126, 133—134].

Синтаксическая модель идиолекта отражает абстрактную структуру — "образ" поэтического мира, его интерпретацию, которая может рассматриваться как результат трансформации грамматики "объективных" семантических связей в грамматику пропозиций, представляющих глубинные соответствия — инвариантные поэтические смыслы и их оппозиции. В рамках этой модели получает особое звучание и соотношение общепоэтической и приобретающей все более четкое языковое оформление индивидуальной "грамматики выразительности" (выражение О.Г.Ревзиной).

Прагматическая модель закрепляет способность избранной семантико-синтаксической системы к целостному представлению поэтического мира как альтернативного или перифрастичного по отношению к принятым в других художественных системах. Это проявляется в трансформации поэтических "мотивов" и "сюжетов" в поэтические "сообщения" [Степанов 1985, 311—312], которые, по образному выражению В.Гумбольдта, вбирая "лучшую и сокровенную природу" авторской индивидуальности, превращают "мир в существо, которому можно отныне всецело симпатизировать". Язык обретает стиль, кото-

рый все более и более воспринимается как особый способ создания поэтической реальности и одновременно как способ осуществления поэтической коммуникации.

С точки зрения структурных параметров, начало внутренней эволюции идиолекта совпадает с функциональным сдвигом установки от референтных областей и коммуникативных контекстов поэтических высказываний к способу их языкового конструирования. Установка как "конструктивный принцип" обусловливает выдвижение доминант, "конструктивных факторов", изменяющих обычные системные отношения элементов ПЯ. Постепенно происходит разделение множества доминант на сферы, организующие единицы определенных языковых уровней, при этом в каждой из таких сфер выделяются доминанты денотативной и коннотативной ориентации. Начальной стадии эволюции соответствует реализация преимущественно денотативной функции элементов системы, дальнейшее же развитие идиолекта связано, прежде всего, с установлением функциональных отношений доминант в области коннотации.

Каждая доминанта приобретает структуру, в которой различаются "языковый материал" и функциональный компонент, определяющий его системное отношение [Золян 1990, 225]. Аналогично структурируются и доминантные сферы, с той разницей, что коннотативные доминанты связываются функциональными отношениями с "обслуживающими" референцию доминантами денотативного уровня. Можно предположить, что в системе отношений, связывающих доминанты и доминантные сферы, и проявляется грамматика, "структурный тип" идиолекта — идиостиль, "функция, которая соотносит принимающий различные состояния язык с соответствующим определенному состоянию языка возможным миром" [Там же, 258].

Согласно В.В. Виноградову, динамика идиостиля может быть представлена "или как смена одной структуры другою, или как частичное преобразование единственной структуры, функциональное ядро которой остается устойчивым" [Виноградов 1980, 92]. Сложившийся идиостиль, включаясь в системные отношения ПЯ, придает идиолекту статус "допустимой альтернативы". Это предполагает возможность смены установки, а следовательно, и потенциальную множественность идиостилей, соотносимых с идиолектом в ходе эволюции индивидуальной художественной системы.

В качестве иллюстрации высказанных положений предлагается анализ использования паронимической аттракции (ПА) в поэтическом идиолекте М. Цветаевой. Выбор объекта исследования представляется нам вдвойне мотивированным.

С одной стороны, поэтический идиолект М. Цветаевой являет собой подлинный "вариант поэтического языка", представляя не только альтернативную версию реального мира, но и альтернативную версию языковой системы. Кроме того, развитие данного идиолекта в точности соответствует модели освоения языкового пространства в свете семантической, синтаксической и прагматической парадигм его познания.

С другой стороны, "фонический синтаксис", оператором которого

является ПА, являет собой "указание на форму наиболее неосложненного и наглядного проявления общего композиционного принципа" [Золян 1986 б, 63], а следовательно, в определенной мере может служить иллюстрацией общих эволюционных процессов.

Оставив в стороне вопрос о генезисе идиолекта М. Цветаевой, требующий специального пристального исследования, выскажем лишь предположение о его явно прагматической ориентации, особенно заметной на фоне синхронно сосуществующих "поэтики имени" символизма и "синтаксической поэтики" футуризма, см.: [Степанов 1985, 65—91, 181—199].

Внутренняя эволюция идиолекта М. Цветаевой определяется установкой на представление поэтического мира не как альтернативной, а как "сущностной" версии мира актуального . Об этом свидетельствуют высказывания самой М. Цветаевой: "Искусство есть та же природа. ...Может быть — искусство есть только ответвление природы (вид ее творчества)"; с этой точки зрения "вся работа поэта сводится к физическому воплощению уже сущего (вечного) и к духовному воплощению (одухотворению) духовно еще не сущего и существовать желающего" ("Искусство при свете совести"); "Я не люблю жизни как таковой, для меня она начинает значить, т.е. обретать смысл и вес — только преображенная, т.е. — в искусстве. ... Мне вещь *сама по себе* не нужна" (из письма к А.А. Тесковой). Этой установке соответствует представление о языковом пространстве как аналоге пространства реального, предполагающее ориентацию на иконичность и "осмысленную материальность" знака: "До чего с л о в о открывает в е щ ь ! "; "слово ведь больше чем вещь: оно само — вещь, которая есть только — знак. Назвать — овеществить, а не развоплотить..." (из письма Б. Пастернаку); "Слово для идей есть тело, для стихий — душа" ("Искусство при свете совести"). Функциональные сдвиги установки происходят в связи с изменением видения мира, которое, по О.Г. Ревзиной, определяется связью точки зрения миропорождающего субъекта с одним типом денотативного пространства — актуальным, узуальным или универсальным, либо с одним типом их совмещения[1]. Соответственно, четко выделяются три этапа в эволюции идиолекта.

Поэтический мир М. Цветаевой **10-х годов** строится на актуальном денотативном пространстве. Данное состояние идиолекта характеризуется установкой на индивидуальное восприятие мира: Чтобы в мире было двое: **Я — и мир.** Пространство "безграничного мира" сужается до "пространства жизни", в котором "сквозь процессы

---

[1]Здесь и далее, когда речь идет о периодизации творчества М. Цветаевой и специфике каждого периода, мы опираемся на положения работ О.Г. Ревзиной "Число и количество в поэтическом языке и поэтическом мире М. Цветаевой" и "Поэтический мир М. Цветаевой 30-х годов (цикл "Куст" и поэма "Автобус")", к сожалению, еще не опубликованных.

Хотелось бы также, пользуясь случаем, принести извинения О.Г. Ревзиной за ошибки, допущенные при цитировании ее неопубликованной работы "Многоголосие и полифония в поэтическом идиолекте М. Цветаевой" в статье: *Северская О.И.* "Возможен ли "научный "поэтический язык?" // Русская альтернативная поэзия XX в. М. 1989. С. 61—62.

и действия, поддающиеся описанию, просвечивают события и поступки, подлежащие оценке и интерпретации" [Арутюнова 1987, 541]; "событийное" представление реальности становится своего рода классификационной сеткой, структурирующей референтное пространство идиолекта. Этому представлению и соответствует "поэтическое мышление классами": "Мышление "классами" — это мышление о мире в тех формах членения действительности, которое задано классификационной системой языка. В такой системе наблюдается изоморфизм между предметом и способом означивания... Лирический субъект выступает как участник конкретных ситуаций, о которых он сообщает на языке, близком и понятном читателю" [Ревзина 1988, 69]. В этот период ПА, находясь в сфере установки на восприятие, используется преимущественно в функции звукового иконического образа и мотивируется объективными связями реальности: *И был Руан, в* ***Руане*** *— Старый* ***рынок...****; Над* ***черным очертаньем*** *мыса— Луна — как рыцарский доспех; Запах розы и запах локона,* ***Шелест шелка*** *вокруг колен; Какой-нибудь предок мой был — скрипач, Наездник и вор при этом. <...> Не он ли, смуглый, крадет с* ***арбы*** *Рукой моей —* ***абрикосы****..?;* установка на "осмысленную материальность" предопределяет актуализацию классификационных возможностей ПА: *Везде, везде все пары, пары,* ***Дрожанье*** *губ и* ***дерзость*** *глаз; Быть как* ***стебель*** *и быть как* ***сталь*** *В жизни, где мы так мало можем* ... Такое использование ПА свидетельствует о том, что в данный период оказывается существенным сам факт актуализации определенных номинативных и синтаксических моделей системы выразительных средств ПЯ, что отвечает коммуникативной задаче осознания самого себя, предмета и ситуации общения в плане настройки на реципиента. Таким образом, данное состояние идиолекта прогнозирует дальнейшее его развитие, имплицируя сдвиг релевантного денотативного пространства в направлении от актуального к узуальному.

Установка на совмещение актуального и узуального денотативного пространства предопределяет развитие идиолекта в **20-е годы** "А внешний мир — это и рельсы, и тропинки вдоль виноградников, и мы на них ... " (из письма к А.А. Тесковой). Использование ПА служит аппеляции к восприятию собеседника с целью обратить его внимание на происходящее и являет собой своего рода "сенсорный приступ", позволяющий субъекту коммуникации снять сомнения в правильности исходных предпосылок своего рассуждения. Вместе с тем "видение" субъекта отвлекается от внешнего и обращается к внутреннему миру: "Все, что я люблю, из внешнего становится внутренним, с секунды моей любви перестает быть внешним, и этим, опять-таки, хотя бы в обратную сторону, теряет свою объективную ценность. ...Это не вещь. Это — знак. Чего?" (из письма к А.А. Тесковой). Если точка зрения адресата локализуется в узуальном, то точка зрения миропорождающего субъекта связывается с универсальным денотативными пространством; зримость, реальность воспринимается как своего рода "поверхностная структура", скрывающая глубинные смыслы мира, в каждой конкретной ситуации видится проявление

закономерностей. Переход от восприятия к анализу означает изменение классификационной сетки, референтного пространства: события — "это пункт, в котором онтологические значения граничат с пропозитивными" [Арутюнова 1987, 543], следовательно, "событийный" анализ сменяется поиском структурирующих пропозиций. На этом этапе господствует мышление "признаками": "Мышление "признаками"—это мышление "поверх" классификационной языковой сетки, оно предполагает иные формы членения неязыковой действительности, рождающиеся как итог обобщения и наблюдения" [Ревзина 1988, 69].

В соответствии с функциональным сдвигом установки ("универсальное в актуальном"), ПА становится средством языковой фиксации перехода от "обнажения оппозиций" (выделения классов номинативных единиц, на основе которых строится поэтическое высказывание) к "построению пропозиций", отражая синтаксическое видение мира в основных формах его существования.

Пространство. Позицию наблюдателя, означающую одновременную выделенность объекта и субъекта восприятия, отражает паронимическая корреляция *пространство—остров*. Узлами пространства, связывающими внешнее и внутреннее, оказываются мир творчества: *или ветер* ***страниц*** *— шелестом О* ***страницы*** *— .и смыв, взмыл...*; и мир чувств: *Чрез лихолетие эпохи, Лжей насыпи —* ***из снасти в снасть*** *— Мои* ***неизд****анные вздохи, Моя* ***неис****товая* ***страсть****... Вне телеграмм (простых и срочных Штампованностей постоянств!), Весною стоков водосточных и проволокою* ***простран****ств.*

Актуальному пространству (*пространство — пестрота постоянств*) сополагается универсальное ("весь мир"), дробности зримого мира (*пространство —* ***стена****,* ***станция****,* ***станица***) — единство мира "сущностного" (***пространство — простор, страна, страница***). Актуальное пространство стабильно; универсальное, постоянно расширяясь, не имеет предсказуемого конца: *То завтра на всех парах* ***Проносится*** *вдоль* ***перрона*** *Пропавшего...;* ***Дальше!*** *За* ***предельные пределы*** *Станций! Понимаешь, что из* ***тела*** *Вон — хочу! (****перрон—проносится****;* ***тело, предел — даль****).* Универсальный мир моделируется в направлении перехода от горизонтали, очерчивающей пределы видимости (ср. ***Око-ем!*** *Грань из граней,* ***кайма из каем!***, к вертикали (***голубому горизонту***), уходящей в беспредельность (ср.: ***Оплетавшие — останутся. Дальше — высь***); осмысление модели мира "по вертикали" отражает появление "звуковых синонимов" ***пространство—пропасть***.

Время. Дискретное, актуальное время прямо ассоциируется со зримостью, заслоняющей сущность: (*Слуховых верховий Час, когда* ***уши нам мир*** *— как в очи!)* ***Зримости*** *сдернутая завеса!* ***Времени*** *явственное* ***затишье!***; ср. также: *день* ***без числа****... жизнь* ***без чехла****...;* ***Минута****: мающая! Мнимость, Вскачь медлящая!;* ***разминовение минут***. Универсальное время отсчитывается *с первоначальных бед, первоначальных дрем* и определяется координатами начала и конца мира, начала и конца жизни. Космическое время входит в универсальное пространство на правах его "четвертого измерения"—

из чрева и на ветер. Это координата четвертого дня творения, координата движения *из чрева и на ветер*, берущего начало в точке и беспредельно распространяющегося во всех направлениях, координата рождающейся Вселенной. Способность к творческому преображению — одна из основных характеристик универсального пространства и отражающего его (или существующего в нем) пространства поэзии: ***Первый крик твари. Вперись,*** *поэт: Миру —* ***четвертый*** *миг!; Знай, что* ***чудо*** *Недр — под полой, живое* ***чадо:*** *Песнь! С этим* ***первенцем,*** *что пуще Всех первенцев и всех Рахилей... — Недр достовернейшую гущу Я мнимостями пересилю!; Что же мне делать,* ***певцу и первенцу,*** *В мире, где наичернейший — сер!*

Видение универсального в актуальном отражает паронимическая корреляция *прочность—причинность*. Причинность, признак вхождения объектов в нечто целое, что сохраняется даже в их разрозненности — "разминовении" (ср.: *развеянные звенья* причинности), воспринимается интуитивно: *А я тебе пребуду Сокровищницею* ***подобий*** *По случаю — в песках, на щебнях* ***Подобранных...;*** *И* ***прочь от прочности!*** *И прочь от срочности! В поток! В* ***пророчества*** *Речами косвенными...* В этом смысловом ряду оценивается и истинность знания *(истина — наитие, таинство)*.

Материальное и духовное. Эти критерии отражают двуединую сущность поэтического мира, его "осмысленную материальность": *тело—тень, плоть—лепет, прах—Психея, простота—трепет, футляр—флейта;* разновидностью этого смыслового противопоставления можно считать взгляд в глубину сквозь зримое (горизонталь, переходящая в вертикаль): *город—гора, Гаммельн—Гималаи* и др.

В перекличке сходнозвучных слов проявляются смысловые инварианты и оппозиции, очерчивающие "признаковое пространство" и ложащиеся в основу шкалы "ценностей", принятых в поэтическом мире: "поверхностное—глубинное" *(зримость—мир, прочность—причинность, раковина—кров);* "горизонталь вертикаль" *(город—гора, горизонт—кругозор гор, крепость—пропасть);* "мера—безмерность" *(мера—море, мертвый метр—бессмертие);* "предел—беспредельность" *(порт—простор, тяготение—тень, острог—овраг);* "материальное—духовное" *(туша—душа)* и др.

Таким образом, ПА определяет не только образ поэтического мира сквозь призму актуального, но и совокупность высказываний о данном состоянии мира.

По наблюдению О.Г. Ревзиной, в плане средств выражения в 20-е годы отвергается "обыденное языковое мышление", ориентированное на воспроизведение зримой поверхностной структуры мира, ведется поиск языковых форм выражения глубинного содержания. Если в 10-е гг. результатом функционального сдвига установки стало выдвижение двух доминантных сфер — "языковая связь как экстралингвистическая" и "осмысленная материальность", в данный период установка разрешается в системе доминант, отражающих структуру идиолекта — идиостиль. Ряд согласованных доминант стоит за приемом ПА.

Доминанта "оппозиции реального мира как

лингвистические" характеризует семантическую систему парономических связей: связи реалий рассматриваются в свете их фонетического представления и логические отношения определяются именно на этой основе. ПА оказывается классификационной сеткой, задающей отношения омонимии и ассоциативной полисемии (дизъюнктивная оппозиция): *табор — сброд/братство бродячее;* синонимии (нулевая оппозиция): *Жить — стареть, Неуклонно* ***стареть и сереть;*** *Каким* ***наитием,*** *Какими* ***истинами,*** *О чем шумите вы, Разливы лиственные? Какой неистовой Сивиллы* ***таинствами*** *— О чем шумите вы, О чем беспамятствуете?;* антонимии и конверсии (эквиполентная оппозиция): ***Червь,*** *а не* ***человек*** *— тыловик; С этой* ***горы,*** *как с крыши мира, где в небо спуск...* и *Говорят, что на дне* ***оврага,*** *Может— неба на дне!; Не* ***гора,*** *не* ***овраг,*** *не стена, не насыпь: Души перевал;* гипонимии (привативная оппозиция): *пространство — остров, сирота; серость, сырость — сирость; жить—жид.*

Этой доминантой определяется и преобразование синтаксической сферы. ПА становится оператором семантического синтаксиса, формируя структуру пропозиции: *Рождение — паденье в дни, Сивилла: ствол,* ср. *древо меж дев; Минута: минущая: мишень!* и др.

Доминанта "референтная прозрачность номинации" определяет прием сопоставления актуального и универсального пространств с опорой на узуальное. Референтно прозрачными в данном случае считаются метафорические номинации, в которых, средствами естественного языка, отражается сущность обозначаемого явления. Апеллируя к восприятию, ПА служит экспликации неметафорической пресуппозиции метафорического высказывания, указывая на ту область референции, в которой буквальное понимание является приемлемым: *Ты во мне как в хрустальном* ***гробе*** *Спишь, — во мне, как в глубокой ране Спишь <...> А домашним скажи, что тщетно:* ***Грудь*** *своих мертвецов не выдаст.*

Доминанта "фонетический облик как критерий реальности" связана с использованием ПА в функции иконического образа: *Иллюминацией Празднуйте, ратсгерры, —* ***Цукром с цикорием*** *— Чудо-викторию Без кулаков, без пуль; А может лучшая победа Над временем и тяготеньем — Пройти, чтоб не оставить следа, Пройти, чтоб не оставить* ***тени На стенах...***

В сфере установки на "осмысленную материальность" находится доминанта "переосмысление знаковой ситуации: символизация реалии". Восприятие реалии как знака "отражает результат своеобразного накопления признака на множестве экземпляров и трансформирует представление о качественно целостном объекте в представление о разных пространственно-временных реализациях качественно однородного признака или действия" [Ревзина 1988, 72—73]; в плане языка осуществляется внутренняя предикция — переход от информации о денотате к понятию, закрепляющемуся за иконическим знаком и сопровождающему его во всех употреблениях: ***Зубы*** *втиснула в* ***губы.*** *Плакать не буду. Самую крепость — в самую мякоть,* ср.: *Буду*

*ждать тебя (в землю — взгляд, **Зубы в губы**. Столбняк. Булыжник.);* то же касается символизации "языковой реалии": *Балкон. Сквозь **соляные** ливни **Смоль** поцелуев злых,* ср.: *Несгорающую **соль** Дум моих — ужели пепел Фениксов отдам за **смоль** Временных великолепий?*

Звук признается самостоятельной билатеральной сущностью, причем знаковый характер получают и фонетические признаки. Так, различие в тональности может осознаваться как различие поверхностного и глубинного: *Ночью **город** — опрокинутое небо. <..>. Звездной и военной **картой Город** лег.*

Использование ПА в функциональной области доминанты "фонетическая связь как семантическая (денотативная) связь означаемых" системно мотивировано объективной семантической близостью сходнозвучных слов: *В теле — как в **трюме**. В себе — как в **тюрьме**;* на этом фоне фонетическое сходство воспринимается как близость (или связь) денотатов: *В **теле** — как в **стойле**... В **висках** — как в **тисках** Маски железной. Ср. также: **широты** — **сирота**, **остров**.* Обращает на себя внимание паронимическое "перефразирование" определенной семантической ситуации: *Расставание — просто школы **Хлебникова** соловьиный стон **Лебединый**..,* ср.: *Трудные **Словеса** сии — лишь вопль **Соловьиный**, с пути сбившийся: — Без любимого мир пуст!* Это позволяет говорить о переосмыслении доминанты и актуализации ее конверсного варианта "денотативная связь как семантическая, реализующаяся в сходных означающих".

Как видно, паронимическая модель, отражающая особенности идиостиля М. Цветаевой, строится по образцу общеязыковой паронимии, что отвечает установке на "убеждение адресата", которому предлагается стать единомышленником автора в познании мира и обретении знания о нем.

Для 30-х годов характерен синтетический взгляд на мир: поверхностное — точная внеязыковая реалия — интерпретируется не как случайное, но как закономерное, глубинное. ПА становится средством фиксации факта: *Когда я гляжу на **летящие листья**, **Слетающие** на булыжный торец, **Сметаемые** — как художника кистью, Картину кончающего наконец, Я думаю (уж никому не по нраву Ни стан мой, ни весь мой задумчивый вид), Что явственно желтый, решительно ржавый Один такой **лист** на вершине — забыт.* Паронимические связи выявляют именно те признаки объектов актуального пространства, которым находятся соответствия в пространстве универсальном.

На этом этапе идиолект становится подлинным индивидуально-авторским языком, внутренне системным и предполагающим возможность диалога. Идиостиль осознается как способ описания альтернативного поэтического мира, включающегося в культурно-поэтическую парадигму, а следовательно, характеризующегося уже как допустимая версия, определяющая истинность поэтического высказывания.

ЛИТЕРАТУРА

Арутюнова Н. Д. Пропозиция, факт, событие: Опыт концептуального анализа // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1987. №6.

Виноградов В. В. О языке художественной прозы. М., 1980.

Гаспаров М. Л. Художественный мир писателя: тезаурус формальный и тезаурус функциональный // Проблемы структурной лингвистики: 1984. М., 1988.

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

Григорьев В. П. Грамматика идиостиля. М., 1983.

Григорьев В. П. "Очерки истории языка русской поэзии XX века": Основные задачи и перспективы // Язык русской поэзии XX века. М., 1990.

Золян С. Т. К проблеме описания поэтического идиолекта: (на материале поэзии Л. Мартынова) // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1986а. № 2.

Золян С. Т. О принципах композиционной организации поэтического текста // Проблемы структурной лингвистики: 1983. М., 1986б.

Золян С. Т. От описания идиолекта — к грамматике идиостиля: (на материале поэзии Л. Мартынова) // Язык русской поэзии XX в. М., 1990.

ЛЭС: Литературный энциклопедический словарь. М., 1987.

Павлович Н. В. Образование поэтических парадигм // Проблемы структурной лингвистики: 1983. М., 1986.

Ревзина О. Г. Категория числа в поэтическом языке // Актуальные вопросы русской морфологии. М., 1988.

Степанов Ю. С. В трехмерном пространстве языка. М., 1985.

Тынянов Ю. Н. Поэтика. Литература. Кино. М., 1977.

Хэллидей М. Лингвистическая функция и литературный стиль // Новое в зарубежной лингвистике: Лингвостилистика. М., 1980. Вып. 8.

Щукин В. Г. Лингвистические аспекты проблемы идиолекта: Автореф. ... дис. канд. филол. наук. Л., 1978.

Г. А. Смирнова

А. БЛОК. К ОПИСАНИЮ "КАРТИНЫ МИРА"

А. Блок придавал большое значение теоретическому, философскому осмыслению своего творчества, видел в своей поэзии продолжение традиций философской лирики. В подтверждение высказанной мысли приведем довольно обширную цитату из Блока:" ... под философской мыслью разумеем мы ту мысль, которая огнем струилась по всем отраслям литературы и теоретически их питала. В России это было всегда — причудливое сплетение основного вопроса эры — социального вопроса с умозрением, с самыми острыми вопросами личности и самыми глубокими вопросами о Боге и о мире Посошков и Чаадаев, Одоевский и Белинский, Герцен и Григорьев Радищев и Леонтьев — вот вечные образцы нашего неистового прошлого, вот полосы нашей мысли, вот наши вечные братья — враги. В связи с началом гражданской жизни, в эпоху падения крепостного права, образования политических партий и т. д. часть этой мысли переходит временно в руки публицистов, ученых, а иногда просто профессоров; — здесь потускнела и мысль, поистерся и язык; здесь нам нет нужды следовать за нею до тех пор, пока с новой силой синтетическая и огненная мысль не загорается к концу века — во Владимире Соловьеве. — Все указанные имена с прибавлением некоторых других должны быть необходимо представлены, потому

что в них горит тот самый творческий пожар, который сжигал наших художников; лучше сказать — они были не меньше художниками, как и лучшие наши художники были мыслителями и философами" [Блок, VI, 139].

В дневнике 1901—1902 гг. Блок пишет о "громадности философии Соловьева и Фета" [Блок, VII, 37]. В статье "О современном состоянии русского символизма": "Реальность, описанная мною, — единственная, которая для меня дает смысл жизни, миру и искусству. Либо существуют те миры, либо нет. Для тех, кто скажет "нет", мы остаемся просто "так себе декадентами", сочинителями невиданных ощущений, а о смерти говорим теперь только потому, что устали.

За себя лично я могу сказать, что у меня если и была когда-нибудь, то окончательно пропала охота убеждать кого-либо в существовании того, что находится дальше и выше меня самого; осмелюсь прибавить кстати, что я покорнейши просил бы не тратить времени на непонимание моих стихов почтенную критику и публику, ибо стихи мои суть только подробное и последовательное описание того, о чем я говорю в этой статье, желающих ознакомиться с описанными переживаниями ближе я смогу отослать только к ним" [Блок, V, 432].

Уже для раннего Блока периода "Ante lucem" мировоззренческие вопросы, вопросы сущности и смысла бытия имели первостепенную значимость. Значительную часть личной библиотеки Блока составляют книги по философии, этике, религии. Многие из них тщательно прочитаны, носят следы многочисленных помет. Это книги по истории философии: "История древней философии с приложением истории философии средних веков и эпохи Возрождения" В. Виндельбанда, его же двухтомная "История новой философии в ее связи с общей культурой и отдельными науками", "История философии от начала ее в Греции до настоящих времен" Д.-Г. Льюиса, восьмитомная "История новой философии" К. Фишера: т. 1 — Декарт, т. 2 — Спиноза, т. 3 — Лейбниц, т. 4—5 — Кант, т. 6 — Фихте, т. 7 — Шеллинг, т. 8 в двух частях — Гегель; собрание сочинений Вл. Соловьева в девяти томах (и три тома писем), Платон, Гераклит, Сенека, Спиноза, Шопенгауэр, Ницше, Чаадаев, История русской церкви и др.

Споря с А. П. Волынским об основах христианства, Блок считает значительным недостатком концепции Волынского, что тот "не чувствует другой, тоже гигантской основы христианства: Веданта, Платон, гностики, Платоновская традиция в итальянском Возрождении (правда, очень незначительный этап), иенский романтизм 1878—1800 годов и (может быть, еще менее заметный этап) русский символизм на рубеже XX столетия" [Блок, VI, 146].

С Кантом Блок находился в постоянной полемике. Кант затрагивал в поэте-мыслителе что-то глубинно личное. Никакой другой философ не удостаивался Блоком такого набора эпитетов: "страшный", "лукавейший и сумасшедший мистик", "здравый", "Кантище на соломенной табуретке", "маленький", "сморщенный", "морщинистый Кантик" — и это еще не все. В письме Белому от 3 янв. 1903 г. Блок говорит о "гнетущей нас кантианской теории познания". Образ Канта и его

теория познания возникают под пером Блока в статье "Девушка розовой калитки и муравьиный царь" в связи с характеристикой романтизма: «Искони на Западе искали Елену — недостижимую, совершенную красоту. Отсюда все эти войны и кровавые распри с полуфантастическим врагом... Потом сверкающие груды отвлеченных идей, философских концепций, националистических упований. И сам сморщенный Кант, водрузивший свой маленький стульчик на холмике, с которого легко обозревать мир феноменов, гармонирующих друг с другом и по дальности расстояния и по слепоте слезящихся глазок тайного советника, — не имеющих в себе ничего ноуменального. Все отдельно, далеко, "непознаваемо", начиная с искомой идеальной Елены, все удаляющейся и наконец вступившей в раму католической иконы, кончая "вещью в себе", ноуменом, на котором написано: "Непознаваем, неприкосновенен. Проходите"» [Блок, V, 89]. В Дневнике 1919 г. Блок снова возвращается к Канту: "Страшный Кант ставит пределы познанию". В статье "Крушение гуманизма", написанной в том же году, Блок говорит о Канте как провозвестнике цивилизации и одновременно называет Канта "чудовищным революционером, взрывающим цивилизацию изнутри".

Можно назвать еще ряд мыслителей, которых Блок внимательно читал, изучал, с которыми спорил: Платон, Аристотель, Декарт, Сенека, Спиноза, Шеллинг, Фихте, Гартман, Шопенгауэр, Ницше и, конечно, его современники: А. Белый, Вяч. Иванов, В. Брюсов, С. Соловьев, Д. Мережковский, В. Розанов, И. Менделеев. Ряд может быть продолжен.

Своим учителем А. Блок называл Вл. Соловьева. В автобиографической анкете на вопрос: какие писатели оказали наибольшее влияние? — из названных трех писателей, Жуковского, Вл. Соловьева, Фета, Блок особо выделил Соловьева (под анкетой стоит дата — 23 янв. 1915 г.). Своим кредо (девизом) Блок сделал слова Соловьева: *В царство времени все я не верю, Силу сердца в себе берегу, Роковую не скрою потерю, Но сказать навсегда — не могу.* В статье "О современном состоянии русского символизма" Блок говорит о "строгом языке моего учителя Вл. Соловьева". После смерти Вл. Соловьева А. Блок выступал дважды со словом о своем учителе на вечерах его памяти: в декабре 1910 г. в Тенишевском училище и 15 авг. 1920 г. в Вольной философской ассоциации. Результат этих двух выступлений Блока — статьи "Рыцарь-монах" и "Владимир Соловьев и наши дни". Как всегда, говоря о Соловьеве, Блок высказывает свое сокровенное, создает "невидимый образ Владимира Соловьева", "рыцаря-монаха", "занесшего золотой меч над временем":

Смерть и Время царят на земле,—
Ты владыками их не зови;
Все, кружась, исчезает во мгле,
Неподвижно лишь солнце любви
Вл. Соловьев "Бедный друг,
истомил тебя путь..."

"Лучшее, что мы можем сделать в честь и память Вл. Соловьева, — это радостно вспомнить, что сущность мира — от века вневременна и

внепространственна; что можно родиться второй раз и сбросить с себя цепи и пыль", — писал Блок в конце 1910 г. [Там же, 453—454]. В 1920 г. Блок говорил еще об одной сущности Вл. Соловьева: Соловьев "был носителем какой-то части этой третьей силы, этого, несмотря ни на что, идущего на нас нового мира" [Блок, VI, 159]. "Целью моих слов, — пишет Блок, — была только попытка указать на место, которое для некоторых из нас занимает сегодня память о Вл. Соловьеве. Место это еще полускрыто в тени, не освещено еще лучами никакого дня. Это происходит потому, что не все черты нового мира определились отчетливо, что музыка его еще заглушена, что имени он еще не имеет, что третья сила далеко еще не стала равнодействующей и шествие ее далеко не определило величественных шествий мира сего" [Там же].

Вл. Соловьев "жил в мире Александра III, позитивизма, идеализма, обывательщины всех видов. Люди дьявольски беспомощно спали, как многие спят и сегодня; а новый мир, несмотря на все, неудержимо плыл на нас, превращая годы, пережитые и переживаемые нами в столетие ‹...› Нам предстоит много неожиданного; предстоят события, ставящие крест на жизнях и миросозерцаниях дальновиднейших людей, что происходило уже в ближайшие к нам годы не однажды" [Блок, VI, 158].

В библиотеке Блока было первое издание вышеупомянутого собрания сочинений Вл. Соловьева и трехтомное издание его писем. Подчеркивания отдельных слов, фраз, пометы на полях дают представление о том, что читал Блок, на чем останавливалось его внимание. Прочитаны Блоком — одни с бóльшим, другие с меньшим вниманием — все основные сочинения философа.

Том 1: "Мифологический процесс в древнем язычестве", "Кризис западной философии (против позитивистов)", "Три силы (статья-лекция)", "Философские начала цельного знания".

Том 2: "Критика отвлеченных начал", "Исторические дела философии".

Том 3: "Чтения о Богочеловечестве", "Духовные основы жизни".

В своих воспоминаниях о Блоке С. Соловьев свидетельствует, что осенью 1901 г. после перехода на филологический факультет Блок «серьезно принялся за Владимира Соловьева, за "Чтения о Богочеловечестве"».

Том 4: "Еврейство и христианский вопрос", "Как пробудить наши церковные силы?", "Новозаветный Израиль", "Учение XII апостолов", "История и будущность теократии".

Том 5: "Национальный вопрос в России". Пометы Блока на с. 1—181, в статьях: I."Нравственность и политика. Исторические обязанности России"; II. "О народности и народных делах России"; III. "Любовь к народу и русский народный идеал" (Открытое письмо к И. С. Аксакову; IV. Славянский вопрос"; V. "Что требуется от русской партии?"; VI."Россия и Европа". Все перечисленные статьи из выпуска первого. Выпуск второй: I. "Несколько слов в защиту Петра Великого"; II. "Славянофильство и его вырождение"; III. "Новая защита старого славянофильства"; IV. "О грехах и болезнях"; IX. "Идолы и идеалы".

Том 6: "Красота в природе", "Общий смысл искусства", "Первый шаг к положительной эстетике". "Иллюзия поэтического творчества", "О лирической поэзии", "Поэзия Ф. И. Тютчева", "Поэзия Я. П. Полонского. Критический очерк", "Смысл любви", «По поводу сочинения Н.М. Минского "При свете совести"», «Рецензия на книгу Е. П. Блаватской "Ключ к теософии"», "О подделках", "Япония (историческая характеристика)".

Том 7: "Оправдание добра. Нравственная философия".

Строки: "Зачем эти явные извращения правды, эти явные уклонения от прямой дороги? Не ясно ли, как день, что принимать безусловно следует только то, что само по себе, по существу своему, есть добро, а отрицать безусловно следует только то, что само по себе, по существу, есть зло, а затем все остальное должно принимать, или отвергать согласно его действительному отношению к этому внутреннему существу добра и зла?" — Блоком отчеркнуты и против них надпись: "Очень обрат. вним.".

Том 8. Блоком прочитаны "Судьба Пушкина", "Лермонтов", "Импрессионизм мысли" (О лирике К. Случевского), "Мицкевич", "Предисловие к "Упырю" графа А.К. Толстого", «Что значит слово "живописность"?» (Полемика по эстетическим вопросам с С. М. Волконским), "Тайна прогресса", "Письмо о восточном вопросе", "Идея сверхчеловека", "Предисловие к переводу "История материализма" Ф. А. Ланге", "По поводу последних событий. Письмо в редакцию", "Идея человечества у Августа Конта", "Жизненная драма Платона","Три разговора".

Е.Н. Трубецкой считал "Жизненную драму Платона" — "одной из наиболее блестящих статей последнего периода Соловьева". Пометы Блока в этой работе Вл. Соловьева очень интенсивны. Древнегреческий философ владел мыслями поэта. В 1899 г. был издан первый том "Творений" Платона в переводе Вл. Соловьева. Первый том "Творений," как и второй, изданный в 1903 г., были внимательно прочитаны Блоком. Много помет Блока и в тексте очерка Вл. Соловьева "Жизнь и произведения Платона". Есть у Блока стихотворение, излагающее "сокровенное учение Платона". Оно входит в цикл "Ante lucem", под ним стоит дата *22 августа 1990.*

Я видел мрак дневной и свет ночной.
Я видел ужас вечного сомненья.
И Господа с растерзанной душой
В дыму безверья и смятенья.

То был рассвет великого рожденья,
Когда миров нечисленный хаос
Исчезнул в бесконечности мученья. —
И все таинственно роптало и неслось.

Тяжелый огнь окутал мирозданье,
И гром остановил стремящие созданья.
Немая грань внедрилась до конца.

Из мрака вышел разум мудреца,
И в горной высоте — без страха и усилья —
Мерцающих идей ему взыграли крылья.

Том 9. Составлен из сочинений Вл.Соловьева, публиковавшихся ранее в Энциклопедическом словаре Брокгауза и Эфрона. В трех статьях пометы Блока: "Вдохновение", "Красота", "Мировая душа".

В "Синхронические таблицы XIX века" Блок включил следующие работы Вл.Соловьева: "Кризис западной философии", "Философские начала цельного знания", "Критика отвлеченных начал", "Национальный вопрос в России", "История и будущность теократии", "Три силы", "Три разговора".

Блоку оказалась близка теория познания Вл.Соловьева. По Соловьеву, разум не может постичь Абсолюта. Идеи доступны не разуму, а интеллектуальному созерцанию или интуиции. "Существование идеальной интуиции вообще, несомненно доказывается фактом художественного творчества. В самом деле, те идеальные образы, которые воплощаются художником в его произведениях, не суть, во-первых, ни простое воспроизведение наблюдаемых явлений в их частной и случайной действительности, ни, во-вторых, отвлеченные от этой действительности общие понятия. Все сколько-нибудь знакомые с процессом художественного творчества хорошо знают, что художественные идеи и образы не суть сложные продукты наблюдения и рефлексии, а являются умственному взору в своей внутренней целости, и работа художника сводится только к их развитию и воплощению в материальных подробностях" ("Философские начала цельного знания").

В вышедшей в 1988 г. книге "Критика немарксистских концепций диалектики XX века" есть достаточно понятное и для неспециалиста по философии изложение философской системы Вл.Соловьева. В конце раздела, посвященного "свободной теософии", приведена система философских категорий Вл.Соловьева в таком варианте:

I	II	III
Сущее как такое (Бог)	Сущность (содержание или идея)	Бытие (способ или модус бытия, природа)
1.Дух	1.Благо	1.Воля
2..Ум	2.Истина	2.Представление
3.Душа	3.Красота	3.Чувство

Автор раздела П.П.Гайденко дает необходимые пояснения относительно иерархии категорий: "Но так как, согласно Соловьеву, воля, представление и чувство суть не отвлеченные категории, а сущие, то каждое из них является самостоятельным и целостным субъектом..."

"Эти три первоначальных субъекта не могут быть равными: воля изначальнее представления и чувства, а значит, благо – выше истины и красоты, и соответственно дух выше ума и души" (9, 72).

По Соловьеву же, идеальная сущность добра, истины и красоты - одна: "достойное бытие или положительное всеединство, простор частного бытия в единстве всеобщего. Этого мы желаем как высшего блага, это мыслим как истину и это же ощущаем как красоту; но для

того, чтобы мы могли ощущать идею, нужно, чтобы она была воплощена в материальной действительности. Законченностью этого воплощения и определяется красота как такая в своем специфическом признаке" ("Красота в природе").

Все перечисленные категории свободной теософии Вл.Соловьева есть и у Блока, но как идеи-образы его "картины мира".

Идея-образ прекрасного, красоты - один из центральных в поэзии и прозе А.Блока. Уже в цикле "Ante lucem" красота для него - цель жизненного пути: *А я все тот же гость усталый Земли чужой. Бреду, как путник запоздалый за красотой.* Мотив поиска красоты возникает в цикле "Город": *Ищу отважной красоты; Я искал бесконечно красивых.*

Циклы "Ante lucem", "Стихи о Прекрасной Даме" и в значительной степени "Распутья" объединяет тема служения красоте (*Богине красоты, Владычице вселенной, Царице чистоты*), преклонения пред красотой, ее величием, властной силой:

Иль ты, сливаясь со звездой,
Сама богиня - и с богами
Гордишься равной красотой, -
И равнодушными очами
Глядишь с нездешней высоты
На пламенеющие тени
Земных молитв и поклонений
Тебе - царица чистоты?

"Какому богу служишь ты?.."

Но Владычицей вселенной,
Красотой неизреченной,
Я, случайный, бедный, тленный,
Может быть, любим.

"Сны раздумий небывалых..."

Определения красоты - *светлая, лебединая.* Красота сокровенна: *Любуюсь тайной красоты.* За красоту "скрещаются мечи". Красота - символ молодости, весны: *Она молода и прекрасна была; Милый друг! Ты юною душою Так чиста! Спи пока! Душа моя с тобою, красота!*

Во втором и третьем томах лирики Блока образ красоты, прекрасного живет в прошлом: *Но прекрасному прошлому радо - Пусть о будущем сердце не плачет; Слишком больно мечтать о былой красоте,* порой в забвении: *И я позабыл приметы Страны прекрасной; И я забыл прекрасное лицо.*

Возникают лики красоты. Красота перестает быть только *светлой, белоснежной, лебединой.* Красота может быть *дерзкой, земной, змеиной, одичалой, преступной, призрачной, страшной, ужасной, холодной.* Красота ли это? Зло становится одним из признаков красоты. Возникает оппозиция: Красота добрая - Красота злая. Прекрасная Дама была доброй: *Ему хочется за море, Где живет Прекрасная Дама. - А эта Дама - добрая? - Да* (Поэт).Вревская - Прекрасная Дама поэмы "Возмездие" - добра: *Она, действительно, слыла Обворожительно-красивой, И вместе - добрая была.*

Миры соединены *безумной красотой: Их было много. Но одной Чертой соединил их я, Одной безумной красотой, Чье имя, страсть и жизнь моя.* Поэт, художник, по Блоку, своим внутренним взором и в страшном мире должен уметь видеть черты мира прекрасного: *Да, знаю я, что в тайне мир прекрасен; Твой взгляд - да будет тверд и ясен. Сотри случайные черты - И ты увидишь: мир прекрасен; Ты все благословишь тогда, Поняв, что жизнь - безмерно - боле, чем quantum satis Бранда воли, А мир - прекрасен как всегда.* Как бы свет из тьмы. Преображение страшного мира творчеством. Внесение в жизнь гармонии.

Муза поэта третьего тома соотнесена с красотой-проклятием, стоящей по ту сторону добра и зла: *Зла, добра ли? — Ты вся — не отсюда Мудрено про тебя говорят: Для иных ты — и Муза, и чудо. Для меня ты — мученье и ад.* Вторая строфа того же стихотворения "К Музе": *И такая влекущая сила, Что готов я твердить за молвой, Будто ангелов ты низводила, Соблазняя своей красотой* — о страшной силе и власти красоты (демонской власти).

В поэме "Возмездие" есть строки: *Но разложенье — красота необъяснимо победила <...> Казалось, в этой красоте Забыл он долгие обиды и улыбался суете Чужой военной панихиды.* Смерть преодолена красотой.

В прозе в более явной форме, чем в поэзии, Блок размышляет о сущности прекрасного. Признаки прекрасного — цельность, гармония, высокость, несуетность, правдивость, простота, жизненность, служение. "И, может быть, вся наша борьба за цельность жизни, — пишет Блок, — против двойственности эстетики. Это как бы новое "разрушение эстетики". И в этой борьбе терзает нас новое, быть может самое глубокое противоречие: мука о красоте. Ведь жизнь — красота. Как бы "разрушая" эстетику, сокрушая двойственность, не убить и красоту — жизнь, цельность, силу, могущество. Вихрь чувств, мыслей, движений вдохновения, страсти, бессилия, отчаяния: где добро и где зло? Чему сказать свое прямое "да"? Кому крикнуть свое честное "нет"? ("О театре").

По Блоку, прекрасное и долг (проявление блага) "нераздельны и неслиянны". "Голос долга влечет к трагическому очищению. Может быть, на высотах будущей трагедии новая душа познает единство прекрасного и должного, красоты и пользы, так, как некогда душа познала это единство в широтах древней народной песни" ("Три вопроса"). "Пока же слова остаются словами, жизнь жизнью, прекрасное — бесполезным, полезное — некрасивым. Художник, чтобы быть художником, убивает в себе человека, человек, чтобы жить, отказывается от искусства. Ясно одно: что так больше никто не хочет, что так не должно" (Там же).

Размышляя над драматургией Ибсена, Блок приходит к выводу о синтезе красоты и пользы (долга) в "чувстве прекрасного": "Театральные представления драм Ибсена могли бы стать желанным праздником, ибо на них служители пользы и служители красоты могут протянуть друг другу руки. Те и другие должны быть примирены в чувстве чего-то высшего, что только красота и только

польза, - и это высшее я назову чувством прекрасного. Прекрасное владеет всеми голосами, оно ударяет по всем сердцам с невидимой силой". Блок вводит градации красоты: красивый, красота - прекрасное - истинно прекрасное. "...взволновать и пленить может одно прекрасное. Мимо красивого мы, полные долгих дум, пройдем равнодушно" ("Письма о поэзии").

В прозе и поэзии много раздумий Блока и над другими идеями-образами: жизнь, смысл жизни, добро, истина, воля, любовь, ум, душа, страдание, сострадание и др. Задача исследования - описание сущностных (ключевых) идей-образов Блока в их развитии и взаимодействии.

Есть еще один аспект творчества Блока, недостаточно разработанный блоковедением: Блок и стихия заговоров и заклинаний. В октябре 1906 г., совсем незадолго до цикла "Снежная маска", Блок написал работу "Поэзия заговоров и заклинаний". Серьезный интерес к народной поэзии, изучение трудов А.Н.Веселовского, А.А.Потебни, А.Н.Афанасьева, Г.В.Аничкова, И.П.Сахарова и других ученых, тщательное прочтение текстов заговоров было вызвано не только познавательной целью, но и исходило из внутренней потребности осознать свое предназначение. С этой работой Блока тематически перекликается написанная в июне-июле 1907 г. статья "О лирике". Как всегда у Блока, его поэтическое творчество определенного периода, дневниковые записи, письма того же времени тематически перекликаются, дополняют и расшифровывают друг друга. Статьи Блока "Поэзия заговоров и заклинаний" и "О лирике" дают ключ к прочтению и пониманию цикла "Снежная маска".

Именем "лирик" у Блока объединены поэт, художник, маг (заклинатель). Их общая черта — способность соприкосновения с тайнами природы, стихии, способность воздействовать на стихии: "...возьмите от них то, что можете взять: высокий лад, древний ритм, под который медленно качается колыбель времен и народов".

Корни "Снежной маски", "лирической поэмы" о стихийной, темной, снежной любви, - в народной поэзии, любовных заклинаниях. Сам Блок несомненно осознавал цикл "Снежная маска" как поэтическое преломление любовных заклинаний, на что косвенно указывает, в частности, его развернутая рецензия на книгу Бальмонта "Жар-птица" в составе статьи "О лирике". Высоко оценивая сборник Бальмонта: "С книгой этой надо выходить во чисто поле и там петь ее песни на все четыре стороны света", - Блок все же считает, что "всего слабее у Бальмонта переданы заговоры. Я сказал бы далее, что выбор заговоров, которые мне приходилось изучать подробно, - не вполне удачен. Например, среди любовных заговоров, которые Бальмонт передает лучше моего, нет одного - самого странного и самого страшного, в котором страсть, ненависть и жестокость заклинающего переступают все пределы".

ЛИТЕРАТУРА

Библиотека А.А.Блока: Описание: В 3 т. Л., 1984-1986.
Блок А. Записные книжки. М., 1965.
Блок А. Собрание сочинений: В 8 т. М.; Л., 1960-1963.
Григорьев В.П. Поэтика слова М., 1979.
Критика немарксистских концепций диалектики XX в. М., 1988.
Максимов Д. Ал. Блок и Вл.Соловьев: (по материалам из библиотеки Ал.Блока) // Творчество писателя и литературный процесс. Иваново, 1981.
Соловьев Вл. Сочинения. М., 1988.
Соловьев Вл. Сочинения: В 2 т. М., 1989.

Е.В.Красильникова

ПТИЦЫ. ОБРАЗНЫЕ СВЯЗИ В ПОЭЗИИ Н.А.ЗАБОЛОЦКОГО

Слово *птица* принадлежит к группе наиболее частотных слов в поэзии Н.А.Заболоцкого. В его оригинальных (не переводных) текстах встречаются и многие имена птиц: *беркут, воробей, ворон, ворона, выпь, гагара, голубь, (голубка), глухарь, грач, грифон, гусь (гусыня), дятел, журавль, иволга, индейка, кукушка, кулик, ласточка (касатка), лебедь, малиновка, орел (орлица), орлан, петух (кочет, петел), попугай, синица, сизоворонок, скворец, сова, соловей, стрепет, стриж, тетерев, утка, чиж (чижик), щегол, ястреб;* кроме того в поэме "Птицы" еще и *дрозд, зяблик, коноплянка, овсянка, славка, сойка, сокол, сорока, перепел, пересмешник, цапля.* К ним естественно присоединить также слова: *пичужка, птичка, пташка, пташечка, птенцы, птенчики, цыпленок (цыплята).*

Распределение этого словаря по текстам разных периодов неравномерно. Изменения поэтических функций, образно-смысловых связей этих имен следуют за изменениями в поэтике, за эволюцией поэтической философии природы (кроме монографий о поэте, см.: [Заболоцкий Н.Н. 1984, Филиппов 1984, Павловский 1984]), сменой поэтических картин мира.

В "Столбцах" и ранних поэмах птицы чаще всего образ сравнения, уподобления: *Летает хохот* ***попугаем;*** *И бабы выставили в пляске... /****Чижа*** *на розовой подвязке; Над ним деревянные* ***птицы*** *со стуком / Смыкают на створках крыла; Она среди густого пара / Стоит, как белая* ***гагара;*** *Облизываясь, мысленно целуют ту* ***голубку,*** */ Которая пред ними пролетела; Влага нежною* ***гусыней*** */ Щиплет части юных тел.* Развивающийся ряд образов включает стихотворение "Бродячие музыканты": *Глухим* ***орлом/*** *Был первый звук. Он, грохнув, пал. / За ним второй* ***орел*** *предстал, /* ***Орлы в кукушек*** *превращались, / Кукушки в точки уменьшались...*

Если появляются живые картины, то в них птицы подавлены, как-то искорежены и вместе с тем отчуждены, отторгнуты от окружающего

городского мира: *И тосковали (куковали* в раннем варианте*) соловьи верхом на веточке* ("Белая ночь"); *Нагие птицы верещали, / Скача неверными ногами* ("На лестницах"). Раздельность существования в человеческом и природном мире подчеркнута в стихотворении "Игра в снежки": *Мальчишка бьет врага в живот, / На елке тетерев живет.* Ощущение смысловой несвязности создается соположением конкретного значения времени глагола в первой фразе и узуального во второй.

В ключе странной логики написано в это время стихотворение "Закон простоты" (см. публикацию И.П.Смирнова в ж. "Нева", 1973, № 5), где в необыкновенно выразительный образ совы также внесены эмоционально тягостные, эстетически неприятные окраски: *Как шар слепая голова / И пыльны перья, точно книги / На лапах пальцы как вериги / <...> Как проволока все движенья / Ее унылого лица / <...> И кожа липкая коростой.*

Сравнений много и в последний период: *И возможно ли русское слово превратить в щебетанье* ***щегла****; В затрапезе похожа она на* ***щегла****; Раньше был он* [голос] *звонкий, точно* ***птица****; Мой зонтик рвется, точно* ***птица****; И вопль певца из струнной суматохи, / Как вольный* ***беркут****, мчится в небеса; Вперед кахетинцы, потомки* ***орлов****!; Столяры, маляры, стеклодувы, / Как* ***птенцы*** *из своей скорлупы, / Отворили на радостях клювы; Одни неподвижные канны / Пылают у всех на виду. / Так, вытянув крылья,* ***орлица*** */ Стоит на уступе скалы, / И в клюве ее шевелится / Огонь, выступая из мглы.* Стершееся сравнение: *И* ***соколом*** *взглянул он на старуху.*

В поздних стихах появляются также индивидуальные перифазы: *Гигантский* ***лебедь****, белый гений, на рейде встал электроход, Стоит верблюд, <...> косматый* ***лебедь*** *каменного века; Ты послушай, как свищет стальной* ***соловей****, / Как трепещет в бетоне железный вибратор.*

Многие образные ассоциации находят объяснение в поэтических и культурных традициях, близких Н.А.Заболоцкому, - русском фольклоре и народном мировоззрении, мифологии и символике европейской культуры, в образном строе русской поэзии. "Черные" ассоциации вызывает образ ворона: *Крикнув бешеным* ***вороном****, весь дрожа, замолчит пулемет; Вставай, проклятый* ***ворон****; И ты пред нею, старый* ***ворон****, отныне призван на ответ!* (последние два примера - обращения к кулаку в поэме "Торжество земледелия"). Воплощение женственной красоты, воли, счастья - *лебедь* ("Последняя любовь", "Птичий двор", "Лебедь в зоопарке", "Торжество земледелия"; ср. еще "Поэт").

Те же истоки можно увидеть в образах уподобления птиц, в устойчивых символических ассоциациях, появляющихся в стихах среднего и позднего периодов.

В средний период *птица—птицы* занимают определенное место в мироздании, выстраиваемом поэтом-философом. В птице - светлое и вольное начало. *Равномерному страданью* животных уже в раннем стихотворении "Прогулка" противопоставлены легкое кружение и старинная песенка птицы. Недаром у Безумного волка возникает

мечта летать, *как пташка*. Прикованность — свобода, приземленность—порыв к небесам; трезвый разум — мечта, вдохновение - в отношении к этим оппозициям птицы, поэты, вдохновенные безумцы едины. Ср. слова учителя из поэмы "Птицы": *Скуден мой разум, ногами к земле пригвожденный, / вы же по воздуху, чистые птицы, парите.* Вступая на путь превращений, поэт после вочеловеченной жизни естественно входит в тело птицы: *И **птицы** Хлебникова пели у воды* ("Вчера, о смерти размышляя"), *Над головой твоей, далекий правнук мой, / я в небе пролечу, / Как медленная **птица*** ("Завещание"). Из птицы рождается новый человек.

Вращая круглым глазом из-под век,
Летит внизу большая птица.
В ее движенье чувствуется человек,
По крайней мере, он таится
В своем зародыше меж двух широких крыл.

"Осень"

С образами птиц связаны и идеализированные картины созданного разумом человека нового мира: *И будешь ты свободней легкой птицы* ("Осень"); *И хоры стройные людей, / Покинув пастбища эфира, / Спускаются на стогны мира / Отведать пищи лебедей* ("Торжество земледелия"); и размышления о трагической реальности в стихах последнего периода: *Снилась мне высокая темница / И решетка, черная, как ночь, / За решеткой - сказочная птица, / Та, которой некому помочь* ("Чертополох"); *И в душе не отдаются крики вольных лебедей* ("Птичий двор"); *Но из миллиона птиц к светилам и зарницам / Едва ли вырывается одна* ("Во многом знании..."). Хотя дух самого поэта не сломлен: *Будь бы я такая птица*... ("Птичий двор"). Стойкость, высота духа и жестокость - тема стихотворения "Журавли", воля и неволя - "Птичий двор"; пошлая обыденность и красота, диво - "Лебедь в зоопарке". Итак, все важнейшие темы прорабатываются в сюжетах и образах, которым дает основу мир птиц.

Глубокая связь есть в ряду: птица—поэт; птица—дитя; птица—душа. Традиционная ассоциация *птица, соловей*—певец, творец, поэт — присутствует в стихах, обращенных к иволге, скворцу, соловью, которые звучат особенно лично и открыто эмоционально, так как в них выражено переживание поэтом своей певческой природы. Чувство соприродности поэта птицам - важная часть миросозерцания Н.А.Заболоцкого:

Пусть в зеленую книгу природы
Не запишутся песни синиц, -
Величайшие наши рапсоды
Происходят из общества птиц.
Пусть не слушает их современник,
Путешествуя в этом краю, -
Им не нужно ни славы, ни денег
За бессмертную песню свою.

"Птичьи песни"

Именно птицам был дан дар начальной речи: *О деревянная музыка старого чистого леса! Первый существ разговор, колыбель человеческой речи!* (поэма "Птицы"). Стих и птица подобны. Ср. косвенную ассоциацию: *...мой трепетный стих / Рвался к тебе из ладоней моих*. И прямую: *То, что было* ***птицей****, теперь лежит написанной страницей*. Неслучайно и то, что *Птицы, одетые в светлые шлемы, / Сидят на воротах забытой поэмы* (значение этих слов шире, чем сообщение о птицах и зверях, упоминаемых в "Слове о полку Игореве"). В структуре целого мира птицы - *малые дети Вселенной* (поэма "Птицы"). Ср.: *Но* ***зайцы и птицы садятся за парты /*** ("Читайте, деревья, стихи Гезиода"). Таковы же их отношения с человеком: *Здесь* ***птицы, как малые дети,*** */ Смотрели в глаза человечьи* ("Сагурамо"). Но, кажется, и поэты среди людей - дети. Ср.: *И неужели это так и нужно, / Чтобы в отдаленье жил писатель / и вечно неудобный, как ребенок?* ("Руки").

Ассоциация "птица—душа" также принадлежит к традиционно поэтическим, см.: [Кожевникова 1986, 81; 79-80]. Прямо, в форме творительного сравнения, эта связь выражена в стихотворении "Ласточка": И ***душа моя касаткой*** */ В отдаленный край летит*; но смысловые связи "певческая сущность поэта—его душа—певчая птица" наполняют и содержание стихотворения "Уступи мне, скворец, уголок".

Многие птицы – музыканты, каждый со своим инструментом: у *иволги* незаметная *дудочка*, у *щегла - окарина, дятел - органист*, у певчих птиц – *флейточки, скворец - первый весенний певец из березовой консерватории, соловей* - влюбленный певец (ср. "Соловей" и вывернутый мир в стихотворении "Белая ночь": *Казалось. Они испытывали жалость, Как неспособные к любви*). Многие птичьи образы имеют часто устойчивые ассоциативные и символические ореолы: *ястреб - рощи царь; голубь - сладостная птица; кукушка - дитя простое* (но есть и второй ряд, о нем далее); *иволга - леса отшельница, молчаливая странница*... (Это один из самых близких поэту лирических образов. Иволге поэт доверил спеть "песню жизни моей".

В позднем стихотворении "Я трогал листы эвкалипта" есть строки: *Где нежная* ***иволга*** *стонет / Над светлым видением луга, / Где взоры печальные клонит / Моя дорогая подруга.*) *...глухарь - словно идолище древнее, поет песню прадедов воинственных; малиновка – маленький друг* (поэма "Птицы" и "Кто мне откликнулся в чаще лесной?").

В поэме "Птицы" выделены *кукушка, ворон, голубь*: *Как разгадать мне* ***кукушки таинственной время, азбуку ворона, голубя счет и гербовник.*** О причастности кукушки к времени жизни говорилось в стихотворении "Свадьба" - так, кажется, можно истолковать слова: *Ему кукушка не певала / Коварной песенки своей* (*ему*— цыпленку в *фаянсовом столовом гробике*).

С *циферблатами древних часов* сравнивает поэт и *темные души* петухов - *звездочетов ночей*. В их возгласах присутствует *таин-*

ственный разум созвездий, их известия во многом уже непонятны, *как вымерший стих*. В стихотворении "Петухи поют" есть еще одна линия ассоциаций - с *огненным витязем, Егорием*, связанная, по-видимому, с легендой, окружающей день Егория-вешнего. Этим контекстам противостоят два сниженных типа контекста: а) бытового мира - *Опротивели Марусе петухи да гуси* (ср. "Лицо коня"), б) оборотного мира - *В Гурзуфе всю ночь голосят петухи*.

Образы уподобления в стихах о птицах часто приходят из мира человека и при этом часто опосредованно через литературные произведения: *соловей - в свою Клеопатру влюбленный Антоний*; образ, воплощенный в строчках: *И **стрепет**, вылетев из-под копыт, / Шарахается в поле, **как лазутчик*** перенесен из атмосферы "Слова о полку Игореве", см.: [Заболоцкий 1986].

Вглядывание в поведение птиц, вслушивание в их пение часто также приводит к ощущению похожести птиц на людей: *короткие головы в плечи вобрав* - это о дятлах;

Эти колбочки исследовав,
Словно химик или врач,
В длинных перьях фиолетовых
По дороге ходит *грач*.

- *в длинных перьях*, как в длинном пальто.

Итак, мы видели глубокое взаимопроникновение мира птиц и мира человека, вживание человека в птичью природу, одухотворение ее, отразившееся в образных связях.

Далее мы хотели бы охарактеризовать те типичные контексты употребления слов этой лексической группы, смена которых говорит об изменении семиотических установок, об изменениях в структуре поэтического мира Н.А.Заболоцкого. Будут описываться именно специфические типы контекстов и их функции, а не значения слов, которые в основном являются прямыми, общеязыковыми.

1. Лубочный, условно стилизованный мир: *Журавель летает с гиком, / Потрясая головой. / Из клюва развевался свиток, / Где было сказано: "Убыток / Дают трехпольные труды"* ("Торжество земледелия").

2. Конструируемый новый мир. Это контексты периода "Смешанных столбцов" и поэм. Передача разума низшим и малым существам создает мир нового равноправия. Волк разговаривает с кукушкой ("Безумный волк");

Злаков войну нарисуем мы,
Битву овса с воробьями -
День, когда птица упала,
Сраженная листьев ударом

"Школа Жуков"

Ср.: *Здесь конь с редиской и укропом / Беседы длинные ведет* ("Торжество земледелия").

3. Философская гипотеза о единстве мира. Живое единое тело, единое мировое сознание:

Если бы воля моя уподобилась воле Природы,
если бы слово мое уподобилось вещему слову,
если бы все, что я вижу - животные, птицы, деревья,
камни, реки, озера - вполне однородным составом
чудного тела мне представлялись - тогда, без сомненья,
был бы я лучший творец, и разум бы мой не метался,
шествуя верным путем.

Поэма "Птицы"

Поэма "Птицы" (см. о ней: [Заболоцкий 1984]) также создает картину соединения человека с птицами и деревьями в познавательном действии (изучается голубя киль - прообраз людского строенья). В конце ее возникает тема жизни и смерти (гибнет голубь, готовится к уходу из жизни человек):

Да, человек есть башня птиц,
Зверей вместилище лохматых,
В его лице - миллионы лиц
Четвероногих и крылатых...
Но все они в лучах сознанья
Большого мозга строят зданье...
И всех живых преображенье
В одном сознанье мировом.

"деревья"

4. Философское видение мира как множества разделенных миров. Борьба за существование. Контакт, взаимоотражение, релятивизм взаимовосприятий:

а) Жук ел траву, жука клевала птица,
Хорек пил мозг из птичьей головы

"Лодейников"

б) И сдвигая телескопики
Своих потухших глаз,
Птица думала. На холмике
Катился тарантас.

Тарантас бежал по полю,
В тарантасе я сидел
И своих несчастий долю
Тоже на сердце имел.

Стихотворение "Птицы"

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

"Начало зимы"

Оседлав изоляторы, совы сидят,
И в глаза они смотрят тебе

"В тайге"

Неслучайно появляется ситуация: человек, поглощенный зрелищем умирания, и птицы, наблюдающие за ним в этот момент, птицы, как бы глазами вечной природы смотрящие на него, с его временной жизнью.

5.Знаковое значение в современной культуре и в поэзии приобрели некоторые контексты, где поведение птиц ставится в связь с временем года, временем суток. У Заболоцкого:

Утро. *Петух запевает, светает, пора*!; *Петух пел песнь навеселе / Свет дня был виден на селе* (ср. "Звезды, розы и квадраты").

Наступление ночи. *Вот уже первые капли упали, / Замолчали в кустах соловьи; И только выпь кричала за рекой*; *И затихают шорохи и вздохи, / И замолкают птичьи голоса.*

Осень. *Облетают последние маки / Журавли улетают, трубя; Обрываются речи влюбленных, / Улетает последний скворец.*

Весна:

Скоро проснутся деревья,
Скоро, построившись в ряд,
Птиц перелетных кочевья
В трубы весны затрубят.

Эти контексты традиционны для поэзии, у Н.А.Заболоцкого они появляются в поэмах, но чаще всего встречаются в поздний период.

Нужно выделить и традиционную символизацию, отражающую высокие моменты человеческой жизни (*соловьи—любовь*):

Сияла ночь, играя на пандури,
Луна плыла в убежище любви,
И снова мне в садах Пасанаури
На двух Арагвах пели соловьи.

"Ночь в Пасанаури"

Позабылись и черные косы
И отпели в кустах соловьи

"Генеральская дача"

В поздних стихах появляются контексты, в которых жизнь природы сливается с состоянием человека, психологизируется, контексты, "аккомпанирующие" основному изображению:

А грачи так безумно кричали.
И так яростно ветлы шумели,
Что, казалось, остаток печали
Отнимать у него не хотели

"Приближался апрель к середине"

И Ленин на холме Караганды
Глядит в необозримые просторы,
И вкруг него ликуют птичьи хоры
Звенит домбра и плещет ток воды

"Город в степи"

И вздрогнуло сердце от боли,
И светлые слезы печали
Упали на чаши растений,
Где белые птицы кричали

"Я трогал листы эвкалипта"

У Н.А.Заболоцкого история мира во времени и структура мира взаимосвязаны. Птицы символизируют начало, детство истории (см. интересные мысли о том, что природа, повторяя человеческую историю, вначале проходит ступень античности; об античных ассоциациях, связанных у поэта с темой малых существ: жуков, птиц, в: [Мальчукова 1987]). Вместе с тем птицы - ступень в превращениях человека. Высший момент гармонии - соединение всего живого мира вокруг человека, переживающего радость своего продолжения. Знак его - согласное музицирование:

А там, внизу, деревья, звери, птицы,
Большие, сильные, лохматые, живые,
Сошлись в кружок и на больших гитарах,
На дудочках, на скрипках, на волынках
Вдруг заиграли утреннюю песню,
Встречая нас. И все кругом запело.

ЛИТЕРАТУРА

Заболоцкий Н.Н. Взаимоотношения человека и природы в поэзии Н.А.Заболоцкого // Вопр. лит. 1984. № 2.
Заболоцкий Н.Н. Путь к "Слову" // Альманах Библиофила, М., 1986. Вып. 21.
Кожевникова Н.А. Словоупотребление в русской поэзии начала XX века. М., 1986.
Мальчукова Т.Г. Античная культура в поэзии Н.А.Заболоцкого // Филол. науки.1987. № 6.
Павловский А.И. Советская философская поэзия. Человек и природа. Л., 1984.
Филиппов Г.В. Русская советская философская поэзия. Человек и природа. Л., 1984.

О.Г. Ревзина

СОБСТВЕННЫЕ ИМЕНА В ПОЭТИЧЕСКОМ ИДИОЛЕКТЕ М. ЦВЕТАЕВОЙ

СОСТАВ СОБСТВЕННЫХ ИМЕН

Словарь собственных имен поэтического идиолекта М. Цветаевой насчитывает около 800 единиц. В нем выделяются три временных пласта: 1) актуальный синхронный срез времени жизни поэта; 2) русская и европейская культура в исторический период; 3) библейская, античная, христианская славянская мифология и фольклор.Спорадически используются имена других мифологий: *Так разминулись Зигфрид с Брунгильдой...*; *Богиня Иштар, храни мой костер...* В каждом из временных пластов представлены топонимы и

антропонимы. Выделяются следующие тематические поля: 1) имена реальных лиц — членов семьи, друзей, участников эпизодических встреч, имя самого автора: *Ася, Асенька, Володя, Марилэ, Гриша, Дорик, Катя* и т.п.; 2) русские и европейские деятели культуры — поэты: *Александр Блок, Анна Ахматова, Баратынский, Державин, Дельвиг, Маяковский, Николай Гумилев, Лермонтов, Пушкин, Хлебников, Ариост, Байрон, Гейне, Данте, Расин, Райнер Мария Рильке, Ростан, Андрей Шенье, Шиллер, Шекспир* и др.; философы: *Кант, Платон, Руссо, Спиноза*; композиторы: *Бах, Бетховен, Страдивариус, Стравинский, Шопен, Штраус, Шуман* и др.; 3) исторические деятели, вошедшие в историю личности: *Петр I, Николай I, Самозванец, Степан Разин, Распутин, Карл Великий, Цезарь, Бонапарт; Дантес, Бертольд Шварц, Гутенберг, Казанова* и др.; 4) имена литературных героев: *Давид Копперфильд, Том Сойер, Парфен Рогожин, Ромео, Офелия* и др.; 5) собственные имена, вводимые как типичное национальное имя (*Ганс* и *Грета* в "Крысолове"; *Сколько б вас, Егорок, ни рожала...*); маскарадные персонажи (*Арлекин, Пьерро*); 6) названия материков (*Европа, Африка*), местностей (*Альпы, Аравия, Каррара, Крым, Кубань, Сибирь. Таврида, Татры* и т.п.), стран, городов, городских мест и достопримечательностей (*Арбат, Ваганьково, Большая Лубянка, Кремль, Лобное место, Новодевичий монастырь, Трехпрудный переулок, Архангельский, Благовещенский* соборы; *Версаль, Елисейские поля, Беллевю, Медон* и др.); названия водных бассейнов — океанов (*Атлантика*), морей, рек, озер (*Влтава, Волга, Ладога, Днепр, Рейн, Рона, Ганг, Инд, Каспий* и др.); 7) разнородная группа, включающая названия церковных праздников (*Покров, Преображение*), реалий: газет (*"Европы вестник...", "Дни"*), издательств, танцев, песен, предметов, почему-либо получивших собственное наименование (*Вот мальчик в шапочке "Варяг"*). В разных временных пластах эти тематические поля представлены неоднородно: так, мифологический пласт — это прежде всего антропонимы, они составляют основную часть в пласте русской и европейской культуры; тематическое поле реальных лиц, образующих круг бытового общения автора, представлено, по понятным причинам, только в первом (синхронном автору) временном пласте и т.д. Целый ряд имен присутствует только в посвящениях (*Вере Аренской, Алексею Александровичу Подгаецкому-Чаброву, Борису Пастернаку*), в названиях стихотворений ("Памяти Нины Джаваха", "Памяти Беранже", "В.Я. Брюсову"). Собственные имена входят также в состав идиоматических выражений (*севрские фигурки, парижские химеры, курский соловей*), допускающих частичное преобразование (*близнецы Сиама, на платьице в шотландских клетках*). В словаре собственных имен противопоставлены друг другу значительная часть массива с низкой частотностью (1—3 употребления) и группа имен, которая формирует своего рода лейтмотивы (таковы в частности, пары *Орфей—Эвридика, Ариадна—Тезей, Ипполит—Федра, Офелия—Гамлет*).

Словарь собственных имен отражает активную память автора — история, культура, география — в индивидуальных образах.

Динамика развития поэтического идиолекта отражается в составе словаря. Ранние поэтические сборники М. Цветаевой насыщены именами реальных лиц (называющих круг общения лирической героини), которые со второй половины 10-х годов совершенно уходят из состава поэтического словаря. Для периода 20-х годов центральным является использование библейского и античного мифологического словаря (при этом традиционного — незначительно, он вовлечен в новую поэтическую технику). Временной пласт русской и европейской культуры представлен на всех этапах, причем русская история, а также русская мифология и фольклор наиболее активно используются в конце 10-х — начале 20-х годов, в период "ролевой лирики" М. Цветаевой. Динамика словаря собственных имен отражает косвенно и географические передвижения автора: упоминание об "Альказаре" — парижском ресторане в "Новогоднем" или строчки *И сейчас уже* ***Шарантоны*** *Не вмещают российских тоск* (больница для душевнобольных близ Парижа) — неслучайно возникают в конце 20-х годов. Фонетика и грамматика собственных имен отличается устойчивостью. Это составляет основу исполнения ими функций идентификации и — тем более — функций характеризации, когда собственное имя становится обозначением свойства или совокупности свойств. Разговорные и трансформированные формы собственных имен могут вводиться в том случае, когда известность названного лица обеспечивает успешность акта референции в контексте, независимо от трансформации (*Льсан Алексаныч* — о Блоке, *Иванищу Васильичу* — Ивану Грозному, *Лжемарина*). Функциональное назначение разговорной формы состоит в том, чтобы служить знаком непринужденного общения (обращение к Блоку входит в диалог), назначение сниженной формы с увеличительным суффиксом *Иванищу* — передать словообразовательно характеристику Ивана как великого, большого, грозного и вместе с тем выразить сложное — фамильярно-доброжелательное — отношение к нему. *Лжемарина* из идентифицирующего превращается в характеризующее: *Ты — Лжедмитрию смогшая быть Лжемариной!* (из цикла "Марина" 1921).

В составе поэтического текста звуковой облик собственного имени, употребленного как идентифицирующая, "называющая" словоформа, может служить центром звуковой организации текста, приближаясь иногда к анаграмме. Этот, достаточно традиционный, путь с очевидными пушкинскими аллюзиями представлен, например, в стихотворении "Психея" (1920): *Пунш и полночь. Пунш — и Пушкин, Пунш — и пенковая трубка Пышущая.* Все ситуации в стихотворении описаны так, что в означающее непременно включен звук *П*, а также *Ш*, Щ, Н. Наряду с данным, достаточно поверхностным, хотя и эффектным способом, уже в стихотворении "Душа и имя" из "Волшебного фонаря" осознается значимость имени как исходной точки для толкования *(Но имя Бог мне иное дал: Морское оно, морское)*. Эта линия продолжает себя в стихотворении 1920-го г. (*Мне дело — измена, мне имя — Марина, Я — бренная пена морская*), варьируясь и расширяясь в одном из стихотворений цикла "Марина" (*И крутятся в моем мозгу:*

Мазурка — море — смерть — Марина). Такой же ассоциативный путь — через выделение характерных звуков (звука) в означающем к толкованию называемого лица представлен в первом стихотворении цикла "Сугробы" (1922), посвященного И. Эренбургу: *Как раскатилося гулко Вашего имени Эр*, и далее:

Эр! — необорная крепость!
Эр! — через чрево — вперед!
Эр! — в уплотненную слепость
Недр — осиянный пролет!

Паронимическая аттракция — завоевание поэтического языка XX в. — дает наиболее адекватное воплощение тому способу поэтического мышления, который направлен от изучения свойств означаемого к проникновению в сущность называемого референта. Собственное имя, продолжая выполнять идентифицирующую функцию, становится основой для представления лица или объекта как совокупности качеств. Их выбор задается "точкой зрения". В стихотворении "Жалоба" цикла "Федра" Ипполит представлен прежде всего как источник воздействия, "вызывания" чувства, превращающийся далее из *сына и пасынка* в *сообщника*. Состав языковых элементов, находящихся в поле действия паронимической аттракции, объединен этим семантическим признаком: *Ипполит! Ипполит! Болит! Опаляет... В жару ланиты <...> Ипполитом опалена! <...> Ипполит, это хуже пил! Это суше песка и пепла! <...> Ипполит! Ипполит! Пить!*

В стихотворении "Германии" (цикл "Стихи к Чехии" 1939) название Словакии понято как ее природная, неотъемлемая сущность: для обозначения активного действия, соответствующего этой сущности, оказывается необходим окказионализм:

За здравие, Моравия!
Словакия, словачы!

(Ср. также: *Богова! Богемия!; Ну, а Влтава — слава.*)

Лексическое и звуковое соседство служит, наряду с другими средствами, основой противопоставления, формирующего смысл высказывания: *Пред горестью безмерною Сей маленькой страны, Что чувствуете, Германы: Германии сыны??* ("Германии").

В сфере грамматики системно заданной выразительной формой для собственных имен является форма мн. ч. Механизм действия таких форм состоит в том, чтобы, дав образец конкретного референта, исходя из появления в нем какого-либо свойства, одновременно обозначить множество лиц или явлений, которые могут иметь иное собственное имя или вовсе не иметь его, но являться носителями того же свойства или свойств. Отсюда определяется круг употребления подобных форм: номинация через форму мн. ч. членов единого национального сообщества (*Егорки, Германы*), идентификация класса через характерное свойство, составляющее главную черту биографии лица, обозначенного собственным именем (*Есть в мире Иовы, что Иову Завидовали бы — когда б: Поэты мы...*), обозначение высшей степени проявления какого-либо свойства (*С*

этим первенцем, что пуще Всех первенцев и всех Рахилей...). Формы мн. ч. систематически входят в состав генитивных конструкций:

Время, ты меня обманешь!
Стрелками часов, морщин
Рытвинами — и Америк
Новшествами...

"Хвала времени" 1923

— *новшества* ***Америк*** (а не Америки), так как явление "новшества Америки" может возникнуть в другой стране, но эффект будет тот же — "время обманывает". Этот механизм, позволяющий собственному имени стать номинацией класса по характерному свойству, в высокой степени отвечает основному смысловому принципу строения стихотворной речи: сочетания конкретности и обобщенности. Семантический потенциал таких форм обеспечен многообразием возможных референциальных расшифровок и участием ассоциативного компонента.

СОБСТВЕННОЕ ИМЯ КАК ВИД ПОЭТИЧЕСКОЙ НОМИНАЦИИ

Собственные имена могут употребляться в первичной и вторичной функциях. Первичная функция имеет место, когда собственное имя выступает в соотнесенности с тем объектом, "заместительным" знаком которого в языке оно является. Вторичная функция — если собственное имя является средством описания иного объекта или понятия. В пределах поэтического текста возможно диффузное употребление, когда собственное имя — средство обозначения "своего" референта, но косвенно соотносится с другим лицом. Есть иерархическая зависимость: чем "глубже" временной пласт собственных имен, тем более он приспособлен для использования во вторичной (характеризующей) функции. Поэтому мифологический словарь может быть использован как средство метаописания для "исторического" пласта русской и европейской культуры, для структуры авторского "хронотопа"; словарь собственных имен русской и европейской культуры — для описания синхронного автору исторического пласта, а синхронный автору пласт актуален в пределах собственного времени. Наряду с "памятью" собственного имени существенным является и степень известности лица или места, обозначенного собственным именем. Зависимость здесь такая же, как и в случае с "памятью", и на пересечении двух тенденций возникает следующий эффект: имена лиц, известных только автору (входящих, скажем, в круг его непосредственного бытового общения, т.е. имеющих "наименьшую" память и наименьший интенсионал), могут выполнять только идентифицирующую функцию и не используются как средство характеризации.

Употребление собственных имен в первичной функции демонстрируют следующие контексты: а) в позиции субъекта действия, описания: *Гриша глаза вытирает платком, Ася — смеется над Гришей* (из сб.

"Вечерний альбом"); *И стоит Степан — ровно грозный дуб, Побелел Степан — аж до самых губ* ("Стенька Разин" 1917); в позициях, называющих участников ситуации: *Кто для Аси нужнее Марины? Милой Асеньки кто мне нужней?* (из сб. "Волшебный фонарь"); *Над разбитым Игорем плачет Див* ("На заре наимедленнейшая кровь..." 1918); б) в позиции объекта действия, восприятия, переживания: *Как я люблю <...> Неповторимое имя: Марина, Байрона и болеро, <...> — Ах, — Мариулу твою!* ("Встреча с Пушкиным" 1913). Систематическими здесь являются метонимические переносы; например, названия книг по их авторам: *Но, милый, Данте ты оставишь, И с ним Бодлера, дорогой!* ("Чародей" 1914); название иконы по изображенному на ней: *Как на старинной Богородице Вы приостановили взор* (из цикла "Подруга" 1914). в) В генитиве при передаче релятивных отношений, отношений принадлежности и др.: *Руки, которые в залах дворца Вальсы Шопена играли; Так разминулися: сын Фетиды С дщерью Аресовой; Слева — крутая спина Аю-Дага*; г) в позициях локализаторов места и системно закрепленных для некоторых топонимов временных локализаторов: *Мать под землей — отец в Каире* ("Чародей" 1914); *Сегодня, часу в восьмом, Стремглав по Большой Лубянке, Как пуля, как снежный ком, Куда-то промчались санки* (из цикла "Подруга" 1914); *Выменивай по нищему Арбату Дряннyю сельдь на пачку папирос* ("Ex ci-devant" ("Памяти Стаховича") 1918); д) в позиции обращения, смешанный — идентифицирующе-предицирующий — характер которой позволяет непосредственно рядом с обращением развернуть характеристику лица-адресата: *С Вас начинаю, пылкий Антокольский, Любимец хладных муз!* ("Друзья мои! Родное триединство..." 1918); *В один великолепный миг, Я видела, Тучков-четвертый, Ваш нежный лик* ("Генералам двенадцатого года" 1913). В позиции обращения активно используются топонимы: *О, как же ты прекрасен, тусклый Кремль мой!* ("Бессонница" 1916); *Песками засыпанный, Сахара — твой холм* ("Сахара" 1923). Близким к данному является употребление, когда собственное имя в качестве называющей словоформы вводит лицо или место как объект описания, размышлений, ассоциаций: *Москва! Какой огромный Странноприимный дом!* ("Стихи о Москве" 1916).

Для поэтического идиолекта М. Цветаевой в целом характерна проверка слова на его семантический потенциал и выделение тех условий, при которых оно способно передавать дополнительные смыслы. В этом плане вскрываются следующие возможности собственных имен, непосредственно называющих объект: 1) имя собственное выступает как знак, вызывающий ассоциативные представления: *Луна Сарагоссы — и черный плащ* ("Долина роз" 1917); *Запах, запах Твоей сигары! <...> Синяя ночь Монако <...> Столб фонарей и рокот Темзы* <...> (1917). Имя собственное называет комплекс отношений, для которых в языке нет отдельного наименования и которые связаны ассоциативно с собственным именем, ср.: *Чем же еще? Чем же? Ах, Веной! Пахнуло Англией — и морем* (1920); *И зачем мне знать, что пахнуло — Нилом от моих волос?* ("После стольких роз..." 1917); *И на морозе Флоренцией пахнет вдруг*

(из цикла "Бессонница" 1916). 2) Имя собственное выступает как пропозитивное имя, называющее тот сюжет, который оправдал его известность, ср.: *И всё уже отдав, сей черный столб Я не отдам — за красный нимб Руана!; Седеющей волчицы римской Взгляд, в выкормыше зрящей — Рим!* ("Час души" 1923); 3) имя собственное выступает как знак определенного типа поведения: *За Иоанном — в рай, за Дон-Жуаном — в ад* ("Чародей" 1914). Имя собственное, называя конкретное лицо, одновременно передает представление об определенном качестве, ярчайшим носителем которого выступает это лицо: *Он тот, кто спрашивает с парты, Кто Канта наголову бьет* ("Поэт" 1931). Имя собственное "перемещает" обозначаемое им лицо в невозможную для него ситуацию, тем самым характеризуя "невозможность" самой ситуации: *Сама Венера, взяв топор, Громит в щепы подвал... Амур свои два крылышка на валенки сменял* ("Поцеловавши в голову..." 1919); *И обезголосившая Сафо Плачет, как последняя швея* ("Рельсы" 1923). 4) Имя собственное, называя объект, характеризует другого участника ситуации: *Она, Психеи бестелесней, Читает стих Екклезиаста И не читает "Песни Песней"; Головою покоюсь на Книге Царств* ("А во лбу моем — знай!..." 1919); *В постель иду, как в ложу: <...> Сновидеть: рай Давидов Зреть и Ахиллов шлем Священный* ("В мозгу ухаб пролежан..." 1924).

Итак, имя собственное в первичной функции развивает два типа дополнительных значений: ассоциативное (1) и символическое (2)—(4). Эти значения, что подтверждают примеры, собственное имя может приобретать в тех же позициях, в которых оно выступает как чистое средство идентификации (кроме позиции обращения). И в том и в другом случае преодолевается семантическая "пустота" собственного имени: из знака-метки оно превращается в семантически насыщенный знак, значение которого, особенно ассоциативное, никогда не определено полностью, оно обращено к читателю, к его собственным возможностям толкования. Такой знак действительно удовлетворяет требованиям, предъявляемым к поэтической номинации: это и "поэтический инвариант", и вместе с тем он неоднозначен.

На протяжении развития поэтического идиолекта М. Цветаевой прослеживается четкая линия: вырвать собственные имена из тех сюжетов, с которыми они связаны, и поставить их на службу описания авторского художественного видения мира — мира современного человека. При этом все более существенным становилось стремление преодолеть разрыв времен: три временных пласта собственных имен совмещены в позиции лирического субъекта и в равной степени передают его внутренний мир. В приведенных примерах видно, как решается эта задача внутри предложения: символическое значение возникает, когда субъект предложения и референт имени собственного относятся к разным хронотопам. Даже в позиции обращения прослеживается настойчивое стремление преодолеть временной разрыв: *Над источником Слушай-слушай, Адам...* (из цикла "Сивилла" 1922)— *Иди, будь здрав, Бедный Давид...* ("Лютня" 1923).

Эти задачи решаются и на уровне текста. Здесь вступают в действие другие категории описания: "точка зрения", сфера "лирического субъекта" и сфера субъекта, обозначенного собственным именем. Направление эволюции состоит в следующем: от доминирования сферы субъекта, обозначенного собственным именем, — через раздельное выражение двух сфер — к доминированию сферы лирической героини и устранению различий между ними.

Два стихотворения из цикла "Отрок" демонстрируют разные попытки решения темы без непосредственного включения лирического субъекта:

Простоволосая Агарь — сижу,
В широкоокую печаль — гляжу.

Конструкция, в которой соположены "перволичная" глагольная форма и номинация "со стороны", позволяет соединить монолог с самооценкой (ср. в одном из стихотворений в цикле "Сивилла": *Горбачусь из серого камня — Сивилла*). Сниженные, разговорные формы в монологе Агари нейтрализуют ореол мифологичности:

Сынок, удары
Простой поденщицей была Агарь.

Во втором стихотворении того же цикла самоописание дается аутентично тому пространственно-временному локусу, который связывается с героем, а субъект речи входит в текст благодаря обращению:

Палестинские жилы — Смолы тяжеле
Протекает в вас древняя грусть Саула.

Попытка связать лирическую героиню напрямую — через сюжет — с героем, обозначенным собственным именем, представлена в цикле "Даниил" (1916); в стихотворении "Иосиф" (1917) часть, связанная с Иосифом, отграничена от последнего четверостишия, в котором представлена точка зрения субъекта речи (*Спор Иосифа Перед тобой — Что Иакова единоборство*); разные попытки переплетения двух точек зрения и двух субъектных сфер обнаруживаются в таких циклах, как "Иоанн" (1917), "Дон-Жуан" (1917), "Кармен" (1917, ср. также стихотворение "У камина, у камина ночи коротаю" (1917), где попытка обобщить сюжет, связанный с Агарью (*Так Агарь в своей пустыне Плачет Измаилу...*), решается через введение "другой", включенной в те же ситуативные рамки (*И другая в час унылый Скажет у камина...*). Эти опыты показали, что состыкование субъективных сфер, относящихся к разным временным пластам, имеет в поэтическом тексте свои ограничения. Тематическое доминирование субъектной сферы лица, обозначенного собственным именем, делает искусственным втягивание лирического субъекта в несвойственный ему временной пласт. Постоянно ощущается "шов", "сделанность" и отсюда — неистинность.

В 20-е годы соединение двух субъектных планов осуществляется иными способами. "Тематический" план героя привлекается в малой

степени, остается общечеловеческая проблема; и лицо, обозначенное собственным именем, трактует ее так же, как трактовала бы лирическая героиня. Это можно видеть в таких стихотворениях, как "Эвридика — Орфею", "Офелия — Гамлету", "Офелия — в защиту королевы" (1922). Написанные в перволичной форме, они приписывают носителю имени собственного уровень осознания и понимания, отражающий современное индивидуально-авторское мировоззрение. Глагольные формы, переводящие "я"-субъект в "мы", направлены на то, чтобы сделать конкретное лицо представителем класса (*Но встанем в памяти В час, когда над ручьевой хроникой Гамлетом — перетянутым — встанете...* ("Офелия — Гамлету"); *Утоли мою душу! (Нельзя, не коснувшись уст, Утолить нашу душу!)* ("Послание" из цикла "Федра" 1923)). Разрыв временных пластов устраняется и через введение обобщающих высказываний (*Не надо Орфею сходить к Эвридике И братьям тревожить сестер* ("Эвридика — Орфею" 1922)).

Цикл "Двое" (1924) построен как будто по иному — ступенчатому — принципу, направленному на вскрытие истории "разрозненных пар". Но здесь опять-таки нет погружения лирической героини в план прошлого, а есть своеобразная историческая типология, которая раскрывает общий тезис "Не суждено, чтобы сильный с сильным Соединились бы в мире сем" последовательно через ряд: "*Елена: Ахиллес: Разрозненная пара*", *Так разминулись Зигфрид с Брунгильдой, <...> сын Фетиды с дщерью Аресовой: Ахиллес с Пенфезилеей. <...> Так разминовываемся — мы.*

Особую группу употреблений собственных имен составляют такие контексты, которые фиксируют сам акт называния и в которых делается попытка дать толкование референту, исходя из имени. В ранних цветаевских сборниках определяются в этом плане возможности семантически "непрозрачных" имен, ср.: *Я — Эва, и страсти мои велики: Вся жизнь моя страстная дрожь!* ("Колдунья"); *Счастья земного мне чужд ураган: Я — Анжелика* ("Анжелика"). Но, как уже отмечалось, семантически "непрозрачные" имена не могут выступать в характеризующей функции, так как не позволяют перейти от названия лица к представлению его как носителя определенных свойств. Семантическим весом обладает только значимое имя, ср. в ситуации "познания" героев: — *Нравлюсь? — Нет. — Узнаешь? — Быть может. — Дон-Жуан я. — А я — Кармен* (из цикла "Дон-Жуан" 1917).

Вариации в сфере восприятия собственного имени как семантически полноценного знака и его соответствия референту развиваются в двух направлениях: а) имя признается "адекватным", истинным обозначением и толкуется через ассоциативные признаки, через "историю" называемых лиц; ср.: *...Анна Ахматова! Это имя — огромный вздох. И в глубь он падает, которая безымянна!; Имя ребенка — Лев, Матери — Анна. В имени его — гнев, В материнском — тишь* ("Стихи к Ахматовой" 1916); *Димитрий! Марина! В мире Согласнее нету ваших... Судеб! Имен!* (1916); ср. также: *Елена. Ахиллес. Звук назови созвучней* (из цикла "Двое" 1924); здесь возможны и характеристики самого имени: *Пушкин, Пушкин, Пушкин — имя Благородное — как брань Площадную — попугаи* ("Стихи к Пушкину"

1931); ср. в стихотворении 1917 г.: *Как ладонью, гладишь сердце Именем своим имперским: Август!*; б) собственное имя признается — на разных основаниях — неприемлемым для референта и возникает ситуация переназывания: *О зачем тебя назвали Даниилом?* (из цикла "Даниил" 1916). Ситуация "переназывания" может выходить за пределы одного категориального класса: *Ты нынче зовешься Мариной — разлука!* ("Я вижу тебя черноокой — разлука!" 1920); *Гектором иль Бонапартом Звать тебя? Москва иль Троя? Звездной и военной картой Город лег...* Однако и тот и другой путь по существу не трогают форму самого имени. Цветаевские поиски в этом направлении показали, что действительно эффективным является движение от имени к свойствам референта только когда в рассмотрение вовлекается сама форма означающего, его звуковой облик (примеры выше).

Особый интерес представляет употребление собственных имен во вторичной, характеризующей функции. Здесь можно было бы говорить о прямом и переносном значении собственного имени. В таких контекстах, как: *Дремлет Ася под маминой шубой; Сует Марилэ плитку шоколада,* — характерных для ранних цветаевских сборников, не возникает сомнений, что перед нами — прямая номинация, "первое" имя субъекта действия и состояния. И также нет сомнения, что в употреблениях типа *Щекой — Илионом вспыхнувшею,* возникающих в 20-е годы, речь может идти только о переносном употреблении хотя бы уже потому, что собственное имя не предназначено — в своей первичной функции — для характеристики действия. Вместе с тем очевидно, что употребление, названное выше "символическим", вырастает из прямой номинации, но не является ею. И, с другой стороны, в контекстах типа *Как я смог, как я смел полюбить эту Розу Востока,* несомненно, представлено переносное употребление, поскольку у обозначаемого объекта есть "первое" исконное имя, но само значение собственного имени здесь, можно сказать, не претерпевает никаких изменений. Переходные случаи распределяются по принципу "тяготения" к первичной или ко вторичной функции.

Собственные имена во вторичной функции опираются в своей способности к означиванию на представление о референте собственного имени как совокупности свойств, одно или несколько из которых служат основанием для номинации. По сравнению с другими номинациями они обладают неоценимым свойством наглядности, зрительного представления обозначаемого, что позволяет им доводить до конкретного воплощения целые отвлеченные понятия, ср.: *Ты Анна над спящим Сережей — разлука!; Труд — Хам, но не Каин.* Если для собственных имен в первичной функции нет ограничений на одновременное вхождение в состав одного предложения, то для имен в характеризующей функции действует нестрогий, но четко просматриваемый запрет: в пределах высказывания для такого имени выделяется обычно одна позиция. Другое положение имеет место, если называется вся ситуация (Так: *Лермонтовым по Кавказу Прокрасться, не встревожив скал* ("Прокрасться..." 1923)), либо когда характеризующие собственные

имена выступают в однородной позиции (*Днепром разламывая лед, Гробовым не смущаясь тесом, Русь — Пасхою к тебе плывет, Разливом тысячеголосым* ("Стихи к Блоку" 1921)). Собственное имя в характеризующей функции составляет своеобразный семантический центр, и единичное вхождение такого имени служит одним из условий для его восприятия и понимания. Даже введение однофункционального с собственным именем квалификатора иного типа может осложнить восприятие смысла (ср. *Женою Лота Насыпью застывшие столбы...* — "Рельсы" 1923). Если в однородной характеризующей позиции оказываются два собственных имени, они требуют определенного временного и семантического согласования, ср. отрицательный эффект от нарушения этого правила: *Я слушаю вас с нежностью и грустью, Как древняя Сивилла и Жорж Занд.*

Названия лиц во вторичной функции могут быть отнесены к лицу (*Неким Шуманом пронося под полой весну...*), в редких случаях к предмету или естественной реалии (*Вяз — яростный Авессалом*). Такая возможность представлена в большей степени в составе метафорической номинации (*Соломоновы пеплы Над великой тщетой* — "Седые волосы" 1922). Топонимические обозначения могут быть соотнесены с местом (*Туда: в платный Содом*), с предметом (*Теперь полюбуйся, воссев на сундук, Какую мне Фландрию вывел паук!*), с лицом (*Каждая из нас — Синай Ночью...*), ср. также в составе метафорического обозначения: *...Что я была твоим устам — Лишь пеною с холмов Шампани* (из цикла "Комединат" 1919); *Жерло заговорившей Этны — Его заговоривший рот* ("Чародей" 1914).

Собственные имена во вторичной функции плохо сочетаются с первичным обозначением определяемого лица через собственое имя. Характерно, что в обращениях они вступают либо как первое обозначение адресата (*Консуэло! Утешенье!*), либо формируют автономное обращение. Характеризация с помощью собственного имени более всего подходит к лицу, обозначаемому через "я", "ты". Эти номинации конкретны и вместе с тем предельно обобщены, в них нет того представления об окончательной реальной воплощенности, которая скрывается, например, за разговорными собственными именами. Поэтому использование собственных имен во вторичной функции в ранних стихотворных сборниках М. Цветаевой, где основной способ называния — это собственные разговорные имена в функции идентификации, крайне ограничено. Собственные имена возникают как средство метаописания со второй половины 10-х годов и в 20-е годы, когда формируется тип лирического субъекта и возникает его цельный образ.

Собственные имена в характеризующей функции могут называть предицирующий признак: *Быть голубкой его орлиной! Больше матери быть — Мариной* ("Марина" 1921); *Быть неким Сцеволой Довольно — правой!* ("Ладонь" 1923); называть ролевую функцию: *"О будьте моим Орестом!"* ("Подруга" 1915), характеризовать поведение лица в конкретной ситуации: *Брови сдвинув — Наполеон! — Ты созерцаешь — Кремль;* (1916); *Я бы стала в тот же миг — Слышите, мой ученик? — В золоте и серебре Саламандра и Ундина* (1913); *Ты в погудке дождей и*

бед То ж, что Гомер — в гекзаметре ("Русской ржи от меня поклон" 1925). Формируя номинативную метафору, собственное имя называет тот признак, который оправдывает и объясняет смысловые связи в высказывании: *О заживо — чуть встав! чем свет! — В архив, в Элизиум калек* ("Весна наводит сон" 1923); *Есть Элизиум — для — кляч: Живодерня! — Палит слепень!* (из цикла "Федра" 1923). Собственное имя в характеризующей функции называет логический вывод из сказанного: *Други! Братственный сонм! Вы, чьим взмахом сметен След обиды земной. Лес! — Элизиум мой!* ("Деревья" 1922).

Анализируя употребление собственных имен в поэтическом языке, естественно задаться вопросом, насколько они необходимы и каков механизм их уникального воздействия. Собственное имя может содержать такой набор семантических признаков, который не имеет внутренних логических связей между собой, а существует благодаря одной уникальной реализации в конкретном лице или месте. Для данного набора нет, таким образом, адекватного выражения вне сферы собственого имени. Тогда достаточно лишить собственное имя соотнесенности с его референтом, и оно превратится в языковой знак с присущим только ему набором значаний, который может быть соотнесен с различными денотатами либо явлениями. Если лес называется *Элизиумом*, то это значит не только место успокоения и радости. В таком обозначении сквозит и представление о выходе из жизни, о смерти, и вот такой лексемы, в значение которой входили бы названные семантические признаки, в языке нет. Собственные имена восполняют эту лакуну.

Собственные имена в характеризующей функции широко используются в сфере сопоставления, сравнения. М. Цветаева стремится из каждой данной в языке конструкции вытянуть максимум ее возможностей. В сфере сравнительных оборотов намечаются следующие пути: а) использовать разные значения слова, называющего термин сравнения (*Цирк, раскаленный как Сахара*); переступить через категориальные различия типа лицо—лицо, вещь—вещь, представить сравнительный оборот как фонетическое единство: *Как Дзингара в золоте — Деревня в ручьях; Как Дзингара в краденом — Деревня в ручьях* ("Ручьи" 1923); *Что же мне делать, ребром и промыслом Певчей! — как провод! загар! Сибиры!* (Поэты" 1923); б) слить воедино — через собственные имена в составе сравнения — разные временные пласты: *...С этой горы, как с Трои Красных — стен* ("С этой горы, как с крыши" 1923); *Как прозорливица — Самуила Выморочу — и вернусь одна...* (из цикла "Провода" 1923). В последнем примере эффект дополнительного слияния плана настоящего и плана библейско-мифологического (по существу снятие самого этого противопоставления) достигается благодаря тому, что Самуил связан формально с субъектом речи (лирическим субъектом), а содержательно — с прозорливицей.

И однако сравнение, поскольку оно представляет члены сравнения как две самостоятельные автономные сущности, оказывается недостаточно подходящей конструкцией для того слитного,

цельного представления мысли и для снятия различий между разными временными пластами, к которым стремилась М. Цветаева в 20-е годы Более адекватными оказываются конструкции, в которых собственное имя выступает непосредственно как член предложения: *Победоноснее царя Давида Чернь раздвигать плечом* ("Ученик" 1921), *Раз Наксосом мне — собственная кость! Раз собственная кровь под кожей — Стиксом!* (из цикла "Провода" 1923). Собственное имя вводится как обозначение максимальной меры проявления признака, но его семантический вклад в предложение этим не исчерпывается. В последнем примере *Наксос* — остров, так сказать, твердое тело, и это первое основание для акта сопоставления *кость—Наксос. Наксос* — остров, на котором бог Дионис потребовал от Тезея уступить ему Ариадну (выше в том же стихотворении: *Плач Ариадны — об одном Тезее*!). *Наксос*, таким образом, обозначает и само событие, взятое в его сути: отказ, потеря, утрата, обреченность на разрыв. И нельзя иначе, как обратившись к собственному имени, выразить весь этот комплекс значений и при этом создать еще возможность неоднозначного толкования. В данном примере проявляется и такая характерная для поэтического идиолекта М. Цветаевой тенденция: сделать "физику мира" средством описания духовного мира, психического проявления человека, ср.: *Это — шире Ладоги И горы верней — Человека надоба Ран — в руке моей* ("Стихи сироте" 1936).

Собственное имя в характеризующей функции, входящее в состав предложения в форме твор. п., в котором нерасчлененно представлены значения уподобления, способа действия, — это, можно сказать, вершина использования собственного имени как средства поэтической номинации. Надо было обладать очень тонким пониманием специфики данной конструкции и ее возможностей, чтобы ввести в нее собственное имя. С ее помощью создаются яркие зрительные и слуховые образы: *Всей Савойей и всем Пиемонтом, И — немножко хребет надломя — Обнимаю тебя горизонтом Голубым — руками двумя!* ("Стихи сироте" 1936); *Недосказанностями тишизн Заговаривающие жизнь: Страдивариусами в ночи Проливающиеся ручьи* ("Ручьи" 1923). Форма твор. п. позволяет назвать способ вхождения в ситуацию, действия в ней таким образом, что называемый объект и способ его проявления представлены не автономными сущностями, как в сравнении (их нельзя трансформировать в сравнения, ср. **Ручьи проливаются как Страдивариусы*), а слитыми воедино. В последнем приеме — цепь семантических превращений: Страдивариус→скрипка Страдивариуса→звуки скрипки Страдивариуса. И вновь возникает вопрос: почему все же собственное имя, какой дополнительный смысл оно вносит? Ответ таков: ручьи — природа; Страдивариус, музыка — явления культуры. Нет различия между природой и культурой: природа есть природная "первая" культура. Без собственного имени передача данного смысла была бы невозможна.

Отношение сопоставления, частичного отождествления может быть выражено в пределах предложения и через введение определительных местоимений, позволяющих от сходства части

перейти к сходству целого: *Не в таких ли пальцах садовый нож Зажимал Рогожин?* ("Не сегодня-завтра растает снег" 1916); *И узнаю, раскрывая крылья, Тот самый взгляд, Каким глядел на меня в Кастилье Твой старший брат* (из цикла "Дон-Жуан" 1917). Выходя за пределы высказывания, такой способ обнаруживает широкие возможности, воплощаясь в разных структурах и привлекая собственные имена как в прямой, так и в характеризующей функции: *Было еще двое Той же масти — черной молнией сгасли! — Лермонтов, Бонапарт.* ("Голуби реют серебряные..." 1916); *Распотрошен — Пел же — Орфей!* ("Разговор с гением" 1928); *Пел же над другом своим Давид, Хоть пополам расколот!* ("Есть счастливцы и счастливицы..." 1935). Среди текстовых способов уподобления следует особо отметить конструкции с определительным наречием *так*. Этот традиционный способ сопоставления — уподобления в поэтическом языке М. Цветаевой раскрывает новые возможности. В 20-е годы он явился основной формой решения задачи: слить в поэтическом тексте разные временные пласты, представить лирического субъекта как выходящего за рамки определенного ему жизнью пространственно-временного локуса и тем самым подчеркнуть цельность и внутреннюю общность духовной и психической жизни человека в аспекте времени. В поэтических текстах второй половины 10-х годов эта задача решается через "сюжет", связанный с героем, обозначенным собственным именем, при доминировании, как отмечалось, субъектной сферы такого героя или героини. Попытка связать напрямую два временных пласта представлена и в ранних употреблениях конструкций с *так*: *Но рот напряжен и суров! Умру — и восторга не выдам! Так с неба господь Саваоф Внимал молодому Давиду* ("Стихи к дочери" 1918). Но степень различий между ситуациями "мать—дочь" и "господь Саваоф — Давид" перекрывает общий признак, делающий возможным это сопоставление. Развитие конструкции с *так* идет следующим образом: снимается законченность описания ситуации, связанной с лирическим субъектом: передается только состояние либо размышление лирического субъекта, выраженное сложным, неоднозначным образом; оно получает зримое, ясное разрешение в конструкции с наречием *так*, четко фиксирующей называемую ситуацию, ср.: *Пью — не напьюсь, Вздох — и огромный выдох, И крови ропщущей подземный гул. Так по ночам, тревожа сон Давидов, Захлебывался царь Саул* ("Отрок" 1921); *...Нет имени моим Потерянностям... Все покровы Сняв — выросшая из потерь! — Так некогда над тростниковой Корзиною клонилась дщерь Египетская...* ("Час Души" 1923). Смысл здесь в том, что обе части сопоставительного комплекса не автономны, и первая не может быть понята без конструкции с *так*. По существу, следует говорить не о сопоставлении, а о синкретизме, полном взаимопроникновении двух планов: нельзя понять состояние *дщери Египетской* вне характеристики состояния героини, и зримое воплощение героини получается через "картинное" представление *дщери Египетской*. Здесь на уровне сверхфразовых единств решается та же задача, которая на уровне высказывания заставляет предпочесть сравнительным оборотам форму твор. п. и

форму сравнительной степени. Подобный синкретизм становится композиционной основой строения текста. В стихотворении "С этой горы, как с крыши..." (1923) совмещены разные точки зрения лирического субъекта: героиня любит, разлучена, осознает особый характер своего чувства. Центральные строфы стихотворения включают конструкции с определительной частицей *так*: *Страсти: хвала убитым, Сущим — срам. Так же смотрел на битву Царь—Приам. Рухнули—у—стои: Зарево? Кровь? Нимб? Так же смотрел на Трою Весь О—лимп.* Первые двустишия строф содержат описания, равно применимые к любви, к битве, к пожару (раскрытие традиционной поэтической метафоры "пожар, костер любви"). Конструкция с *так же* удостоверяет и раскрывает позицию героини.

В составе поэтического текста осуществляется с помощью поэтических номинаций, выраженных собственными именами, перевод зрительного впечатления в слуховое, интерпретация зрительного впечатления, конкретизация, "картинное" представление сложного понятия. В стихотворении 1920 г. "Короткие крылья волос я помню..." зрительное восприятие героя и далее его воздействие на лирического субъекта находят разрешение в концовке: *То на одной струне Этюд Паганини.* В цикле "Деревья" (1922) убеганье дерев рождает библейский образ: *То Саул за Давидом: Смуглой смертью своей!* В цикле "Облака" (1923) данный прием изображения обнажен максимально. Уже не раз подчеркивалось, что для того чтобы собственное имя могло выступить в характеризующей функции и стать средством метаописания, нужно, чтобы обозначаемый объект был представлен в тексте с известной долей неопределенности, так сказать, "недовоплощенности". Поэтому собственное имя требует обобщенного лирического субъекта ("я"), непрямого (метафорического) описания ситуации. Дело здесь, очевидно, в природе самого собственного имени: за ним стоят значимые реальности и уникальности, и чем больше признаков названо у объекта, тем меньше возможности использовать собственное имя как средство "поэтической номинации": начинается воздействие различающих признаков, невозможность совместить в одном обозначении два конкретных уникальных субъекта. В цикле "Облака" название данной конкретной реалии присутствует только в названии. Оно как бы намечает холст, на котором рисуются сменяющие друг друга картины, и цель состоит в том, чтобы понять, увидеть их: *Стой! Не Федры ли под небом Плащ? <...> Стой! Иродиады с чубом — Блуд <...> Бо-род и грив Шествие морем Чёрмным! Нет! — се — Юдифь — Голову Олоферна!* Здесь замечательно то, что, хотя о естественных свойствах объектов нет ни слова, "картинное" их изображение позволяет передать их главное свойство — мгновенно меняющиеся конфигурации. Это метод исследования одной структуры через другую, внешне не схожую, а внутренне изоморфную первой. Сам же характер "картин" несет представление о природе как "памяти истории", важную для поэтического идиолекта М. Цветаевой в целом.

Еще более сложная задача ставится в стихотворении "Молвь" (1924). Оно само являет своего рода поэтический этюд на тему о значении

междометий, причем поэтическое толкование здесь вполне совпадает с научным (*Ох — когда трудно, и ах — когда чудно, А не дается — эх!*). В записях М. Цветаевой 1940 г. говорится о такой задаче: "...словами (то есть смыслами) сказать стон: а-а-а". В словаре Даля среди значений слова *молвь* указано: 'словесная речь или язык'. Междометия — языковые элементы, выражающие непосредственные эмоции, в этой своей первородности могущие быть только истинными. Их "природность" суть начало поэзии (*...ничего, кроме этих ахов, Охов, у Музы нет*). Как же можно словами (смыслами) сказать звук? Вот "сказывание" междометия "ах":

Наинасыщеннейшая рифма
Недр, наинизший тон.
Так, перед вспыхнувшей Суламифью —
Ахнувший Соломон.

Артикуляция гласного *А* нижнего подъема сопровождается максимальным раскрытием голосового аппарата, и толкование в первом полустишии отличается в этом плане большой точностью. Зрительное представление, сообщающее значение междометию, вводится с помощью определительной частицы *так*. Суть здесь в том, что значение связывается с конкретной ситуацией, т.е. это не абстракция, а такое употребление, когда знак равен ситуации и поэтому истинен.

ЭТАПЫ РАЗВИТИЯ ПОЭТИЧЕСКОГО ИДИОЛЕКТА М. ЦВЕТАЕВОЙ И УПОТРЕБЛЕНИЕ СОБСТВЕННЫХ ИМЕН

Поэтический идиолект есть система, в которой взаимодействие выразительных средств строится по принципу конъюнкции либо дизъюнкции: обращение к одним выразительным средствам предполагает употребление других и исключает употребление третьих. И эта система динамическая: изменение по одному параметру сказывается на всей системе, требует других изменений. В поэтическом идиолекте М. Цветаевой употребление собственных имен находится в тесной связи с этапами его развития.

Первый этап — ранние стихотворные сборники: "Вечерний альбом" (1910) и "Волшебный фонарь" (1912), частично — "Юношеские стихи" (цикл "Асе", поэма "Чародей", 1913—1915 гг.). М. Цветаева назвала свои ранние сборники "поэзией собственных имен", прозорливо выделив собственные имена как доминирующий фактор своей ранней поэтики. Собственные имена составляют основной тип идентифицирующей номинации в ранних сборниках. Разговорные имена, называющие "детей" и "подрастающих" моделируют ситуацию непринужденного семейного и "детского" общения и тип субъекта речи как входящий в этот круг. Стихотворная речь имеет непреложным требованием сочетание конкретности и обобщенности, иначе она не выполняет своего назначения. Преодолеть конкретность семантически "непрозрачных" собственных имен (не имеющих внеязыковых

ассоциаций) можно, поставив им в соответствие предикаты, называющие типовые действия класса лиц — детей, подрастающих, юных влюбленных. Тогда собственное имя будет обозначать конкретное лицо как представителя класса, и возникнет необходимое обобщение. Разговорные собственные имена требуют своего естественного, разговорного, окружения. Типовые предикаты требуют не смещенного (метафорического), а привычного общеязыкового выражения. Отсюда: стихотворение строится как описание конкретного эпизода, в нем доминирует прямая номинация, превалируют правильные двусоставные предложения, нейтральный лексический фонд, широко используется прямая речь ("Инцидент за супом", "На скалах", "Отъезд" и др.), ср. стихотворение "Летом":

"Ася! поверьте!" — и что-то дрожит
В Гришином деланном басе.
Ася лукава и дальше бежит...
Гриша мечтает об Асе.

Гриша глаза вытирает платком,
Ася — смеется над Гришей.

Топонимы выступают как локализаторы стихотворных эпизодов (ср. названия стихотворений "В Ouchy", "На Оке", "Die stille Straße", "Тверская"), названия книг имена литературных персонажей обозначают объекты восприятия, знания, игр героя (*Мама Lichtenstein читает вслух; О золотые имена: Гек Финн, Том Сойер, Принц и Нищий*). Возникает мир чрезвычайно конкретный и как будто уникальный. Но эта уникальность допускает обобщенное восприятие, поскольку, как уже сказано, за основу берутся типичные ситуации и типичные проявления мира под названием *Детство*. Свою роль играет и изменение позиции субъекта речи: из участника ситуации в наблюдателя (ср.: *Мама у маленькой Валеньки Тихо сняла башмачки* — максимальное сближение со стихами, непосредственно предназначенными для детей), чередование стихов-эпизодов с такими, где дается интерпретация целого класса *дети* (ср. "Мирок": *Дети — это взгляды глазок боязливых, Ножек шаловливых по паркету стук...*), введение заголовков для частей сборников ("Детство", "Дети", "Деточки растут").

Возможности семантически "непрозрачных" собственных имен как выразительных элементов поэтического языка были определены М. Цветаевой в первый период, и в дальнейшем возвращения к этой поэтике не произошло. Собственные имена поэтов — адресатов стихотворных посланий, появляющиеся в основном в позиции обращения, — это уже качественно иной класс имен, так как за каждым таким именем стоит звание *поэт*. В цикле "Ici-haut" (1932) обращение *Макс*, принятое в раннем стихотворении "Жар-птица" из "Волшебного фонаря" с тем же адресатом, сохраняется как моделирующий тип прежних отношений между автором и адресатом, но сами ситуации общения подняты на совершенно иной уровень восприятия, ср.: *В первых встречных Царстве — о сам суди, Макс, до*

чего мне вечно Было в твоей груди! Звучание собственного имени поэта становится исходной точкой, направляющей поэтическую мысль автора: *Будь младенец, Володимир: Целым миром володей*! ("Маяковскому" 1930); *Что мне делать в новогоднем шуме С этой внутреннею рифмой: Райнер — умер* ("Новогоднее" 1927).

Второй этап развития поэтического идиолекта М. Цветаевой заявляет о себе рядом черт уже в "Юношеских стихах" и в целом приходится на вторую половину 10-х годов. Он характеризуется следующими чертами: 1) выходом лирического субъекта за пределы возрастного, семейного общения; остается конкретность региональной, профессиональной сферы, удостоверенной употреблением топонимов, названий церковных праздников, икон (циклы стихов о Москве, характерные контексты: *У меня в Москве — купола горят; ... над червонным моим Кремлем Свою ночь простерла; К Нечаянныя Радости в саду Я гостя чужеземного сведу; Святая у меня сегодня Пасха; В день Благовещенья Руки раскрещены; Канун Благовещенья: Собор Благовещенский прекрасно светится*). Сюжетная основа стихотворения во многих случаях сохраняется, но иной тип поэтического мышления качественно влияет на поэтический язык. Во-первых, он расширяется по составу за счет широкого привлечения стилистически окрашенных языковых элементов, а во-вторых, прямая номинация уступает место смещенной (метафорической) номинации. Это связано с иным уровнем познания мира, введением различных ипостасей (ролей) лирического субъекта, движением к исследованию структуры реальной действительности через язык; 2) широким обращением к тематически ориентированным циклам и стихотворениям, в которых субъектом речи и/или только объектом описания выступает герой иного временного пласта, чем синхронный героине (ср. "Дочь Иаира", "Даниил", "Георгий", "Марина", "Дон-Жуан", "Кармен", ср. также такие ролевые циклы как "Плащ", "Комедиант"). В них, как было показано выше, разными способами осуществляется взаимодействие субъектной сферы лирической героини и лиц, обозначенных собственными именами. Состав собственных имен второго этапа отражает происшедшие изменения. Синхронный пласт собственных имен отражает те характеристики, в которых просматривается самосознание лирического субъекта: он поэт, и его адресаты — поэты, и он — москвич, наделенный историческим национальным самосознанием. Широко использован пласт русской культуры и истории, а также европейский пласт. Разными способами осуществляется подключение мифологического пласта. Собственные имена трех пластов широко используются в идентифицирующей функции, но главное — начинается активное освоение их семантического потенциала: в ассоциативном, символическом употреблении, в характеризующей функции. Второй этап — это своего рода лаборатория по исследованию выразительных возможностей собственных имен. Мы находим здесь примеры (хотя подчас один—два) буквально на все типы употребления собственных имен: в составе перифразы (*Чугунный правнук Ибрагимов*), в метафорических номинациях (*Что вам, молодой Державин, Мой*

невоспитанный стих?), в генитивных характеризующих конструкциях (*незнакомка с челом Бетховена*), в предикативных метафорах, в конструкциях, называющих высокую степень выражения признака (*От Ильменя — до вод Каспийских Твои плеча рванулись вширь*). Характеризации с помощью соответственного имени подвергается внешний облик, ситуативно обусловленные черты, тип поведения, выносится оценка (ср.: *Горячие туманы Сити — в глазах твоих; В первой любила ты... А во второй — другой — ... Шелковые ковры розовой Бухары, ...Вечный загар сквозь блонды И полуночный Лондон; Северный океан и Южный И нить жемчужных Черных четок — в твоей горсти!*). Принцип "одно через другое", переназывание с помощью собственных имен как исход в поисках адекватного обозначения ситуации реализуется на уровне целого текста (ср. концовку одного из стихотворений в цикле "Подруга" (1914): *Ваш маленький Кай замерз, О Снежная королева!*)

Поэтический идиолект М. Цветаевой 20-х годов обретает зрелость и законченность. Формируется тип лирического субъекта, определяемый не какими-либо внешними характеристиками, а совокупностью душевных качеств, цельным мировоззрением. Он не подчинен ситуации и не принимает "ролей", но остается верным себе в каждой из них. Поэтические "ситуации" вообще приобретают иной характер — они не сюжетны, не событийны, а связаны с душевным прозрением, с мышлением о мире на поэтическом языке. Снимается автономность пространственно-временного локуса, с которым связан лирический субъект. Категориями его поэтического мира становятся мир человека, мир природы, мир высших духовных ценностей, равно соотносимые с разными временными пластами. Назначение поэтического языка видится в том, чтобы выявить "поэтические инварианты" — номинации, отражающие сущность постигаемого объекта. Средства такого постижения имеются в самом языке — но не в редуцированном до литературного, а взятом в объеме всех своих потенций. Состав выразительных средств поэтического идиолекта М. Цветаевой неизмеримо расширяется: привлекаются — не как одна из данных языком возможностей, а как единственный способ для выражения нужного смысла — выразительные средства фонетики, словообразования, грамматики, синтаксиса. В сборнике "После России" (1928) синхронный пласт собственных имен, можно сказать, изъят из обращения. В небольшом объеме представлен пласт русской и европейской культуры (ср. характерные контексты: *Осенняя седость. Ты, Гётевский апофеоз!* ("Деревья" 1922); *Боюсь, что мало для такой беды Всего Расина и всего Шекспира!* ("Провода" 1923); *Кантатой Метастазовой Растерзанная грудь* ("Нет, правды не оспаривай" 1923). Основным является мифологический пласт собственных имен, используемых — очень часто, по несколько употреблений во многих стихотворениях — в характеризующей функции. Система нравственных ценностей, стратегия поведения личности получают выражение в поэтических высказываниях, включающих собственные имена мифологического пласта: *В завтра взор межу! — Есмь! —Адамово; Сарру—заповедь и*

Агарь—Сердце — бросив... — Ликуй в утрах, Вечной мужественности взмах!; Но и в смертный бой — Неверующим Фомой; Ввысь, где рябина Краше Давида-царя; Не о сокровищнице—Суламифь: Горсточке красной глины!; Перед Саулом-царем играв, С аггелами — не игрывала! Является ли ведущим план лирического субъекта или план лирического героя — эти линии обязательно пересекутся в характеризующей функции собственных имен или в составе сверхфразовых единств. Собственные имена втягиваются в паронимическую аттракцию, используются формы мн. ч. собственных имен. Данный этап отличается тем, что он позволяет вскрыть оптимальные условия для развития семантического потенциала собственных имен: набор семантических признаков, стоящий за собственным именем, требует для своей реализации известной недоговоренности, "недовоплощенности" обозначаемого лица или явления. Собственное имя нельзя "наложить" на очень конкретное, однозначное описание — возникает непредусмотренный ироническ-ий эффект. Собственные имена в характеризующей функции естественно сочетаются с семантически богатым, концентрированным выражением поэтической мысли, что и характеризует поэтический идиолект М. Цветаевой на третьем этапе.

С конца 20-х годов поэтический идиолект и поэтический мир М. Цветаевой претерпевают новые изменения. Происходит возврат к синхронному пласту, сопровождаемый выходом из личной субъектной сферы и обращением к социальным, общественно значимым темам. Собственное имя вступает в поэтический текст как знак конкретного исторического события (ср. в "Челюскинцах" 1934 г.: *(не то Что — черт его — Нобиле!), Второй уже Шмидт В российской истории).* Гражданская позиция требует прямого однозначного выражения. В "Стихах к сыну" (1932) композиция цикла строится на исторически детерминированном толковании понятий Русь—Россия — *Призывное: СССР, — Не менее во тьме небес Призывное, чем: SOS.* Собственные имена в характеризующей функции поддерживают в контексте значение исторической необратимости, нетождественности разных этапов исторического развития (*Соляное семейство Лота — Вот семейственный ваш альбом! <...> Перестаньте справлять поминки По Эдему, в котором вас Не было!).* "Стихи к Чехии" насыщены топонимами. Они вступают в парадигматические ряды типа *чех—чехи—"наш"—Чехия—народ.* Здесь утверждается тождество единицы и множества, множества как цельного единства, и топоним выступает как общее имя для обозначения этого единства. За именем собственным устанавливается авторитет конкретного исторического примера (*Чтоб Градчанская гора — Да скалой Тарпейской!*), в том же стихотворении "Март": *мартовские игры — Мартовские Иды.*

Данный способ употребления собственных имен, естественно, не является единственным в поэтических произведениях М. Цветаевой конца 20-х — 30-х годов. Но он показывает то новое, что входит в поэтический идиолект М. Цветаевой в этот период и что прямым образом связывается с новой позицией и новым мироощущением лирического субъекта. Выразительные возможности собственных

имен, частью освоенные автором через традицию, а частью вскрытые им самим, по-разному используются в тематически обусловленных произведениях (в "античных трагедиях", в русских поэмах-сказках), в произведениях разных жанров (ср. лирическую сатиру "Крысолов" и лирические поэмы 20-х годов); но существенно важен этап развития поэтического идиолекта в целом и внутренние системные связи, в нем установившиеся. Для целостного описания поэтического идиолекта может оказаться полезным пример грамматики универсалий с ее логическими импликациями: "Если А, то В". Существование таких импликативных связей между употреблением собственных имен и других характеристик поэтического языка прослеживается совершенно отчетливо.

Ю.А. Смирнова

РЕЧЕВАЯ СТРУКТУРА ОБРАЗА ГЕРОЯ-РАССКАЗЧИКА В ПОВЕСТЯХ И РАССКАЗАХ А.Ф. ПИСЕМСКОГО

Статья посвящена анализу особенностей речевой структуры образа героя-рассказчика в повестях и рассказах А.Ф. Писемского, написанных от первого лица. Материалом послужили "Очерки из крестьянского быта", примыкающая к ним повесть "Старая барыня", а также рассказы "Фанфарон" и "Батька" — т.е. произведения малого жанра, написанные в 50-е годы XIX в.

Все анализируемые произведения Писемского характеризуются наличием актуализированного, эксплицитно выраженного автора, т.е. являются образцами персонифицированного повествования. Подобный способ повествования имеет преимущества в создании атмосферы доверительности, достоверности, сюжетно-композиционной раскованности. Кроме того, жанр "рассказа очевидца" дает возможность продемонстрировать насыщенность повествования достоверными фактами, интересной информацией, что особенно ценилось современниками Писемского. В образе автора-повествователя, без сомнения, угадывается биографически достоверный облик писателя; художник слова отражает в этом образе частицу собственного жизненного опыта, определенные моменты индивидуального мировосприятия, своей духовной эволюции. В некоторых произведениях ("Плотничья артель") писатель присваивает автору-повествователю свое имя подчеркивая факт появления самого себя на страницах своих произведений. Полное отождествление этих двух образов — автора-повествователя и реального человека, писателя А.Ф. Писемского — при всей заманчивости такой попытки не вполне правомерно. "Говоря о себе, о реальных людях и событиях, писатель осмысливает, отбирает, заостряет жизненный материал в новых

созданных человеческой волей и фантазией вариациях, дает ему определенную оценку, т.е. переводит его в мир литературной действительности и сам становится образом, у которого есть прототип" [Проскурина, 1980, 84].

Автор-повествователь у Писемского является действующим лицом произведения, хотя может и не принимать непосредственного участия в описываемых событиях. Его функция может почти ограничиваться положением слушателя, как в "Старой барыне", а может совмещаться с ролью человека, лично присутствующего при каких-либо событиях ("Леший"); рассказ его чаще всего ретроспективен и имеет форму воспоминаний.

В рассматриваемых произведениях А.Ф. Писемского можно говорить о двух градациях первого лица, о двух формах проявления образа автора: первая — когда повествование ведется от лица автора-повествователя, вторая — когда повествование идет от лица героя-повествователя, которого мы в дальнейшем будем называть героем-рассказчиком (введение такого маркированного персонажа, которому автор как бы передает на время свои полномочия, создает структурную возможность показать мир глазами другого лица). Разграничение терминов в достаточной степени условно и отнюдь не означает принципиальной разницы между словами "повествователь" и "рассказчик": два этих понятия традиционно отождествляются и в трудах В.В. Виноградова, и в большинстве современных исследований языка и стиля художественной литературы, обозначая лицо, которое повествует, или рассказывает, о каких-либо событиях[1]. Мы же не употребляем эти термины как взаимозаменяемые только для того, чтобы подчеркнуть некоторую разницу и даже, правильнее сказать, несоотносимость уровней, на которых находятся образ автора-повествователя и образ героя, от чьего лица ведется рассказ: если автор-повествователь наиболее близок собственно автору произведения и непосредственно приводит к авторской инстанции, с максимальной полнотой выражая ее, то герой-рассказчик — всегда только "форма литературного "актерства" писателя" [Виноградов 1971, 191], его маска, он придуман автором и к авторской инстанции приводит опосредованно. Структурно выраженный рассказчик со своим собственным объектно выявленным словом служит предметом пристального внимания автора и своеобразной личиной, которую последний надевает и за которой маскируется.

Поскольку в рассматриваемых произведениях Писемского формой первого лица выражен не только автор-повествователь, но и богатейшая палитра рассказчиков, этим обилием повествующих лиц, сложным взаимодействием их системы и определяется оригинальная "упаковка" повестей и рассказов. Наблюдается эффект многоступенчатости изложения: сначала рассказчик (или рассказчики) повествует о различных событиях автору-повествователю, а последний уже передает его рассказ читателям. История при этом претерпевает

[1] Существует и другая точка зрения: понятия "рассказчик" и "повествователь" имеют различное содержание, см.: [Папава 1983, 20].

определенную, так сказать, ретрансляцию, становясь многослойной, поскольку наличие двух повествователей разного уровня обусловливает двуплановость восприятия.

Таким образом, несмотря на личностный характер повествования, в анализируемых произведениях звучит не один доминирующий голос, подавляющий все остальные, а несколько вполне равноправных голосов, иногда — целый разноречивый хор. Голос автора-повествователя, не заглушая остальных, создает в рассказах и повестях Писемского целостность, структурное единство и не дает произведению распасться на различные самостоятельные эпизоды; словно дирижер оркестра, он ведает всей организацией и сменой субъектов и стилей речи, и имея свою собственную, индивидуализированную речевую характеристику, отличающую его от других, тем не менее не накладывает отпечаток своей экспрессии на передаваемый им же рассказ героя. Речь рассказчика не трансформируется, а передается таким образом, чтобы читатель и не вспомнил о посреднике.

Автор-повествователь предоставляет своим героям возможность самим говорить о себе. Эта возможность может реализоваться двумя способами: при помощи рассказа в рассказе (имеется в виду цельнооформленное повествование, монологический поток речи) и в развернутых репликах героев, которые являются компонентами диалога и представляют собой крайне небольшие по объему отрывки повествования. В статье объектом рассмотрения в основном служат контексты, отнесенные нами к первому способу.

Возникает вопрос о возможности применения к рассказам героев Писемского определения "сказ" (о сказовой форме повествования см.: [Виноградов 1980, 49]). Сказом признается произведение, целиком — от начала и до конца — организованное речью одного рассказчика, причем последний поглощает автора. Поскольку в повестях и рассказах Писемского, выбранных для исследования, повествование организовано автором, который на время передает свои права повествователя другому лицу, можно говорить о том, что эти произведения не являются сказами в строгом смысле слова, а характеризуются лишь наличием сказовых элементов внутри авторского повествования. Рассмотрение сказовых элементов и признаков сказа в пределах монологов героев-рассказчиков представляет, несомненно, большой интерес.

Повествование героя-рассказчика, выполненное в нормах сказа, т.е. с ориентацией на устный монолог повествующего типа, почти никогда не встречается в виде сплошного потока, оно постоянно перебивается вопросами, коррективами, вставными замечаниями и фрагментами повествовательного характера, принадлежащими самому автору-повествователю, а также развернутыми репликами и самостоятельными рассказами других героев. Исключение из этого правила — рассказ "Фанфарон", где монолог рассказчика перебивается вопросами автора-слушателя лишь несколько раз в начале повествования и затем идет не прерываясь.

Сказ имитирует речь-импровизацию, заранее не обдумываемую,

поэтому, как правило, обязательным его признаком является спонтанность, отсутствие предварительной подготовленности речи, т.е. создание ее непосредственно в процессе говорения.

Одной из примет сказовой формы повествования является изложение событий не столько в естественной, сколько в ассоциативной последовательности: рассказчик может отвлечься, переключиться на другую тему, углубиться в свои собственные рассуждения. Писемский не злоупотребляет этим приемом. События в рассказе его героя, как правило, излагаются в их хронологической последовательности, лишь иногда в изложении встречается нарушение естественного хода событий ("Старая барыня").

Герои Писемского — люди из народа, и этим определяется тот факт, что, помимо способов создания индивидуальных речевых типов, существуют общие черты повествовательных монологов, характерные для всех рассказчиков. Эти общие черты подразделяются на приемы композиционные и речевые.

В речи рассказчика преобладают специфические устно-разговорные формы и ясно обозначающиеся в разговорных конструкциях интонации устной речи, которые являются основным, хотя и не единственным, средством создания сказа. Письменная реализация сказа, правда, несколько ограничивает его в отношении примет устного говорения, т.е. само членение сказа на предложения уже представляет собой письменно-книжную трансформацию устной речи. Речь героя-рассказчика может в большей или меньшей степени тяготеть к нормам русского литературного языка, но ведущими элементами тем не менее остаются разговорные. Употребление ходячих разговорных формул и выстраивание разговорной интонации приводят к тому, что письменная речь строится по законам устной. Проанализируем некоторые композиционные приемы и средства создания иллюзии устно произносимой речи.

Впечатление устного, выстраиваемого непосредственно в процессе говорения рассказа создают оценки, которые сам рассказчик дает своему изложению: *Рассказать, судырь, пожалуй, наше дело: слабы на язык-то; только то, чтобы не наскучить вам: похождения мои длинные* ("Питерщик").

Повествование рассказчика характеризуется обращенностью к собеседнику, обязательной ориентацией на слушателя, поэтому очень часто встречаются обращения, а также формы глаголов 2-го л., обычно мн. ч.: *Заведенье у нас, **государь мой милостивый**, по крестьянству такое* ("Плотничья артель"); *Ну, и здесь, **как вы видите**, народ не бойкий, а там еще простее* ("Леший").

К средствам создания впечатления произносимого монолога относятся также такие приемы композиционной организации повествования, как отступления, "самоперебивы": *О царица небесная! С надсады-то и говорить разучилась* ("Леший"); своеобразные "лингвостилистические" замечания героя, который сам дает определенную характеристику особенностям своей речи: *"Черт бы тя побрал, леший бы тя взял"; хороших слов говорить не умеем, а эти поговорки все на языке* ("Леший"); своеобразные зачины рассказа: *Да что, сударь! Не*

знаю, с чего вам и начать, — отвечал Иван Семенович. — Прежде всего, — продолжал он, — я хочу вам сказать об его отце... ("Фанфарон"); употребление слов *думаю, смекаю, вижу: Что такое думаю, это значит?... мужиков, думаю, каналья, хочет стеснить* ("Леший").

Характерны также собственно языковые признаки говорения, которые, в свою очередь, можно разделить на синтаксические и лексические. Приведем примеры некоторых синтаксических средств создания эффекта разговорности:

— разговорные инверсии: *Обед, по нашим местам, оказывается превосходный, только птичьего молока нет. Уха из мерных стерлядей, **этот модный потом ростбиф** ... шампанским просто обливает* ("Фанфарон");

— разнообразные эллиптичные построения: *Федор Гаврилыч сейчас из пошевней вон, суметом через сад на красный двор и в сени* ("Старая барыня");

— употребление слов и частей предложения не всегда в требуемых синтаксических формах, с пропуском нужных по смыслу союзных средств: *Тот сдуру-то, родных тоже никого не было; чтобы разговорить да посоветовать, а они его винищем поили да пряниками кормили, сдуру и согласился* (Там же);

— построения, формирующиеся путем разного рода соединений полнозначных слов: ***Стар не стар,** а все в эту пору рубль серебра сто́ю, а он на круг два с полтиной кладет* ("Плотничья артель"); *Пучеглазый его Николашка-кучер с самой весны **живмя жил** в нашей деревне* ("Леший");

— построения, формирующиеся путем соединения знаменательного слова с частицей: *Балда, балда **и есть**, не даст тебе бог счастья и в службе, коли стариков не почитаешь, пьяный дурак!* ("Старая барыня");

— употребление междометных глаголов: *Мишутка тронул было сразу, коренная хватила, **трах** обе завертки пополам* (Там же).

Из всех элементов, создающих иллюзию устного монолога, у Писемского отсутствуют наиболее "игровые", типа оговорок, обмолвок и других особенностей речи, придающих рассказу характер старческой глуповатой болтовни.

Не меньшее значение для создания эффекта разговорности имеет лексика. Наблюдения над лексикой в рассказах Писемского показывают, что стремление автора передать речь героев в возможно более "натуральном", достоверном виде обусловливает появление слов в искаженных формах, что служит сигналом не только неграмотности рассказчика-крестьянина, нелитературности его речи, но и — очень часто — признаком принадлежности к различным великорусским диалектам. Многие из перечисленных ниже примеров зафиксированы областными словарями прошлого века: *академик, асправник, из хлигеря, суседи, тиатер, ослободит, пачпорт, обноковенье* и др. Искажения встречаются в местоимениях *(ихний, кажинный)*, в наречиях *(оченно, нонече, теперича)*, в предлогах *(опосля, заместо, окромя)* и др.

Писемский охотно использует огромный пласт народной речи, просторечную лексику: довольно часто употребляются диалектные слова, причем наиболее непонятные и наименее распространенные из них автор сопровождает своими собственными примечаниями-толкованиями. Примеры просторечной и областной лексики очень многочисленны: *раскостить* 'осыпать бранью', *пораскуражить* 'придать смелости', *швыркнуть* 'ударить', *ладить* 'твердить, баять', *поохотилась* 'захотела', *проклажаться* 'прохлаждаться, медлить', *мурья́* 'конура, лачуга', *пошевни* 'широкие сани, розвальни', *голбец, голбчик* 'отгородка или чулан в крестьянской избе возле русской печи со спуском в подполье', *николи* 'никогда', *шабалка* 'голова', *заделье* 'работа, занятие', *мамонишь* 'озорничаешь', *почесть* 'чуть ли не, почти', *верескнуть* 'издать резкий звук, грянуть, крикнуть', *сумет* 'сугроб, глубокий снег по бокам дороги', *поседки* 'посиделки' и мн. др.

В рассказах героев практически не встречается специальная, терминологическая лексика там, где она могла бы быть — например, плотницкая в "Плотничьей артели". Отметим также, что иноязычных заимствований в речевой структуре героев нет, а церковнославянская лексика употребляется крайне редко и способствует эффекту создания возвышенного стиля (см. примеры ниже, при рассмотрении речи Якова Иванова в "Старой барыне").

Рассмотрим разные случаи проявления субъектно-оценочной позиции героя-рассказчика в структуре его речи. Строю речи исправника Шамаева, например, обычно свойственна обстоятельная неторопливость и невозмутимая манера разговора бывалого человека. Этому в немалой степени способствует тот факт, что рассказчик, принимая участие в описываемых событиях и передавая свою заинтересованную точку зрения, все же не является главным действующим и "страдающим" лицом ("Леший", "Фанфарон"). То, что он не слишком крепко связан своими личными интересами с основными событиями и лишь косвенно ответствен за них, позволяет ему вести рассказ достаточно свободно и непринужденно, без излишней эмоциональности (хотя, как правило, даже при самом спокойном и ровном тоне повествования рассказчику трудно приписать абсолютную объективность). Несколько более взволнованный тон присущ рассказу героя о своей собственной жизни (Клементий в "Питерщике", Петр в "Плотничьей артели"), но даже в этом случае повествование обходится без патетических интонаций и излишней многословности, вызываемой актуализацией оценочного момента. И крайне редко привязанность рассказчика к тому человеку, о котором он говорит, толкает его на тенденциозное освещение событий (Яков Иванов в "Старой барыне").

Отношение рассказчика к тому, о чем он говорит, может быть выражено соответствующим подбором лексики, эпитетов. В этом случае встречается либо сочувственная экспрессия: ***Голубушка*** *Ольга Николавна, как услыхали это, побледнели, как мертвая* ("Старая

барыня"); либо неприязненное отношение рассказчика к тому или иному лицу: *... все у него эти* ***буркалы*** *бегают — и не то чтобы он кос был, а так как-то, просто плутоватый взгляд; сейчас видно,* ***душонка*** *нечиста* ("Леший"). Может наблюдаться ироническое отношение рассказчика к тому, о ком он говорит: *Здесь управитель персона важная-с, — отвечал исправник, — бывший камердинер господина и* ***вступивший в законный брак с мамзелью,*** *исполнявшей некоторое время при барине должность мадамы, а потом прибыл сюда* ***отращивать себе брюхо*** *и набивать карман* ("Леший").

Выше уже говорилось о том, что речь рассказчика передается автором-повествователем нетрансформированно, таким образом, чтобы у читателя создалось впечатление ее непосредственного восприятия. Аналогично, герой-рассказчик сознательно не правит, не изменяет и не корректирует речь героев, о которых он повествует, а стремится к максимально точному ее воспроизведению. Это явление наблюдается и в случае "рассказа в рассказе", и просто при передаче реплик и высказываний других героев в монологе рассказчика, и может специально оговариваться. Так, достоверная передача крестьянской речи исправником в рассказе "Леший" (и, соответственно, достоверная передача самостоятельного рассказа старухи Аксиньи) мотивируется тем, что Шамаев — *большой говорун и великий мастер представлять, как мужики и бабы говорят.*

Излюбленный прием Писемского — дать точную авторскую речевую характеристику своему герою, которая определяет особенности его "рассказывания" и подтверждается потом в его репликах и монологах в тексте произведения. Так, в "Питерщике" автор отмечает, *что Клементий был мужик оборотливый и немного резонер, потому что, как видно, любил обо всем порассудить и потолковать,* и этим мотивирует неторопливый, обстоятельный, подробный рассказ героя. В "Плотничьей артели" Сергеич говорит *все всклад,* Петр — *мало, но резко и насмешливо, без церемонии;* Грачиха в "Старой барыне" — *говорунья без умолку, особенно когда навеселе, а навеселе почти целый день с утра до полуночи.*

Обращаясь к вопросу об индивидуализации речевой характеристики героя-рассказчика, следует отметить, что в произведениях Писемского строго выдержан принцип социальной дифференциации речи героев. При этом дифференциация тесно переплетается с психолого-человеческой индивидуализацией, т.е. с теми чертами речевой структуры каждого образа рассказчика, которые являются его характерологическими признаками.

Особый интерес представляет речь одного из любимых героев писателя — кокинского исправника Шамаева. Рассказы исправника изобилуют меткими сравнениями, пословицами, поговорками, фразеологизмами, выразительными разговорными и просторечными оборотами: *он меня ловит, как молодой месяц; перебил все до синя пороха, однако чего искал, не нашел; Полно, — говорю, — Егор Парменов, петли мешать, фигли-мигли выкидывать* и др. Когда он почтительно говорит о своей близости к людям более высокого социального происхождения, нежели он сам, Шамаев использует

элементы книжной речи, создающие несколько возвышенный стиль: *Я даже, милостливый государь, имею несколько собственноручных писем от князя Дмитрия Владимирыча, бывшего московского генерал-губернатора, удостоился потом чести быть лично с ними знакомым и пользовался их покровительством.* Порой рассказчик употребляет в речи старославянскую лексику, причем старославянские формы могут использоваться для создания особой эмоциональной напряженности, стилистической маркированности фразы: *Мы, чиновники, руки по швам, прильпе язык к гортани моей* ("Фанфарон"). Встречаются в его речи и типичные чиновничьи, канцелярские обороты: ... *объясняю прямо, что донесения нового управителя вовсе несправедливы, что по имению, как досконально известно мне по моей службе, никаких не было особых злоупотреблений, ... что я, с своей стороны, считаю совершенно безвыгодным заменять бурмистров из мужиков управителями, ибо они в хозяйственных распоряжениях очень неопытны* ("Леший"). Этот отрывок, содержащий формулы официально-делового стиля, включает в себя одновременно также разговорные и просторечные вкрапления: *только бы ему сплутовать, а я его и цап* и др.

Это сочетание совершенно разнородных элементов речи: книжного стиля, славянизированной возвышенности, фольклорной меткости выражений, сниженного просторечия, иногда бранной лексики, канцеляризмов — дает неповторимый эффект характерологии, создаваемой исключительно речевыми средствами. Перед нами человек, не лишенный образованности, хорошо знающий людей и жизнь, находящийся в постоянном общении к крестьянами, имеющий, к тому же, незаурядный дар рассказчика.

Крестьянская речь также имеет свои отличительные особенности. Она дифференцируется по степени образованности ее носителей и определенным образом индивидуализирована. Особыми признаками характеризуется речь "холопов", лакеев — крепостных крестьян, обособленных от остального крестянского мира, безмерно преданных своим господам. Такова речь Якова Иванова в "Старой барыне", пестрящая своеобразными оборотами, выражающими чрезмерно почтительное и подобострастное обращение к госпоже: *Госпожа наша, — начал он, не торопясь и с ударением, — была, может, наипервая особа в России: только званье имела, что женщина была; а что супротив их ни один мужчина говорить не мог. Как ими сказано, так и быть должно. Умнейшего ума были дама.* Подчеркивается, вместе с тем, официально-деловой, бюрократический стиль речи этого рассказчика: *в присутственных местах хождение имел; в противном же случае подать в подлежащий земский суд законное объявление обо всем случившемся.* В его речи встречаются элементы старославянской лексики, придающие повествованию подчеркнуто высокий стиль, а также старинные обороты: *Прежде, сударь, бывало, губернатор по губернии ехал, **аки владыко земной;** ... покойный муж ее, занимаясь сам хмелем, **через два дни в третий** бил ее за ее глупость.* Однако в рассказе много просторечных форм, что указывает на принадлежность рассказчика к крестьянской среде: это

и нелитературные формы степеней сравнения прилагательных *(побогатее, простее, сильнеющий)*, и нелитературные формы падежных окончаний *(из интересу, с базару)*.

Интересна и речь других крестьянских персонажей. Речь "питерщика" Клементия, длительное время жившего в городе и общавшегося с городскими жителями, как с господами, так и с мастеровыми, характеризуется употреблением конструкций, выражающих некоторую претензию на образованность, непривычных для крестьянской среды. Это и почтительное обращение к барину: *С большим нашим удовольствием, если вам будет не в тягость... Затем наше почтение-с;* и некоторые выражения, встречающиеся в его рассказе: *к хмельному получил пристрастие большое; хозяйка принимает это в большое удовольствие, а Палагея Ивановна отказ делает.* Такие обороты, имеющие оттенок книжности, сочетаются с многочисленными просторечными элементами, в том числе с искаженными неверным произношением словами *(и асторическую живопись тоже немного маракуем, и анаралов там всех знает)*, с диалектной и просторечной лексикой (*моторит* 'тошнит', *необрядная* 'неопрятная' и т.д.), с диалектными формами деепричастий (*красимши, видючи, сделамши, попемши* и др.). Все эти разностильные элементы, сочетаясь к тому же с фольклорными выражениями (*а о деревне и думушку думать забыл*), и создают идивидуализированную речевую характеристику рассказчика.

Совсем иной тип речи у старика Сергеича в рассказе "Плотничья артель". Сам герой дает такое объяснение своей складной, местами рифмованной речи: *Измолоду, государь мой милостивый, ‹...› такая уж моя речь; где и язык-то набил на то — не помню; с хороводов да песен, видно, дело пошло; ну и тоже, грешным делом, дружничал по свадебкам.* Рассказ Сергеича насыщен фольклорными образами, пословицами, поговорками, затейливыми параллелями. Приведем только один пример: ... *нужда скачет, нужда пляшет, нужда песенки поет — да! Хоть бы и мое дело, не молодой бы молодчик, а на седьмой десяток валит... Пора бы не бревна катать, а лыко драть на печке лежать — да!*

Устойчивые фольклорные образы и обороты, а также общая тенденция близости рассказа героя некоторым жанрам устного народно-поэтического творчества присущи не только рассказам Сергеича, но и монологу крестьянки Аксиньи ("Леший"): *иду по усадьбе да горючьми слезами обливаюсь; Так, кормилец, опосля того пропала да пропала. Все-то ноженьки отбегала, ищучи ее по селам и по деревням, все леса, почесть, выходила — ни слуху ни духу ниотколе нет.* В приведенных отрывках явно прослеживается сходство с фольклорными напевными причитаниями.

Прекрасной рассказчицей является Грачиха ("Старая барыня"). Ее рассказ изобилует разговорными инверсиями, разговорными и просторечными частицами, просторечной и диалектной лексикой, бранными словами, эллиптичными построениями, ироническими замечаниями, т.е. многочисленными признаками устной, живой

простонародной речи, необычайно яркой и выразительной; изложение событий дается очень динамично, без различного рода отступлений и излишней многословности (см., например, описание похищения невесты Федора Гавриловича).

Приведенные выше примеры и их анализ показывают, что изображение богатейшего разнообразия типов и характеров в произведениях Писемского становится возможным не столько благодаря авторским описаниям или комментариям, сколько — главным образом — благодаря самой речи персонажей.

Композиционная специфика всех выбранных для исследования произведений Писемского заключается в сосуществовании внутри каждого из них образов автора-повествователя и героя-рассказчика как двух градаций первого лица. Соответственно этому ткань анализируемых повестей и рассказов Писемского представляет собой сложное сцепление более или менее развернутых реплик и монологов повествующего типа, выполненных порой в нормах сказа, порой — в нормах персонифицированного литературного повествования (Ich-Erzählung) и, следовательно, пример тесного взаимопроникновения этих двух видовых подразделений формы повествования от первого лица. Герой-рассказчик может в большей или меньшей степени приближаться к автору-повествователю своей речевой культурой, но разговорные элементы в его речи оказываются преобладающими. Можно говорить о наличии в рассматриваемых произведениях Писемского сказовых элементов, придающих им стилистическое своеобразие, но не превращающихся при этом в замкнутый, цельнооформленный, "чистый" сказ.

Анализ особенностей речевой структуры рассказчика привел к выделению некоторых общих и индивидуальных черт речи героев-рассказчиков. Рассмотрение первых позволило выявить композиционные и речевые (синтаксические и лексические) средства создания иллюзии устно произносимой речи. Примеры же индивидуализации речевых характеристик рассказчиков являются примерами языковой изобразительности в художественном тексте и показывают, как социальный и индивидуально-психологический облик героя передается через его речь. Средствами композиционно-речевой характеристики "говорящих" персонажей Писемского создает живые образы рассказчиков, и возникает то художественное "многоголосие", которое отличает его повести и рассказы.

ЛИТЕРАТУРА

Виноградов В.В. О теории художественной речи. М., 1971.

Виноградов В.В. Проблема сказа в стилистике / Избранные труды: О языке художественной прозы. М., 1980.

Папава Е.И. Композиционно-речевая организация рассказов В. Шукшина. Дис. ... канд. филол. наук. М., 1983.

Проскурина Ю.М. Реализм русской литературы 50-х гг. XIX в. Челябинск, 1980.

Е. Л. Гинзбург

ИЗ ЗАДАЧ ПО ФУНКЦИОНАЛЬНОМУ СЛОВООБРАЗОВАНИЮ

Среди словообразовательных задач много таких, для решения которых нужно установить сферу действия отношений производности. Производность — это основание подобия словообразовательных пар, т. е. таких пар однокоренных слов, при истолковании которых одно из них, называемое производным, по крайней мере в одной из своих лексических форм[1] требует или допускает использование другого однокоренного по крайней мере в одной из таких его форм. Последнее называют производящим. Это определение, восходящее к Г.О. Винокуру[2], казалось бы, однозначно устанавливает сферу действия отношений производности.

Для большинства пар слов, признаваемых словообразовательными, это действительно так. Однако не для всех. Есть пары слов, словообразовательные связи между которыми отрицаются без достаточных на то оснований. Эти случаи позволяют глубже понять природу производности, а значит, точнее очертить границы словообразовательного гнезда.

Производность — отношение, связывающее двуплановые единицы, это позволяет говорить о плане содержания и плане выражения производности. Далее будут рассмотрены три задачи: первая из них касается плана выражения производности, вторая — плана содержания, а третья — их взаимодействия.

Задача первая. Принадлежат ли одному гнезду слова с разным числом корневых морфем?

Предварительные замечания

1) Далее пойдет речь о месте в словообразовательной системе сложных слов. Существенно уточнить объем этого понятия. Иногда под него подводят и сложносокращенные слова, или аббревиатуры (последний термин лучше). На наш взгляд, сложные слова и аббревиатуры — это абсолютно разные категории номинативных единиц. И те, и другие соотнесены с комплексами слов, обычно слово-

[1] Они объединяют значения, употребления и оттенки значений.

[2] Ему же принадлежит и характеристика предмета функционального изучения производного, фиксирующая его отличия и естественную связь с предметом истори-

сочетаниями. Но первые так, что они допускают членение нацело на индексы классов слов, морфемы, а вторые так, что либо вообще не допускают его, либо допускают деление, но всегда с остатком. Этот остаток отличает то, что ни ему в целом, ни каждой из мыслимых его составляющих нельзя сопоставить какого-либо естественного класса слов, класса слов, обладающих семантической общностью. Иначе говоря, первые допускают покомпонентное соотнесение с простыми словами, а вторые соотносятся только как целостные номинативные образования.

2). Участие сложного слова в сочетаниях слов, мотивирующих новые сложные слова, равно как и связи сложного слова, ничем не отличающиеся от словообразовательных связей однокорневых, или простых, слов, здесь не обсуждаются. Речь идет о том, как соотносятся сложное слово и простые слова, участвующие в словосочетании, которое — с позиций теории номинации — является эквивалентом сложному слову.

1. Естественно ли вслед за Д. Уортом и др. давать *рыболов* только в том гнезде, что и *ловить*? Почему бы ему не быть в гнезде с *рыба*, как это находим у В. И. Даля? Ведь сущ. *рыболов* синонимично сущ. *рыбак*, точно так, как синонимичны *архивист* и *архивовед*, *бахчевник* и *бахчевод*, *овчар* и *овцевод*, *свинарь* и *свиновод*, *хлебник* и *хлебопек*. Вхождение сложных слов в эти пары обязано первым их компонентам. Участие в приводимых ниже парах актуализирует вторые компоненты: *резчик* и *зуборезчик* или *косторез*, *заготовитель* и *лесозаготовитель*, *водитель* и *судоводитель*, *искатель* и *рудоискатель*. Простые слова в этих парах являются родовыми названиями, сложные — видовыми. И родо-видовые, и синонимические отношения являются отношениями семантического сходства. Для однокоренных и однокорневых слов они определяют принадлежность к одному гнезду.

Но как быть, если одно из этих отношений включает данное слово в одно из гнезд, а другое — в другое?[3].

Синонимические отношения определяют возможность отнести слова *хлебопек* и *кораблевладелец* в гнезда со словами *хлеб* и *корабль* соответственно. Родо-видовые отношения требуют отнести эти слова в гнезда со словами *печь*, *пекарь* и *владеть*, *владелец* соответственно. Какому решению отдать предпочтение? Привести их в двух

ческого описания тех же единиц. Сегодня предмет и задачи словообразования должны быть обособлены от предмета и задач теории номинации, обязанной объяснить, как образуются слова в процессе построения текста и как слово текста, слово-член, отделяется от текста, становится надтекстовым, словом-типом.

[3] Заметим, что принадлежность к одному и тому же гнезду отвечает цельнооформленности членов гнезда. Это же верно и для случая, когда синонимия и другие отношения семантической совместимости позволяют отнести сложное слово только к одной из нескольких групп слов, родственных с композитом. Так обстоит дело с *дачевладелец*, *грузовладелец*, *домовладелец* — все это *владельцы*, но *домовладелец* ≠ *домушник*, *грузовладелец* ≠ *грузчик*, а *дачевладелец* ≠ *дачник*; описанная асимметрия отвечает цельнооформленности и поддерживает ее. Напротив, соответствие *кораблевладелец*, *корабельщик* / *владелец* цельнооформленность сложного слова подрывает.

гнездах? Можно, конечно, воспользоваться техникой перекрестных ссылок. По крайней мере в словосложениях типа *путь-дорога* или *черно-белый* они просто обязательны. Но не ближе ли к правде языка давать *хлебопек, рыболов, кораблевладелец* и другие сложные слова отдельными гнездами? Не лучше ли описывать их вне гнезд с *хлеб, рыба, корабль* или *печь, ловить, владеть*? Это не отменяет возможности использовать перекрестные ссылки, но сделает их употребление более разумным, позволит специализировать их в качестве средств фиксации связей объектов теории номинации и теории производного слова.

2. Выше рассмотрены композиты агглютинирующей (механической) техники. Вывод, к которому мы пришли, верен и по отношению к композитам фузионной (органической) техники (подробнее об агглютинативных и фузионных композитах см.:[Реформатский 1967, 289]).

Объединять ли в одном словообразовательном гнезде *душа* и *равнодушие*? А. Н. Тихонов, считающий, что во всех случаях, когда для слова двуосновность актуальна, его нужно приводить в гнезде, с которым соотносится первый компонент, и в гнезде, с которым соотносится второй компонент, *равнодушие* дает только в гнезде *равный* [Тихонов 1985], в гнезде с *душа* это слово, в отличие наверное, от всех остальных двуосновных единиц на *-душие*, не приводится. Такое решение оправдывает синонимия *равнодушие — безразличие — индифферентность*. Значит ли это, что слово *равнодушие* является простым словом? Нет, не значит. Препятствует синонимия сущ. *равнодушие* и *бесчувствие, бесчувственность, безучастность, безучастие, нечувствительность*; синонимия, актуализирующая в гнезде с *душа* в качестве антонима к *равнодушный — душевный*, в качестве интенсива к *равнодушие — бездушие*. Таким образом, вопреки отсутствию сочетания **равная душа* сущ. *равнодушие* должно быть признано двуосновным, соотносительным как с членами гнезда *равный*, так и с членами гнезда *душа*. Это подтверждают и факты синтагматики, ср. параллелизм словосочетания *усталость души* и сложного слова *равнодушие*: *Самая отрицательная черта в человеке — ложь и показуха, все, что создает усталость души, все, что приводит к равнодушию* (Табаков О. — Моск. комсомолец. 1985. 11 авг.).

Итак, сущ. *равнодушие*, как и сущ. *рыболов*, является сложным, хотя и нельзя сопоставить ему словосочетания. При его истолковании актуальна связь и с *равный*, и с *душа*, и притом одновременно, а не порознь. Можно ли в этих условиях помещать *равнодушие* только в одно из гнезд или в каждое из них, но порознь?. На наш взгляд, это искажало бы его положение в лексической и словообразовательной системах. Правильнее было бы поступить так, как мы поступили со словом *рыболов*, — дать это слово вне гнезда с *душа* и вне гнезда со словом *равный*, правда, с отсылками к ним, сигналами номинативной, но не словообразовательной соотнесенности.

3. Соответствие "сложное слово — эквивалентное по смыслу словосочетание" принадлежит предметной области теории номинации, но не словообразования. Сложное слово как объект теории производ-

ного слова соотносительно: а) лишь со словом и б) только со словами, функционально равносложными по числу корневых морфем[4].

Это решение требует противопоставить словосложению и аббревиации полное удвоение как способ не только образования слов, но и их соотношения в языковой системе, способ, такой же как суффиксация, префиксация, инфиксация, чередования в корне и т. п.[5] Иными словами, вариантность *просто-напросто* и *просто*, равно как *просто-напросто* и устар. *просто-запросто*, соотношения *чачасто-часто* с *часто* и с *частый-частый*, а также *частый-пречастый* с *часто-часто*, *частый-частый* и просто *частый*, ср. соотношение *черный* и *черным-черен (черным-черно, черным-черна)* — все это в ведении словообразования. Одному и тому же гнезду принадлежат слова с равным числом не корневых морфов, а корневых морфем.

Примечание. Чем же в этом случае мог бы быть композит интересен для теории производного слова? Тем, что в нем черты производного per se выявлены максимально ярко. Скажем, тем, что наличие глагола, производного от композита, свидетельствует о принадлежности производящего к единицам квалифицирующей семантики.

По свидетельству А. Ш. Алтаевой [Алтаева 1985, 165], "в состав СП (словообразовательных парадигм) качественного прилагательного входят существительные, прилагательные, глаголы и наречия, а в состав СП относительного прилагательного — только существительные. Ср: *косолапый — косолапый, косолапенький, косолапо, косолапость, косолапина, косолапить...*" Случайно ли, что и среди сложных существительных глагол дают прежде всего качественно характеризующие названия лица, такие как *дармоед — дармоедничать, ротозей — ротозейничать, ротозействовать, верхогляд — верхоглядничать, крохобор — крохоборствовать (крохоборничать), лежебока — лежебочничать, лизоблюд — лизоблюдничать?* Объясняется ли этот факт наличием в сложных словах нескольких корневых морфов? Едва ли. Скорее свойствами, которые не являются специфическими для композитов — качественностью или относительностью, активностью или пассивностью, экспрессивностью или нейтральностью — качествами, относительно которых различие сложных и простых слов снято.

---

[4] Иначе, со словами, которые не являются опрощенными. Можно думать, что опрощение на самых разных его стадиях (и типа *простоволосый* и типа *опростоволоситься*, окказ. *опростоволосеть*, ср. у Н. Матвеевой: *Перед невзгодами не опростоволосеть*) задается и стимулируется уже при образовании композита необходимостью для семантики отвечать цельнооформленности означающего. Получает естественное объяснение несоотносительность со словосочетаниями таких образований, как *едино-* и *двоедушие, прямо-* и *криводушие, велико-* и *малодушие*, дивергенция членов первой и второй пар сложных слов, конвергенция *двоедушие* и *криводушие*, короче говоря, такие связи этих сложных слов, те их различия и сходства, которые не сводимы к сходствам и различиям прилагательных, с которыми — морфемно — соотнесены первые компоненты сложных слов.

[5] Ср. трактовку редупликации в [Реформатский 1967, 287—289]. Для характеристики аббревиатур показательна возможность для них не только суффиксации: *вуз→вузовец, вузовский*, но и удвоения: *г.* 'год'→ *гг.* 'годы', *т.* 'товарищ' → *тт.* 'товарищи', ср. количественную модификацию в случаях *ходишь-ходишь* и *просто-напросто*.

Задача вторая. Принадлежит ли гнезду *видеть* сущ. *свидетель*?

1. Обсуждая проблему границ словообразовательного гнезда, обычно приводят результаты дивергенции родственных слов. Представляют, видимо, интерес и несравненно более редкие результаты противоположной тенденции — объединения в одном лексическом, а иногда и более того — в одном словообразовательном гнезде представителей генетически разных гнезд. Таково соотношение сущ. *лапа* и гл. *лапать*, сегодня — производного от лапа, исторически — возможного объединения производного от *лапа* и генетически самостоятельного *лапать*, коррелята к польск. *łapać* 'ловить, хватать', соотносительного с укр. *лапі* 'легко, быстро', *лапій* 'быстрее' (подробнее см.: [Фасмер, II, 459]).

2. Пара сущ. *дым* и *дымка* сегодня осознается как связанная отношением мотивации; исторически это не просто разнокоренные, но еще и разносистемные слова — одно общеиндоевропейское, другое — результат ассимиляции заимствования из турецкого, см.: [Фасмер, I, 558; Шмелев 1977, 231].

Звуковая близость привела к такому семантическому преобразованию слова *дымка*, в результате которого первообразное со значением 'легкая прозрачная ткань' приобрело статус производного, метафорически соотнесенного с *дым* в значении 'легкая, что-л. застилающая пелена чего-л., похожая на дым', значении, которое сегодня осознается как базовое и которое оттеснило на второй план генетически первичное значение. Для нас важно, что это означаемое не противоречит строению означающего и полностью отвечает словообразовательному типу отсубстантивных сущ. с суффиксом *-к-* и словообразовательным значением 'нечто, чем-л. похожее на производящее', ср. *лиса — лисички*.

2.1. В словаре А.Н. Тихонова *веять* и *веер* приводятся в разных не только словообразовательных, но и лексических гнездах. Такое решение отвечает этимологии: *веер* и *веять* генетически являются разнокоренными, первое — результат ассимиляции на русской почве нем. Fächer, второе — общеиндоевропейское, из этимологического гнезда обозначений ветра и *веять*. Оно однако не отвечает истории взаимоотношений этих слов, признаваемых уже В.И. Далем членами одного гнезда, см. [Даль, I, 337].

Действительно, если сопоставить *веять, веялка* и *веер*, то соблазнительно признать пару *веять* и *веер* подобной вне всякого сомнения словообразовательной паре *веять* и *веялка; веять* входит в эти пары во фразеологически связанном значении 'обдавать струей воздуха', а *веер* в качестве члена такой пары осознается как имя 'инструмента, служащего для того, чтобы махая, обдавать себя струей прохладного воздуха'. Такая пара не представляет собой ничего особенного вроде бы и с точки зрения плана выражения отношений производности — едва ли было бы разумным сомневаться в естественности выделения суффикса *-ер* в *лидер* при производящем *лидировать*, в *докер* при *док*, в *фермер* при *ферма*, в *тренер* при *тренинг* и *тренировать*, в *легионер* при *легион*, в *миллионер* при *миллион*, в *миссионер* при *миссия* (с чередованием *j* и *н*) и т.п.

Беда в том, однако, что *веять* в этом значении не обладает инструментальной валентностью, которую "объективировало" бы слово *веер*, и среди аффиксов, оформляющих названия инструментов, нет аффикса *-ер*. Есть *-тель: нагреватель; -ник: подъемник; -чик: погрузчик; -льник: запальник; -ак: резак; -ач: тягач; -ок: скребок; -ница: скребница; -атор: вентилятор; -ор: детектор; -лка: пилка; -ка: дудка; -ло: черпало;* а *-ер* нет. Что плохого было бы в признании аффикса *-ер* унификсом? Прежде всего то, что подобное решение плохо соответствует одному из ведущих оснований дифференциации корней и аффиксов: малой частотности первых, высокой — вторых.

Объединение в одном словообразовательном гнезде *веер* и *веять*, таким образом, было бы едва ли аргументированным. Пока это члены лишь одного лексического гнезда.

2.2. *Свидетель.* Давать, стремясь быть верным истории языка, это сущ. вместе с гл. *ведать*? Или, сообразуясь с реальностью современного нам русского языка, в одном гнезде с гл. *видеть*? А может быть, и с *видеть*, и с *ведать*? Или отдельно и от *видеть* и от *ведать*, как это делает А.Н. Тихонов?

Открыв курс лексикологии современного русского языка Д.Н. Шмелева, в разделе "Народная этимология" читаем: "Древнерусское существительное *съвѣдѣтель*, производное от глагола *вѣдѣти* 'знать' ..., уже в древнерусских текстах появляется также и в форме *съвидѣтель*, связываясь с другим глаголом — *видъти* (ср. *самовидец* в тех же контекстах). Эта форма и закрепляется в дальнейшем в русском языке (современное *свидетель*). Однако, несмотря на то, что слово уже связывается с другим "корнем", его общая номинативная функция в целом остается прежней" [Шмелев 1977, 229][6].

Соотнесенность с *видеть* и производными от него подтверждает синтагматика сущ. *свидетель: Он* [Александр Бенуа] *свидетель, и он участник. Как свидетель он обладает удивительной памятью и даром художественного обобщения виденного* (Лихачев), или *Все, Олег, — сказал он Лаврову. — Кончились твои неприятности. Невеста твоя — заметь именно она — отыскала свидетелей, видевших нож* (Скорин). То же менее явно: *И зачем он выбрал этот безлюдный двор и арку, где не было ни души? Наверное, остерегался свидетелей* (Скорин). Об этом говорит и парадигматика сущ. *свидетель*, в частности синонимия с сущ. *очевидец*. Генетически первичное оттеснено в сущ. *свидетель* на второй план и осознается как внутрисловный дериват на базе первого из значений 'очевидец' в соответствии с моделью 'осваивать с помощью органов восприятия → осваивать с помощью интеллекта'.

Семантическая ассоциация, необходимая для объединения *свидетель* и *видеть* в одном лексическом гнезде, налицо. Семантически она

---

[6] О глаголе *ведать*, его соответствиях в древних и современных индоевропейских языках и, наконец, о семантическом переходе 'знать → видеть' см.: [Гамкрелидзе, Иванов, II, 836], там же характеристика перехода 'знать → слышать' на материале рефлексов и.-е $*k^{[h]}e/ou$, давшего ст.-слав. *čudo* и др.-англ. *hīeran*, др.-в.-нем. *hörren*.

достаточна даже для того, чтобы включить *свидетель* в словообразовательное гнездо с первообразным *видеть*. В силу сказанного выше о семантическом основании внутрисловной деривации, сохраняющаяся связь с гл. *ведать* и производными от него не может препятствовать этому.

Нет ли возражений от означающего? Если говорить о носителе вещественного значения, алломорфе корня, то нет. Иное дело носитель реляционного значения. Формант *с...тель* в данном слове оказался бы уникальным, а значит, признание пары *свидетель — видеть* словообразовательной стало бы возможным только при условии признания уникальных аффиксов, существования немоделированных отношений производности. В противном случае пришлось бы говорить о соотнесенности *свидетель* и *видеть только* в пределах лексического, но никак не словообразовательного гнезда.

Еще очевиднее это, если обратиться к абстрактному *свидетельство* и гл. *свидетельствовать*. Лексических форм, которые должны были бы быть отнесены к гнезду с *видеть*, здесь не больше, чем форм, которые должны были бы быть отнесены к гнезду с *ведать*.

видеть	***ведать***
свидетельство	
а) Показания лица, бывшего очевидцем чего-л.	а) Подтверждение чего-л. осведомленным, знающим лицом.
б) Присутствие при чем-л. для официального удостоверения подлинности чего-л.	б) То, что служит подтверждением, удостоверением какого-л. факта, события.
в) Осмотр с целью установления чего-л., освидетельствование.	в) Официальный документ, удостоверяющий что-л., удостоверение.

В этой ситуации трудно причислить *свидетельство* к производным от *видеть* и не менее трудно говорить о его вхождении в гнездо с *ведать* — если, конечно, полагать все перечисленные формы лексическими разновидностями одного слова и не расщеплять *свидетельство* на два омонима, поскольку в этом случае никаких проблем, кроме приведенных выше трудностей с трактовкой структуры означающих, не было бы. Столь же трудно было бы объединять на основе сказанного *видеть, свидетельство* и *ведать* в одно лексическое гнездо — утверждать тождество корня в *видеть* и *ведать* едва ли разумно, по крайней мере для современного русского языка. Иное дело семантическое гнездо, предполагающее обязательным если уж не тождество, то по крайней мере смежность, и прежде всего импликативную, только означаемых, но не означающих.

2.3. Однокоренные слова, одни из которых исторически являются исконными, а другие заимствованными (с разной степенью ассимиляции), должны быть признаны членами одного и того же лексического, но разных словообразовательных гнезд в том случае, если они дополнительно распределены[7] относительно членов оппозиции

"обыденная речь ~ необыденная (научная, деловая, официальная и т.п.) речь".

Так, объединение в одном словообразовательном гнезде прил. *новый* и сущ. *новация, инновация, новатор* (с производными *новаторский* (> *псевдоноваторский*), *новаторство* (> *псевдоноваторство*), *псевдоноватор* (> *псевдоноваторский, псевдоноваторство*)), см.: [Тихонов 1965, 1] с этих позиций является малооправданным, столь же неестественным, как и объединение *политес* и *политика:* оно потребовало бы расширить репертуар словообразовательных моделей и словообразовательных типов единицами, которые никаких других пар, кроме — *новый—новация, новый—инновация, новый—новатор,* не моделируют.

3. Все перечисленные случаи должны быть признаны дефектными относительно существующих приемов и средств фиксации производности.

Прямой противоположностью семантической непрерывности рассмотренных случаев было бы семантическое зияние в ситуациях объединения омонимов: *Ученье — свет, неученых— тьма* (Э. Кроткий) или *Атаман всегда ходил в баню со своей шайкой* (Моск. комсомолец. 1985. 15 сент.).

Аналогичным экспрессивным эффектом обладают и результаты преднамеренного сближения далеких семантических рядов и далеких семантических сфер использования лексических единиц. В 60-е гг. такого рода эксперименты получили широкое распространение после опытов создания "Толкового энциклопедического словаря" на страницах "Литературной газеты". Речь идет о толкованиях типа *байка* 'жена бая'. И денотативная, и сигнификативная случайность сближения разнокоренных слов ярко проявляется на фоне регулярности используемой словообразовательной модели, ср. *тяжба* 'соревнования штангистов' при *тяжелый (тяжелоатлет)* и *тягаться,* с одной стороны, отглагольных *божба, дружба, ворожба, женитьба* и отадъективных *алчба* от *алчный* и *волшба* от *волшебный,* с другой. Однако как только членение оказывается немоделированным, приводящим к выделению унификсов, этот банальный прием создания комического оказывается малоэффективным. Именно так, на наш взгляд, обстоит дело с "толкованиями" типа *ловелас* 'хороший ювратарь', *трепанг* 'болтун', *табуретка* 'маленький запрет' или *тополь* 'пешеход'.

Задача третья. Принадлежит ли одному гнезду *черный* и *чернила?*

Парадигматика против синтагматики

1. При обсуждении вопроса, объединять ли в одном гнезде *черный* и *чернила,* мыслимое множество решений таково:

---

[7] Дополнительное распределение относительно сфер использования является способом активного освоения заимствования, придания ему формы, характерной для ассимилирующего языка, см.: [Якубинский 1926]; нарушение их границ ведет к макаронизму, тавтологиям типа *суп — липотаж* (< *le potage* 'суп') и отчуждению заимствования, признанию его не только чужим, но и чуждым, посторонним (подробнее см.: [Брагина 1977]).

— *черный* и *чернила* принадлежат разным словообразовательным и разным лексическим гнездам;

— *черный* и *чернила* принадлежат разным словообразовательным гнездам, но одному и тому же лексическому гнезду;

— *черный* и *чернила* принадлежат одному и тому же словообразовательному, а значит, одному и тому же лексическому гнезду.

Ниже предлагается анализ этих альтернатив. Мы осуществим его двумя разными способами, ни одному из которых, с теоретической точки зрения, как кажется, нельзя отдать предпочтение.

2. Объединять ли в словообразовательную пару *черный* и *чернила*?

2.1 Решая эту задачу, прибегают к помощи двух синтагматических критериев. В обоих случаях учитывается сочетаемость. Первый ограничен лексическими аспектами сочетаемости, второй семантическими.

2.1.1. Лексико-синтаксический критерий.

Если слово А, в прошлом производное от Б, объединяется с этим Б, с его антонимом или синонимом конструкцией идентификации, и если подобное сочетание не является фигурой усиления (рационального или эмоционального в значении опорного слова), то А и Б принадлежат к разным гнездам, по крайней мере словообразовательным.

Допустимость сочетания *черные чернила* заставляет ответить отрицательно на вопрос, объединять ли в одну словообразовательную пару *черный* и *чернила*.

Тот же вопрос мог бы быть задан и по поводу *жито* и *житница*. Напомним, *жито* — 'хлеб на корню или в зернах'. Между тем фраза *Казахстан — хлебная житница страны* экспрессивна не более, чем фраза *Тюмень — кладовая нефти (угля, железа, меди, йода; нефтяная кладовая)* или ближайшие к ним в пространстве метафорических перифраз *озерный/речной край, страна ледников/тысячи озер, царство снега/ льда*. Слова *житница* и *жито* принадлежат разным гнездам и не только словообразовательным, но и лексическим, если, конечно, пренебречь архаичным значением слова *житница* 'помещение для хранения зерна'.

Пример звукозаписи (на основе повтора *Г* и *Р*); *Ему* (торнадо) *мало было нагромоздить огромные горы песка, грязи, водорослей и диких камней* (А. Куприн) — требует обобщить предложенный критерий и на такие объединения, при которых синтаксически не связанные А и Б объединены лишь общностью или идентифицируемого с помощью А и Б, как в приведенном случае, или их идентификатора.

2.1.2. Семантико-синтаксический критерий.

Если слово А, в прошлом производное от слова Б, сочетается со словами того же семантического поля, что и Б, иначе говоря, с тематическими альтернантами к Б, то А и Б принадлежат разным гнездам: *красные, зеленые, бесцветные* чернила.

Житница в значении 'помещение под жито, хлебный амбар' сегодня осознается как архаизм, связь его с *жито* утрачена (ср. *перечница*, с иным аффиксом: *молочник, солонка*).

Иное — значение 'то, откуда получают в большом количестве какой-то продукт растениеводства', ср. *чайная житница, рисовая, соевая житница*, но *кладовая нефти* и, разумеется, не **кладовая риса, сои, хлопка*, равно как и не **житница нефти, соли, газа*.

2.1.3. Рассмотрены два синтаксических критерия принадлежности генетически родственных слов одному и тому же (словообразовательному или лексическому) гнезду. Оба синтаксических критерия отвергают возможность объединить *черный* и *чернила (жито* и *житница)* одним словообразовательным гнездом.

Результат этот кажется убедительным, однако, только для пары *жито* и *житница*. Желание понять, на чем основано это ощущение необходимости, но недостаточности приведенных критериев, требует продолжить анализ пары слов *черный* и *чернила*.

2.2. Выше связь *черный* и *чернила* рассматривалась как связь целостностей. Ниже мы попытаемся проанализировать ее тонкую компонентную структуру.

Обратимся к толкованиям слов *черный* и *чернила* (естественно, в тех формах, в которых они могли бы быть соотносительны).

2.2.1. Из двух лексических форм прил. *черный*, которые могли бы быть базой для сущ. *чернила* (а именно *черный*$_1$ 'цвета сажи или угля': *черное платье, черная шляпа; и черный*$_2$ 'темный, в противоположность светлому, именуемому *белый*': *черный хлеб,* ср. *отбеливатель=осветлитель),* приоритет принадлежит обозначению не насыщенности, а тона, *черный*$_1$. У этого прилагательного две составляющих. Первая — 'такой, который обладает цветом', вторая — 'такой, который подобен по цвету углю или саже'. Первый заполняет пробел в конструкции *Черный ли, нет ли — все едино* □ . Вторая — в конструкции *На то и черный, а не белый (красный, синий ...), чтобы быть* □. Первая является презумптивной, вторая — ассертивной. Презумптивную и ассертивную составляющие объединяет предикат 'обладать цветом', исчерпывающий презумпцию и имплицирующий 'быть воспринимаемым глазами'.

2.2.2. Обратимся к толкованию сущ. *чернила*. По МАС, это 'водный раствор какого-л. красящего вещества для письма', по СО —'красящая жидкость для писания'. Для наших задач, как кажется, достаточно толкования, предлагаемого в СО (если бы не терминологичность сочетания *симпатические чернила* (терминологичность, созданию которой служит зачеркивание в *чернила* семы 'красящий'), про *чернила* следовало бы говорить, что это 'как правило красящая жидкость для писания').

В этом толковании две составляющих. Первая, инструментальная — 'жидкость для писания', при раскрытии содержания слова *писание* — 'жидкость для того, чтобы на чем-л. оставлять графические знаки' или, подробнее, но не столь точно, 'жидкость для получения на чем-л. воспринимаемых глазами стандартных средств передачи и разграничения сообщений'. Вторая, каузативная, — 'красящая жидкость', или 'жидкость, придающая чему-л. цвет', или 'жидкость, которая придает чему-л. способность быть воспринятым глазами'. Что общего у этих составляющих, что является материальной основой их объединения? Предикат 'быть воспринимаемым глазами', в обеих составляющих являющийся ассертивным компонентом.

2.2.3.1. Теперь и уместно спросить, нет ли такого общего в семантике *черный* и *чернила*, которое позволило бы объединить эти слова, если и не словообразовательной парой, то по крайней мере в одном лексическом гнезде?

Подобное общее есть: это предикат 'быть видимым' = 'быть восп-

ринимаемым глазами', хотя функции его разные: в толковании прил. *черный* он — презумптивый компонент, а в толковании сущ. *чернила* — ассертивный.

2.2.3.2. Исчерпывается общее между *черный* и *чернила* сказанным? Да — если следовать приведенным толкованиям. Нет — если учесть, что красящее вещество само имеет цвет, и он совпадает с тем цветом, который придается окрашиваемой вещи, что вообще говоря не обязательно — раствор виража "сепия" имеет зеленоватый цвет, а отпечаток, обработанный этим раствором, — коричневый.

Если же толкование сущ. *чернила* уточнено, например, так: *чернила* — 'красящее вещество, в частности, черного, синего, красного, фиолетового или зеленого цвета, используемое для письма (а с изобретением фломастеров также и для рисования)'; то общность семантики рассматриваемых лексических форм уже достаточна для объединения не только в одном лексическом гнезде, но и в одном словообразовательном гнезде (правда, на базе периферийной мотивации, той, же, что объединяет в одной словообразовательной паре *полковник* и *полк, белый* и *белье).*

2.3. Существенно, что для обеих пар, и для *черный—чернила,* и для *полк—полковник,* слабость деривационных связей компенсируется внешней поддержкой, теснотой тематического ряда, ср. для *полк—полковник: рота > ротный, взвод > взводный;* для *чернила — белый > белила, голубой > голубец,* а если брать и другие вещественные производные, еще и *черный > черника, голубой > голубика* и т.п.

2.3.1. Решение вопроса о границах лексического или словообразовательного гнезда должно быть единым для тематически соотносительных групп однокоренных. Для *черника* и *черный,* скажем, оно должно быть таким же, как и для *голубой* и *голубика* — отрицание этого тезиса противоречило бы существованию сопоставительных конструкций их истолкования, ср.: *У черники ягода черная, нежная, а у голубицы — голуба* или *Княженика, вроде малина, только черная, голубица она голубая* [МДС, I, 92].

2.3. Вместе или порознь давать *черный* и вещественное *чернила?* А *белый* и *белила?* А *голубой* и *голубец,* также вещественное?

В последних двух случаях прилагательное и существительное объединяются в одном словообразовательном гнезде. Этого требует вхождение в дивергирующие омокомплексы (как в случае с устар. *голубец* I 'русская народная пляска'; *голубец* II, обл.: *Голубцы такие над могилками стоят, вроде бревенчатых срубов, кровельки двускатные с крестиками* (Вс. Иванов); *голубец* III к *голубь; голубец* IV сингулятив к *голубцы,* и, наконец, наше *голубец* V 1) синяя минеральная краска; 2) гриб 'синюха', на деле также омокомплекс, но в пределах гнезда с *голубой).* Этого требует использование *белый (голубой)* в толковании *белила (голубец),* этого требуют конструкции с однокоренными, выявляющие актуальную внутреннюю форму: *А знаешь ли что? Белилы право тебе пристали; не вхожу в тайны дамского туалета, но на твоем месте я стал бы белиться* (Пушкин). В этом же направлении, наконец, действует и использование в конструкциях параллелизма прилагательного как эпитета к однокоренному существенному: *Ведь вам, девушкам, чай, много надобно на белила на белые, на румяна на алые* (А. Островский).

2.3. По-иному трактуют *черный* и *чернила.* В полном согласии с

оппозитивностью *черный* прилагательному *белый* подавляющее большинство словообразователей признает *черный* и *чернила* членами разных словообразовательных гнезд. Возможность отнести связь между ними к периферийной мотивации (той, которая обнаруживается в толкованиях, вводящих производящее с помощью партикуляризирующих конструкций "в том числе черные") не обсуждалась.

А жаль, потому что явно можно было бы продемонстрировать разнонаправленность сил, поддерживающих единство тематического ряда, с одной стороны, а с другой, структурирующих этот тематический ряд в соответствии с заданной на производящих системой противопоставлений. Жаль и потому, что можно было бы продемонстрировать функциональную дополнительность лексической синтагматики и парадигматики, ориентацию парадигматических норм на консервацию деривационных отношений, а синтагматических норм — на их девальвацию и подавление, в конечном счете на уравнивание в правах когда-то производящего и производного и на их последующую дивергенцию. Синтагматика оказывается не только инициатором и катализатором, но также ингибитором и репрессантом мотивации.

3. Среди цветообозначений прил. *черный* противопоставлено прежде всего прил. *белый*, притом существенно, что смысл членов этой пары зависит от того, что в ней является доминантой: при маркированности *черный* реальный смысл *белый* — это любой, но не *черный*; при маркированности *белый*, смысл прил. *черный*— это любой, но не *белый*. Маркировка определяет бифуркацию оппозиций прил. *черный* и *белый* на две:

а) белый	'не-черный'
черный	'черный'
б) белый	'белый'
черный	'не-белый'

Можно ли чем-нибудь подтвердить реальность этой бифуркации? Можно, например, существованием двух таких четверок слов, что в одной из них производное от *белый* будет строиться по аналогии с производным от *черный*, а в другой базой аналогии будет уже не *черный*, а *белый*.

Есть ли такие две четверки слов? Есть.

Оппозицию № 1 подтверждает пропорция *черный: чернец = белый: X*, откуда *X = белец*.

Оппозицию № 2 подтверждает пропорция *белый: белила = черный: X*, откуда *X = чернила*.

Тогда становится ясным, как стала возможной та вариация фразеологизма *черным по белому*, которую мы находим в переводе стихов М. Тейфа:

И перышко отчаянно плясало
И голубым по белому писало,
Отображая мыслей поворот.

Что отсюда следует? А то, что *белец* является производным от *белый* в той же мере, что и *чернец* от *черный*, и то, что *чернила* являются производным на базе *черный* в той же мере, что и *белила* на базе *белый*.

Можно ли, однако, считать, что пары *черный—чернец* и *черный—чернила* равнозначимы? На наш взгляд, нет, ведь маркировка *черный* в паре *белый—черный* является доминантной[8], а маркировка *белый* в оппозиции *черный—белый* рецессивной. Иными словами, отношение производности, связывающее *черный* и *чернец*, а также *белый* и *белила* должно быть признано центральным, семантически регулярным, а отношение производности, связывающее *белый* и *белец* или *черный* и *чернила*, — периферийным, семантически нерегулярным, таким же, как и отношение между *белый* и *белье*, см.: [Земская, 1981, 222].

Из сказанного ясно, что *черный* и *чернила* принадлежат одному и тому же словообразовательному, а значит, одному и тому же лексическому гнезду. *Чернила* удерживается в гнезде с прилагательным *черный* лексическими по своей природе силами аналогии, объединяющей не только *черный* с названиями других цветов, и прежде всего *белый*, но еще и производные, возводимые к этим прилагательным. Особенности маркировки *черный* в оппозиции *белый* таковы, что и в системе в целом, и в гнезде с первообразным *черный* отношение производности *черный* > *чернила* должно быть признано периферийным.

ЛИТЕРАТУРА

Алтаева А.Ш. Словообразовательные парадигмы сложных прилагательных // Актуальные проблемы русского словообразования. Ташкент, 1985.

Алтаева А.Ш. Словообразовательные парадигмы сложных существительных // Там же.

Брагина А.А. Чужое — свое: от заимствования к словотворчеству // Грамматика и норма. М., 1977.

Гамкрелидзе Т.В., Иванов Вяч.Вс. Индоевропейский язык и индоевропейцы: Реконструкция и историко-типологический анализ праязыка и протокультуры: В 2 т. Тбилиси, 1984.

Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. М., 1978—1980.

Земская Е.А. Словообразование // Современный русский язык: Учебник / Под ред. В.А. Белошапковой. М., 1981.

МДС: Мотивационный диалектный словарь: Говоры Среднего Приобья: В 2 т. Томск, 1982.

Реформатский А.А. Введение в языкознание. М., 1967.

Тихонов А.Н. Словообразовательный словарь русского языка: В 2 т. М., 1985.

Фасмер М. Этимологический словарь русского языка: В 4 т. М., 1964—1973.

Шмелев Д.Н. Современный русский язык: Лексика. М., 1977.

Якубинский Л.П. Несколько замечаний о словарном заимствовании // Язык и литература. Л., 1926. Т. 1. Вып. 1—2.

[8] Поэтому в сочетании *черным по белому* предшествование *черный* является нейтральным, а предшествование *белый: по белому черным* было бы стилистически отмеченным. Иное, скажем, *черный* и *красный*. Различие между *черным по красному* и *по красному черным* на наш взгляд исчезающе мало, по крайней мере столь же мало, как и различие *черным по красному* и *красным по черному*.

Л.И. Василевская

ИМЯ СОБСТВЕННОЕ В ПРЕДЛОЖЕНИЯХ С ЛЕКСИЧЕСКИ ТОЖДЕСТВЕННЫМИ КОМПОНЕНТАМИ

Задача описания синтаксических конструкций современного русского языка, в которых отмечаются лексические совпадения, представляет интерес прежде всего с точки зрения возможностей передачи широкого спектра значений субъективно-модального типа. То, что контактное расположение идентичных лексем нередко выступает в качестве важного средства речевой экспрессии, уже отмечалось исследователями, например: [Новиков, 1982, 1 (с. 177)]. Круг синтаксических явлений, затрагиваемых этими процессами, может быть разделен на две основные группы: употребления с повторяющимися лексическими единицами 1) во фразеологически связанных и 2) фразеологически не связанных синтаксических конструкциях. Наиболее полно синтаксические модели обоих видов с использованием лексически закрытых компонентов представлены в [Грамматика 1980, 85, 217—218, 220—221, 279—280, 286, 384—385 и др.]. В их составе встречаются самые различные группы слов. Определенную специфику имеет функционирование имен собственных, в частности антропонимов. Интерпретация синтаксических построений с такими именами нередко обусловлена спецификой конструктивного существования синтаксических единиц, характером речевого взаимодействия собеседников, разнообразием целевых установок говорящего (пишущего).

Применительно к фразеосхемам справедливо замечание Д.Н. Шмелева, который писал о существовании многих фразеологизированных построений в составе своеобразных "обрамляющих контекстов" [Шмелев 1976, 136]. Например, употребление в качестве связочного компонента союза *и* обычно приводит к "прочтению" высказывания как оценочного со знаком "минус". Появляется значение неодобрения, невысокой оценки того или иного явления (факта, личности, предмета), называемого существительным: — *Ну и что же? **Гегель и Гегель.** И ничего особенного* (Заяицкий "Жизнеописание Лососинова")[1]. Сходные контексты характерны для конструкций псевдокомпаративного типа, в которых субъект и объект сопоставления выражены идентичными лексемами. В предложениях-псевдокомпара-

[1] Союз *и* может использоваться как связующий компонент фразеосхемы с лексически тождественными компонентами не только в модели квалификативного типа. Допустим вариант автонимного употребления антропонимов с отсылкой к самому знаковому выражению: *Его называли Ванечкой. **Ванечка и Ванечка** ... К этому все привыкли.* Аналогичны употребления с союзом *да*: — *Господин звал ее просто Идой, то есть только по имени. **Ида да Ида**, он даже отчества ее не знал хорошенько* (Бунин "Ида").

тивах говорящий может выражать неодобрение описываемого, квалифицировать его как ординарное, ничем особенным не примечательное: ***Дубов как Дубов,*** *ничего нового, одна достоверность* (Мордвинов "Дневники"). Значение согласия или вынужденного согласия с собеседником может передаваться с помощью частицы *так* в роли связочного компонента[2]. Осуществляется повторение самых различных компонентов семантико-синтаксической структуры исходного высказывания: — *Товарищу Ташкину, — холодно, снова переходя на официальный тон, отрезал Мурашов. —* ***Ташкину так Ташкину,*** — обескураженно сказал Иван Емельянович (Николаев "Заброшенный полигон"). Модель может появиться и в составе реплики, являющейся ответом на категоричное волеизъявление собеседника в форме императива:

— ***Иди к Перкинсу.*** *— Если ты с ним так подружился, можешь идти сам и даже жениться на его оспенной дочери и фаршировать всякую тухлятину, пока вас не повесят на одном дереве. —* ***Иди к Перкинсу. — К Перкинсу так к Перкинсу*** (Бухов).

Как пример фразеологически связанного построения можно, по всей видимости, рассматривать вариант сложного предложения, выражающего причинные отношения 'а — *потому (и), оттого (и), тем и ... — а, что ...*' : ... ***близоруким поклонникам Мольера чужда мысль, что Мольер тем и Мольер,*** *что он целый мир, что граней в нем без числа, и что поэтому к нему можно подходить с самых противоположных сторон* (Мейерхольд). Подчинительный союз *потому что, оттого что* представлен здесь в расчлененном употреблении [Грамматика 1980, 579]. В качестве актуализатора при союзе нередко выступает частица *и*. Разобщенность элементов союза может быть связана с установлением непосредственной синтаксической зависимости между первым компонентом союза и глаголом-сказуемым главного предложения в составе синтаксически свободного употребления: ... ***а Шукшину потому это и удалось, что он — Шукшин,*** *пронзительно видящий вокруг себя людей, их судьбы, их жизненные перипетии, потому что он и писатель, и режиссер, и актер в одном лице* (Залыгин). Введение элемента подчинительного союза *потому, оттого* может сопровождаться появлением модальных слов и частиц — *только, лишь, прежде всего, именно, еще и, как раз, очевидно, вероятно* и др.: *Маяковский (прежде всего, вероятно, как раз ...) потому Маяковский, что* ... См.: также построения типа *Маяковский является Маяковским, потому что ...*, конструкции со сложными объединениями союзов *постольку — поскольку: Маяковский постольку Маяковский, поскольку ...* .

К типу связанных синтаксических структур обычно относят предложения *Жизнь есть (и есть, это, это и есть) жизнь; Женщина есть (и есть, это, это и есть) женщина.* Ср.: ***Война есть война,*** *милая Лота, — сказал Дицман, усмехаясь. Многим немцам как типу свойствен не садизм, а мазохизм, выраженный в беспрекословном послушании.*

[2]Экспрессивно-модальное своеобразие и специфическая эмоциональная окраска таких употреблений отмечались В.В. Виноградовым [Виноградов 1975, 228].

Война — это приказ (Бондарев "Берег"); — ***Ведьма и есть ведьма,*** — *продолжал Савелий глухим, плачущим голосом, торопливо сморкаясь в подол рубахи. — Хоть ты и жена мне, хоть и духовного звания, но я о тебе и на духу так скажу, какая ты есть* (Чехов "Ведьма"); *Как ты не поворачивай, а* ***хозяйка есть хозяйка*** (Шукшин "Бессовестные"). Предложения эти невозможны с нулевой связкой [Ширяев 1984, 16]. Относительно их специфики высказываются различные, нередко прямо противоположные точки зрения. Некоторые исследователи квалифицируют такие употребления как тавтологические [Падучева 1985, 42; Кифер 1985, 336]. Ю.Д. Апресян пишет о том, что, являясь тавтологичными по форме, они в конечном счете "не тавтологичны и, следовательно, не нарушают постулата информативности ровно в той мере, в какой их интерпретация допускает обращение к коннотациям опорного существительного" [Апресян 1988, 40]. Чрезвычайную важность приобретает факт лексического наполнения рассматриваемых предложений. Для некоторых классов лексем регулярны сочетания в позиции предиката не только с им., но и с тв. п. имени: *Женщина всегда остается женщиной; Закон везде является законом.* Конструкции с тв. п. имени в позиции предиката обычны для имен признаковой семантики.

Специально обсуждается проблема информативности таких предложений. Рассматривая высказывания вида *Закон есть закон, Женщина есть женщина,* Е.В. Падучева пишет о том, что в них происходит нарушение принципа информативности. Тавтологичность прямого смысла конструкции заставляет слушающего искать подлинный смысл в ассоциациях, которые связаны с понятиями, заключенными в лексемах *закон* и *женщина.* Отсюда возможные толкования предложений: 'закон надо выполнять', 'женщине свойственны многочисленные недостатки' [Падучева 1985, 42]. Подходя к рассмотрению таких высказываний с точки зрения принципов кооперативного общения, Г. Грайс отмечал, что они неинформативны на уровне того, что реально сообщается, но информативны с точки зрения подразумеваемого [Апресян 1988, 40]. На этом же основании Ф. Кифер относит такие предложения к категории аналитических, т.е. не несущих новой информации [Кифер 1985, 335]. В процессе актуализации они являются как бы тривиальным образом истинными: сопоставление идентичных лексем в их составе неизбежно влечет за собой истинность результирующего высказывания с такими повторяемыми лексемами (ср. с замечанием Н.Д. Арутюновой о том, что "тождество предмета самому себе составляет необходимую истину" [Арутюнова 1982, 8]). Особенности истинностного значения рассматриваемых предложений, их сходство с автореферентными высказываниями, механизмы функционирования которых обеспечиваются автономными употреблениями словесных знаков, в известной степени сближают подобные употребления с перформативами.

Значим вопрос о статусе различных синтаксических позиций в структуре таких высказываний. Несомненно, что первая из них аналогична позиции субъекта, вторая — предиката в составе синтаксси-

чески свободного употребления[3]. Отношение между субъектом и предметно представленным предикативным признаком мыслится при этом как отношение идентификации субъекта с самим собой [Грамматика 1980, 279—280]. Ю.Д. Апресян несколько уточняет основания разграничения позиций, связывая их с проблемой актуализации коннотативного потенциала опорного существительного модели. Он отмечает, что первая позиция предназначена для актуализации собственно лексического значения слова, вторая — его языковых коннотаций. По мнению Ю.Д. Апресяна, формула в целом настолько чувствительна к коннотациям, что "может служить естественным мерилом степени коннотативности существительного" [Апресян 1988, 40]. У существительных с бóльшим коннотативным потенциалом оказывается и более значительным объем коммуникативной функции результирующего высказывания: говорящий вполне может рассчитывать на то, что высказывание будет для собеседника столь же информативно, как и для него самого. При использовании в составе конструкции существительных с незначительным или практически нулевым коннотативным потенциалом на уровне языка осмысление результирующего высказывания происходит на гораздо более субъективной основе, с учетом, по словам Ф. Кифера, "ситуативно обусловленных ожиданий, представлений и эмоций" [Кифер 1985, 335]. Точное определение информативного содержания такого высказывания требует учета, по мнению Ф. Кифера, осведомленности адресата о данной коммуникативной ситуации. Учет факторов этого типа чрезвычайно важен при анализе рассматриваемых синтаксических моделей с именами собственными.

Интерпретация употреблений с антропонимами оказывается во многом специфичной. Это обнаруживается как при анализе бесконнотативных единиц в системе языка, так и собственных имен, обладающих известным коннотативным потенциалом. В любом случае в связи с тем, что имена собственные лишены понятийного содержания, интерпретация синтаксических построений с ними требует обращения не к структуре сигнификата, а к особенностям конситуативного существования предложения. Высказывание *Маша есть Маша* может быть понято самым различным образом 'Маша прелестна (красива, умна, глупа, кокетлива ...) как обычно' или 'Маша поступила так, а не иначе в соответствии со своими взглядами, убеждениями, симпатиями, антипатиями ...'. Любая возможная интерпретация будет адекватной лишь в условиях конкретного контекста и ситуации речи при уяснении интенций говорящего. Внеконситуативный анализ таких предложений лишен смысла. Не случайно по поводу суждения *Скотт есть Скотт* Б. Рассел писал, что оно выражает не более, чем обычный трюизм [Рассел, 1982, 48]. Он подчеркивал также, что функ-

[3] Еще Н.Кошанский, анализируя державинскую фразу *Осел пребудет век ослом*, писал о том, что здесь налицо употребление одного слова в разных значениях. В первом случае имя показывает название, во втором — свойство [Кошанский, 1830, 113]. Вообще повтор в предложении относился риториками и работами по теории словесности к специальному корпусу "фигур речи". Это такие фигуры, как усугубление (epizeuxis), наклонение (polyptoton) и др. Более подробно см.: [Василевская, Рапова 1988, 103—105].

ционирование таких высказываний сопряжено с дополнительным условием истинности, которое заключается в том, что называемый объект должен существовать [Рассел 1982, 50]. Такая экстралингвистическая "привязанность" лексемы, как представляется, отнюдь не обязательна в области общей лексики[4]. При употреблении обеих групп антропонимов оказываются важными прежде всего те "сопризнаки" имени, которые отражают уровень фоновых знаний конкретных собеседников. Последние по существу являются коннотациями, "сопровождающими" любое имя собственное в функции характеризации. Их раскрытие происходит в соответствующей конситуации. На первом плане в любом случае оказывается отношение идентификации субъекта с самим собой как типовое значение синтаксической модели : *Все равно у меня осталось чувство:* ***Володя это Володя,*** *который был, есть и будет. И будет!* (из интервью Б. Перевозчикова с И.К. Высоцкой).

При употреблении таких моделей чрезвычайно значим факт противопоставленности лексемы другой лексической единице, а также обозначаемого объекта другому объекту или другому классу объектов. Ф. Кифер писал: "Толкование выражений типа *Ребенок есть ребенок* можно свести к общей формуле "*X* есть *X*, а не *У*", т.е. те ожидания, которые обычно связываются с *У*, не должны переноситься на *X*. Здесь антонимические понятия *X* и *У* не независимы друг от друга (ребенку противопоставляется взрослый, война — миру и т.д.)" [Кифер 1985, 335]. Имманентность денотативной отнесенности имени собственного, предопределяющая определенность референции к объекту в структуре высказывания и текста, а в ряде случаев и уникальность коннотативного потенциала антропонима делают естественным функционирование рассматриваемых лексем в высказываниях типа 'А не В, не С, не Д ..., это А' или 'А это А, но не В, С, Д...'. Например, у В.Г. Белинского встречается такое употребление: ***Лермонтов — не Гёте, не Шиллер и не Пушкин — это — Лермонтов.*** *Он требует своего раскрытия, своей манеры подачи материала, своего строя чувств и мыслей.*

Собственные имена встречаются не только во фразеологически связанных конструкциях, но и в составе синтаксически свободных употреблений с лексически тождественными компонентами. Признаковый характер использования слова в позиции предиката допускает возможность сопоставления идентичных лексем с учетом разных субъектных, временных и пространственных планов изображения. Сферы эти нередко сочетаются в том или ином конкретном употреблении[5]. Некоторая личность может быть охарактеризована как с точки зрения постоянно присущих ей свойств (внешности, качеств, поведения), так и своего состояния и/или поведения в условиях определенного пространственного или временного локуса. Сама по себе синтаксическая конструкция открывает возможности

[4] Об особой значимости экстралингвистической функции онимов см.: [Суперанская, 1973, 44, 89 и др.).

[5] О взаимосвязи сфер субъекта и функции локации см.: [Степанов 1981, 327—328].

для многоаспектного сопоставления антропонимов. Действительно, каковы же условия, при которых личность может выступать как "равная" себе самой? Может ли она быть "не равна" самой себе? И как это обстоятельство осмысливается и/или воспринимается другим субъектом (или другими субъектами)?

Регулярны отрицательные модификации модели, при которых личность оказывается "не равна" себе самой, выглядит и/или поступает неожиданно, необычно. В конструкции с отрицанием могут описываться ситуативно обусловленные состояния лица: ... *но все-таки в те секунды* ***Нититин уже не был Никитиным,*** *и это придавало пещерно-дикое безумие тому, что он делал тогда...* (Бондарев "Берег"). В предложениях с лексически тождественными компонентами передаются и отношения "равенства" лица самому себе с точки зрения некоторых постоянно присущих ему свойств: *Иван по-прежнему настоящий Иван* (Чехов). Для предложений последнего типа также допустимы отрицательные модификации: ***Иван уже не Иван,*** *каким я его знал много лет.* Близкое значение передается моделью 'А перестает (перестал) быть А'. У В.Э. Мейерхольда: ... *Мы Петра сблизили с Аксюшей для того, чтобы показать, что* ***он перестает быть Восмибратовым.***

В предложении допустимо появление вспомогательного субъектно-каузирующего компонента: — *Вот видишь, а отец его защищает. Говорит, и* ***Ташкин не по своей воле Ташкин,*** *его область накручивает* (Николаев "Заброшенный полигон"). Выражаются различные временные значения: настоящее, прошедее, будущее. Отнесенная к наст. вр. реализация модели с нулевой связкой способствует передаче сущностных характеристик личности, реализация со связкой *был* в прош. вр. — ситуативно обусловленных состояний лица. Модификации модели со связкой в форме буд. вр. нам не встретились; они возможны, как кажется, в рамках сложного предложения. Использование связочного глагола в форме сослаг. накл. дает следующую интерпретацию биноминативной модели 'А (не) может быть самим собой (в некотором нефиксированном временном плане)'. Такие конструкции обычно встречаются в составе сложных предложений или контекстов условного типа: ***Тендряков не был бы Тендряковым,*** *если бы хоть раз опоздал, не поспел за временем* (Томашевский)[6].

Разнообразны синтаксические модели с повторяемыми коннотативно окрашенными антропонимами: *Я, конечно, не мог допустить его играть эту роль, потому что* ***Маяковский как тип слишком Маяковский,*** *чтобы кто-нибудь поверил, что он Базаров...* (Мейерхольд); *При чтении Гоголя чуть ли не с первых строк сталкиваешься с этим целым, уже в первом знакомстве с нами* ***Хлестаков — это Хлестаков,*** *и только он, какой он есть, таким он и будет до конца всего произведения, и Собакевич — сразу же только*

---

[6] Ср. с возможностью передачи аналогичной семантики двумя следующими друг за другом предложениями: *Ведь Орозкул этого так не оставит. Иначе он не был бы Орозкулом* (Айтматов).

он, и Башмачкин, и Тарас Бульба (Залыгин). В данном случае рассматриваемая конструкция приобретает значение, связанное с показом неповторимости, уникальности того или иного явления (автора, образа) в истории мировой культуры. В нее могут быть введены различные акцентирующие лексемы с ограничительным значением (*лишь, только*), значением высшей степени проявления признака (*слишком, совсем, совершенно*). Возможность использования конкретизаторов подтверждает параметрический характер употребления коннотативно окрашенных собственных имен, в данном случае — в функции предиката, см. также: [Василевская 1979, 146]. Имя собственное осуществляет экспликацию некоторого признака, семантического параметра (совокупности признаков, параметров), который кладется в основу сближения лексем. Осуществляется сопоставление смысловых объемов вводимых в модель словесных единиц как с точки зрения всей совокупности присущих им коннотативных характеристик, так и каждый раз в каком-то аспекте или отношении. Последним обстоятельством в конечном счете обусловлена возможность отрицательной модификации конструкции, которая, строго говоря, должна была бы приводить к "ложности" результирующего высказывания.

Коннотативно окрашенное имя собственное часто в синтаксическом употреблении проявляет себя как имя конкретное, обозначающее уникальное явление. Анализ предложений этого типа см. выше. Тенденция к передаче значений обобщенного типа в наибольшей степени присуща именам литературных персонажей. Художественный образ может рассматриваться как некоторая данность, способ существования определенной группы людей, или в субъектно-обусловленном употреблении: образ-проблема, гипотеза, интерпретация. Эти категориальные возможности онимов в синтаксическом употреблении как бы получают функциональное подтверждение. Отрицательная модификация предложения нередко строится по типу противопоставления, сопровождающего либо конкретизацию значения имени собственного, либо его обобщение: *Лир — не просто Лир, а Король Лир* (Мордвинов "Дневники"); ... *Он должен все время иметь дело* ***не просто с Софьей, а с той Софьей, которую он знал три года назад*** (Мейерхольд) — конкретизация; Его [Мольера] *Тартюф — не просто господин Тартюф, а все человеческие Тартюфы, вместе взятые* (Станиславский) — обобщение. Ср. со своеобразным примером двойного противопоставления: *Но Онегина написал не он, а Пушкин.* ***"Онегиных" Онегины*** *не пишут* (Пастернак "Письма"). Противопоставление повторяющихся онимов отмечается и в полипредикативных конструкциях с глаголами авторизующего типа[7], обозначающими в данном случае восприятие некоторого обобщенного субъекта (читателя, зрителя): *Это тот же самый прием, каким владел Гоголь; когда он выводит на сцену Хлестакова, вы сразу видите, что* ***за Хлестаковым стоит целая армия Хлестаковых с разными видоизменениями...*** *Маска дает зрителю видеть не*

[7] Определение глаголов авторизующего значения дается в [Золотова 1982, 107].

только данного Арлекина, а всех Арлекинов, которые остались у него в памяти (Мейерхольд).

Имена персонажей могут занимать не только позиции подлежащего и сказуемого, но также объекта и обстоятельства. Основанием для их противопоставления служат различные особенности называемых лиц, связанные как с динамикой проявления некоторых присущих им свойств, так и с изменениями по линии характеристик субъектно-обусловленного типа. Реализация значений первого вида встречается, например, при сочетании антропонимов с прилагательными, осуществляющими временную координацию признака или свойства. Значения второго типа могут возникать при их употреблении с прилагательными интерпретативной семантики, ср.: *И рассказ о поединке с медведем, и этот эпизод позволили Мордвинову приемом контраста резче противопоставить **Костюшина прошлого Костюшину сегодняшнему**, показать, во что могут выродиться положительные свойства человеческого характера* (Апостолов); *Но думается мне, что **бытовой Алпатов** будет принят не так, как **Алпатов, решенный иначе, не буднично, не бытово*** (Мордвинов).

Близкие значения встречаются в кругу имен деятелей истории и культуры. См., например, вариант квалификативной модели с лексически совпадающими компонентами в позиции субъекта и предиката: *Не надобно забывать, что **Аристотель средних веков не настоящий Аристотель, а переложенный на католические нравы; это был Аристотель с тонзурой*** (Герцен "Письма об изучении природы"). Повторяющиеся антропонимы с аналогичным значением возможны в функции синтаксического объекта глагольной модели: *Советской сцене надо искать **своего Чехова, а не Чехова предреволюционного**. Чехова называют "русским Шекспиром", а Шекспир — страсть. Этой страсти по-чеховски я не вижу в наших театрах...* (Мордвинов).

С именами персонажей нередко употребляются прилагательные и местоимения, позволяющие ввести в предложение дополнительный субъектный план (субъектные планы). Это может быть субъект — воспринимающий или интерпретирующий литературный образ. Нередко для предложений характерна многоплановая субъектная усложненность. Говорящий как бы отсылает к некоторой другой точке зрения, которую он разделяет или не разделяет: *В рейнхардтовской трактовке Гамлет — не наш Гамлет. Но нам кажется, что Моисси — наш* (Мейерхольд). В одних случаях повторяются антропонимы с различными субъектными актуализаторами; в других — имя персонажа дублируется, но дается в расчлененном употреблении — то как фамилия, то как имя: *Должна признаться, перевидев на сцене **многих Протасовых**, я только в Берсеневе нашла **"своего" Федю**. Даже замечательный, неповторимый Иван Михайлович Москвин был не "мой"* (Гиацинтова). В конструкциях с отрицанием и/или противопоставлением осуществляется интонационное выделение прилагательных, местоимений, частиц и других конкретизаторов при их употреблении с именами

собственными. Они оказываются в позиции интонационного центра конструкции [Грамматика 1980, 204].

Возможен повтор антропонимов в предложениях с полузнаменательными глаголами *стать, делаться (сделаться), становиться* и т.п. Они занимают в предложении соответственно позиции подлежащего и сказуемого. В таких употреблениях у глагольного слова на первый план выступает не связочная функция, а значение процессуальности. Открываются возможности для показа некоторой личности как развивающейся во времени. Зафиксирован как бы процесс превращения бесконнотативной антропонимической единицы в коннотативное имя собственное:

В России Капица станет Капицей... (запись телепередачи); ... ***Лиепа был еще не Лиепа, а Плисецкая была уже Плисецкая***... (из теледиалога У. Отта с М. Лиепой); *Сухово-Кобылин родился в год, когда Пушкину исполнилось всего восемнадцать лет, то есть тот еще не стал, не был Пушкиным, может быть, успев всего лишь наметить контур себя будущего, только намекнуть на огромность и обширность понятия, которое мы потом обозначим его именем. А умер, когда* ***Чехов не только стал Чеховым,****. но и жить ему оставалось всего год* (Рассадин).

Употребление имен персонажей в предложениях с полузнаменательными глаголами может использоваться при передаче значения соответствия первичному (эталонному) содержанию в произведении-источнике. В целом синтаксическая конструкция приобретает значение 'интерпретация того или иного литературного образа должна соответствовать авторскому осмыслению (авторскому замыслу)': *Прочитать "Ревизора" я именно хотел затем, чтобы* ***Бобчинский сделался более Бобчинским, Хлестаков Хлестаковым,*** *и — словом — всяк тем, чем ему следует быть* (Мейерхольд).

С помощью повторяемых антропонимов передаются и значения пропозитивного типа. Адекватная интерпретация синтаксической модели при этом оказывается возможной лишь при учете факторов контекста, ситуации речи, интенции говорящего (пишущего). Это, несомненно, варианты субъектно-обусловленных употреблений с антропонимами, в частности, именами деятелей литературы и искусства: *Ойстрах в ответ сказал: "А нас за это бьют, это — де не Чайковский". Вот прошли годы, и* ***этот Чайковский стал настоящим Чайковским наших дней,*** *а не тот — с легкой грустью раздумья, даже пессимизма* (Мордвинов). Употребление может быть интерпретировано следующим образом: 'понимаемое некоторым образом творчество А адекватно его восприятию во время t'.

Встречаются конструкции с повторяющимися лексически тождественными компонентами, которые занимают в предложении лишь позицию предиката. Антропонимы нередко противопоставлены друг другу и/или рассматриваются в отношении к эталонному признаку (эталонному содержанию). В модели *Это А, а не В* передаются таксономические отношения типа "род/вид", "класс/подкласс" [Гинзбург 1985, 21—22]. С помощью противо-

поставленных антропонимов в конструкции с лексически тождественными компонентами *Это А, а не А*[1] описывается отношение "эталон/тип": ***Это не был русский Отелло, не был французский или румынский — это был сам Отелло!*** (Мордвинов). Квалификация, ориентированная на эталонные признаки имени, в сочетании с противопоставлением может быть выражена и иначе. Так, в приведенном ниже примере для этих целей используется имя создателя образа (системы образов). Квалификация сочетается с экспрессивной окраской сообщаемого, эмоциональной негативной оценкой: *Насколько автор умнее актеров! Грубо, примитивно.* ***Чехов без Чехова*** (Мордвинов). Актерская работа, связанная с интерпретацией образной структуры произведения (некоторый тип), оценивается здесь как не соответствующая драматургической системе автора (эталонному значению).

Повтор антропонимических единиц характерен для различных типов предложений и затрагивает практически любую синтаксическую позицию. Его использование в рамках предложения способствует усилению выразительных возможностей последнего, может быть связано с акцентированием экспрессивной окраски сообщаемого и/или эмоциональной оценки. Распространен повтор лексических единиц в функции предиката квалификативной (односоставной или двусоставной) модели, нередко сопровождаемый введением соответствующих конкретизаторов. Ср. в моделях с топонимами: *Ведь она, эта Анфиса Ниловна, —* ***Москва, вся Москва...*** (Мейерхольд). Конкретизатором онима может быть приложение. Это касается не только моделей квалификативного типа. Например: *Добыча досталась ему —* ***и Фигаро стал аристократом — граф Фигаро-Альмавива, канцлер Фигаро, герцог Фигаро, пэр Фигаро*** (Герцен). У В.Мейерхольда отмечается вариант инвертированной конструкции идентифицирующего типа с повтором антропонима в позиции подлежащего:... ***самая основная энергия пьесы, самая основная база пьесы это Гамлет-действователь, Гамлет-борец,*** *опрокидывающий ряд правил,* ***которые*** *в этом королевстве установлены.*

Таким образом, имена собственные достаточно регулярно встречаются в конструкциях с лексически тождественными компонентами: в простых и сложных предложениях, фразеологически связанных и синтаксически свободных употреблениях. Процесс дублирования лексем затрагивает различные синтаксические позиции: подлежащего, сказуемого, синтаксического объекта и др. Модели рассматриваемого типа, как показал анализ, представлены в художественной, публицистической, мемуарной литературе. Они как бы намечают определенную область взаимодействия разговорной речи и кодифицированного литературного языка. В составе таких употреблений антропонимы показывают себя классом слов с широкими функциональными возможностями, демонстрируя в ряде случаев свои особенности по отношению к общей лексике. Это и абсолютная в большинстве случаев значимость конситуативного фактора, особая роль экстралингвисти-

ческой функции слова, своеобразие истинностного значения высказываний с этими именами и нек. другие. Важным представляется вопрос о передаче в таких предложениях спектра значений субъективно-модального типа, прежде всего — экспрессивной окраски сообщаемого и эмоциональной оценки.

ЛИТЕРАТУРА

Апресян Ю.Д. Прагматическая информация для толкового словаря // Прагматика и проблемы интенсиональности. М., 1988.

Арутюнова Н.Д. Лингвистические проблемы референции // Новое в зарубежной лингвистике. М., 1982. Вып. 13.

Василевская Л.И. Синтаксические возможности имени собственного. [Ч.] 1 // Лингвистика и поэтика. М., 1979.

Василевская Л.И. , Рапова Г.И. Повтор в риторике и экспрессивном синтаксисе // Риторика и синтаксические структуры. Материалы Краевой научно-технической конференции (1—3 февр. 1989 г.). Красноярск, 1988.

Виноградов В.В. Основные принципы русского синтаксиса в "Грамматике русского языка" Академии наук СССР (1954) // В.В. Виноградов . Исследования по русской грамматике. М., 1975.

Гинзбург Е.Л. Конструкции полисемии в русском языке: (Таксономия и метонимия). М., 1985

Грамматика 1980: Русская грамматика: В 2 т. М., 1980. Т. 2.

Золотова Г.А. Коммуникативные аспекты русского синтаксиса. М., 1982

Кифер Ф. О роли прагматики в лингвистическом описании // Новое в зарубежной лингвистике. М., 1985. Вып. 17.

Кошанский Н. Общая риторика. СПб., 1830.

Новиков Л.А. Семантика русского языка. М., 1982.

Падучева Е.В. Высказывание и его соотнесенность с действительностью. М., 1985.

Рассел Б. Дескрипции // Новое в зарубежной лингвистике. М., 1982. Вып. 13.

Степанов Ю.С. Имена. Предикаты. Предложения: (Семиологическая грамматика). М., 1981.

Суперанская А.В. Общая теория имени собственного. М., 1973.

Ширяев Е.Н. Основы системного описания назамещенных синтаксических позиций // Системный анализ значимых единиц русского языка: (Синтаксические структуры). Красноярск, 1984.

Шмелев Д.Н. Синтаксическая членимость высказывания в современном русском языке. М., 1976.

Е.В. Урысон

О СЕМАНТИЧЕСКОЙ СТРУКТУРЕ ПРЕДЛОЖЕНИЙ С УТОЧНЯЮЩИМИ ОБОСОБЛЕННЫМИ ВТОРОСТЕПЕННЫМИ ЧЛЕНАМИ

0. Объектом предлагаемой работы являются предложения типа следующих:

(1) *Элементы художественного языка согласованы несколько странной — плавной и замедленной — ритмикой;*

(2) *Он увидел на белой шапке кургана невдалеке рдяно-желтую, с огнистым отливом, лису (М. Шолохов);*

(3) *Ей часто, почти всегда, приходилось теперь притворяться* (Л.Толстой).

Почти всем таким предложениям присуща специфическая книжная окраска. Интуитивно ясно, что она вызвана обособлением второсте-

пенного члена. Желательно уяснить природу этой окраски, здесь может помочь описание семантической структуры (СемС) подобных предложений — в частности, описание той роли, которую в СемС играет обособление.

Уточним терминологию. Обособление — это синтаксическое средство, заключающееся в выделении паузами и особом интонировании фрагмента предложения, состоящего из второстепенного члена и его зависимых (если таковые имеются) — как непосредственных, так и опосредствованных. Этот фрагмент (он может состоять и из одного слова, и из нескольких синтаксически связанных слов) мы будем называть обособленным оборотом, или, более традиционно, обособленным второстепенным членом предложения. На письме обособление обозначается определенной пунктуацией (принято говорить, что обособленный оборот выделяется теми или иными знаками препинания). Обособленные обороты в примерах (1)—(3) — это, соответственно, группы: *плавной и замедленной; с огнистым отливом; почти всегда*. По синтаксической функции, которую выполняет в предложении главное слово обособленного оборота, он называется определительным атрибутивным, обстоятельственным и т.п. (или более традиционно, обособленным определением, обособленным обстоятельством и т.д.).

Характерный признак рассматриваемых обособленных оборотов — это их синтаксический контекст: от синтаксического хозяина оборота зависит еще один, причем необособленный член предложения, расположенный непосредственно перед оборотом и выполняющий в предложении аналогичную обороту синтаксическую функцию. Считается, что обособленный оборот по смыслу относится к этому, предшествующему ему, члену предложения — он его "уточняет", "поясняет", "конкретизирует". Так, в примере (1) обособленный оборот *плавной и замедленной* поясняет определение *странной*, в предложении (2) обособленный оборот *с огнистым отливом* уточняет, конкретизирует определение *рдяно-желтую*, в примере (3) обособленный оборот *почти всегда* поясняет, уточняет обстоятельство времени *часто*, ср. [Грамматика 1980, 186 и сл.]

Задача предлагаемой работы — описать семантические связи обособленных оборотов внутри предложения в более четких терминах.

Примечание. Мы отвлекаемся от синтаксиса предложений типа (1)—(3): он представляет собой отдельную проблему. Считается (см., например, [Шатух 1959, Ананич 1966, Дмитриева 1973; 1976]), что "уточняющий" обособленный оборот синтаксически зависит от "уточняемого" им члена предложения — например, в примере (1) обособленный оборот *плавной и замедленной* зависит от необособленного определения *странной*. С другой стороны, естественно считать, что и обособленный оборот, и "уточняемый" им член предложения синтаксически зависят от общего хозяина (в предложении (1) это существительное *ритмикой*). Но тогда синтаксическое представление предложения не удовлетворяет требованию "древесности": один член

предложения синтаксически зависит сразу от двух других членов. Правда, такая ситуация может иметь место в некоторых предложениях с сочинительными и сравнительными конструкциями [Санников 1979; 1980 а,б]. Но в целом это необычно для синтаксиса, и соответствующее представление предложений с обособленными второстепенными членами требует специального обоснования, см. по этому поводу: [Бондаренко, 1952]. В настоящей работе принимается, что в предложениях рассматриваемого типа обособленное определение синтаксически зависит от определяемого существительного, обособленное обстоятельство — от сказуемого и т.п. Вопрос о наличии синтаксической связи между "уточняющим" и "уточняемым" для нас пока остается открытым. (Отметим, что во всех известных нам работах обсуждаемая связь устанавливается на основе только семантических соображений, без привлечения каких-либо формальных, т.е. синтаксических аргументов.)

Каково бы ни было представление синтаксической структуры предложений типа (1)—(3), ясно, что синтаксические особенности таких предложений гораздо прозрачнее, нежели их семантическая специфика. Поэтому мы не будем пользоваться неясным полусемантическим термином "уточняющие обособленные члены предложения" (тем более, что в современной русистике соответствующее понятие не имеет четкого объема — см. по этому поводу: [Брицын 1980, Скобликова 1979]), а введем следующие определения. Обособленный оборот называется с и н т а к с и ч е с к и у п о д о б л е н н ы м (или, кратко, у п о д о б л е н н ы м), если ему предшествует необособленный член предложения, относящийся к тому же синтаксическому хозяину и выполняющий аналогичную синтаксическую функцию. Условимся говорить, что такой обособленный оборот (синтаксически) уподоблен этому члену предложения. Последний назовем о с н о в о й у п о д о б л е н и я. Так, в примере (1) обособленный оборот *плавной и замедленной* синтаксически уподоблен определению *странной*, или — что то же — определение *странной* является основой уподобления обособленного оборота *плавной и замедленной*.

Специфика предложений с уподобленными обособленными оборотами складывается из двух аспектов. Во-первых, эту специфику создает само обособление. Во-вторых, рассматриваемые предложения образуют особый подкласс среди всех предложений с обособлением, потому что обособленные обороты в них являются уподобленными. Следовательно, описание выбранного материала должно включать и описание обособления вообще, и анализ той роли, которую в СемС предложения играет синтаксически уподобленный обособленный оборот (в отличие от оборота неуподобленного).

1. Общепринято, что обособление — это средство акцентирования, подчеркивания смысла, выражаемого обособленным оборотом. Иными словами, это средство некоторой разметки смысла предложения — с помощью специальных сигналов говорящий выделяет те фрагменты смысла, которые он считает более важными и к которым поэто-

му хочет привлечь внимание слушающего. Ср. два предложения: (а) *Дети любили этот сквер — небольшой, но очень уютный* и (б) *Дети любили этот небольшой, но очень уютный сквер*. В предложении (а) смысл 'небольшой, но очень уютный' выделен, акцентирован, а в примере (б) он подается "в общем потоке". Сигналы, которыми автор отмечает наиболее важные для него части сообщения, не относятся непосредственно к смыслу фразы — они выражают авторский комментарий к нему.

Тот факт, что сообщение может комментироваться самим автором, впервые был отмечен А. Вежбицкой. В работе [Вежбицка 1978] выделен и описан широкий круг лексем, главная функция которых — не передача смысла как такового, а его комментирование, разметка; ср. *повторяю, что...; подчеркиваю, что...; добавлю, что...; резюмируя; во-первых; во-вторых; далее; кстати; между прочим; то есть; итак* и т.п. А. Вежбицка назвала такие слова метатекстовыми предикатами, или метапредикатами. Метатекстовой характер подобных лексем заключается в том, что они вводят в семантическую запись метаплеонастический элемент 'говорю'.

Метаплеоназм в рассматриваемых нами предложениях интересен тем, что он выражается не лексическими средствами, а синтаксическими — а именно, интонацией (пунктуацией).

В работе [Урысон 1990] нами сделана попытка эксплицировать смысловой акцент, выражаемый обособлением, и дать ему толкование. Детальному анализу подвергался только письменный язык, однако в качестве эмпирического подспорья привлекались и сведения об интонации. Мы исходим из того, что в предложениях типа (а) интонационному выделению подвергаются два фрагмента: сам обособленный оборот и непосредственно предшествующая ему часть предложения — в примере (а) слова *этот сквер*. На первом фрагменте имеет место повышение тона, а обособленный оборот выделен паузой, и интонация на его первом слове тоже повышается. Интонация фрагмента *этот сквер* — своего рода предупреждение о том, что сейчас будут поданы особые сведения о данном объекте. Интонация обособленного оборота сигнализирует подачу сведений, о которых было сделано предупреждение. Поэтому естественно толковать метапредикат, выражаемый обособлением, так: (I) 'говорящий предупреждает слушающего, что он каузирует его знать нечто об X, это нечто таково: P'[1]. Первая часть толкования — это собственно метаплеоназм, выражаемый обособлением. Вторая часть ('это нечто таково: P') непосредственно вводит обещанную информацию. Ср. фрагмент СемС примера (а) (в условном виде):

(а')'... говорящий предупреждает слушающего, что он каузирует его знать нечто об этом сквере, который любили дети, что нечто таково: (этот сквер, который любили дети)←(небольшой, но очень уютный)...'

[1] Оказалось, что различные знаки препинания, используемые как средство обособления в письменном языке, выражают разные метапредикаты, однако компонент (I) входит в толкование каждого из них. Поэтому в дальнейшем мы будем пользоваться только этим, "типовым" представлением метапредикатов.

Сравним теперь примеры (а) и (б). Очевидно, что в СемС примера (б) — без обособления — тоже имеется фрагмент (условно):

(б')' (этот сквер, который любили дети)←(небольшой, но очень уютный)'. Разница между примерами и состоит в том, что в первом из них этот смысл подается через метапредикат[2].

Каковы аргументы метапредиката, выражаемого обособлением? Второму месту метапредиката (переменная Р), очевидно, соответствует смысл обособленного оборота. Что касается аргумента метапредиката по первому месту (переменная Х), то в разобранном нами примере (а) им является семантический образ синтаксического хозяина обособленного оборота, т.е. семантический образ слова *сквер*. Отметим, что этот семантический образ берется не изолированно, а в контексте уже сообщенной части высказывания ('этот сквер, который любили дети').

Подобная ситуация встречается наиболее часто, однако она не является обязательной: аргументом метапредиката может быть образ любого (а не только главного) компонента из группы синтаксического хозяина оборота. Приведем пример:

(4) *В комнате Анечки Прокопович стояла замечательная кровать — из дорогого, покрытого темно-вишневым лаком дерева, с зеркальными арками на внутренней стороне спинок (Ю. Олеша).*

Обособленный оборот в этом предложении раскрывает, в чем состоит "замечательность" кровати (отметим, что на слове *замечательный* имеется специальное движение тона). Первым аргументом метапредиката является здесь смысл 'замечательность кровати, стоявшей в комнате Анечки Прокопович'. Иными словами, в этом примере — в отличие от предложения (а) — аргументом метапредиката по первому месту является семантический образ не синтаксического хозяина обособленного оборота, а определения к этому хозяину.

Для удобства дальнейшего изложения введем следующие определения. Будем говорить, что обособленный оборот относится к **I виду**, если аргументом метапредиката является образ его синтаксического хозяина — как в примере (а). В противном случае будем относить оборот ко **II виду** — ср. предложение (4).

2. Перейдем непосредственно к нашему объекту исследования. Сопоставим следующие два примера:

(1) *Элементы художественного языка согласованы несколько странной — плавной и замедленной — ритмикой.*

(1а) *Элементы художественного языка согласованы несколько странной ритмикой — плавной и замедленной.*

Последнее предложение, вообще говоря, допускает два понимания. Одно прочтение: говорится о ритмике, которая является несколько странной, а кроме того об этой ритмике сообщается, что она плавная и замедленная. Другое прочтение: в этой фразе не просто сообщается о странной ритмике, но и раскрывается, в чем состоит сущность,

[2] Мы пока отвлекаемся от различий, связанных с коммуникативной организацией рассматриваемых СемС.

содержание странности — в плавности и замедленности (такое понимание требует специального ударения на словоформе *странной*). Что касается предложения (1), то оно, очевидно, допускает лишь второе понимание: определения *плавной и замедленной* раскрывают здесь, в чем состоит странность ритмики, и никак иначе эта фраза осмыслена быть не может.

Более точно, во фразе (1) предупреждение о том, что будет дана новая информация, относится к смыслу 'странный'; ср. условный фрагмент СемС этого примера:

(1i)' ...говорящий предупреждает слушающего, что он каузирует его знать нечто о странности ритмики...'

А предложение (1а), кроме этого понимания, допускает и другое — когда соответствующее предупреждение "падает" на смысл 'ритмика', ср.: (1ai)' ...говорящий предупреждает слушающего, что он каузирует его знать нечто о странной ритмике...'

Можно предположить, что семантическое различие уподобленных и неуподобленных обособленных оборотов состоит в различии аргументов метапредиката: в случае уподобленного оборота аргументом всегда является основа уподобления. Иными словами, синтаксически неуподобленные обороты могут быть как I, так и II вида — ср. (1а), а обороты уподобленные бывают только II вида. Однако описываемый нами материал сложнее — существуют случаи, не допускающие подобной интерпретации.

Сравним следующие предложения:

(5) *Ограничимся для простоты наиболее "чистым" — математическим— случаем дедуктивных рассуждений.*

(5а) *Ограничимся для простоты наиболее "чистым" случаем дедуктивных рассуждений — математическим.*

Предложение (5а) — в отличие от (1а) — допускает одно понимание. Обособленное определение здесь относится к I виду: аргументом метапредиката является смысл 'случай'. Ср. фрагмент условной СемС этого примера:

(5ai) '...говорящий предупреждает слушающего, что он каузирует его знать нечто о наиболее "чистом" случае дедуктивных рассуждений...'

Что касается предложения (5), то и оно имеет одно прочтение, при чем то же самое, что и (5а). Действительно, предложение (5) ни при каких случаях не допускает понимание типа (5i) '...говорящий предупреждает слушающего, что он каузирует его знать нечто о наибольшей "чистоте" случая дедуктивных рассуждений...'

Каков же аргумент метапредиката в разбираемом примере?

В предложении (5) имеется специфическая, предупреждающая интонация на фрагменте *наиболее "чистым" — математическим*. Это предупреждение относится к информации о наиболее "чистом" случае дедуктивных рассуждений. Но оно подается слушающему раньше, нежели весь смысл 'наиболее "чистый" случай дедуктивных рассуждений' — предупреждающая интонация имеет место на группе слов, линейно предшествующей группе *случай дедуктивных*

рассуждений (хотя она и захватывает слова *наиболее "чистый"*). Поэтому предупреждение относится здесь не к конкретному, уже известному слушающему фрагменту семантической структуры, а к такому смыслу, который пока только "обрисован": слушающему известны лишь некоторые его части, некоторые из входящих в него предикатов.

Строго говоря, в примере (5) аргументом метапредиката является смысл '[наиболее "чистый"] w [которым для простоты ограничимся]', где w — еще не сообщенный слушающему компонент смысла. Что касается примера (5а), то здесь аргументом метапредиката является смысл "без лакун", ср. '[наиболее "чистый"] случай [дедуктивных рассуждений, которым для простоты ограничимся]'.

Итак, предложение (5) отличается от примера (5а) только порядком подачи информации (во времени), а это является прямым отражением различия в порядке слов. Абстрагируясь от характера развертывания высказывания, будем относить обособленные определения как в предложениях типа (5), так и в примерах типа (5а) к I виду. Ср. аналогичные примеры: *За месяц тезисы Лютера обошли всю западную — католическую — Европу; Он сидел на вчерашнем стуле, курил папироски и только что налил себе последний, четвертый, стакан из бутылки* (Достоевский); *Над креслом висел овальный, в золотой раме, портрет Анны.*

Мы пока не обнаружили в предложениях с синтаксически уподобленными оборотами I вида никакого "уточнения" или "пояснения", а заметили лишь своеобразный, "шахматный" порядок подачи информации. Отметим, что такой порядок свойствен предложениям с синтаксически уподобленными определениями и атрибутами I вида, а также предложениям с уподобленными обстоятельствами.

Ср. пример:

(6) *Мальчики встретились вечером, на главной аллее.*

Первым аргументом метапредиката в данной ситуации уместно считать семантический образ всего предложения до обособленного оборота, ср.:

(6i) '...говорящий предупреждает слушающего, что он каузирует его знать нечто о том, что мальчики встретились вечером...'

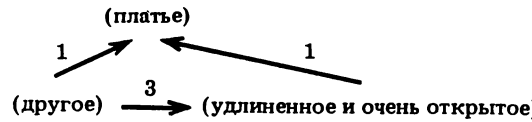
Ср. аналогичные предложения: *Дело происходило уже осенью, в Ницце* (Чехов); *Она была в пятом бенуаре, в двадцати шагах от него* (Л. Толстой); *Зимой, в Москве, он постепенно забыл эту историю.*

3. Сосредоточимся на обособленных оборотах II вида. Рассмотрим следующий пример:

(7) *Вечером она пришла в другом платье — удлиненном и очень открытом*

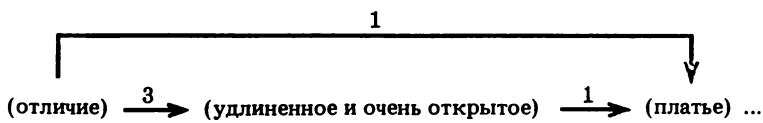
Обратим внимание на лексему *другой*. В соответствии с описанием О.Ю. Богуславской [Богуславская 1982], эта лексема, семантически близкая трехвалентному предикату *отличаться* (что отличается, от чего отличается, чем отличается), тоже трехвалентна. Рассмотрим, как насыщаются валентности лексемы *другой* в примере (7). В этом предложении говорится об отличии данного платья от платья, упомянутого в предыдущей части текста, и сообщается, в чем

заключается отличие — в удлиненности и открытости данного платья. Очевидно, что первую семантическую валентность слова *другой* в примере (7) насыщает семантический образ его синтаксического хозяина — лексемы *платье*. Вторую семантическую валентность этого местоименного прилагательного тоже реализует смысл 'платье', но ему соответствует внеязыковой объект, не тождественный объекту, вводимому лексемой *платье* в данном предложении (это анафорическая валентность лексемы *другой*). Что касается третьей валентности, то она насыщается семантическим образом обособленного определительного оборота *удлиненном и очень открытом*. Очевидно, что семантический образ лексемы *платье* является аргументом и этого последнего смысла ('удлиненное и очень открытое'). Следовательно, в СемС примера (7) входит следующий (условный) фрагмент (7а)[3]:



Аргументом метапредиката является, очевидно, семантический образ лексемы *другой*. Интересующий нас фрагмент СемС примера (7) можно представить так (смысл слова *другой* условно представлен как 'отличие'):

(7i) '...говорящий предупреждает слушающего, что он каузирует его знать нечто об отличии платья, в котором она пришла вечером, от платья, упомянутого ранее, это нечто таково:



Очевидно, что в примере (7) обособление не только обозначает метапредикат — оно еще выражает специфические семантические связи внутри предложения. Действительно, здесь с помощью обособления выражено, чем отличается данное платье от уже упомянутого. В предложении без обособления этот смысл не выражается, ср. *Вечером она пришла в другом удлиненном платье.*

Пример (7) содержит синтаксически не уподобленный обособленный оборот. Требуется выяснить, как обстоит дело в предложениях с оборотами уподобленными. Рассмотрим поэтому видоизмененный пример:

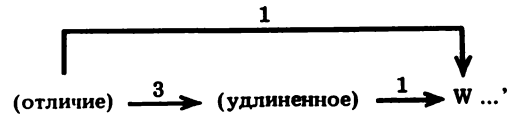
(8) ***Другое — удлиненное — платье она надела вечером.***

Предложение (8) отличается от примера (7) не характером семантических связей, а специфической подачей информации и связанной с

[3] Ср. идею о "двунаправленности" связей уточняющих членов предложения в [Грамматика 1980].

ней "недоговоренностью" некоторых смыслов; ср. фрагмент условной СемС примера (8):

(8i) '... говорящий предупреждает слушающего, что он каузирует его знать нечто об отличии W от W, упомянутого ранее, это нечто таково:



Подобную структуру имеет и уже привлекавшийся пример (1): в смысл слова *странный* тоже входит смысл 'отличный от' (в самом первом приближении *странный* $X \approx$ 'X, чем-то отличный от стандартного представителя данного класса объектов'). Ср. еще аналогичные примеры: *Нет необходимости видеть в данном изречении чужеродный — биографический — элемент; Система АП должна справляться и с более сложными — неоднозначными или непословными — соответствиями; Подобную — двойственную — характеристику Парижа Ван Гог давал и впоследствии* (лексема *подобный* семантически близка к отрицанию предиката 'отличаться': *подобный* $X \approx$ 'X, не отличающийся по признаку Z от объекта Y, введенного в рассмотрение ранее').

Замечание. Третья семантическая валентность прилагательных типа *другой* и *подобный* обычно реализуется именно обособленным и соподчиненным этому прилагательному определением или атрибутом. При отсутствии обособления эта валентность может остаться ненасыщенной. Ср. *другие, непословные, соответствия* и *другие непословные соответствия*. Варажение без обособления может быть неоднозначным, ср. *более сложные непословные соответствия*: 'более сложные из непословных соответствий' vs. 'соответствия, более сложные потому, что непословные'.

Если обособленный оборот, реализующий рассматриваемую валентность, является синтаксически уподобленным, то к нему предъявляется следующее синтаксическое требование: он обязан располагаться непосредственно после того (соподчиненного с ним) слова, чью семантическую валентность насыщает. Ср. два примера:

(9) *Весь этот обширный мир, заселенный самыми разными народностями, жил в условиях многообразных — торговых, политических, религиозных — взаимных связей.*

(9a)? *Весь этот обширный мир, заселенный самыми разными народностями, жил в условиях многообразных взаимных — торговых, политических, религиозных — связей.*

В толкование слова *многообразные* входит компонент 'отличные друг от друга'. В обоих примерах соответствующую семантическую валентность этого слова насыщает уподобленный обособленный определительный оборот. При этом в хорошем предложении (9) уподобленный обособленный оборот расположен непосредственно после слова *многообразные*, а в неудачном примере (9a) между

обособленным оборотом и этим словом находится еще одно определение (*взаимные*). Такой порядок слов явно ощущается как неправильный.

Рассмотрены примеры, когда на семантическом уровне обособленный оборот реализует "в норме" нереализуемую валентность. Но эта функция обособления, вообще говоря, не связана с синтаксической уподобленностью, ср. хотя бы предложения (7) и (8), (1) и (1а). Ср. по этому поводу еще некоторые примеры с неуподобленными обособленными оборотами:

(10) *Сейчас он отрицательно относится к этому способу добывать деньги — грабить прохожих на улицах.*

Лексема *способ* имеет валентность на цель (ср. *способ добывать деньги*) и валентность на содержание действия, ведущего к достижению цели (ср. *этот способ — грабить прохожих на улицах*). Первая валентность реализуется только необособленным инфинитивом или существительным, а вторая — только обособленным инфинитивом. Ср. "минимальную пару": *Мне незнаком этот способ грабить прохожих— Мне незнаком этот способ [добывания денег] — грабить прохожих*. Ср. также *Он давно уже привык к своей роли — быть в жизни только слушателем, зрителем, посторонним* (Г. Гессе). В этом примере благодаря обособлению насыщена валентность на содержание лексемы *роль 2* (ср. содержание образа).

4. Перейдем к рассмотрению таких предложений с синтаксически уподобленными обособленными оборотами, которые не имеют аналогов среди предложений с неуподобленными оборотами. Разберем следующий пример с обстоятельственным оборотом II вида:

(11) *Эта книга была написана в 1637 году, но напечатана гораздо позже— только в 1725 году.*

Очевидно, что обособленное обстоятельство *только в 1725 году* "семантически относится" к обстоятельственной группе *гораздо позже* — своей основе уподобления. Сосредоточимся на лексеме *позже*. В самом первом приближении *P позже Q* ≈ 'P в момент времени t_j, Q в момент времени t_i, t_j следует за t_i'[4]. Лексема *позже* задает лишь взаимное расположение двух моментов t_i, t_j на временно́й оси, но никак не указывает их точные "координаты" относительно какой-нибудь точки отсчета. В предложении (11) такие координаты сообщаются: момент t_i (написания книги) приходится на 1637 г., а момент t_j (напечатания книги) охарактеризован с помощью обособленного оборота: во второй части предложения устанавливается тождество между t_j и некоторым моментом t_n, приходящимся на 1725 г. (он задан группой *1725 год*). Но в данном случае смысл обособленного обстоятельства не является аргументом основы уподобления — лексема *позже* не имеет валентностей на точные координаты моментов t_i и t_j (хотя, разумеется, полная характеристика момента времени предполагает такое указание).

---

[4] Вслед за [Падучева 1985, 225] мы называем моментом времени 'временной интервал без ограничений на протяженность'.

Мы усматриваем в СемС примера (11) особый предикат: 'X тождествен Y'. Ср. фрагмент условной СемС этого примера:

(11i) '... говорящий предупреждает слушающего, что он каузирует его знать нечто о гораздо более позднем моменте t_j напечатания этой книги, это нечто таково: момент времени t_j тождествен моменту времени t_n, приходящемуся на 1725 год...'

Приведем пример, аналогичный разобранному:

(12) *Он вдруг заговорил о том, как некогда, мальчиком, жил в этой гостинице* (Набоков).

В упрощенном виде *некогда* $P \approx$ 'P в период времени T_i, сильно удаленный от момента речи'. Лексема *некогда* задает некоторый период времени относительно момента речи. В предложении (12) сообщаются более точные "координаты" этого периода — через установление тождества между ним и другим, более определенным периодом. Ср. фрагмент условный СемС примера (12):

(11i) '... говорящий предупреждает слушающего, что он каузирует его знать нечто о сильно удаленном периоде времени T_i, в который W, это нечто таково: период T_i тождествен периоду T_j, в который он [≠ говорящий] был мальчиком...'

Ср. аналогичные примеры: *Теперь же, после возвращения из Москвы, кружок этот ей стал невыносим* (Л. Толстой); *Она приедет рано утром, в восемь часов, когда Алексей Александрович еще, верно, не встал* (Л. Толстой); *Частые — почти ежедневные — интенсивные тренировки позволили спортсмену быстро войти в форму.* Сюда же относится пример (3).

В приведенных выше предложениях синтаксически уподобленный обособленный оборот — так же как и основа уподобления — имеет значение времени. Приведем примеры, когда в предложении выражен предикат тождества, а основа уподобления и синтаксически уподобленный обособленный оборот имеют значение места. Ср.:

(13) *Он вспомнил, что подальше, полевее, находится окно спальни* (Набоков).

Аргументом метапредиката в этом примере является смысл лексемы *подальше* (с соответствующим контекстом). Именно к этой лексеме "семантически относится" обособленный оборот: во фразе констатируется тождество между двумя местами в пространстве — первое обозначается словом *подальше*, а второе — словом *полевее*. Однако смысл 'полевее' не является аргументом предиката 'подальше' — последний не имеет соответствующей валентности. Мы усматриваем в СемС предложения (13) следующий фрагмент:

(13i) '...говорящий предупреждает слушающего, что он каузирует его знать нечто о месте подальше, в котором W, это нечто таково: место подальше, в котором W, тождественно месту полевее ...'

Ср. аналогичные примеры: *Она была здесь, в деревне; В здешней, крымской, математической школе работать гораздо интересней.*

В следующем предложении предикат тождества связывает не временные и не локативные смыслы, ср.:

(14) *Судно двигалось с удовлетворительной скоростью — 10 узлов.*

Лексема *скорость* (в данном ее значении) является параметрическим существительным и схематически толкуется так: 'значение некоторого параметра тела X'. В примере (14) устанавливается тождество между двумя по-разному заданными значениями этого параметра: удовлетворительное значение скорости судна тождественно 10 узлам. Ср. аналогичные примеры: *Иван был высок — выше двух метров — и невероятно худ; Особо следует остановиться на стремлении выделить лингвистику речи: установить ее предмет и сформулировать методы исследования.* В последнем предложении выражен следующий смысл: 'выделение лингвистики речи тождественно установлению ее предмета и формулированию методов исследования'.

В некоторых случаях, по-видимому, уместно считать, что обособление выражает предикат 'X заключается в Y'. Ср. следующие примеры: *Тем самым речевой акт побуждения оказывается неполноценным — фальшивым; Цель учения Будды была исключительно практическая — помочь избавиться от страдания; Лужин убил комара и очень осторожно, снизу и сбоку, взглянул на отца* (Набоков). Ср. фрагмент условной СемС первого из этих примеров: '...говорящий предупреждает слушающего, что он каузирует его знать нечто о неполноценности [данного] речевого акта побуждения, это нечто таково: неполноценность [данного] речевого акта побуждения заключается в том, что он фальшивый...'

5. Обособление может вносить вклад и в прагматику высказывания, причем эта ситуация часто квалифицируется как "уточнение". Сравним следующие примеры, содержащие синтаксически уподобленные обособленные обороты:

(15) *А что Иван сделал с премией? — Иван купил себе красную — шелковую — рубашку.*

(16) *А где Иван? — Иван строит красный — кирпичный — дом на том краю деревни.*

В примерах (15) и (16) основа уподобления и уподобленное определение явно воспринимаются как однотипные характеристики объекта: в (15) они обозначают нарядность, эффектность купленной Иваном рубашки, а в (16) — внешние признаки, по которым легко опознать дом. Между тем при отсутствии обособления соответствующие определения не воспринимаются как однотипные, ср.:

(15а) *Иван купил себе красную шелковую рубашку.*

(16а) *Иван строит красный кирпичный дом.*

Соответствующее восприятие определений в примерах (15) и (16) возникает именно за счет обособления. Каким же образом выбирается тот "общий признак", который объединяет по смыслу обособленное определение и его основу уподобления? Оказывается, выбор этот осуществляется прагматически. Это демонстрируется сравнением примера (15) и следующего:

(17) *В каком отделе найти Ивана? — Иван торгует красными — шелковыми — рубашками.*

В примере (17) основа уподобления и уподобленное определение воспринимаются, скорее, как внешние признаки, по которым легко

опознать рубашки, продаваемые Иваном. Так что, несмотря на одинаковое лексическое наполнение рассматриваемых конструкций, пример (17) сближается не с примером (15), а с примером (16).

Рассмотренные случаи демонстрируют возможность наличия общей "прагматической оценки" информации, выражаемой двумя определениями — обособленным оборотом и его основой уподобления. Если такая "прагматическая оценка" не совпадает с общепринятыми взглядами, то высказывание может восприниматься как странное или даже аномальное, ср. следующую пару примеров:

(18) *Иван получил квартиру в хорошем — кирпичном — доме.*

(18а)? *Иван получил квартиру в хорошем — красном — доме.*

Нужно отметить, что вклад в прагматику высказывания может вносить и неуподобленный обособленный оборот. Сравним предложения:

(19) *Беспечная стрекоза попросила у муравья приют.*

(19а) *Стрекоза, беспечная, попросила у муравья приют.*

Предложение (19) может быть понято двояко. При одном толковании определение *беспечная* обозначает постоянное свойство стрекозы. При другом — смысл предложения (19) близок к следующему: 'стрекоза беспечно попросила у муравья приют', т.е. то же определение понимается как обозначение временного состояния. При том и другом понимании факт просьбы у муравья приюта не обязательно связан с характером стрекозы, ср.:

(20) *Бирюзовая (красивая, юная, веселая) стрекоза попросила у муравья приют.*

Что касается предложения (19а), то здесь беспечность стрекозы — независимо от того, присуще ей это свойство вообще или является лишь ее состоянием в описываемой ситуации — ставится в специальную связь с тем, что стрекоза обратилась к муравью с просьбой. Ср. также:

(21) *Стрекоза, бирюзовая, попросила у муравья приют.*

Поскольку цвет стрекозы, вообще говоря, затруднительно связать с фактом ее обращения к муравью, то предложению (21) "навязывается", в частности, такое понимание, при котором обозначение цвета является обозначением внутреннего состояния, ср.:

(22) *Стрекоза, пунцовая от стыда (черная от горя, зеленая от голода, бирюзовая от желания быть принятой), попросила у муравья приют.*

Ярким примером вклада обособления в прагматику высказывания могут служить фразы с препозитивными приподлежащными обособленными оборотами типа:

(23) *Прекрасная гимнастка, она несколько раз занимала на первенстве Москвы второе место.*

Осмысление таких предложений как выражающих причинную или, наоборот, уступительную связь между двумя ситуациями, часто зависит только от внеязыковых сведений — именно так обстоит дело с примером (23). Подробнее об этом классе случаев см.: [Урысон 1985].

Ограничимся здесь рассмотрением приведенных примеров. Полное

описание прагматических возможностей обособления представляет собой тему отдельной работы.

З а м е ч а н и е . В заключение этого раздела вернемся к примеру (2). Он допускает прочтение, когда аргументом метапредиката по первому месту является смысл (огрубленно) 'рдяно-желтый цвет' ('рдяная желтизна'). Аргументом метапредиката по второму месту является тогда смысл 'рдяно-желтый цвет — с огнистым отливом'. Обособленный оборот *с огнистым отливом* действительно уточняет цвет, о котором идет речь. Но подобное прочтение "наводится" близостью — и семантической, и энциклопедической — смысла основы уподобления (*рдяно-желтую*) и смысла самого обособленного оборота (*с огнистым отливом*). Эта информация имеет отношение, скорее, к проблеме понимания предложения, а не к его СемС.

6. Подведем итоги. В предложениях с синтаксически уподобленными оборотами обособление является средством маркировки особых метапредикатов. (С этой точки зрения рассматриваемые приметы не отличаются от предложений с оборотами неуподобленными). В некоторых случаях обособление служит средством выражения специфических семантических связей: обособленный оборот может — на семантическом уровне — реализовать в норме "забитую" валентность лексемы. (Эта ситуация также характерна для предложений как с уподобленными, так и с неуподобленными обособленными оборотами). Обособление может обозначать и не метаплеонастические предикаты ('X тождествен Y', 'X заключается в Y'): это возможно только в предложениях с синтаксически уподобленными обособленными оборотами. Предложения с синтаксически уподобленными оборотами могут характеризоваться специфической подачей информации: "в шахматном порядке" или с особой "прерывистостью", возникающей из-за "недоговоренности" аргумента метапредиката. Наконец, в предложениях с обособленными оборотами, легко возникают различные прагматические осмысления.

Перечисленные выше факторы и создают ту книжную окраску, то ощущение некоторой смысловой перегруженности и даже вычурности, которые свойственны многим предложениям с синтаксически уподобленными обособленными оборотами.

Благодаря семантическому анализу случаев, когда обособление выражает не только смысловой акцент, понятие "уточняющий (поясняющий) член предложения" приобретает более точный смысл. Естественно (и это будет максимально соответствовать традиции) называть таким образом обособленные обороты II вида — как уподобленные, так и не уподобленные синтаксически. Ср. *Вечером она пришла в другом — удлиненном — платье; Вечером она пришла в другом платье — удлиненном и очень открытом; Подальше, полевее, находится окно спальни* и т.п. Подчеркнем, что не всякий синтаксически уподобленный оборот относится ко II виду — и, следовательно, не всякий такой оборот является уточняющим, ср. *За месяц тезисы Лютера обошли всю западную — католическую — Европу; Зимой, каждую субботу и воскресенье, туристы ездят за 250 км к своему озеру.*

ЛИТЕРАТУРА

Ананич А.В. Об изучении уточнительно-пояснительных членов предложения в школе // Рус. яз. в шк. 1966. № 5.

Богуславская О.Ю. О семантике анафоры // Формальное представление лингвистической информации. Новосибирск, 1982.

Бондаренко Ф.Н. О некоторых вопросах синтаксиса // Рус. яз. в шк. 1952.

Брицын В.М. Сопоставительное исследование синтаксических синонимов в русском и украинском языках. Киев, 1980.

Вежбицка А. Метатекст в тексте // Новое в зарубежной лингвистике. М., 1978. Вып. 8.

Грамматика 1980: Русская грамматика: В 2 т. М., 1980. Т. 2.

Дмитриева Л.К. Осложнение предложения: (функции однородности, обособления, вводности и обращения) // Функциональный анализ грамматических категорий. Л., 1973.

Дмитриева Л.К. Семантика уточнения // Языковые значения. Л., 1976.

Крейдлин Г.Е., Рахлина Е.В. Семантический анализ вопросо-ответных структур со словом *какой* // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1984. Т. 43. № 5.

Падучева Е.В. Высказывание и его соотнесенность с действительностью. М., 1985.

Прияткина А.Ф. Осложненное простое предложение. Владивосток, 1983.

Санников В.З. Сочинительные и сравнительные конструкции: (их близость, их синтаксическое представление): Ч. 1,2 // Wiener slawistischer Almanach. 1979–1980 a. Bd. 4,5.

Санников В.З. О типах русских сочинительных конструкций // Russian linguistics. 1980 б. Vol. 4.

Скобликова Е.С. Современный русский язык: Синтаксис простого предложения. М., 1979.

Урысон Е.В. О специфике некоторых русских обособленных оборотов // Институт русского языка АН СССР: Предварительные публикации. М., 1985. Т. 39.

Урысон Е.В. Обособление как средство смыслового подчеркивания // Вопр. языкознания. 1990. № 4.

Шатух М.Г. Уточняющие члены предложения как особая синтаксическая категория // Рус. яз. в шк. 1959. № 2.

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

ИРЯ
институт русского языка
им. в. в. виноградова

СОДЕРЖАНИЕ

АСПЕКТЫ ИЗУЧЕНИЯ ПОЭТИЧЕСКОГО ЯЗЫКА И ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА 3

Панов М.В. Ритм и метр в русской поэзии. Статья вторая. Словесный ярус..... 3

Гаспаров М.Л. Фоника современной русской неточной рифмы..... 23

Кожевникова Н.А. О соотношении тропа и реалии в художественном тексте..... 37

Некрасова Е.А. Приемы языковой изобразительности в стихотворных текстах 64

Иванова Н.Н. Контекстные связи поэтической фразеологии..... 76

Бакина М.А. Общеязыковая фразеология и языковая выразительность в поэзии (на материале стихотворных текстов середины XIX в.)..... 94

Шульская О.В. Формульные употребления слова *звезда* и их преобразование в стихотворных текстах поэтов XX века..... 100

Фатеева Н.А. О лингвопоэтическом и семиотическом статусе заглавий стихотворных произведений (на материале русской поэзии XX в.)..... 108

Шмелев А.Д. Референциальные значения в поэтическом тексте..... 124

Дизенко Н.Д. Категория количества в поэтическом языке XX века..... 134

ИДИОСТИЛИ..... 146

Северская О.И., Преображенский С.Ю. Функционально-доминантная модель эволюции индивидуальных художественных систем: от идиолекта к идиостилю..... 146

Смирнова Г.А. А.Блок. К описанию "картины мира"..... 156

Красильникова Е.В. ПТИЦЫ. Образные связи в поэзии Н.А. Заболоцкого..... 165

Ревзина О.Г. Собственные имена в поэтическом идиолекте М. Цветаевой..... 172

Смирнова Ю.А. Речевая структура образа героя-рассказчика в повестях и рассказах А.Ф. Писемского..... 192

ГРАММАТИКА И СТИЛИСТИКА..... 202

Гинзбург Е.Л. Из задач по функциональному словообразованию..... 202

Василевская Л.И. Имя собственное в предложениях с лексически тождественными компонентами..... 215

Урысон Е.В. О семантической структуре предложений с уточняющими обособленными второстепенными членами..... 225

3 р. 80 к.

ПОЭТИКА
и
СТИЛИСТИКА



·Наука·