4
О-95

Очерки истории языка русской поэзии XX в.

Грам. кат. Синт. текста

М., 1993

87686

4
0-95

ОЧЕРКИ ИСТОРИИ ЯЗЫКА РУССКОЙ ПОЭЗИИ XX ВЕКА

** *Грамматические категории. Синтаксис текста*

ИЗДАТЕЛЬСТВО НАУКА

Р.Я. ред. худ. лит.



87686

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
Институт русского языка

В библиотеку ИРЯ5 об авторе

ОЧЕРКИ ИСТОРИИ ЯЗЫКА РУССКОЙ ПОЭЗИИ XX ВЕКА

** *Грамматические категории. Синтаксис текста*

МОСКВА "НАУКА" 1993

О-95

ББК 81.2Р
О95

ИНСТИТУТ РУССКОГО ЯЗЫКА
им. В.В. Виноградова АН СССР
20
87686

Авторы:

М.Л. Гаспаров, Ж.А. Дозорец, И.И. Ковтунова, Н.А. Кожевникова, Е.В. Красильникова, О.Н. Панченко, Т.В. Скулачева

Ответственный редактор

доктор филологических наук В.П. ГРИГОРЬЕВ

Ответственный редактор выпуска

кандидат филологических наук Е.В. КРАСИЛЬНИКОВА

Рецензенты:

кандидат филологических наук Е.В. ДЖАНДЖАКОВА,
академик РАН Д.Н. ШМЕЛЕВ

Редактор издательства

Е.Ю. ЖОЛУДЬ

О 95 Очерки истории языка русской поэзии XX века: Грамматические категории. Синтаксис текста. — М.: Наука, 1993. — 240 с.
ISBN 5-02-011107-4

Коллективная монография представляет собой вторую книгу продолжающегося издания (первая вышла в 1990 г.) и посвящена эволюции грамматики поэтического языка, взаимодействию грамматики со стиховыми факторами, выражению поэтической семантики грамматическими средствами, связям грамматики с тропикой.

Для языковедов, литературоведов и любителей поэзии.

О $\frac{4602000000\text{-}105}{042(02)\text{-}93}$ 333-93, I полугодие ББК 81.2Р

Essays on the history of the XXth century poetic language. Grammatical categories. Text syntax.

The second volume of the collective monograph "Essays on the history of the XXth century poetic language" deals with the evolution of the poetic language grammar, the interaction of grammar and verse structure, the expression of poetic semantics by grammatical means, the connection between tropes and grammar.

It is intended for philologists: linguists, literary critics and all those who are interested in verse structure.

ISBN 5-02-011107-4

© Коллектив авторов, 1993
© Российская академия наук, 1993

ВСТУПЛЕНИЕ

Теоретические вопросы

Грамматика поэзии

Выражение "грамматика поэзии", или "поэтическая грамматика" может заключать в себе троякий смысл. Это, во-первых, грамматическая структура отдельного стихотворения. Веское теоретическое обоснование такого понимания "грамматики поэзии" и образцы грамматического анализа стихотворений дал Р. Якобсон: "... поэзия, налагая сходство на смежность, возводит эквивалентность в принцип построения сочетаний. Симметрическая повторность и контраст грамматических значений становятся здесь художественными приемами" [1983, 467]. "Когда непредвзятое, внимательное, подробное, целостное описание вскрывает грамматическую структуру отдельного стихотворения, картина отбора, распределения и соотношения различных морфологических классов и синтаксических конструкций способна изумить наблюдателя нежданными, разительно симметричными расположениями, соразмерными построениями, искусными скоплениями эквивалентных форм и броскими контрастами. Характерны также радикальные ограничения в репертуаре использованных грамматических категорий; с изъятием одних остальные выигрывают в поэтической доходчивости" [Там же, 468].

Далее Р. Якобсон перечисляет грамматические категории, существенные для грамматической структуры стихотворения: "В числе грамматических категорий, используемых для соответствий по сходству или контрасту, в поэзии выступают все разряды изменяемых и неизменяемых частей речи, числа, роды, падежи, времена, виды, наклонения, залоги, классы отвлеченных и конкретных слов, отрицания, финитные и неличные глагольные формы, определенные и неопределенные местоимения или члены и, наконец, различные синтаксические единицы и конструкции" [Там же, 469].

В истории изучения поэтического языка есть примеры полного анализа грамматики поэтического текста. Полный анализ "соответствий по сходству или контрасту" дает Р. Якобсон [1975], ср. также Якобсон и Леви-Стросс [1975]. Но чаще изучаются отдельные стороны грамматического строя стихотворения или функции отдельных грамматических средств. Большое внимание уделялось синтаксическому строю поэтических текстов. В.В. Виноградов выдвинул идею "синтаксической изобразительности" и реализовал эту идею при анализе стихотворений А. Пушкина [1941], а также в связи с анализом художественной прозы. Мысль о соответствии грамматической структуры текста выражаемому смыслу присутствует в концепциях многих

исследователей. По словам К.А. Долинина, "между построением фразы или более крупного отрезка и характером описываемого явления обнаруживается определенное соответствие, в силу которого синтаксический рисунок фразы начинает восприниматься как образ этого явления. Такая изобразительность возникает чаще всего за счет порядка компонентов предложения, отражающего последовательность протекания описываемого процесса или его восприятия наблюдателем" [1989, 50]. Говоря о синтаксисе стихотворения Г. Иванова "Хорошо, что нет царя", Ю.И. Левин замечает: "В целом синтаксис стихотворения как бы разыгрывает ту ущербность и пустоту, которая является его темой" [1989, 82].

Во-вторых, "грамматика поэзии" может пониматься как совокупность характерных грамматических черт в языке одного поэта. Отбор грамматических средств становится принадлежностью поэтического языка, если эти средства оказываются семантически значимыми и выполняют определенные смысловые функции в индивидуальной поэтической системе. Предпочтение отдельных грамматических категорий и форм может свидетельствовать о фундаментальных свойствах данного поэтического мира. Анализ подобных предпочтений раскрывает мировоззрение поэта. Например, по мысли Л.В. Зубовой, в поэзии М. Цветаевой "предпочтение пассива активу связано с идеей боговдохновенности страсти и творчества" [1989а, 56].

Можно говорить также о характерных грамматических особенностях поэтического направления. Существуют наблюдения, раскрывающие некоторые черты, присущие символизму как целостному мировоззренческому направлению. Т.Ю. Хмельницкая, например, отмечает, что "неопределенность смутных устремлений", "многозначительная и многозначная неопределенность" характерна вообще для символистов и, в частности, для поэтики А. Белого. Эта особенность проявляется в употреблении неопределенных местоимений, разного типа неполных (эллиптических) конструкций и др. [Хмельницкая 1985].

В-третьих, "грамматику поэзии" можно понимать как грамматику поэтического языка в целом. В этом случае поэтический язык предстает как поэтическя речь, сопоставимая с другими функциональными разновидностями речи в рамках национального языка. При изучении грамматики поэтической речи неизбежна двусторонняя направленность внимания. С одной стороны, это обобщение результатов, полученных путем анализа грамматики одного стихотворения, поэта или поэтического направления. Такое обобщение способно выявить общепоэтические черты грамматической структуры и общепоэтические особенности семантики и функций грамматических категорий и средств. С другой стороны, сопоставление с другими функциональными разновидностями речи и сравнение семантики грамматических единиц в поэтических текстах с их общеязыковой семантикой показывает грамматическую специфику поэтической речи. Лишь путем такого сравнения специфичность "грамматики поэзии" может быть обнаружена и описана.

Двусторонняя направленность "грамматики поэзии" и делает ее

частью "лингвистической поэтики" — дисциплины, тесно связанной как с лингвистикой, так и с поэтикой. Без этой двунаправленной связи невозможно само существование лингвистической поэтики как специальной области научных исследований.

Проблема эволюции поэтического языка также соприкасается и с лингвистикой, и с поэтикой: она не может обойти стороной ни связь с общеязыковой эволюцией, ни связь с эволюцией поэтических жанров, направлений и с эволюцией языка искусства в целом. Например, экспансия разговорной речи затронула в XX в. и литературный язык, и язык художественной литературы, в том числе язык поэзии. Это общая тенденция в языке. С другой стороны, есть общие тенденции в искусстве XX в., проходящие через все виды искусства, художественную литературу, включая и поэзию. В качестве примера можно привести стремление передавать в искусстве процесс восприятия мира, "поток сознания" (см. об этом ниже). Импульсы, идущие из разных сфер воздействия, приводят к появлению новых черт в языке поэзии, в частности в "грамматике поэзии".

В данной работе "грамматика поэзии" представлена как объект изучения преимущественно в третьем из указанных значений. Но, как было отмечено выше, при таком описании неизбежно обращение к "грамматике поэзии" в двух первых значениях. Поэтому анализ грамматики одного произведения, поэта или поэтического направления присутствует в разных разделах предлагаемого исследования.

Поэтическая коммуникация

В основе общности и различий между функциональными разновидностями речи, а внутри поэтической речи — между жанрами, художественными направлениями и индивидуальными поэтическими системами лежат особенности коммуникации. Коммуникативная позиция автора определяет и языковую структуру отдельного произведения. К факторам коммуникации относятся адресант (говорящий, автор), адресат, сообщение (текст), сообщаемое, канал связи и код (о модели речевой коммуникации см. [Якобсон 1975, Лотман 1973]).

Глубокую концепцию поэтической коммуникации предложил Ю.М. Лотман. По мысли Лотмана, мерные ритмические звуки организуют и стимулируют внутренний монолог. В автокоммуникативной системе ("Я—Я") речевые отрезки имеют тенденцию к изоритмичности. Наблюдения говорят о том, что "имманентные и бессознательно действующие законы автокоммуникации обнаруживают некоторые структурные черты, которые мы обычно наблюдаем на примере поэтического текста" [Лотман 1973, 235]. "Ритмико-метрические системы перенесены не из коммуникативной системы "Я—Он", а из структуры "Я—Я". Распространение принципа повтора на фонологический и другие уровни естественного языка представляет собой агрессию автокоммуникации в чуждую ей языковую сферу" [Там же, 238]. Ю.М. Лотман подчеркивает, однако (и это крайне важно для уяснения природы поэтической коммуникации), что "реальный поэтический текст транслируется по двум каналам одновременно... Он осциллирует между значениями, передаваемыми в канале "Я—Он" и

образуемыми в процессе автокоммуникации. В зависимости от приближения к той или иной оси и от ориентированности текста на тот или иной тип передачи он воспринимается как стихи или как проза" [Там же, 237].

Одновременное существование двух каналов коммуникации отражается на языковой структуре поэтического текста. В лирике коммуникативная позиция говорящего сложна. Она совмещает в себе позицию внутренней речи (автокоммуникацию) и внешней речи, "речи для других" [Выготский 1934; Ковтунова 1986]. В той мере, в какой лирическая речь отражает позицию внутренней речи, она неизбежно передает и структурные черты внутренней речи, которые становятся поэтическими приемами. Наряду с издавна выработанными моделями внутренней речи в процессе эволюции поэтического языка появляются новые приемы передачи внутренней речи. Внутренняя речь служит постоянным источником поэтических новаций. О моделировании внутренней речи в поэтическом тексте см. ниже.

Коммуникативные признаки, относящиеся к перечисленным факторам коммуникации (коммуникативная позиция автора, характер адресации, принципы структуры текста, специфика сообщаемого, тип кода и т.д.) определяют черты синтаксического строя, особенности семантики и функций грамматических средств языка в каждом функциональном типе речи. Для поэтической речи чрезвычайно показательно сопоставление по коммуникативным признакам поэтической и разговорной речи. По одним признакам эти два вида речи обнаруживают сходство, отличающее их вместе от всех других разновидностей речи, а по другим признакам, напротив, они резко расходятся. Сходства и контрасты коммуникативных признаков обусловливают сходства и контрасты языковых характеристик. В частности, многие общие по форме структуры в поэтической и разговорной речи заметно различаются по семантике и функциям.

Коммуникативные признаки разграничивают также в поэтическом языке жанры, художественные направления, индивидуальные поэтические системы и т.д. Например, лирика и эпос отличаются разной коммуникативной позицией автора и разным характером адресатов. Отсюда вытекают весьма существенные языковые особенности лирического и эпического текста. Они проявляются в употреблении категории лица, в функциях местоимений, в семантике и структуре обращений, в семантике побудительных и вопросительных предложений и т.д. Проблема осложняется, но не снимается нарушением чистоты жанра, характерным для XX в., ломкой жанровых барьеров. Такое нарушение воспринимается как нарушение лишь на фоне четких традиционных границ. Два типа речи — лирическая и эпическая — различаются структурно. Знаки лирической речи всегда можно обнаружить в эпическом художественном повествовании, вводящем элементы лирики.

Коммуникативные признаки играют роль и в тех исторических изменениях, которые происходят в языке поэзии. В XX в. появление новых познавательных и коммуникативных установок лирического «я», возникновение новых "точек зрения", новых ракурсов восприятия мира и т.д. отражается на грамматической структуре текста.

Поэтический текст

Грамматика поэзии как самостоятельная область знаний, как полноценная составная часть лингвистической поэтики возможна лишь на уровне текста (а не предложения или более мелкой синтаксической единицы). Это положение вещей следует понимать по крайней мере в четырех аспектах.

Во-первых, только весь поэтический текст как единое, целостное, структурно и семантически неделимое высказывание дает возможность распознавать значения и функции грамматических категорий и форм (как и других языковых средств в поэзии). Отличия от общеязыковых значений выступают лишь в рамках текста.

Во-вторых, существует особая дисциплина — лингвистика текста. Категории и методы этой дисциплины могут быть перенесены на поэтический текст. И тогда обнаружится, что закономерности и связи в поэтическом тексте заметно отличаются от закономерностей и связей в обычном (эталонном) связном тексте. Иными будут анафорические связи, тема-рематические отношения, отношения в сложном и "осложненном" предложении и др.

В-третьих, и здесь лежит обширнейшая область исследований, "грамматика поэзии" (как и весь поэтический язык в целом) теснейшим образом соприкасается со спецификой стихотворной речи. Принцип повтора (наложение сходства на смежность — см. выше) действует на всех уровнях структуры поэтического текста (композиция, строфика, стиховой ритм, звуковые повторы, лексические повторы, синтаксические повторы и т.д.), затрагивая и все грамматические категории и формы. Принцип повтора рождает особый стихотворный синтаксис — повтор формы слова, конструкции, всевозможные виды синтаксического параллелизма, симметричной композиции и др.

Универсальное значение для семантики и синтаксиса поэтического текста имеет закон единства и тесноты стихового ряда [Тынянов 1965]. Фактор единства и тесноты стихового ряда перераспределяет синтаксические связи и отношения в стихотворном тексте и преобразует семантику как лексических, так и грамматических средств языка. Общее действие этого фактора в области синтаксиса сводится к тому, что синтаксические связи внутри стихотворной строки как главной ритмической единицы оказываются более тесными. Синтаксические связи между строками, напротив, ослабляются. Общий закон единства и тесноты стихового ряда детализируется, с одной стороны, в области строения стихотворной строки с различными метрическими схемами, с другой стороны, в применении к композиции целого стихотворения. Т.И. Сильман распространяет сферу действия тыняновского закона на поэтический текст в целом, считая, что ему также присущи "единство и теснота" [1977].

Особую проблему составляет взаимодействие ритма и синтаксиса. См. об этом Часть I.

В-четвертых, моделирование внутренней речи (одна из существенных особенностей языка лирической поэзии) возможно только в тексте (а не в предложении) и реализуется особыми текстовыми структу-

рами. Внутреннюю речь моделируют структуры, восходящие к основополагающим свойствам внутренней речи: сокращенность, эллиптичность, повышенная ассоциативность, преобладание смысла над значением, смысловая многозначность, абсолютная предикативность [Выготский 1934], диалогический характер (внутренний диалог), непрерывность, динамичность и нек. др. Внутренняя речь передается на всех уровнях организации текста (звуковая организация, тропика, лексическая семантика, грамматическая семантика, синтаксис). Особенно наглядно предстает внутренняя речь на синтаксическом уровне, в синтаксической структуре поэтического текста. Моделируется именно речь, "синтаксическое течение речи" (выражение К.С. Аксакова), а не разрозненные конструкции. Такое моделирование может осуществляться лишь в рамках текста. Сама по себе граница между предложением и текстом здесь часто оказывается размытой.

Смысловая многоплановость, перетекание смыслов [Выготский], присущее внутренней речи, сказывается в тексте размыванием семантических границ, нарушением семантического согласования, нейтрализацией семантических противопоставлений, сдвигом логико-синтаксических отношений.

В сфере синтаксиса текста языковыми моделями внутренней речи служат: разнообразные виды эллиптических структур, структуры с опущенными смысловыми звеньями, ряды конструкций с чисто предикативным значением, множество предикатов при одном субъекте, наличие предиката при отсутствии субъекта, неназывание предмета речи, замена имени местоимением (личным, неопределенным, указательным) и др. приемы. Позиция говорящего (лирического «я») во внутренней речи передается формами, которые ориентируются на настоящее время (момент речи). Внутренний диалог передается вкраплением в текст форм устного диалога.

В тексте передается и динамика внутренней речи. Например, смена точки зрения и коммуникативной ориентации лирического «я» моделируется в тексте сменой лиц: первое лицо сменяется третьим при отчуждении *я*, при взгляде на *я* как на объект (*он* в значении *я*), третье лицо сменяется вторым при превращении объекта в адресат речи, первое лицо сменяется вторым при переходе рассказа о себе к диалогу с собой.

Перечисленные аспекты семантики и структуры поэтического текста определяют общую типологию поэтических текстов и, в частности, их грамматическую типологию. Эти же аспекты показательны не только в типологическом плане, но и в плане эволюции поэтического языка.

1) В поэтическом языке XX в. по сравнению с XIX в., наряду с ростом контекстуальной многозначности слова и грамматической формы, раздвигается пространство текста, определяющее семантику лексических и грамматических средств языка и растет контекстуальная зависимость этой семантики.

2) В области текстовых связей в поэтическом языке XX в. наблюдаются разнообразные виды нарушения тех правил и норм, которые

устанавливает лингвистика текста для правильно построенного связного текста.

3) В области стихотворного синтаксиса и форм взаимодействия синтаксиса и ритма в XX в. происходит развитие традиционных и появление новых приемов. Например, поэтика символизма доводит до предельной степени многие виды повторов — повторы форм слова (чаще всего — двукратные и трехкратные), конструкций, разнообразные виды синтаксического параллелизма, симметричные построения, градационные структуры, композиционные повторы. Синтаксические повторы в сочетании с лексическими и звуковыми повторами и мелодической интонацией способствуют предельной синонимизации компонентов синтагматического ряда. В постсимволистский период в новаторских поэтических системах (Хлебников, Маяковский, Пастернак, Цветаева и др.) разрабатываются и культивируются новые формы "наложения сходства на смежность", рождаются новые ритмико-синтаксические единицы — путем дополнительных членений речи, дробления более крупных единиц на более мелкие (разного рода сегментация, короткая строка, внутренняя рифмовка, резкие переносы и внутристиховые паузы, дробление слова на морфемы и квазиморфемы и др.). Более подробно см. об этом в: [Ковтунова 1990].

4) Для поэтического языка XX в. характерны поиски новых путей моделирования внутренней речи. Искусство XX в., и поэзия в том числе, развивается под знаком усиленного внимания к индивидуальному восприятию мира, к передаче действительности как процесса ее восприятия. Искусство вырабатывает приемы воспроизведения мира, пропущенного через индивидуальное сознание. Художественное изображение динамики внутренней речи, моделирование "потока сознания" — одна из центральных задач искусства XX в. В художественной литературе дальше всех зашла в решении этой задачи художественная проза, особенно роман. Но и в прозе, во "внутреннем монологе" суть дела не в имитации, не в прямом отражении потока внутренней речи, а в создании ее художественных моделей, художественных эквивалентов. Тем более это относится к поэзии.

Поэзия классического типа противостоит всем другим направлениям по одному существенному признаку: она дает результат художественного познания мира, а не его процесс. Процесс мысли, чувства, восприятия ("поток сознания", стихийная динамика внутренней речи) находится за занавесом, он как бы предшествует художественному оформлению темы. Перед классической поэтикой не стоит задача воплотить этот процесс в тексте. В художественной передаче присутствует логически завершенная мысль. Не рождение мысли, не ее постепенное развитие, ее преобразование на глазах у читателя, но ее конечный результат. Предмет уже обдуман, рассмотрен с разных сторон и в разные моменты времени. Объективный результат этого процесса предстает в стройной и законченной форме. Такова основная тенденция классической поэтики.

Другие направления (романтизм, символизм, футуризм и иные новые течения постсимволистского периода) проявляют интерес (в раз-

ной степени) к внутреннему процессу мысли, чувства и восприятия или же к отдельным мгновениям этого процесса. В поэтическом языке идут поиски приемов, способных передать рождение мысли, промелькнувшее непроясненное чувство, ускользающий момент восприятия. Язык поэзии стремится воплотить в слове глубинные явления внутреннего мира. В этом отношении очень тонко охарактеризовал поэзию Р.М. Рильке, А.В. Михайлов: "Рильке был наделен столь высоким поэтическим даром, что, выработав сообразную своему таланту поэтическую технику, мог чутко и тонко как бы почти наделять словом всякое веяние чувства, все то, что только нарождается в душе. Поэзия распахнутых душевных глубин. Слово не следует за сформированной и заданной мыслью, но на лету превращает в мысль то, что еще не вполне осознано самим же поэтом" [Михайлов, 1988, 30].

Преимущественная направленность внимания на процесс или результат — два пути художественного познания мира. Эти два пути не исключают, но взаимно дополняют друг друга. Неизбежность обоих способов художественного познания объясняет, почему поэзия классического типа никогда не может уйти в прошлое, но всегда сосуществует со всеми другими возможными направлениями. В разных индивидуальных поэтических системах XX в. оба способа художественного познания, художественного видения нередко совмещаются. Черты классической поэтики сочетаются с особенностями других течений в поэзии, с новаторскими приемами.

В XIX в. в поэзии классической появляются черты импрессионизма. Возникает новый характер видения и изображения предмета. Отмечаются не сущностные, постоянные и объективные его свойства, но такие, которые воспринимает поэт в данном месте, которые можно наблюдать с данной позиции и в данный момент времени, то есть свойства изменчивые, мимолетные и даже иллюзорные. Такие свойства всегда индивидуальны, нестандартны, необычны. Главным становится изображение индивидуального восприятия. Фиксируется мгновенное состояние мира, воспринимаемого лирическим «я».

Для реализации такого изобразительного метода разрабатываются новые языковые приемы, которыми обогащается поэтический язык во второй половине XIX в. и особенно в XX в. Если в поэзии второй половины XIX в. передавались отдельные мгновения восприятия или, реже, цепочка таких мгновений (например, в ряде стихотворений А. Фета), то в поэзии XX в. в поле зрения уже оказывается процесс восприятия. Возникает метод описания действительности как процесса ее восприятия. Такой способ описания глубже всего был разработан художественной прозой (где изображается лишь то, что воспринимает герой в данный момент в данном месте). Но он появился и в поэзии. Например, анализируя стихотворение Б. Пастернака "Метель", И.П. Смирнов отмечает, что чередование форм несовершенного вида, императивов и совершенного вида "эффектно сближает время описываемых событий и время, соответствующее созданию-произнесению текста" [Смирнов 1973]. Восприятие событий и речь о них протекают одновременно. При таком способе изображения в произведении нет другого времени, кроме времени восприятия событий лирическим героем. Это и есть художественное время данного произведения. Процесс восприятия может быть дан как непрерывный или же между отдельными эпизодами могут существовать разрывы во времени.

Можно сказать, что в XIX в способ описания мира как процесса его восприятия был "генотипически заявленным", а в XX в. "фенотипически реализованным" (см. об этой эволюционной закономерности [Иванов 1987]) — в соответствии с общим направлением художественного познания мира в XX в.

Особенности художественного познания мира и художественного восприятия в поэзии XX в., стремление к новизне взгляда, углубленное внимание к внутреннему миру, ориентация на стихийный процесс мысли и восприятия — все эти тенденции привели к росту неопределенности художественного образа, затронувшему разные аспекты поэтического языка и, в частности, синтаксический строй поэтического текста. В плане эволюции поэтического языка сфера неопределенности очень показательна. Этому вопросу посвящен ниже специальный раздел.

К отмеченным четырем аспектам можно добавить и другие. Например, сопоставление поэтической речи с разговорной речью (важность такого сопоставления как в типологическом, так и в эволюционном плане будет раскрыта в Главе III) предполагает уровень текста. Сопоставляются не отдельные языковые единицы, а типы речи, речевые структуры, речевые формулы и т.д. При рассмотрении же отдельных языковых единиц существенными и показательными оказываются их функции в тексте.

О содержании книги

Изменение роли грамматики в системе средств художественной выразительности в поэзии XX в., множественные проявления тенденции к обособлению форм и значений от общелитературной грамматики — весомое основание для выделения в "Очерках истории языка русской поэзии XX в." (см. [Очерки 1990]) специального тома, посвященного грамматическим категориям и синтаксису текста. Порождение нестандартных форм, трансформации синтаксических структур, снижение синтаксической связности, увеличение неопределенности семантических связей — вот видимые на глаз проявления этой тенденции.

Для некоторых сторон наблюдаемого процесса можно найти аналогии в истории живописи XX в. — если в поэзии и живописи увидеть противопоставление образ/фон (в поэзии речь идет, естественно, об обязательном грамматическом фоне). Характеризуя одно из направлений постимпрессионизма, Г.Г. Поспелов пишет: "На место акцентированной плоскости вставала здесь скорее станковая поверхность картины, уже не вписывающаяся в пространство интерьера. В пределах же этой поверхности ритмическое движение пятен и линий претворялось в процессы последовательной кладки мазков, демонстрирующей самый "ход" живописного "созидания" [Поспелов 1990, 29]. Грамматические мазки также стали заметными и ощутимыми. Поэзия развивалась по тем же законам, что и все искусство XX в., где, с одной стороны, происходило разделение искусств по свойственным именно им материалам,

когда выявлялись и подчеркивались все свойства самих материалов (в поэзии — это язык, в том числе и его грамматика), а с другой стороны, создавались произведения, синтезировавшие в себе разные искусства (что вносило новые приемы организации текста и в язык).

Найти причину, логику и систему в этих изменениях — задача, к решению которой можно идти разными путями. Авторы не вступили на путь дифференциального анализа, когда отбираются лишь факты, не встречающиеся в общелитературном языке или отклоняющиеся в формальном и семантическом отношении (см. работу с преобладанием такого подхода: [Ионова 1988]). Не было принято направление от формы к набору функций.

В этой книге исследовалось влияние на грамматику тех характеристик поэтического языка, которые определяют его специфическую природу: это стихотворная форма и особые способы смыслообразования (связанные и со стихотворной формой, и с коммуникативными факторами, и со структурой творимого поэтом "поэтического мира", и с эстетическими установками и приемами). Кроме того, был выделен вопрос о том, как в грамматике отражается ее взаимодействие с другими сторонами, уровнями поэтического языка, в частности, изучалось отношение словарь/грамматика, прежде всего в аспекте тропы/грамматика.

Первая глава книги посвящена проблемам влияния на грамматику стихотворной формы. Вторая глава объединяет исследования, в которых рассматриваются механизмы смыслообразования в поэзии и соответствующие грамматические средства. Третья глава посвящена проблеме соотношения грамматики поэтического языка с грамматикой общелитературного языка. Речь идет о закономерных соотношениях и закономерных различиях, возникающих вследствие самоорганизации поэтического языка, вследствие эволюционного развития поэтического и общелитературного языка в независимых и скоординированных направлениях.

В методическом отношении авторам во многом пришлось идти непроторенными путями, так как в современной лингвистике преобладают исследования двух типов (хотя и они немногочисленны): многоуровневое описание языка одного поэта: А.С. Пушкина [Виноградов 1941], А.А. Ахматовой [Виноградов 1941; Эйхенбаум 1969], В.В. Маяковского [Винокур 1943], А.А. Ахматовой и О.Э. Мандельштама [Левин, Сегал... 1975], М. Цветаевой [Зубова 1989, статьи О.Г. Ревзиной], В.В. Хлебникова [В.П. Григорьев — в кн. Очерки 1990] и многоуровневые описания одного стихотворения. Известна методика А.К. Жолковского, идущего от глубинной формулы поэтического мира к формам ее поверхностной реализации на разных уровнях, по-разному в разных темах [Жолковский, Щеглов 1980; Жолковский 1991]. С.Т. Золян дал образец анализа языка поэта Л. Мартынова через семантическую доминанту [Золян 1986]. Л.А. Новиков и С.Ю. Преображенский разрабатывали идею синтаксической доминанты идиостиля [Очерки 1990]. В этой работе авторы стремились обнаружить общие характеристики грамматики поэтического языка XX в.

При решении теоретических вопросов авторы находили опору в принципиальных открытиях в понимании грамматики поэтического языка вообще и специфики грамматики поэзии XX в. в трудах В.В. Виноградова, Г.О. Винокура, В.М. Жирмунского, Б.А. Ларина, А.А. Потебни, И.И. Ревзина, Р.О. Якобсона, представителей ОПОЯЗа, а также в работах современных исследователей (авторы книги в этот список не включаются): В.П. Григорьева, Вяч.Вс. Иванова, Ю.М. Лотмана, Л.Ю. Максимова, М.В. Панова, В.Н. Топорова, Б.А. Успенского, Т.В. Цивьян, Д.Н. Шмелева и других советских и зарубежных русистов, которых мы с благодарностью цитируем. Укажем также содержательное сопоставление взглядов на лингвистическую поэтику в статье [Шапир 1987] и сборник обзоров "Проблемы лингвистической поэтики" (М., 1982).

В составе многотомной монографии, посвященной истории поэтического языка, грамматический том также имеет историческую направленность. В нем описываются грамматические явления, возникшие, складывающиеся в XX в.; для некоторых из них обозначено и диахроническое движение от XIX в. к XX в. и внутри XX в. Эта книга, выходящая в последнее десятилетие XX в., к сожалению, не могла дать целостной картины смены поэтических систем на протяжении века, анализа всех важнейших грамматических механизмов поэтического языка XX в. в развитии. Изучение языка поэзии было заторможено существованием официальной — ложной системы эстетических критериев. Исследования о языке Хлебникова, А. Белого, Пастернака, Цветаевой, Мандельштама, обериутов появились относительно недавно. Внутри лингвистики необходимые предпосылки для всестороннего грамматического исследования поэтических текстов были созданы лишь в последние десятилетия — благодаря исследованиям в области теории языковой коммуникации, теории функциональных грамматик, лингвистической семантики и лингвистики текста. Впереди — создание теории грамматики поэтического языка.

Глава I * СТИХ И ГРАММАТИКА.

Введение

Поэтический текст — это, как правило, текст стихотворный. Такие формы, как "стихотворения в прозе" лирического содержания или как "симфонии" Андрея Белого, конечно, тоже могут рассматриваться как образцы поэтического языка, но "поэтичность" их определяется сознательной имитацией языка, стиля, образного строя стихотворных текстов; она — явление производное.

Поэтому в поэтическом языке прежде всего подлежат выделению те его особенности, которые порождаются особенностями стиховой формы. Отношения между языком и стихом сложны. Можно сказать, что язык определяет лишь то, какие стихотворные формы не возможны в данной поэзии. Например, в русском стихе невозможно (или возможно только с большими деформациями) квантитативное, долготное стихосложение, — потому что в фонологической системе русского языка долгие и краткие слоги не различаются. То же можно сказать и о таких гипотетических метрах силлаботоники, в которых обязательно-ударные слоги разделены пятью-шестью обязательно-безударными, — потому что в русском языке на один ударный слог приходится в среднем только два безударных слога. Но какие формы предпочитает поэзия из числа остальных, возможных для нее, — это определяется уже не языком, а культурной традицией (точнее, взаимодействием культурных традиций: например, для русского стиха — русской фольклорной, западноевропейской и античной). Как правило, стих стремится быть ощутимым на фоне естественного языка — без этого он не может эстетически восприниматься. Эти дополнительные ограничения, налагаемые стихом на язык, касаются прежде всего звуковой стороны стиха — подбора звуков, расположения ударений и пр. — но через посредство фонетики сказываются также и на грамматике.

Основные признаки современного русского стиха — это твердо заданное членение текста на отрезки (строки), которые соотносимы и соизмеримы между собой, причем соотносимость может подчеркиваться рифмой, связывающей строки друг с другом, а соизмеримость — ритмом, повторяющиеся единицы которого помогают ощутить, какая строка длиннее и какая короче. Строки стиха имеют тенденцию совпадать с синтагмами прозы, но совпадение это не стопроцентное и всегда оставляет возможность для резких несовпадений — анжамбманов.

Соотносимость строк в стихотворном тексте сказывается прежде всего на синтаксисе стиха. В тексте, заданным образом разбитом на строки, все строки ощущаются потенциально равновесными и равнозначительными. По данным фонетического обследования, интонация, с которой произносятся стихи, ближе всего к перечислительной. Это значит, что стиховое строение текста благоприятствует сочинительным конструкциям и не благоприятствует подчинительным. Предложения в стихе, как кажется, короче, чем в прозе: даже в торжественном стиле XVIII в. такие пространные периоды, какие обычны были в риторической прозе, встречаются в одах гораздо реже. В современном стихе длина предложения обычно не выходит за рамки четверостишной строфы: межстрофический анжамбман — величайшая редкость. Внутри четверостишия предложения стремятся укладываться в два двустишия, а синтагмы — совпадать со строками. Тенденция к сочинению вместо подчинения остается и внутри предложения: такие номинативные ряды, как *Ночь, улица, фонарь, аптека*, — не редкость в стихе и почти не встречаются в прозе.

Когда стушевывается логика подчинительных отношений между высказываниями, то ее компенсирует формальный параллелизм сочинительных отношений между ними. Как известно, образно-синтаксический параллелизм — характерный прием едва ли не для всех древнейших форм народной поэзии, на нем построена даже такая система литературного стихосложения, как библейская. В русской поэзии параллелизм не канонизирован, но очень употребителен. В конце предложений он опирается на рифму (в XVIII—XIX вв., когда в ходу были глагольные и иные грамматически однородные рифмы, — в большей степени; в XX в., в связи с общей деграмматизацией рифмы, — в меньшей степени), в начале — на анафору, в середине — на повторяющийся порядок членов предложения. Употребительность параллелизма ведет, таким образом, к повторяемости, стандартизации синтаксических конструкций. В разных стихотворных размерах это проявляется по-разному. С одной стороны, в начале XIX в. переход от александрийского стиха с его четким членением на двустишия, стихи и полустишия к асимметричному 5-стопному ямбу и неравнострочному вольному ямбу означал несомненный переход от синтаксического и интонационного однообразия к разнообразию и так и был воспринят современниками (в частности, теми, кто имел дело с театральной декламацией). С другой стороны, в начале XX в. следующий шаг к раскованности стиха — открытие верлибра — сопровождался, как бы в порядке компенсации, усилением параллельных построений в "Александрийских песнях" М. Кузмина, так как современникам даже казалось, будто параллелизм есть неотъемлемый признак свободного стиха как такового.

Соотносимость строк особенно заметна в их конце: здесь рифма всякий раз заставляет вторым своим словом вспомнить о первом. Но в принципе между собой соотносятся не только все концы строк, а и все начала, и все середины: каждое начальное слово выступает на фоне не только непосредственно ему предшествующих слов (как в прозе), но и на фоне начальных слов предыдущих строк. Образно об этом говорится: проза имеет только горизонтальное измерение, тогда как стих — не только горизонтальное, а и вертикальное. Это позволяет говорить о подсознательном "вертикальном чтении" сти-

хов, оттеняющем обычное, сознательное "горизонтальное" их чтение: когда Цветаева пишет: ***Мне и доныне / Хочется грызть / Красной рябины / Горькую кисть***, то первое двустишие дополнительно связывается началами строк (*мне хочется...*), а второе двустишие концами строк (*... рябины кисть*), переключение же внимания от начал к концам происходит на слове *грызть*. В этом примере соблюдено даже синтаксическое согласование связываемых слов, вообще же оно может расшатываться вплоть до того, что остается только связь образная, не подкрепляемая связью грамматической; промежуточные ступени такого расшатывания еще подлежат выявлению.

Соизмеримость строк в стихотворном тексте может оцениваться по числу слогов (силлабическое стихосложение, к XX в. прочно вышедшее из употребления), по числу слов (фонетических (т.е. по числу ударений, — чисто-тоническое стихосложение, в XX в. только что вошедшее в литературное употребление) или по числу стоп (силлабо-тоническое стихосложение, в XVIII—XIX вв. господствовавшее почти безраздельно, а в XX в. хотя бы преимущественно). Но в любом случае, чем меньше объем стиха, тем отчетливее он охватывается сознанием. Поэтому стих стремится к краткости: слова в нем короче, ударения расположены гуще, чем в прозе, и из дублетных словоформ отбираются, как правило, более короткие — соблюдается как бы экономия слогов. В целом стих шире пользуется разнообразием дублетных словоформ, чем проза: это дает ему возможность легче откликаться на требования метра. Но если окончания творительного падежа существительных и прилагательных *-ой/-ою* употребляются и употреблялись приблизительно с одинаковой свободой в стихах и прозе, то из окончаний существительных на *-ие/-ье* (во всех падежах) в стихах употребительны оба варианта (кажется, *-ье* даже чаще), тогда как в прозе решительно преобладает *-ие*. Когда из поэзии стали исчезать архаизмы, то двухсложное *оный* исчезло гораздо быстрее, чем односложное *сей*. Из деепричастных дублетов на *-в/-вши* более длинная форма тоже раньше исчезла из стихов, чем из прозы. Рядом с оборотами со словом *который* стих охотно употребляет обороты с *что*. Даже акцентный стих Маяковского, в принципе не стесненный ограничениями на длину слов, отбирает слова более короткие, чем в прозе.

Тенденция к совпадению стихотворной строки и синтагмы сказывается и на синтаксисе внутри строки. Прежде всего, стихотворный размер определяет объем отбираемых синтагм. В строках 4-стопного ямба или 3-стопного амфибрахия большинство строк — трехсловные; соответственно и в поэтических текстах, написанных этими размерами, процент трехсловных синтагм больше, чем в прозе; а в текстах, написанных 5- или 6-стопным ямбом или 4-стопным амфибрахием, аналогичным образом преобладают четырехсловные синтагмы.

Уже в синтагмах прозы замечается неравномерное расположение межсловесных синтаксических связей разного рода: в четырехсловных синтагмах самая слабая синтаксическая связь приходится на середину (четырехсловие стремится расчлениться на два двухсловия), в трехсловных синтагмах связи в конце стиха чаще, чем в начале, бывают контактными, чем дистанционными, и чаще сильными (например, атрибутивными), чем слабыми. Вероятно, это вытекает из общих тенденций порядка слов в русском языке (предмет, увлекательно исследуемый И.И. Ковтуновой). В строках стиха такое расположение внутрисинтагматических межсловесных связей не только воспроизводится, но и выявляется еще отчетливей. Это может быть названо синтаксической асимметрией стихотворной строки: слова в конце строки связаны теснее, чем в начале, последнее слово чаще служит узлом нескольких синтаксических связей, чем другие слова. Когда внутри стиха стоит точка (чего внутри прозаической синтагмы, конечно, быть не может), то она чаще оказывается в первой половине стиха, чем во второй; когда Маяковский членит стих на ступеньки, то начало стиха членится более дробно, чем конец; когда связь слов в стихе двусмысленна, то читательская интуиция привычно предполагает более тесную связь в конце стиха, чем в начале (пушкинская строка воспринимается не *Сатиры смелой / властелин*, а *Сатиры / смелой властелин*, причем настолько уверенно, что издатели даже модернизируют двусмысленное написание *смелой* на однозначное *смелый*).

Далее на грамматике стиха, и прежде всего на его синтаксисе сказывается ритм: синтаксическая асимметрия перекликается с ритмической асимметрией. Ритмическая асимметрия состоит в том, что слова в стихе удлинняются к концу строки, — эта тенденция наблюдается в разных системах стихосложения, иногда она называется "центробежной". В силлабо-тонической системе это означает, например, что на три последние стопы ямбического стиха приходятся не три коротких слова, а два длинных, и между двумя последними ударениями строки лежит трехсложный безударный интервал, в котором неизбежно оказываются или длинный безударный конец предпоследнего слова, или длинное безударное начало последнего. Слова с длинным безударным концом в русском языке — это преимущественно прилагательные и личные формы глаголов (особенно на *-ся*); слова с длинным безударным началом — это преимущественно глаголы с приставками. Уже это ограничивает круг словосочетаний, которые могут приходиться на конец стиха: по большей части это оказываются определение с определяемым или глагол с обстоятельством (или дополнением). Эти тенденции перебивают друг друга, разнообразие синтаксических вариантов здесь достаточно велико, и все же здесь можно говорить о зачатках ритмико-синтаксической формульности — такой, какая давно выявлена в памятниках стихотворного фольклора. Если стих достаточно короток (3-стопный ямб и хорей, в меньшей степени — 4-стопный ямб и хорей), то такие формулы могут охватить всю строку.

Не только в конце строки, но и в начале строки язык деформируется ритмом: необходимость начинать строку непременно с безударного или ударного слога налагает ограничения на отбор ее начальных слов. Так, в ямбе и хорее в началах строк учащаются проклитические союзы и предлоги; а в гекзаметре, который должен начинаться ударным слогом, частотный союз *когда*, невозможный в начальной

БИБЛИОТЕКА ИНСТИТУТА РУССКОГО ЯЗЫКА

позиции, поэтам-переводчикам приходится заменять оборотом *в час, как...*, который все больше десемантизируется и превращается в еще один союз русского поэтического языка.

Что касается середины строки, то здесь влияние ритма сказывается не столько на синтаксисе, сколько на производной от синтаксиса интонации. В ритме стиха действует (с некоторыми ограничениями) закон альтернанса: так, в ямбе и хорее не только сильные и слабые слоги чередуются через один, но и слабые и сильные стопы чередуются через одну. Слова, попадающие на сильные стопы, оказываются выделены собственной интонацией стиха и приобретают повышенный семантический вес — то, что Ю. Тынянов называл "колеблющимися семантическими признаками": так, в стихе (*И меж пелен оставила свирель.*) *Которую сама заворожила* местоимение *которую*, попав на сильную позицию стиха, приобретает (по ощущению Тынянова) несвойственную этой части речи многозначительность.

Эта специфическая интонация стиха налагается на обычную интонацию языка. Если сильные места стиховой интонации совпадают с сильными местами смысловой интонации, это увеличивает интонационную выделенность последних; если сильные места стиховой интонации совпадают со слабыми местами смысловой интонации, это усиливает слабые места и сглаживает интонационный рельеф предложения. Первым на это явление обратил внимание Г. Шенгели, предложив для примера такую разметку пушкинского четверостишия: ***ТЕБЕ*** — *но голос* ***МУЗЫ*** *темной* / ***Коснется ль УХА*** *твоего?* / ***ПОЙМЕШЬ ЛИ*** *ты* ***ДУШОЮ*** *скромной* / *Стремленье* ***СЕРДЦА*** *моего?* — где полужирным шрифтом выделены слова на слабых стиховых позициях, а прописными буквами — слова под сильным смысловым ударением: "кривые интонации" в четных стихах оказываются противоположны, а в нечетных параллельны [Шенгели 1940, 129—130]. Можно допустить, что разметка в этом примере достаточно произвольна (особенно в том, что касается смысловых ударений), но трудно не согласиться с главным утверждением Шенгели: соблюдение норм стихосложения делает стих правильным, но только соблюдение законов взаимодействия стиховых и смысловых интонаций делает стих хорошим. Однако в чем состоят эти законы взаимодействия интонаций, еще предстоит установить.

Сказанное относится прежде всего к русскому классическому силлабо-тоническому стиху, строгая организация которого делает художественно ощутимой предсказуемость заполнения каждой его позиции. По сравнению с ним чисто-тонический стих, распространяющийся в русской поэзии в XX в. (в более мягкой форме — как дольник и тактовик, в более законченной — как рифмованный акцентный стих и безрифменный верлибр), диктует интонацию более ровную, сглаживающую семантическую иерархию слов во фразе и стихе. Эти метрические эксперименты ведутся параллельно стилистическим экспериментам новой поэзии: когда Р. Якобсон определяет поэтику Маяковского как "поэзию выделенного слова", то для него это тесно связано с ритмикой 4-ударного акцентного стиха (*Четыре. Тяжелые, как удар*). Дисметризация стиха идет рука об руку с его деграмматизацией: каждое "выделенное слово" тяготеет к самостоятельности, Маяковский старается писать короткими назывными предложениями и ослаблять грамматические связи внутри предложений. Опыт европейского модернизма и авангардизма показывает, что пределом здесь становится текст без знаков препинания и по возможности без признаков грамматических отношений, чтобы смысл складывался из простой последовательности семантических знаков, как, например, в китайском языке. Единичные шаги в этом направлении русские поэты делали еще в эпоху футуризма; широкое распространение эти эксперименты получают лишь у авангардистов наших дней, и для обобщения их опыта еще не пришло время.

Но за деграмматизацией следует реграмматизация. Освобождаясь от синтаксических связей, объединяющих слова в предложения, поэтический текст подчиняется псевдосинтаксическим связям, объединяющим слова в стихотворную строку. Это явление было впервые замечено Ю. Тыняновым (по свежему опыту восприятия стиха Хлебникова и Маяковского) и определено им как семантическая "теснота стихового ряда". Наиболее ярко оно выступало при несовпадении синтаксической и метрической границы стиха — при анжамбмане: еще Пушкин замечал, что в батюшковских строчках *И гордый ум не победит / Любви, холодными словами* (пунктуация Батюшкова) мнимая связь слов *холодными словами любви* ощущается сильнее, чем подлинная *не победит холодными словами.* Распространение чисто-тонического стиха в XX в. усилило синтаксическую замкнутость строк в стихах, анжамбманы вышли из употребления. Исключения вроде "Метели" Пастернака были единичны; самый "анжамбманный" поэт этого времени, Марина Цветаева, не случайно чуждается тонической свободы и предпочитает ритмы очень четкие (хотя часто и очень необычные). Только после нескольких десятилетий опыта новой поэтики стихотворцы вновь начинают играть анжамбманами, причем для ощутимости вынуждены брать их в самых резких формах; это — область экспериментов И. Бродского и его подражателей.

Наконец, последняя из специфических примет стиха, рифма сказывается на грамматике стиха двояко: во-первых, через отбор словоформ, и во-вторых, через порядок слов. Некоторые слова, часто оказывающиеся в рифме, требуют большого количества созвучных с ними слов: так, большой спрос на рифмы к словам *меня, тебя* побуждает стих предпочитать словоформы *наклоня* (а не *наклонив*), *полюбя* (а не *полюбив*); видимо, по этой же причине в стихе дольше, чем в прозе, держалось под рифмой архаическое произношение местоимений *ея, оне*, обычно уже давно читавшихся *её, они.* А так как рифма предпочитает части речи с единообразными созвучиями флексий, то долгое время в рифме с повышенной частотой оказывались глаголы и прилагательные; можно думать, что именно поэтому в стихе так долго держалось отнесение глаголов на конец предложения (в прозе этот латинизированный порядок слов отмирает уже в начале XIX в.) и инверсия определения и определяемого (в прозе никогда не бывшая частой). В отдельных идиостилях потребность в эффектной рифме бывает причиной даже еще более причудли-

вых инверсий — так у Маяковского (*делать бы жизнь с кого — Дзержинского* и т.п.). На последнее слово в строке, как сказано выше, синтаксически ориентированы все предыдущие; поэтому, когда деграмматизация рифмы, постепенно происходящая в течение XVIII—XX вв., вытесняет с концевой позиции парные глаголы и прилагательные, то это влечет за собой перестройку типичных синтаксических конструкций и внутри строки.

Таковы основные области влияния стиховой формы на грамматическую форму поэтического языка. В этом обзоре огорчительно часто приходилось употреблять оговорки "по-видимому", "кажется" и т.п. Это потому, что к изучению проблемы "стих и грамматика" наука только начинает подходить. До сих пор стиховедение занималось изучением лишь звукового строения стиха. Здесь был накоплен большой опыт формализации ритмических явлений, позволивший применить для исследования точные статистические методы. Вопрос о взаимодействии метрического уровня строения поэтического текста с грамматическим и семантическим уровнями встали на очередь лишь в последнее десятилетие. Здесь точные методы анализа еще не разработаны, и исследование по большей части ограничивалось сбором и систематизацией разрозненных наблюдений без учета частоты наблюдаемых явлений. Формализация семантического уровня строения текста очень сложна, но формализация грамматического уровня имеет давнюю и надежную традицию. Поэтому можно надеяться, что здесь изучение намеченных проблем принесет быстрые, хотя и трудоемкие результаты. Предлагаемые ниже исследования представляют собой лишь первые подступы с разных сторон к этому большому и интересному комплексу вопросов.

Ритм и синтаксис в свободном стихе

1. Свободный стих (верлибр) — одна из самых употребительных форм современной мировой поэзии. В XVIII—XIX вв. употребление его в немецком, английском, французском стихотворстве было экспериментальным, в XX в. оно стало массовым. В России употребительность его долго сдерживалась конкуренцией акцентного рифмованного стиха (одного из любимых размеров Маяковского), а потом идеологическим отталкиванием от западной моды. Только начиная с 1960-х гг. поэты начинают все чаще обращаться к свободному стиху. По данным Ю.Б. Орлицкого [1992], основанным на очень широком обследовании массовой стихотворной продукции, в 1960—1970-х гг. три четверти печатавшихся поэтов хоть раз да использовали верлибр, но систематически разрабатывали его лишь немногие. В непечатавшейся поэзии интерес к свободному стиху был еще больше. Сейчас, когда ее материалы издаются все шире, [Антология русского верлибра 1991], а ее традиция подхватывается молодыми авангардистами и поставангардистами, актуальность проблемы свободного стиха для современной теории и практики становится еще несомненнее.

"Проблема" здесь слово вполне уместное: природа русского свободного стиха до сих пор остается неясной. Если когда-то при Тредиаковском и Ломоносове творческие эксперименты с новыми поэтическими формами шли параллельно с теоретическими обоснованиями и иногда под их прямым влиянием, то в наши дни поэты в своих исканиях руководствуются почти исключительно собственной интуицией. Споры о характеристиках и достоинствах тех или иных форм свободного стиха обычно сводятся к вопросу, "настоящий" ли перед нами свободный стих, или "не настоящий", то есть искусственно рубленная проза. Критериев для этого разграничения обычно не предлагается, и споры сводятся к игре личных вкусов.

Это сказывалось и на теоретических дискуссиях о свободном стихе, предпринимавшихся неоднократно, но оставшихся малоплодотворными ("Вопросы литературы", 1972, № 2, "Литературная учеба", 1980, № 6). Само определение свободного стиха давалось с трудом и до сих пор не сделалось общепризнанным. Уже название "свободный стих" вызывает вопрос "от чего свободен свободный стих?" (так называлась одна из дискуссионных статей тех лет); на него напрашивается ответ: "от метра и рифмы". От чисто-тонического стиха Маяковского такой стих отличается только отсутствием рифмы. Необходимо оговориться, что по укоренившемуся недоразумению чисто-тонический стих понимается как "изотонический", т.е. равноударный. Мы будем понимать под чисто-тоническим стихом любой стих, ориентированный на счет ударений и отличающийся от прозы более ощутимой тонической урегулированностью.

Таким образом, свободный стих предположительно представляет собой белый неравноударный чисто-тонический стих ("свободный" от метра внутри строк, от равенства между строками и от звукового выделения на стыках строк).

Единственным признаком, отличающим такой стих от прозы, остается основной признак любого стиха — заданное деление на соизмеримые и соотносимые друг с другом отрезки (строки). Однако никаких явных указаний на средства этого соизмерения свободный стих не давал.

Такое понимание означало бы в частности, что любая проза, если разбить ее на "строки", воспринималась бы как свободный стих. Такой вывод был психологически неприятен для поэтов верлибристов. С другой стороны, предположение, что свободный стих есть лишь сравнительно малая часть большой чисто-тонической системы стихосложения было также неприятно авторам, ощущающим разрабатываемый ими тип стиха как принципиально новый, противопоставленный всем трем системам стихосложения — и силлабике, и силлаботонике, и тонике. Это побуждало теоретиков 1960—1970-х гг. трактовать свободный стих или расширительно (чтобы он захватывал больше стихотворных форм) или, наоборот, суженно, чтобы он четче отличался от прозы.

Расширительная концепция [Квятковский 1963, Баевский и др. 1975] снимала требование "свободы от метра" и сохраняла лишь требования свободы от равностречия и рифмы. Соответственно свободным стихом мог считаться не только лишенный метра неравно-

строчный белый стих, но и неравнострочный белый дольник (как в русских переводах "Северного моря" Гейне), и неравнострочный белый ямб (как в "Рустеме и Зорабе" Жуковского) и пр. Популярности эта концепция, однако, не приобрела. Нам она важна потому, что напоминает о вопросе, часто позабываемом: насколько ощутимы в свободном стихе пропорции строк, совпадающих по ритму с теми или иными более строгими размерами? В ритм дольника укладываются 74% языкового материала (число 1-, 2-, 4- и 5-сложных междуударных интервалов от общего их числа [Гаспаров 1974, 221]), в ритм тактовика — 92%. Отделяется ли в сознании пишущих и читающих "неравнострочный белый тактовик" от "лишенного метра неравнострочного белого стиха" — свободного стиха? На это можно будет ответить, лишь обследовав большое количество произведений свободного стиха и проверив, насколько те или иные авторы, сознательно или бессознательно, держатся в тех или иных ритмических рамках. (Так, подсчитано, что в рифмованном стихе Маяковский не ощущал разницы между тактовиком и неметризованным стихом, а Луговской ощущал). Заодно, можно будет судить и о том, ощутимы ли в составе свободного стиха отдельные строки, совпадающие по ритму, скажем, с четырехстопным ямбом, и могут ли они считаться ритмическим и семантическим курсивом. (О том, что имело бы смысл различать два типа свободного стиха, сохраняющий и не сохраняющий ощущение ритма отдельных строк, проницательно писал еще Брюсов [1919, 119].)

Суженная концепция свободного стиха [Жовтис 1966, 1970, 1985; Овчаренко 1984] выдвинула утверждение, что свободный стих не вовсе лишен метра ("меры внутреннего повтора"). Он отличается от традиционных стихов с метром устойчивым (силлабо-тоника) или расшатанным (дольник) только тем, что там меры повтора постоянны (такой-то набор допустимых междуударных интервалов), а в свободном стихе переменны (такой-то стих связан с предыдущим через повторяющуюся анакрусу, с последующим — через аллитерации, этот последующий с дальнейшими — через синтаксический параллелизм и т.д.). Если такие меняющиеся меры повтора в тексте есть, то перед нами "настоящий" свободный стих, если нет, то лишь произвольно нарубленная проза. Однако необходимость введения "переменной меры повтора" говорит прежде всего о том, что ни одна из традиционных "мер повтора", известных по классическим системам стихосложения не повторяется в свободном стихе с достаточной регулярностью. Метр — это такая последовательность организующих признаков стиха, которая делает предсказуемым очередное появление каждого из них; понятно, что такая предсказуемость возможна лишь при однородности этих признаков. "Смена мер" это не метр, потому что она не позволяет предугадывать ударения, аллитерации и т.п. на шаг вперед, а потом ощущать художественный эффект совпадения или несовпадения предугаданного с реализованным. Доказательство тому — факт, что такую "смену мер повтора" очень часто можно обнаружить и в прозе [Гаспаров 1980]. Несмотря на это, проза остается прозой и даже не ощущается как метризованная.

2. Свободный стих, снимая все остальные отличия стиха от прозы, сосредоточивает внимание пишущего и читающего на основном отличии — на ощущении стихоразделов.

В более традиционном стихе, как известно, тоже есть случаи, когда стихораздел ощущается более обостренно, чем обычно. Это — анжамбманы, "переносы" ("перескоки", по калькированной терминологии Тредиаковского), обычно определяемые как несовпадение стихового и синтаксического членения текста. Стиховое членение текста в принципе независимо от синтаксического. Но на практике оно чаще всего ищет в нем опоры и старается совмещаться с ним так, чтобы стихораздельные паузы совпадали с сильными синтаксическими паузами. В эпохи более "статической" поэтики (Ренессанс, классицизм, реализм) это совмещение нарушается реже, в эпохи более "динамической" поэтики (барокко, романтизм, модернизм) — чаще. (Ср. также предренессансный "хакенштиль" и ренессансный "цайленштиль" в немецком книттельферсе). Нарушения такого рода и находят выражение в анжамбманах.

Анжамбманами считаются те случаи, когда внутри стиха имеется более сильная синтаксическая пауза, чем в конце стиха, — грубо говоря, "когда точка стоит не в конце строчки, а немного раньше или немного позже". Если немного позже, то такой анжамбман называется rejet, если немного раньше, то contre — rejet, если и раньше и позже, то double — rejet. (Примеры — см. [Шенгели, 1960, 35—36]). Традиционная теория стиха определяла "более сильные" и "менее сильные" синтаксические паузы интуитивно: в приводимых примерах "более сильными" бывали границы предложений (не только "точки", но и границы между сложно-сочиненными предложениями и т.п.), "более слабыми" — все остальные. Наметить более детальную иерархию силы синтаксических связей и разрывающих их пауз стало возможным только благодаря применению количественных методов к изучению стихотворного синтаксиса. Б.И. Ярхо подсчитал, что стихораздел в русской поэзии XIX в. чаще всего разрывает синтаксическую связь между предложениями, затем — между группой подлежащего и группой сказуемого, затем — между глаголом и дополнением, затем — между определяемым и определением; стало быть, можно считать, что теснота синтаксических связей нарастает именно в такой последовательности [Гаспаров, 1969, 506—507]. Работа в направлении, намеченном Ярхо, была продолжена, стала изучаться сравнительная сила синтаксических связей не только на стыках стихов, но и внутри стиха, и это дало интересные результаты [Гаспаров 1981, Tarlinskaja 1984, 1987, Скулачева 1989, 1990].

Легко предположить, что сравнительная сила синтаксических связей, разрываемых стихоразделом, приобретает особое значение в свободном стихе, где вся специфика стихового строя сосредоточена в стихоразделе. Сильные синтаксические связи на стихоразделах (т.е. несовпадение стиховых и синтаксических пауз) будут подчерки-

вать отличия свободного стиха от прозы, слабые синтаксические связи на стихоразделах — сглаживать эти отличия. Художественные возможности этой игры более и менее синтаксически ощутимыми стихоразделами были открыты самыми ранними европейскими верлибристами. Л. Альбертсен [1984] приводит пример из Клопштока: этот поэт, перерабатывая в старости свои ранние оды, почти не менял их слова, но менял расположение фраз по строчкам, и стихи от этого звучали совсем по-новому — вместо плавного

Клонится лес,
Бежит поток, —
И я ли не брошусь ниц? —

являлось резкое:

Клонится лес, бежит поток, и я ли
Не брошусь ниц?

Ощутимая разница между этими звучаниями побудила в свое время предложить термины "синтаксический свободный стих" и "антисинтаксический свободный стих" [Гаспаров 1984, 284; 1989, 259]. Иллюстрацией к этому предложению может служить эксперимент, сделанный в журнальной статье более, чем десятилетней давности. Оспаривая мнение участника дискуссии, что сущность свободного стиха определяется не графикой, а "сменой мер повтора", автор переписывает прозаический абзац из статьи своего оппонента тремя способами:

1. Тем не менее,
Проблемы теории
И истории
Свободного стиха
Далеки еще от окончательного решения.
Предстоит исследовать
Роль интонации в верлибре,
Обобщить уже имеющиеся
И собрать новые
Материалы,
Относящиеся к истории
Русского свободного стиха,
Преодолеть еще бытующую кое-где
Трактовку верлибра
Как экстравагантного явления
Стихотворной речи,
Не имеющего глубоких традиций
В русской поэзии.

2. Тем не менее,
Проблемы теории и истории свободного стиха
Далеки еще от окончательного решения.
Предстоит исследовать роль интонации в верлибре,
Обобщить уже имеющиеся и собрать новые материалы,
Относящиеся к истории русского свободного стиха,
Преодолеть еще бытующую кое-где трактовку верлибра
Как экстравагантного явления стихотворной речи,
Не имеющего глубоких традиций в русской поэзии.

3. Тем не менее, проблемы теории
И истории
Свободного стиха далеки еще от окончательного

Решения. Предстоит иссле-
довать роль интонации в верлибре, обобщить
Уже
Имеющиеся и собрать
Новые материалы, относящиеся
К истории русского
Свободного
Стиха, преодолеть еще бытующую
Кое-где
Трактовку верлибра
Как экстравагантного явления стихотворной речи, не
Имеющего глубоких традиций в русской поэзии.

Далее, не притязая на высокое качество получившихся "стихов", автор утверждает: "Первое. Все три текста представляют собою стихи, и притом именно свободные стихи..." (В доказательство перечисляются обнаруживающиеся в них "разнородные меры повтора".) "Второе. Все три текста — это не только стихи, но еще и разные стихи. Вслушайтесь, и вы услышите в них три совершенно различные интонации, три стиля, три манеры. Пользуясь расхожими искусствоведческими выражениями, я решился бы назвать первую "нежным стилем", вторую — "строгим стилем", а третью — "вычурным стилем": так сказать, ионическим, дорическим и коринфским ордерами свободного стиха. Первое стихотворение я могу вообразить вышедшим из-под пера Е. Винокурова или В. Солоухина, второе — переводом из Б. Брехта, а третье, скажем, из Р. Кено или В.К. Вильямса. В "строгом стиле" стиховая интонация ближайшим образом совпадает с синтаксической (на каждом знаке препинания — стихораздел) — кажется, будто автор внушает бестолковому читателю свои мысли, выношенные и сложившиеся до мельчайших подробностей. В "вычурном стиле" стиховая интонация в наибольшей степени противоречит синтаксической (межстиховая пауза — в середине слова, на переносе) — кажется, будто автор, не обращая внимания на читателя, неохотно говорит ему одно, а сам увлеченно думает о другом. В "нежном стиле" этих крайностей нет, интонация зыблется около золотой середины, читатель не чувствует себя ни бестолковым, ни презираемым; поэтому, вероятно, советские поэты и пользуются почти исключительно этой манерой. Вывод: не следует недооценивать единственное отличие свободного стиха от прозы — "графическое членение": различное расположение стихоразделов, как мы видим, способно из одного и того же словесного текста сделать три разных стихотворных" [Гаспаров 1980].

Эти безответственно-импрессионистические характеристики могут быть уточнены. Если, вслед за Ярхо, считать более тесными синтаксическими связями предикативную, обстоятельственную, дополнительную и определительную (и прибавить к ним связи "иссле — довать" и "не — имеющего" из третьего примера), то во втором примере на такие связи будут приходиться 2 словораздела из 9, в первом 9 из 19, а в третьем 11 из 15; соответственно в процентах — 22%, 50% и 73%. Это можно считать "показателем антисинтаксичности" наших трех искусственных примеров.

Но для того, чтобы этим априорным предположениям приписать какую-то важность, чтобы говорить о трех (или скольких-то) типах строения свободного стиха с точки зрения синтаксиса, необходимо обследовать не искусственные примеры, а реальный опыт русской поэзии в области свободного стиха. Это большая работа, и здесь можно лишь положить ей начало. Наиболее удобным материалом для такого начала представляются "Александрийские песни" М.А. Кузмина.

3. Цикл "Александрийские песни" датирован Кузминым 1905—1908 гг. Он составил заключительную часть в его первой книге стихов "Сети" (М., 1908). В нем 32 стихотворения, образующие 7 разделов: "Вступление", "Любовь", "Она", "Мудрость", "Отрывки", "Канопские песенки", "Заключение". 5 стихотворений не могут считаться свободным стихом: "Вступление", 3 ("Вечерний сумрак над теплым морем...") сплошь написано 4-ударным акцентным стихом, т.е. не соблюдает требования неравнострочности, а "Канопские песенки", 1, 3—5 написаны рифмованным стихом разных размеров (хорей, двадольника, тактовик). Кроме того, не является свободным стихом последнее четверостишие "отрывка" 3 ("Что за дождь! ...") "Если б я был фараоном ..." — это рифмованный 3-иктный дольник. За этими исключениями корпус свободного стиха в "Александрийских песнях" охватывает 27 стихотворений, 710 стихотворных строк. Внутри этого корпуса можно выделить группы стихотворений, более или менее равнострочных, более или менее строфически организованных и пр. [Васюточкин 1976; 1980]. Но здесь мы этого касаться не будем.

Образцом для Кузмина были, по-видимому, главным образом "Песни Билитис" П. Луиса (1894) — тексты из 4 небольших абзацев каждый, имитирующие прозаический перевод несуществующих строфических греческих оригиналов. (Впрочем, сам Кузмин признал "подражанием П. Луису" только одно стихотворение, в остальном же на вопросы об "источниках" давал заведомо ложные указания — см.: *Кузмин М.* Избранные произведения. Л., 1990. С. 509.) Кузмин исполнял "Александрийские песни" под фортепьяно, но музыка его к ним или была импровизированной, или не сохранилась; впоследствии Кузмин написал похожим верлибром текст к собственному музыкальному циклу "С Волги" и перевел верлибром два прозаических отрывка из Ж. Ренара, положенных на музыку Равелем.

"Александрийские песни" были первым большим произведением в русской поэзии, написанным свободным стихом и получившим широкое признание. Поэтому они надолго стали как бы полномочным представителем свободного стиха в глазах читателей и даже исследователей: индивидуальные особенности их поэтики казались общими особенностями свободного стиха как такового. Так, В.М. Жирмунский в 1921 г. на основании анализа трех стихотворений из начала и одного из середины "Александрийских песен" счел возможным утверждать, что признаком свободного стиха является синтаксический параллелизм — утрата метрической строгости как бы компенсируется усилением синтаксической строгости [Жирмунский 1975, 527—535] и это утверждение часто повторяется до сих пор. Между тем, оно неточно. Повышенная ощутимость синтаксиса в свободном стихе несомненна, но синтаксис и синтаксический параллелизм — вещи разные: синтаксис есть элемент стихотворного языка, параллелизм — элемент стиля. В "Александрийских песнях" есть стихотворения, построенные на параллелизме, есть стихотворения, построенные на линейном развертывании предложений, и есть большой промежуточный пласт — линейная композиция с элементами параллелизма.

Параллельная композиция представлена шестью стихотворениями. Пример — "Вступление", 1 (самое известное стихотворение цикла, подробно разобранное Жирмунским):

Как песня матери / над колыбелью ребенка, / **как** горное эхо, / утром на пастуший рожок отозвавшееся, / **как** далекий прибой / родного, давно не виденного моря / **звучит мне имя твое** / **трижды** блаженное: // **Александрия!**

Как прерывистый шепот / любовных под дубами признаний, / как таинственный шум / тенистых рощ священных, / **как** тамбурин Кибелы великой, / подобный дальнему грому и голубей воркованью, / **звучит мне имя твое** / **трижды** мудрое: // **Александрия!**

Как звук трубы перед боем, / клекот орлов над бездной, / шум крыльев летящей Ники, / **звучит мне имя твое** / **трижды** великое: // **Александрия!**

Приблизительно такую же степень организованности имеют "Любовь", 7 (*Если б я был древним полководцем ...*) и особенно "Она", 1 (*Нас было четыре сестры ...*). Несколько проще построены параллелизмы в "Вступлении", 2 (*Когда мне говорят: Александрия ...*), "Она", 2 (*Весною листья меняет тополь ...*) и "Заключении" (*Ах, покидаю я Александрию ...*).

Линейная композиция представлена в цикле десятью стихотворениями; половина их приходится на раздел "Отрывки". Пример — "Отрывок", 2; разница с предыдущим текстом бросается в глаза:

Когда меня провели сквозь сад / через ряд комнат — направо, налево — / в квадратный покой, / где под лиловатым светом сквозь занавески / лежала / в драгоценных одеждах / с браслетами и кольцами / женщина, прекрасная как Гатор, / с подведенными глазами и черными косами — / я остановился. / И она сказала мне: / "Ну?" / а я молчал, / и она смотрела на меня, улыбаясь, / и бросила мне цветок из волос, / желтый. / Я поднял его и поднес к губам, / а она, косясь, сказала: / "Ты пришел затем, / мальчик, / чтоб поцеловать цветок, брошенный на пол?" / — Да, царица, — промолвил я — / и весь покой огласился / звонким смехом женщины — / и ее служанок; / они разом всплескивали руками, / разом смеялись, / будто сестры на празднике Изиды, / враз ударяемые жрецами.

Такие же повествовательные тексты, в которых нет деления на строфы, а деление на строки служит интонационному подчеркиванию наиболее важных образов и мотивов, представляют собой "Отрывки" 3 (*Что за дождь! ...*), 4 (*Снова увидел я город, где я родился ...*)

и самый длинный во всем цикле — 5 (*Три раза я его видел лицом к лицу ...*). Лирическими обращениями являются "Отрывок" 1 (*Сын мой, / настало время расстаться ...* — со слабой анафорой *Помнишь...*) и "Мудрость", 5 (*Солнце, солнце, / божественный Ра-Гелиос ...* — со столь же слабой анакрусой *Солнце, солнце ...*); лирическим восклицанием — "Мудрость", 2 (*Что ж делать ...* — период, растянувшийся на 37 стихов, с пятикратным ... *что багрянец вечерних облаков ..., что путь по широкой дороге ..., что ..., что ..., что ...*). Более короткие линейные композиции, все обращенные на "ты", — это "Любовь", 1—3 (*Когда я тебя в первый раз встретил..., Ты — как у гадателя отрок ..., Наверно в полдень я был зачат ...*); в них, по краткости, никаких зачатков сквозного параллелизма нет.

Промежуточный между этими двумя крайностями пласт насчитывает 11 стихотворений. Граница между чисто-линейными композициями и этими линейными композициями с элементами параллелизма расплывчата и, вероятно, может быть сдвинута: роль элементов параллелизма усиливается постепенно. Если в уже упоминавшейся "Мудрости", 5 анафора *Солнце, солнце ...* повторялась дважды, то в смежной "Мудрости", 4 двукратное *Сладко умереть ...* подкрепляется полуповтором *Но еще слаще ...*, и это, как кажется, позволяет относить "Мудрость", 4 не к линейному, а уже к промежуточному типу. Точно так же — и другое смежное стихотворение, "Мудрость", 3 (пятикратный повтор *Как люблю я ...*); точно так же и "Она", 3—4 (шестикратный повтор *Хочешь ...*, четырехкратный повтор *Разве неправда ...*, в обоих случаях — кольцевая перекличка начала и конца стихотворений); отчасти также и "Любовь", 4 (четырехкратное *Люди видят ...*, далеко, однако, не охватывающее всего стихотворения). Без опоры на анафору, чисто логическими средствами вносится параллелизм в "Мудрость", 1 (... *Зачем солнце греет?...*), "Она", 5 (*Их было четверо ... / Первый ... / Второй ...* и т.д.); три залпа таких кратких параллелизмов содержат "Канопские песенки", 2 (*Не похожа ли я на яблоню ...*). Сильно ослаблена анафора в "Любовь", 5 (*Когда утром выхожу ... И когда смотрю я в полдень ... И при взгляде ...*); совсем на пороге чистой линейной композиции стоит "Любовь", 3 (*Наверно в полдень я был зачат ...*). Самое длинное стихотворение этого промежуточного типа — "Она", 6, — из четырех больших строф, каждая — окаймленная двумя повторяющимися стихами, один — общий для всех строф (*Не знаю, как это случилось ...*), другой отдельный для каждой строфы, кроме последней (... *моя мать ушла на базар; ... окно было высоко; ... я думала, ему не достать*); а внутри строф последовательность изложения остается линейной. Два примера промежуточного типа — с опорой на анафору и с опорой на логическую связь:

Люди видят сады с домами / и море багровое от заката, / **люди видят** чаек на морем / и женщин на плоских крышах, / **Люди видят** воинов в латах / и на площади продавцов с пирожками, / **люди видят** солнце и звезды, / ручьи и светлые речки, / а я везде только и вижу / бледноватые смуглые щеки, /

серые глаза под темными бровями / и несравнимую стройность стана, — / так глаза любящих видят / то, что видеть велит им мудрое сердце.

Я спрашивал мудрецов вселенной: / "Зачем солнце греет? / зачем ветер дует? / зачем люди родятся?"

Отвечали мудрецы вселенной: / — Солнце греет затем, / чтоб созревал хлеб для пищи / и чтобы люди от заразы мёрли. / Ветер дует затем, / чтоб приводить корабли к пристани дальней, / и чтоб песком засыпать караваны. / Люди родятся затем, / чтоб расстаться с милою жизнью / и чтоб от них родились другие для смерти.

"Почему ж боги так всё создали?" / — Потому же, / почему в тебя вложили желание / задавать праздные вопросы.

4. Законен вопрос: есть ли разница в "показателях антисинтаксичности" между этими тремя типами свободного стиха "Александрийских песен"? Чтобы ответить на него, нужно уточнить классификацию синтаксических связей на стыках стихов (и внутри стиха). По опыту обследования синтаксических связей в английском и русском классическом стихе [Скулачева 1989, 1990] можно выделить иерархию десяти степеней тесноты связи:

1. Оп — определительная
2. Дп — дополнительная (при прямом дополнении)
3. Дк — дополнительная (при косвенном дополнении)
4. Об — обстоятельственная
5. Пр — предикативная
6. Од — между однородными членами (копулятивная)
7. От — при причастных, деепричастных и пр. оборотах
8. Пч — между подчиненным предложением и главным
9. Сч — между сочиненными предложениями
10. Кц — в конце предложения (на точке и подобных знаках).

При анализе связей между строками нам удобно подразделить их на 3 группы: тесные (1—4), средние (5—6) и слабые (7—10). Для сравнения с материалом свободного стиха Кузмина привлекался материал по свободному стиху В. Хлебникова (поэма "Ночной обыск"), А. Белого ("Аргонавты" из посмертного сборника "Зовы времен"), по классическому 4-ст. ямбу А.С. Пушкина (1000 строк из "Евгения Онегина") и по синтагмам художественной прозы (А.П. Чехов "Скучная история"). Соотношение межстиховых связей каждого рода (в процентах от числа строк) представлено в таблице 1, где: П — стихотворения с параллельной композицией, Л — с линейной, ЛП — промежуточного типа.

Прежде всего, бросается в глаза, что общее соотношение тесных, средних и слабых связей варьирует сравнительно мало. Для "Александрийских песен" в среднем оно дает 17:24:59, для "Онегина" — 22:25:53, для прозы — 18:32:50. Интересно сравнить крайние полюса нашей подборки — классическую силлабо-тонику "Евгения Онегина" и прозу "Скучной истории". В прозе резко повышен процент связей при подчиненных предложениях: проза строится логичнее, чем стих. В онегинском ямбе, наоборот, повышен процент связей между

Таблица 1

Тип связи	П	ЛП	Л	Ср.	Хл. Н.О.	А.Б. Арг.	Пушк. Е.О.	Проза Чех.
Оп	10,7	0,7	1,7	2,8	1,7	19,3	3,4	1,1
Дп	0,8	3,1	2,7	2,5	0,3	3,2	4,0	2,7
Дк	—	2,7	1,3	1,7	1,0	3,8	2,2	2,7
Об	4,1	5,8	8,8	6,8	5,8	5,1	8,0	6,0
Пр	—	1,0	6,7	3,2	3,6	17,1	4,2	5,8
Од	15,7	16,8	12,1	14,7	9,6	3,2	12,8	21,5
От	8,3	5,8	12,1	8,9	3,1	10,8	12,0	9,9
Пч	9,1	16,8	14,5	14,5	9,9	9,8	6,8	16,3
Сч	30,6	20,5	21,9	22,8	4,7	9,8	25,8	11,4
Кп	20,7	26,7	18,2	22,1	60,3	17,8	20,8	22,6
Количество строк	121	292	297	710	688	315	1000	656

сочиненными предложениями: стих строится ассоциативнее, чем проза. Это нанизывание сложносочиненных предложений напоминает наблюдение фонетистов: интонация стиха больше всего напоминает перечислительную интонацию прозы. Можно также отметить плавность, с которой в прозе нарастает употребительность синтагморазделов, приходящихся на связи от Оп к Пр (от самых тесных к менее тесным); ямб, в котором стихоразделы и без того подчеркнуты четкостью метра, вольнее играет в них самыми тесными связями: Оп и Дп.

На фоне и прозы, и силлабо-тоники, и кузминского верлибра резко выделяются два другие образца свободного стиха, привлеченные для сравнения. "Ночной обыск" Хлебникова замечателен увеличенной долей слабых связей (12:13:75), а "Аргонавты" Белого — увеличенной долей тесных связей (49:14:37). У Хлебникова это происходит оттого, что строки в "Ночном обыске" — отрывистые, и по большей части являются законченными короткими предложениями. У Белого это происходит оттого, что кроме самых тесных связей, определительных (11,4%) у него одного на стихоразделы приходятся еще и сверхтесные связи (7,9%) — между частями составного сказуемого, между существительным и предлогом или союзом и пр. Может быть, можно сказать, что свободный стих Белого с его синтаксической сверхдробностью — это стих с установкой на слово, свободный стих Кузмина — с установкой на часть предложения, а свободный стих "Ночного обыска" Хлебникова — с установкой на предложение. Вот примеры звучания стиха Хлебникова и Белого (у обоих стих не вполне "свободен": у Хлебникова в нем спорадически появляются рифмы, а у Белого в нем выдержан сквозной трехсложный метр, характерный и для его прозы; но сейчас это для нас не существенно):

На изготовку! / Бери винтовку. / Топай, братва: / направо 38. / Сильнее дергай! / — Есть! / — На изготовку! / Лезь! / — Пожалуйте, / милости просим! / — Стой, море! / — Врешь, мать / седая голова. / Ты нас — море — не морочь. / Скинь очки. / Здесь 38? / — Да! Милости просим, / дорогие именинники! — / Трясется голова, / едва жива...

Заметили явленье домино / с изображением на черных / капюшонах / головы осла. / И — поняли: / явление такое / есть пародия / ученого Пампана, / написавшего, что принципы / механики полета — / вздор: / бум-бум, / бам-бам! / Так утверждал / Пампан. / Когда трубач трубил, / и рыцари сверкали саблями, / то домино, / из-под халатов черных / тоже / сабли выхватив, / на рыцарей шли твердым / маршем, — / на ногу, на правую / прихрамывая, — / чтобы / дать понять, что логика прихрамывает чья-то ...

В стихах Кузмина с параллельной композицией пропорция тесных, средних и слабых связей на стихоразделе — 16:24:60; с промежуточным типом композиции — 13:23:64; с линейной композицией — 21:24:55. При линейной композиции предложения в стихах более синтаксически аморфны, и стихоразделы подчеркивают их логический рельеф, повышая частоту на связях между группами подлежащего и сказуемого и на границах причастных, деепричастных оборотов. В линейных "Отрывках" есть повествовательный сюжет, опирающийся на глаголы, и обстоятельства, сопровождающие эти глаголы, тоже выделяются учащением стихоразделов. Напротив, при параллельной композиции стихоразделы подчеркивают границы не между несходными словесными группами (например, подлежащего и сказуемого), а между повторяющимися (сложносочиненными предложениями, однородными членами). Так как стихотворения с такой композицией, как правило, бессюжетно-статичны, то выделению в них подвергаются не приглагольные обстоятельства, а присубстантивные определения, — отсюда повышенная при них частота стихоразделов. Таковы, по-видимому, причины наиболее заметных повышений стихораздельных частот: для линейных композиций — на Об, Пр, От, для параллельных — на Оп, Од, Сч.

Стихоразделы, разрывающие определительные связи, обычно звучат очень резко, но в "Александрийских песнях" этого не наблюдается: это потому, что отбиваемые определения здесь почти без исключения — несогласованные, т.е. ослабленные: *Как песня матери* (Оп) *над колыбелью ребенка ... как далекий прибой* (Оп) *родного, давно не виденного моря ... как прерывистый шопот* (Оп) *любовных под дубами признаний ...* Из 20 определительных связей на стихоразделах в "Александрийских песнях" 13 приходятся на два стихотворения, оба с образцово-параллельной композицией: "Как песня матери ..." и "Если б я был древним полководцем..."

5. Стих "Александрийских песен" — неравнострочный; в коротких стихотворениях колебания длины строк сравнительно невелики, в длинных становятся довольно резкими — во избежание монотонности. Чтобы объективно определить тоническую длину строки, т.е. количество ударных слов в строке, необходимо придерживаться твердых

правил тонирования и атонирования сомнительных случаев ударности. Правила эти вырабатывались независимо друг от друга в разное время "ритмическим кружком" А. Белого, В.М. Жирмунским, группой А.Н. Колмогорова и едва ли не каждым стиховедом в его личной практике, но очень редко формулировались в печати. Для удобства контроля попробуем перечислить те правила, которым следовали мы.

1. Односложные неполнозначные слова, за исключением восклицательных и усилительных частиц, безударны в любой позиции.

2. Двусложные неполнозначные слова при стыке ударений атонируются. При отсутствии стыка ударений ударны те двусложные неполнозначные слова, которые в силлабо-тонической поэзии не способны менять место своего ударения (*словно, будто* и др.) и атонируются те, которые в силлабо-тонике могут нести ударение на любом из двух своих слогов (*и́ли — или́, что́бы — чтобы́*).

3. Наречие *уж* атонируется так же, как односложные неполнозначные слова, его двухсложная форма *уже* — как двойственные слова, наречие *еще* — как двойственные слова.

4. Односложные и двусложные двойственные слова атонируются, если при постановке на них ударения образовался бы междуударный интервал в ноль слогов между ним и любым соседним полнозначным словом, (независимо от того, образует ли атонируемое двойственное слово с этим полнозначным синтаксическую связь и входит ли оно с ним при атонировании в одно фонетическое слово, или нет).

5. Исключение из правила 4 составляют двусложные двойственные слова, при атонировании которых образовался бы междуударный интервал в четыре и более слогов. Они сохраняют ударение, (кроме притяжательных местоимений, атонируемых по правилу 7).

6. При встрече двух двойственных слов, из которых оба не образуют стыка ударений с соседними полнозначными словами, но которые при постановке ударения на обоих словах образовали бы нулевой междуударный интервал, ударение ставится:

1) если встречаются односложные и двухсложное двойственные слова — на слове с большим количеством слогов (двусложном);

2) при встрече двух односложных слов:

а) на слове, несущем логическое или эмфатическое ударение;

б) на слове, находящемся ближе к середине длинного (4—5 слогов) междуударного интервала);

в) на слове, более тяжелом, по классификации В.М. Жирмунского

(пункты а, б, в расположены в порядке значимости соответствующих факторов);

7. Личные и притяжательные местоимения атонируются при положении в контактной постпозиции к синтаксически главенствующему слову[1], если при их атонировании образуется дактилический (но не гипердактилический или более длинный) словораздел. При этом притяжательные местоимения атонируются независимо от длины образующегося междуударного интервала, а личные местоимения — при образовании междуударного интервала не длиннее трех слогов.

8. Ударны все двойственные слова, в том числе и те, чье ударение образует нулевой междуударный интервал, если на них падает логическое или эмфатическое ударение.

9. Числительные атонируются в тех же случаях, что и двойственные слова.

10. Междометие *о* атонируется в тех же случаях, что и двойственные слова.

11. Полнозначные слова ударны в любой позиции.

12. Предикатив *нет* ведет себя так же, как полнозначные слова.

13. Вопросительные (кроме *ли*), восклицательные и усилительные частицы всегда ударны.

14. Все трехсложные слова (включая большинство служебных) ударны.

Вот данные о том, как распределяются стихораздельные синтаксические связи после строк различной длины (в процентах от общего числа каждого типа межстиховых связей):

[1] Личные местоимения-подлежащие — в постпозиции к сказуемому.

Таблица 2

Количество ударений / Тип связи	1	2	3	4	5	6	7	8	Количество связей
Оп	21,7	26,1	39,1	13,0	—	—	—	—	23
Дп	—	44,4	11,1	44,4	—	—	—	—	18
Дк	—	16,7	66,7	16,7	—	—	—	—	12
Об	24,4	17,1	34,1	24,4	—	—	—	—	41
Пр	4,0	40,0	44,0	12,0	—	—	—	—	25
Од	2,8	19,6	36,4	31,8	5,6	3,7	—	—	104
От	8,2	27,9	37,7	18,0	6,6	1,6	—	—	61
Пч	14,2	27,4	28,3	18,9	8,5	2,8	—	—	106
Сч	0,6	13,0	43,8	25,3	9,3	6,2	1,2	0,6	162
Кц	10,1	22,2	35,4	21,6	10,1	0,6	—	—	158
В ср.	7,9	22,4	37,0	23,4	6,2	2,7	0,3	0,1	710

Средняя длина строки в "Александрийских песнях" — 3,1 слова; наиболее употребительные длины строк — 2-, 3-, и 4-словные (в совокупности — 82%). Строки такой длины можно считать "средними", 1-словные — "короткими", 5—8-словные — "длинными". Если обобщить, с одной стороны, "короткие", "средние" и "длинные" строки, а с другой стороны, тесные, средние и слабые синтаксические связи, то таблица примет такой вид:

Таблица 3

Связи	Длина строк			Число строк
	Короткие	Средние	Длинные	
Тесные	12,3	87,7	—	122
Средние	4,9	89,5	5,6	162
Слабые	7,5	79,1	13,4	426
В среднем	7,7	83,0	9,3	710

При взгляде на таблицу прежде всего бросается в глаза, что все тесные межстиховые синтаксические связи приходятся только после коротких и средних строк и особенно повышены после коротких строк; и наоборот, слабые связи повышены после длинных строк. Видимо, это означает, что свободный стих Кузмина избегает анжамбманов: чем длиннее стих, тем больше опасность, что внутри стиха встретится более слабая связь (т.е. более сильная пауза), чем на конце, и это нарушит цельность стихотворной строки. Абсолютное число тесных связей невелико, поэтому интерпретировать их процентное распределение рискованно; однако нельзя не заметить необычно высокую долю связей Оп и Об после коротких, 1-словных строк.

Что касается слабых связей, то можно заметить, что среди них 1- и 2-словные строки избегают связи между сложносочиненными предложениями, а 3- и 4-словные предпочитают ее: пропорция Пч:Сч:Кц для 1—2-словных строк — 38:19:43, а для 3—4-словных строк — 20:44:36. Видимо, это означает, что 1- и 2-словные строки слишком коротки, чтобы быть членами сочинительных конструкций, но вполне пригодны, чтобы нести после себя подчинительную конструкцию.

Очень заметен повышенный процент концевых связей ("точек") после коротких, 1-словных стихов. Это связано с общей трактовкой завершения ритмико-синтаксического периода у Кузмина. Известно, что в римтически организованной прозе (по крайней мере, в риторической традиции всех европейских языков) последний колон периода стремится быть длиннее предыдущих; это как бы знак читателю—слушателю: "всё, что оставалось сказать, сказано: конец!" Наоборот, в неравностроч ных стихах последняя строка периода стремится быть короче предыдущих (строфы с укороченной последней строкой, как в пушкинском "Памятнике", весьма обычны, а строфы с удлиненной последней строфой, как в спенсеровом 9-стишии, — большая редкость); на фоне четких стиховых ожиданий это заставляет ощущать в конце такой строки большую компенсирующую паузу, вполне уместную в завершении периода. Из этих двух способов завершения — расширяющегося, как в прозе, или сужающегося, как в стихе — Кузмин в "Александрийских песнях" предпочитает второй. Если посчитать соотношение случаев, когда последняя строка перед точкой длиннее предпоследней (*Ты пришел затем, / мальчик, / чтобы поцеловать цветок, брошенный на пол?*), равна предпоследней (*Зачем солнце греет? / зачем ветер дует? / зачем люди родятся?*) и короче предпоследней (*... звучит мне имя твое; / трижды блаженное: / Александрия!*), то в "Александрийских песнях" оно будет 32:29:39. Для сравнения, такое же соотношение в начале предложений (первые две строки после точки) — 33:33:34, идеальное равенство. Это лишний раз способствует тому, что верлибр Кузмина воспринимается как стих, а не как риторическая проза.

6. После межстиховых синтаксических связей следует рассмотреть внутристиховые синтаксические связи. Здесь материал более дробен, поэтому от дифференцированной характеристики параллельных, линейных и прочих композиций стиха придется отказаться.

Прежде всего, подтверждается наблюдение, что стих "Александрийских песен" избегает анжамбманов. Во всем цикле нет ни одного случая, чтобы внутри стиха имелась заведомо более слабая синтаксическая связь, чем на конце стиха. Самое большее — в иерархии подчиненных друг другу предложений более верхние (т.е., по-видимому, более сильные) связи между ними могут прийтись на середину строки, а нижние (по-видимому, более слабые) — на конец. Пример (из "Она"): *Первый совсем для меня разорился,* (Сч) / *посылал каждый час новые подарки,* (Сч) / *и* (От) *продавши последнюю мельницу,* (Пч) *чтоб купить мне запястья,* (Пч') / *которые звякали* (Пч") *когда я плясала, —* (Пч) *закололся,* (Сч) / *но он не был тот, кого я любила.* Основу синтаксической конструкции образуют сложносочиненные предложения со сказуемыми *разорился, покупал, закололся,* но последнее из них утоплено в четырехступенчатой вереница зависимых от него членов. Если бы стихотворение было выдержано в линейной композиции, в нем почти наверное слово *закололся* было бы выделено в отдельную строку. Но оно выдержано в параллельной композиции и приблизительное равенство строк важнее для поэта, чем выделение повышенно значимого слова. Может быть, можно сказать, что разницу между концевыми, сочинительными, подчинительными и прочими связями Кузмин ощущает, но разницу между подчинительными (и прочими) связями первого, второго и третьего порядка он не ощущает.

7. Среди строк разной длины есть вообще не имеющие внутреннего синтаксического строения — однословные. Число их — 56, в линейных композициях они появляются несколько чаще, чем в параллельных (соответственно 10% и 7% от числа всех строк). В тексте они преимущественно играют такую роль: 10 случаев — обращения (*мальчик ..., авва ..., странник ...*, пятикратное *хочешь ...*), 10 случаев — сказуемые (*лежала, ликует, истлеют*), 10 случаев — обстоятельства (*в полдень, из океана, за их тленность*), 8 случаев — короткие изолированные восклицания (*Александрия!, Ну?, Осанна!*). В совокупности это две трети всех однословных строк. Остальные члены предложения и обороты выделяются однословным курсивом 1—3 раза; подлежащие — ни разу. Таким образом, для стихотворений во втором лице однословия подчеркивают их коммуникативную направленность (обращения, восклицания), для стихотворений в третьем лице — повествовательную динамику (сказуемые, обстоятельства).

8. Внутреннее синтаксическое строение в простейшей форме — одна межсловесная связь — появляется лишь в двухсловных строках. Число их в "Александрийских песнях" — 156, но учету поддаются только 148; в остальных восьми одно из слов является неполнозначным, служебным (*когда ты светишь, хотя б и приветливым* и пр.). Вот распределение этих связей по основным синтаксическим типам; для сравнения приводятся данные по 2-словным строкам 4-стопного ямба "Евгения Онегина" (*Уединенные поля, Остановилась она, Покойника похоронили* и пр.).

Таблица 4

Тип связи		Кузм.	Е.О.
Оп	*Прекрасный мир*	37,8	43,7
Дп	*Слышать твой голос*	10,1	7,7
Дк	*Пахло левкоями*	10,1	11,2
Об	*Слыша вокруг*	14,2	16,0
Пр	*улетучатся ароматы*	18,3	5,1
Од	*Солнце, солнце*	4,1	11,6
От	*Что это, Зоя*	5,4	3,1
Пч, Сч, Кц	*Не потеряю, чтоб развратитель*	—	1,6
Количество строк		148	455

За пределами таблицы остались еще 23 строки "Онегина", в которых оба слова синтаксически связаны с одним и тем же третьим, но между собой непосредственной связи не имеют (*Он по-французски совершенно, И журналистам на съеденье, И любопытная теперь* и пр.).

Общая тенденция очевидна: если между строками предпочитались как можно более слабые синтаксические связи, то внутри строк предпочитаются как можно более тесные. Самая тесная, аттрибутивная, составляет около 40% как в "Александрийских песнях", так и в "Онегине"; самые слабые в "Александрийских песнях" отсутствуют начисто, а в "Онегине" представлены лишь 7 строками из 455. Из мелких расхождений между цифрами Кузмина и Пушкина можно отметить, что в "Онегине" втрое выше доля однородных членов (видимо, этому способствует ритм большинства двухсловных онегинских строчек: *Удивлена, поражена, Иль оскорбляет, иль смешит* и пр.), а в "Александрийских песнях" — доля предикативных конструкций. (Означает ли это, что сюжетная динамика "Онегина", рассчитанно утопающего в лирических отступлениях, меньше, чем даже в "Александрийских песнях"?).

9. Начиная с трехсловных стихов, межсловесные связи имеют возможность располагаться по строке разнообразнее, перекидываясь не только между смежными словами (контактные связи), но и между несмежными (дистанционные связи). Пример получающегося синтаксического узора лучше всего показать на самом бледном ритмическом фоне. Возьмем для этого "Вступление", 3, даже не попавшее в наше обследование, потому что в нем 9 строк из 10 представляют собой равноударные 4-словные стихи, в которых, вдобавок, все строки синтаксически замкнуты и следуют друг за другом как члены перечисления. При всем этом только две строки из 9 (1 и 4) представляют вполне тождественное расположение межсловесных синтаксических связей, остальные разнообразны. Для ясности введем дополнительную дифференциацию определительных связей: будем различать более тесную Оп при согласованном определении и менее тесную Оп' при несогласованном определении.

Анализируемый текст	Связи между словами						Схема
	Контактные			Дисконтактные			
	1—2	2—3	3-4	1—3	1—4	2—4	
Вечерний сумрак над теплым морем,	Оп	—	Оп	—	—	Об	1—Θ—1
огни маяков на потемневшем небе,	Оп'	—	Оп	—	Об	—	1—Θ—2
запах вербены при конце пира,	Оп	—	Оп'	Об	—	—	2—Θ—1
свежее утро после долгих бдений,	Оп	—	Оп	—	—	Об	1—Θ—1
прогулка в аллеях весеннего сада,	Об	—	Оп	—	—	Оп'	1—Θ—2
крики и смех купающихся женщин,	Од	—	Оп	—	Оп'	Оп'	1—Θ—2
священные павлины у храма Юноны,	Оп	Об	Оп'	—	—	—	3—1—2
продавцы фиалок, гранат и лимонов,	Оп'	Од	Од	—	—	—	2—1—1
воркуют голуби, светит солнце,	Пр	—	Пр	Од	—	—	1—Θ—1
когда увижу тебя, родимый город!	.....						

"Схема" в крайнем правом столбце обозначает иерархию сравнительной силы самых ощутимых внутристиховых межсловесных связей — контактных между 1—2, 2—3, 3—4 словами. Отсутствие контактной связи между членами внутри простого предложения обозначается "Θ", наиболее слабая связь — "1", более сильные — "2", "3". Эту схему можно упростить, приняв отсутствие связи за наиболее слабую связь; тогда последовательность обозначений для девяти приведенных строк будет: 2—1—2, 2—1—3, 3—1—2, 2—1—2, 2—1—3, 2—1—3, 3—1—2, 2—1—1, 2—1—2. Упрощенная схема использовалась нами ранее [Гаспаров 1981]; но здесь мы будем использовать такую, как в нашем примере, — отмечая особым значком отсутствие контактной связи между компонентами внутри простого предложения. Чем длиннее стих, тем разнообразнее возможные в нем синтаксические конструкции и тем ощутимее статистический недостаток наличного материала. Поэтому при обследовании 3-, 4- и 5-словных строк в свободном стихе Кузмина мы привлекали, кроме "Александрийских песен", стихотворение "Мои предки" (вступительное в сборнике "Сети") и три стихотворения "Ночные разговоры" (1913, из сборника "Глиняные голубки"); их верлибр не обнаруживает отличий от "Александрийских песен". Строки, в которых одно из слов было служебным, и, стало быть, не вступало в расписанные синтаксические связи (*Когда мне говорят: Александрия* ...), из учета исключались.

Для сравнения, как и прежде, будут привлекаться выборки аналогичных стихов из "Евгения Онегина" — трехсловных и четырехсловных.

10. Трехсловных строк в рассмотренных стихах Кузмина насчитывается 300. Вот распределение их по схемам в сопоставлении с трехсловными строками "Онегина":

	Кузмин	Е.О.
Θ—1	35,3	36,7
1—2	29,3	28,3
2—1	21,0	18,2
1—Θ	11,3	13,3
1—1	2,7	2,5
Θ—Θ	0,4	1,0
Число стихов	300	1440

Сходство с "Онегиным" — почти полное. Во всех основных чертах такое же распределение мы находим и в силлабо-тоническом амфибрахии, и в стихе Маяковского, и в прозе [Гаспаров 1981]. Можно считать, что оно задано порядком слов, преобладающим в русском предложении: подлежащее впереди сказуемого, определение впереди определяемого, дополнение после глагола и т.д. Главная закономерность в этой картине расположения синтаксических связей в синтагме прозы и строке стиха — концестремительная асимметрия: в конце отрезка контактные связи гуще и сила их больше. Схемы Θ—1 и 1—2, соответствующие этой тенденции, вдвое употребительнее, чем схемы 2—1 и 1—Θ, противоречащие этой тенденции.

Конкретные типы межсловных связей распределяются по положе-

нию в стихе следующим образом (1—2 и 2—3) — контактные связи, 1—3 — дистанционная; проценты — от общего количества связей на каждой позиции):

	1—2	1—3	2—3	1—2	1—3	2—3
Оп	46	43	140	23,0	31,6	52,2
Дп	17	24	17	8,5	15,5	6,3
Дк	11	20	19	5,5	12,9	7,1
Об	41	21	43	20,5	13,5	16,0
Пр	47	33	20	23,5	21,3	7,4
Од	12	8	13	6,0	5,2	4,9
От	19	—	13	9,5	—	4,9
Пч, Сч, Кц	8	—	3	3,5	—	1,2
Всего:	200	155	268	100	100	100

Мы опять видим: в конце стиха доля самых тесных связей (Оп) вдвое больше, чем в начале стиха. В начале стиха, наоборот, учащаются наиболее слабые связи — редкие Пч, Сч, Кц, более частые От и особенно — предикативная Пр.

Вот примеры наиболее характерных сочетаний межсловесных связей в основных схемах трехсловий:

Схема Θ—1: *Что багря́нец* (—) *вече́рних* (Оп) *облако́в, Сторожи́л бы* (—) *чужи́е* (Оп) *огоро́ды, Смотре́ть* (—) *на да́льние* (Оп) *огоро́ды, Ве́чером* (—) *или по́зднею* (Оп) *но́чью, И же́нщин* (—) *на пло́ских* (Оп) *кры́шах, Не по́мнит* (—) *бе́дная* (Оп) *па́мять;*

Схема 1—2: *Как тамбури́н* (Оп') *Кибе́лы* (Оп) *вели́кой, Обокра́л бы я* (Дп) *гробни́цу* (Оп') *Менка́ура, Мохна́тые* (Од) *мига́ющие* (Оп) *зве́зды, Звучи́т мне* (Пр) *и́мя* (Оп) *твое́, Что вербе́на* (Пр) *освежа́ет* (Дп) *во́здух, Я́щерицы* (Пр) *выполза́ют* (Об) *на ка́мни;*

Схема 2—1: *Зво́нким* (Оп) *сме́хом* (Оп') *же́нщины, Все́ мои* (Оп) *ду́мы* (Дп) *зна́ешь, Кото́рые* (Дп) *я ви́жу* (Об) *и тогда́, Весно́й* (Об) *возвраща́ется* (Пр) *Адони́с;*

Схема 1—Θ: *Но зна́нье* (Оп) *твое́* (—) *тут не велико;*

Схема 1—1: *Кри́ки,* (Од) *пе́нье* (Од) *и со́лнце, Тени́стых* (Оп) *ро́щ* (Оп) *свяще́нных;*

Схема Θ—Θ: *Не рука́ми* (—), *чу́р,* (—) *не рука́ми.*

11. Четырехсловных строк в рассмотренных стихах Кузмина насчитывается 164. Общие тенденции их синтаксического строения были

	Кузмин	Е.О.		Кузмин	Е.О.
1—Θ—2	25,6	19,7	Θ—1—2	3,7	3,6
Θ—2—1	12,2	5,9	2—1—Θ	3,0	1,8
2—1—3	8,5	12,4	Θ—1—Θ	3,0	2,9
1—Θ—1	8,5	4,3	3—2—1	2,4	8,6
Θ—Θ—1	8,5	9,6	2—1—2	1,2	4,0
1—2—Θ	6,2	3,9	2—1—1	1,2	1,0
2—3—1	5,6	0,7	1—3—2	0,6	2,4
3—1—2	4,9	7,4	1—1—1	0,6	0,7
1—2—3	4,3	4,6	Число стихов	164	700

видны даже из маленького примера, представленного выше (*Вечерний сумрак над теплым морем* ...). Концестремительная тенденция сохраняется, но на нее накладывается другая — к серединному членению, разбивающему четырехсловный стих на два одинаковых двусловных полустишия.

Соотношение связей Θ:1:2:3 на трех словоразделах строки выглядит так:

Позиция словораздела (стопы)	Кузмин	Е.О.
1—2	27:46:20: 7	23:40:29: 8%
2—3	43:26:25: 6	45:37:15: 3%
3—4	12:39:36:13	12:33:38:17%

Первая, концестремительная тенденция остается более сильной; соотношение схем, следующих ей и противоречащих ей, — 63:23%. Вторая тенденция, к двухчленности, слабее, ей подчиняется меньше материала, а противоречит ей больше: отношение — 49:28% (сходство с "Онегиным").

Конкретные типы межсловесных связей распределяются по расположению в стихе следующим образом:

	Кузмин						"Евгений Онегин"					
	1—2	1—3	1—4	2—3	2—4	3—4	1—2	1—3	1—4	2—3	2—4	3—4
Оп	23,8	3,2	13,9	25,0	28,9	57,7	26,2	15,8	16,0	18,3	27,6	53,9
Дп	15,1	25,8	22,2	17,4	10,8	4,0	7,8	13,4	14,1	5,9	12,3	6,3
Дк	7,9	29,0	11,1	12,0	15,7	8,0	5,8	11,1	10,2	4,5	9,7	7,6
Об	19,0	25,8	41,7	8,7	24,1	12,1	14,4	29,8	29,1	9,6	22,0	11,3
Пр	23,0	9,7	11,1	13,0	14,5	4,0	14,7	21,1	27,7	9,4	21,2	12,4
Од	0,8	6,5	—	4,3	6,0	10,1	8,0	8,8	2,9	6,8	7,2	4,3
От	3,2	—	—	13,0	—	2,7	9,0	—	—	12,6	—	2,4
Пч	5,6	—	—	3,3	—	0,7	2,9	—	—	2,3	—	0,1
Сч	1,6	—	—	3,3	—	0,7	5,6	—	—	17,1	—	0,8
Кц	—	—	—	—	—	—	5,6	—	—	13,5	—	0,9
Число связей	126	31	36	92	83	149	729	171	206	562	359	883

Картина почти такая же, как в трехсловных строках. В конце стиха сосредоточиваются не только контактные связи (3—4: их больше, чем 1—2 и 2—3), но и дистанционные связи (связей 2—4, *Вечерний сумрак над теплым морем,* в два с лишним раза больше, чем связей 1—3, *Запах вербены при конце пира).* Таким образом, прослеживается тенденция более тесного объединения слов конца строки как с помощью контактных, так и с помощью дистанционных связей. Самые тесные связи, определительные, тоже тяготеют к концу стиха; середины же стиха они в "Онегине" избегают ("синтаксическая цезура", членящая стих на две половины), а в "Александрийских песнях" не избегают (видимо, свободному стиху разлом на две половины опаснее). Самые слабые связи, наоборот, в "Онегине" тяготеют к середине, а в "Александрийских песнях" избегаются совсем; причины, по-видимому, те же. Связь при обособленных оборотах ведет себя,

как слабая, и тяготеет к середине. Предикативные и обстоятельственные связи предпочитают начало стиха; почему в "Александрийских песнях" предикативные связи в конце стиха резко слабеют, а в "Онегине", наоборот, опять учащаются, сказать трудно, — может быть, потому, что ямб "Онегина" сильнее деформирует синтаксис, перетягивая глагол в рифме? Очень интересно поведение связей между однородными членами: в "Онегине" они ведут себя, как слабые, убывая от начала стиха к концу, а в "Александрийских песнях" — как сильные, учащаясь от начала к концу. Может быть, это объясняется тем, что синтаксическая однородность в поэтике Пушкина служит целям семантического разнообразия, а в поэтике Кузмина — целям семантического однообразия. Самые характерные пушкинские перечни (*бор, буря, ведьма, ель ..., бухарцы, сани, огороды..., Манхзони, Гердера, Шамфора...*) призваны создать впечатление бескрайней пестроты — у Кузмина они вряд ли вообразимы; и наоборот, кузминские перечни, даже если они заострены антитезами (*вышивающие ... говеющие ... и гадающие ..., милые, глупые, трогательные, близкие* — все примеры из "Моих предков"), сливаются в единую, хоть и зыбкую, эмоциональную атмосферу.

Сказанное относится, конечно, только к раннему Кузмину; в стихах 1920-х гг., можно думать, поэтика однородных членов у него окажется иной.

Вот примеры сочетаний межсловесных связей в основных схемах четверословий у Кузмина (порядок перечисления связей — как в таблице):

Схема 1—Θ—2: *Шу́м* (Оп') *кры́льев* (—) *лета́ющей* (Оп) *Ни́ки;*
Схема Θ—2—1: *У́тром* (—) *на пасту́ший* (Оп) *рожо́к* (Дк) *отозва́вшееся;*
Схема 2—1—3: *Но ты́* (Пр) *был то́т,* (Пч) *кого я́* (Пр) *люби́ла;*
Схема 1—Θ—1: *Се́рые* (Оп) *глаза́* (—) *под те́мными* (Оп) *бровя́ми;*
Схема 1—2—Θ: *Встаю́щие* (Об) *ра́ньше* (Дк) *зари́* (—) *зимо́ю;*
Схема 2—3—1: *Лю́ди* (Пр) *ви́дят* (Дп) *со́лнце* (Од) *и зве́зды;*
Схема 3—1—2: *Что родна́я* (Оп) *сестра́ его* (Пр) *удуши́лась* (Дк) *косо́ю;*
Схема 1—2—3: *Лю́ди* (Пр) *ви́дят* (Дп) *ча́ек* (Оп') *над мо́рем;*
Схема Θ—1—2: *Весно́ю* (—) *все́* (Пр) *пое́дут* (Об) *ката́ться;*
Схема 2—1—Θ: *И пра́здник* (Дп) *сде́лай* (Дк) *пра́здником* (—) *и для меня́;*
Схема Θ—1—Θ: *Плати́ла* (—) *твои́* (Оп) *долги́* (—) *до того́;*
Схема 3—2—1: *Но я́* (Пр) *люблю́ тебя,* (От) *со́лнце,* (От') *не ме́ньше;*
Схема 2—1—2: *Переступа́я* (Дп) *поро́г,* (От) *я сбро́сил* (Дп) *санда́лии;*
Схема 2—1—1: *Уви́жу* (Дп) *Ти́р,* (Од) *Ефе́с* (Од) *и Сми́рну;*
Схема 1—3—2: *Ма́льчик* (Пр) *бу́дет* ("Оп") *маха́ть* (Дк) *опаха́лом;*
Схема 1—1—1: *Ми́лые,* (Од) *глу́пые,* (Од) *тро́гательные,* (Од) *бли́зкие.*

12. Пятисловных строк, пригодных для рассмотрения, в нашем материале насчитывается 40. По три раза встречаются схемы синтаксического строения 2—1—Θ—3, 1—Θ—2—Θ, Θ—2—Θ—1; по два раза — 3—1—Θ—2, 1—2—Θ—3, 2—3—1—4, 2—4—1—3, 2—1—Θ—1, Θ—1—Θ—1, Θ—3—1—2; по одному разу — 1—2—Θ—2, 1—Θ—1—Θ, 1—Θ—Θ—2, 1—2—3—Θ, 1—3—4—2, 1—1—Θ—2, 2—1—2—1, 2—4—1—3, 2—1—3—4, 2—Θ—1—3, 2—3—1—1, 3—4—1—2, 3—1—2—Θ, 4—3—1—2, Θ—Θ—Θ—1, Θ—2—1—3, Θ—1—2—Θ, Θ—Θ—2—1, Θ—1—Θ—2.

В этой пестроте все же можно проследить некоторые закономерности расположения связей различной силы. Особенно это видно при сопоставлении с сравнительным материалом; в качестве такового нами были взяты первые 100 полноударных строк поэмы Б. Пастернака "905 год", написанной 5-стопным анапестом. Пропорции связей Θ:1:2:3:4 по четырем словоразделам строки выглядят так:

Словораздел	Кузмин	Пастернак
1—2	30:28:30:10:2	11:41:34:12:2
2—3	20:38:20:17:5	74:13:11:2
3—4	48:28:17:2	31:36:25:8
4—5	17:28:28:20:7	17:31:35:17

В пятисловиях пастернаковского анапеста сразу бросается в глаза сильная синтаксическая цезура после второго слова: здесь, на словоразделе 2—3, резко взлетает процент нулевых связей и падает процент тесных связей. Соответственно на предыдущей позиции, 1—2, процент тесных связей оказывается повышенным — приблизительно до того же уровня, что и на предпоследней позиции, 4—5; конец полустишия стремится синтаксически уподобиться концу стиха. Типично звучит строка: *Мне четырнадцать лет. Вхутемас — еще школа ваянья ...*: после второго слова — точка (точки на этом месте стоят в 31 из 100 строк), крепче всего связаны оба слова первого полустишия и последние слова второго полустишия. У Кузмина картина совсем иная — его пятисловия строятся не по схеме 2+3, а по схеме 3+2 слова. Синтаксическая связь слабее всего на словоразделе 3—4, а теснее всего перед этой синтаксической цезурой, на словоразделе 2—3 и перед концом стиха, на словоразделе 4—5. Пропорции пастернаковских пятистопников более традиционны: по схеме 2+3, как известно, строился еще 5-ст. ямб первой четверти XIX в. Пропорции кузминских пятисловий не традиционны: схема 3+2 в поэзии на европейских языках не употребительна. Тенденция к стандартной цезуре у Пастернака (74% нулевых связей) выражена сильнее, чем тенденция к нестандартной цезуре у Кузмина (48%). Можно сказать, что для Кузмина важнее ослабить традиционную двучленность стиха, чем утвердить нетрадиционную; иными словами, главное для него — не расчленить длинный пятисловный стих, а наоборот, подчеркнуть его цельность.

Распределение конкретных типов межсловесных связей по стиху уточняет и детализирует эту общую картину. Всего в пятисловной строке четыре контактные связи и шесть дистанционных; выпишем данные лишь о конкретных. Все цифры округлены до целых процентов.

	Кузмин				Пастернак			
	1—2	2—3	3—4	4—5	1—2	2—3	3—4	4—5
Оп	28	39	23	59	33	2	13	36
Дп	7	21	9	3	3	2	4	4
Дк	3	9	—	9	4	3	7	9
Об	17	3	9	9	16	6	15	12
Пр	31	15	14	9	16	7	16	11
Од	7	3	18	3	12	4	7	7
От	—	—	14	6	2	—	5	3
Пч	7	9	14	3	1	2	2	1
Число связей	29	33	22	34	89	26	69	83

Вот примеры сочетаний межсловесных связей в некоторых схемах пятисловий у Кузмина; отмечаем только контактные связи.

Схема 2—1—Θ—3: *Тре́тья* (Пр) *жела́ла,* (Пч) *чтобы всё* (—) *о не́й* (Дк) *говори́ли ...;*

Схема 1—Θ—2—Θ: *Я́* (Пр) *спою́* (—) *гре́ческую* (Оп) *пе́сню* (—) *под а́рфу ...;*

Схема Θ—1—Θ—1: *По це́нности* (—) *бе́лых* (Оп) *коне́й* (—) *и серебряной* (Оп) *сбру́и ...;*

Схема Θ—3—1—2: *И прода́вши* (—) *после́днюю* (Оп) *ме́льницу,* (Пч) *чтоб купи́ть мне* (Дп) *запя́стья...;*

Схема 3—4—1—2: *Сно́ва* (Об) *уви́дел я* (Дп) *го́род,* (Пч) *где я́* (Пр) *роди́лся ...;*

Схема 3—2—Θ—1; *Что сама́* (Оп) *па́мять* (Дк) *обо мне́* (—) *та́м* (Об) *исче́зла ...;*

Схема Θ—2—Θ—1: *Перебира́я* (—) *то́нкими* (Оп) *па́льцами* (—) *стру́ны* (Оп') *ли́ры ....*

Эти примеры выбраны почти наудачу, но и в этой случайной подборке видно: во всех, кроме первого, начальные три слова связаны между собой теснее, чем с последующими двумя, синтаксический шов (то более ощутимый, как в пятом примере, то менее, как в седьмом) задает членение строки по схеме 3+2.

13. Это исследование представляет собой лишь первый подступ к проблеме "ритм и синтаксис свободного стиха". Во-первых, она описывает строение не свободного стиха вообще, а только свободного стиха "Александрийских песен" Кузмина, т.е. самой ранней стадии становления русского свободного стиха XX в. Можно полагать, что в дальнейшем в русском свободном стихе, как и в европейском, нарастают тенденции к антисинтаксическому, анжамбманному построению, сказывающиеся и на расположении синтаксических связей внутри строк. Как кажется, поздние верлибры И. Бродского подтверждают это предположение. Во-вторых, здесь недостаточно использована для сравнения проза. Предстоит статистическое обследование силы тенденций в русском порядке слов; оно поможет установить закономерности, формирующие расположение синтаксических связей, скрепляющих прозаические синтагмы в различных стилях речи; на

фоне этих закономерностей легче будет оценить специфику синтаксиса верлибрических строк. В-третьих, недостаточный объем материала пока мешает выяснить особенности синтаксиса в строках, равных по числу слов, но неодинаковых по расположению ударений. Когда можно будет выделить, например, среди трехсловных строк свободного стиха строки, совпадающие по ритму с 4-ст. ямбом, с 3-ст. амфибрахием и пр., то интересно будет установить, повышается ли в них и синтаксическое сходство с чистым 4-ст. ямбом, 3-ст. амфибрахием и пр., и в какой мере. Это поможет лучше оценить особенности метризованных форм верлибра — например, поэмы В. Хлебникова "Тиран без Тэ", строго выдерживающей дольниковый ритм.

Пока можно констатировать следующее. В "Александрийских песнях", на первых порах становления русского верлибра, утрата метра и рифмы компенсируется средствами синтаксическими: именно они призваны поддержать целостность стиха. Избегаются анжамбманы, строки более синтаксически замкнуты, чем в классической силлабо-тонике. Синтаксические структуры внутри строк в основном сохраняются те же, что и в классическом стихе. Отклонения от этого служат лишь тому, чтобы усилить синтаксическое единство строки, помешать ей распасться на части. В двухсловных строках этой опасности практически еще нет. В трехсловных она невелика, и для ее преодоления достаточно синтаксиса классического стиха. Четырехсловный стих уже грозит распасться на два двухсловия, и во избежание этого верлибр усиливает синтаксическую связь на середине строки. В пятисловном стихе эта угроза еще реальнее и для ее отстранения верлибр не только усиливает синтаксическую связь на традиционном месте цезуры, но и создает новую, отвлекающую, хотя и слабее проявленную синтаксическую цезуру, сдвинутую на одно слово к концу.

Ритмико-синтаксические формулы в русской лирике конца XIX — начала XX вв.

Синтаксически формульные строки — это строки однотипной синтаксической структуры, регулярно повторяющиеся в истории русской поэзии. Их изучение связано с одним из нескольких известных подходов к изучению стихотворного синтаксиса.

Первый подход, представленный, например, работами Б.М. Эйхенбаума "Мелодика русского лирического стиха", Н.С. Поспелова "Синтаксический строй стихотворных произведений А.С. Пушкина", статьей И.П. Смирнова о стихотворении Б. Пастернака "Метель" [Поэтический строй... 1973, 236—254] и некоторых других состоит в синтаксическом анализе целого текста, преимущественно динамическом.

Второй подход связан с анализом отдельных единиц текста, однако и он представлен двумя разновидностями. Наиболее популярен подход, при котором в качестве исходной берется единица языковая, общая для прозаической и стихотворной речи, и исследуется ее специфическое поведение в стихе. Этот подход реализован, напри-

мер), в работе Л.Ю. Максимова "Обращение в стихотворной речи", И.И. Ковтуновой "Поэтический синтаксис" и др. При этом безусловно обнаруживаются и собственно стихотворные модификации исследуемой языковой единицы, и сцепления таких единиц, не свойственные прозаической речи (таковы, например, номинативные ряды, рассмотренные впервые специально Л.Ю. Максимовым в статье "О соотношении ассоциативных и конструктивных связей слова в стихотворной речи"); см. об истории вопроса: [Дозорец 1987].

Почти забыт путь исследования, предложенный О. Бриком еще в 1927 г. в статье "Ритм и синтаксис" в ж. "Новый Леф", №№ 3—6[1] и базирующийся на том, что в качестве исходной берется собственно стихотворная единица — стихотворная строка, которая и рассматривается с точки зрения ее синтаксической структуры. В перспективе этот путь предполагает переход от анализа синтаксиса отдельных строк к анализу комбинаций отдельных типов в рамках строфы, а затем и целого стихотворного текста.

В дальнейшем описании будет представлен последний подход.

Типы синтаксических структур отдельных строк можно представить относительно законченной классификацией, которая в самом общем виде будет выглядеть следующим образом:

А. Строки, совпадающие с предложением (*Я пришла к поэту в гости* Ахматова);

Б. Строки, не совпадающие с предложением:

Б.1. Строки больше предложения:

Б.1.1. Граница строки совпадает с концом предложения, т.е. строка включает несколько предложений (*Я слыхал про старость. Страшны прорицанья* Пастернак),

Б.1.2. Граница строки не совпадает с концом предложения, т.е. строка включает:

а) одно завершенное предложение и часть другого, незавершенного (*Заглох и замер сад. На сердце все мутней* Анненский),

б) несколько завершенных предложений и часть незавершенного (*Миры летят. Года летят. Пустая* Блок);

Б.2. Строки меньше предложения:

Б.2.1. Расчлененные на синтагмы или допускающие такое членение (*Возле запавших глаз. Это ночь зажгла* Цветаева; *Боги позволили, Арго достроен* Брюсов; *Без слов, без слез, скупая на приветы* Мандельштам; *И я, как ты, взгляну бездонно* Пастернак; *Мой край, задумчивый и нежный* Есенин; *Что вся жизнь — день радости и счастья* Бунин);

Б.2.2. Не расчлененные на синтагмы (*Не помня о грозе вчерашней* Белый; *В мою торжественную ночь* Ахматова).

Строки последнего типа представляют собой преимущественно глагольные или субстантивные словосочетания. Именно они образуют синтаксические формулы, которые и будут предметом дальнейшего исследования. Эффектом завершенности, цельности обладают в большей степени субстантивные формулы, так как даже одно определение при опорном существительном создает законченное словосочетание, в глагольных же строках может быть не заполнена в рамках строки

как правая, так и левая валентность — и строка оказывается более зависимой от соседних строк. Субстантивные формульные строки избраны для дальнейшего описания.

Высокий процент формульных строк в тексте создает эффект "наиболее стихотворной", идеально стихотворной речи[1]. Эти строки можно рассматривать как общестихотворный синтаксический инвентарь, исходный для любого поэта синтаксический словарь.

В XIX веке, в период наиболее отчетливой дифференциации жанров, разный процент синтаксически формульных строк сопровождал другие синтаксические характеристики жанров: в высоких жанрах он был максимален (у Пушкина в оде, например, формульных строк — 40—50% от общего количества строк), в средних (стансы, элегии, стихотворные послания, письма) — 20—30%; в низких (эпиграмма) — минимален (8—9%).

Ни один поэт не обходится без синтаксически формульных строк. Их количество в лирике четырехстопного ямба (Я4) составляет в среднем 14,9% от общего количества строк (речь идет далее о субстантивных формульных строках).

Исследование подобных строк должно, на наш взгляд, проводиться отдельно для каждого из стихотворных размеров. И хотя можно предположить, что эволюционные синтаксические процессы в разных стихотворных размерах могут частично совпадать, но можно предвидеть и определенные различия, связанные со следующим: 1) стихотворные размеры имеют синтаксические различия по другим синтаксическим параметрам [Дозорец 1981], 2) на состав формул должны влиять метрические (например, количество ударений, а значит, и слов в полноударной строке) и ритмические (например, предпочитаемые и наоборот — малоупотребительные ритмико-словораздельные вариации) свойства стихотворного размера, 3) очевидно, каждый размер должен иметь свой частотный словарь, который связан, с одной стороны, с семантическим ореолом размера и, собственно, в наибольшей степени и формирует этот семантический ореол, с другой стороны — с частотностью в языке слов такой ритмико-слоговой структуры, которые наиболее удобно "ложатся" в схему размера.

Дальнейшее исследование проведено в лирике Я4, который имеет длительную историю, а потому и дает возможность проследить эволюцию, а с другой стороны, он хорошо исследован стиховедами, что дает определенную опору для лингвистического описания.

В лирике Я4 XVIII—XIX — начала XX веков представлено около 60 субстантивных формул. Из теоретически возможного большего количества часть формул в текстах не реализована. Ниже они расположены в списке по классам из разного количества знаменательных слов в формуле по мере убывания средней частотности внутри класса. Частотность подсчитывается в процентах от общего количества исследованных строк Я4.

[1] Ср.: "... существуют два явно выраженных типа речи — стихотворная и прозаическая, и отдельные факты располагаются так, что они примыкают либо к типу стихотворному, либо к типу прозаическому... Законно говорить о более или менее прозаических, более или менее стихотворных явлениях". [Томашевский 1959].

Субстантивные формулы без соединительных союзов[2]

2-словные (4,1%)

ПС — 3,5% *Растроганные небеса* (Цветаева), *И от небес зеленоватых* (Бунин)

$СС_р$ — 0,5% *Великолепье небылицы* (Анненский), *Как парусников кузова* (Пастернак)

МС — 0,1% *И вашего благотворенья* (Языков), *Разноголосица какая* (Мандельштам)

НП — 0,04% *И ослепительно стройна* (Ахматова), *Полуувядшую впотьмах* (Блок)

3-словные (8,6%)

$ПСС_р$ — 4,9% *В лиловые кусты сирени* (Белый), *И тень заветнейшего кедра* (Ахматова), *И глаз осенняя усталость* (Есенин), *Наивных восклицаний дождь* (Мандельштам) и т.д.

МПС — 2,2% *Свои торжественные своды* (Брюсов), *Своей струею серебристой* (Белый), *В печальном имени твоем* (Ахматова), *Золотоцветный свой букет* (Анненский), *В безбрежность синюю свою* (Бунин), *О спутник мой неосторожный* (Ахматова)

ППС — 0,5% *В коралловом подводном древе* (Цветаева), *Глубокой тишины лесной* (Мандельштам), *Тропинкой темною лесною* (Бунин)

$МСС_р$ — 0,3% *По всем законам перспективы* (Пастернак), *И кандалы твоей Сибири* (Есенин), *Фортуны нашей колесо* (Мандельштам), *Биенье сердца твоего* (Ахматова) и т.д.

С управляемое ПС — 0,3% *В гробу почившую Элладу* (Бунин), *Бушующее жизнью слово* (Блок), *В сотканной ризе из снегов* (Жуковский)

НПС — 0,2% *Всегда смеющийся хрусталь* (Мандельштам), *Зажженных рано фонарей* (Ахматова), *Под солнцем вечно молодым* (Анненский)

М управляемое ПС — 0,1% *Для нас таинственных времен* (Брюсов), *В рожденном ими аромате* (Анненский)

$СС_рС_{рI}$ — 0,03% *Миг созерцания святыни* (Бунин), *Порывов жизни благодать* (Блок)

ММС — 0,01% *И все свое существованье* (Лермонтов), *И всей наукою своею* (Баратынский)

4-словные (0,72%)

$ПС(П_рС_р)$ — 0,29% *Зеленый цвет морской воды* (Бунин), *И нежный лед руки чужой* (Мандельштам), *Разбег апрельский бурных рек* (Брюсов), *Безумных троек тихий лет* (Блок), *Взлетевших рук излом больной* (Ахматова) и т.д.

$С(М_рП_рС_р)$ — 0,11% *И взор моих прощальных глаз* (Ахматова), *Блеск золотых ее колец* (Белый), *Восторг твоей хвалы влюбленной* (Ахматова), *Просторе легких рифм моих* (Блок), *Цветов мечты моей мятежной* (Анненский), *Останки жизни грустной этой* (Блок), *Всех синих красок полукруг* (Брюсов) и т.д.

$ПС(М_рС_р)$ — 0,10% *Лиловый грунт его прелюдий* (Пастернак), *Сырой притон тоски твоей* (Блок), *Твоих волос стеклянный дым* (Есенин), *Красавиц наших бледный круг* (Пушкин), *Ее кудрей руно златое* (Фет) и т.д.

МС(ПрСр) — 0,06% *Всю тайну чудотворных дней* (Ахматова), *И в этом гуле вод холодных* (Блок) и т.д.

С(МрМрСр) — 0,03% *Смиритель всех ее врагов* (Пушкин), *Богатство всех красот своих* (Ломоносов) и т.д.

(МПС)Ср — 0,03% *Сей тонкий сон воображенья* (Баратынский), *К тем благам сердца невозвратным* (Жуковский) и т.д.

ММПС — 0,03% *И вся их чуткая краса* (Бунин), *Все эти шорохи бесстрастные* (Блок) и т.д.

(ППС)Ср — 0,03% *И зимний долгий мрак ночей* (Пушкин) и т.д.

МППС — 0,02% *Твой ледяной душистый мех* (Бунин), *Серебряный твой узкий пояс* (Блок), *С их грозной чешуей драконьею* (Пастернак) и т.д.

С(ПрПрСр) — 0,02% *Разбег морских надменных волн* (Брюсов), *Пусть спесь губернской прозы трезвой* (Вяземский), *Российских древних царств глава* (Карамзин) и т.д.

(НПС)Ср — 0,02% *Призывно грустный шум ветров* (Белый), *Черты давно поблекших лиц* (Бунин) и т.д.

МС(МрСр) — 0,01% *Во весь разгон моей тоски* (Пастернак), *Твоих развалин камень каждый* (Брюсов) и т.д.

МНПС — 0,01% *Чьи грозно вопящие тени* (Брюсов), *Свой купол нежно снеговой* (Белый) и т.д.

5-словные (0,008%)

(Из-за небольшого количества строк данного типа подклассы не приводятся. Эти строки, как и 4-словные, обычно представляют собой комбинации формул из меньшего количества слов.

Весь трепет этой жизни бедной (Блок)
Весь этот чудный летний мир (Тютчев)

Субстантивные формулы с соединительными союзами

2-словные (0,4%)

С и С — 0,25% *Обетованье и утрата* (Анненский), *Возможность или благодать* (Ахматова)

П и П — 0,12% *Пророческих и неизменных* (Ахматова)

Н и Н — 0,03% *Неотвратимо и светло* (Блок)

3-словные (0,99%)

С(Ср и Ср) — 0,38% *Движеньем кисти и предплечья* (Пастернак),

[2] Условные обозначения: С — существительные, $С_р$ — существительное в Р.п., П — прилагательное, $П_р$ — прилагательное в Р.п., М — местоимение, $М_р$ — местоимение в Р.п., Н — наречие.

Кремня и воздуха язык (Мандельштам), *Домов руины и дворцов* (Бунин)

(П и П)С — 0,35% *Испуганной и дикой птицей* (Блок), *Узор отточенный и мелкий* (Мандельштам), *Меж темных заводей и мутных* (Блок)

П(С и С) — 0,19% *Крылоподобный свет и гул* (Белый), *Под шум и звон однообразный* (Блок)

(С и С)Ср — 0,04% *Приливы и отливы рук* (Мандельштам), *Пернатых радость и задор* (Фет), *А родственникам жертв и вдовам* (Пастернак)

Н(П и П) — 0,03% *Всегда тенистой и сырой* (Бунин)

4-словные (0,11%)

К этим формулам относится то же, что было сказано о 5-словных без соединительных союзов.

Их темный и лукавый взор (Лермонтов)

Душа души моей и царь (Ломоносов) и др.

Строки из большего количества слов обычно членятся на синтагмы, а потому не рассматриваются среди нерасчлененных формульных.

Названная выше средняя цифра формульных строк колеблется в каждом из 4 периодов развития русского стиха, описанных в книге М.Л. Гаспарова "Очерк истории русского стиха", М., 1984. В период Ломоносова—Державина (I) — нами исследовалась лирика Ломоносова, Державина, Карамзина — процент субстантивных формульных строк минимален по сравнению с последующими периодами и равен 9,1%; в период Жуковского—Пушкина (II) — исследовалась лирика Жуковского, Батюшкова, Вяземского, Баратынского, Пушкина, Языкова, Веневитинова — максимален и равен 16,4%; в период Некрасова—Фета (III) — исследовалась лирика Лермонтова, Тютчева, Некрасова, А. Григорьева, Фета — опять падает, но не до уровня начального периода — до 13,8%; в период Блока—Маяковского (IV) — исследовалась лирика И. Бунина, И. Анненского, Брюсова, Блока, Белого, Мандельштама, Пастернака, Есенина, Ахматовой, Цветаевой — возрастает, но остается ниже пушкинского периода — 15,9%.

В последний период средняя частота складывается из трех тенденций: 1) одна группа поэтов остается особенно близкой традиции пушкинского периода: это Есенин — 16,3% формульных строк, А. Блок — 14,9%;

2) вторая группа поэтов характеризуется культивированием формульного строя, что проявляется в превышении норм пушкинского периода: это Мандельштам — 23,6%, А. Белый — 21,8%, Анненский — 21,6%, Ахматова — 20,4%;

3) третья группа поэтов характеризуется уменьшением процента формульных строк по сравнению с пушкинским периодом — и ориентацией скорей на нормы периода Некрасова — Фета: это Бунин — 14,2%, Пастернак — 14,2%, Брюсов — 12,7%, а иногда как бы намеренным неприятием и этих норм — и тяготением к норме державинского периода: это Цветаева, процент формульных строк у которой минимален — 11,5%.

Эти данные хорошо согласуются с нашими историко-литературными знаниями, хотя, например, определенно сказать, что направления синтаксической эволюции разведут в разные группы Пастернака и Мандельштама, Блока и Белого, а с другой стороны, соединят Бунина, Брюсова, Пастернака и отчасти — Цветаеву, на основе этих знаний было бы затруднительно.

Другие данные свидетельствуют о постоянстве некоторых тенденций в использовании формульных строк. Так, в IV периоде, как и во всех предшествующих, преобладают 3-словные формулы (средние данные для 2-х:3-х:4-х:5-словных формул: 28,3:65,5:6,7:0,02; по периодам: I период — 21,4:68,8:9,8:-; II период — 29,1:65,2:5,7:-; III период — 30,8:62,6:6,7:0,1; IV период — 29,0:64,2:6,7:0,03).

В то же время ритмическая тенденция у Я4 в IV период "к восстановлению в правах" ритмической формы стиха XVIII в. *Изво́лила Елисаве́т* и "повышенное внимание" "к изысканным малоударным вариациям, предельно обнажающим ритмический рисунок" [Гаспаров 1984; 226, 227], привела к тому, что именно у ряда поэтов этого периода процент двусловных формул максимален по сравнению с другими поэтами. Это Цветаева — 46,6% 2-словных формул от общего количества формул (столько же, сколько и 3-словных), Есенин — 39,8%, Мандельштам — 38,3%, Белый — 37,9%, Ахматова — 37,4%, Пастернак — 35,9% (ср. среднюю норму — 28,3%). Противоположная же ритмическая тенденция "к культивированию (хотя и в меньшей степени) и полноударных строк" — к тому, что именно у ряда поэтов этого периода очень высок по сравнению с другими поэтами процент четырехсловных формул. Это Брюсов — 10,6%, Бунин — 9,5%, Блок — 9,4% (ср. среднюю норму — 6,7%); в предшествующие периоды этот процент был выше только у Ломоносова — 12,8%.

Интересные закономерности прослеживаются и в частотной эволюции порядка следования компонентов в каждой из формул. Так, например, формула ПССр реализуется в 11 вариантах словопорядка. Из них на протяжении полутора веков остаются наиболее частотными одни и те же 4 варианта: те, которые являлись наиболее частотными у Державина — *При блеске светлого ручья* (СПрСр, средняя частотность 32,6%) и *В тяжелой колеснице грома* (ПССр, средняя частотность 19,6%), у Жуковского — *Иль голоса простые звуки* (СрПС, средняя частотность 12,4%), у Карамзина: *В молчаньи уст запечатленных* (ССрПр, средняя частотность 9,7).

Одни и те же варианты словопорядка остаются на протяжении полутора веков малочастотными: *Прекрасных ряд воспоминаний* (ПрССр, средняя частотность 1,1%), *Минуты счастья золотые* (ССрП, средняя частотность 1,8%), *Софокла гений величавый* (СрСП, средняя частотность 2,3%), *Святое дружбы торжество* (ПСрС, средняя частотность 2,7%).

Первые два наиболее частотных варианта — без инверсий и с контактным расположением прилагательного по отношению к опорному существительному. Эти "прозаические" варианты регулярно встре-

чаются в прозе всех исследованных поэтов, другие же — только у некоторых, и эпизодически. Это прозаическое влияние сохраняется во все исследованные периоды. (Стоит отметить, что до Пушкина словосочетание ПССр вообще чаще встречалось в прозе, чем в стихе, не было приметой стиха — и только с пушкинского времени за ним закрепился, очевидно, ореол поэтического).

Однако влияние прозы может быть не единственным фактором, обусловливающим частотность вариантов словопорядка. Среди таких факторов, очевидно, могут быть исследованы: 1) влияние грамматических закономерностей рифмы в тот или иной период развития стиха, 2) влияние предпочитаемых в тот или иной период развития стиха ритмико-словораздельных форм размера, 3) влияние частотности в языке поэта слов той или иной длины и той или иной ритмико-слоговой структуры, а также тех или иных частей речи.

Отметив сохранение общих норм словопорядка внутри формулы на протяжении полутора веков, отметим, с другой стороны, и определенные изменения в IV период: у некоторых поэтов резко сокращается число вариантов (у Есенина — до 3 вариантов, у Цветаевой — до 5), остаются только высокочастотные. У М. Цветаевой единственной из всех исследованных поэтов выходит на первое по частотности место вариант ПССр (57,1%), который превышает у нее в 3,9 раза вариант СПрСр (14,3%), наиболее частотный у всех остальных поэтов.

У ряда поэтов расширяется круг частотных вариантов: становятся частотными ранее малочастотные или среднечастотные варианты с инверсиями компонентов или с их дистантным расположением, более изысканные, чем привычные "прозаические". У Ахматовой это варианты СПСр (превышает среднюю частотность варианта в 1,5 раза): *И прутья красные лозы, Сознанье полное победы*; ПрСрС (в 1,7 раза): *А скорбных скрипок голоса, И близкой осени дыханья*; СрСП (в 3 раза): *И Пасхи ветер многозвонный, И молний огонь летучий.* У Анненского это варианты СПСр (в 2,1 раза): *Под стоны тяжкие метели, Цикада жадная часов*; ССрП (в 4,1 раза): *Ни снов поэзии златых, И крик отчаянья невольный.* У Мандельштама это вариант ПрСрС (в 3,5 раза): *И свежих капель виноградник, Наивных восклицаний дождь, Осенней путаницы сито.* У А. Белого это вариант СПСр (в 1,3 раза): *Струею жалящей рубина, И сосны грозные Сарова, Роптанья страстные струны.*

Определенные изменения происходят в лексическом наполнении формульных строк. К пушкинскому времени, вследствие стабильности лексического состава формул, который создавался прежде всего за счет разного типа повторов в формульных строках (лексических, семантических, словообразовательных), возникла тенденция к соединению той или иной синтаксической формулы строки с определенными семантическими моделями языка, содержащими в основном звуковые, световые, цветовые, пространственные и временные признаки явлений действительности. Из строк, соответствующих определенной формуле и определенной семантической модели, образовались с течением времени группы, или блоки, члены которых

содержали один и тот же "образ". Вот один из таких образных блоков, образованный на базе формулы ПССр и семантической модели "пространственная смежность объектов".

Участок ландшафта (земля) и трава, покрывающая его поверхность: *А на коврах полей зеленых* (Державин), *На зелень влажныя земли* (Карамзин), *По дерну свежему холмов* (Жуковский), *По скату бархатных лугов* и *На яркой зелени долины* (Батюшков), *Или в траве густых лесов, В степях зеленых Буджака, Или холма на злачном скате*(Пушкин), *На мертвой зелени долины, На гладь шелковую долин* (Языков), *По вешним заводям лугов* (Фет), *Над свежей зеленью лугов* (Брюсов), *В полей зазеленевший дым* (Белый). За каждой формулой закрепляется определенный круг образов, т.е. на уровне стихотворной строки возникает нечто, аналогичное семантическому ореолу размера — образный ореол строки.

В конце XIX — начале XX вв. с разной степенью активности функционировали следующие синтаксические формулы-образы.

Птица + издаваемый ею звук: *Напевы ранних соловьев* (Бунин), *В постылом крике воронья* (Блок), *Как птиц полночных голоса* (Мандельштам), *С кудахтаньем домашней птицы* (Мандельштам), *И крик печали лебединой* (Ахматова).

Предметы, предназначенные для звучания, + издаваемые ими звуки: *Колоколов невнятный глас* (Бунин), *Как гулкий колокол набата* (Пастернак), *Как зов назойливых рогов* (Белый), *Роптанья страстные струны* (Белый), *Органа многосложный крик* (Мандельштам), *Рояля громкий ритуал* и *Над гладью стихших мандолин* (Пастернак), *А скорбных скрипок голоса* (Ахматова).

Звучание ветра (стихии): *Под стоны тяжкие метели* (Анненский), *Под грохотом весенних бурь* (Брюсов), *Ветров раскатистые гулы, Раската бури снеговой, Глухие стоны урагана* (Белый), *Под ветра яростный надсад* (Пастернак), *Езекиильский глас ветров* (Есенин), *И Пасхи ветер многозвонный* (Ахматова), *С дыханьем пламенным муссона* (Бунин), *Огромное дыханье ветра* (Цветаева), *И визг космических стихий* (Белый).

Цвет неба: *Ночного неба синева* (Бунин), *В простор лазурности небесной* (Брюсов), *С кусочком голубых небес* (Анненский), *Чтоб неба темная эмаль* и *На неба голубые степи* (Белый), *Пустыней неба огневой* (Блок), *Багровый холод небосклона* (Белый), *И неба розовую синь* (Пастернак).

Реже отмечаются строки ранее частотных блоков:

Звучание воды: *И моря рокот роковой* (Белый), *Потоки шумные Зангу, Когда в тиши морских пустынь, Журчанье тихое фонтана* (Брюсов).

Свет (сияние, блеск) солнца (луны, месяца, зари): *И в блеске утренних лучей* (Блок).

Луч светила: *Лучи огнистые зари* (Бунин), *В лучах пурпуровой зари, Багровые лучи Авроры* (Белый).

Свет (блеск, серебристость) водоема: *И в серебре лесных озер* (Бунин).

Цвет глаз: *В очей холодные лазури* (Белый).

Тень, отбрасываемая деревом: *Ветвей тоскующие тени* (Анненский), *И тень заветнейшего кедра* (Ахматова).

Сосуд + заполняющий его напиток: *С бокалом пенистым рейнвейна* (Белый); и метафорический образ, где наполнителем сосуда являются **психические и эмоциональные состояния человека:** *Восторга творческого чаша* (Блок), *И чашу горечи вчерашней* (Пастернак).

Вода и форма ее поверхности: *На гладях бесконечных вод, И моря снеговая гладь* (Блок).

Форма небесной поверхности: *По крутизне земного неба* (Брюсов), *Под вечным куполом небес* (Мандельштам).

Форма горной вершины: *И гор волнистые хребты, Горы морщинистый хребет, Когда хребет далеких скал* (Бунин), *И горб Уральского хребта* (Есенин).

Особое место занимают формульные строки, служащие для обозначения времени, поскольку они не выражают чувственных образов.

Временной период и заполняющее его событие: *В час равнодушного свиданья, В часы вечернего тумана, О, ночь мучительного брака* (Блок), *Годины трудных испытаний, В годины праздных испытаний, В годины мертвой суеты* (Белый), *В часы безумных баррикад, Дни отлетевших журавлей* (Брюсов).

Временной период и определенное психическое (эмоциональное) состояние: *Пред горьким часом наслажденья* (Ахматова).

Временной отрезок и более конкретный временной отрезок: *Под вечер сумрачного дня* (Бунин), *С шестого часа пополуночи* (Пастернак).

Начало, конец, середина временного периода: *В начале оскорбленной эры* (Белый), *Когда в исходе дней дождливых* (Пастернак).

Очевидно, что наиболее активными оказались в IV периоде формулы, связанные с образами звучания и цвета, менее — света, формы и некоторые другие.

В развитии ряда образов наблюдаются общие тенденции у большинства поэтов конца XIX — начала XX вв. Так, "звук, издаваемый птицей" в этот период получает элегическую окраску (раньше отмечено у Языкова: *Протяжные стенанья сов*) или резко негативную; соответствующие строки иногда заполняются стилистически сниженной лексикой. Для I—II периодов была характерна положительная коннотация, сопровождающая образ (в III период образ вообще не функционировал), она сохранилась фактически только у Бунина. "*Звучание ветра (стихии)*" — мощное, грозное, огромное, пламенное (раньше отмечено у Карамзина: *Под грозных Аквилонов шумом*), хотя раньше — это легкое, тихое дыханье. "Звучание музыкальных инструментов и других предметов, предназначенных для звучания" — страстное, скорбное, назойливое, кричащее, гулкое и т.д. (раньше отмечалось у Вяземского: *Под вой оркестров громовых*), хотя у большинства поэтов в предыдущие периоды — сладкогласное, мирное, или громкое, или плясовое; состав звучащих предметов — колокол, роги, гитара, орган, рояль, мандолина, скрипка (раньше отмечалось у Вяземского: *Под гул отрывистых смычков*), у большинства же поэтов предшествующих периодов — лира, арфа, свирель или цевница, тимпан (у Языкова), балалайка (у Лермонтова).

"Луч светила (зари)" представлен как огнистый, пурпуровый, багровый (раньше — яркий, бледный, золотой; только у Веневитинова — румяный).

Другие образы развиваются по нескольким линиям, уже отмечавшимся в предыдущие периоды. В развитии образа "звук воды" линия Вяземского (*И только моря гул широкий*) отмечается у Белого (*И моря рокот роковой*) и Брюсова (*Потоки шумные Зангу*), линия Пушкина (*Иль шепот речки тихоструйной*) — у Брюсова (*Журчанье тихое фонтана*). В развитии образа "цвет неба" линия Жуковского (*По бледной синеве востока*) и позже — Лермонтова (*По темной синеве небес*) отмечается у Белого (*Чтоб неба темная эмаль*) и связана с обозначением интенсивности цвета; линия Ломоносова (*Небесной ясности лазурь*) — у Брюсова, Анненского, Бунина, Белого, цвет неба у которых — синий, лазурный, голубой; линия Языкова (*Как чистый пурпур небосклона*) — у Блока, Белого, цвет неба у которых — багровый, огневой; наконец, совмещение этих двух цветов, раньше отмечавшееся в строке Тютчева *С лазурью неба огневой*, характеризует строку Пастернака *И неба розовую синь*.

Со стороны лексического наполнения подобных строк неблюдается тенденция постепенного перехода от употребления обобщенных названий или названий-символов (см., например, в строках образа "тень древес" — кипарис, мирт, лавр, олива) к лексике, мотивированной текстовыми связями или внетекстовыми ассоциациями.

В связи с этим наблюдается и другая тенденция: строки-образы начинают употребляться не в орнаментальной или коннотативной функции или как какие-либо пространственные или иные конкретизаторы ситуации, а как составные части поэтического мира конкретного поэта.

Еще одно направление эволюции исследуемых строк — развитие типов связей слов в стихотворной строке. Согласование в словах строки сем, как таких, которые выводятся из толкований значений слов, так и ассоциативных или коннотативных, возникающих в строке при взаимодействии слов внутри нее, характерное для поэзии XIX в., сохраняется и в IV период, когда можно обнаружить самые различные разновидности такого согласования.

1) Семное согласование отмечается только у части слов в строке: *Тепла нагретых пропастей* (Пастернак) по семе "теплый" согласуются *тепла* и *нагретых*; *Органа многосложный крик* (Мандельштам) — по семе "звук" согласуются *органа* и *крик*; *Потоки воздуха ночного* (Блок) — по семе "струя" согласуются *потоки* и *воздух*; *Листва поблекшая лозины* (Бунин) — по семе "растение" согласуются *листва* и *лозина*; *Над глянцем колокольных стекол* (Белый) — по семе "гладкий" согласуются *глянцем* и *стекол*.

2) Семное согласование есть у всех слов в строке:

а) слова согласуются по группам: в каждой группе есть свои семы согласования: *Сквозь тихое журчанье струй* (Блок) — по семе "слабая интенсивность" согласуются *тихое* и *журчанье*, по семе "вода" — *журчанье* и *струй*; *Скворцов рассыпанная стая* (Бунин) —

со словом *стая* согласуются оба других слова, но *скворцов* — по семе "птицы", *рассыпанная* — по семам "соединенность-разъединенность"; *В безбрежной зыбкости снегов* (Анненский) сема "бесконечность" в значении слова 'безбрежный' реализуется в сочетании *безбрежные снега* как пространственная бесконечность, *безбрежная зыбкость* — как высокая степень проявления признака (бесконечно движущиеся, меняющиеся);

б) согласование осуществляется по семам, общим для всех слов в строке, и является сквозным. Так, по семе "свечение" осуществляется связь слов в строках *И серебристым блеском ртути* (Бунин), *На яром пламени свечи* (Блок), *Мерцанье вспыхнувших зарниц* (Брюсов); по семе "огонь" — в строке Бунина *Как дым угасшего костра*; по семе "звучание" — в строках *И вопль умолкших голосов* (Брюсов), *Вздыхающих стенаний глас* (Белый), *Как гулкий колокол набата* (Пастернак); по семе "пространство" — в строках *На левом берегу Невы* (Ахматова), *На юге Франции далекой* (Блок); по семе "прошлое" — в строке *С упреком давнего помина* (Анненский); по семе "тесное, ограниченное, замкнутое пространство" — в строке *Из тесной пропасти ущелья* (Бунин); по семе "острый" — в строке *Лучей наточенные копья* (Белый); по семе "легкий, малоинтенсивный" — в строке *До легких трепетов стрекоз* (Брюсов); по семам "неясный, смутный, воображаемый" — в строке *Завороженной дали сон* (Анненский).

Строки со сквозным семным согласованием были приметой пушкинского периода, когда их процент колебался от 7—10% от общего количества формульных строк, в следующий же период они почти исчезли. И в IV периоде их нет у Мандельштама и Цветаевой, очень мало у Блока (1,1%), Пастернака (2,1%), Брюсова (2,3%), Бунина (3,2%), Белого (3,6%), несколько больше у Есенина (4,3%), но, с другой стороны, у таких поэтов, как Ахматова (9,4%) и Анненский (7,4%), вновь появляется норма пушкинского периода. У Ахматовой эти строки строятся на основе и классической лексики, и классических сквозных сем и образов (см., например, *И молнии огонь летучий, Души высокая свобода*), у Анненского — преимущественно на ассоциативных семах (*Завороженной дали сон*).

Наряду с подобными строками в IV периоде начинают активно развиваться строки, где семного согласования у слов нет, семантические связи начинают заменяться асемантическими, как бы намеренно направленными на рассогласование и подготовку основы для формирования самых сложных тропов. В поэзии XIX в. вряд ли можно встретить строки типа: *На фоне тайны голубой* (Брюсов), *Под зноем флорентийской лени* (Блок), *Голубоватый дух певца* (Блок), *Крикливых мыслей каниtель* (Белый), *Изнанка образов зеленых* (Мандельштам), *В мерцающих венцах бессонниц* (Пастернак), *О, певческая влага трав* (Пастернак), *В пространство слепнущих страстей* (Пастернак), *Но и в кошме певучей тьмы* (Есенин).

Каждое из слов такой строки, не связанное с другими на семном уровне, "работает" на общий образ, который, в свою очередь, может быть понят только из контекстного окружения, и то с определенной

степенью уверенности. Так, брюсовская строка *На фоне тайны голубой*, которая может предполагать и море, и небо, и глаза, так и не предоставляет возможности выбора между морем и небом даже в тексте:

И между сосен тонкоствольных,
На фоне тайны голубой,
Как зов от всех томлений дольных, —
Залог признаний безглагольных, —
Возник твой облик надо мной!
Меня, искавшего безумий

В пользу моря — *И зыби синяя безбрежность* в 6 строке, в пользу неба — *надо мной* в 15 строке.

В мерцающих венцах бессонниц у Пастернака означает, очевидно, нимбы вокруг голов святых:

В церковной росписи оконниц
Так в вечность смотрят изнутри
В мерцающих венцах бессонниц
Святые, схимники, цари.
Когда разгуляется

В поэзии предшествующих периодов стихотворная строка более "независима" от контекста, более самостоятельна, она в большей степени как бы объясняет сама себя, т.е. слова как бы поддерживают друг друга, что отсутствует в строках без семного согласования слов.

Интересно при этом, что слова языка, при помощи которых мы могли бы описать образ, созданный такой "асемантической" строкой, могут и иметь семные связи со словами строки, вернее, именно из этих семных связей мы как бы "выводим" образ. Так, в пастернаковских строках *Так спят цветы садовых гряд В плену своих ночных фантазий* ("Вакханалия") образ "сон, мечтания, погруженность в себя, отгороженность от действительности" семно связан со словами строки: плен — по семам "отгороженность, отделенность", ночных — по семе (ассоциативной) "сон", фантазий — по семе "мечтания".

Очевидно, таким образом, что изучение синтаксических формульных строк позволяет обнаружить определенные тенденции развития не только самой синтаксической формульности, но и сопровождающих ее явлений, в частности, тенденции развития словопорядка в стихотворной строке, лексического отбора, сочетания слов в строке, функционирования устойчивых поэтических образов.

Оно позволяет сделать и определенные типологические выводы об общности языка тех или иных поэтов.

Синтаксические формульные строки представляют собой и определенные стихотворные универсалии, изучение которых может быть одной из отправных точек в изучении индивидуального поэтического языка.

Симметричные и асимметричные конструкции в синтаксисе лирики

1. Для синтаксиса стихотворной речи характерно сочетание симметричных и асимметричных построений. В основе симметричных построений лежит синтаксический повтор, который часто дополняется лексическим повтором.

Симметричные конструкции культивировали многие поэты XIX в. [Эйхенбаум 1922; Жирмунский 1975]. Тяготение к ним характерно для поэзии старших символистов, синтаксис которых М.В. Панов назвал геометрическим [Панов 1962, 101], для И. Северянина, Н. Гумилева, Г. Иванова. Роль симметричных конструкций велика и в поэзии А. Блока [Кукушкина 1983; 1989]. Синтаксис других младших символистов, в особенности А. Белого, в меньшей степени связан с симметричными построениями [Панов 1962, 102]. Для М. Цветаевой характерно движение от симметрии к асимметрии, которая существует на фоне симметрии и в единстве с ней. Пристрастие к симметричным построениям встречается и у поэтов более позднего времени (Н. Глазков, Д. Самойлов).

Поэтический язык располагает устойчивыми приемами создания симметрии.

Строка распадается на два одинаково организованных полустишия. Оба полустишия представляют собой однотипные конструкции: *Я — древо,* а *сердце — дупло...* (Кл.), *Запад был медно-красный, вечер был голубой* (Гум.). Полустишия представляют собой синтаксический повтор, осложненный повтором лексическим. Часть таких построений имеет замкнутый характер: *Весь я — память, весь я — слух* (Блок), *Теперь в душе печаль, теперь в душе испуг* (Ес.). Двучленное строение строки, часто включающей повторы разной глубины, характерно для И. Северянина: *Снежеет дружно, снежеет нежно*; *Было все очень просто, было все очень мило*; *Весь я в чем-то норвежском! Весь я в чем-то испанском!*

Однотипные полустишия входят в состав более сложных построений: *Для всех приходят в свой черед* ***Дни отреченья, дни томленья;*** *Неужели эти встречи —* ***Только сети, только грех?*** (Брюс.), ***Много звездных ночей, много огненных дней*** *Я скитался, не зная скитанью конца* (Гум.), *Весь город полон голосов,* ***мужских — крикливых, женских — струнных!*** (Блок), *И зная, что гибель стоит за плечом,* ***Грустить ни о ком, мечтать ни о чем*** (Г. Иванов), *От вихлистого приволья* **Гнутся травы, мнется лист**; *Строен и бел как березка, их внук,* ***С медом волосьев*** и ***бархатом рук*** (Ес.), *На зацветающих каштанах* ***И лист — не лист, и цвет — не цвет*** (Вол.).

Распространенная разновидность организации полустиший — разные прилагательные при повторяющемся существительном. По образцу пушкинского *Дар напрасный, дар случайный*; *Город пышный, город бедный* образованы многочисленные сочетания у поэтов начала века. Эти сочетания, как правило, входят в более сложные построения: ***Мир заветный, мир прекрасный*** *Сгибнет в бездне роковой;* ***Ночью светлой, ночью белой*** *Любо волнам ликовать...* (Брюс.).

Оба типа симметричных полустиший — замкнутые и незамкнутые — совмещаются в одном стихотворении. Например, в стихотворении И. Северянина "На Островах": ***В ландо моторном, в ландо шикарном*** *Я проезжаю по Островам*; ***И что тут прелесть? И что тут мерзость? В аллеях сорно, в куртинах росно.***

Параллелизм синтаксических конструкций осуществляется в рамках двустишия: *Усни, белоснежное поле! Замри, безмятежное сердце!* (Брюс.), *Забыты вино и веселье, Оставлены латы и меч* (Сол.). Синтаксический повтор может быть подкреплен анафорой: *Ты должен быть гордым, как знамя, Ты должен быть острым, как меч* (Брюс.), *В его саду растет рябина. В его дому живет кручина* (Сол.), *По-осеннему сыплет ветр, По-осеннему шепчут листья* (Ес.).

Анафора внутри строфы отделяет друг от друга не только предложения, как в только что приведенных примерах, но и однородные члены: ***Хотя бы*** *вздох людских речей,* ***Хотя бы*** *окрик петушиный* (Белый), ***Знаешь*** *ты одинокий рассвет,* ***Знаешь*** *холод осени синий* (Ес.), ***Расскажу*** *о безумной борьбе, О цветах обагренных в крови,* ***Расскажу*** *о тебе и себе, И о нашей жестокой любви* (Гум.).

Параллелизм конструкций поддерживается и лексическими повторами внутри строк: *Над* ***тобой*** *— как свеча —* ***я*** *тиха, Пред* ***тобой*** *— как цветок —* ***я*** *нежна* (Блок), *И не страшно нам* ***ложе*** *смертное, И не сладко нам* ***ложе*** *страстное* (Цв.).

Конструкции, совпадающие полностью или частично, представляют собой лишь часть более сложного построения. В таких построениях симметричны однородные члены, которые подчинены предшествующему или последующему контексту: *Она, как прежде, захотела Вдохнуть дыхание свое* ***В мое измученное тело, В мое холодное жилье*** (Блок), *И снова я, как раб, иду* ***Свершать ненужные уроки, Плодить пустую меледу*** (Сол.), ***Эти мечты золотые, / эти улыбки святые / в сердце вонзаются больно*** (Белый), *И обоймут тебя в глухом моем просторе* ***И тысячами глаз взирающая ночь, И тысячами уст глаголющее море*** (Вол.).

Синтаксический повтор входит в более сложные построения иного типа: параллельные конструкции независимы от предшествующего текста и существуют на фоне и в ряду других однородных членов: *Муть вина, нагие кости, Пепел стынущих сигар,* ***На губах — отрава злости, В сердце — скуки перегар...*** (Ан.), *И тебе мучительно знакомы Сладкий дым бензоя, запах нарда,* ***Тонкость рук у юношей Содомы, Змийность уст у женщин Леонардо*** (Вол.).

Симметричные полустишия и двустишия, входя в более сложные построения, образуют разнообразные рисунки строф.

Строфа состоит из двух разнотипных двустиший, основанных на синтаксическом повторе: *Я был вам звенящей струной, Я был вам цветущей весной, Но вы не хотели цветов, И вы не расслышали слов* (Бальм.), *Люди такие презренные, Дело такое ничтожное, Мысли — всегда переменные, Счастье — всегда невозможное* (Сол.), *Прозрачная тучка. Жемчужный узор. Там было свиданье. Там был разговор* (Блок), *Край одиночества, Земля молчания... Сбылись про-*

рочества, Свершились чаяния (Вол.). Строфа из шести строк включает три пары параллельных конструкций: *Два ликера стоят на столе, Две кровати легли в полумгле. Молчаливо приходит луна, Неподвижно стоит тишина, В ней — усталость ночных сторожей, В ней — бессонница наших ночей* (Светлов).

Однотипные построения проходят через всю строфу:

Дома из более чем антрацитных плиток,
Сады из более чем медных мозаик,
И небо более паленое, чем свиток,
И воздух более надтреснутый, чем вскрик (Паст.).

На этом фоне существуют построения, в которых синтаксическое членение не соответствует членению, подсказанному ритмом, делением на строфы, рифмовкой:

Отказываюсь — быть.
В Бедламе нелюдей
Отказываюсь — жить.
С волками площадей
Отказываюсь — выть.
С акулами равнин
Отказываюсь плыть —
Вниз — по теченью спин (Цв.).

Вместо более обычного деления на симметричные двустишия, связанные анафорой, строфы содержат три симметричных конструкции и частично совпадающую с ними начальную конструкцию.

Строфа начинается с синтаксического повтора:

Все живые так стали далеки,
Все несбытное стало так внятно,
И слились позабытые строки
До зари в мутно-черные пятна (Ан.).

Строфа заканчивается синтаксическим повтором. В одних случаях он зависим от предшествующего: *А когда, и в дождь, и в холод, Зазвенит кирка моя, **Буду ль верить, что я молод, Буду ль знать, что силен я?*** (Брюс.). В других случаях оба двустишия самостоятельны: *Он идет путем жемчужным По садам береговым. **Люди заняты ненужным, Люди заняты земным*** (Гум.).

Первое двустишие строфы содержит две разнотипных параллельных конструкции. Второе двустишие и синтаксически, и семантически противопоставлено первому:

Всяк дом мне чужд, всяк храм мне пуст,
И все — равно, и все — едино.
Но если по дороге — куст
Встает, особенно — рябина... (Цв.).

В некоторых строфах сменяющие друг друга строки распадаются на однотипные полустишия, строение которых в каждой из строк своеобразно. Такой рисунок распространяется на три строки в строфе: ***В теле — истома, в душе — пустота, Воля почила, и дремлет мечта. Где моя гордость, где сила моя?*** *К низшим склоняюсь кругам бытия* (Сол.), ***Она зовет, она манит. В снегах земля и твердь. Что мне поет? Что мне звенит? Иная жизнь? Глухая смерть?*** (Блок), ***Как губы, — шепчут; как руки, — вяжут; Как вздох, — невнятны, как кисти, — дряхлы, И кто узнает, и кто расскажет,*** *Чем тут когда-то дело пахло?* (Паст.).

Однотипные полустишия входят и в состав более сложных построений, определяя характер стихотворения: *Все прах и тлен, все гниль и грех, Позор — любовь, безумство — смех, Повсюду мрак, повсюду смрад, И проклят мир, и проклят брат. Хочу оков, хочу цепей... Идите прочь с моих путей! К Нему — мой взор, к Нему — мой стон. В затвор иду — в затворе Он!* (Гиппиус).

Возможно и другое, более редкое, распределение соотнесенных строк: в начале и конце строфы повторяется одна конструкция, в середине — другая. Конструкции обоих типов связывает общий член: ***Хризолит осенний и пьянящий,*** *Медь полудней — царственный янтарь, Аметист — молитвенный алтарь,* ***И сапфир испуганный и зрящий*** (Вол.).

С симметричных конструкций разных типов начинаются некоторые стихотворения: *Больной, усталый лед, Больной и талый снег* (Мережковский), *Мне тоскливо, мне невмочь* (Ан.), *Бледны все имена, и стары все названья* (Кузм.), *О, милая, как я печалюсь! о, милая, как я тоскую!* (Сев.), *Минуты бессилья... Минуты раздумия...* (Гиппиус), *Лежат холодные туманы, Горят багровые костры* (Блок).

Совпадающая часть в разных строках, связанных анафорой, колеблется от одного слова до целой строки. Строки отличаются друг от друга одним словом: *Пусть грозит младенцу **буря**, Пусть грозит младенцу **враг**, Мать глядится в мутный мрак, Очи влажные сощуря!..* (Блок), *Мой путь не лежит мимо дому — твоего, Мой путь не лежит мимо дому — **ничьего*** (Цв.), *Очень хорошо, что их не **рубят**, Очень хорошо, что их не **губят**, Потому что уважают, любят, Украшают, всячески голубят* (Глаз.).

Такие же глубокие повторы встречаются в строфах:

Лишь там на водокачке
Моргает фонарек.
Лишь там в сосновой дачке
Рыдает голосок (Белый).

И бродим с тобой по церквам
Великим — и малым, приходским.
И бродим с тобой по домам
Убогим — и знатным, господским (Цв.).

И, наконец, подобными друг другу могут быть целые строфы:

Чего не видал (на ветвях
Твоих — хоть бы лист одинаков!)
В моих преткновения пнях,
Сплошных препинания знаках?
Чего не слыхал (на ветвях
Молва не рождается в муках!)
В моих преткновения пнях,
Сплошных препинания звуках? (Цв.).

2. Полностью совпадающие конструкции явно уступают по количеству более свободным варьирующимся конструкциям, в разной мере удаленным от синтаксического повтора. Для синтаксиса стихо-

творной речи характерно варьирование тех или иных конструкций, которое достигается разными способами и имеет разный смысл. Варьирование осуществляется в рамках соотнесенных, соизмеримых конструкций. При том, что конструкции совпадают не совсем, они воспринимаются как однотипные.

Самое простое нарушение симметрии вызывает изменение порядка слов. Одна из разновидностей варьирующегося порядка слов — хиазм: *Этот воздух так гулок, Так заманчив обман* (Блок), *Смолкните в сердце, восторги и злоба! Тайна и мир, осените меня!* (Брюс.), *О, дали лунно-талые, О, темно-снежный путь* (Ан.). Варьируется расположение подлежащего и сказуемого: *Грустен взор, Сюртук застегнут* (Белый), *Ее волна колышет, Ее лелеет мгла* (Сол.), *Широки ночей объятья, Тяжки вздохи темноты* (Блок). Варьируется порядок слов в атрибутивных сочетаниях: *Я погашу **мои светила**, Я затворю **уста мои**; **Передрассветный сумрак** долог, И **холод утренний** жесток* (Сол.). В анафорических конструкциях: *В этих жилах струится **растленная кровь**, В этом сердце **немая** трепещет **тоска*** (Сол.), *Я знаю, что **холоден ветер**, Я верю, что **осень бесстрастна!**; Ты так светла, как **снег невинный**. Ты так бела, как **дальний храм*** (Блок), *О, если бы был я **пурпуровым маком**! О, если бы был я **камнем дорожным!*** (Брюс.).

На изменении порядка слов основаны и вариации в рамках повторяющихся строк: ***Она** мне **прислала** письмо голубое, Письмо голубое **прислала она*** (Сев.). По этому же принципу варьируются начальные и конечные строки разных строф: ***Очам твоей души** — молитвы и печали — **Очам души твоей**; **Очам души твоей** — сиренью упоенье — **Души твоей очам**; **Твоей души очам** — видений страшных клиры — **Очам твоей души*** (Сев.). Варьирование порядка слов характеризует отдельные строфы и становится основой целых стихотворений ("Квадрат квадратов" Северянина).

Варьирующиеся конструкции используются в строке: *Глаза — как ночь; как воск — чело* (Белый), в соседних строках: *О Леконте де Лиле мы с тобой говорили. О холодном поэте мы грустили с тобой* (Гум.), в строфе: *Мала твоя тугая грудь, И кожа смуглая гладка, И влажная нежна ладонь, И крепкая кругла рука* (Бун.).

Варьирование и более глубоко затрагивает соотнесенные конструкции, приобретая разный характер. Для выражения сходного содержания используются разные конструкции.

Существительному или атрибутивной конструкции одной строки в другой соответствует генитивная конструкция: *Ты **гордый стыд** преодолела, Ты победила **сонм тревог*** (Сол.), *Слышу **коней тяжкий** танец, Вижу **смертную борьбу**; И слышу **дальние раскаты** И вижу **радуги межу**; Весь город — **яркий сноп огня**, Река — **прозрачное стекло*** (Блок), *Все **помыслы ума** — широкие дороги, Все **вспышки страстные** — подъемные мосты; Мы жаждем **качанья** немых кораблей, Мы жаждем **далеких скитаний*** (Бальм.), *Я — **печальное око**, Ты — **веселая резвость** ручья; Ты в **стране недостижимой**, Я в **больной долине снов*** (Сол.), *О, **лесная дремучая муть**, О, **веселье** оснеженных нив!..* (Ес.).

Слову одной строки в другой соответствуют однородные члены: *Больше **не хочет молиться и ждать**, Больше не может **страдать*** (Бальм.), *Все **каменней** ступени, Все **круче, круче** всход* (Брюс.), с изменением порядка слов: *Вновь богатый **зол и рад**, Вновь **унижен** бедный* (Блок). Однородные члены одной строки соответствуют атрибутивному словосочетанию другой; *Вечный мир **блаженства и покоя**, Вечный мир **свершившейся мечты*** (Сол.). Слову соответствуют не однородные члены, а сложное слово: *Последний взмах бряцавшего кадила. Последний вздох **туманно-снежной** бури* (Белый). Эти разновидности неполного параллелизма могут объединяться в строфе, определяя ее рисунок: *За тишиною непробудной, За разливающейся мглой Не слышно грома битвы чудной, Не видно молньи боевой* (Блок). Одна из генитивных конструкций осложнена прилагательным: *В сердце — **пламя грозного пожара**, В мускулах — **безумье содроганий*** (Гум.), *О, **мед воспоминаний**! О, **звон далеких лип**!* (Ес.).

Двустишие строится так, что в одной строке содержится две однотипных конструкции, в другой строке эта конструкция развертывается: *Болесть да засуха. **На скотину** мор; Тепел паз, захватисты кокоры, Крутолоб **тесовый** шоломок; Просинь — море, туча — кит, А туман — **лодейный** парус* (Кл.), *Дробь копыт и хрип торговок, **Пьяный** пах **медовых** сот; Между сосен, между елок, Меж берез **кудрявых бус*** (Ес.), *В гибком зеркале природы Звезды — невод, рыбы — **мы**, Боги — **призраки у тьмы*** (Хл.).

Подобное распределение соотнесенных конструкций повторяется и в строфе: две первые строки содержат повторяющуюся конструкцию (с изменением порядка слов), две последующие строки варьируют основную конструкцию:

Олений гусак слалкозвучнее Глинки,
Стерляжьи молоки Верлена нежней,
А бабкина пряжа, печные тропинки
Лучистее славы и неба святей (Кл.).

Варьирование исходной конструкции имеет разный характер. При варьировании используются разные способы выражения определенного общего смысла. Например, номинативные конструкции состоят из существительного или разных типов отсубстантивных словосочетаний. Эти разные способы выражения объединяются в одной строфе, так что варьирование одной и той же исходной конструкции дает разный рисунок строфы: ***Луны** безгрешное **сиянье**, Бесстрастный сон немых **дубрав**, И в поле **мглистом волхованье**, **Шептанье трав*** (Сол.), *Вновь оснеженные **колонны**, **Елагин мост** и **два огня**. И голос **женщины** влюбленный, И **хруст песка**, и **храп коня*** (Блок), *О **тусклость** мертвого **заката**, Неслышной **жизни маята**, **Роса цветов** без аромата, **Ночей** бессонных **духота*** (Ан.), ***Рощи пальм** и **заросли** алоэ, Серебристо-матовый **ручей**, **Небо**, бесконечно голубое, **Небо**, золотое от лучей* (Гум.). Как видно из приведенных примеров, при варьировании конструкции некоторые фрагменты связаны синтаксическим повтором.

При варьировании исходная конструкция осложняется, развертыва-

вается, обрастая добавлениями, уточнениями и т.п. Те же номинативные конструкции выглядят по-иному:

Извозчичий двор и встающий из вод
В уступах — преступный и пасмурный *Тауэр*,
И *звонкость подков* и простуженный *звон*
Вестминстера, глыбы, закутанной в траур (Паст.).

Один из способов варьирования однородных членов — включение в их ряд обращения: *Дым смешан с холодом воды, Он пахнет медом и ванилью, И* ***вами, белые сады,*** *И кизяком, и росной пылью* (Бун.), *Но... в блекло-призрачной луне Воздушно-черный стан растений, И* ***вы,*** *на мрачной белизне* ***Ветвей*** *тоскующие* ***тени!*** (Ан.), *Ни хрупкие тени Японии, Ни* ***вы, сладкозвучные Индии дщери,*** *Не могут звучать похоронее, Чем речи последней вечери* (Хл.).

Некоторые строфы содержат однотипные построения другого рода: первая строка содержит тему, другие — ее вариацию: ***Слушай,*** ***ветер звезды гонит,*** *Слушай, пасмурные* ***кони Топчут звездные пределы И*** *кусают удила* (Блок).

Варьирование определенной конструкции организует и развернутые фрагменты стихотворения и целые стихотворения. Номинативные конструкции лежат в основе некоторых стихотворений Бальмонта, "Городов в пустыне" Волошина, инфинитивные конструкции — в основе стихотворений И. Анненского "Кулачишка", "Три слова", стихотворений М. Волошина "Быть черною землей", "Красногвардеец", "Спекулянт". Некоторые стихотворения строятся как несколько обращений к одному и тому же предмету речи. Например, "Цикады" Вяч. Иванова.

3. Для синтаксиса стихотворной речи не менее характерно нарушение симметрии, которое достигается разными способами.

Нарушение симметрии связано с тем, что анафоры и синтаксические повторы предполагают и задают параллельные конструкции, в то время как осуществляются конструкции разнотипные. Этому прежде всего способствует лексический повтор, вслед за которым идут несовпадающие отрезки текста.

Нарушение симметрии осуществляется прежде всего в рамках соотнесенных конструкций. Здесь мы имеем дело с так называемым асимметричным параллелизмом [Шмелев 1970, 10].

Многие построения представляют собой сочетание разнотипных способов лексической и синтаксической связи. Ряд построений образует сочетание лексического повтора, синтаксического повтора и несовпадающей части. Такие отношения характеризуют соседние строки: ***Вот красный плащ,*** *летящий мимо,* ***Вот женский голос,*** *как струна* (Блок), ***И все выше и выше*** *всхожу я.* ***И все легче и легче*** *дышать* (Белый), ***Не стоит ли кто*** *за углом?* ***Не глядит ли кто*** *на меня!* ***Посмотреть не смею*** *кругом,* ***И зажечь не смею*** *огня* (Сол.).

Параллелизм, не подкрепленный анафорой, охватывает лишь часть соотнесенных строк, которые складываются из параллельных и непараллельных отрезков; ***Глаза, опущенные скромно, Плечо, закрытое фатой...; Сильные юноши сели*** *у весел,* ***Скромные девушки взяли*** *рули* (Блок).

Некоторые строфы в свою очередь складываются из повтора лексического, синтаксического повтора и несовпадающей части:

Кто лежит в могиле,
Слышит дивный звон,
Самых белых лилий
Чует запах он.

Кто лежит в могиле,
Видит вечный свет,
Серафимских крылий
Переливный снег (Гум.).

Единство синтаксического рисунка разбивает включение инородной конструкции. Анафора может связывать две или три одинаковых конструкции, поддерживая синтаксический параллелизм, и одну конструкцию, отличную от них: *Я — внезапный излом, Я — играющий гром, Я — прозрачный ручей,* ***Я — для всех и ничей*** (Бальм.), *Как безответно! Как безвопросно! Как гривуазно!* ***Но всюду — боль!*** (Сев.). Симметрию разрушает появление инородной конструкции в ряду однотипных и тогда, когда анафоры нет: *Отдых напрасен. Дорога крута.* ***Вечер прекрасен. Стучу в ворота*** (Блок), *Небо низко. Ветер злобен.* ***Травы вялы. Пал туман*** (Ход.).

Синтаксическую инерцию разбивает включение инородной конструкции, затем вновь появляется основная конструкция или ее вариация: *Дали слепы. Дни безгневны. Сомкнуты уста.* ***В непробудном сне царевны.*** *Синева пуста* (Блок), *Недвижный камыш.* ***Не трепещет осока.*** *Глубокая тишь. Безглагольность покоя* (Бальм.).

На фоне симметричных, хотя и неоднотипных полустиший и строк существуют полустишия и строки с несовпадающим строением:

Идут века, шумит война,
Встает мятеж, горят деревни,
А ты все та ж, моя страна,
В красе заплаканной и древней. —
Доколе матери тужить?
Доколе коршуну кружить? (Блок).

Некоторые соотношения между исходной и новой конструкцией повторяются у разных поэтов. Двустишие распадается на несоотнесенные конструкции: первая строка содержит пару однотипных конструкций, вторая строка содержит конструкцию иного типа. Два предложения с именными сказуемыми сменяются предложением с глагольным сказуемым: *Нежны травы, белы плиты,* ***И звонит победно медь*** (Ан.), *Пашни буры, межи зелены,* ***Спит за елями закат*** (Кл.) или номинативным предложением: *Нивы сжаты, рощи голы,* ***От воды туман и сырость*** (Ес.).

Номинативные конструкции сменяются глагольной: *Осень поздняя. Небо открытое.* ***И леса сквозят тишиной*** (Блок), *Сумерки снежные. Дали туманные.* ***Крыши гребнями бегут*** (Ход.), *Синее небо, цветная дуга,* ***Тихо степные бегут берега*** (Ес.).

Симметрия нарушается и тогда, когда анафора содержит глаголы, имеющие разное управление. Так соотносятся разные простые предложения: *Забудь о* ***радостных путях, Забудь благоуханья смольные*** (Брюс.), *Я устал* ***от лунной сказки, Я устал не видеть дня*** (Вол.).

Лексический повтор связывает разнотипные предложения. Повторяющийся глагол в одном случае входит в состав простого, в другом — в состав сложноподчиненного предложения: ***Будь, как царь** водяной и как горный король, **Будь со мною** в дрожанье бессвязных ветвей* (Бальм.), ***Люблю одно:** бродить без цели По шумным улицам, один, **Люблю часы** святых безделий, Часы раздумий и картин* (Брюс.), ***Верь мне,** в этом мире солнца Больше нет. **Верь лишь** мне, ночное сердце, я поэт* (Блок), ***Вспомни ласковые встречи — Вспомни:** видит Бог, — Эти губы, эти плечи Поцелуем жег* (Белый), ***Я видел,** чем Тифлис Удержан по откосам, **Я видел** даль и близь Кругом под абрикосом* (Паст.), ***Хочу** прохладного тугого сна. **Хочу, чтоб** мир был непреклонным, чистым* (Луг.).

Так же соотносятся и начала строф. В стихотворении Брюсова "Мир" повтор связывает разнотипные предложения, начинающие оторванные друг от друга строфы: ***Я помню этот мир,** утраченный мной с детства... **Я помню:** за окном, за дверью с хриплым блоком Был плоский и глухой, всегда нечистый двор. ... **Я помню этот мир.** И сам я в этом мире Когда-то был как свой, сливался с ним в одно.* Похожая картина в стихотворении Гумилева "Ты помнишь дворец великанов...". Начинается стихотворение простым предложением с однородными членами: ***Ты помнишь дворец великанов,** В бассейне серебряных рыб, Аллеи высоких платанов И башни из каменных глыб?* Третья строфа начинается сложным предложением: ***Ты помнишь,** у облачных впадин С тобою нашли мы карниз...*

Разрушение симметрии возможно при разных глаголах, бессоюзное сложное предложение соотносится с простым: ***И смотришь** — тучи вдали встают, И **слушаешь** песни далеких сел* (Блок), ***Я видел:** лилею в глубоких лесах Взлелеял Пан. Я **слышал** Психею в лесных голосах* (Вяч. Ив.). Подобные отношения возникают и при дистантном расположении соотнесенных строк. В стихотворении Гумилева "Птица" строфы, следующие друг за другом, начинаются с анафор, вслед за которыми идут глаголы с разным управлением: ***Вот я слышу** сдержанный клекот... **Вот я вижу** — когти стальные Наклоняются надо мной.* По этому же принципу организованы соотнесенные предложения других типов; одно из них простое, другое — сложноподчиненное: ***Я не из тех,** чье имя легион, **Я не из царства** духов безымянных* (Бальм.), ***Это пеплы сокровищ:** Утрат, обид. **Это пеплы** пред коим В прах — гранит* (Цв.) Так же соотносятся сложное бессоюзное и простое предложения: ***За островом — остров — в туманах:** Там призраки пленные плачут... **За островом остров — в туманах** Нам дали свиданий означат* (Вяч. Ив.).

Симметрия нарушается и тогда, когда законченной конструкции соответствует параллельный отрезок текста, который представляет собой лишь часть более развернутого высказывания. Оно продолжается за пределами строки или полустишия, так что параллелизм, не успев возникнуть, разрушается. Ритмическая инерция задает одно восприятие конструкции, которая подравнивается под предшествующие, синтаксическое же оформление текста заставляет переосмыслить первоначальное прочтение. В строках М. Цветаевой Август — *астры,*

Август — звезды, Август — грозди Винограда, и рябины Ржавой — август! слово *грозди* сначала воспринимается в одном ряду со словами *астры, звезды*, подлинный ряд соотнесенных слов *астры, звезды, грозди винограда и рябины ржавой* выстраивается не сразу.

В подобных случаях со словосочетанием соотносится часть словосочетания, в частности, генитивного: ***Чуждый спорам, верный** взорам Девы алых вечеров; **И не счесть** светлых рос, Не заплесть желтых **кос** Тучки утренней; **Насылает тишину, Оттеняет** крутизну Каменных отвесов, Черноту навесов; **Жизнь была стремленьем. Смерть была причиной** Не свершенных в мире Бесконечных благ* (Блок), ***Высоко несу свой высокий стан, Высоко несу свой высокий** сан — Собеседницы и Наследницы!* (Цв.). Возможно и иное распределение подобных конструкций: ***Откроем души голосам** Неизреченного молчанья! О, соизбранница венчанья, **Доверим крылья небесам!*** (Вяч. Ив.).

Так может соотноситься простое и часть сложноподчиненного предложения: ***Забавно жить! Забавно знать,** Что под луной ничто не ново* (Блок), ***Мы любили! Мы забыли,** Это вечность или час!* (Брюс.). С предложением соотносится часть простого предложения: *Кто, **Феникс, возлетит! Кто, Феникс, изберет** Огня святыню роковую!* (Вяч. Ив.), ***Там пыль взвилась, там ночь вступила** В свои туманные права* (Блок). ***Нет, буду жить — и буду пить** Весны благоуханный запах* (Белый).

Однородные номинативные конструкции сменяются глагольной. Группа подлежащего в двусоставном предложении поначалу осознается как продолжение ряда перечислений: ***Надо мною жестокая твердь, Предо мною томительный путь, А за мною лукавая смерть** Все зовет и манит отдохнуть* (Сол.), ***Снова долгий тихий вечер, Снова море, снова скалы, Снова солнце** искры мечет Над волной роскошно-алой* (Брюс.), ***Вот — мальчик над цветком и с птицей, Вот — муж с пергаментом в руках, Вот — дряхлый старец над гробницей** Склоняется на двух клюках* (Блок), ***Вечер... Тучи... Алый** свет Разлился в лиловой дали* (Вол.), ***Это звон бубенцов издалека, Это тройки знакомый разбег, Это черная музыка Блока** На сияющий падает снег* (Г. Иванов).

Анафора может объединять такие конструкции, одна из которых зависима от другой и не обладает без нее полнотой смысла: *Слишком резвы **милые подруги,** Слишком дерзок **их открытый взор*** (Блок), *Какая тишина! Какою ленью дышит **Дремотный сад!** Какою радостью беспечной пышет **Его закат!*** (Сол.), *Возлюби **просторы мгновенья,** Всколоси **их звонкую степь*** (Вол.), *Мрачнеющие тени вежд, Безвластные души порывы, **Атласные клоки одежд,** Их веющие в ночь **извивы...*** (Белый).

Симметрия нарушается благодаря тому, что последний член в ряду перечислений имеет более развернутый характер, чем все остальные: ***Держусь, томлюсь, качаюсь,** Вперед, назад, Вперед, назад, **Хватаюсь и мотаюсь, И отвести стараюсь** От черта томный взгляд; **Камыш качается И шелестит, И улыбается, И говорит** Молвой незвонкою, Глухой, сухой, С дремою тонкою В полдневный*

зной (Сол.), ***Ласковы быстрые миги, Строги высокие свечи,*** *Мудрые, старые книги Знающих тихие речи* (Гум.).

Параллелизм, и подкрепленный и не подкрепленный анафорой, охватывает лишь часть соотнесенных строк, которые складываются из совпадающих и не совпадающих отрезков. Синтаксический параллелизм связывает первую и третью строки строфы, строение второй и четвертой строки свободно.

В соотнесенных отрезках текста речь идет о разных предметах, которые в той или иной мере сближаются: ***В светлом небе*** – ***бесконечность,*** *бесконечность милых глаз.* ***В светлом взоре*** – ***беспредельность:*** *небо, явленное в нас* (Брюс.), ***В моем саду*** *мерцают розы белые,* ***Мерцают розы белые и красные,*** ***В моей душе*** *дрожат мечты несмелые,* ***Стыдливые, но страстные*** (Бальм.), ***Минута*** – ***минута — и ветер, метнувшись,*** *В узорах развеет листы,* ***Минута*** – ***и сердце, проснувшись,*** *Увидит, что это — не ты* (Ан.), ***Земное сердце уставало*** *Так много лет, так много дней...* ***Земное счастье*** *запоздало На тройке бешеной своей!* (Блок), ***Балтийское море*** *дымилось И словно рвалось на закат,* ***Балтийское солнце садилось*** *За синий и дальний Кронштадт* (Г. Иванов), ***Горечь! Горечь! Вечный привкус*** *На губах твоих, о страсть!* ***Горечь! Горечь! Вечный искус*** – *Окончательнее пасть* (Цв.).

Соотнесенные двустишия в таких построениях связаны единым повторяющимся предметом речи: ***Пуля, им отлитая, просвищет*** *Над седою, вспененной Двиной,* ***Пуля, им отлитая, отыщет*** *Грудь мою, она пришла за мной* (Гум.), ***Ты меня никогда не ославишь:*** *Мое имя — вода для уст!* ***Ты меня никогда не оставишь:*** *Дверь открыта, и дом твой — пуст!* (Цв.), ***Ее глаза — как два тумана,*** *Полуулыбка, полуплач,* ***Ее глаза — как два обмана,*** *Покрытых мглою неудач* (Заб.).

Параллелизм первой и третьей строки может быть осложнен тем, что четвертая строка содержит вариацию параллельных конструкций: *О,* ***эти встречи мимолетные*** *На гулких улицах столиц О,* ***эти взоры безотчетные, Беседа беглая ресниц*** (Брюс.), ***Ты – буйный зов рогов призывных,*** *Влекущий на неверный след.* ***Ты – серый ветер рек разливных, Обманчивый болотный свет; Опустись занавеска линялая,*** *На больные герани мои.* ***Сгинь, цыганская жизнь небывалая, Погаси, сомкни очи мои*** (Блок).

Подобные построения могут быть и не связаны анафорой: *Поет* ***печальный голос*** *Про тишину ночную,* ***Глядит небесный лебедь*** *На лилию земную* (Сол.), ***Застыла холодная лужа*** *В размытых краях колеи.* ***Целует октябрьская стужа*** *Замерзшие пальцы мои* (Белый).

Возможно и иное распределение параллельных строк с разными предметами речи. На синтаксическом повторе основаны вторая и четвертая строки строфы, включающие предикативные конструкции: *И сквозь дремные покровы* ***Стелятся лучи,*** *О тюремные засовы* ***Звякают ключи*** (Блок). Между двустишиями — отношения смыслового параллелизма: *Молодую рощу шумную —* ***Древосек перерубил.*** *То, что Господом задумано —* ***Человек перерешил*** (Цв.).

Частично совпадающие конструкции входят и в состав других построений. Синтаксический и лексический повтор, начинающий первую и третью строки, задает симметричные конструкции, но осуществляются разнотипные построения: ***Есть глаза,*** *чей скорбный взгляд с тревогой, С тайной мукой в сумрак устремлен,* ***Есть уста,*** *что страстно и напрасно Призывают благодатный сон* (Бун.).

Анафора связывает три конструкции, две из которых совпадают друг с другом, третья же выпадает из ряда: ***Как тускло пурпурное пламя! Как мертвы желтые утра! Как*** *сеть ветвей в оконной раме Все та ж сегодня, что вчера...* (Ан.), ***Еще прекрасно серое небо, Еще безнадежна серая даль. Еще*** *несчастных, просящих хлеба, Никому не жаль, никому не жаль!* (Блок), ***Кому зима — арак и пунш голубоглазый, Кому — душистое с корицею вино, Кому*** — *жестоких звезд соленые приказы В избушку дымную перенести дано* (Манд.), ***Она рабыня и царица, Она работница и дочь, Она*** *обязана трудиться И день и ночь, и день и ночь!* (Заб.). С иным расположением частей: ***Я хочу*** *порвать лазурь Успокоенных мечтаний,* ***Я хочу горящих зданий, Я хочу кричащих бурь*** (Бальм.).

Нарушение симметрии основано на том, что совпадающие отрезки входят в состав разнотипных предложений. В строках Брюсова: ***Жестко*** *наше гранитное ложе,* ***Душно*** *нам без лучей и без веры* — соотнесены краткое прилагательное и категория состояния. Общей частью обладают и другие разнотипные предложения: *Ты не знаешь, невеста, не можешь ты знать, Как не нужен мне мир и постыл,* ***Как мне трудно идти, как мне больно дышать, Как мне*** *страшно крестов и могил* (Сол.), ***Старый — он тупо*** *смеется над вами,* ***Юный — он нежно*** *вам преданный брат* (Блок), ***Как редко*** *торжествует память За кругозором наших дней!* ***Как трудно*** *нам переупрямить Упорствующий быт камней!* (Б. Лившиц), *Мы желаем звездам тыкать,* ***Мы устали звездам выкать, Мы узнали*** *сладость рыкать* (Хл.).

Асимметричность может быть заключена в анафоре. Анафора содержит слова, роль которых в предложении не совпадает. В строках Блока: ***Были улицы*** *пьяны от криков,* ***Были солнца*** *в сверканьи витрин* — один глагол *были* — связка именного составного сказуемого, другой — сказуемое бытийного предложения. Корневой повтор в начале строк сопровождается изменением грамматической формы соответствующего слова: ***Мне снились*** *веселые думы,* ***Мне снилось,*** *что я не один* (Блок), ***Чуть заметна*** *дымка голубая,* ***Чуть заметные*** *огни на ней горят* (Бальм.).

Асимметрия создается использованием разных форм слова. На смене глагола первого и третьего лица, организующего предложения разных типов, основан фрагмент стихотворения А. Белого "Поезд плачется...": *Поезд плачется. В дали родные Телеграфная тянется сеть.* ***Пролетают*** *поля росяные.* ***Пролетаю*** *в поля: умереть.* ***Пролетаю:*** *так пусто, так голо...* ***Пролетают*** — *вон там и вон здесь —* ***Пролетают*** — *за селами села,* ***Пролетает*** — *за весями весь; — И кабак, и погост, и ребенок, Засыпающий там у грудей: — Там — убогие стаи избенок, Там — убогие стаи людей.*

Симметрию разбивает и использование разных падежных форм одного и того же слова: *Вверху — **грошовый дом свиданий.** Внизу — **в грошовом** "Казино" Расселись зрители* (Ход.), ***Век коронованной** **Интриги,** Век проходимцев, век Плаща! — **Век, коронованный** **Голгофой!** — Писали маленькие книги Для куртизанок — философы* (Цв.).

В некоторых случаях сходство построений, начинающихся анафорой, анафорой и ограничивается: ***Море** — в бессильном покое, Образ движенья исчез, **Море** — как будто литое Зеркало ясных небес; **Сердце** искать не устанет, **Сердце** — как в мае цветок* (Брюс.).

Лексический повтор членит словосочетание или предложение на две части, в результате чего возникают два асимметричных отрезка текста, которым придается видимость параллелизма: ***Мчит** меня мертвая сила, **Мчит** по стальному пути; **Я помню** эти обманы, **Я помню,** покорный раб* (Блок).

Этот тип сочетаний известен поэзии XIX в. В стихотворении Пушкина "К вельможе" анафора, членящая текст на два несоотнесенных отрезка, существует на фоне анафоры, связывающей однотипные отрезки:

От северных оков освобождая мир,
Лишь только на поля, струясь, дохнет зефир,
Лишь только первая позеленеет липа,
К тебе, приветливый потомок Аристиппа,
К тебе явлюся я...

В поэзии XX в. лексический повтор разбивает атрибутивное сочетание: ***твой** стан, **твой** огневой; **в своих** сердцах, **в своих** певучих **спит** в хрустальной, **спит** в кроватке; **вейся** легкий, **вейся** пламень* (Блок), генитивные конструкции: ***мой дар** святой, **мой дар** поэта **лист** широкий, **лист** банана* (Брюс.), ***растаял** рдяных зорь, **растаял** рдяный пыл* (Белый), подлежащее и сказуемое: ***Из зеркала,** грустя, отображенье — **Из зеркала** кивает на меня* (Белый), ***О чем** в сей мгле, безумной, красно-серой, Колокола — **О чем** гласят с несбыточною верой?* (Блок).

Анафора разрывает и другие конструкции: ***Прости, не увижу** я боле — **Прости, не увижу** тебя* (Белый), ***Красный дом твой** нарочно миную, **Красный дом твой** над мутной рекой; **Только память** в мне оставьте, **Только память** в последний миг* (Ахм.), ***Мне с тобой** как горе с горою... **Мне с тобой** на свете встречи нет; **Я помню** — бок о бок — на холм, **Я помню** — всходили* (Цв.), *И еще спросия у менялы, В сердце робость глубже притая, **Как сказать** мне для прекрасной Лалы, **Как сказать** ей, что она моя?* (Ес.), ***За твой** твоей довелось мне, **За твой** от смерти укрыться* (Тарк.).

Одно из распространенных построений — конструкция с обращением, разбитая на две части лексическим повтором. Этот тип построений используется в поэзии XIX в.: ***Я здесь,** Инезилья, **Я здесь** под окном* (Пушк.), ***Лишь ты,** увядшая Климена, **Лишь ты** в печаль облечена, Весны не празднуешь одна* (Барат.), ***Лишь ты,** волшебный призрак мой, **Лишь ты** не покидай меня* (Тютчев), ***Приходи,** моя милая крошка, **Приходи** посидеть вечерок* (Фет). Используется он и в поэзии XX в.: ***Душа,** от скверны, **душа,** остынь* (Белый); ***В снежной маске,** рыцарь милый, **В снежной маске** ты гори!* (Блок), ***Остановите,** вагоновожатый, **Остановите** сейчас вагон; **Что пользы,** глупый чижик, **Что пользы** нам грустить* (Гум.), *О **высок,** весна, **высок** твой синий терем* (Г. Иванов), *В отверстый храм земли, небес, морей Вновь прихожу с мольбою и тоскою: **Коснись,** о Ночь, целящею рукою, **Коснись** чела как Божий иерей* (Бун.), ***Вспоминай** же, мой ангел, меня, **Вспоминай** хоть до первого снега* (Ахм.).

Повторяющийся фрагмент текста разбивает сложноподчиненное предложение на несоотнесенные отрезки: ***В ее глаза зеленые** Взглянул я в первый раз, **В ее глаза зеленые,** Когда наш свет погас* (Брюс.), ***Тудa,** где моря запевают о чуде, **Тудa** направляется свет маяка; **Тa,** что нынче читала псалмы, **Тa** монахиня, верно, умрет* (Блок). Этот же принцип, хотя и в менее явном виде, осуществляется и тогда, когда место лексического повтора замещено повтором определенного члена предложения. Совпадающая часть предложения входит в разные конструкции: ***Укрой** меня плащом седым, **Приемли,** скатерть ледяная* (Белый).

Разрушению симметрии способствует несовпадение ритмического и синтаксического членения строки. Параллельные отрезки текста оказываются не самодостаточными. Соотнесенным конструкциям предшествует относительно законченный фрагмент текста:

Ничего я в жизни не пойму,
Лишь шепчу: "Пусть плохо мне приходится,
Было хуже Богу моему,
И больнее было Богородице" (Гум.).

В некоторых случаях предшествующий симметричным конструкциям отрезок текста нарочито не закончен и включает в себя часть последующей конструкции:

Мимо, все мимо — ты ветром гонима —
Солнцем палима — Мария! *Позволь*
Взору — прозреть над тобой херувима,
Сердцу — изведать сладчайшую боль! (Блок),

Волшебница северной ночи, Большая Медведица, — *Ты*
Ласкаешь усталые очи,
Смежаешь больные мечты (Брюс.),

В оный день, когда над миром новым
Бог склонял лицо свое, *тогда*
Солнце останавливали словом,
Словом разрушали города — хиазм (Гум.).

Один из видов нарушения симметрии связан с несоответствием строфического и синтаксического членения. Строфа, как правило, тяготеет к замкнутости. В некоторых случаях границы между строфами размыты. Смысловое движение и синтаксические конструкции строфы переходят в следующую строфу:

Се жеребец, на аршин ощерясь,
Ржет, предвкушая бег.
Се, напоровшись на конский череп,
Песнь заказал Олег —

Пушкину;
Ваш край, ваш век, ваш день, ваш час,
Наш грех, наш крест, наш спор, наш —
Гнев... (Цв.).

Одно из проявлений асимметрии — мнимая симметрия, "создание мнимого равенства, такого внутренне несимметричного построения, которое лишь представлено как симметричное" [Шмелев, 1970, 11]. Мнимая симметрия создается совпадением конструкций при несовпадении их значений. Позиция в строфе как бы уравнивает разные конструкции.

Особенно часто такие построения включают в себя разные значения творительного падежа. Конструкции такого рода используют поэты XIX в.: *Смотрит...* ***ангелом прекрасным*** *Кто-то светлый прилетел, Улыбнулся,* ***взором ясным*** *Подарил и в лодку сел; На темные своды* ***Багряным щитом*** *покатилась луна; И озера воды* ***Струистым сияньем*** *покрыла она* (Жук.), *Еще вчера, на солнце млея,* ***Последним*** *лес дрожал* ***листом,*** *И озимь, пышно зеленея, Лежала* ***бархатным ковром*** (Фет.). Еще шире сфера применения конструкций с разными значениями творительного падежа в поэзии XX в. В соотнесенные конструкции входят разные значения творительного падежа. Например, значение времени и места: ***Теплой ночью, горною тропинкой*** *Я иду в оливковом лесу* (Бун.), орудия и места: *Кто-то зовет* ***серебристой трубой,*** *Кто-то бежит* ***озаренной дорогой*** (Блок), косвенного объекта и признака:

Я — царевич *с игрушкой в руках,*
Я — король зачарованных стран.
Я — невеста *с тревогой в глазах,*
Богомолкой бреду я в туман (Сол.),

места и признака: ***Забором*** *крался конокрад,* ***Загаром*** *крылся виноград* (Паст.) [Кнорина, 1982, 252], ср. паронимическое сближение *крался — крылся*. Обращает на себя внимание и мнимая симметрия в семантике соотнесенных слов: *забором* — слово в прямом значении, *загаром* — метафора.

В мнимо симметричные конструкции входит как составная часть творительный превращения и творительный сравнения. Другой отрезок текста содержит иное значение падежа: *Люблю блуждать я над трясиною* ***Дрожащим огоньком,*** *Люблю за липкой паутиною Таиться* ***пауком,*** *Люблю летать я в поле* ***оводом*** *И жалить лошадей, Люблю быть явным, тайным* ***поводом*** *К мучению людей; Прильнул он к решетке железной* ***Лицом*** *исхудалым и злым. Блистающей, грозною* ***бездной*** *Раскинулось небо над ним* (Сол.), *Вползи ко мне* ***змеей*** *ползучей, В глухую полночь оглуши,* ***Устами*** *томными замучай,* ***Косою*** *черной задуши; Снежинка легкою* ***пушинкою*** *Порхает на ветру. И елка слабенькой* ***вершинкою*** *Мотает на юру* (Блок), *Я* ***незримым лучом*** *над тобою горю, Я* ***желанием правды*** *в тебе говорю; Кто же с душой утомленной Вспыхнет* ***мечтой*** *полусонной, Кто расцветет* ***белладонной*** *— Ты или я?; Ты сказал, что темный лес Спит в безмолвии чудес, Дремлет* ***сказкой*** *быстрых дней,* ***Бредит грезами*** *теней* (Бальм.), *В небе туча горит* ***янтарем, Мглой*** *курится* (Белый), *Льются звуки, печалью глубокой, Бесконечной тоскою полны: То рассыплются* ***трелью*** *высокой, То замрут тихим* ***всплеском волны*** (Вяч. Ив.), *Сейчас с него // Подушкой-льдом // Плыл* ***Невой,*** *— //* (Маяк.), *На город упали туманы Холодною белой* ***фатой...*** *Возникли немые обманы Далекой, чужой* ***чередой*** (Ход.), *Окружена высокими* ***холмами, Овечьим*** *стадом ты с горы сбегаешь И розовыми, белыми* ***камнями*** *В сухом прозрачном воздухе сверкаешь* (Манд.), *Ты под ноги стлалась* ***травою,*** *Уж так шелестела* ***весною,*** *Что боязно было: шагнешь — И заденешь тебя ненароком* (Тарк.).

Симметричность конструкций нарушается благодаря тому, что повторяющееся слово или слова, занимающие соотнесенное место, стоят в разных падежах — в именительном и винительном: *Как стая змей, корней извив упорный, Проник утес в отверстья старых ран:* ***Их сеть*** *тверда, как их оплот опорный,* ***Их сень*** *вотще колеблет ураган* (Вяч. Ив.), ***Ее венчальные вуали*** *Проколебались мне в ответ.* ***Ее глаза*** *запеленали Воспоминанья прежних лет* (Белый).

Ложная симметрия создается и некоторыми другими средствами. Сталкиваются омонимичные формы разных падежей — именительного и винительного падежа; совпадающие отрезки оформлены как отдельные строки, в результате чего их самостоятельность возрастает: ***Мальчики да девочки Свечечки да вербочки*** *Понесли домой; На балконе, где алеют* ***Мхи старинных баллюстрад,*** *Деды дремлют и лелеют* ***Сны французских баррикад*** (Блок) — ложный параллелизм подкрепляет и рифма.

Смысловой эффект некоторых стихотворений основан на том, что повторяющийся отрезок текста попадает в разные позиции и употребляется в разных падежах: ***Неспешный ужас сладострастья,*** *Как смертный холод лезвия, Вбирает жадно жизнь моя.* ***Неспешный ужас сладострастья,*** *Растет, как бури шум — и я Благословляю стоном счастья* ***Неспешный ужас сладострастья; Звон отдаленный, пасхальный,*** *Слышу сквозь завесу дней...* ***Звон отдаленный, пасхальный*** *Ближе, прозрачней, слышней* (Брюс.). В разных строфах стихотворения А. Кушнера одно и то же словочетание употребляется то в винительном падеже: ***Луны затмение*** *мы долго наблюдали,* то в именительном: ***Луны затмение...*** *Вся в копоти и в саже.*

Синтаксически симметричные конструкции оказываются не соотнесенными по смыслу. Таковы предложения тождества в стихотворении Пастернака "Марбург":

И тополь — *король.* Я играю с бессонницей,
И ферзь — соловей. Я тянусь к соловью.
И ночь побеждает, фигуры сторонятся,
Я белое утро в лицо узнаю.

Внешне одинаковые конструкции отличаются порядком слов: в первом случае — он прямой, во втором — обратный.

Даже в небольшом тексте могут совмещаться разные способы нарушения симметрии. Смысловой эффект стихотворений Хлебни-

кова "Когда умирают кони — дышат..." основан, во-первых, на включении инородной конструкции, разбивающей ритмическую и синтаксическую однотипность, во-вторых, на двусмысленности заключительной конструкции: ритмическая и синтаксическая инерция заставляет воспринимать ее как однотипную с предшествующими, в то время как она членится по-иному: если в каждой из первых трех строк речь идет об одном деятеле, то в последней строке их два [Золян 1984, 192—206]:

Когда умирают кони — дышат,
Когда умирают травы — сохнут,
Когда умирают солнца — они гаснут,
Когда умирают люди — поют песни.

4. Анафора широко используется не только в строфе, но и в целом тексте или развернутых его фрагментах. Некоторые стихотворения последовательно организованы анафорой, связывающей строфы. Например, стихотворение Сологуба "Счастье", три строфы которого начинаются сравнением с совпадающим предметом сравнения: *Счастье, словно тучка в небе голубом, Счастье, словно зрелый сочный виноград, Счастье, словно поле вешнею порой.* Как симметричные строятся строфы стихотворения Бальмонта "Я спросил у свободного ветра...". Параллельные конструкции начинают и строфы, содержащие противопоставление: *"Красота страшна" — Вам скажут; "Красота проста" — Вам скажут* (Блок), *Есть любовь, похожая на дым; Есть любовь, похожая на тень...* (Ан.).

Анафоры, которые последовательно проходят через весь текст, располагаются в нем по-разному и по-разному членят разные строки. Симметричные конструкции неоднократно приобретают несимметричное расположение в стихотворении. Анафорические конструкции сгущаются в одной части стихотворения и разрежаются в другой. Первая строка стихотворения Ф. Сологуба "Блажен, кто пьет напиток трезвый" приобретает во второй строфе три соответствия: ***Блаженно*** *все, что в тьме природы, Не зная жизни, мирно спит, —* ***Блаженны*** *воздух, тучи, воды.* ***Блаженны*** *мрамор и гранит.* В стихотворении Сологуба "Лихо" центр тяжести перенесен в первую строфу. Слово *Лихо*, шесть раз повторенное то как название, то как обращение в первой строфе стихотворения, начатого с вопроса, переходит во вторую строфу, где окольцовывает первые две ее строки: *Кто это возле меня засмеялся так тихо?* ***Лихо*** *мое, одноглазое, дикое* ***Лихо!*** ***Лихо*** *ко мне привязалось давно, с колыбели,* ***Лихо*** *стояло и возле крестильной купели,* ***Лихо*** *за мною идет неотступною тенью,* ***Лихо*** *уложит меня и в могилу,* ***Лихо*** *ужасное, враг и любви и забвенью, Кто тебе дал эту силу?* ***Лихо*** *ко мне прижимается, шепчет мне тихо: "Я — бесталанное, всеми гонимое* ***Лихо!****".* С одной стороны, симметрия все время поддерживается повторяющимся словом, однотипными конструкциями в разных строфах, рифмой *тихо — Лихо*, с другой стороны, она разрушается разнообразием синтаксического рисунка в пределах строфы.

Анафорическая конструкция начинает не все строфы, а в одной из них смещается внутрь строфы. Например, в стихотворении Волошина, начатом строкой: *Быть черною землей,* ее развитие продолжается в третьей строке второй строфы: *Быть вспаханной землей,* затем вариация исходной строки вновь выдвигается в начало строфы: *Быть матерью землей.* Эти подчеркнуто связанные конструкции окружены в каждой строфе инфинитивными конструкциями разной степени сложности с глаголами *слепнуть, чувствовать* в первой строфе, *пить, ждать* — во второй, *внимать, видеть* — в третьей. В каждой строфе сочетаются и соотносятся простые и сложноподчиненные предложения. В стихотворении Вяч. Иванова "Прозрачность" обращением, повторяющим заглавие, начинается каждая из четырех строф, это же обращение повторяется в середине первой и в конце третьей и четвертой строф. Четыре строфы стихотворения Волошина "В эти дни..." начинаются заглавными словами, в последней, четвертой строфе ими начинается не только первая, но и третья строфа.

Анафора как последовательный способ организации целого стихотворения менее характерна, чем непоследовательное использование анафоры, распространение ее лишь на часть стихотворения. Например, в разных стихотворениях Сологуба анафоры объединяют три двустишия, захватывая полторы строфы:

Верю сказке божественной,
Вижу дивные сны.
Что мне радость торжественной
Нерастленной весны!
Что мне звезды небесные,
Их торжественный строй!
Что мне торжища тесные
И телец золотой!

Так же варьируется расположение однотипных конструкций, которые проходят через весь текст или организуют значительные его фрагменты. Некоторые стихотворения строятся как серия обращений к одному предмету речи. Большую роль в таких стихотворениях играет перифраза, по-разному соотносящаяся с прямым обозначением. Стихотворение Брюсова "Италия" распадается на несколько неравных частей, каждая из которых начинается обращением — прямым или перифрастическим. Стихотворение начинается двойной перифразой: *Страна, измученная страстностью судьбы! Любовница всех роковых столетий.* Второй фрагмент текста начинается обращением: *Италия! священная царица!*, по контрасту с которым возникает другое обращение: *Италия! несчастная блудница!* Повторяющееся обращение связывает третий фрагмент текста, который начинается строкой: *Но еще ты прекрасна, Италия*, эта строка варьируется в середине: *Ты прекрасна, Италия,* и заключает этот отрезок текста: *Ты прекрасна, Италия, Как знакомая сердцу гармония!*

Если строфы начинаются с однотипных конструкций, развитие этих конструкций в разных строфах может не совпадать или совпадать лишь частично. Обе эти возможности осуществлены в стихо-

творении Гумилева "Портрет мужчины":

Его глаза — подземные озера,
Покинутые царские чертоги.
Отмечен знаком высшего позора,
Он никогда не говорит о Боге.
Его уста — пурпуровая рана
От лезвия, пропитанного ядом;
Печальные, сомкнувшиеся рано,
Они зовут к непознанным усладам.
И руки — бледный мрамор полнолуний.
В них ужасы неснятого проклятья,
Они ласкали девушек-колдуний
И ведали кровавые распятья.

В первой строфе — разные предметы речи: *его глаза — он*, во второй и третьей иное распределение связанных конструкций: *Его уста — они зовут*; *И руки — они ласкали*. Симметрия, заданная сходством исходной конструкции, нарушена, во второй и третьей строфе построение варьируется.

Одно из важных проявлений симметрии в стихотворных текстах — кольцевая композиция, различные видоизменения которой должны, по словам В.М. Жирмунского, считаться самым существенным композиционным признаком для некоторых поэтов [Жирмунский 1975, 502]. Кольцевая композиция последовательно организует стихи Сологуба и Брюсова. Она употребительна в ранних стихах Блока и Белого: у Блока стихи с кольцевой композицией сконцентрированы в первом томе, у Белого — в сборнике "Золото в лазури", в более поздних стихах кольцевая композиция используется гораздо реже.

Самая простая разновидность кольцевой композиции — буквальный повтор строфы. Целиком повторяющаяся строфа обрамляет некоторые стихотворения Сологуба ("Что было, будет вновь", "Мы — плененные звери", "О Русь! в тоске изнемогая"), Брюсова ("Жрец Изиды", "У моря"), несколько ранних стихотворений Блока ("Я стар душой...", "Пусть светит месяц"). Полный повтор строфы использует Анненский в стихотворении "Тоска миража".

Одна из разновидностей кольцевой композиции создается повтором строки в начале и конце стихотворения: *Умереть, умереть, умереть* (Сол.), *Глупое сердце, о чем же печалиться?; Я люблю тебя и небо, только небо и тебя; Я царь земных царей и царь Ассаргадон* (Брюс.), *Нет конца лесным тропинкам; Нет имени тебе, мой дальний* (Блок), *Жизнь моя, змея моя!* (Сол.), *О, не зови меня, не мучь!* (Ан.).

В подавляющем большинстве случаев при кольцевой композиции последняя строфа представляет собой более или менее полную вариацию первой. Вариации в разной мере затрагивают словесный состав строфы. В строфе изменяется слово или несколько слов. Так, в стихотворении Сологуба "Что ж, пойте вы, артисты..." первая и последняя строфы отличаются друг от друга одним словом: *что ж — так*. И, напротив, в строфе могут оставаться неизменными только рифмующиеся слова. Вариации в замыкающей стихотворение строфе могут быть необычайно разнообразными и трудно поддаются описанию. Все же можно указать несколько наиболее

простых способов видоизменений внутри строфы, которые сводятся к замене одних слов, форм и конструкций другими.

Частая разновидность кольцевой композиции — строфы, обрамляющие стихотворение, связанные одной общей строкой. Эта строка может и в том, и в другом случае начинать строфу. В ряде случаев первая строка стихотворения становится третьей строкой последней строфы. Строфы могут связывать и некоторые частные лексические повторы. Обрамление стихотворения Брюсова "Патмос" содержит не только повторяющуюся строку, но и более простые лексические повторы: *времен — времени, вечность*, рифма *чудо — отсюда*: ***Единый раз свершилось чудо:*** *Порвалась связь в волнах* ***времен.*** *Он был меж нами, и отсюда Смотрел из мира в* ***вечность*** *он. — Мы в мире времени — отсюда Мир первых сущностей незрим.* ***Единый раз свершилось чудо*** *— И вскрылась* ***вечность*** *перед ним.* В стихотворениях Блока "Ветер принес издалека...", "Скрипнула дверь. Задрожала рука..." аналогичные отношения между обрамляющими стихотворение строфами: первая строка стихотворения совпадает с его предпоследней строкой, повторяются рифмующиеся слова *издалека — глубоко, рука — облака*. Соотнесенные строфы или строки отличаются друг от друга отдельными словами: глаголами: *Светозарные волны, искрясь, /* ***зажигают*** *кресты колоколен — озаряют кресты колоколен* (Белый), ***Повисла*** *Летучая Мышь — Хохочет Летучая Мышь; Месяца свет электрический В море дрожит,* ***извивается*** *— Месяца свет электрический В море змеится,* ***свивается;*** ***Застучал*** *весенний дождь —* ***Прошумел*** *весенний дождь* (Брюс.), *Она* ***росла*** *за дальними горами — Она* ***цвела*** *за дальними горами* (Блок), прилагательными: ***Неустанное*** *стремленье от судьбы к иной судьбе — О,* ***заветное*** *стремленье от судьбы к иной судьбе; знаком* ***заветным*** *— знаком* ***великим;*** *Так* ***заманчивы*** *и скромны Поцелуи без любви — И так* ***чисты,*** *и так скромны Поцелуи без любви* (Брюс.), ***великие*** *крыла —* ***всемощные*** *крыла; веселые думы —* ***весенняя*** *дума;* ***тиховейная*** *весна —* ***легковейная*** *весна* (Блок), ***золотым*** *пятном —* ***сияющим*** *пятном* (Белый), существительными: *Белый — смотрит в морозную* ***ночь*** *— Белый — смотрит в морозную* ***даль;*** *Вижу* ***зори*** *вдали — Вижу* ***очи*** *твои* (Блок).

Один из распространенных типов отношений между началом и концом стихотворения при более или менее выраженном кольцевом повторе — переход от объективной формы повествования к обращению или наоборот. Одно и то же слово используется в разных функциях: обычно как подлежащее и как обращение. Например, в разных стихотворениях Брюсова: ***Месяц*** *серпом умирающим Смутно висит над деревьями —* ***Месяц,*** *лишь ты, умирающий, Вечно твердишь неизменное; Огни "электрических* ***конок"*** *Браздят потемневший туман — О* ***конки!*** *вы — вольные челны Шумящих и строгих столиц; Есть* ***демоны пыли,*** *Как демоны снега и света — О* ***демоны пыли!*** *Вы — владыки в сказочном мире!; Нежно веет* ***свежий ветер,*** *Сладко млеет* ***светлый Мэлар*** *— Здравствуй, прежний,* ***свежий ветер,*** *Здравствуй, новый,* ***светлый Мэлар;*** ***Свистки паро-***

*вогов в предутренней мгле, **Дым над безжизненным прудом** — С дым на безжизненном пруде! О демонов оклики! ваши **свистки, паровозы.***

В стихотворении Блока "Проклятый колокол" в двух функциях употребляется слово *звонарь*; объективно построенный текст, включающий это слово: *А над болотом — проклятый **звонарь** Бил и будил колокольную медь* — соотносится с повествованием от первого лица, включающим обращение: *Я узнал тебя, черный **звонарь**, Но не мне укротить твою медь!* Такие же переходы содержатся и в других стихотворениях Блока: ***Переулки** гудят — Уводи, **переулок**, В дымно-сизый туман* ("Вечность бросила в город..."), ***Луч лампадки**, как в тумане — Луч зеленый, **луч лампадки**, я тебя люблю* ("Сны"). Начало и конец стихотворения соотносятся как вопрос и утверждение: *Ты ли, **подруга желанная**, Всходишь ко мне на крыльцо? — С ними **подруга желанная** Всходит ко мне на крыльцо!*

На переходах от объективного повествования к обращению основано стихотворение Бальмонта "Полночь и свет", все пронизанное анафорами, лексическими повторами, синтаксическими параллелизмами: ***Полночь** и **свет** знают свой час. **Полночь** и **свет** радуют нас. В сердце моем — призрачный свет. В сердце моем — полночи нет. Ветер и гром знают свой путь. К лону земли смеют прильнуть. В сердце моем буря мертва. В сердце моем гаснут слова. Вечно ли я буду рабом? Мчитесь ко мне, буря и гром! Сердце мое, гибни в огне! **Полночь** и **свет**, будьте во мне!*

Подобные соотношения между началом и концом стихотворения есть и у других поэтов: *И сердцу вольному послушна **Мысль** заболелая была — О **мысль** моя, ты побывала На всех просторах бытия* (Сол.), *Сыплет **черемуха** снегом — Сыпь же, **черемуха**, снегом* (Ес.), с разными падежными формами: *Я иду дорогой скорбной в **мой безрадостный Коктебель** — Здравствуй ты, в весне распятый, **мой торжественный Коктебель*** (Вол.). В стихотворении Анненского "Невозможно" иное распределение соотнесенных фрагментов. Обращение содержится в начале стихотворения, констатация — в конце: *Есть слова — их дыханье, что цвет, Так же нежно и бело-тревожно, **Но меж них ни печальнее нет, Ни нежнее тебя, невозможно** — Если слово за словом, что цвет, Упадает, белея тревожно, Не печальных меж павшими нет, **Но люблю я одно — невозможно.***

Строфы, окольцовывающие стихотворение, — лишь одна из позиций, в которых происходит преобразование подлежащего в обращение. Эти отношения распространены значительно шире.

Возможны и иные смысловые отношения при кольцевом повторе. Кольцевой повтор в стихотворении С. Есенина "Я обманывать себя не стану..." соотносится как вопрос и ответ: *Я обманывать себя не стану, Залегла забота в сердце мглистом. **Отчего прослыл я шарлатаном? Отчего прослыл я скандалистом?** — И теперь уж я болеть не стану. Прояснилась омуть в сердце мглистом. **Оттого прослыл я шарлатаном, Оттого прослыл я скандалистом.***

Обрамление может обладать известной самостоятельностью. В некоторых случаях оно отличается от всего остального текста метрически, например, в стихотворениях "Мы — плененные звери" Сологуба, "Ночь на Новый год" Блока. Центральная часть стихотворения может быть противопоставлена обрамлению синтаксически. В стихотворении Брюсова "У моря" центральную часть организует местоимение *я* и относящиеся к нему глаголы-сказуемые: *Дни проводила я одна, внимала, выглядывала, следила, я различала, знала* и т.п. Обрамление представляет собой совершенно иную конструкцию и относится к центральной части как обобщение: *Когда встречалось в детстве горе Иль беспричинная печаль, — Все успокаивало море И моря ласковая даль.* В стихотворении Сологуба "Что ж, пойте, вы артисты" обрамление содержит обращение. Центральная же часть состоит из трех строф, представляющих собой однотипные и тематически и синтаксически отрезки текста, в которых повторяется конструкция *припомнишь как* и параллелизм: *Как волки в чистом поле Взвывают по ночам; Как дети в темной хате Голодные пищат; Как воем воют бабы.* Все строфы связывают однотипные глаголы, правда, в разных формах: *пойте, взвывают, пищат, воют.*

Строфы, окольцовывающие стихотворение, в разной степени связаны с его центральной частью. Наиболее простой способ связи разных частей стихотворения — обрамления и середины — лексический повтор или повторы. Второй способ их объединения — синтаксические повторы и параллелизмы.

Центральная часть стихотворения опирается на те же синтаксические конструкции, что и его обрамление. В стихотворении Брюсова "Мы бродим в неконченном здании..." обрамляющая часть связана кольцевым соединением: первое двустишие стихотворения повторяется в последнем двустишии. Второе двустишие первой строфы и первое двустишие последней строфы отличаются друг от друга вариацией: *В каком-то тупом **ожидании, Не веря** вечерним часам — И вот почему — **в ожидании Не верим** мы темным часам.* Основная конструкция обрамления — местоимение с глаголом — проходит и через центральную часть стихотворения: *Мы ждем, мы видим, Мы робко в пространство глядим, Стоим, зачарованы, мы.*

В некоторых текстах кольцевой повтор не заканчивает текст, а становится источником новой мысли. Кольцо оказывается разомкнутым. В стихотворении М. Кузмина "Нас было четыре сестры, четыре сестры нас было..." начальная фраза повторяется и в начале второй и третьей строки. Эти анафоры сопровождаются глубокими перекличками, связывающими строфы. Каждая строфа распадается на две части, одна из которых характеризует трех сестер, а вторая противопоставляет им четвертую (*А я любила, потому что полюбила; а я желала любить и быть любимой; а я разлюбила, потому что разлюбила*). Четвертый повтор начальной строки в предпоследней строке не замыкает смысловое развитие стихотворения, а дает ему новый импульс, вызывая неожиданный вопрос: *Нас было четыре сестры, четыре сестры нас было, // а, может быть,*

нас было не четыре, а пять? (см. также [Жирмунский 1975, 534])

5. Тяготение к синтаксическому параллелизму неоднократно совпадает с тяготением к звуковой упорядоченности. В синтаксически однотипных конструкциях довольно широко используется внутренняя рифма. Самый простой случай использования внутренней рифмы в однотипных конструкциях — это рифмовка словосочетаний, состоящих из двух слов, конечной рифмы и примыкающей к ней внутренней: *Мы только капли в вечных чашах* ***Неотцветающих*** *цветов,* ***Непогибающих*** *садов* (Бальм.), ***Летели*** *снега,* ***Звенели*** *рог Налетающей ночи* (Блок), *Эти* ***веянья и таянья, Эти млеянья*** *и чаянья* (Брюс.), *Вам* ***розы Шираза И грезы*** *экстаза;* ***Зверям-погубителям, Царям-опалителям, Огням-небожителям*** (Вяч. Ив.).

В более сложных случаях внутренняя рифма в рифмующихся строках занимает две разных позиции. Внутренняя рифма располагается в начале строк: ***Оболью*** *горячей кровью,* ***Обовью*** *моей любовью* (Сол.), ***Утихает*** *светлый ветер,* ***Наступает*** *серый вечер* (Блок), *И* ***дремлют*** *прибрежные травы, И* ***внемлют*** *их вздохам купавы* (Бальм.). Рифмуются два начальных слова: ***Павилики белые*** *в тростниках высоких —* ***Лики помертвелые*** *жизней бледноликих* (Вяч. Ив.). Внутренние рифмы примыкают к конечным: *Знаю: в горах* ***распевают*** *рога, Волей твоей* ***зацветают*** *луга* (Блок).

Внутренняя рифма объединяет и однотипные конструкции, сосредоточенные в строке. Строка делится на полустишия, так что внутренняя и конечная рифма совпадают: *Отчего мне так* ***душно*** *отчего мне так* ***скучно?*** (Бальм.), *Страстно* ***верим, выси мерим*** (Блок), *Было* ***дружбой,*** *стало* ***службой*** (Цв.), *Деревни* ***голодные*** *степи* ***бесплодные*** (Г. Иванов), ср. у Фета: *Мысль* ***несется,*** *сердце* ***бьется;*** *Осыпались* ***розы,*** *рассеялись* ***грезы.*** В строке, объединяющей однотипные построения, внутренняя и конечная рифма могут быть и не соотнесены: ***Радость*** *жизни,* ***сладость*** *нег;* ***Преет*** *мята, вереск тмин* (Брюс.), Мой ***голос*** *глух, мой* ***волос*** *сед* (Блок), *И маячит слова нищее сверканье Меж* ***даяньем*** *хлеба и* ***зияньем*** *гроба* (Вяч. Ив.), *О,* ***таинственный*** *дьявол, о,* ***единственный*** *Бог* (Бальм.), *И* ***чертит*** *и* ***вертит*** *туры* (Белый), ***Прыснет*** *дождик,* ***брызнет*** *луч* (Вол.), ***Критик*** *— ноя,* ***нытик*** *— вторя* (Цв.), ***Людей*** *мне жалко, детей мне стыдно* (Гиппиус). Такие строки сочетаются, образуя построения с двумя внутренними рифмами: *Берег* ***смытых дней,*** *плач* ***забытых теней*** (Вяч. Ив.).

Внутренняя рифма связывает и соседние строки, основанные на синтаксическом повторе, который может быть осложнен лексическим повтором: *Птицу,* ***хотевшую*** *смерть унести, Птицу,* ***летевшую*** *душу спасти* (Блок), *Где мой конь* ***дохнул*** *— родник не бьет, Где мой конь* ***махнул*** *— трава не растет* (Цв.). Анафора и внутренняя рифма связывают и не совпадающие синтаксические конструкции: *Будет* ***отравой доска*** *для детского гроба, Будет* ***приправой тоски*** *и долгая злоба* (Эр.). Реже всего синтаксический параллелизм сопровождает сплошная рифмовка: ***Молоточков лапки*** *цепки, Да* ***гвоздочков шапки*** *крепки* (Ан.), ***Золотом хохочущие очи! Молотом грохочущие ночи!*** (Белый), *Как* ***стремительно в величье бега*** *Солнце, Как* ***слепительно в обличье снега*** *Солнце!* (Вяч. Ив.), ***Рукавом моих метелей*** *Задушу,* ***Серебром моих веселий*** *Оглушу;* ***И на вьюжном море тонут*** *Корабли, И над* ***южным морем стонут*** *Журавли* (Блок). Сплошная рифмовка последовательно осуществлена в нескольких стихотворениях Брюсова, который экспериментировал с разными видами внутренней рифмы ("Утром", "На лыжах", "Пляска дум"). Эти стихотворения побудили В. Гофмана написать, что, "стремясь к возможно более полному и глубокому подобозвучию, пронизывающему всю стиховую ткань, символисты... приблизились к принципу омонимической композиции стихотворения, при которой каждые два стиха, образующие строфу, последовательно омонимичны" [Гофман, 1937, 111]. Среди строк со сплошной рифмовкой есть отрезки, связанные синтаксическим параллелизмом: *Опьяняет смелый бег, Овевает белый снег.* Однако синтаксический параллелизм отнюдь не обязателен для стихов такого рода:

Черный и упрямый локон вьется нежно близ меня,
Но упорно в рамы окон льется снежный отблеск дня.

Оба типа отношений между членами синтаксических конструкций и внутренними рифмами встречаются в одном стихотворении. В стихотворении Брюсова "Холод" одна часть внутренних рифм связывает синтаксически однотипные слова, другая часть с синтаксическим параллелизмом не связана:

В этом блеске — все *осилившая* власть,
Умирает *обескрылевшая страсть.*
Все во мне — *лишь смерть* и тишина,
Целый мир — лишь *твердь* и в ней луна.
Гаснут в сердце *невзлелеянные* сны,
Гибнут цветики *осмеянной* весны.

Внутренняя рифма возникает и в случаях мнимого параллелизма, который возникает тогда, когда конструкции основаны на омонимии грамматических форм, на разных значениях падежа и т.п. В этом отношении показательны такие построения, как ***Зеленой звездою*** *С востока блесну,* ***Студеной волною*** *На панцирь плесну* (Блок), ***Шелестами темными*** *с дремой говорят,* ***Розами заемными*** *в сумраке горят* (Вяч. Ив.), где сменяют друг друга разные значения творительного падежа, или в таких, как: *Авось хоть за* ***чайным*** *похмельем* ***Ворчливые*** *речи мои Затеплят* ***случайным*** *весельем Сонливые очи твои* (Блок).

Менее тесны связи между соотнесенными отрезками текста тогда, когда внутренние рифмы используются в нерифмующихся строках. Они также связывают параллельные конструкции: ***Вздыхающих стенаний*** *глас,* ***Стенающих рыданий*** *мука* (Белый), *О* ***даятель*** *немых сновидений, О* ***создатель*** *всемирного света* (Вяч. Ив.), *Над тенью тихих Тюильри, Над прахом сумрачных Бастилий* ***Неугасимый*** *свет зари,* ***Неутомимый*** *крик насилий; Цветы неведомые, ранние В тревожном бархате волос,* ***Порочных*** *взоров замирание,* ***Полночных*** *образов хаос* (Б. Лившиц), *И что бы люди там ни говорили — Я доживу, переберу позвездно,* ***Пересчитаю*** *их по каталогу,* ***Перечитаю*** *их по книге ночи* (Тарк.), *А в небе седые от пыли, Стояли*

камфарные лавры И в ***бледные*** *трубы трубили, И в* ***медные*** *били литавры* (Заб.), ***Оглушенный*** *грохотами всеми,* ***Отрешенный*** *от полезных дел* (Глаз.).

Каждая из соотнесенных строк состоит из двух слов, пара, начинающая строки, рифмуется, вторая пара — нет: ***Неодолимо*** *донимают,* ***Неутолимы*** *и грозны* (Белый), *Уж лучше на погост, — Чем в гнойный лазарет* ***Чесателей*** *корост,* ***Читателей*** *газет!* (Цв.), ***С действительностью*** *иллюзию,* ***С растительностью*** *гранит Так сблизили Польша и Грузия, Что это обеих роднит* (Паст.), ср.: ***Невыразимое*** *— нежней...* ***Неотразимое*** *— упорней...* ***Невыразимы*** *беги дней,* ***Неотразимы*** *смерти корни* (Белый).

Сочетаются два типа внутренних рифм: рифма, связывающая соседние строки, и рифма в строке: ***Мигает*** *хвостиком пушистым,* ***Сигает*** *там,* ***мелькает*** *тут* (Бальм.). Рифмы связывают лишь сходные, а не полностью параллельные конструкции: ***Умиленно*** *глядит на костыль,* ***Униженно*** *в траве кувыркаются;* ***Зарыться*** *бы в свежем бурьяне,* ***Забыться*** *бы сном навсегда;* ***Протянуться*** *без желаний,* ***Улыбнуться*** *навсегда* (Блок), ***Разорвись,*** *завеса в темном храме,* ***Разомкнись,*** *лазоревая твердь!* (Вол.), *И* ***кричит*** *душа моя от боли, И* ***молчит*** *мой черный телефон* (Заб.).

Внутренняя рифма в нерифмующихся строках связывает и разнотипные конструкции: ***Молотом*** *скован венец,* ***Золотом*** *он заблестел* (Сол.), ***Лежу,*** *ленивая амеба,* ***Гляжу,*** *прищуря левый глаз, В эмалированное небо, Как в опрокинувшийся таз* (Ход.), *Держа в руке живой и влажный шар,* ***Клубящийся*** *и дышащий, как пар,* ***Лоснящийся*** *здесь зеленью, там костью,* ***Струящийся,*** *как жидкий хризолит, Он говорил, указывая тростью...* (Вол.).

Нерифмующиеся строки, помимо внутренней рифмы, связывает лексический повтор: ***Блещут темные*** *одежды,* ***Плещет темный*** *плат;* ***Исполняйтесь, вы,*** *— дни,* ***Распадайтесь, вы,*** *— храмы* (Белый), *Что ждет алтарей, откровений, Героев и богатырей* ***Дремучее царство*** *растений,* ***Могучее царство*** *зверей* (Паст.), ***Не сдаваться было*** *трудновато,* ***Издаваться было*** *тяжело* (Глаз.). В нерифмующихся строках внутренняя рифма связывает два слова: ***Паруса плывут*** *и тонут,* ***Голоса зовут*** *и гаснут;* ***И стоит заколоченный*** *дом,* ***И молчит заболоченный*** *пруд* (Г. Иванов).

Во множестве случаев внутренняя рифма связывает слова, сближенные позицией и смыслом. Особенно усиливается близость слов, когда рифмуются паронимы: ***чист, речист*** *язык славянский был всегда;* ***И летаем и таем*** *вдали;* ***запели, закипели*** *ручейки* (Бальм.). В других же случаях звуковое оформление диктует тексту одно членение, а смысловые отношения — другое. Внутренняя рифма употребляется за границами синтаксически однотипных конструкций:

Вьется *голубок,* Надежда улетает.
Катится *клубок...* О, как земля мала.
О, *глубок* твой снег, и никогда не тает.
Слишком мало на земле тепла (Г. Иванов).

В некоторых случаях однотипные конструкции входят в состав более сложных построений, связанных внутренней рифмой: ***Мимо,*** *все* ***мимо*** *— ты ветром* ***гонима*** *— Солнцем* ***палима*** *— Мария!* (Блок). В таких построениях звуковые связи не соответствуют смысловым, звуковая однотипность навязывает смысловые сближения, которых на самом деле нет. Один из результатов такой организации стиха — подчинение смыслового плана звуковому.

В некоторых стихотворениях синтаксические параллелизмы и лексические повторы сопровождаются повторами звуковыми и связывают и соседние и оторванные друг от друга строфы. Некоторые дистантные звуковые повторы можно рассмотреть как своеобразную разновидность внутренней рифмы: *Все образует в жизни круг —* ***Сиянье*** *уст, пожатье рук — Пусть образует тайный круг —* ***Слиянье*** *уст, пожатье рук!* (Г. Иванов) или в конструкциях, связанных ложной симметрией: *Слезы* ***ревности*** *влюбленной, Словно уголь раскаленный, Сердце мучат, сердце жгут — Слезы* ***верности*** *влюбленной, Словно жемчуг умиленный...* (Кузм.). Подобные построения неоднократно использованы М. Цветаевой. В стихотворении "Петр и Пушкин" соседние строфы начинаются строками с однотипными внутренними рифмами: *Не* ***флотом, не потом,*** *не задом; Не* ***потом, не ботом,*** *не пивом.* В "Попытке ревности" строфы, связанные лексическими повторами, связаны и звуковыми перекличками:

Как живется вам — хлопочется —
Ежится? Встается — как?
С пошлиной бессмертной пошлости
Как справляетесь, бедняк? <...>

Как живется вам — здоровится —
Можется? Поется — как?
С язвою бессмертной совести
Как справляетесь, бедняк?

Так в стихе взаимодействуют синтаксические, лексические и звуковые повторы. Как показывает приведенный материал, это взаимодействие служит установлению соответствий между языковыми единицами разных уровней, созданию симметричных отношений между ними — далеко не всегда. Явления асимметричного параллелизма и ложной симметрии характерны для стихотворного текста не меньше, чем симметричные построения.

Номинативные и инфинитивные ряды в строе стихотворения

1. Номинативные и инфинитивные ряды как семантико-синтаксические единства, образованные двумя или большим количеством номинативных и инфинитивных предложений (или их функциональных аналогов), оказываются типичной разновидностью грамматической формульности в русской поэзии рубежа XIX—XX вв. и всего XX в.

В строе стихотворения этого времени проявлена напряженность отношений между дискретностью и линейностью в синтаксисе. Дискретность, дезинтеграция или синтаксическое расчленение представляет одно из актуальных явлений синтаксиса художественной речи, что не раз отмечалось исследователями. Опережая работы языковедов, об

этом же явлении писали русские формалисты, отталкиваясь от авторской интерпретации "картины мира":

"Форма, вероятно, это не превращение формы в содержание, а преодоление содержанием формы, то есть несовпадение прежде существующей формы с новой, еще не появившейся. Формы, существуя вне нас, обрушиваются иногда на нас. <...>

Форма существует как обусловленная рядом, лежащим вне искусства.

Как результат столкновения рядов. <...>

Эллипсис — пропуск, основной троп, основная фигура поэзии.

Эллипсис — основной образ. <...>

Объяснений образа спрашивали у Фета. Спрашивал Тургенев.

Про Фета писали в "Искре" 1868 года, что он кувыркается.

Пастернак весь построен на разрыве образов, на том, что интонационная инерция, взятая совершенно разговорным (разрядка моя. — *О.П.*) образом, правдоподобная, прозаическая, преодолевает расстояния далеко расставленных, логически не связанных между собою образов" [Шкловский 1990, 444].

Попытка расчленить художественным сознанием непрерывный мир, выделить в нем главные смысловые опоры, вопреки сложившимся грамматическим канонам, была впервые представлена в поэтической системе А.А. Фета.

Вошедшее в фонд русской поэтической классики стихотворение Фета "Шепот, робкое дыханье..." вызвало в свое время волну неприятия современниками, очевидно, именно вследствие актуализированной синтаксической дискретности и сопряженного с нею отсутствия глагольных слов, традиционных связок русской фразы. В членении мира поэтами рубежа XIX и XX веков и позднее, в XX в. мы наблюдаем "взрыв" дискретности синтаксического высказывания, которое уравновешивается одновременной линейностью — склонностью к цепочкам, сочинительным и бессоюзным рядам синтаксически выделенных конструкций.

В работах 70-х гг. Вяч.Вс. Иванова [1979], М.Л. Гаспарова [1979], М.Ю. Лотмана [1982] распространение номинативных предложений в стихотворной речи рассматривается как проявление особого "именного стиля". В 80-е гг. номинативные предложения в стихотворной речи исследуются И.И. Ковтуновой с точки зрения выражения ими номинации и предикации Ковтунова [1986].

Анализируя употребление конструкций экспрессивного синтаксиса, исследователи обращали внимание на их связь как со стихотворной, так и с прозаической речью. Интересные наблюдения над синтаксисом прозы в данном аспекте сделаны Н.Д. Арутюновой, выделившей два типа прозы: иерархическую или синтагматическую и противопоставленную ей — актуализирующую. "Иерархическая проза, — замечает Н.Д. Арутюнова, — стремится к сокращению интервалов в прерывистом потоке, к сплошняку, континууму, делая незаметным мазок художника. Актуализирующая проза постоянно синкопирует, нарочито увеличивает, раздвигает зазоры в повествовании, подчеркивая "нерасслиянность" каждого мазка, значимость которого резко расширяется" [Арутюнова 1973, 186].

В синтаксисе стихотворной речи проявление тенденции к усилению синтаксической дробности строки и строфы становится более интенсивным в 10—30-е гг. XX в. и связано, по-видимому, как с тенденцией к расчленению высказывания в художественной литературе и публицистике в целом, так и с эволюцией семантической и образной системы стихотворной речи, представленной в начале века различными поэтическими школами.

В стихотворной речи этого периода синтаксическую выделенность получают не только одиночные номинативы и формы косвенных падежей существительного, но также словоформы, образующие многочленный ряд:

И вслед за октавой, глубокой, как Гендель,
Харкнув на нас горячо,
Он ушел в туман. Величавой легендой.
С красной лентой. Через плечо.

И. Сельвинский. *Охота на тигра*

Особенно интенсивно употребляются ряды, состоящие из односоставных номинативных предложений, а также близкие к ним конструкции с элементами парцелляции и сегментации:

Воздух мягкий, но без силы,
Ели, мшистые каменья...
Это — братские могилы,
И полней уж нет забвенья.

И. Анненский. *Братские могилы*

Толпу и тумбы опрокинь,
И желоба в слюде и пене,
И неба роговую синь,
И облаков пустые тени.

Слепого полдня желатин,
И желтые очки промоин,
И тонкие слюдинки льдин,
И кочки с черной бахромою.

Б. Пастернак. *Платки, подборы, жгучий взгляд...*

Однородные члены, вынесенные в самостоятельную стихотворную строфу, отделенные знаком точки от двусоставного предложения — базовой части парцеллированной конструкции, — синтаксически и ритмически сближаются с рядами собственно номинативных предложений и по своим функциям фактически от них не отличаются.

При расчленении высказывания происходит выделение слов или целых синтагм, на которых автор хочет акцентировать внимание в различных целях. В поэтической речи такое выделение, очевидно, более существенно, чем в прозаической, т.к. слово в поэзии является конструктивным элементом смысла, в отличие от прозы, где такой единицей является фраза.

Во многих случаях расчленение высказывания распространяется не на одну стихотворную строку, а на целую строфу или несколько строф, в результате чего в стихотворной речи образуются ряды номинативных предложений, а также близких к ним синтаксических конструкций.

Подобные ряды, думается, представляют собой синтаксическое явление, специфичное для стихотворной речи, так как могут выражать сложный ассоциативный план в предельно лаконичной форме. [см.: Максимов 1975].

Аналогичные ряды в стихотворной речи образуются независимыми инфинитивами:

Над высью пламенной Синая
Любить туман её лучей,
Молиться Ей, её не зная,
Тем безнадежно горячей,

Но из лазури фимиама,
От лилий праздного венца,
Бежать... Презрев гордыню храма
И славословие жреца...

И. Анненский. *Поэзия*

Ряды инфинитивов, подобно номинативным, употребляются также и в конструкциях расчлененного типа:

Слышать, вкусить, надышаться, притронуться —
Сладость! Но луч в лучшем! в высшем! в святом!
Ярость природы! Земля! в сказках "трон отца"!
Быть с тобой! взять тебя глазом! все в том!

В. Брюсов. *Хвала зрению*

Еще в середине XIX в. многочленные номинативные ряды воспринимались как нетривиальные образования. Однако, утвердившись в поэзии символистов, они становятся активным приемом поэтического синтаксиса. Возможно, не без их влияния, а главным образом в результате усилившейся в стихотворной речи потребности в аналогичной конструкции, лаконичной и столь же экспрессивной (способной непосредственно передавать состояние лирического героя и одновременно семантически емкой) начинают употребляться инфинитивные ряды. Такие ряды, содержащие инфинитивы, синкретичные по своей грамматической семантике, совмещают семантические и грамматические признаки имени существительного и глагола. При этом они не вступают в противоречие с характерной чертой русской грамматики — глагольностью фразы.

В инфинитивных рядах независимые инфинитивы, оставаясь в границах своего структурного типа, способны не столько обозначать процесс действия, сколько называть самые действия, состояния, сближаясь тем самым с номинативными конструкциями.

В этой связи представляет интерес контактное употребление номинативов существительного и инфинитивов в одинаковых синтаксических условиях (в общем ряду). Ср.:

А кругом:
Смеяться.
Фляги.
Стоцветное.
Мимо.
Вздыбились
Тысячи.

В. Маяковский. *Война и мир*

Любовь, охотничьи попойки —
Все в будущем, а ныне — **скорбь,**
И вскакивать на жесткой койке
Чуть свет, под барабанов дробь.

О. Мандельштам. *Второй футбол*

А Христиан Иваныч, как человек тучный,
Держался рецепта: **сода и смеяться.**

И. Сельвинский. *Путорг*

Между номинативом имени и инфинитивом в стихотворной речи оказываются возможными бессоюзные и сочинительные связи, которые не характерны для кодифицированного литературного языка. Думается, что субстратом контактного употребления номинатива имени и инфинитива является жанр "дневника", "записной книжки", так называемой "литературы в лом" (В. Шкловский), которая представлена в прозе Б. Пильняка, Е. Замятина, М. Булгакова 20-х годов. Приведем один из многочисленных примеров: «В 6-м подъезде у сетчатой трубы мертвого лифта. Отдышался. **Дверь. Две надписи.** "Кв. 50". Другая загадочная: "Худо". **Отдышаться.** Как-никак, а ведь решается судьба» (М. Булгаков. Записки на манжетах).

Показательно также, что одиночные независимые инфинитивы употребляются в собственно номинативной функции — в качестве названий стихотворений и циклов: "Заглянуть" (К. Бальмонт), "Вернуть любовь" (И. Северянин), "Быть без людей" (В. Брюсов) и т.д. на фоне преобладающего использования в роли названий стихотворных произведений номинативных предложений.

Обновление грамматической формы стиха последних десятилетий XX в. находит выражение в асимметричном построении инфинитивного ряда. Ср. ниже более традиционное (относительно симметричное) построение инфинитивного ряда в текстах стихотворений В. Шаламова с текстами А. Кушнера, поэтическая интонация которого ориентирована на внутреннюю речь, поток сознания [см.: Ковтунова 1986, 179—180].

Безусловный синтаксический и лексико-синтаксический параллелизм в приведенных инфинитивных рядах сближает тексты стихотворений Шаламова с напевной поэзией начала века:

Запутать муху в паутину
Еще жужжащей и живой,
Ломать ей кости, гнуть ей спину
И вешать книзу головой.

Паук

Я поставил цель простую:
Шелестеть как листопад,
Пусть частично вхолостую,
Наугад и невпопад.

Я такой задался целью:
Беспрерывно шелестеть,
Шелестеть льняной метелью,
Ледяные песни петь.

Я поставил цель простую...

В текстах стихотворений А. Кушнера (как, впрочем, в текстах других поэтов ленинградской школы этого поколения — Е. Рейна, И. Бродского) формальный параллелизм в стиховых рядах регулярно нарушается. Так, в следующих примерах построение бессоюзных инфинитивных рядов нарушено логикой подчинительных отношений, а также "перебито" личной глагольной конструкцией:

На поверхности **быть** своего существа, на плаву,
Обрывать иногда разговор безнадежный с собою,
Чтоб **продлить** эту жизнь, эти мглистые сны наяву,
Этот липовый мед, эту теплую тяжбу с судьбою.

Под зонтом человеку уютнее, чем без зонта...

Поехать железнодорожным, морским и воздушным путем,
Увидеть "Олимпию" в Лувре и "Краснобородку с угрем",
Потом "Натюрморт" в Авиньоне и в Цюрихе — "Гавань
в Бордо",
А в Кливленде в частном собранье "Пионы" не видел никто!
Потом оказаться в Нью-Йорке...

Поехать железнодорожным, морским и воздушным путем...

Сопоставление синтаксической структуры инфинитивного и номинативного рядов в современном рифмованном стихе свидетельствует о том, что номинативный ряд остается более статичной грамматической формулой (с более или менее выраженной симметрией), тогда как инфинитивный ряд значительно разнообразнее по своему синтаксическому и ритмико-интонационному рисунку.

Обращение к поэтическому материалу минувшего десятилетия, так называемой поэзии андерграунда, тяготеющей к нерифмованному, свободному стиху, дает основание заключить о новой волне интереса к номинативному ряду, в лексическом составе которого заметна высокая концентрация номинативов существительного отвлеченной семантики (в том числе отглагольных дериватов): *Пристальность. / Прикосновение к коже гласных, роса согласных на горле... <...> И дым светоносен. / И нетерпение, / ... желтизна. / (... плаванье — уже в детстве / ...)* (Арк. Драгомощенко. Небо связующее).

2. Анализ синтаксического состава членов номинативных и инфинитивных рядов, а также синтаксической связи рядов с контекстом свидетельствует об определенной аналогии в организации синтаксической структуры номинативного и инфинитивного ряда. Во-первых, выделяются ряды, синтаксически связанные с контекстом, во-вторых, синтаксически автономные — ряды, образованные собственно номинативными и инфинитивными предложениями.

В рядах, синтаксически зависимых от контекста, отмечаются случаи аналогического построения: 1) парцеллированный номинативный ряд, занимающий позицию подлежащего по отношению к контексту, может быть сопоставлен с инфинитивным рядом в конструкции расчлененного типа, занимающим синтаксическую позицию сказуемого; 2) номинативный ряд в составе конструкции расчлененного типа, служащий для изъяснения слова субстантивного типа в левом контексте и занимающий позицию подлежащего, можно отчасти сопоставить с инфинитивным рядом, служащим для распространения слова субстантивного типа в левом контексте и занимающим по отношению к нему позицию определения. Ср.:

1) В лиловой мгле покоятся заливорки,
Платформы, бревна, листья, облака.
Свист паровоза, хруст арбузной корки.
В душистой лайке робкая рука.

А. Ахматова. *Поэт*

2) И вступившая в пенье тревога
Рокот волн до меня донесла...
Вдруг виденье: большая дорога
И усталая поступь осла.

А. Блок. *Соловьиный сад*

Ты милый и верный, мы будем друзьями
Гулять, целоваться, стареть...

А. Ахматова. *Чернеет дорога приморского сада*

Я чту обряд: легко заправить
Медвежью полость на лету,
И, тонкий стан обняв, лукавить
И мчаться в снег и в темноту,
И помнить узкие ботинки,
Влюбляясь в хладные меха.

А. Блок. *На островах*

Степень близости инфинитивов в ряду номинативам — именам существительным в именительном падеже, как показывает анализ, находится в зависимости от синтаксической структуры инфинитивных рядов. Думается, что наиболее близки к ним инфинитивы, имеющие в контексте корреляты субстантивного типа, которые актуализируют номинативность инфинитивов. Второе место занимают ряды, синтаксически автономные (см. пример, приведенный выше: И. Анненский. Поэзия): отсутствие дательного субъекта ослабляет в них характерное для инфинитивов — типичных инфинитивных предложений — модальное значение долженствования и ведет к выражению посредством интонации определенной субъективной оценки действия, что позволило квалифицировать их как инфинитивно-назывные предложения [Тимофеев 1951, 385]. На последнем месте по указанному признаку находятся инфинитивы парцеллированных рядов, представляющих часть сказуемого двусоставного или безличного предложения: *...Сладко гладить кудри внуку, / О минувшем говорить. / И в алеющем закате / На балконе подремать, / В мягком стеганом халате / Перебраться на кровать...* (А. Блок. Светлый сон, ты не обманешь...).

Исследование лексического состава рядов дает основания выделить лексику, характеризующуюся регулярностью употребления. В номинативных рядах это имена существительные, обозначающие (1) время суток, (2) стихийные проявления природы, (3) процессы и результаты процессов восприятия (зрительных, слуховых, обонятельных), (4) физические и психологические состояния человека. В инфинитивных рядах регулярно отмечаются глаголы, обозначающие (1) процессы биологического существования и перехода от небытия (бытия) к бытию (небытию), (2) чувственную деятельность человека, (3) психологические процессы памяти, (4) физическое состояние сна.

Ряды такого лексического состава характерны для различных индивидуальных поэтических стилей: *последний вздох — слова последние — последний ясный* ***взгляд*** *— кружный мрак* (А. Блок. И поздно, и темно. Покину без желаний...); *прозрачный источник долины — веселые* ***взоры*** *Рахилиных глаз — голос её голубиный* (А. Ахматова. Библейские стихи. Рахиль); *платки — подборы — жгучий* ***взгляд*** */ Подснежников* (Б. Постернак. Платки, подборы, жгучий взгляд...). Ср. в современной поэзии: *Шутка — шубка —* ***взгляд*** *— мерцающий — монастырские ворота — синий, желтый, белый, тающий / Снег осеннего прилета.* (В. Соколов. Встреча).

Близки приведенным по лексической семантике такие глагольные ряды, как: ***увидеть*** *... / Вершины снежных гор — отметить монастырь — следить чадру, как дали, снежную —* ***смотреть*** *на поступи верблюжие —* ***разглядывать*** *остатки скудные / Грузинского двора... — припоминать преданья пестрые —* ***заглядеться*** *вновь на острые / Вершины снежных гор* (В. Брюсов. В Тифлисе); *все* ***видеть*** *— все понять — все знать — все пережить — все формы, все цвета вобрать в себя глазами — пройти по всей земле горящими ступнями — все воспринять — и снова воплотить* (М. Волошин. Сквозь сеть алмазную зазеленел восток...).

В современной поэзии глаголы указанной семантики остаются столь

же употребительными: *ждать так долго — **поглядывать** зрачком, красна ль рябина — целый август вытерпеть* (Б. Ахмадулина. Биографическая справка); ***глядеть в окно в полночный час — писать** стихи при шуме ветра* (Г. Горбовский. Глядеть в окно в полночный час...).

Существительные, как и инфинитивы глаголов выделенных выше групп, тесно связаны между собой вследствие семантических ассоциаций, одни из которых имеют более узуальный характер, другие же проявляются исключительно в стихотворной речи.

Регулярность употребления существительных и глаголов указанной выше семантики при регулярно проявляющихся семантических ассоциативных связях как в номинативных, так и в инфинитивных рядах, дает возможность схематически представить модели семантической структуры рядов [Панченко 1989, 114].

Анализ композиции как закономерного расчленения материала в строфическом целом стихотворного текста показывает, что композиционные функции номинативных рядов в стихотворной речи отличны от соответствующих функций рядов инфинитивов.

Если номинативный ряд служит обычно для обозначения временных, пространственных координат, того или иного предметного ряда — сложного ассоциативно-смыслового плана, косвенно выражая состояние лирического героя (из окружающего мира выделяются лишь те реалии, которые попадают в поле зрения лирического субъекта), то инфинитивный ряд вследствие модальной перспективы более тесно связан с выражением состояния лирического героя. Из этого вытекают некоторые различия в композиционном расположении рядов в тексте, зависимые от жанровой природы лирического произведения, которые состоят в следующем:

1) для номинативных рядов позиция в 1-й строфе или первых строфах текста является более характерной, чем для инфинитивных, мало употребительных в данной позиции.

В то же время номинативные ряды, занимающие весь текст или большую его часть, встречаются значительно реже, чем инфинитивные.

2) Положение номинативного ряда в 1-й строфе, выполняющей роль лирической экспозиции, характерно по преимуществу для лирического стихотворения. В поэме преобладают ряды, расположенные в промежуточных строфах текста (позиция не-начала и не-конца).

Инфинитивные ряды не специфичны для жанра поэмы, они употребляются лишь в собственно лирических стихотворениях — философской, пейзажной и любовной лирике. При этом ряд, занимающий 1-ю строфу, или же ряд, захватывающий большую часть текста, имеющий слово субстантивного типа в пре-(пост-)позиции по отношению к ряду, преобладает в лирике с выраженной сюжетной линией.

3) Номинативные ряды характеризуются разветвленной системой повторов, тогда как в инфинитивных рядах повторы единичны.

3. Анализ стихотворных произведений авторов, представляющих поэтический процесс конца XIX — начала XX вв., показал, что употребление номинативных и инфинитивных рядов может сопровождаться тематической близостью стихотворных текстов, в которых

встретились данные ряды. Такая близость может носить как характер литературной реминисценции, так и непрямой переклички [см. об этом: Иванова 1977, 40—43]. Примем термин "тематическая перекличка", независимо от степени тематической близости текстов, ввиду того, что в ряде случаев литературную реминисценцию трудно отделить от пограничных явлений.

Ниже будут показаны черты сходства и различия в синтаксическом построении, лексико-семантическом составе и композиционных функциях номинативных и инфинитивных рядов, характеризующихся наличием "тематических перекличек".

Номинативные ряды являются конструкцией, активно используемой в лирическом стихотворении и в поэме: они достаточно часто употребляются в стихотворной речи всех исследуемых нами авторов. При этом, бесспорно, речь одних поэтов более "номинативна" по сравнению с речью других: наибольшее количество употреблений номинативных рядов отмечено нами в стихотворной речи В. Брюсова, А. Блока, Б. Пастернака, И. Сельвинского, меньше — в текстах стихотворений И. Анненского, О. Мандельштама, И. Северянина.

Стихотворения, приведенные ниже, отделяет около половины столетия. Однако влияние поэтики Фета на творчество Блока, что неоднократно отмечалось в литературоведении, сказывается не только при сопоставлении контекстов книг, но и отдельных стихотворных произведений. В данном случае очевидна тематическая перекличка, которая в представленном тексте Блока (II строфа) имеет характер непосредственного цитирования.

Какая горькая обида:
Я завтра еду. Боже мой!
Как будто к области Аида
Темнеет путь передо мной.

Как после нежного похмелья
От струй пафосского вина,
Уединенная мне келья
Теперь покажется душна!

Но верен сладостной тревоге,
В степи безбрежной и в лесу,
По рвам, по каменной дороге
Твой образ чистый понесу.

И сохраню в душе глубоко
Двойную прелесть красоты;
И это мыслящее око,
И эти детские черты.

А. Фет. *Отъезд*

Пора вернуться к прежней битве,
Воскресни дух, а плоть, усни!
Сменим стоянье на молитве
Все эти счастливые дни!

Но сохраним в душе глубоко
Все эти радостные дни:
И ласки девы черноокой,
И рампы светлые огни!

А. Блок. *Пора вернуться к прежней битве...*

Очевидно, определенное сходство синтаксической структуры IV-й строфы (Фет) и II-й (Блок), содержащих номинативные ряды: они симметрично делятся пополам; две первые строфы совпадают с личными глагольными предложениями, две последующие состоят из двух номинативных предложений (с анафорическим союзом *и*), каждое из которых равно строке. Почти совпадает и лексический состав первых строк выделенных нами строф. Однако употребление глагольных форм во множественном числе у Блока и в единственном

у Фета семантически расподобляет их: в блоковском стихотворении налицо обобщенно-личное значение, которое акцентируется употреблением имен существительных в форме мн. числа: *счастливые дни, радостные* ***ласки*** *девы, огни рампы.* У Фета глагольной формы 1-го лица ед. числа, а также личными и притяжательными местоимениями 1—2 лица предтекста актуализируется лирическое «я».

Оба стихотворения построены как последовательный переход от настоящего к воображаемому будущему и от него к воспоминанию — дорогому лирическому герою прошлому. При этом у Блока, как и у Фета, тема "прошлого" выражена в заключительной строфе и строке, ей предшествующей. Однако если у Фета "прошлое" связано с милым лирическому герою женским образом: *Твой образ чистый понесу* (4, III), *И это мыслящее око, / И эти детские черты* (3, 4, IV), то у Блока оно шире: женский образ проступает на фоне стихии творчества, символ которого здесь — театральная рампа. Тем самым раннее стихотворение предвосхищает цикл "Кармен", вошедший в третью часть его "трилогии вочеловечивания", в котором темы любви и творчества органически соединяются[1].

План настоящего-будущего, предшествующий воспоминанию, выражается по-разному: в стихотворении Блока налицо сюжетная свернутость, которой сопутствует акцентированная модальность долженствования: *Пора вернуться к прежней битве...* У Фета сюжет развернут: от обобщающего эмоционального начала (1 строка), выражающего сожаление, досаду, — к поэтической детали, подробности: *Я завтра еду* (2, I), *Уединенная... келья* (3, II), *В степи безбрежной и в лесу, / По рвам, по каменной дороге...* (2, 3, III).

При этом у Фета эмоциональная окрашенность прошлого и настоящего-будущего составляет оппозицию: ***сладкая*** *тревога* — и ***горькая*** *обида, ... к области* ***Аида темнеет*** *путь...* У Блока же подобная оппозиция отсутствует. Темы будущего и прошлого в последней строфе, обобщающей части стихотворного сюжета: лирический герой обещает, что будет хранить в памяти дорогие ему миги прошлого, именно эта строфа представляет непосредственную тематическую и формальную "перекличку". На ее фоне улавливается сходство тематического движения в целых стихотворных текстах.

В стихотворной речи исследуемого периода отмечается тенденция к выражению через номинативный ряд определенных тематических мотивов, в частности, связанных со зрительными и слуховыми впечатлениями[2]. Рассмотрим, как один тематический мотив "вокзала", выражающийся через зрительные и слуховые впечатления лирического героя, реализуется в стихотворении И. Анненского "Тоска вокзала" и во фрагменте из поэмы Б. Пастернака "Спекторский":

О, канун вечных будней,
Скуки липкое жало...
В пыльном зное полудней
Гул и краска вокзала...

Полумертвые мухи
На забитом киоске,
На пролитой известке
Слепы, жадны и глухи.

Флаг линяло-зеленый,
Пара белые взрывы,
Из трубы отдаленной
Без отзыва призывы.

И эмблема разлуки
В обманувшем свиданьи —
Кондуктор однорукий
У часов в ожиданьи...

И. Анненский

На Земляном Валу из-за угла
Встает цветник, живой цветник из Фета.
Что и земля, как клумбы, и кругла, —
Поют судки вокзального буфета.

Стеклянные воздушные шары.
Наклонность сводов к лошадиным дозам.
Прибытье огнедышащей горы,
Несомой с громом потным паровозом.

Кондуктора. Ковши из серебра.
Литые бра. Литых раев метанье.
И гулкие удары в буфера
Тарелками со щавелем в сметане.

Бокалы. Карты кушаний и вин.
Пивные сетки. Пальмовые ветки.
Пары борща. Процессии корзин.
Свистки, звонки. Крахмальные салфетки.

Потом перрон и град шагов и фраз,
И чей-то крик: "Так, значит, завтра в Нижнем?
И у окна: "Итак, в последний раз,
Ступай. Мы больше ничего не выжмем.

Б. Пастернак

Номинативные ряды в приведенных текстах связаны одной темой "вокзала". Обращает внимание тот факт, что данная тема многократно варьируется как в лирике И. Анненского ("Мы на полустанке...", "В вагоне", "Прерывистые строки"), так и Б. Пастернаком ("Вокзал, несгораемый ящик...", "Станция", "Уже за версту..." и др.). Однако в представленных стихотворных текстах при совпадении внешнего фона на первый план выдвигаются различные тематические доминанты. Покажем это, сопоставляя синтаксическую структуру и лексико-семантический состав рядов.

В стихотворении И. Анненского по принципу номинативного ряда строятся I и III строфы. IV-я состоит из двух номинативов, делящих строфу на две части, между которыми наблюдаются предикативные отношения. Заметим, что I и III строфы характеризуются совпадением синтаксического и ритмического членения: интонационно-синтаксические границы между номинативными предложениями, обозначенные пунктуационными знаками, совпадают с границами членения текста на стихотворные строки. Повтор близких конструкций, сопровождающийся частичным совпадением синтаксического и ритмического членения, создает инерцию интонационного движения и одновременно с лексикой служит выражению темы "тоски-скуки", однообразия будней, заданной самым названием стихотворения.

В номинативном ряду, представленном в поэме Б. Пастернака, наблюдается несовпадение между интонационно-синтаксическим и членением на строки. Такое явление отмечается в первых двух строках III строфы и в IV строфе. Во 2-й строке V строфы продолжается

---

[1] В скобках здесь и далее арабской цифрой указывается порядковый номер строки, римской — порядковый номер строфы.

[2] Зрительные и слуховые образы, синтаксически выраженные таким способом, могут быть уподоблены кадрам фильма, образующим своего рода монтажный ряд. Симптоматичен тот факт, что самая тема "кино" в стихотворной речи выражается посредством включения в строфу номинативных рядов:

Плечи, шляпки, взгляды, груди,
За стеклом немая речь...
Птичья стая — люди, люди!
Как мне сердце уберечь?

В. Брюсов. *Синема моего окна*

Кинематограф. Три скамейки.
Сантиментальная горячка.
Аристократка и богачка
В сетях соперницы-злодейки.

О. Мандельштам. *Кинематограф*

сбив интонации — несовпадение между интонационно-синтаксическим и ритмическим членением на строки: пауза после номинативного ряда в середине строки предшествует прямой речи, имитирующей спонтанную разговорную речь с несимметрично расположенными паузами. Так синтаксическое расчленение, несовпадающее с ритмическим членением на строки, создает неровную стиховую интонацию и тем самым опосредованно выражает вокзальную суету, сутолоку, движение.

Лексико-семантический состав номинативных рядов и расположенных в смежных строфах номинативных конструкций у И. Анненского характеризуется включением существительного с конкретным значением: *флаг, кондуктор,* которые употребляются в соответствии со своими прямыми номинативными значениями. Одно из конкретных существительных, употребляющихся в номинативном ряду, входит в состав субстантивной метафоры — *скуки липкое жало* — и связывается с существительным *мухи* ассоциацией по смежности. "Предметы здесь — знаки тоски и неподвижности", — пишет об этом стихотворении И. Анненского Л.Я. Гинзбург [Гинзбург 1974, 338]. Эта мысль подтверждается тем, что существительные, входящие в состав рядов, за исключением номинатива *взрывы*, не выражают темы движения.

Анализ лексико-семантического состава номинативных рядов Б. Пастернака характеризуется взаимодействием семантических полей "предметности" и "движения". Поле "предметности", представленное номинативами существительных (*кондуктора, ковши, бра, бокалы, карты* и др.) и формами косвенных падежей при номинативах с процессуальным значением (*удары... **тарелками,** процессии **корзин,** град **шагов,** и фраз*), пересекается с полем "движения". Сема "движение" присутствует в номинативах существительных каждой из пяти строф: *людских роев **метанье, удары** в буфера* (I), ***прибыть** огнедышащей горы* (II), ***процессии** корзин, **свистки, звонки*** (IV), *гряд шагов и фраз* (V). Следовательно, если у И. Анненского предметы — знаки неподвижности, то у Пастернака ассоциативно по смежности они связаны с темой движения. Тематические доминанты в стихотворных текстах с одним внешним тематическим мотивом — "вокзал" — и близким синтаксическим построением представляют антитезу: неподвижность — движение.

Таким образом, при сопоставлении номинативных рядов в стихотворных произведениях названных авторов выявляются существенные различия, актуализованные на фоне внешнего сходства. Если у Фета преобладает конкретно-чувственное восприятие мира, то у Блока в раннем стихотворении, относящемся к символистскому периоду творчества, наблюдается отвлечение от конкретных реалий. Анализ номинативного ряда в контексте стихотворения И. Анненского свидетельствует о том, что конкретное одновременно служит средством выражения отвлеченного: существительные с конкретным предметным значением — з н а к и, символы определенного состояния лирического героя. В контексте Ю. Пастернака доминирует конкретность реалий, отличная и от фетовской, и от символических конкретов Анненского: слово выступает в своем первичном значении, связываясь по смежности с другими словами текста.

Инфинитивные ряды вслед за Фетом начинают регулярно употребляться в стихотворной речи предшественников символизма и акмеизма (И. Анненский), в лирике поэтов, близких символизму (М. Волошин), символистов (А. Блок, В. Брюсов), акмеистов (А. Ахматова, О. Мандельштам), а также в лирических произведениях Б. Пастернака, Н. Тихонова. Вместе с тем небезынтересно, что инфинитивные ряды менее характерны для стихотворной речи таких поэтов, как В. Маяковский, И. Сельвинский, связанных с литературными течениями футуризма и конструктивизма, что, по-видимому, объясняется принципиально иными установками поэтики конструктивистов и футуристов. Модальной неотчетливости инфинитивного ряда предпочитаются конструкции с отчетливо выраженным модальным планом.

О регулярности употребления инфинитивных рядов в стихотворной речи рассматриваемого периода поэтов этих литературных направлений свидетельствуют тематические переклички, реализующиеся в близких синтаксических построениях стихотворных текстов. Покажем такие тематические переклички в стихотворной речи разных поэтов: признаки тематического сходства и различия, выраженные в синтаксическом строе и лексико-семантическом составе рядов.

Так, обращает внимание тематическое и формальное сходство лирических произведений Б. Пастернака и М. Волошина:

Быть полем для себя; сперва, как озимь,
Неузнаваемая осень и сквозь сон
Услышать, как разбился скорбно оземь
Запекшихся ржаных пространств разгон.

Быть полем для себя; все ежедневней
Идти событья дупною межой
И знать, что поздно.

Б. Пастернак. *Быть полем для себя; сперва, как озимь...*

Быть черною землей. Раскрыв покорно грудь,
Ослепнуть в пламени сверкающего ока,
И чувствовать, как плуг, вонзившийся глубоко,
В живую плоть, ведет священный путь.

Под серым бременем небесного покрова
Пить всеми ранами истоки темных вод.
Быть вспаханной землей... И долго ждать, что вот
В меня сойдет, во мне распнется Слово.

Быть Матерью-Землей. Внимать, как ночью рожь
Шуршит про таинства возврата и возмездья,
И видеть над собой алмазных рун чертеж:
По небу черному плывущие созвездья.

М. Волошин. *Быть черною землей. Раскрыв покорно грудь...*

Синтаксическая структура сравниваемых текстов представляет собой инфинитивные ряды, синтаксически автономные, занимающие все строфическое пространство.

План содержания поэтических текстов построен как развернутая метафора: лирическое «я» и "земля", понятие, с которым ассоциативно связываются представления о разнообразных формах бытия,

существования живого, отождествляются. В основе тематического движения лирических стихотворений лежит, таким образом, одна и та же поэтическая ассоциация: земля, рождающая травы, ассоциируется с поэтом, творящим слово. Однако если у Волошина оппозиция "человек" — "земля" снята (отождествление лирического «я» и земли проходит через весь текст), то у Б. Пастернака соотношение «я» — "поле" трансформируется во второй строфе в соотношение «я» — "идущий по полю" вследствие введения в ряд глагола *идти* в сочетании с *межа*, семантически несовместимого с субъектом *поле*. Такая трансформация предопределена уже 1-й стихотворной строкой — *Быть полем для себя...*: «я» — поле, почва для творчества, потому что мое назначение на земле поэзия (ср. с известным стихотворением Б. Пастернака более позднего периода: *Когда строку диктует чувство, / Оно на сцену шлет раба, / И тут рождается искусство, / И дышат почва и судьба*). Идеи "бытия" и "движения" у Пастернака синтезированы в одном стихотворном тексте, в отличие от Волошина, у которого в данном стихотворении "бытие" раскрывается через восприятие мира. Близкая же Пастернаку мысль о бытии как движении, вечном поиске истины, неотделимом от творчества, выражается в другом лирическом стихотворении М. Волошина с четко выраженным модальным планом долженствования:

И мы, как боги, мы, как дети,
Должны пройти по всей земле,
Должны запутаться во мгле,
Должны ослепнуть в ярком свете,
Терять друг друга по пути,
Страдать, искать и не найти.

М. Волошин. *И были дни, как муть опала...*

Различно и понимание своего творческого предназначения: если у Пастернака "быть поэтом" — человеческая судьба, то у Волошина — предопределение, его место в мироздании. Космическое ощущение мира, свойственное Волошину, отчетливо выражается в оппозиции: "земля" (I, II строфы) — "небо" (III строфа), отсутствующей в стихотворении Пастернака.

Черты тематического сходства и различия обнаруживает лексико-семантический состав рядов у М. Волошина и Б. Пастернака. Семантической доминантой того и другого инфинитивного ряда, совпадающего со строфой, является тождественная конструкция с инфинитивом *быть*, выступающим здесь как глагол-связка. Однако вследствие бессубъектного употребления его в форме инфинитива актуализируется бытийная семантика глагола. Актуализация семантики происходит также за счет повторения инфинитива в каждой из строф сопоставляемых текстов (в начале стихотворной строки). Так идея бытия, существования акцентируется в каждом из представленных текстов инфинитивом *быть*.

В целом же лексико-семантический состав рядов, открываемых инфинитивом *быть*, различается: *быть — услышать — быть — идти — знать* (Б. Пастернак); *быть — ослепнуть — чувствовать — быть — пить — ждать — быть — внимать — видеть* (М. Волошин). В 7-членном ряду стихотворного текста М. Волошина, кроме инфинитива-доминанты, отмечается употребление глаголов семантических групп восприятия и состояния, тогда как у Пастернака в 5-членном ряду употреблен лишь один глагол восприятия наряду с глаголами движения и рационального познания мира: восприятие, движение и познание сосуществуют. Так намечается тематическая антитеза, выражающаяся по преимуществу лексическим составом рядов, которая свидетельствует о более активном отношении к миру у лирического героя Пастернака.

"Грешить бесстыдно, непробудно..." — одно из самых ярких стихотворений Блока, входящих в цикл "Родина". Если в ранних циклах "Ante lucem" и в "Стихах о Прекрасной Даме" его поэтика отчасти созвучна фетовской, то названное стихотворение перекликается с лирикой И. Анненского. Исследуя творческие связи И. Анненского и А. Блока, литературовед Л.Я. Гинзбург приводит конкретные образные параллели: «Есть у Анненского и страшный мир; хотя бы в стихотворении "Кулачишка", предсказавшем некоторые мотивы блоковского "Грешить бесстыдно, непробудно..."» [Гинзбург 1974, 316]. Сопоставим эти стихотворения:

Грешить бесстыдно, непробудно,
Счет потерять ночам и дням,
И, с головой от хмеля трудной,
Пройти сторонкой в божий храм.

Три раза преклониться долу,
Семь — осенить себя крестом,
Тайком к заплеванному полу
Горячим прикоснуться лбом.

Кладя в тарелку грошик медный,
Три, да еще семь раз подряд
Поцеловать столетний, бедный
И зацелованный оклад.

А воротясь домой, обмерить
На тот же грош кого-нибудь,
И пса голодного от двери,
Икнув, ногою отпихнуть.

И под лампадой у иконы
Пить чай, отщелкивая счет,
Потом переслюнить купоны,
Пузатый отворив комод.

И на перины пуховые
В тяжелом завалиться сне...
Да, и такой, моя Россия,
Ты всех краев дороже мне.

А. Блок.

Цвети средь немолчного ада
То грузных, то гулких шагов,
И стонущих блоков и чада,
И стука бильярдных шаров.

Любиться, пока полосою
Кровавой не вспыхнул восток,
Часочек, покуда с косою
Не сладился белый платок.

Скормит Помыканьям и Злобам
И сердце и силы — дотла —
Чтоб дочь за глазетовым гробом,
Горбатая с зонтиком шла.

И. Анненский

И у Блока, и у Анненского весь текст стихотворения, за исключением двух последних строк — обобщающей части, представляет развитие темы "страшного мира", которая получает грамматическое выражение в многочленном ряду инфинитивов. Однако тема развивается по-разному и характеризуется определенными различиями в лексико-семантическом и синтаксическом выражении.

Тема "страшного мира" в сопоставляемых текстах сопровождается отрицательной эмоциональной окрашенностью. Если у Блока это выражается в употреблении стилистически сниженной, нарочито непоэтической лексики: *...к* ***заплеванному полу*** */ Горячим прикоснуться* *лбом... И пся голодного от двери,* ***икнув,*** *ногою* ***отпихнуть*** и т.д., то у Анненского преимущественно в употреблении слов, содержащих "отрицательность" как коннотативный семантический признак. *...Среды немолчного ада ... полосою* ***кровавой*** *скормит* ***Помыканьям и Злобам*** *... за глазетовым гробом.*

В стихотворении Блока имеет место сюжетная развернутость, тогда как у Анненского сюжет свернут, представлен в предельно обобщенном виде, что подтверждается количественными различиями: текст стихотворения А. Блока по своему строфическому объему больше текста И. Анненского в два раза и превышает его по количеству инфинитивов в четыре раза.

Развернутости сюжета у Блока соответствует преобладание глаголов конкретной семантики в прямом значении в отличие от стихотворения И. Анненского, в котором инфинитивы I и III строф (два из трех в ряду) представляют глагольные метафоры.

Синтаксически стихотворный текст Блока строится как ряд инфинитивов с уступительным оттенком значения по отношению к постпозитивному предложению — обобщающей части стихотворного сюжета. Текст стихотворения Анненского состоит из синтаксически автономного инфинитивного ряда. При этом роль обобщающей концовки в сюжете выполняет один из членов этого же ряда — последний инфинитив, с придаточным, приобретающим в тексте значение антицели.

Для поэзии, тяготеющей к опосредованному выражению авторского сознания (акмеисты) инфинитивные ряды оказались таким же удобным языковым приемом, как и для поэзии символистов. Нами отмечена также весьма выразительная параллель: В. Брюсов — А. Ахматова: тематическая близость и сходство синтаксической структуры отмечается между первыми двумя строфами 6-строфного стихотворения В. Брюсова "Близ моря" (1911 г.) и стихотворением А. Ахматовой "Просыпаться на рассвете..." (1917 г.), раннее творчество которой относят к акмеизму:

Засыпать под ропот моря,
Просыпаться с шумом сосен,
Жить, храня веселье, горе,
Помня радость прошлых весен.

В созерцанье одиноком
Наблюдать лесные тени
Вечно с мыслью о далеком,
Вечно в мареве видений.

В. Брюсов

Просыпаться на рассвете
Оттого, что радость душит.
И смотреть в окно каюты
На зеленую волну.

Иль на палубе в ненастье,
В мех закутавшись пушистый,
Слушать, как стучит машина,
И не думать ни о чем.

Но предчувствуя свиданье
С тем, кто стал моей звездою,
От соленых брызг и ветра
С каждым часом молодеть.

А. Ахматова

Часть стихотворного текста В. Брюсова и текст стихотворения

А. Ахматовой выражается синтаксически автономными инфинитивными рядами. Очевидна некоторая тематическая близость между сопоставляемыми текстами: во-первых, она проявляется в том, что в лирических стихотворениях Ахматовой и Брюсова выражается тема восприятия мира, которому предшествует описание сна. Во-вторых, совпадает и внешний фон — море, непосредственно названный в контексте стихотворения В. Брюсова и при помощи приема словесной детали создаваемый А. Ахматовой (*зеленая волна, соленые брызги* и т.д.).

Однако при наличии тематической близости наблюдаются и определенные расхождения. Если лирический герой Брюсова находится в созерцательном состоянии по отношению к миру, что передается в тексте не только глагольной, но и именной лексикой II строфы:

В созерцанье одиноком
Наблюдать лесные тени
Вечно с мыслью о далеком,
Вечно в мареве видений,

то эмоциональное состояние лирической героини Ахматовой существенно отличается. Ее восприятие окружающего мира более конкретно-чувственно: *смотреть, слушать, не думать* выступает на фоне первого и последнего инфинитивов, каузированных относящимся к ним придаточным предложением и препозитивным деепричастием с зависимыми словами: *...просыпаться оттого, что* ***радость душит...***; *... предчувствуя свиданье... молодеть.*

Наблюдаются различия и в темпоральной характеристике рядов. В стихотворном тексте В. Брюсова акцентирована вневременность происходящего, характерная для поэтики символизма: ***Вечно с мыслью*** *о далеком, /* ***Вечно в мареве видений.*** В контексте стихотворения А. Ахматовой намечается стык временных планов — настоящего, прошедшего и будущего: ее героиня с е й ч а с мечтает о будущем, вспоминая п р о ш л о е.

Отнесенность глагольной лексики в рядах Ахматовой и Брюсова к одним и тем же семантическим полям не исключает черт различия, которое состоит в том, что в инфинитивном ряду: *просыпаться — смотреть — слушать — не думать — молодеть* инфинитивы расположены по принципу нарастания активности в отличие от инфинитивного ряда: *засыпать — просыпаться — жить — наблюдать —*, в котором нарастания активности действия не происходит. Такое расположение инфинитивов в рядах свидетельствует о большей динамичности ряда в тексте стихотворения А. Ахматовой.

Представленный анализ инфинитивных рядов является отражением существенных особенностей их структуры и семантики в различных идиостилях. В инфинитивных рядах стихотворений М. Волошина и Б. Пастернака имеет место значительная отвлеченность, абстрактность изображаемого, проявляющаяся в метафорическом употреблении рядов. Однако лексическое наполнение рядов отличается, что ведет к определенным различиям в тематической композиции: к о с м и ч е с к о м у, надличному, восприятию темы бытия и творчества М. Волошиным в сравнении с Б. Пастернаком, у которого бытие и твор-

чество неразрывно связаны с человеческим, собственно личным авторским «я». Такое лексическое наполнение ряда у Пастернака отвечает его принципу семантической организации стихотворной речи в целом.

Сопоставление рядов в стихотворениях И. Анненского и А. Блока дает возможность увидеть большую сюжетную развернутость, тяготение к конкретности, выраженной словесной деталью в стихотворении А. Блока. У Анненского словесные детали — *бильярдные шары* (I строфа), *глазетовый гроб, горбатая с зонтиком* (III строфа) — воспринимаются как символические изображения, т.к. находятся в метафорическом контексте стихотворения.

При сравнении рядов в стихотворениях В. Брюсова и А. Ахматовой обращает внимание амбивалентное употребление инфинитивов у Брюсова: глаголы *засыпать* и *просыпаться* связаны с физическим состоянием сна и с темой бытия-существования. У Ахматовой инфинитивы употребляются в соответствии со своими прямыми значениями; взаимодействуя с именами существительными в прямых номинативных значениях. Восприятие мира лирической героиней раннего стихотворения А. Ахматовой более конкретно-вещественно, а значит, конкретно-чувственно.

Проделанный анализ является свидетельством усиления конкретности инфинитивных рядов в направлении — от поэзии предсимволистов к акмеистам, что подтверждает наличие общей тенденции к усилению конкретно-назывной функции стихотворного слова в поэзии XX в.

Изучение представленного в данной главе материала позволяет сделать выводы:

1. При сопоставлении номинативных и инфинитивных рядов в стихотворной речи выявляются признаки сходства между ними, которые состоят в следующем:

1) Данные конструкции представляют близкие явления по своей экспрессивно-эстетической функции. Их назначение в стихотворном тексте — предельно лаконично и в то же время экспрессивно выразить определенное состояние. Ряд номинативов существительного или инфинитивов глагола дает возможность смоделировать "кусочек действительности" (В.В. Виноградов), отобразить картину мира в определенной эмоциональной тональности.

Близость экспрессивно-эстетической функции номинативных и инфинитивных рядов в стихотворной речи объясняется главным образом актуализацией номинативного значения у имени существительного в именительном падеже и у глагола в форме инфинитива, что обусловливает, в частности, возможность употребления инфинитивных конструкций в собственно назывной функции — в названиях стихотворений (подобно формам именительного падежа существительного) и в одних синтаксических условиях с номинативами существительного.

2) При исследовании синтаксической структуры рядов обоих типов обнаруживаются черты сходства в их синтаксическом построении: с одной стороны, выделяются ряды, синтаксически зависимые от контекста, представляющие часть парцеллированной или сегментированной конструкции, с другой, — синтаксически автономные. При этом наибольшая степень близости инфинитивов номинативам наблюдается в рядах, входящих в состав сегментированных конструкций, а также характеризующихся признаками сегментации, с коррелятом субстантивного типа в правом/левом контексте.

3) В лексико-семантическом составе номинативных и инфинитивных рядов также наблюдается некоторая общность: во-первых, в рядах, синтаксически зависимых от контекста, семантическая связь на уровне контекста носит обязательный характер; в рядах, синтаксически автономных, наличие такой связи не обязательно. Семантическая связь внутри ряда находится в определенной зависимости от их синтаксической структуры. Во-вторых, в лексическом составе рядов регулярно употребляются существительные и глаголы соотносительных и близких значений: связанные с выражением физических и эмоционально-психологических состояний человека (*сон, память, тоска* и *просыпаться / засыпать, вспоминать, тосковать*), содержащие сему "звук" и обозначающие слуховые восприятия окружающего мира (*шорох, шелест, голос* и т.д., а также *слушать, слышать, внимать*). При этом между номинативами существительных и инфинитивами в рядах регулярно отмечается семантическая связь, которая позволяет смоделировать семантическую структуру номинативного и инфинитивного ряда. В-третьих, как одно из средств поэтической образности в рядах отмечается использование поэтических тропов.

4) Композиционные функции как номинативных, так и инфинитивных рядов определяются прежде всего в зависимости от локализованности их в строфическом целом стихотворного текста. Обращает внимание способность сопоставляемых рядов занимать весь стихотворный текст или большую его часть как композиционный прием, характерный для стихотворного произведения малой формы — лирического стихотворения.

Исследование тематической композиции стихотворных произведений показывает, что в семантическом контексте произведения — как в номинативных, так и в инфинитивных рядах — выделяются тематические доминанты, которые могут совпадать с доминантами всего текста.

2. Разная грамматическая природа частей речи (имя существительное и глагол) обусловливает определенные признаки различия между номинативными и инфинитивными рядами:

1) Выражение экспрессивно-эстетической функции в инфинитивных рядах связано с более динамическим характером отображения действительности, что обусловливается отчасти способностью инфинитива выражать тонкие модальные значения и их оттенки. Номинативным рядам такая динамичность менее свойственна.

2) Из анализа лексико-семантического состава следует, во-первых, более разнообразный характер семантической связи внутри номинативных рядов, в отличие от инфинитивных, что обусловливается некоторыми различиями в синтаксической структуре рядов: во-вторых, регулярность существительных в лексическом составе номинативных

рядов, не имеющих соотносительных и близких по семантике глаголов в инфинитивном ряду: это существительные, обозначающие временные отрезки и стихийные явления природы (*ночь, день, ветер, снег* и т.д.), некоторые процессы восприятия (*запах*). В-третьих, если в номинативных рядах существительные в прямом значении и семантически преобразованные — в составе тропов — могут употребляться контактно, то для инфинитивных рядов такое явление не характерно.

3) Существенным признаком различия номинативных и инфинитивных рядов, выявляемым при анализе композиции, представляется преимущественное употребление повторов в номинативных рядах.

Исследование рядов в разнообразных стихотворных жанрах дает возможность заключить, что инфинитивным рядам в большей мере, нежели номинативным, свойственна закрепленность за жанром стихотворного произведения. Если номинативные ряды употребляются и в лирическом стихотворении, и в поэме, то употребление инфинитивных рядов в поэме единично. Кроме того, номинативные ряды используются во всех жанровых формах лирики, тогда как инфинитивные связаны с определенными жанровыми формами — философской, пейзажной, любовной лирикой, непосредственно отражающей внутреннее состояние лирического героя.

Следовательно, номинативные и инфинитивные ряды представляют собой регулярные конструкции стихотворной речи, имеющие, несмотря на различия, обусловленные морфологической природой имени существительного и глагола, определенные черты сходства в синтаксическом построении, лексико-семантическом составе и композиционных функциях в стихотворном тексте. Обретая статус приема, исследуемые ряды реализуются по-разному в зависимости от эволюционных изменений поэтики русского стиха в целом и отдельных индивидуальных стилей.

Глава II * ПОЭТИЧЕСКАЯ СЕМАНТИКА И ГРАММАТИКА

Введение

Эволюция поэтического языка в XX в. затронула грамматическую семантику в такой же степени, как и другие уровни структуры поэтического текста. Эволюция поэтического языка проявилась в расширении и усложнении семантики и поэтических функций языковых средств (в том числе всех грамматических категорий и форм), в значимых изменениях принципов синтаксической организации поэтического текста, а также в общей тенденции к семантизации формальных уровней поэтической структуры, то есть к усилению роли формальных средств в создании поэтического смысла. Эта последняя тенденция повысила образную значимость ритмического, звукового и грамматического строения текста (иногда говорят о "ритмической метафоре", "звуковой метафоре", "грамматической метафоре" и под.). Например, Б. Пастернак так писал М. Цветаевой о поэме "Крысолов": "Просто кажется, что ты срисовала одновременно и крысиную стаю, и отдельных пасюков и свела этот рисунок на сетчатку ритма, ниткой отбив по ней, к хвосту, к концу, это накатывающее, близящееся, учащающееся укороченье! Ритм похож тут на то, о чем он говорит, как это редко ему случается. Похоже, что он состоит не из слов, а из крыс, не из повышений, а из серых хребтов" [Рильке... 1990, 155].

Многие новые семантические функции, вызванные к жизни изменением картины мира, обновлением поэтического взгляда, появлением новых поэтических миров, в значительной мере легли на плечи грамматики.

"Грамматическая форма означает сразу и то, что она означает обычно, и то, что за этим обычным значением раскрывается как художественное содержание данной формы" [Винокур 1959, 250]. "Из всех областей речевой деятельности именно поэтическое творчество наделяет "языковые функции" наибольшей значимостью" [Якобсон 1983, 464]. Исследования поэтических текстов показали, сколь велика может быть смыслообразующая и, в частности, композиционная роль морфологических форм имен и глаголов, насколько специфична смысловая нагрузка разных классов слов. Значимость служебных слов в поэзии повышена в такой мере, что дала основание Ю.М. Лотману сказать, что "безусловное разграничение" значений лексического и грамматического уровней "не представляется возможным" [Лотман 1972, 77].

Эволюция поэтического языка связана с эволюцией художественного видения, художественного познания мира. Миры, моделируемые в поэзии, можно условно разделить на три сферы: видимый (доступный

чувствам) внешний мир, невидимый (не воспринимаемый чувствами) внешний мир, внутренний мир человека. В XX в. изменяется познавательная и коммуникативная позиция художника. Внимание направляется в очень большой степени на две последние сферы — невидимый внешний мир и внутренний мир поэтического «я». Невидимый внешний мир — это мир с пространственно-временной неопределенностью, мироздание, космос, Вселенная. Это также мир иррациональный, трансцендентный, это "миры иные" в понимании символистов. Сюда относится также глубинная сущность видимых вещей (сущность, противопоставленная явлению). Внутренний мир человека отличается такой же глубиной, неисчерпаемостью, неопределенностью, сложностью, как и невидимый внешний мир.

Усложнение сообщаемого (референта) в поэзии ведет к усложнению поэтического сообщения (текста). Это усложнение сказывается на всех структурных ярусах текста и на семантике всех языковых средств.

В области поэтической семантики повышается уровень неполной определенности, присущей вообще художественному образу. В соответствии с высокой степенью неопределенности, свойственной тем художественным мирам, которые оказываются объектом внимания в поэзии XX века, усиливается неопределенность пространства, времени, предмета (субъекта и объекта), чувства, состояния (лирического «я» и мира), точки зрения, партнеров поэтической коммуникации. Принципу неполной определенности в поэтическом языке XX в., чрезвычайно показательному для эволюции поэтического языка в эту эпоху, ниже посвящен специальный раздел.

В поэтическом языке XX в. усиливается признаковость текста и повышается степень его предикативности. Художественное познание сложных, иррациональных, неявных миров возможно лишь одним путем: присвоение признаков непознанным (и неназываемым) сущностям, уподобление их элементам видимого мира. Отсюда — приоритет признаковой семантики в поэтическом языке XX в., высокая употребительность признаковых слов, занятие всех возможных синтаксических позиций обозначением признака. Отсюда — высокая употребительность тропов ("метафоризация мира") и рост неопределенности их образного смысла. Показательна роль прилагательных в поэзии символистов. И. Анненский в статье о поэзии К. Бальмонта так характеризует прилагательные: "Большая зыбкость прилагательного, а отсюда и его большая символичность, так как прилагательные не навязывают нашему уму сковывающей существенности, делает прилагательное едва ли не самым любимым словом Бальмонта" [Анненский 1979, 118].

Рост предикативности поэтического текста связан с повышением его признаковости и с тенденцией художественного языка XX в. моделировать внутреннюю речь, "поток сознания" (синтаксис внутренней речи, по Л.С. Выготскому, отличается абсолютной предикативностью).

Отмеченные общие черты поэтической семантики в поэтическом языке XX в. в области грамматики проявляются в особенностях

функционирования грамматических категорий (род, число, лицо), в характере употребления лексико-грамматических групп — частей речи, за которыми стоят категории познания (субъект, действие, качество, состояние и др.) и функции которых связаны с познавательной позицией поэтического «я», его "точкой зрения", направлением его взгляда.

В синтаксисе поэтического текста рост неопределенности проявляется в развитии многообразных форм эллипсиса (смыслового, семантического, синтаксического), употреблении местоимений (личных, неопределенных, указательных) вместо имени, т.е. неназывании сущностей, употребительности бессубъектных (безличных, неопределенно-личных, двусоставных с незаполненной позицией субъекта в косвенном падеже) предложений, неполных предложений. Действует тенденция к неполной определенности логико-синтаксических отношений, к предпочтению сочинения подчинения и бессоюзия союзным связям.

Моделирование восприятия, одного из существенных компонентов внутреннего мира, приводит к заполнению стиховых рядов конструкциями с чисто предикативной семантикой. В частности, получает развитие именной строй — ряды именных предложений, передающих картины, проходящие перед внутренним взором.

В поэтическом языке XX в. усиливают свое действие некоторые универсальные языковые тенденции, характеризующие структуру поэтического текста. К ним относятся: 1) нейтрализация противопоставлений, ведущая в сфере семантики к контекстуальной полисемии; 2) принцип повтора, проявляющийся в сфере семантики в контекстуальной синонимии. Обе тенденции знаменуют характерное для поэтического языка углубление асимметрии языкового знака.

Универсальная закономерность, отличающая поэтическую речь от других видов речи в рамках национального общелитературного языка, — снятие существующих в системе языка противопоставлений. Эта закономерность, проявляющаяся достаточно регулярно в явлениях разных ярусов языковой системы, была отмечена Д.Н. Шмелевым в сфере лексики [Шмелев 1973, 77]. Эта же закономерность очень наглядно проявляет себя в грамматике.

Явление нейтрализации противопоставлений в поэтической речи можно рассматривать с двух разных теоретических позиций. Если отталкиваться от системы языка с существующими в этой системе оппозициями, то нейтрализацию оппозиций в поэтической речи можно интерпретировать как преобразование закономерностей языковой системы, направленное к обогащению и размыванию семантики языковой формы и характерному для языка поэзии уплотнению смысла. Если же отталкиваться от поэтического языка, понимаемого как язык, в котором наиболее полно реализуются все языковые потенции[1], то в оппози-

[1] См. обсуждение такой концепции поэтического языка в книге: [Григорьев 1979, 24—25], а также понимание поэтического языка В.П. Григорьевым: "В развитие идей Косериу ... под ПЯ понимается максимальное представление национального, "исторического" языка" [Там же, 4, сн. 1]. С этой концепцией интересно сопоставить высказывание поэта: "Поэзия — это не "лучшие слова в лучшем порядке", это высшая форма существования языка" [Бродский 1991, 154].

циях языковой системы можно видеть редукцию полной гаммы значений языковой формы, сведение всей возможной полноты значений к двум полярным значениям, которые обычно и выделяются при описании системы языка.

Сложность строения поэтической речи состоит, таким образом, в том, что, включая в себя полностью систему национального языка, поэтическая речь в своих существенных чертах оказывается близкой к живому организму. Те специфические значения и смыслы, которые рождаются в языке поэзии, отличаются синтетичностью, нерасчленяемой целостностью и значительной степенью семантической неопределенности. Семантические поля поэтической речи (которая на фоне общеязыковой системы также образует своего рода систему, но более сложную по сравнению с системой языка[2]) обнаруживают в себе присутствие оппозиций языковой системы лишь в качестве семантических полюсов. Можно предположить, что язык поэзии представляет собой такое образование, в котором стираются различия между организмом и системой.

Нейтрализация противопоставлений в поэтической речи связана с особенностями поэтической коммуникации. Снятие противопоставлений происходит в области коммуникативных факторов, и это влечет за собой снятие языковых противопоставлений в структуре поэтического текста. Совмещение разных коммуникативных позиций ведет к совмещению разных значений в одной языковой форме в поэтическом тексте. В частности, играет роль позиция говорящего по отношению к адресату речи и характер референции (позиция говорящего по отношению к референту).

Коммуникативная позиция говорящего в поэтической речи двойственна. Поэтический текст, в соответствии с концепцией Ю.М. Лотмана, транслируется одновременно по двум каналам — автокоммуникации (канал Я — Я) и коммуникации с внешним миром (Я — Он) [Лотман 1973]. При поэтической коммуникации, таким образом, в число адресатов речи включается сам говорящий. Соединение в одном лице адресанта и адресата речи, происходящее при автокоммуникации, не остается без последствий для значения грамматических категорий и форм. Наличие автокоммуникативного канала определяет многие черты структуры поэтического текста. Автокоммуникация вызывает к жизни языковые особенности внутренней речи, для которой в числе прочих свойств, характерно совмещение значений, образующих в одной языковой форме сложный нерасчлененный смысл.

В процессе эволюции поэтического языка нейтрализация противопоставлений охватывает новые явления. В поэтическом языке XX в. можно наблюдать, с одной стороны, резкое усиление тех типологических особенностей, которые и ранее были присущи поэтической речи, с другой стороны — появление нового.

Примером могут служить функции указательных местоимений в

[2] Заслуживают внимания идеи Я.И. Гина об общих лингвопоэтических нормах в грамматике, близких к системным законам, и о том, что в поэтической речи "место "преодоленной" языковой оппозиции занимает новая — лингвистическая, или метаграмматическая" [Гин 1991, 106].

поэтическом языке XX в. Расширение в лирической поэзии сферы указания, вовлечение в нее невидимых миров, бесконечных пространств, глубин внутреннего мира лирического «я» заметно сдвинуло функции указательных слов в сторону выражения неопределенности. Тем самым снимается четкое противопоставление неопределенных местоимений (на *-то*) как средств выражения неопределенности (для говорящего и адресата) и указательных местоимений как средств выражения определенности. Слово *это* приобретает в поэтических текстах Анненского и Блока почти такую же степень неопределенности, как *что-то*, слово *там* — как *где-то* или *где-то там* (см. раздел "Принцип неполной определенности...") Другие примеры нейтрализации грамматических противопоставлений в поэтической речи см. в работах: [Ковтунова 1986, 1988].

Характерное для поэтического языка совмещение значений в одной грамматической форме можно наблюдать в семантике падежей. В области падежных значений интенсивное развитие тропов привело к обогащению и усложнению семантики падежных форм в языке поэзии XX в. В особенности это коснулось функций родительного и творительного падежей (см., например, о синтезе значений количества и подобия в конструкциях с творительным падежом метафорического количественного существительного в работе: [Дизенко 1986]).

Принцип повтора (наложение сходства на смежность, перенесение принципа эквивалентности с оси селекции на ось комбинации, перенесение парадигматического ряда в синтагматический ряд — см. [Якобсон 1975]) — универсальный принцип структуры поэтического текста, отличающий поэтическую речь от непоэтической. Действие этого принципа в поэтическом языке XX в проявляется с предельной интенсивностью, в том числе в сфере поэтического синтаксиса. См. описание разных видов синтаксических повторов, структур с синтаксическим параллелизмом в Главе I (раздел "Симметричные и несимметричные конструкции в синтаксисе лирики").

В поэтическом языке XX в. чрезвычайно активно проявляет себя контекстуальная синонимия — тип повтора, представляющий "цепь сходнозначных выражений", который, по мысли Б.А. Ларина, является основным признаком лирической поэзии [Ларин 1974]. В области тропов варьируется образ, воплощаясь в разных типах тропов и в разных синтаксических конструкциях. Такие образные парадигмы предстают в синтагматическом ряду: образ варьируется в тексте, принимая в нем разные формы (см. раздел "Тропы и грамматические структуры").

Повтор как явление ритма, по-видимому, также следует связывать с автокоммуникативным началом в поэзии (о ритме как явлении автокоммуникации см.: [Лотман 1973]). Увеличение веса автокоммуникации в языке поэзии XX в. закономерно приводит к активизации принципа повтора.

Поэтическая речь в целом как особая система отличается от системы общелитературного языка более развитой (продвинувшейся глубже) асимметрией языкового знака. Асимметричный дуализм языкового знака был рассмотрен С.О. Карцевским [1965] как механизм

изменения и развития языка. В поэтической речи, по сравнению с общелитературным языком, одна языковая форма обычно имеет больше функций (значений), а одна функция имеет больше форм для своего выражения.

Обе стороны асимметрии языкового знака проецируются в поэтический текст, создавая контекстуальную полисемию и контекстуальную синонимию. Дальнейшая ступень возможного усложнения этих структурных принципов в поэтическом тексте характеризуется тем, что в составе живого организма, каким по своей природе является не только поэтический текст, но и поэтический контекст (в самом широком смысле слова), семантика языковых форм утрачивает законченные и четкие очертания и оказывается размытой. Такого рода усложнения в структуре поэтического текста весьма характерны для поэтического языка XX в.

Избранные в этой главе для описания особенности грамматической семантики поэтического языка в большой степени показательны для XX в. Для некоторых явлений намечены линии эволюционного развития: от XIX к XX в., или внутри XX в.

Принцип неполной определенности и формы его грамматического выражения в поэтическом языке XX века

Общие вопросы

В соответствии с концепцией Р. Ингардена неполная определенность — свойство художественного образа [Ингарден, 1962]. Предмет в художественном произведении — это обычно индивидуальный предмет, обладающий бесчисленным множеством черт. Эстетическому восприятию открывается ограниченное число качеств предмета, существенных для данного произведения. Изображенный в литературном произведении предмет обладает неполной определенностью. Ингарден говорит о неполной определенности чувства, неполноте лирического субъекта, неполной определенности предметов и т.д.

Неполная определенность в особенности характерна для лирики. Ингарден иллюстрирует эту идею анализом стихотворения А. Мицкевича "Аккерманские степи". Предметы очерчены лишь несколькими самыми необходимыми штрихами. Чувство лирического субъекта не называется, а лишь передается. Оно действует иррационально. "Тот факт, что чувство остается неназванным, имеет своим последствием некоторую его *неуточненность, недостаточную, неполную определенность*" [Там же, 43].

Следует выделить и подчеркнуть две идеи Р. Ингардена, важные для уяснения феномена неполной определенности в поэтических произведениях. Одна из этих идей связывает неполноту признаков предмета с заданной позицией наблюдателя. Степи в стихотворении Мицкевича, говорит Ингарден, изображены так, как видит их едущий по степям человек. Отсюда — *незавершенность* построения и *неполная* в ряду

отношений *определенность* предмета. Отсутствует множество признаков [Там же]. Следовательно, фиксированность "точки зрения" влечет за собой неполную определенность наблюдаемого и изображаемого предмета.

Другая идея важна как одна из отправных точек при изучении индивидуального поэтического языка. По мысли Ингардена, способ, которым поэт достигает неполной определенности, во многом определяет стиль произведения.

Ю.М. Лотман говорит о семантической неопределенности в связи с функциями тропов, которые служат "механизмами семантической неопределенности". Тропы рассматриваются как способы построения некоего сложного содержания, не конструируемого в пределах одного языка. "Троп — фигура, рождающаяся на стыке двух языков, и, в этом отношении, он *изоструктурен механизму творческого сознания*, как такового". "Троп есть механизм порождения семантической неоднозначности, механизм, вносящий в семиотическую структуру культуры необходимую ей *степень неопределенности*". "Функция тропа как *механизма семантической неопределенности* обусловила то, что в явной форме, на поверхности культуры, он проявляется в системах, ориентированных на *сложность, неоднозначность* или *невыразимость* истины" [Лотман 1981, 18].

Приведенные идеи Ю.М. Лотмана имеют большое значение для понимания того серьезного места, которое занимает семантическая неопределенность в поэтических системах. Существенно в данной связи и то, что глубинные творческие установки поэта обычно проявляются на разных уровнях поэтической структуры. Мы вправе ожидать, что в системах, к которым применимы данные выше характеристики ("сложность, неоднозначность или невыразимость истины"), можно обнаружить не только тропы, но и другие способы выражения неопределенности. В частности — способы, относящиеся к синтаксису текста, такие как неназывание предмета, а также места, времени, действия, замена имени местоимением. Иными словами — разные формы семантического и синтаксического эллипсиса.

Большую роль в создании неопределенности играет такая синтаксическая структура стиховых рядов, при которой синтаксически связанные члены находятся друг от друга на большом расстоянии и предельно обособлены. Они приобретают самодовлеющее значение, и функция подобного разведения связанных компонентов оказывается в известной мере подобной эллипсису. Такую же роль играет наименование предмета речи только в заголовке и отсутствие имени, а порой и местоимения, в тексте.

В XX в. синтаксические способы выражения неопределенности занимают значительное место в поэтическом языке символистов (в особенности — А. Блока и А. Белого), в языке И. Анненского, А. Ахматовой, Б. Пастернака, М. Цветаевой и ряда других поэтов.

Надо заметить, что метонимический принцип, характерный для многих поэтов XX в. (см. мысли Р. Якобсона о поэзии раннего Пастернака — [Якобсон 1987]), по всей вероятности, явился результатом установки на ассоциативность внутренней речи. Во внутренней

речи значительное место занимают ассоциации по смежности. По существу, "поток сознания" — это и есть связь по смежности. Разнородные явления соположены во внутреннем пространстве и следуют друг за другом в динамике внутренней речи. Естественно, что стремление зафиксировать ход внутренних ассоциаций ведет к новым структурным образованиям в поэтическом языке. При этом логическая связь может быть затемнена.

Метонимический принцип служит источником усиления неопределенности, поскольку ассоциации по смежности, непосредственно извлеченные из потока сознания, допускают большую степень спонтанности и субъективности. Текст, построенный по метонимическому принципу, становится семантически непрозрачным, "сложным". Смысловые связи в нем не очевидны, они не лежат на поверхности. Это связи глубинные, отображающие состояние поэта в момент поэтического творчества.

Не только собственно познавательная позиция поэта, но и его общая коммуникативная позиция влияет на степень неопределенности. Чем сильнее ориентация на внутреннюю речь (то есть на автокоммуникацию), тем больше степень неопределенности в художественном тексте.

Стремление приблизить изображение "потока сознания" к естественному стихийному процессу внутренней речи ведет к росту неопределенности. В заметке «Как читать "Улисса"» С. Хоружий пишет о том, что присутствие непонятности в обычных явлениях реальности скорее правило, чем исключение. Неполнота знания и понимания — одна из объективных черт наших отношений с реальностью — "часть замысла Творца о реальности". Эта черта воплощена в романе Джойса "Улисс". Эпизоды следуют в порядке передвижений героев. Любое крохотное событие в романе скрупулезно привязано к определенному месту и времени. "Держись за здесь и теперь", — советует Стивен [Хоружий 1989].

Если "всеведущий" автор отсутствует и описывается только то, что попадает в поле зрения героя, то, что воспринимается им в данный момент в данном месте, то неполнота знания возрастает. То есть возрастает неопределенность. Такой принцип построения стал характерным для новаторского романа XX в.

В лирической поэзии аналогичная позиция лирического героя также ведет к усилению неопределенности. В поэзии классического типа все детали лирического сюжета как бы обдуманы и отобраны заранее "всеведущим" автором. В произведении предстает результат этого скрытого процесса. Другой тип лирики, ориентированный на процесс, отличается тем, что даются лишь этапы лирического события при этом каждый этап включает лишь то, что воспринимает или думает лирический герой здесь и теперь. Переходы от одного этапа к другому содержат долю стихийности, присущей "потоку сознания". В результате степень неопределенности повышается.

Итак, коммуникативная позиция внутренней речи служит фактором, рождающим неопределенность.

Повышение степени неопределенности происходит в поэзии XX в. и в области семантики слова. Неопределенная многозначность

слова, присутствие в его семантике целого спектра значений соответствует тому размыванию семантических границ слова, преобладанию смысла слова над его значением, которое имеет место во внутренней речи. Во внутренней речи, по словам Л.С. Выготского, смысл слова "определяется всем богатством существующих в сознании моментов" [Выготский 1934, 43].

Расширение значения слова М.Л. Гаспаров назвал "седьмым тропом" (вспомним, что тропы, по Ю.М. Лотману, служат "механизмами неопределенности"): "В поэзии новейшего времени вдобавок к шести тропам традиционной риторической теории поэтическая практика изобрела седьмой, до сих пор не получивший названия и определения. Шесть традиционных тропов были: метафора — перенос значения по сходству; метонимия — перенос значения по смежности; синекдоха — перенос значения по количеству; ирония — перенос значения по противоположности; гипербола — усиление значения; эмфаза — сужение значения. К этому списку новое время добавило антиэмфазу — *расширение значения, размывание* его: когда Блок ("Идут часы, и дни, и годы...") пишет *Лишь телеграфные звенели на черном небе провода,* то можно лишь сказать, что эти провода означают приблизительно тоску, бесконечность, загадочность, враждебность, страшный мир и пр., но все — лишь приблизительно.

Откуда берутся эти дополнительные значения, размывающие границы семантики слова? Из контекста всей поэтической системы данного автора (или литературного направления). В новой поэзии каждое слово является тропом всегда, потому что оно всюду несет с собою отражения всех других слов своей системы" [Гаспаров 1986, 194].

Появление "седьмого тропа" — это результат нарастания неопределенности, связанного с расширением смысловых границ познаваемого художником мира. Происходит увеличение семантического пространства поэзии.

В поэзии XX в. получает широкое распространение еще один вид неопределенности, появляющийся на уровне семантико-синтаксических связей — неопределенность отнесения признака. Семантическая неопределенность увеличивается за счет нарастания асимметрии между синтаксической связью и семантическими отношениями. Этот тип асимметрии очень ярко проявляется в характере связи между определением и определяемым: признак, выраженный определением, относится по смыслу не к тому слову, с которым определение связано синтаксически. Часто он не относится прямо ни к одному слову в тексте, но характеризует ситуацию в целом, создает целостный образ. Смысловые связи приобретают неопределенность и неоднозначность.

Присутствующий в тексте признак может выражать эмоцию, оценку, настроение лирического «я», может символизировать его душевное состояние. Смыслообразующая роль признаков в поэтическом тексте первостепенна, безотносительно к тому, какие слова они непосредственно определяют. Нередко бывает безразлично, с каким словом синтаксически связано обозначение признака. Важно ввести необходимый автору признак в данный поэтический текст, чтобы

построить определенный образ. Например:

Пути себе расчистив,
На жизнь мою с холма
Сквозь *желтый ужас листьев*
Уставилась зима.

Б. Пастернак

Здесь уместно вспомнить утверждение М. Волошина о том, что искусство "строит из признаков и свойств" (в этом отличие искусства от игры, которая "имеет дело только с сущностями") [Волошин 1988, 354]. Художественное познание мира включает в себя в качестве важнейшего компонента поиски признаков — чтобы обозначить еще не обозначенное, неведомое, или выразить новый, индивидуальный, нестандартный взгляд на предмет. Новые познавательные установки в поэзии XX в., стремление к образному выражению непознаваемого, к новизне взгляда, привели к усилению "признаковости" поэтического языка. Обозначение признака стало занимать все возможные позиции, в то же время характерным стало неназывание сущностей (неявных, сложных и невыразимых).

Образотворческая роль признаков в языке поэзии нередко проявляется в повторении в поэтическом тексте одного и того же признака, относимого к разным определяемым. Например, в стихах А. Блока из цикла "Флоренция":

И когда предамся зною,
Голубой вечерний зной
В *голубое голубою*
Унесет меня волной...

При семантическом отрыве признака от определяемого слова степень семантической неопределенности возрастает, в частности, и потому, что синтаксическая зависимость не может совсем не отражаться на семантике словосочетания. Смысловая связь между определением и определяемым все же возникает, но она, как правило, не поддается логической расшифровке, а остается на уровне неопределенного, иррационального восприятия. Например: ***В белой рьяности*** *волн, Прячась в* ***белую пряность*** *акаций, Может, ты-то их, Море, И сводишь, и сводишь на нет* (Б. Пастернак).

К неоднозначности, а, следовательно, к известной доле неопределенности приводят случаи, когда признак относится одновременно и к определяемому слову, и к ситуации в целом.

Неопределенность отнесения признака характерна для поэтического языка вообще, ее можно найти в поэзии XIX в., но в XX в. это явление усиливается необычайно. На эту черту не раз обращали внимание исследователи, порой интерпретируя ее как свойство индивидуальной поэтики изучаемого поэта. Однако это явление общее, стоящее в одном эволюционном ряду с повышенной метафоричностью и с ростом неопределенности метафорического образа в поэзии XX в.

Многочисленные примеры подобных сочетаний из поэзии XIX и XX вв. приводит Н.А. Кожевникова в своем фундаментальном исследовании, построенном на материале многих поэтов [1986]. Автор

показывается, как в XX в. происходит "взрыв" необычных сочетаний (чаще они входят в состав тропов), подготовленный постепенным их накоплением в поэзии XIX в. Описываются разные виды таких необычных сочетаний, которые автор связывает, как правило, с метонимией признака (*стройная ночь кипарисов* — Вяч. Иванов). Приводятся примеры "двустороннего обмена признаками": *Косматые цветут огни, Как пламенные хризантемы* (М. Волошин) [Там же, 19]. Интересны примеры метафорических сочетаний со словом сон, где в результате метонимических переносов возникают необычные сочетания с цветовыми прилагательными: ***в белом сне*** *лилей* (Вяч. Иванов), ***желтый сон*** *пустынь* (К. Бальмонт), *...опрокинулся в воде* ***Лазурный сон*** *небес* (А. Блок) [Там же, 63].

Сочетания с цветовыми прилагательными особенно часты. Н.А. Кожевникова дает возможное двойное толкование сочетаниям отвлеченного существительного с цветовым прилагательным. Их можно объяснить как результат объединения двух типов сочетаний — прямого и метафорического, в котором обозначение чувств и внутренних состояний имеет метафорический характер, а цвет обусловлен цветом конкретного предмета. Можно объяснить их, по мысли автора, и как результат отвлечения признака от предмета в сочетании с метафорой: *Давно меж листьев налились* ***Истомой розовой*** *тюльпаны* (И. Анненский), *молний* ***трепет голубой*** (Вяч. Иванов). Многочисленны "мнимосинэстетические" сочетания, имеющие метонимическое происхождение: ***красный зов*** *зари* (А. Блок), *Трава шептала сонно* ***зеленые слова*** (Ф. Сологуб). В поэзии начала века распространены и словосочетания, где отвлеченные слова имеют прямое значение: *синий зной небес* (А. Блок) [Там же, 91].

Н.А. Кожевникова отмечает, что сочетания этих типов широко распространены у современников символистов и у поэтов более позднего времени. Некоторые примеры: *моря синяя нирвана* (И. Бунин), *серая нежность тумана* (М. Кузмин), *сирени шелест голубой* (С. Есенин), *Очей моих синий пожар* (А. Ахматова).

Другой тип асимметрии, более редкий, — это отнесенность признака, выраженного глагольным сказуемым, не к тому предмету, к которому он реально относится. Ю.М. Лотман, анализируя поэтику раннего Пастернака, пишет о том, что в его стихах "действительность слитна", что свойства вещей "взаимопроникают, как краски у импрессионистов". «Одновременно такие характеристики, как "быть субъектом", "быть предикатом" или быть атрибутом (субъекта или предиката) воспринимаются как принадлежащие языку, а не действительности. Поэтому текст строится как сознательная замена одних, ожидаемых по законам бытового сознания, денотатов другими и параллельная взаимная подмена языковых функций. Так, вместо "оплывает свеча" появляются "оплывает печать", "оплывают слова"... Из отдельных "вещей" они превращаются в грани единого мира» [Лотман 1969, 226]. Одновременно, отмечает Лотман, сливаются "я" поэта и ветер. "Я" наделено родством с далью.

Чьей задувшею далью сквожу я...

Отнесенность действия не к "своему" предмету, создает, по сравне-

нию с качественным признаком, более необычный образ, выделяющийся более резко. Степень неопределенности при этом увеличивается. Действие в сказуемом привязано к определенному времени и потому более конкретно, чем признак-определение. Качественный признак носит вневременной характер, для него естественно определять общую атмосферу стихотворения. Его связь не со "своим" предметом менее заметна. Качественный признак как бы растворяется в целостном образе.

Неопределенность отнесения признака сливается с неопределенностью, присущей метафорическому образу, который обычно в подобных случаях возникает. При отсутствии в контексте слова, с которым признак может быть связан прямо, метафорический образ приобретает большую степень неопределенности. В таком контексте признаки не соответствуют определяемым. Например, говоря о "соположении разнородных семантических единиц" в поэзии раннего Пастернака, Ю.М. Лотман отмечает "единую инерцию сенсорности" в стихах *И сады, и пруды и ограды И кипящее белыми воплями Мирозданье – Кипящий* — моторно ощутительное восприятие, *белый* — зрительно-цветовое, *вопль* — слуховое [Лотман 1969, 234].

К возможным видам неопределенности в языке поэзии можно добавить отмеченную А.П. Чудаковым неопределенность чувственного восприятия. В поэзии может быть "точно не определено, каким образом и способом воспринято качество предмета — зрительным, слуховым, тактильным (ср. у Мандельштама: *Я дышал здезд млечных трухой // Колтуном пространства дышал; Художник там изобразил глубокий обморок сирени...*). Более того: эта неопределенность создает предметы, непереводимые или лишь отчасти переводимые на вещный язык действительности" [Чудаков 1986, 282].

Неопределенность чувственного восприятия играет большую роль в поэзии XX в. как способ создания сложного образа, расширяющего наши представления о мире.

Поэтический язык дает повод говорить и о таком виде неопределенности, как неопределенность точки зрения. В то время как в прозе, по мысли А.П. Чудакова, "всегда существует определенная оптическая и четкая смысловая позиция, с которой видится предмет", в поэзии "подчеркнутая и строго выдержанная точка зрения" "всегда ощущается как прозаизм" [Там же, 282].

Есть все основания предполагать, что источником неопределенности точки зрения, как и неопределенности чувственного восприятия является характер ассоциаций во внутренней речи поэта, их подвижность, динамичность, одновременное присутствие разнородных явлений в сознании, быстрые превращения образов, смена точек зрения и т.д.

При наличии в поэтическом тексте форм адресованной речи может возникать неопределенность адресата, а также речевого субъекта.

Если обратиться к уровню тема-рематических отношений, следует констатировать присущую поэтическому языку XX в. неопределенность предмета речи — темы.

В области связей между предложениями в поэтическом языке XX в. наблюдается неопределенность логико-синтаксических отношений. Яркий пример — бессоюзие с многозначной и неопределенной семантической связью между предложениями. Показательно в этом плане исследование А.Г. Грек [1989], специально посвященное бессоюзной связи предложений в поэтической речи.

Итак, суммируя виды неопределенности в поэтическом языке, в числе главных можно назвать следующие: в плане познавательных категорий и познавательной позиции автора — неопределенность чувства, ситуации, субъекта, места, времени, действия, объекта действия, точки зрения; в плане языковых категорий и связей (точнее — когнитивно-языковых) — неопределенность значения слова, неопределенность отнесенности признака (между этими двумя видами неопределенности и тропами границы размыты), неопределенность логико-синтаксических отношений, неопределенность предмета речи (темы); в плане поэтической коммуникации — неопределенность говорящего и адресата.

Все эти виды неопределенности проявляются на уровне тропики, лексической семантики, семантико-синтаксических связей, сентаксиса текста.

Индивидуальность поэтического языка в большой мере зависит от того, какие виды неопределенности в нем присутствуют и преобладают, а также — какими способами неопределенность выражается.

Виды неопределенности и способы ее выражения (преимущественно синтаксические) ниже будут проиллюстрированы на примере поэтического языка нескольких поэтов XX в. (И. Анненский, А. Блок, Б. Пастернак, М. Цветаева).

Прежде чем привести примеры того, как развиваются в поэзии XX в. синтаксические способы выражения неопределенности, следует сказать, что решающую роль в обновлении поэтического языка, в создании новых форм поэтического мышления всегда играют крупные поэты, определяющие поэтическое лицо эпохи. Повторение выработанных ими поэтических приемов у поэтов меньшего масштаба уже не вносит в поэтический язык ничего нового и является лишь знаком того, что соответствующие приемы широко распространились и стали формами поэтического мышления.

Первостепенную роль больших поэтов хорошо объясняет историческая концепция Л. Баткина, высказанная в статьях "Два способа изучать историю культуры" [1986] и "Об уникальном в истории культуры" [1987]. "В своеобразии можно видеть не довесок к общему, не оболочку, не отклонение..., а, напротив, исходный материал при построении теоретической модели данного типа культуры" [Там же, 61]. "Все индивидуальное, кристализуясь из общего умственного раствора, в своем отношении к эпохе являет некий логически предельный случай. В этом-то состоит его познавательное значение" [Там же, 62]. «Ибо мы не в силах "общаться" с эпохой, понимать чужое сознание ни через усредненные характеристики, ни через россыпь единичных фактов, иллюстрирующих выведенную из них концепцию

эпохи. Гуманитарное общение осуществимо как раз на уровне не общего и не единичного, а особенного. С одной стороны, личное чувство, судьба, индивидуальность в состоянии не только "выразиться", но и быть лишь благодаря тому, что надличные установки эпохального сознания превращаются во внутренние голоса, в оформляющий и провоцирующий момент "личного обстояния". С другой стороны, при этом происходит испытание и преобразование самих матриц массового сознания..." [Там же, 62]. ("Личное обстояние" — выражение М.М. Бахтина).

Близкие идеи в применении к роли и судьбе поэта высказывали исследователи истории литературы и сами поэты. Б. Пастернак сказал об этом предельно точно:

Всю жизнь я быть хотел как все,
Но век в своей красе
Сильнее моего нытья
И хочет быть, как я.

И. Анненский

Рост неопределенности в поэтическом языке символистов был обусловлен основными творческими тенденциями поэзии символизма. "Именно стремление к тому, чтобы выразить невыразимое, чтобы сказать о несказанном, вызвало художественный переворот в эпоху символизма, поэзию намеков и иносказаний" [Жирмунский 1977, 132].

Иннокентий Анненский (символизм Анненского, по мысли Л.Я. Гинзбург, "не метафизический, а скорее психологический, символизм сцеплений и соответствий — в бодлеровском смысле — [Гинзбург 1987, 102]) был одним из первых поэтов, в языке которого были разработаны тончайшие и разнообразные формы выражения неопределенности. Характеризуя сложное и противоречивое «я» в новой символической поэзии, Анненский писал: "Для передачи этого *я* нужен более беглый язык намеков, недосказов, символов: тут нельзя ни понять всего, о чем догадываешься, ни объяснить всего, что прозреваешь или что болезненно в себе ощущаешь, но для чего в языке не найдешь и слова" [Анненский 1979, 102].

Одним из главных синтаксических способов выражения неполной определенности в поэтическом языке И. Анненского служит местоименная поэтика, основы которой были заложены в поэзии Тютчева и Фета. В стихах И. Анненского местоименная поэтика, в особенности поэтика указательных местоимений, была преобразована и обогащена, она получила новое наполнение и новый смысл.

Указательные местоимения в поэтическом языке Тютчева и Фета были одним из средств индивидуализации лирики. Характеризуя поэтику романтизма по сравнению с поэтикой классического стиля, В.М. Жирмунский писал: "Романтизм впервые принципиально оправдывает индивидуальную точку зрения и индивидуальное словоупотребление: вместо традиционного *синего моря* поэт увидел море *розоватым* или *зеленым*, вместо *белого* паруса в поэзии появился

рыжий парус. Иными словами, общую идею предмета вытесняет индивидуальный аспект явления, обусловленный определенным местом и временем, и в то же время на смену объективного и идеального художественного стиля выступает индивидуальная манера, обусловленная точкой зрения или темпераментом поэта. Завершение этого пути — в художественной технике эпохи импрессионизма, окончательно разрушившей в искусстве статические и вневременные идеи предметов и отдавшие его во власть мгновенных, текучих и колеблющихся оттенков непосредственного восприятия" [Жирмунский 1977, 359].

Любопытно, что в середине XX в. В. Набоков провозглашает такую позицию как естественный и неотъемлемый художественный принцип. Писательское искусство, по словам В. Набокова, "подразумевает прежде всего искусство видения мира в качестве потенциала художественной литературы". "Писатель первый человек, кто создал его (мира — *И.К.*) карту и назвал естественные составляющие его объекты. *Те* ягоды *там* съедобны. *Это* пятнистое существо, что пронеслось через мою тропу, могло бы быть приручено. Озеро между *теми* деревьями назовется Опаловым озером, или более артистично, Помойным озером. *Тот* туман гора, и эта гора должна быть покорена" (из лекции "Хорошие читатели и хорошие писатели") (курсив везде мой — *И.К.*).

Указание на предмет (или пространство) выражает непосредственность его восприятия в данный момент, в данном месте и с данной точки зрения.

Здесь, где так вяло свод небесный
На землю тощую глядит, —
Здесь, погрузившись в сон железный,
Усталая природа спит...

Ф. Тютчев

Ласточки пропали,
А вчера зарей
Все грачи летали
Да как сеть мелькали
Вон над *той* горой

А. Фет

Главная функция указательных местоимений заключается в том, что они создают образ восприятия. Одновременно они принимают участие в создании неполной определенности. Для аспекта неопределенности существенны следующие разграничения.

Местоимения могут указывать на предметы, расположенные во внешнем пространстве или же в пространстве внутреннего мира. Указание на внутреннюю действительность можно назвать "внутренним жестом". При "внутреннем жесте" степень неопределенности в общем случае возрастает.

Играет роль также объект указания. При переходе от зрительно воспринимаемых предметов и пространств к абстрактным сущностям, к мирам неявным, неизбежно появляется некоторая степень неопределенности.

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

А. Фет

Уничтожиться, канув
В *этот* омут безликий,
Прямо в олурь диванов,
В полосатые тики!..

И. Анненский

И бродят тени, и молят тени:
«Пусти, пусти!»
От *этих* лунных осеребрений
Куда ж уйти?

И. Анненский

Какой тяжелый, темный бред!
Как *эти* выси мутно-лунны!
Касаться скрипки столько лет
И не узнать при свете струны

И. Анненский

Неопределенность возникает и при указании на никак не ограниченное пространство: *глубина, высота, даль* и под.

И вот опять все потемнело,
Все стихло в чуткой темноте —
Как бы таинственное дело
Решалось *там* — на высоте.

Ф. Тютчев

А *там*, вдали, сверкает воздух жгучий,
Колебляся, как будто дремлет он

А. Фет

Я ночи знал. Мечта и труд
Их наполняли трепетаньем, —
Туда, к наллунным очертаньям,
Бывало мысль они зовут.

И. Анненский

Я и не знал, что нынче снова
Там, за окном, веселый пир.

И. Анненский

Еще горят лучи над сводами дорог,
Но *там*, между ветвей, все глуше и немее

И. Анненский

Зрительно воспринимаемые предметы, удаленные в пространстве или во времени, становятся принадлежностью внутреннего мира, и указание на такие предметы также может приобретать некоторую степень неопределенности.

Но *там*, за этим царством вьюги,
Там, там, на рубеже земли,
На золотом, на светлом Юге,
Еще я вижу вас вдали...

Ф. Тютчев

По сравнению с поэтическим языком Тютчева и Фета в языке И. Анненского было необычайно расширено поле указания. Указательные местоимения стали применяться в поэзии Анненского к разнообразным явлениям внутреннего мира, к мгновениям восприятия, к неопределенным отрезкам времени, к неограниченному и неопределенному пространству, к не ясно очерченным областям внешнего мира, к мирам неявным. Указательные местоимения и наречия приобрели сложные функции. Возросла степень их смысловой неопределенности.

Особая роль поэтики указательных местоимений и увеличение неопределенности в сфере указания в поэтическом языке И. Анненского в большой мере связана с тем, что в его стихах лирическое событие часто происходит одновременно и во внешнем мире и в мире внутреннем. Характер отношений между миром вещей и внутренним миром человека таков, что предмет, по словам Л.Я. Гинзбург, оставаясь самим собой", "как бы дублирует человека" [Цит. соч., 351]. Поэтому указание, направленное на предмет внешнего мира, одновременно приобретает смысл внутреннего жеста, имеющего в виду некоторую область внутренней жизни лирического «я». Указание служит намеком, дает возможность угадать, почувствовать неназванное, не вполне проясненное, не поддающееся словесному выражению эмоциональное состояние, впечатление, душевное событие. Указательные местоимения наполняются, таким образом, колеблющимся, неопределенным, неоднозначным смыслом.

Поэтика указательных местоимений включает в себя обе функции, которые, в ряду других черт новой поэзии, отметил И. Анненский: "... мистическая музыка недосказанного и фиксирование мимолетного — вот арсенал новой поэзии" [Анненский 1979, 206].

Выше были приведены примеры увеличения неопределенности при переходе указания от зрительно воспринимаемых предметов к абстрактным сущностям. В поэзии И. Анненского, по сравнению с поэзией Тютчева и Фета, численно возрастают случаи отнесенности местоимения *этот* к словам с отвлеченным значением (некоторые примеры см. выше).

Значительно учащаются также случаи употребления местоименных наречий *там, туда* с последующим обозначением неограниченного пространства (*туда, к надлунным очертаньям*). Такого рода указания создают пространственную неопределенность.

В поэтике Анненского появляются новые способы создания неполной определенности. Сильная степень неопределенности достигается самостоятельным употреблением местоименных слов в чисто указательном значении (не в функции анафоры) и без последующих поясняющих членов. Объект указания в этих случаях не называется, и смысл, стоящий за местоименным словом, вырисовывается с большей или меньшей степенью неопределенности из всего контекста.

Наиболее частотны в стихах Анненского местоименные слова это и там, употребляемые как внутренние жесты, как указания на неопределенные, неявные миры.

Слово *это* обычно выражает неопределенность лирического сюжета,

лирической ситуации или неопределенное, сложное, невыразимое состояние лирического «я». Вот некоторые примеры: *Это было поздним летом Меж ракит и на песке, Перед бледно-желтым цветом В увядающем венке* ("Хризантема"); *Сливались ли это тени, Только тени в лунной ночи мая? Это блики, или цветы сирени Там белели, на колени Ниспадая?* ("Träumerei"); *Что-нибудь, но не это... Подползай — ты обязан; Как ты жарок, измазан, Все равно — ты не это!* ("Тоска вокзала"); *Минута — и ветер, метнувшись, В узорах развеет листы, Минута — и сердце, проснувшись, Увидит, что это — не ты...* ("Минута"). Следует сказать, что в приведенных примерах роль слова *это* в полной мере очевидна лишь на фоне всего контекста. Необходимо также иметь в виду отмеченную выше колеблющуюся направленность указания у Анненского — и к миру зрительно воспринимаемых вещей и к миру настроений и ощущений лирического «я». Двунаправленность указания часто рождает "миражность" описываемой картины. Видимая картина превращается в другую, возникающую в воображении поэта. Например, в стихотворении "Август":

Уж день за шторами. С туманом по земле
Влекутся медленно унылые призывы...
А с ним все душный пир, дробится в хрустале
Еще вчерашний блеск, и только астры живы...

Иль *это* — шествие белеет сквозь листы?
И *там* огни дрожат под матовой короной,
Дрожат и говорят: "А ты? Когда же ты?"
На медном языке истомы похоронной...

Есть у Анненского стихотворения, где слово *это* служит композиционным каркасом стихотворения, проходя через весь текст. Например, "Прерывистые строки" (повторяются в тексте начальные строки *Этого* быть не может, *Это* — подлог) или "Не могу понять, не знаю...".

В стихотворении "То и Это" местоимения используются в функции наименования: *Но отрадной до рассвета Сердце дремой залито, Все простит им... если это Только Это, а не* ***То*** [курс. И. Анненского].

Надо заметить, что вместо наименования лица или предмета Анненский нередко применяет и местоимения *этот* и *тот*: *Послушайте! Я только вас пугал: Тот далеко, он умер... Я солгал.* ("Кошмары", курсив И. Анненского); *Только б* ***тот*** *над головой, Темноалый, чуть живой, Подождал пока над ложем Быть таким со мной схожим... Этот темный, чуть живой, Там, над самой головой...* ("Умирание"). Конструкция с "фразовой номинацией" заключает в себе такую же неопределенность, как и самостоятельно употребленное местоимение. Например, в стихотворении "Стальная цикада":

Я знал, что она вернется
И будет со мной — Тоска.
Звякнет и запахнется
С дверью часовщика...

Сердце стального трепет
Со стрекотаньем крыл
Спешит и вновь распешит
Тот, кто ей дверь открыл...

Местоименное наречие *там* в поэтическом языке И. Анненского указывает на неопределенное пространство, неопределенные или не имеющие четких границ области бытия, на разные сферы внутреннего лирического пространства — мир мечты, воображения, мир поэтического творчества. Слово *там* может относиться к неопределенным отрезкам времени, к неуловимым мгновениям, к неясным и сложным душевным движениям и ощущениям, к невидимым мирам.

Сейчас наступит ночь. Так черны облака...
Мне жаль последнего вечернего мгновенья:
Там все, что прожито, желанье и тоска,
Там все, что близится, — уныло и забвенье.

Тоска мимолетности

Весь я *там* в невозможном ответе,
Где миражные буквы маячут...
... Я люблю, когда в доме есть дети
И когда по ночам они плачут.

Тоска припоминания

Слово *там* в перечисленных выше значениях можно встретить во многих стихотворениях И. Анненского ("Который?"; "На пороге"; "Там"; "Опять в дороге"; "Август"; "Зимнее небо"; "Träumerei", "В волшебную призму"; "Струя резеды в темном вагоне"; "Осень"; "Он и я"; "На северном берегу"; "Бессонные ночи" и др.). Часто слово *там* указывает на некий уже названный мир, но неопределенность в этих случаях обычно не уменьшается, поскольку достаточно высокую степень неопределенности заключает в себе само это название (это может быть слово с обобщенным значением, метафора, символ и т.д.). Например, в стихотворении "Свечку внесли":

Не мерещится ль вам иногда,
Когда сумерки ходят по дому,
Тут же возле другая среда,
Где живем мы совсем по-другому?

С тенью тень *там* так мягко слилась,
Там бывает такая минута,
Что лучами незримыми глаз
Мы уходим друг в друга как будто.

В стихотворении "Первый фортепьянный сонет" слово *книга* таит в себе тот же смысл, что и повторяющееся далее в тексте слово *там*. Это нераздельно слитые в образах стихотворения мир музыки, игра на фортепьяно, и миры, рождаемые в воображении поэта звуками фортепиано:

Есть книга чудная, где с каждою страницей
Галлюцинации таинственно свиты:
Там полон старый сад луной и небылицей,
Там клен бумажные заворожил листы,

Там в очертаниях тревожной пустоты,
Упившись чарами луны зеленолицей,
Менады белою мятутся вереницей,
И десять реет их по клавишам мечты.

Но, изумрудами запястий залитая,
Меня волнует дев мучительная стая:
Кристально чистые так бешено горды.

И я порвать хочу серебряные звенья...
Но нет разлуки нам, ни мира, ни забвенья,
И режут сердце мне их узкие следы...

Наряду с указательными местоимениями средством создания неопределенности служат широко употребительные в стихах Анненского неопределенные местоимения: *кто-то, что-то, где-то, чей-то, какой-то* и др. Например, в создании неопределенно таинственной атмосферы, пронизывающей стихотворение "Киевские пещеры", принимают участие неопределенные местоимения:

Тают зеленые свечи,
Тускло мерцает кадило,
Что-то по самые плечи
В землю сейчас уходило,

Чьи-то беззвучно уста
Молят дыханья у плит,
Кто-то, нагнувшись, "с креста"
Желтой водой их поит...

"Скоро ль?" — Терпение, скоро...
Звоном наполнились уши,
А чернота коридора
Все безответней и глуше...
Нет, не хочу, не хочу!
Как? Ни людей, ни пути?
Гасит дыханье свечу?
Тише... Ты должен ползти...

Другие примеры: *И, лиловея и дробясь, чтоб уверяло там сиянье, Что* ***где-то*** *есть не наша* ***связь,*** *а лучезарное* ***слиянье***... ("Аметисты"); *Вдруг — точно яркий призыв, Даль* ***чем-то*** *резко разъялась* ("Сизый закат"); *Тело скорбно и разбито, Но его волнует жуть, Что обиженно-сердито* ***Кто-то*** *мне не даст уснуть* ("Тоска маятника"); *Темнеет... Комната пуста, С трудом я вспоминаю* ***что-то*** ("Он и я").

Указание на неопределенное пространство и неопределенную сферу бытия выражается в стихах Анненского и сочетанием указательного и неопределенного местоимения *где-то там: А если грязь и низость — только мука по* ***где-то там*** *сияющей красе...* ("О нет, не стан)"; *А* ***где-то там*** *мятутся средь огня Такие ж я, без счета и названья* ("Гармония"). Личные местоимения в поэтическом языке Анненского нередко замещают отсутствующие в тексте имена. Например, в стихотворении "Кошмары": *Вы ждете? Вы в волненьи? Это бред. Вы отворять* ***ему*** *идете? Нет!* В стихотворении "Трое":

Ее факел был огнен и ал,
Он был талый и сумрачный снег:
Он глядел на нее и сгорал,
И сгорал от непознанных нег.

Лоно смерти открылось черно —
Он не слышал призыва: "Живи!",
И осталось в эфире одно
Безнадежное пламя любви.

Да на ложе глубокого рва,
Пенной ризой покрыта до пят,
Одинокая грезит вдова —
И холодные воды кипят...

Поэтика "недосказов" проявляется также в языке Анненского в логических разрывах, чрезвычайно для Анненского характерных, и в особого рода лирических вопросах, призванных намекнуть на сложное, неопределенное, не поддающееся прояснению глубинное чувство лирического «я». В качестве примера можно привести стихотворение "Старая усадьба", где очень наглядно представлены функции обоих названных приемов.

Сердце дома. Сердце рало. А чему?
Тени дома? Тени сада? Не пойму.

Сад старинный, все осины — тощи, страх!
Дом — руины... Тины, тины что в прудах...

Что утрат-то!.. Брат на брата... Что обид!..
Прах и гнилость... Накренилось... А стоит...

Чье жилище? Пепелище?.. Угол чей?
Мертвой нищей логовище без печей...

Ну как встанет, ну как глянет из окна:
"Взять не можешь, а тревожишь, старина!

Ишь затейник! Ишь забавник! Что за прыть!
Любит древних, любит давних ворошить...

Не сфальшивишь, так иди уж: у меня
Не в окошке, так из кошки два огня.

Дам и брашна — волчьих ягод, белены...
Только страшно — месяц за год у луны...

Столько вышек, столько лестниц — двери нет...
Встанет месяц, глянет месяц — где твой след?.."

Тсс... ни слова... даль былого — но сквозь дым
Мутно зрима... Мимо, мимо... И к живым!

Иль истомы сердцу надо моему?
Тени дома? Шума сада?.. Не пойму...

Это стихотворение построено так, что время восприятия явлений внешнего мира совпадает с временем мысли-речи о них. Лирическое событие описывается как поток сознания лирического героя.

Разрывы здесь указывают на разного рода опущенные звенья лирического сюжета: передвижение лирического героя, перевод взгляда с одного предмета на другой, ассоциативный переход от одной мысли к другой, от одного образа к другому, эмоциональное впечатление от увиденного ("эмоциональная пауза"). За каждым многоточием стоит отрезок времени, являющийся частью лирического сюжета, насыщенный внутренними событиями: движением мысли, вспышками чувства, деятельностью воображения.

Логические разрывы, выраженные многоточиями, служат в поэзии Анненского способом создания неполной определенности, недосказанности, позволяющим, однако, почувствовать то, "для чего в языке нет и слова" (см. выше). При этом автор ничего не скрывает от читателя. Поэт не договаривает потому, что он сам только "догадывается" о чем-то. В стихотворении "Старая усадьба" ярче всего выражена неопределенность чувства. В уже цитированной выше статье о поэзии Бальмонта И. Анненский писал: "Я измеряется для нового поэта не завершившим это я идеалом или миропониманием,

а болезненной безусловностью мимолетного ощущения" [Цит. соч., 109].

Смысловая незавершенность и логические разрывы — любимый прием И. Анненского. Часто опускаются целые звенья лирического сюжета. Такие пропуски обозначаются многоточием, заполняющим целую строку. Стихотворение "Осень" начинается такой строкой, после которой следует продолжение сюжета:

Осень

.....

И всю ночь там по месяцу дымы вились,
И всю ночь кто-то жалостно-чуткий
На скамье там дремал, уходя в котелок.

Можно предположить, что под влиянием Анненского возник в стихах Ахматовой прием, когда стихотворение начинается сочинительным союзом. Начало лирического сюжета в этих случаях остается в тени, за занавесом.

Таким же многоточием начинается другое стихотворение Анненского под названием "Осень":

Осень

.....

Не било четырех... Но бледное светило
Едва лишь купола над нами золотило

В некоторых стихотворениях строфы или половины строф отделены друг от друга строкой, состоящей из многоточий. Многоточие, занимающее целую строку, открывает большие смысловые возможности. Оно и разделяет, и связывает разорванные по смыслу части текста, обозначая скрытые смысловые переходы между ними. Такие строки есть во многих стихотворениях Анненского ("Который?", "Еще один...", "Далеко... Далеко...", "Кошмары", "О нет, не стан", "Дождик", "Прерывистые строки", "Лира часов" и др.). Пример из стихотворения "Дождик":

В песочной зароется яме,
По трубам бежит и бурлит,
То жалкими брызнет слезами,
То радугой парной горит.

.....

О нет! Без твоих превращений,
В одно что-нибудь застывай!
Не хочешь ли дремой осенней
Окутать кокетливо май?

Ю. Тынянов назвал пропуски строк у Пушкина (обозначенные многоточиями) "эквивалентами текста" [Тынянов 1965, 43]. В стихах Анненского пропуски служат не эквивалентами текста, а частями текста. Опущены не строки (то есть это не формальный пропуск), а смысловые звенья, представляющие собой этапы внутренней речи лирического «я». Такие промежуточные смысловые звенья, находящиеся между эксплицитно выраженными частями текста, всегда сохраняют значительную степень неопределенности.

Многоточия обычно расположены на переходе от описания внешних

событий к выражению ощущений лирического «я» или к его внутреннему диалогу. Поэтому многоточия, как и указательные местоимения, приобретают колеблющийся смысл, относящийся к связи между миром вещей и внутренним миром лирического «я».

Лира часов

Часы не свершили урока,
А маятник точно уснул,
Тогда распахнул я широко
Футляр их — и лиру качнул.

И, грубо лишенная мира,
Которого столько ждала,
Опять по тюрьме своей лира,
Дрожа и шатаясь, пошла.
Но вот уже ходит ровнее,
Вот найден и прежний размах.

. . . . . .

О сердце! Когда, леденея,
Ты смертный почувствуешь страх,

Найдется ль рука, чтобы лиру
В тебе так же тихо качнуть,
И миру, желанному миру,
Тебя, мое сердце, вернуть?..

Еще более часты в стихах Анненского многоточие в середине и в конце строки. Вот характерный пример ("Аромат лилеи мне тяжел"):

Аромат лилеи мне тяжел,
Потому что в нем таится тленье...
Лучше смол дыханье, синих смол,
Только пить его без разделенья...

Оттолкнув соблазны красоты,
Я влюблюсь в ее миражи в дыме...
И огней нетленные цветы
Я один увижу голубыми...

Многочисленны в поэзии Анненского многоточия в конце стихотворений. Стихотворение "В ароматном краю в этот день голубой" кончается строфой, где поэт очень точно сказал об этой особенности своей поэтики.

А еще потому, что в сиянье сильней
И люблю я сильнее в разлуке
Полусвет — полутьму наших северных дней,
Недосказанность песни и муки...

Здесь речь идет о присущих поэтике Анненского соответствиях — природы, внутреннего состояния поэта, строения стиха. "Недосказанность песни", так характерная для Анненского, соответствует недосказанности "муки" (как и других душевных состояний; мука — одно из ключевых слов поэзии Анненского, см.: [Тростников 1990]) и неопределенности состояния ("полусвет — полутьма") любимой поэтом северной природы.

Многие стихотворения Анненского несут в себе намеренно не завершенный смысл. Точка в конце таких стихотворений противоречила

бы их принципиальной "недосказанности". Ее может выразить лишь многоточие. Многоточие говорит о том, что психологический процесс не кончается с концом стихотворения. "Болезненная безусловность мимолетного ощущения" (см. выше), переданная в стихотворении, оставляет след в сознании лирического «я», ход мысли продолжается, ощущение как бы дает внутренний резонанс, который длится, и это продление выражается многоточием. (Здесь напрашивается аналогия с мыслью В. Набокова, выраженной в последней фразе романа "Дар": *И не кончается строка.*)

Выше были упомянуты лирические вопросы как один из способов создания неопределенности. В стихотворении "Старая усадьба" в первой и последней строфе такие вопросы направлены к внутреннему миру лирического «я» и выражают неопределенность чувства. Четвертая строфа содержит вопросы, которые возникают у лирического героя в процессе восприятия неопределенных явлений внешнего мира.

В этих же стихах есть еще одно синтаксическое средство создания неполной определенности — бессоюзные предложения, где выпущенные звенья содержат не вполне определенный смысл: *Столько вышек, столько лестниц — двери нет... Встанет месяц, глянет месяц — где твой след?..*

Говоря о приемах неполной определенности в поэтическом языке И. Анненского, следует упомянуть также неопределенность субъекта в инфинитивных односоставных предложениях. Обычно в инфинитивных предложениях неназванным субъектом является лирическое «я»:

На воде

То луга ли, скажи, облака ли, вода ль
Околдована желтой луною:
Серебристая гладь, серебристая даль
Надо мной, предо мною, за мною...

Ни о чем не жалеть... Ничего не желать...
Только б маска колдуньи светилась
Да клубком ее сказка катилась
В серебристую даль, на сребристую гладь.

Но инфинитивные предложения допускают неоднозначность субъекта, его расширение и обобщение. Стихотворения "Поэзия", "С четырех сторон чаши" построены на инфинитивных предложениях с неопределенно широким субъектом.

Поэзия

Над высью пламенной Синая
Любить туман ее лучей,
Молиться Ей, Ее не зная,
Тем безнадежно горячей,

Но из лазури фимиама,
От лилий праздного венца,
Бежать... презрев гордыню храма
И славословие жреца,

Чтоб в океане мутных далей,
В безумном чаяньи святынь,
Искать следов Ее сандалий
Между заносами пустынь.

Инфинитивные предложения способны выполнять особую функцию. Они дают возможность описать положение дел, не называя деятеля, субъекта. Элиминация субъекта необходима в том случае, когда имеется в виду не единичный (или не только единичный), но и не обобщенный субъект. Инфинитивные предложения незаменимы, если субъект — неопределенный. В стихотворении "Поэзия" речь идет о внутреннем опыте лирического «я». Но такой опыт может оказаться близким, созвучным и другим поэтам. Неопределенность субъекта в данном случае неизбежна, и инфинитивные предложения прямым образом ее выражают.

Анализ неполной определенности в стихах И. Анненского показывает, что поэтике И. Анненского более всего свойственны неопределенность пространства (как внешнего, так и внутреннего, границы между которыми зыбки), неопределенность ситуации (лирической ситуации, лирического события) и неопределенность чувства, состояния лирического «я». Характерна также неопределенность смысловых связей между частями лирического сюжета. В меньшей степени присуща поэтике Анненского неопределенность субъекта.

Синтаксическими способами создания неопределенности в поэтическом языке Анненского служат семантический и смысловой эллипсис и семантически равнозначная эллипсису замена имени местоимением.

Эти способы реализуются на уровне композиции, сложного целого (смысловая незавершенность, логические разрывы, перерывы в речи, передаваемые многоточием), сложного предложения (опущенные смысловые звенья при бессоюзной связи). Местоименная поэтика реализуется на всех уровнях, начиная от простого предложения и кончая композицией. Следует отметить также некоторые типы простых предложений, способных выражать неопределенность, — вопросительные предложения и инфинитивные предложения с неопределенным субъектом.

А. Блок

Многообразные способы создания неопределенности — одна из существенных особенностей поэтического языка А. Блока. Среди грамматических средств неопределенности первостепенное значение в поэзии Блока имеют: местоименная поэтика; лирические вопросы (такие, которые, по мысли В.М. Жирмунского, равнозначны неопределенным местоимениям — см. ниже); неопределенно-личные предложения, неполные предложения с опущенным субъектом действия, обозначение качественного признака при отсутствии его носителя; отвлечение признака (употребление качественных прилагательных среднего рода в значении существительных).

Большую роль в поэтике А. Блока играют неопределенные местоимения, среди которых наиболее значимы, будучи нагружены для поэта глубокими смыслами, местоимения *кто-то, чей-то, какой-то* (характерно также сочетание неопределенных местоимений с прилагательными: *кто-то медленный, кто-то белый, кто-то бедный и печальный, чей-то образ, чей-то странный* и под.). Этими место-

имениями обозначаются тайные, невидимые, мистические силы:

Новый год пришел в ночи
И раскинул покрывало.
Чьи-то крадутся лучи,
Что-то в сердце зазвучало.

Старый год уносит сны

И с этой ветхой позолоты,
Из этой страшной глубины
На праздник мой спустился *Кто-то*
С улыбкой ласковой Жены.

Мы преклонились у завета

Дорога, под луной бела,
Казалось, полнилась шагами.
Там только *чья-то* тень брела
И опустилась за холмами.

Я вышел в ночь — узнать, понять...

Зачумленный сон воды,
Ржавчина волны...
Мы — забытые следы
Чьей-то глубины...

Болотные чертенятки

Из хрустального тумана,
Из невиданного сна
Чей-то образ, *чей-то* странный...
(В кабинете ресторана
За бутылкою вина).

Из хрустального тумана...

Когда внезапно вздох недальный,
Домчавшись, кровь оледенил,
И кто-то бедный и печальный
Мне к сердцу руку прислонил...

Уже померкла ясность взора...

Для поэзии А. Блока очень важна глубинная противопоставленность существующих в мире светлого и темного начала, чутко воспринимаемых поэтом во внешних проявлениях и знаках. Носители этих двух начал часто бывают обозначены неопределенными местоимениями. В стихах первого тома, особенно в цикле "Стихи о Прекрасной Даме", за словами *кто-то, чей-то* скрывается светлый и недостижимый женский образ, который иногда приближается, но обычно пребывает в неопределенных "дальних мирах", в "мирах иных".

Кто-то шепчет и смеется
Сквозь лазоревый туман.
Только мне в тиши взгрустнется —
Снова смех из милых стран!

Снова — шопот — и в шептаньи
Чья-то ласка, как во сне,
В *чьем-то* женственном дыханьи,
Видно, вечно радость мне!

Пошепчи, посмейся, милый,
Милый образ, нежный сон;
Ты нездешней, видно, силой
Наделен и окрылен.

Кто-то шепчет и смеется...

Отголоски "нездешнего" светлого образа стихов первого тома есть и в третьем томе:

Есть минуты, когда не тревожит
Роковая нас жизни гроза.
Кто-то на плечи руки положит,
Кто-то ясно заглянет в глаза...

И мгновенно житейское канет,
Словно в темную пропасть без дна...
И над пропастью медленно встанет
Семицветной дугой тишина...

И напев заглушенный и юный
В затаенной затронет тиши
Усыпленные жизнию струны
Напряженной, как арфа, души.

Есть минуты, когда не тревожит...

Но в следующем цикле стихов первого тома "Распутья" (отчасти и в "Стихах о Прекрасной Даме") в неопределенных местоимениях появляются другие смыслы. Поэт все настойчивее ощущает существование и воздействие мистических темных сил, неясных и неопределенных. Это демонические силы или зловещие призраки, связанные со смертью. Они обозначаются часто словами *кто-то, чей-то*.

Пытался сердцем отдохнуть я —
Ужель не сбросить этих снов?
Но *кто-то* ждал на перепутьи
Моих последних страшных слов...

Пытался сердцем отдохнуть я...

Я знаю все. Но мы — вдвоем.
Теперь не может быть и речи,
Что не одни мы здесь идем,
Что *Кто-то* задувает свечи.

Мы всюду. Мы нигде...

Тень лампадки вздрогнет и встревожит,
Кто-то, отделившись от стены,
Подойдет и медленно положит
Нежный саван снежной белизны.

Что с тобой — не знаю и не скрою...

Плачет ребенок. Под лунным серпом
Тащится по полю путник горбатый.
В роще хохочет над круглым горбом
Кто-то косматый, кривой и рогатый...

Плачет ребенок...

Голоса поют, взывает вьюга,
Страшен мне уют...
Даже за плечом твоим, подруга,
Чьи-то очи стерегут

Милый друг, и в этом тихом доме...

Главная неопределенность иногда заключается в том, что поэт не знает (может быть, только смутно ощущает), какое начало — светлое или темное — таится в незвестных высших силах, которые

воздействуют на его жизнь:

У Вас был голос серебристо-утомленный.
Ваша речь была таинственно проста.
Кто-то Сильный и Знающий, может быть, влюбленный
В Свое Создание, замкнул Вам уста.

Кто был Он — не знаю — никогда не узнаю,
Но к Нему моя ревность, и страх мой к Нему.
Ревную к Божеству, Кому песни слагаю,
Но песни слагаю — я не знаю, Кому.

На Вас было черное закрытое платье...

В цикле "Распутья" и в стихах второго и третьего тома в неопределенных местоимениях появляется еще один смысл: они становятся знаками скрытых социальных сил, неведомых и носящих иногда мистический характер.

И глухо заперты ворота,
А на стене — а на стене
Недвижный *кто-то*, черный *кто-то*
Людей считает в тишине.

Фабрика

— Кто же поставлен у власти?
— Власти не хочет народ.
Дремлют гражданские страсти:
Слышно, что *кто-то* идет.

— Все ли спокойно в народе?

Что-то в мире происходит.
Утром страшно мне раскрыть
Лист газетный. *Кто-то* хочет
Появиться, *кто-то* бродит.
Иль — раздумал, может быть?

Как растет тревога к ночи!

Неопределенные местоимения в стихах второго и третьего тома употребляются очень часто. В отличие от первого тома значения их обычно близки к общеязыковым (*кто-то* — некто, какой-то человек или — безразлично кто). Но и в обычном значении неопределенные местоимения приобретают тонкие индивидуальные оттенки. Неопределенные местоимения играют свою роль в создании атмосферы неясной и напряженной тревожности. В блоковских контекстах смысл неопределенных слов не вполне тождествен общеязыковому. Лица и предметы внешнего мира (например, в картине города) становятся неразличимы, потому что они находятся в отдалении, в тумане, вьюге, мгле, в вихревом движении и мелькании. Неопределенность (неясно кто, неясно что) рождает образ полуреальности реального мира.

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

По улицам метель метет...

Какие-то искры,
Каких-то снежинок неверный полет...

Как быстро — так быстро
Ты надо мной
Опрокинула свод
Голубой...

Настигнутый метелью

И *какие-то* печали
Издали,
И туманные скрижали
От земли.
И покинутые в дали
Корабли.
И *какие-то* за мысом
Паруса.
И *какие-то* над морем
Голоса.

Крылья

Крик осла моего раздается
Каждый раз у садовых ворот.
А в саду *кто-то* тихо смеется,
А потом — отойдет и поет.

Соловьиный сад. I

Вопрос о том, какого рода явления стоят за неопределенными местоимениями, становится неразрешимым, когда местоимение входит в состав сложного метафорического образа, обладающего в свою очередь высокой степенью неопределенности: *И внезапно повеяло холодом. Впереди покраснела заря.* ***Кто-то*** *звонким, взывающим молотом Воздвигал столпы алтаря* ("Я бежал и спотыкался"). *Глухие тайны мне поручены, Мне* ***чье-то*** *солнце вручено* ("Незнакомка"). *А под маской было звездно. Улыбалась* ***чья-то*** *повесть, Короталась тихо ночь* ("Под масками"). *Дух пряный марта был в лунном круге. Под талым снегом хрустел песок. Мой город истаял в мокрой вьюге, Рыдал, влюбленный, у* ***чьих-то*** *ног* ("Дух пряный марта был в лунном круге").

В поэтическом творчестве А. Блока тончайшим образом разработана поэтика указательных местоимений. При этом аспект неопределенности в указательных словах необычайно усилен по сравнению с предшественниками. Особенно заметную роль в поэтическом языке А. Блока играют слова *здесь, там, тот, то.* (Поэтические функциии этих слов, в частности, слова *там* имеющего большое значение в лирике А. Блока, описаны в работах автора: [Ковтунова 1986, 1989].) Ограничимся здесь лишь самой общей характеристикой этих местоимений в поэзии А. Блока.

Помимо часто встречающихся у Блока традиционных значений слов *здесь, там* — здешний мир, потусторонний мир, в поэтическом языке Блока эти слова имеют многообразные индивидуальные смыслы. Характерная для мировосприятия А. Блока тяга к широким, открытым пространствам, к далеким мирам, к "дали любимой" находит выражение в слове *там*. Слово *там* часто обозначает неопределенно далекое пространство, постоянно ощущаемый и прозреваемый поэтом бесконечный мир, Космос, Вселенную, далекий и нескончаемый путь во Вселенной.

Нередко слово *там* указывает также на неизвестное место, находящееся в отдалении.

Далеко открытое пространство ассоциируется со свободой и противопоставляется закрытому, замкнутому миру. Это противопоставление выражается часто противопоставленностью указательных слов *здесь — там*. Противопоставление *здесь — там* значительно (и неопределенно широко) раздвигает границы изображаемого лирического пространства.

Несколько примеров со словом *там*:

Ступлю вперед — навстречу мрак,
Ступлю назад — слепая мгла.
А *там* — одна черта светла,
И на черте — условный знак.
Стою на царственном пути

Там, в ночной завывающей стуже,
В поле звезд отыскал я кольцо.
Там, в ночной завывающей стуже...

Там небо осветленный край
Средь дымных пятен.
Там разговор гусиных стай
Так внятен.

Свободен, весел и силен,
В дали любимой
Я слышу непомерный звон
Неуследимый.

Там осень сумрачным пером
Широко реет.
Там старый лес под топором
Редеет.
Там неба осветленный край...

Примеры противопоставленности *здесь* и *там*:

Там не было конца свободной дали,
Но *здесь*, в тени, не виделось ни зги
Сгущался мрак церковного порога...

Все лучи моей свободы
Зажгли *там*.
Здесь снега и непогоды
Окружили храм.
Сны раздумий небывалых [курсив А. Блока]

Здесь — страшная печать отверженности женской
За прелесть дивную —постичь ее нет сил.
Там — дикий сплав миров, где часть души вселенской
Рыдает, исходя гармонией светил.
Нет, никогда моей, и ты ничьей не будешь... [курсив А. Блока]

Среди особенностей употребления личных местоимений как средств неопределенности следует отметить неоднократно встречающееся у Блока неопределенное *он* как способ отчуждения *я* или одной из сторон я (иногда — двойника). Из цикла "Стихи о Прекрасной Даме": "Он входил простой и скудный", "Явился он на стройном бале", "Ушел он, скрылся в ночи", "Его встречали повсюду". Из цикла "Кармен" — "Среди поклонников Кармен" (здесь также неопределенное *один*):

Среди поклонников Кармен,
Спешащих пестрою толпою,
Ее зовущих за собою,
Один, как тень у серых стен
Ночной таверны Лиллас-Пастья.
Молчит и сумрачно глядит,
Не ждет, не требует участья,
Когда же бубен зазвучит,
И глухо зазвенят запястья, —
Он вспоминает дни весны,
Он средь бушующих созвучий
Глядит на стан ее певучий
И видит творческие сны.

В.М. Жирмунский выделил особый тип вопросов в лирике — "лирически неопределенные, эмоционально взволнованные, как бы тревожные вопросы". По наблюдениям Жирмунского, такого характера вопросы, "выдающие волнение, тревогу, ожидание и т.п.", есть в "Песнях" Жуковского. Обычны такие вопросы в лирике символистов. Жирмунский приводит примеры из стихов Брюсова, Бальмонта, Сологуба, Блока (у Блока: "Кто, проходя, души моей скрижали Заполонил упорною мечтой?", "Кто знает, где это было? Куда упала звезда? Какие слова говорила, Говорила ли ты тогда?") и высказывает мысль о близости таких вопросов неопределенным местоимениям: "По смыслу и общему стилистическому значению эти вопросы большей частью тождественны с теми неопределенными местоимениями и наречиями, которые так обычны в романтическом стиле ("кто-то", "что-то", "где-то", "куда-то"). "Кто?" соответствует "кто-то", "куда?" соответствует "куда-то": и в том и в другом случае обозначается неопределенность действующего лица, места и времени действия, его причины и т.д." [Жирмунский 1977, 79].

Эту мысль прямо подтверждает стихотворение Блока "Жизнь медленная шла, как старая гадалка", в котором неопределенные местоимения и неопределенные лирические вопросы расположены в зеркальной симметрии в первой и последней строфе:

Жизнь медленная шла, как старая гадалка,
Таинственно шепча забытые слова.
Вздыхал о чем-то я, чего-то было жалко,
Какою-то мечтой горела голова.

.....

Весна, весна! Скажи, чего мне жалко?
Какой мечтой пылает голова?
Таинственно, как старая гадалка,
Мне шепчет жизнь забытые слова.

Тревожными лирическими вопросами наполнены стихи Блока на всем протяжении его творчества.

Какому богу служишь ты?
Родны ль тебе в твоем пареньи
Передрассветное волненье,
Передзакатные мечты?
Какому богу служишь ты?

Но здесь, и дальше — ровный звук,
И сердце медленно боролось,
О, как понять, откуда стук,
Откуда будет слышен голос?

Я вышел в ночь — узнать, понять

Чего же жду я, очарованный
Моей счастливою звездой,
И оглушенный и взволнованный
Вином, зарею и тобой?

Там дамы щеголяют модами

Летят, летят косым углом,
Вожак звенит и плачет...
О чем звенит, о чем, о чем?
Что плач осенний значит?

Осенний день

Испепеляющие годы!
Безумья-ль в вас, надежды ль весть?
От дней войны, от дней свободы —
Кровавый отсвет в лицах есть.

Рожденные в года глухие

Какие ж сны тебе, Россия,
Какие бури суждены?
Но в эти времена глухие
Не всем, конечно, снились сны...

Возмездие. Вступление во вторую главу

Вопросы часто сочетаются с неопределенными или указательными местоимениями:

Там сумерки невнятно трепетали,
Таинственно сменяя день пустой.
Кто, проходя, души моей скрижали
Заполонил упорною мечтой?

Кто, проходя, тревожно кинул взоры
На этот смутно отходящий день?
Там, в глубинах, — мечты и мысли скоры,
Здесь, на земле, — как сон, и свет и тень.

Там сумерки невнятно трепетали...

В тихом воздухе — тающее, знающее...
Там *что-то* притаилось и смеется.
Что смеется? Мое ли, вздыхающее,
Мое ли сердце радостно бьется?

Весна ли за окнами — розовая, сонная?
Или это ясная мне улыбается?
Или только мое сердце влюбленное?
Или только кажется? Или все узнается?

Отворяются двери — там мерцанья

Сердце, слышишь
Легкий шаг
За собой?

Сердце, видишь:
Кто-то подал знак,
Тайный знак рукой?

Ты ли? Ты ли?
Вьюги плыли,
Лунный серп застыл...

Ты ль нисходишь?
Ты ль уводишь, —
Ты, кого я полюбил?

Тревога

Лирические вопросы безответны. Иногда они содержат лишь предполагаемые ответы. Такие вопросы выражают стремление проникнуть в неведомое, в скрытый смысл совершающихся событий, прозреть неизвестное будущее, узнать то, что неочевидно, но смутно чувствуется. Для Блока характерны концы стихотворений, состоящие из безответных вопросов:

Кто кличет? Кто плачет? Куда мы идем?
Вдвоем — неразрывно — навеки вдвоем!
Воскреснем? Погибнем? Умрем?

Ангел-хранитель

Она зовет. Она манит.
В снегах земля и твердь.
Что́ мне поет? Что́ мне звенит?
Иная жизнь? Глухая смерть?

Зачатый в ночь, я в ночь рожден

О, нищая моя страна,
Что ты для сердца значишь?
О, бедная моя жена,
О чем ты горько плачешь?

Осенний день

Особого рода неопределенность, относящуюся к той реальности, в которой происходит событие, — реальности сна (мечты и т.д.) или внешней реальности — выражают высказывания с союзом *или* (с предположительной модальностью):

И каждый вечер, в час назначенный,
(Иль это только снится мне?)
Девичий стан, шелками схваченный,
В туманном движется окне.

Незнакомка

Никогда не забуду (*он был или не был
Этот вечер*): пожаром зари
Сожжено и раздвинуто бледное небо,
И на желтой заре — фонари.

В ресторане

Провидел он всю даль, как ангел
На шпиле крепостном; и вот —
(*Сон или явь*) чудесный флот,
Широко развернувший фланги,
Внезапно заградил Неву...

Возмездие. Вступление
во вторую главу

Неопределенность этого рода связана с отсутствием границ между сном и явью. И даже — в некотором глубоком для поэта смысле,

по своей значимости — сон и явь меняются местами. Об этом сказано в стихах "Без слова мысль, волненье без названья":

Без слова мысль, волненье без названья,
Какой ты шлешь мне знак,
Вдруг взбороздив мгновенной молньей знанья
Глухой декабрьский мрак?

Все призрак здесь — и праздность и забота,
И горькие года...
Что б ни было, — ты помни, вспомни что-то,
Душа... (когда? когда?)

Что б ни было, всю ложь, всю мудрость века,
Душа, забудь, оставь...
Снам бытия ты предпочла отвека
Несбыточную явь...

Чтобы сквозь сны бытийственных метаний,
Сбивающих с пути,
Со знаньем несказанных очертаний,
Как с факелом, пройти.

К числу грамматических средств создания неопределенности в поэтическом языке Блока относятся неопределенно-личные предложения: *Говорили короткие речи, К ночи ждали странных вестей. Никто не вышел навстречу. Я стоял один у дверей.* ("Говорили короткие речи"). *Они войдут и разбредутся, Навалят на спины кули. И в желтых окнах засмеются, Что этих нищих провели* ("Фабрика"). *Шли на приступ. Прямо в грудь Штык наточенный направлен.* ("Шли на приступ"). *Поднимались из тьмы погребов. Уходили их головы в плечи.* ("Поднимались из тьмы погребов"). *Не спят, не помнят, не торгуют. Над черным городом, как стон, Стоит, терзая ночь глухую, Торжественный пасхальный звон.* ("Не спят, не помнят, не торгуют").

В блоковских контекстах неотчетливой оказывается граница между неопределенно-личными и неполными предложениями с опущенным субъектом действия. Л.А. Соколова считает, что в этих случаях "в позицию неопределенно-личного предложения поставлено неполное, совпадающее с ним лишь по форме главного компонента" [Соколова 1980, 179]. В отмеченной работе подробно описаны неопределенно-субъектные предложения (с разной степенью неопределенности субъекта) в поэзии А. Блока.

Неоднократно встречаются в стихах Блока неполные предложения с неназванным субъектом при глаголе-сказуемом в ед. числе: ***Пробивалась*** *певучим потоком,* ***Уходила*** *в немую лазурь,* ***Исчезала*** *в просторе глубоком Отдаленным мечтанием бурь* ("Пробивалась певучим потоком"); *А там — на крутой дороге — Уж* ***клубилось*** *красной пыли* ("Говорили короткие речи"); *Он приклонил с вниманьем ухо, Он жадно внемлет, чутко ждет, И донеслось уже до слуха* ***Цветет, бляженствует, растет***... ("Не жди последнего ответа").

Обычны в стихах Блока неполные предложения с опущенным субъектом, за которым скрывается лирическая героиня: *И не помню — откуда* ***дохнула*** *в лицо, Запевая, сгорая,* ***взошла*** *на крыльцо* ("Запевающий сон, зацветающий цвет"); *Вот явилась. Заслонила Всех нарядных, всех подруг* ("Вот явилась. Заслонила"); ***Ушла****. Но гиацинты ждали* ("Ушла. Но гиацинты ждали"); *Всю жизнь* ***ждала. Устала*** *ждать. И* ***улыбнулась. И склонилась.*** ("Всю жизнь ждала. Устала ждать").

Характерный случай неполноты — определения без определяемых: ***Неотвязный*** *стоит на дороге,* ***Белый*** *— смотрит в морозную ночь. Я — навстречу в глубокой тревоге. Он, шатаясь, сторонится прочь* ("Неотвязный стоит на дороге"); *И испуганные лики Скрыли ангелы в крылах: Видят —* ***мертвый*** *и* ***безликий*** *Вырастает в их лучах* ("Сумрак дня несет печаль"); *Вот поднялся вихорь снежный, Побелело все крыльцо... И* ***смеющийся*** *и* ***нежный*** *Закрывает мне лицо...* ("Ночь на новый год"); *Мой вечер близок и безволен. Чуть вечереют небеса, — Несутся звуки с колоколен,* ***Крылатых*** *слышу голоса* ("Мой вечер близок и безволен"); ***Странных*** *и* ***новых*** *ищу на страницах Старых испытанных книг* ("Странных и новых ищу на страницах"); *Там —* ***сжимающему*** *руки Руку нежную сожму.* ***Молчаливому*** *от муки шею крепко обниму* ("Так. Я знал. И ты задул"); *В кабаках, в переулках, в извивах, В электрическом сне наяву Я искал бесконечно* ***красивых*** *и бессмертно* ***влюбленных*** *в молву* ("В кабаках, в переулках, в извивах"). Определения без определяемых встречаются преимущественно в первом томе.

Характерная черта поэтического языка А. Блока — употребление качественных прилагательных среднего рода (также и причастий) в функции существительных. Эта черта типична для символистов, в частности, для А. Белого, в языке которого присутствуют и все прочие способы обозначения неопределенности [Хмельницкая 1985]. О субстантивированных прилагательных среднего рода в поэзии символизма см. [Кожевникова 1986, 10]. Примеры в стихах Блока многочисленны. Вот некоторые из них: *Но откуда в сумрак таинственный Смотрит, смотрит свет голубой? Мы дрожим мечтою единственной, О,* ***невнятное!*** *пред тобой* ("Мы, два старца, бредем одинокие"); *Я шепчу и слагаю созвучья —* ***Небывалое*** *в думах моих* ("Еще бледные зори на небе"); *Пьяна от веселого шума, Душа* ***небывалым*** *полна...* ("Мне снились веселые думы"); *В тихом воздухе —* ***тающее, зняющее...*** *Там что-то притаилось и смеется* ("Отворяются двери — там мерцанья"); *Я вам поведал* ***неземное****. Я все сковал в воздушной мгле* ("Я вам поведал неземное"); *И на этот путь Снежный Если встанешь — не сойдешь. И душою безнадежной* ***Безотзывное*** *поймешь* ("Последний путь"); *Длятся часы,* ***мировое*** *несущие. Ширятся звуки, движенье и свет. Прошлое страстно глядится в грядущее. Нет настоящего.* ***Жалкого*** *— нет* ("Художник").

Поэтический язык А. Блока отличается необычайно высокой степенью развития неопределенности и особым характером неопределенности. По типу неопределенности поэтический язык А. Блока (как и А. Белого) несопоставим с поэтическим языком любого другого поэта несимволиста, поскольку в поэзии Блока своеобразны те познавательные категории, которые становятся обычно носителями неопределенности.

Так неопределенный субъект у А. Блока — это очень часто не лицо в обычном смысле (лирический герой, лирическая героиня, любое третье лицо), а таинственное существо запредельных миров, явление "мировой души", мистическое начало, скрытый носитель светлых или темных сил.

Неопределенность пространства у Блока обусловлена не просто его отдаленностью и недоступностью для глаза, но его безграничностью, беспредельностью, бесконечностью. Неопределенность точки зрения лирического «я» также обусловлена восприятием бесконечных пространств, ощущением Космоса, Вселенной, "миров иных".

Неопределенность состояния лирического «я» и неопределенность лирической ситуации связаны не с неясностью индивидуальных чувств поэта, но с непостижимостью мировых сил, воздействующих на его чувства, на его внутренний мир. Поэтическое мировоззрение А. Блока видит во внутреннем мире поэта средоточие мировых, космических сил, а в поэтическом творчестве — охваченность души поэта этими силами (ср.: *Длятся часы, **мировое** несущие. Ширятся звуки, движенье и свет.* — "Художник").

Ощущение далеких миров, "миров иных" (как и утрата в памяти этого ощущения: *Все призрак здесь — и праздность, и забота, и горькие года... Что б ни было, — ты помни, вспомни **что-то**, Душа...* (*когда? когда?*) — "Без слова мысль, волненье без названья") — основной источник всех видов неопределенности в поэтике А. Блока. Другой источник неопределенности — ощущение тайных мистических сил в ближнем мире, в непосредственном окружении, рождающее поэтическую картину зыбкости, призрачности, полуреальности окружающего мира (обычно мира города).

Интересно отметить, что в тех случаях, когда лирический сюжет, лирическая героиня, чувство лирического героя целиком связаны с здешним миром и не испытывают воздействия нездешних миров и мистических сил, какая бы то ни было неопределенность отсутствует. Напротив, лирическая ситуация и все чувства лирического героя, как и способы их выражения, отличаются в этих случаях предельной четкостью и беспощадной ясностью.

А. Блока можно назвать поэтом неопределенности. Особенности его символистского мировоззрения вызвали к жизни всевозможные способы выражения неопределенности. Поэтический язык А. Блока характеризуется не только широчайшей употребительностью средств неопределенности (неопределенных, указательных и личных местоимений, неопределенных лирических вопросов, разного рода неопределенно-субъектных конструкций, прилагательных среднего рода в функции существительных), но и заметным усилением степени неопределенности в этих языковых средствах, а также присутствием в них глубоких индивидуальных смыслов. А. Блок создал индивидуальную поэтику неопределенности, проявив глубокие смысловые потенции, заложенные в средствах языка.

Б. Пастернак

В поэтическом языке Б. Пастернака (преимущественно в его раннем творчестве) разнообразные виды неполной определенности занимают большое место. В поэзии Пастернака есть почти все приемы создания неопределенности, выработанные предшествующей традицией (А. Фет, И. Анненский, А. Блок). К таким традиционным приемам относятся, в первую очередь, местоименная поэтика (включающая указательные, неопределенные и личные местоимения) и односоставные и двусоставные бессубъектные предложения. К традиционным способам создания неопределенности Пастернак добавляет новые. Поэтический язык Б. Пастернака продолжает эволюцию приемов неопределенности, захватывающих новые уровни языковой структуры поэтического текста. Язык Пастернака не ограничивается смысловым и семантическим эллипсисом. Новым в языке Пастернака явился синтаксический эллипсис — пропуск членов предложения. У Пастернака появляются также некоторые новые, индивидуальные способы создания неопределенности (например, поэтика пассива), о которых речь будет ниже.

Насколько важной была для Пастернака существовавшая в данной области традиция, можно судить по его отзыву о поэтике А. Блока. В очерке об А. Блоке Пастернак выделил такие черты, которые Пастернаку были близки и которые воплотились в его ранней поэзии. Пастернак пишет: "Из этих качеств и еще многих других остановлюсь на одной стороне, может быть наложившей на меня наибольший отпечаток и потому кажущейся мне преимущественной, — на блоковской стремительности, на его блуждающей пристальности, на беглости его наблюдений.

Свет в окошке шатался.
В полумраке — один —
У подъезда шептался
С темнотой арлекин.

.....

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

.....

Там кто-то машет, дразнит светом.
Так зимней ночью на крыльцо
Тень чья-то глянет силуэтом
И быстро скроется лицо.

.....

Прилагательные без существительных, сказуемые без подлежащих, прятки, взбудораженность, юрко мелькающие фигурки, отрывистость — как подходил этот стиль к духу времени"... ("Люди и положения"). В заметках "К характеристике Блока" отмечены те же черты: "Начало безлично-тревожного: Говорили короткие речи, К ночи ждали странных вестей — Метерлинк" [Пастернак 1990, 288].

Здесь перечислены и показаны на примерах такие черты поэтики

А. Блока, которые присущи и поэтике раннего Пастернака. В лирике Пастернака главное место отведено действию, движению, динамике мира, а субъект действия отодвигается в тень, становится неопределенным. "Стремительность", "блуждающая пристальность", "беглость наблюдений" — это блестящая автохарактеристика. Множество неопределенных местоимений и неопределенно личные предложения в приведенных стихах Блока выражают неопределенность субъектов действия. Этот вид неопределенности очень характерен для ранних стихов Пастернака.

Поэтика неопределенности в ранних стихах Пастернака имела глубокие основания в общих художественных установках поэта. Таких оснований по крайней мере два. Во-первых, обновление поэтического взгляда на мир. "Переименовать" вещи можно, лишь не именуя их, а давая им новые, неожиданные признаки. Признаки, свойства, качества, действия, поведение, динамика вещей способны дать о них абсолютно новое представление, в то время как наименование имя связано с привычным кругом ассоциаций. Многие поэтические предметы прочно связаны с поэтической традицией. Неназывание предмета, его неопределенность, освобождает его от этих традиционных связей и открывает полную свободу для новых уподоблений, для присвоения вещам новых и необычных качеств. Образы, построенные на признаках, относящихся к неназванным предметам, дают возможность открывать новые, сложные, скрытые миры.

Во-вторых, поэтика неопределенности необходима была Пастернаку для того, чтобы в максимально возможной степени устранить из лирики свое «я». В этом сказалась установка молодого Пастернака на то, чтобы освободить свою поэзию от центрального положения «я». В таком отказе от эгоцентризма можно видеть одно из слагаемых того отказа от романтизма и романтической поэтики, о которых писал Пастернак в "Охранной грамоте". Стремление спрятать лирическое «я» определило многие индивидуальные особенности поэтики Б. Пастернака и, в частности, сделало для него необычайно значимой поэтику неопределенности.

Так *начинают*. Года в два
От мамки *рвутся* в тьму мелодий,
Щебечут. свищут — а слова
Являются о третьем годе.

Так *начинают* понимать.
И в шуме пущенной турбины
Мерещится, что мать — не мать,
Что ты — не ты, что дом — чужбина.

Что делать страшной красоте
Присевшей на скамью сирени,
Когда и впрямь не красть детей? —
Так возникают подозренья.

Так зреют страхи. Как *он* даст
Звезде превысить досяганье,
Когда *он* — Фауст, когда — фантаст? —
Так начинаются цыгане.

Так открываются, паря
Поверх плетней, где быть домам бы,
Внезапные, как вздох, моря.
Так будут начинаться ямбы.

Так ночи летние, ничком
Упав в овсы с мольбой: исполнься,
Грозят грозе твоим зрачком
Так *затевают* ссоры с солнцем.

Так *начинают* жить стихом.

В этом стихотворении отсутствует не только местоимение 1л. ед. ч. *я*, но и все вообще субъектные позиции остаются незаполненными. Автор применяет все языковые средства, позволяющие не упоминать о себе. В первой и второй строфе — неопределенно-личные предложения. Во второй строфе — безличное предложение, где дательный субъекта отсутствует (*Мерещится, что...*). В последней строке второй строфы — обобщенное *ты*, за которым скрывается лирическое «я» (случай, когда "личное прячется под выработанные в языке обобщительные формы" [Пешковский 1956, 376]. В четвертой строфе отчуждение (и некоторое обобщение) «я» достигается употреблением местоимения третьего лица вместо первого (*Когда **он** Фауст...*). В пятой строфе дается картина, но отсутствует субъект восприятия. В шестой строфе скрытое присутствие лирического героя выражается появлением лирического «ты» (*Грозят грозе **твоим** зрачком*). Далее снова неопределенно-личное предложение. И завершается стихотворение также неопределенно-личным предложением, выделенным в самостоятельную строфу.

Все неопределенно-личные предложения в этом стихотворении скрывают лирическое «я». В то же время они вносят обобщительный смысл, говоря о том, как вообще обстоит дело в мире с поэтическим искусством. Отсутствие «я» здесь глубоко знаменательно: в самих синтаксических формах выражена мысль о существовании активного творческого начала в мире, которое действует самостоятельно (ср.: *Что делать страшной красоте... Когда и впрямь не красть детей?* или *Так будут начинаться ямбы*), а поэт служит лишь "проводником", "взятым напрокат".

В поэзии раннего Пастернака есть несколько стихотворений, где «я» полностью отсутствует, как и вообще отсутствуют субъекты чувств, действий и состояний. В стихотворении "Как у них" — "сказуемые без подлежащих" (*Лицо лазури пышет над лицом Недышащей любимицы реки. Подымется, шелохнется ли сом — **Оглушены. Не слышат. Далеки***) и инфинитивные предложения с неназванным субъектом (*Поднос Шелони — черен и свинцов. **Не свесть концов и не поднять руки...***). В стихотворении "Осень" — неопределенно-личные, безличные и бессубъектные предложения с семантикой эмоционального состояния, предполагающего родительный субъекта:

С тех дней стал над недрами парка сдвигаться
Суровый, листву леденивший октябрь.
Зарями ковался конец навигации,
Спирало гортань и *ломило в локтях*.

Не стало туманов. *Забыли* про пасмурность.
Часами смеркалось. Сквозь все вечера
Открылся, в жару, в лихорадке и насморке,
Больной горизонт — и дворы озирал.

И *стынула кровь*. Но *казалось*, не стынут
Пруды, и *казалось*, с последних погод
Не движутся дни, и *казалося*, вынут
Из мира прозрачный, как звук, небосвод.

И *стало видать* так далеко, так *трудно*
Дышать, и так *больно глядеть*, и такой
Покой разлился, и настолько безлюдный,
Настолько беспамятно звонкий покой!

Неопределенность субъекта, имеющая целью устранить «я», спрятать лирического героя (а часто и лирическую героиню), выражается в поэзии Пастернака не только синтаксическими способами, но — в первую очередь — тропеическими образами. Лирический сюжет проецируется во внешний мир, в мир природы. А поскольку мир у Пастернака живой (оживленный метафорами), то события и действия, в нем происходящие, с равным правом могут быть отнесены и к названному в тексте предмету внешнего мира и к неназванному лирическому герою. Неопределенность этого рода, находящаяся на стыке иносказания и прямого высказывания, в высшей степени характерна для поэтического языка Б. Пастернака. Приведенные выше "сказуемые без подлежащих" (*Оглушены. Не слышат. Далеки.*) входят в состав метафоры, относящейся к миру природы, но могут быть и прямо отнесены к лирическому герою и лирической героине.

В некоторых случаях прием обнажается. В стихотворении "Плачущий сад" лирический герой и сад уподобляются друг другу параллелизмом двух строф, первой и четвертой:

Ужасный! — Капнет и вслушается:
Все он ли один на свете
Мнет ветку в окне, как кружевце,
Или есть свидетель.

и

К губам поднесу и прислушаюсь:
Все я ли один на свете, —
Готовый навзрыд при случае, —
Или есть свидетель.

В этом стихотворении — ключ к образному строю поэзии раннего Пастернака. Полнота уподобления лирического героя и сада подчеркивается полным параллелизмом вторых и четвертых строк. Здесь раскрывается основа тех метафор, в которых уподобление скрыто и субъект действия, состояния, свойства (как и образ в целом) характеризуется неполной определенностью. Во многих стихах события в природе и события, происходящие с лирическим героем, нераздельно сливаются и переплетаются.

Эту же черту (неназывание «я») можно встретить и у позднего Пастернака. Отчуждение «я» передается местоимением третьего лица — *он*. В стихотворении "Ночь" появляется неопределенное местоимение кто-нибудь, затем — личное местоимение *он*:

Кому-нибудь не спится
В прекрасном далеке
На крытом черепицей
Старинном чердаке.

Он смотрит на планету,
Как будто небосвод
Относится к предмету
Его ночных забот.

Следующее далее обращение имеет расширительный смысл. Это обращение к художнику вообще и в то же время обращение поэта к себе. Здесь — характерная для лирики неоднозначность адресата (*Не спи, не спи, художник, Не предавайся сну*). Такой же неоднозначностью и неполной определенностью характеризуются местоимения *кто-нибудь, он*. В стихотворении "Вакханалия" также вводится неопределенное местоимение *кто-то* (*И на эти-то дива, Глядя, как маниак, **Кто-то** пьет молчаливо До рассвета коньяк*), замещаемое далее личными местоимениями третьего лица (*Дар подруг и товарок Он пустил в оборот И вернул им в подарок Целый мир в свой черед*). Эти примеры говорят о том, что первое лицо часто устраняется там, где речь идет об участи художника. Ср. третье лицо в приведеном выше стихотворении "Так начинают": *Как **он** даст Звезде **превысить** досяганье, Когда **он** — Фауст, когда — фантаст*?

Бессубъектные предложения и местоименная поэтика реализуют обе художественные установки поэта — неназывание «я» и неназывание предмета речи (см. выше). Отдельные типы бессубъектных предложений и типы местоимений бывают сосредоточены преимущественно на выполнении одной из этих задач.

В безличных предложениях и в других типах бессубъектных предложений может отсутствовать дательный субъекта. Неназванный субъект обладает неполной определенностью. Могут быть не названы лирический герой и лирическая героиня. Иногда подразумеваются оба вместе. Возможен и расширительный неопределенный субъект. В стихотворении "В лесу": ***Казалось**, древность счастья облетает, **Казалось**, лес закатом снов объят.* В стихотворении "Осень": *Спирало **гортань** и ломило **в локтях; И стало видать** так далеко, так **трудно дышать** и так **больно глядеть**.* В стихотворении "Конец": *Наяву ли все? **Время ли разгуливать? Лучше** вечно **спать, спать, спать** И не видеть снов.* Ср. такого же характера неопределенность в инфинитивных предложениях, позволяющих не называть субъекта действия: ***Не спорить, а спать. Не оспаривать. А спать. Не распахивать** наспех Окна* ("Весна была просто тобой").

Субъекты неопределенно-личных предложений могут иметь разную степень неопределенности. Как было показано выше на многих примерах, неопределенно-личные предложения часто служат способом устранения «я». Ср. также:

Я живу с твоей карточкой, с той, что хохочет,
У которой суставы в запястьях хрустят,
Той, что пальцы ломает и бросить не хочет,
У которой *гостят* и *гостят* и *грустят*

Заместительница

Отсутствующий в неопределенно-личных предложениях субъект может скрывать и лирическую героиню. Возможно и неназывание других субъектов. Неопределенно-личные предложения допускают большую степень неопределенности субъекта. Ср. разные случаи: *Вдруг бег пса Пробуждает сад. Ждет — **улягутся*** ("Конец"). (Сейчас там ночь). За душный твой затылок. (И *спать легли.*) Под царства плеч твоих (И *тушат* свет.) Я б утром возвратил их. Крыльцо б коснулось сонной ветвью их. ("Разрыв", 8); *В эмали—луч. Его лазурь, Когда бы **зябли, — соскоблили*** ("Наша гроза"); *Не стало туманов. **Забыли** про пасмурность* ("Осень"); *На даче **спят**. В саду, до пят Подветренном, кипят лохмотья* ("Баллада").

Особое место занимают бессубъектные предложения с формой страдательного причастия и опущенным творительным субъекта. Мир у Пастернака предстает как созданный, сотворенный и непрестанно творимый. В такой картине мира принимает участие поэтика пассива: *Им ветер был **роздан**, как звездам — свет. Он **выпущен** в воздух, а нового нет* ("Мельницы"); *Я тоже любил, и я знаю: как мокрые пожни От века **положены** году в подножье, Так каждому сердцу кладется любовью Знобящая новость миров в изголовье* (Из поэмы. 1); *Просит роща верить: мир всегда таков. Так **задуман** чащей, так **впущен** поляне, Так на нас, на ситцы **пролит** с облаков* ("Воробьевы горы"); *Что почек, что клейких заплывших огарков **Налеплено** к веткам! **Затеплен** Апрель* ("Весна, 1"); *За окнами давка, Толпится листва, И палое небо с дорог **не подобрано*** ("После дождя"); *И стынула кровь. Но, казалось, не стынут Пруды, и, казалось, с последних погод Не движутся дни, и, казалося, **вынут** Из мира прозрачный, как звук, небосвод* ("Осень"); *Опять депешею Шопен К балладе страждущей **отозван*** ("Все утро с девяти до двух").

Поэтика пассива имеет важное мировоззренческое значение и проходит через все творчество Пастернака. Ср. у позднего Пастернака: *Во льду река и мерзлый тальник, А поперек на голый лед, как зеркало на подзеркальник, **Поставлен** черный небосвод* ("Зазимки"); *Как **изваяны** пни и коряги, И кусты на речном берегу* ("После вьюги"). Множество подобных образов можно встретить и в прозе Пастернака. Показательна концентрация метафор, основанных на пассивных формах, в ранних прозаических фрагментах о Реликвимини, издатель которых пишет, что "первые прозаические опыты — эмбрион, в котором заложены все особенности творческой индивидуальности" [Юнггрен 1984, 2]. Некоторые примеры:

*Ясная студеная лазурь разбавленная облаками, по края **была налита** в ясени и клены, в красные графины листвы; и в этот охлажденный водоворотно глубокий июль наверху **врезаны** сосны, они **врезаны** мучительно синими лезвиями; А ведь в нем, как в голубом белке **разведены, распущены** надколотые звезды, они дрожат, как зародыши в битых лужицах неба.*

Творец остается неопределенным, он не называется. Но мир устроен им так, что все вещи в мире побуждаются к творчеству и создают друг друга (ср.: *Так задуман чащей*). Дух непрерывного творчества наполняет поэтический мир Пастернака. В создании этого мира играет

роль не только поэтика пассива. Аналогичную функцию выполняют неопределенно-личные предложения: *Повсюду портпледы разложит туман, И в обе оконницы **вставят** по месяцу* ("Марбург"). Ср. также:

Казалось, он уснул под звук цифири,
Меж тем как выше, в терпком январе
Испытаннейшие часы в эфире
Переставляют, сверив по жаре.

Их *переводят, сотрясают* иглы
И *сеют* тень, и *мают*, и *сверлят*
Мачтовый мрак, который ввысь *воздвигло*,
В истому дня, на синий циферблат.

В лесу

В приведенных случаях высокая степень неопределенности достигается сочетанием метафорических образов (которые сами по себе обладают известной долей неопределенности) с эффективным синтаксическим способом неопределенности — неназыванием субъекта. В других случаях творческая активность мира выражается метафорами, где субъект называется (ср.: *Повсюду портпледы разложит туман*).

Поэтика пассива, как и другие аналогичные по функции метафоры, рисует поэтический мир, дающий возможность почувствовать "в творении Творца" (Ф.И. Тютчев), прямо не называемого.

В сферу неопределенности входят и неполные предложения. Для поэтического языка раннего Пастернака характерна высокая употребительность неполных предложений. Возможен пропуск объекта действия (*К губам поднесу и прислушаюсь* — "Плачущий сад"), а также — действия: *Мне в сумерки ты все — пансионеркою) Все — школьницей.* ("Воспоминание"). Но чаще всего опускается субъект. Есть стихотворения, в тексте которых субъект отсутствует, он назван лишь в заголовке ("Плачущий сад", "Памяти демона", "Определение творчества", "Звезды летом"). В других случаях субъект действия назван в тексте, но обозначение действия отдалено, и предложение остается неполным. Пропуск анафорического местоимения при глаголе в стихах сборника "Сестра моя — жизнь" подробно проанализирован Вяч. Вс. Ивановым в статье "Грамматика поэта" [Иванов 1989].

Значительное развитие в поэтическом языке Пастернака получила местоименная поэтика.

Личные местоимения третьего лица в стихах раннего Пастернака нередко употребляются для обозначения лирического героя (*он*) или — лирического героя и лирической героини (*они*) В стихотворении "Может статься так, может иначе" в первой строфе — обобщительное "нас":

Может статься так, может иначе,
Но в несчастный некий час
Духовенств душней, черней иночеств
Постигает безумье *нас*.

В тексте стихотворения местоимение *я* отсутствует. Но позиция воспринимающего субъекта выражена картинами в настоящем времени (находящимися перед глазами) и другими формами, передающими непосредственное восприятие (ср.: *Будто эта тишь, будто эта высь*

или *Будто нем он, взгляд этих игл и ветвей*). В последней строфе появляется *он* как знак отчуждения лирического «я». Местоимение *он* здесь может быть отнесено к лирическому герою всего цикла ("Болезнь"):

Губы, губы! *Он* стиснул их до крови,
Он трясется, лицо обхватив
Вихрь догадок родит в биографе
Этот мертвый, как мел, мотив.

Стихотворение "В лесу" начинается строфой, где лирический герой и лирическая героиня обозначены личным местоимением третьего лица множественного числа, а также притяжательным местоимением третьего лица множественного числа:

Луга мутило жаром лиловатым,
В лесу клубился кафедральный мрак.
Что оставалось в мире целовать *им*?
Он весь был *их*, как воск на пальцах мяк.

Далее в тексте личных форм, относящихся к героям стихотворения, нет. Есть безличные и обобщительные формы: *есть сон такой, — не спишь, а только снится, Что жаждешь сна; Казалось...* Картины в настоящем времени предполагают присутствие наблюдателя (лирического «я»). В последней строфе герои стихотворения снова появляются, будучи неопределенно обозначены указательным местоимением *те*:

Казалось, древность счастья облетает.
Казалось, лес закатом снов объят.
Счастливые часов не наблюдают,
Но *те*, вдвоем, казалось, только спят.

Употребляются без имен и местоимения первого лица множественного числа. В стихотворении "Нас мало. Нас, может быть, трое" имен нет, лица не названы, даются лишь признаки "троих":

Нас мало. *Нас*, может быть, трое
Донецких, горючих и адских

Неопределенные местоимения широко употребительны в языке Б. Пастернака. Они обозначают неопределенность времени, места, пространства, сферы жизни, предмета, субъекта действия. Ср. разные случаи: *Время пройдет, И* ***что-то*** *большое, как осень, однажды (не завтра, быть может, так позже* ***когда-нибудь****) Зажжется над жизнью* ("Из поэмы"); *Мне страшно этого субъекта, Но одному ему вдогад, Зачем ненареченный некто, — я* ***где-то*** *взят им напрокат* ("Встав из грохочущего ромба"); *И* ***какую-то*** *черную доведь, И — с тоскою какою-то бешеной — К преставлению света готовит, Конноборцев над пешками пешими* ("Определение творчества"); *Будто нем он, взгляд этих игл и ветвей, А другой, в высотах, — тугоух, И сверканье пути на раскатах — ответ На взыванье* ***чьего-то*** *ау* ("Может статься так, может иначе"); *От тебя все мысли отвлеку Не в гостях, не за вином, Так на небе. У хозяев, рядом, по звонку Отопрут* ***кому-нибудь когда-нибудь*** ("Разрыв". 3); ***Где-то*** *с шумом падает вода. Как в платок боготворимой* ***где-то*** *Дышат ночью тучи, провода, Дышат зданья, дышит гром и лето.* ***Где-то*** *с шумом падает вода.* ***Где-то, где-то,*** *раздувая ноздри, скачут случай, тайна и беда, За собой погоню заподозрив.* ***Где-то*** *ночь, весь ливень расструив, На двоих наскакивает в чайной* ("Город"); *Ты появишься у двери В* ***чем-то*** *белом, без причуд, В* ***чем-то*** *впрямь из тех материй, Из которых хлопья шьют* ("Никого не будет в доме"). Неопределенные местоимения можно встретить и у позднего Пастернака: *Смеялся* ***кто-то****, плакал* ***кто-то****, Крошились камни о кремни, И падали в водовороты С корнями вырванные пни* ("Весенняя распутица"); *Движения поспешные: Наверное, опять* ***Кому-то что-то*** *грешное приходится скрывать* ("Первый снег"); ***Где-то*** *пир.* ***Где-то*** *пьянка, Именинный кутеж. Мехом вверх, наизнанку Свален ворох одежд* ("Вакханалия"); *И* ***где-то, где-то*** *города Вдали маячат, как бывало* ("Поездка").

Большое место в поэтическом языке Б. Пастернака занимают указательные местоимения. Особенно часты местоимения *этот, это, там*. Их основная функция в стихах Пастернака — выражение восприятия. Эта функция указательных слов продолжает традицию поэтики Фета, Анненского и Блока. В поэтическом языке Б. Пастернака сфера указания приобретает особое значение: в ранних стихах поэта часто отсутствует личное местоимение первого лица *я*, и позиция лирического «я» выражается указательными местоимениями. Указание, "внутренний жест" выдают присутствие лирического героя. Весь текст стихотворения у Пастернака часто строится на перечислительных рядах, в которых участвуют указательные местоимения, играющие в этих случаях существенную композиционную роль.

В то же время указательные слова служат способом создания неполной определенности. Местоимение *этот* в стихах Пастернака, как и у его предшественников, приобретает некоторую степень неопределенности в сочетании с отвлеченными существительными, обозначающими признак, нередко имеющими метафорический смысл: *Будто* ***эта*** *тишь, будто* ***эта*** *высь, Элегизм телеграфной волны — Ожиданье, сменившее крик: "Отзовись!" — Или эхо другой тишины* ("Может статься так, может иначе"); *заплети* ***этот*** *ливень, как волны, холодных локтей И как лилии, атласных и властных бессильем ладоней! Отбивай, ликованье! На волю! Лови их, — ведь в бешеной этой лапте — Голошенье лесов, захлебнувшихся эхом охот в Калидоне* ("Разрыв", 5). Местоимение *этот* сочетается с выражающими неопределенность вопросами. Три строфы из стихотворения в цикле "Весна (Пять стихотворений)":

Гул ворвался, как шомпол,
О холодный, сначала бы!
Бурный друг мой, о чем бы?
Воздух воли и — жалобы?!

Что за смысл в *этом* пойле?
Боже, кем это мелются,
Языком ли, душой ли,
Этот плеск, *эти* прелести?

Кто ты, март? — Закипал же
Даже лед, и обуглятся,
Раскатясь, экипажи
По свихнувшейся улице!

Указательное слово *это* в стихах Пастернака имеет разную степень неопределенности. Иногда это слово указывает на тему, данную в заглавии, играя роль своего рода связки между темой-заглавием и рядом предикатов в тексте (например, "Определение поэзии", "Город", "Опять весна"). Однако удаленность местоимения от имени придает ему самостоятельность, и слово *это* указывает на явления, непосредственно предстающие перед внутренним взором. В стихотворении "Город" проходящее через весь текст местоимение *это* относится и к слову "Город" и одновременно служит для изображения восприятия описываемых картин лирическим «я».

В других случаях слово *это* употребляется без предшествующего имени, являясь способом выражения неопределенности. Слово *это* в стихах Пастернака обычно указывает на сложную лирическую ситуацию, на неясное ощущение, на сложное, слишком сильное, не поддающееся наименованию чувство.

В "Охранной грамоте" Б. Пастернак говорит о том, что "искусство интересуется жизнью при прохождении сквозь нее луча силового", "в рамках самосознания, сила называется чувством"; "ничем, кроме движущегося языка образов, то есть языка сопроводительных признаков, не выразить себя силе, факту силы, силы, длительной лишь в момент явленья. Прямая речь чувства иносказательна, и ее нечем заменить" (7). После местоимения *это* следует цепь образов, раскрывающих признаки того, что не называется: ***Это*** *раковины ли гуденье? Пересуды ли комнат-тихонь? Со своей ли поссорившись тенью, Громыхает заслонкой огонь?* ("Зима"); *И было темно.* ***И это*** *был пруд И волны. — И птиц из породы люблю вас, Казалось, скорей умертвят, чем умрут Крикливые, черные, крепкие клювы* ("Импровизация"); ***Это*** *огненный тюльпан, Полевой огонь бегоний Жадно нюхает толпа, Заслонив ладонью* ("Возвращение"). В стихотворении "Сложа весла" слово *это* проходит через весь текст: *о, погоди,* ***Это*** *ведь может с каждым случиться!* ***Этим*** *ведь в песне тешатся все;* ***Это*** *ведь значит — обнять небосвод;* ***Это ведь значит*** *— века напролет Ночи на щелканье славок проматывать!* Такую же роль играет местоимение *это* в стихотворенье "Послесловие" (***Это*** *солнце горело на каплях чернил, Как в кистях запыленной смородины,* ***Это*** *вечер из пыли лепился и, пышучи, Целовал вас, задохшися в охре, пыльцой* и др.). Ср. название стихотворения: "До всего *этого* была зима".

Слово *там* в стихах Пастернака чаще всего служит для указания на не вполне определенное пространство: ***Там*** *мир заключен. И, как Каин,* ***Там*** *заштемпелеван теплом Окраин, забыт и охаян, И высмеян листьями гром* ("Счастье"); ***Там*** *сосны враскачку воздух саднят Смолой;* ***Там*** *по маете Очки по траве растерял палисадник,* ***Там*** *книгу читает Тень* ("Зеркало"); ***Там*** *—гул. Ни лечь, ни прикорнуть. По площадям летает трут.* ***Там*** *ночь, шатаясь на корню, Целует уголь поутру* ("Распад"); ***Там*** *мрело море. Берега Гремели, осыпался гравий* ("Вариации. 5"); *Прикосновение руки — И полвселенной — в изоляции, И* ***там*** *плантации пылятся И душно дышат табаки* ("Все утро с девяти до двух"). Слово *там* может указывать на место, которое не называется: Сейчас ***там ночь*** ("Разрыв. 8").

В поэзии Б. Пастернака поэтика неполной определенности играет существенную роль (в особенности это относится к раннему периоду творчества Пастернака). Более всего свойственна поэзии Пастернака неопределенность субъекта, связанная с тенденцией к устранению лирического «я» и с новизной поэтического видения, побуждающей давать новые, необычные признаки (действия, свойства), оставляя неназванным деятеля или предмет. Значительное место занимают в поэзии Пастернака неопределенность лирической ситуации и неопределенность чувства. Характерна также неопределенность пространства и места. Особую область составляет неопределенность логико-синтаксических отношений.

Синтаксическими способами создания неопределенности в поэтическом языке Пастернака служат семантический и синтаксический эллипсис и местоименная поэтика. Сюда относятся все виды бессубъектных предложений, отличающиеся высокой употребительностью в стихах раннего Пастернака (неопределенно-личные, безличные, инфинитивные, двусоставные предложения с опущенным субъектом в косвенном падеже) и неполные предложения. Широко распространена замена имен (отсутствие наименования) личными, неопределенными и указательными местоимениями.

Следуя предшествующей традиции (Анненский, Блок), Б. Пастернак в то же время умножает способы создания неопределенности.

М. Цветаева

В поэтическом языке М. Цветаевой (преимущественно в поэзии первой половины 20-х гг.) серьезное развитие получают эллиптические конструкции. Для языка Цветаевой особенно характерен синтаксический эллипсис — пропуск членов предложения. Опускаются обычно глаголы (Цветаева писала о своей нелюбви к глаголам).

Тень — вожáтаем,
Тело — зá версту!
Поверх зáкисей,
Поверх ржавостей,

Поверх старых вер,
Новых навыков,
В завтра, Русь, — поверх
Внуков — к правнукам!

По нагориям

Чрез лихолетие эпохи,
Лжей насыпи — из снасти в снасть —
Мои неизданные вздохи,
Моя неистовая страсть...

Всё перебрав и всё отбросив
(из цикла *Провода*, 3. Пути)

Отсутствие глагола влечет за собой неопределенность действия. Типичны для поэтического языка Цветаевой предложения, в которых действия не названы, но даются признаки действия. Подробно описывается то, как происходит действие. Неполные предложения включают в себя обстоятельства образа и способа действия и сопутствующие

действия, выраженные деепричастными оборотами. Главное действие (состояние) остается в тени. Часто не называется и субъект действия. Кроме способа действия, иногда обозначается место действия и его направленность. Типичны для языка Цветаевой неполные предложения, отвечающие на вопросы *куда?* и *как?* У Цветаевой есть стихотворения, состоящие из одних обстоятельств.

По холмам — круглым и смуглым,
Под лучом — сильным и пыльным,
Сапожком — робким и кротким —
За плащом — рдяным и рваным.

По пескам — жадным и ржавым,
Под лучом — жгущим и пьющим,
Сапожком — робким и кротким —
За плащом — следом и следом.

По волнам — лютым и вздутым,
Под лучом — гневным и древним,
Сапожком — робким и кротким —
За плащом — лгущим и лгущим.

Из цикла *Ученик*, 7

В поэтических текстах Цветаевой семантические вехи, намечаемые обстоятельствами и дополнениями, позволяют восполнить смысл отсутствующего глагола, но до определенных пределов. Таким пределом является принадлежность глагола к некоторой семантической группе, без дальнейшей конкретизации. Опускаются чаще всего глаголы движения, состояния, мысли, речи, восприятия и чувства. Такой отвлеченный и неокончательный смысл оказывается обогащенным сразу многими семантическими компонентами, принадлежащими разным глаголам в рамках семантической группы. Пропуск глагола, таким образом, придает неопределенную многозначность подразумеваемой семантике и повышенную значимость неназванному действию, чувству или состоянию. Вот еще несколько примеров:

Нет, руки за́ голову заломив, —
Глоткою соловьиной! —
Не о сокровищнице — Суламифь:
Горсточке красной глины!

Удостоверишься — повремени! (Из цикла *Земные приметы*, 4)

Ах, с топочущих стогн
В легкий жертвенный огнь
Рощ! В великий покой
Мхов! В струение хвой...

Други! Братственный сонм!
(Из цикла *Деревья*, 4)

Атлантским и сладостным
Дыханьем весны —
Огромною бабочкой
Мой занавес -и-

Вдовою индусскою
В жерло златоустое.
Наядою сонною
В моря заоконные...

Окно

Из всех приведенных примеров видно, что отсутствие глагола в поэтической речи в принципе отличается от обычного эллипсиса в разговорной речи, где глагол можно восстановить без потери смысла. В поэтических текстах Цветаевой восстановление глагола невозможно и нежелательно, так как неопределенно многозначная семантика в большей степени отвечает замыслу поэта, чем узко конкретная семантика, присутствующая в названном глаголе. Отсутствие глагола символизирует огромность, несоизмеримость выраженного действия-чувства-состояния с теми привычными смыслами, которые связаны с семантикой конкретного глагола. Отсутствующий глагол, входя в состав образного высказывания, приобретает индивидуальный метафорический смысл.

Отсутствие глагола в спрягаемой форме ведет к невыраженности таких существенных для семантики текста глагольных категорий как лицо, время и наклонение. В результате неопределенности времени или субъекта действие приобретает отвлеченный характер. Оно отрывается от конкретности единичного события и возводится в абсолют. Лирический сюжет, о котором идет речь, становится универсальной закономерностью жизни. Более того: отсутствие наклонения стирает грань между реальностью/нереальностью. Неопределенность этого рода размывает границу между миром действительным и воображаемым, точнее — между реальностью внешней и внутренней. Более существенной, единственно истинной, непреложной реальностью обычно оказывается у Цветаевой реальность внутренняя.

Категории, выраженные в спрягаемой форме глагола — лицо, время и наклонение — ограничивают, сужают действие, относят его к "миру мер", не соответствующему "безмерности" душевных движений и состояний поэта. Избежать такого ограничения, такой конкретизации помогает не только отсутствие глагола, но и употребление предложений без спрягаемой формы глагола — инфинитивных и именных.

Обозначение лирических событий именными предложениями придает высказываниям характер внутренней речи, где достаточно назвать событие или качественный признак, не называя субъекта и не давая пространственно-временных ориентиров (абсолютная предикативность внутренней речи). Лирический сюжет приобретает неполную определенность и некоторую отвлеченность. Для поэтического языка Цветаевой именные предложения чрезвычайно характерны. В поэзии Цветаевой первой половины 20-х гг. концентрация разных особенностей внутренней речи достигает высоких пределов. В числе таких особенностей — именные предложения, в частности — с именами существительными, имеющими пропозитивную семантику.

И покамест — счета — кипами,
И покамест — сердца — хрипами,
Закипание — до — кипени
Двух вспененных — крепись — крыл.

Душа

Адамова яблока
Взывающий *вздрог*...

Взяла его наглухо,
Как страсть и как бог.

Стиханье до ки́пени
Вскипающих волн. —
Песками засыпанный,
Сахара — твой холм.

Сахара

Это — остаются. *Боль*, как нота
Высящаяся... Поверх любви
Высящаяся... Женою Лота
Насыпью застывшие столбы...

Рельсы

Самостоятельное употребление деепричастий в поэтическом языке М. Цветаевой приходится преимущественно на тот же период, что и употребительность безглагольных конструкций — первую половину 20-х гг. Такое совпадение заставляет предположить, что деепричастия, не относясь ни к какому слову формально, семантически (на глубинном уровне внутренней "речи-мысли") относятся к неназванному действию или состоянию. По смыслу деепричастия могут относиться также к отглагольному существительному. Связь осуществляется не на синтаксическом, а на семантическом уровне. (О деепричастиях в поэтическом языке М. Цветаевой см. [Ревзина 1983].)

Главное действие настолько значительно, что оно не называется. Деепричастия называют предшествующие или сопутствующие действия.

И вдруг, *отчаявшись* искать извне,
Сердцем и голосом упав: во мне!

Сивилла: выжжена, сивилла: ствол.
(Из цикла *Сивилла*, I)

Старческий вереск!
Голого камня нарост!
Удостоверясь
В тождестве наших сиротств,

Сняв и *отринув*
Клочья последней парчи —
В вереск-руины,
В вереск-сухие ручьи.

В смертных изверясь (Из цикла *Деревья*, I)

...Уж и не светом:
Каким-то свеченьем *светясь*...
Не в этом, не в этом
Ли — и обрывается связь.

Так светят пустыни.
И — больше *сказав*, чем могла:
Пески Палестины,
Элизиума купола...

Не краской, не кистью! (Из цикла *Деревья*, I)

В языке Цветаевой есть конструкция, в которой деепричастные обороты предшествуют побудительным предложениям. Императивы, обращенные к лирическому герою, носят заклинательный характер:

Сочетавшись с тобой, как Этна
С Эмпедоклом... Усни, сновидец

Расщелина

Заустно, заглазно,
Как некое верхнее là,
Меж ртом и соблазном
Версту расстояния *для*...

Блаженны длинноты,
Широты забвений и зон!
Пространством, как нотой,
В тебя *удаляясь*, как стон —

В тебе *удлиняясь*,
Как эхо в соборную грудь,
В тебя *ударяясь*:
Не видь и не слышь и не будь —

Заочность

В приведенных примерах действия, выраженные деепричастиями, относятся по смыслу к психологическим процессам, проходящим во внутренней речи. Эти процессы могут быть обозначены глаголами движения, чувства, состояния, речи, мысли, но смысловой синкретизм внутренней речи не позволяет видеть здесь пропуск одного определенного глагола. Отсутствие глагола выражает именно синкретический смысл, относящийся к таким внутренним процессам, которые протекают на "дологическом" уровне.

Одна из любимых синтаксических конструкций Цветаевой — творительный падеж. В поэтическом языке Цветаевой представлена вся гамма значений и оттенков творительного падежа (творительный образа и способа действия, сравнительный, творительный метаморфозы и др.). При этом часты конструкции, в которых творительным падежом выражены признаки неназванного действия:

Забыла — и россыпью
Гортанною, клекотом...
— Храни ее, господи,
Такую далекую!

Муза

Так, лестницею нисходящей
Речною — в колыбель зыбей.
Так, к острову тому, где слаще,
Чем где-либо, — лжет соловей...

Орфей

Поэт — издалека заводит речь.
Поэта — далеко заводит речь.

Планетами, приметами... окольных
Притч рытвинами... Между *да* и *нет*
Он — даже размахнувшись с колокольни —
Крюк выморочит...

Поэт, I

Каменной глыбой серой,
С веком порвав родство.
Тело твое — пещера
Голоса твоего.

Недрами — в ночь, сквозь слепость
Век, слепотой бойниц.

Из цикла Сивилла, 2.

Из недр и на ветвь — рысями!
Из недр и на ветр — свистами!

Гусиным пером писаны?
Да это ж стрела скифская!

Из цикла *Скифские*, 1

Конструкции с творительным падежом встречаются в тех же позициях, что и самостоятельные деепричастия. Например, перед заклинательными формулами:

Мой неженка! Сединой отцов:
Сей беженки не бери под кров!

Из цикла *Земные приметы*, 1

Тверже камня краеугольного,
Клятвой смертника на одре:
Да не будет вам места дольнего,
Муравьи, на моей горе!

Поэма горы, 10

Конструкции с творительным падежом часто стоят в одном ряду с деепричастными оборотами и другими обстоятельственными формами — при неназванном действии. Например, в стихотворении "Купальщицами, в легкий круг" (Из цикла "Деревья", 3), где нет глаголов-сказуемых:

Купальщицами, в легкий круг
Сбитыми — стаей
Нимф-охранительниц — и вдруг,
Гривы взметая,

В закинутости лбов и рук,
— Свиток развитый! —
В пляске, кончающейся вдруг
Взмахом защиты —

Длинную руку на бедро ...
Вытянув выю...
Березовое серебро,
Ручьи живые!

Следует заметить, что с точки зрения тема-рематических отношений при отсутствии глагола-сказуемого скрытой оказывается тема. Текст сплошь предикативен — в нем сконцентрированы признаки неназванного чувства-действия-состояния.

В поэтическом языке М. Цветаевой присутствуют и другие способы выражения неопределенности, существовавшие в поэтической традиции начала XX в. Широко представлена поэтика указательных местоимений, часто выступающих в роли наименования неназываемого предмета или лица. Употребительны неопределенно-личные и безличные предложения. Например, "Так вслушиваются..." и "Письмо" (*Так писем не ждут, Так ждут — письма*), явно вдохновленные пастернаковским "Так начинают..." (в письме Пастернаку 10 февраля 1923 года Цветаева просит посвятить ей мысленно эти стихи [Цветаева 1991, 382]).

Выше были отмечены лишь индивидуальные, типичные для поэтики Цветаевой приемы создания неопределенности. При этом Цветаева глубже всех разработала поэтику неполных предложений. Цветаева создала своеобразную синтаксическую модель неполноты — предложения с обстоятельствами образа действия, при отсутствии самого действия, а нередко и его субъекта.

Воплощение свойственного искусству принципа неполной определенности в поэтическом языке И. Анненского, А. Блока, Б. Пастернака, М. Цветаевой говорит об усиленном развитии этой особенности поэзии в первой четверти XX в. у поэтов разных направлений (См. о неопределенности в поэтике А. Ахматовой — [Цивьян 1979], в поэтике А. Ахматовой и О. Мандельштама — [Левин и др. 1974]). Различные формы выражения неопределенности в синтаксисе предложения и текста — местоименная поэтика, бессубъектные предложения, повышенная эллиптичность, сплошная предикативность — получившие развитие в поэтическом языке данной эпохи, восходят к одному общему источнику — синтаксису внутренней речи, специфические черты которого моделируются в поэтическом языке XX в. особенно интенсивно.

Усиление неопределенности и появление новых ее форм в поэтическом языке XX в. повышает, как это явствует из всех приведенных примеров, возможности выражения поэтического смысла. Приемы создания неопределенности способны передавать сложные, невыразимые, "несказанные" состояния и чувства поэта, скрытую суть вещей, глубины духа, непостижимые, смутно ощущаемые процессы, происходящие в мире.

Анализ принципа неполной определенности в поэтическом языке четырех поэтов XX в. подтверждает мысль Ингардена о том, что способ, которым поэт достигает неполной определенности, во многом определяет стиль произведения (см. выше). Эта зависимость объясняется тем, что характер неопределенности проистекает из глубинных установок поэта, ложащихся в основу индивидуального стиля. Глубинные установки связаны с "точкой зрения" лирического «я», с его познавательной и коммуникативной позицией, с отношением поэта к миру (категория "точки зрения" — одна из основополагающих стилеобразующих категорий).

Весьма характерным для индивидуальной поэтики является то, что остается неназванным, скрытым. У Анненского неопределенными чаще всего оказываются лирическая ситуация и чувства лирического «я». Нередко лирический сюжет полностью переносится в мир вещей, предметов, способных испытывать тонкие чувства. В поэзии А. Блока неопределенной является скрытая, таинственная, трансцендентная, мистическая сущность, существующая в невидимом мире, приходящая из миров иных и открывающаяся поэту во внешних знаках. Образно

описываются воспринимаемые чувствами проявления этой сущности, ее символизирующие. Скрытыми и не вполне определенными являются также подспудные социальные силы, глубинные процессы, определяющие ход исторических событий.

В поэтическом языке Б. Пастернака неопределенным часто оказывается субъект действия. Лирические события происходят в мире, обычно в мире природы. Но в отличие от Анненского (к которому отчасти близок такой метод) лирический герой Пастернака участвует в лирическом сюжете на равных началах с явлениями природы и любыми предметами одухотворенного поэтом мира. Это равенство лирического «я» Пастернака и явлений природы глубоко раскрыла М. Цветаева (из слов Цветаевой следует, что это равенство не только образное, но и реальное): "Ибо даже тогда, когда Пастернак говорит о себе и для себя, — это всего лишь голос в хоре природы, на равной ноге с любым другим ее голосом. Он всегда сосуществует, никогда не выделяется. Как равный, а не как высший" [Цветаева 1991, 120]. Поэтому действие в языке Пастернака в равной мере может быть отнесено и к названному предмету и к неназванному лирическому герою.

В поэтическом языке М. Цветаевой периода 20-х гг. не называется действие (чувство, состояние). На первый взгляд неопределенность действия у Цветаевой — прием, противоположный неопределенности субъекта у Пастернака. Однако формально различные приемы (в частности, разные модели неполных предложений) направлены в этих двух поэтических системах к сходному эффекту. Оба приема передают огромность, грандиозность лирических событий и чувств. Не случайно Пастернак включил Цветаеву в число "горючих, донецких и адских" [Пастернак 1985, 559]. В поэтике Пастернака огромная сила чувств лирического «я» выражена грандиозностью событий, происходящих в мире, в природе, необычайной динамикой мира. В поэтике Цветаевой чувство или действие лирического «я» не называется, но его "безмерность" передается нагнетанием таких признаков действия, таких сопутствующих обстоятельств, которые говорят о его беспредельных масштабах.

Факты показывают, что усиление неопределенности, вызванное необходимостью выражения новых и сложных смыслов, привело к многообразным новациям в поэтическом языке XX в.

Референциальные аспекты употребления морфологических форм (функции форм числа существительных)

Особый характер отношения "текст — реальность" в поэтическом тексте предопределяется, в первую очередь, типом коммуникации, характеризующим поэзию вцелом (см. [Лотман 1973, Якобсон 1975, Сильман 1977, Смирнов 1977, Ковтунова 1986], раздел О.Г. Ревзиной в кн.: [Очерки 1990]) в противопоставлении нехудожественным текстам и художественной прозе, а также коммуникативными структурами, по-разному характеризующими лирические и эпические тексты [Спасская 1989] и тексты разных поэтических жанров. По особым законам строится композиция поэтического текста, задающая структуру семантических связей [Успенский 1971; Золян 1986; Кожевникова 1989; Платонова 1990; о соотношении речевых актов см.: Гришина 1989] и в качестве ведущего механизма использующая принцип повтора. "Изовалентность отдельных элементов друг друга и тексту в целом оказывается возможной благодаря исключительно активным процессам семантического согласования, которые из линейного становятся многомерными" [Золян 1986, 66]. Референция тропеических обозначений — не прямая по своей природе. Изображенная в поэтическом тексте ситуации и ее участники, коммуникативная рамка "адресант — адресат" нередко полиреферентны [Ревзина 1990; Фарыно 1989; Золян 1988, 1988 а]. (В работах С.Т. Золяна подробно рассмотрена усложненная референция лирического «я» в стихах А. Твардовского ("Я убит подо Ржевом"), Б. Пастернака ("Гул затих. Я вышел на подмостки") и др.)

Вторичные расшифровки ситуации возникают при интертекстуальных отношениях: между текстами одного поэта и текстами разных авторов (см., например, [Спасская 1989]). В XX в. усиливается неопределенность референции (см. выше раздел "Принцип неполной определенности"...), которая объясняется многими причинами — усложнением референта, усилением актокоммуникации, определенными коммуникативными установками (см., например, [Цивьян 1979, Шмелев 1991]). Р. Барт отмечал тенденцию к созданию "царства знаков", "царства означающих", где сигнификация — "неопределенный и незавершенный процесс означиваний", к эстетике "неотражающего" прекрасного (цитируем по статье Н.И. Балашова, полемизирующего с Р. Бартом [Балашов 1984]).

Изучение поэтической референции — новая тема в проблематике лингвистической поэтики, хотя она соприсутствует во многих работах, в которых этот термин не используется. В этом разделе содержатся наблюдения над двумя аспектами референции: выбором логических статусов имен в поэтическом тексте и отнесенностью имен к денотату в тропеических выражениях. Рассматривается роль грамматической категории числа существительного в дифференциации статусов и прояснении денотата. Сделанные наблюдения автор решился бы уподобить отдельным пробам, которые делают реставраторы при расчистке картин.

Исторические смены поэтических систем, сравнение их можно представить и в терминах референции. Об этом говорят образцы описания других искусств, например, живописи.

Д. Сарабьянов [1971] писал, что у передвижников время перестало длиться, сконцентрировалось в моменте. Время и место точно зафиксированы в картине, создается эффект полной жизненности. Присутствие «я» художника не должно быть заметно. Наиболее близкий аналог — реалистическая проза XIX в.

В картинах художников, близких к символизму (П. Кузнецова, К. Петрова-Водкина) время дано как вечно длящееся, фигуры обоб-

щены и внесобытийны. Живопись музыкальна. "Он (П. Кузнецов) научился совершенно и точно "рифмовать" фигуры и предметы, линии горизонта и простые силуэты облаков, контуры холмов, кошар, соединяя все это в едином легком и гармоничном ритме" [Там же, 69].

Михаил Ларионов 10-х годов. "Путь Ларионова идет от непосредственного наблюдения к соединению этого наблюдения с познанием опосредованным — через традицию народного искусства, лубка, игрушку и заборную надпись". „Рассчитанное "на публику", заинтересованное в зрителе, оно выражает точку зрения массовую, а не индивидуальную. Но индивидуальность художника ярко проявляется именно в том, что он открывает эту массовую точку зрения" [Там же, 109]. По мнению Д. Сарабьянова, здесь можно видеть специфичное для XX века соединение конкретного и общего.

"Символизм соединяет вечное с его пространственными и временными проявлениями". "Мелочи жизни являются все больше проводниками вечности. Так реализм... переходит в символизм" (А. Белый). Поэт ищет скрытые сущности и связи с ними данного в ощущении. Возникает целая цепь отождествлений, но постоянно сохраняется ощущение неуловимости и неопределимости последней сущности. Постоянна рефлексия поэта при постижении видимого, сущего.

Другой вид стилизации — это застывание действительности, отвлечение от конкретного потока жизни и субъективности восприятия. "Для чего "зримое" дано статичным, как иероглиф. Потому что это знак — знак "незримого". Иначе говоря каждый образ в этой системе обязуется быть символом" ([Аверинцев 1976]) о Вяч. Иванове).

Среди символистских текстов особенно большое место занимают экзистенциалистские суждения. Одной из форм грамматической стилизации оказываются формы числа существительных. Обилие у символистов форм множественного числа, образованных от singularia tantum — от вещественных существительных, абстрактных названий действий и признаков отмечали И. Анненский [1979] и В. Гофман [1937]. Однако утверждение В. Гофмана о том, что "плюральные формы были призваны создать иллюзию предметного оживления, сообщить им как бы функцию самостоятельных существ, лишенных, однако, грубой материальности внешнего мира" [Там же, 86], не охватывает всех типов употребления этих форм.

Обращенность к неведомой сущности, к иному миру и обращенность в будущее, обращенность к далям пространства и глубинам душевной жизни сливаются в образе далей. Множественное число приобретает символическое значение: *Яви нам бледные* ***раи*** */ За листвою кущ осенних/; За радугой легкой —* ***обеты,*** */ Вечерние скорбные* ***светы*** *— / За цветом садов весенних!* (Вяч. Иванов); *Но тихие лампады / Архангелы зажгли / Суля ему* ***отрады*** */ В неведомой дали* (Сол.); *И* ***таинства*** *миров яснеют для ума* (Брюсов); *Но в предвестии* ***веселий*** (Блок); *В дали — иного бытия /* ***Звездоочитые пространства*** (Белый).

Символисты мыслят себя в границах мира и бытия. Множественное "бытийное" — одна из наиболее частых форм в этой поэзии. Путь бытия человека — в чреде состояний: *А мой удел земной — / в*

томленьях и скитаньях (Сол.); *В надмирных* ***твореньях,*** *— / В* ***паденьях*** *— / Течет бытие... Но — о боже!* (Белый).

Конкретный мир представлен в потоке явлений и вещей: *А наши* ***башни, города, твердыни*** */ Постигнет голос страшного суда. / На мшистых улицах заслышат звери / Людскую поступь в ясной тишине* (Брюс.); ***Экипажи, пешеходы,*** */ На лазури белый дым, / Жизнь людей и жизнь природы / Полны новым и святым* (Брюс.); *Кушетки, козетки /* ***Куранты, чехлы*** */ И мертвые предки — / Поблекли из тьмы* (Белый); Особый мир — Россия: ***Болота*** *ржавы: /* ***Кусты,*** *огни, / Густые* ***травы,*** */ Пустые* ***пни*** (Белый). Лирический герой охватывает взором огромные пространства и сменяющиеся во времени события: *Томясь в завистливой печали, / Слежу задумчиво тогда, / Как выплывают из-за дали /* ***Деревни, степи, города.*** *Мелькают* ***лица,*** *платья веют, / Смеются* ***дети,*** *солнце жжет, / Шумят* ***стада, поля*** *пестреют, /* ***Несутся кони,*** *пыль встает* (Сол.).

В обобщенной форме часто высказываются и суждения об общей судьбе людей. Наряду с обозначением в единственном числе — *человек*, часто используется множественное число: *люди — мы*.

В нас — рой миров. Вокруг миры роятся.
Мы станем — мир. Над миром встанем мы.
Безмерные вселенные глядятся
В незрячих чувств бунтующие тьмы.

А. Белый

И я с людьми как брат, я все прощаю им,
Печальным, вдумчивым, идущим в тихой смене,
За то, что вместе мы на грани снов скользим.
За то, что и они, как я, — причастны тени.

В. Брюсов

Не наш, а общий стон в аккордах дивных слит

В. Брюсов

Мы может быть охарактеризовано (ср. *скифы, азиаты* Блока) или представлено образами, ср. *гребцы триремы, аргонавты, жрецы, творцы*. Значимость каждого существования может быть подчеркнута выделительным единственным.

Благословенны: жизни ток,
И стылость смерти непреложной,
И — *зеленеющий листок,*
И — *ветхий корень придорожный.*

А. Белый

Интересна структура, используемая Ф. Сологубом. В образной параллели дается конкретная ситуация, в которой, правда, главный участник не наделен определенностью, в прямых высказываниях лирическое «я» дано в экзистенциальном контексте. Об этом свидетельствуют бытийные формы множественного числа существительного.

На серой куче сора,
У пыльного забора,
На улице глухой
Цветет в исходе мая

Красою не прельщая
Угрюмый *зверобой.*

В *скитаниях* ненужных,
В *страданиях* недужных,
На скудной почве *зол,*
Вне светлых впечатлений
Безрадостный мой *гений*
Томительно расцвел.

Ф. Сологуб

Может происходить также замена актуального значения глагола на узуальное: *Угрюмый раб* ***несет*** *вино / Неровен путь неосвещенный и Так я* ***несу*** *моих страданий / Давно наполненный фиал.*

Мир, отвлеченный от конкретности, — это мир такого поэта, как Ю. Балтрушайтис. "Балтрушайтис почти не говорит ни о чем единичном, конкретном" (Брюсов), "редко привлекает поэта единичное, конкретное, и то лишь поскольку оно представляет общую идею" (В. Иванов) (цитируется по книге: Ю. Балтрушайтис. Дерево в огне. Вильнюс, 1983). Отсутствуют и биографические темы. Действительно, его пейзаж — утро, день, вечер, ночь — не имеет ситуативных особенностей или примет их индивидуального восприятия:

Запылала заря перед шествием дня!
Ночь скликает к ущельям туманы,
И жемчужной тропой, в поясах из огня,
Расступаются туч караваны.

Реальная картина воспринимается с мыслью о высшем бытии, о связи с иным миром: *Рассветные волны качают ладью — / Живая хвала бытию.* Нет конкретной локализации места и времени. Вместо глаголов — отглагольные имена. При именах событий и актантов часто можно подставить кванторы переменной (*когда, если*), всеобщности (*всегда, каждый, любой* в ед. ч.). Ср.: *И каждый холм — на празднество ступень / И каждый миг — обет, что радость жизни — наша!; Не дивно ли, что, чередуясь, дремлет / В цветке зерно, в зерне опять расцвет; Жизнь кого не озадачит, / Кто, охваченный грозой, / Не вздохнет и не заплачет / Одинокою слезой! / Все мы радостно и бодро / Покидаем детский кров...; Живую душу всюду ждет / И яркий миг, и светлый год.* Часто вообще — это "время длящейся вечности"

Одна загадка — гром и тишина,
И сонная беспечность и тревога,
И малый злак, и в синих высях Бога
Ночных светил живые письмена.

Мир тихое пение в редеющей мгле,
Я — пламя молитвы в псалме.

Я — не в потоке жизни, а в бытии, рядом с *мы.*

Имена существительные употребляются нереферентно. Формы множественного числа обозначают классы предметов: *И много в недрах* ***бездн ночных / Зарниц, мгновений*** *огневых, / Но их сверканье — для* ***живых.*** Распространены чисто номинативные употребления формы ед. числа, как будто вообще выключенные из рамок пространственно-временной локализации, в выделенной синтагме, в обращении. Важны контрасты: миг, мгновение, час/век, протяженность времени. Реальность скорее аморфна, безгранична, как тьма. Но и в ней иногда просвечивает луч: *Есть искра света в каждой тьме, — / Есть миг свободы и в тюрьме.*

Выделена личность, индивидуальное бытие, как и миг, исполненные духа:

Час — как легкая стрела...
Миг в нем — будто взмах крыла...
Вспыхнул свет, и снова мгла!
Ярки искры, век их мал!
Взрылся лист, что вихрь сорвал,
Покружился и — упал...
Как средь зыби бытия,
К солнцу взрытая струя,
Распадется жизнь моя.

Быстротечность

Таким образом, для выбора форм и единственного числа появляется мотивация не чисто референтная.

В творчестве А. Белого конкретность мира и момента вошли в поэзию, хотя мир имеет проекции в инобытие.

"Недаром Белый называл себя "пленеристом". И в то же время эти реально-пережитые и увиденные пейзажи закатов откровенно символичны" [Хмельницкая 1966, 19]. *Вижу образ вечности застывает на облаке* — это период "Золота в лазури". В период "Пепла": "Жемчужная заря не выше кабака, потому что то и другие в художественном изображении —символы некоей реальности" (цитируется по Т. Хмельницкой). Употребление числа — реально, денотативно. Эстетически значимые факты вычленить нелегко.

В период "Золота в лазури" выделенная деталь обычно символически значима. Эстетически отмечены и избираемые слова. Единственность предмета не мотивирована (или слабо мотивирована) контекстом:

Где-то там тоскливый *чибис*
Пролетает ввысь
Одиноко плещет *ива*
В голубую твердь

В небе *туча* горит янтарем
Мглой курится,
На туманном утесе забила крылом
Белоснежная птица

Ходят плечи, ходят трясом,
Стонет в ночь она, —
Прощущукнет поздним *класом*
Стебель у окна

Где мраморами белого бассейна
Украшен сад и где всклокочен *лавр.*
Здесь, сердце вещее, — изомлеет
В печаль белеющих лилей;
В лилово-розовый *левкой*
Усопший, боже, упокой...

В "Пепле" уже преобладает единственное выделенного предмета реального, но не случайного — знакового — в характеристике ситуации:

Где годы на каменном, голом
Полу он валяться привык
Внизу — за слепым частоколом
Качался, поблескивал *штык*.

Лишь *перепел* серый мелькает,
Взлетая, ныряя в овсе.

Уставился *столб* полосатый
Мне цифрой упорной в лицо.

Наконец, в реалистических описаниях единственным числом выделены детали, впечатления, значимые в субъективном восприятии ситуации:

И над обрывами откоса,
И над прибрежною косой
Попыхивает *папироса*,
Гремит и плачет колесо.

Окна настежь — и крик, разговоры,
И цветочный качается *стебель*.

И вижу распущенный *локон*.

У А. Белого также обострено внимание к мгновению ("миголетам") в состоянии души и природы. Поэтому он часто находит специальную форму для обозначения краткого моментального события или множества их: *Вода — / **Мельк** алмаза / И — / **Блески** червонца*. Нестандартные формы множественного числа отглагольных и отадъективных имен многочисленны (см. о них далее). Именно плюральные формы признаковых имен дают особую экзистенциальную и философскую перспективу конкретным описаниями: ***Лихие шепоты** во мгле лихих полей. **Сухие шелесты** слетают с тополей*. Эти же формы передают сложные, неопределенные переживания рефлексирующего «я»: *Я вижу — дующие **зовы**. Я вижу — дующие **тьмы**.*

Соединение времени и "вневремени", — по-видимому, достаточно адекватная формула для творчества Белого. О поэме "Христос воскрес" он сказал так: "Современность — лишь внешний покров поэмы. Ее внутреннее ядро не знает времени". Есть ли в грамматике числа хотя бы частные свидетельства того, что конкретная картина сдвигается, переводится в другой план? 1) *Глаз остекленелою впадиною / Уставился пусто / И тупо / **В туманы** / И мраки / Нависшие густо*. Множественное число *туманы* и *мраки* контрастирует с конкретностью ситуации. 2) *А из пушечного гула / Сутуло / Просунулась спина / Очкастого, расслабленного / Интеллигента.* — Это единственное „выделенной фигуры", но выделена она не из пространства, а из "гула". Сложное сближение с Христом интеллигента в революции и лирического «я» повышает значимость этого факта. Не случайно и аграмматическое согласование: ***Наше жалкое, желтое тело**... из тьмы вперяется **в нас***.

Экзистенциальный взгляд на мир присущ всей поэзии. И конкретноситуативное содержание стихотворения воспринимается читателем в ключе обоб-

щения (ср. мысли О.Г. Ревзиной о лично-обобщенном характере конкретных высказываний в стихотворной речи — [Очерки... 1990, 33]). Поэт может идти индуктивным или дедуктивным путем (поэтическая индукция "отправляется от частного и непременно выходит в экзистенциальную тему:" [Гинзбург 1981] — это можно перенести и на грамматику). Все стихотворение может быть высказыванием об устройстве мира, может состоять только из экзистенциальных утверждений или вопросов. Ср. у Мандельштама: *Есть целомудренные чары..., Дано мне тело — что мне делать с ним...*

С.С. Аверинцев [1990] противопоставлял Пастернака и Мандельштама. У Пастернака — "уравнивание случайного с сущностным", У Мандельштама "взгляд сосредоточен не на вещности вещи, а на ее бытии" — приводятся слова самого поэта: "Любое существование вещи больше самой вещи и свое бытие больше самих себя — вот высшая заповедь акмеизма".

У некоторых поэтов контраст бытийное — конкретное накладывается на отношение прошлое — настоящее или будущее — настоящее. Как кажется это приложимо к поэзии Твардовского с его сквозной темой — дали времени, темой памяти.

Память накапливает, обобщает:

Как будто в шахте пластом породы —
Ни ног, ни рук —
Все эти годы, трубы, походы,
Придавят вдруг.

Контраст множественного "сложения" во времени с единственным настоящего, единственного непосредственного впечатления очень ясен в стихотворении "Здесь немцы были". Оно строится на традиции:

Ушли в хлеба траншеи, ходы
И ржавых проволок ряды.
И отстоялись в реках воды,
И завязь выдали плоды...
Здесь немцы были год назад.
Дымится крошево щебенки,
Торчит стена с пустым окном...
Здесь немцы были день назад.
Столбом стоит разрывов осыпь,
На запад улица в огне...
Здесь немцы были час назад.

Еще одна ситуация: встреча с родными местами, которые видятся не в живой последовательности ситуативных впечатлений, но несколько отчужденно-обобщенно. Здесь тоже обобщенное множественное.

Тревожно-грустное ржанье коня,
Неясная близость спящего дома.
Здесь и собаки не помнят меня
И петухи поют незнакомо.
Но пахнет, как в детстве, — вишневой корой,
Хлевами, задворками, погребами,
Болотцем, лягушечьей икрой,
Пеньковой кострой и простывшей баней.

Родная сторона в отдалении также видится как жизнь общая, с закономерными повторами событий.

Что там с ней, как подумаю,
Стороною моей?
Снова *птицы* из-за моря
Прилетели весной?..
Уцелевшие *яблони* —
Срок пришел — расцвели?
И *мужей* своих *женщины*
Неужели не ждут?

Тот же взгляд в перспективу будущего времени:

И нужен срок, чтоб здесь окорениться,
Чтоб жизнь иною памятью облечь,
И новым *детям* нужно здесь родиться,
И должно *дедам* в эту землю лечь.

Впечатления от прошлого отстаиваются, в памяти закрепляются характерные явления, опыт прессуется в приметы-знаки.

Но мне от утреннего леса
Нужна моя на свете часть;
От *уходящей* в детство *стежки*
В бору пахучей конопли;
От той *березовой сережки*,
Что майский день прибьет в пыли.

Я не пишу давно ни строчки
Про малый срок весны любой;
Про тот *листок* из зимней почки,
Что вдруг живет полуслепой,
Про тот всегда нежданный *день*,
Когда отметишь без оглядки,
Что отошла уже сирень.

Когда путем войны пройдешь,
Еще поймешь порой,
Как хлеб хорош
И как хорош
Глоток воды сырой.

У Твардовского знаки имеют обобщенный, неиндивидуализированный характер. Иной тип выделения предмета — личный — у Ахматовой. В момент, жизненно важный для героини, объект, попавший в поле внимания, соединяется с ним, остается навсегда спаянным с переживанием,становится его вещественной метонимией. В ахматовской поэтике "застывшего мига" (В.В. Виноградов) высоко значимым становится единственное выделенной детали.

Мне очи застит туман,
Сливаются вещи и лица,
И только *красный тюльпан*,
Тюльпан у тебя в петлице.

И *мальчик*, что играет на волынке,
И *девочка*, что свой плетет венок,
И две в лесу скрестившихся тропинки,
И в дальнем поле *дальний огонек*, —
Я вижу все. Я все запоминаю.

Ива на небе пустом распластала
Веер сквозной.
Может быть, лучше,
Что я не стала
Вашей женой.

Акцент может быть усилен метафорой:

Уколола палец безымянный
Мне звенящая оса.

Посмотри! На пальце безымянном
Так красиво гладкое кольцо.

Пусть страшен путь мой, пусть опасен,
Еще страшнее путь России...
Как мой китайский зонтик красен,
Натерты мелом башмаки.

В последних стихах слова *китайский зонтик, башмаки* развертывают метафору: *шутил: "Канатная плясунья! Как ты до мая доживешь?"* В употреблении этих форм единственного числа есть черты, показывающие, что конкретность, идущая от связи с отдельной ситуацией (ива, красный зонтик), может размываться экзистенциальным контекстом. Еще более экзистенциально значение единственного числа — знака жизненной кульминации: *Все мои бессонные ночи я вложила в тихое слово.* При контрастах *все, другая — я, мое,* единственное число становится знаком "моего", как особенного: Что ***всем*** он станет мерить / ***Мой белый башмачок;*** *Когда же счастия гроши* / *Ты проживешь с подругой милой* / *И для пресыщенной души* / *Все станет сразу так постыло* — /***В мою торжественную ночь*** / *Не приходи. Тебя не знаю.* В этих случаях конкретность соединяется с вневременной качественной характеристикой.

Личный взгляд на мир проявляется и в том, что "возводится к классу" то, что ситуативно и индивидуально, индивидуальная судьба соединяется с судьбами других, обычно, — товарищей по несчастью:

И звенит, звенит мой голос ломкий,
Звонкий голос *не узнавших счастья.*

Все *плачущие* не равны ль пред богом?

Ср. также:

Как не похожи на объятья
Прикосновенья этих рук.
Так гладят кошек или птиц,
Так на наездниц смотрят стройных.

Можно видеть, что экзистенциальные значения расширяют сферу своего действия в поэтических текстах.

Одна из позиций вариативного выбора форм числа существительных — это имя, семантически связанное с именем во множественном числе. Наличие или отсутствие согласования может иметь особое обоснование в поэтическом тексте. Одно из них — усложнение референциального отношения: множество (класс) — индивид. Например, у В. Маяковского обычно противопоставление *я-вы(они)* [Купина 1988]. Но обращаясь к массам, он в дистрибутивном единственном выделяет отдельного человека в массе: *Это что!* ***Пиджак сменить наружи-*** / ***мало товарищи!*** *Выворачивайтесь нутром!;* ***Нас ли жалит пули ося;*** характеризуя множество, он предпочитает обозначать характерные детали единственным числом: ***Бронзовые генералы на граненом цоколе;*** *А после пьяной толпой орала* / ***Ус залихватский***

закрутив в форсе; Пугая ударами жесть, хохотали ***арапы****, но**лбом расцветивши* ***крыло попугая; Время пулям / по стен**** ***музеев*** *тренькать*. Иногда единственное число, как кажется, связано усилением знакового характера слова: ***Красный флаг на крыш**** ***ньюйоркских*** *зданий; Значит, кто-то называет* ***эти плевочк**** ***жемчужиной***.

Эпиграфом к описанию референциальных "картин мира" у М. Ларионова 10-х гг. и Н. Заболоцкого периода "Столбцов" можно поставить стихи В. Хлебникова:

Народ отчаялся. Заплакала душа.
Он бросил сноп ржаной о землю
И на восток ушел с женой,
Напеву самолета внемля.

Ср. у Заболоцкого: *Спадает с лестницы народ, / Трещит картонно**сорочкой, / с бутылкой водит хоровод*. Взгляд на людей, как н однородную массу, даже тогда, когда состояния очень индивидуальны не только идут / *извозчики гурьбой*, но и бегут *любовники толпо*. Объект описания — группы: *сирены, девки, ломовики, Иванов**хлебопеки, извозчики, бабы, калеки, бродячие музыканты* и характерные фигуры: *извозчик, девочка*-танцовица в цирке, *форвар*танцор в баре. Легко увидеть аналогию с темами работ М. Ларионов Вот их названия: "Офицерский парикмахер", "Курящий солдат "Отдыхающий солдат", "Турецкие курильщики", "Провинциальны франт", "Провинциальная франтиха", "Цирковая танцовщица". Фигур обобщены, но наделены конкретной живописностью (напомним извоз чика из стихотворения "Движение": *Сидит извозчик как на троне,* **ваты сделана броня...**; калеку на рынке: *И хрустнул кости перекре**ток, и сдвинулось лицо в наперсток*). Уже отмечалось, что множестве ное групповое и единственное выделенной детали в поэзии Н. Заболо кого отбираются по законам композиции, смены зрительных планов [Красильникова 1986]. Разным фокусированием можно, видим объяснить непоследовательность в выборе дистрибутивных фор

Мы скрипим *на скрипках тела,*
Как наука нам велела.
Мы *смычком* своих *носов*
Пилим новых дней засов.

Бьются по ветру тысячи юбок,
Шароваров, рубах и онуч.
Отдыхая от потного *тела*
Домотканой основой холста,
Здесь с монгольского ига висела
Этих русских одежд пестрота.
И виднелись на ней отпечатки
Человеческих выпуклых *тел*,
Повторяя в живом беспорядке,
Кто и как в них лежал и сидел.

Необычным у поэта является не сама форма той или друго лексемы, но место формы в структуре стихотворного текста. Равн мощны, равноположены имена людей и предметов: *бабы — кадк**селедки — с глазками* („На рынке"). Синтаксическое приравнивани

сопровождается обменом признаками вещности и одушевленности. В стихотворении "Красная Бавария" в ряду идут: *сирены, мужчины, кофейные мельницы*. Сравним еще: *Сидит извозчик, как на троне и. И на огне как тамада / Сидит орлом сковорода.* Приравнены и выделительные "обращения" в лицу и вещи. Они абсолютно однородны: *И среди них как желтый клык сиял на блюде царь-балык. О самодержец пышный брюха..., И штык, пронзающий стакан Через разорванный туман! О штык, летающий повсюду...* И сравним: *Маклак штаны на воздух мечет... Кричи, маклак, свисти уродом, / мечи штаны под облака!* Функции единственного обращения — повествовательные, выделительные. Здесь, как и в живописи М. Ларионова, можно видеть развернутость героя, вещи к зрителю. В фольклорной, лубочной, вывесочной стилизации — сходство поэта и художника (ср. марионеточную фигуру младенца в стихотворении "Новый быт"). Народной праздничности фигур Ларионова (см. об этом: [Поспелов 1990]) можно сопоставить царственные титулы, даваемые вещам Н. Заболоцким.

Установление референции поэтического текста предполагает прежде всего соотнесение тропа с реалией. Прямое обозначение реалии может присутствовать в тексте: при сравнении, метафоре-приложении, метафоре-предикате, метафоре в генитивной конструкции. Помимо семантических связей на соотношение "троп — реалия" указывают грамматические средства: синтаксические позиции и соотношение морфологических форм, в первую очередь согласование в числе. Отсутствие согласования в сравнении говорит о неполном отождествлении, например, об уподоблении по одному признаку, о ситуативном уподоблении: *Голубели раньше* ***льны****, / Собирала псковитянка, / Теперь бурны и сильны / Плещут,* ***точно самобранка****; А у бульваров* ***цветники*** *истекают кровью, как* ***сердце****, изодранное пальцами пуль*. В этих строках Хлебникова сравнительное выражение примыкает к глаголу: *истекают кровью, как сердце, плещут, как самобранка*. Но у Хлебникова можно встретить разные формы имен и при отождествительных отношениях: *льны, как самобранка, цветники* (у бульваров) — *сердца*. У многих других поэтов отсутствие согласования может прямо говорить о слабой степени отождествления. Многозначна генитивная конструкция. Несогласование по числу может говорить о подчинительных отношениях — неотождествительного типа: притяжательных, определительных, количественных и др. Воспользуемся снова примерами из Хлебникова: *Челнок смутил широким днищем / Реки* ***вторые небеса*** (вторые небеса — отражение, принадлежащее реке); *В своем величии убогом* ***на темя гор*** *восходит лось* (*темя*, по-видимому, соотносится с вершиной гор). Но у Хлебникова не исключена и другая интерпретация первого примера — отождествительная: *река — вторые небеса*. Генитивные конструкции также могут строиться как развитие образных рядов в поэтическом языке в целом или в поэтической системе одного поэта. Сравним: *Взошли вы, как солнце Мамая / Над степью старою слов "никогда";*

Девушки те, что шагают
Сапогами черных глаз

По цветам моего сердца.
Девушки, опустившие копья
На озера своих ресниц.
Девушки, моющие ноги
В озера моих слов.

Среди метафорических генитивных конструкций выделим *степь слов, озеро слов*. Эта пара говорит о существовании у Хлебникова особой семантической модели, в которой *слова* соотносятся с природным пространством (см. также материалы следующего раздела "Тропы и грамматические структуры"). Итак, согласование/несогласование по числу может служить дополнительным дифференциатором разных отношений в генитивных конструкциях.

У символистов с их "поэтикой отождествления" существуют целые ряды переименований предмета. *Солнце* у А. Белого — *червонец, золотое руно, роза в золоте кудрей*. Падежные формы имен разнообразны, число — неотменяемый грамматический стержень ряда. Даже в перевернутой вымышленной ситуации: *горбун запустил в небеса* ***ананасом***, а видевшие его свечение при падении *говорили внизу: / "Это* ***диск*** *пламезарного* ***солнца***" — согласование, идущее, конечно, от *солнца* соблюдено.

Своеобразие символистского взгляда на мир отражается на том, что происходит переход от отождествления предмет — предмет, к отождествлению предмета с признаком:

Солнцем сердце зажжено.
Солнце — к вечному *стремительность.*
Солнце — вечное окно
В золотую ослепительность.

Согласование становится формальным, поскольку не сохраняется количественная семантика числа. Нарушение однородности в ряду субстантивных замен, переход к признаку отражает и приближение к подлинной сущности, и ее неуловимость.

У Маяковского метафора часто выступает как приложение при прямом обозначении. При этом согласование по числу часто многочленно, так как им охватываются и дистрибутивные отношения: *И у мчащихся* ***рек*** на взмыленных ***шеях / Мосты*** *заломили железные руки; А музыкант не может вытащить рук / Из белых зубов разъяренных* ***клавиш; А черным ладоням сбежавшихся окон / Раздали горящие желтые карты; И раньше бегущим, как желтые раны, / Огни обручали браслетами ноги; Прижались лодки в люльках входов К сосцам железных матерей; Все на площади сквозь туннели пассажей, / Плывут каналами перекрещенных дум; Туда, где моря блещет блюдо / сырой погонщик гнал устало / Невы двугорбого верблюда.*

Ср. еще: *Под флейту золоченой буквы, гибель фонарей царей в короне газа, гроба домов публичных, лебеди шей колокольных, городов вавилонские башни, на голгофы — аудиторий, твоих шестидюймовок тупорылые боровы, звезд алмазные копи, голов людских отделываем дубы, лоснящихся щек пышки, губы-раны, перед мордами вылезших годов, заводов копченые рожи, в домах-скорлупах, петли — полдней тучи, Волгам Красных армий нету устья, ножи — зубов; Бульварам и зданиям было не страшно увидеть на зданиях синие тоги.*

Есть случаи, когда согласование по числу отсутствует: *И это — не* ***стихов вееру*** *обмахивать юбиляра уют*; при возникновении целостных образных ассоциаций: *Ведь я* ***горящий булыжник дум*** *ем; Слов исступленных вонзаю* ***кинжал*** *в неба распухшего мякоть; а низ горы деревней был, кривился* ***крыш корою; дождь поцелуи*** *в угли — щеки.*

Такое несогласование образа и денотата особенно характерно для поэзии В. Хлебникова: ***гребень*** *высокий, как дальние снежные горы. / Гада покрыл широким мостом; Где* ***гребнем облаков*** */ в ночном цвету / расчесано полей руно; Здесь* ***площади из горниц,*** *в один слой, /* ***Стеклянною страницею*** *повисли; О если б Азия сушила* ***волосами*** */ Мне лицо —* ***золотым и сухим полотенцем*** */ Когда я в студеном купаюсь ручье; На* ***серебряной ложке протянутых глаз*** */ мне протянуто море; Семьей птенцов* ***гнезда волос*** *писателя. На лук ресниц в концах печеный, / меня стрелою мате; На* ***утесе моих плеч*** */ Пусть лицо не шелохнется.*

Примеры такого рода из других поэтов приводит Н.А. Кожевникова в следующем разделе главы "Тропы и грамматические структуры": при парных предметах — *ворон бровей* (П. Вас.), *летучая мышь ноздрей* (Сельвинский), *губ прилипчивых карась* (Нарбут), при обычном множественном — *кудреватых туч седой барашек* (Нарбут) и др.

То же соотношение у Хлебникова возможно и между формами подлежащего и сказуемого: *В гибком зеркале природы / Звезды — невод, рыбы — мы; Храмом голодным были* ***буханки*** *серого хлеба.*

Несоотносительные формы числа — часты у него в сравнениях: *С журчанием, свистом /* ***Птицы*** *взлетать перестали. /* ***Трепещущим*** *листом / они не летали;* ***Овцы*** *огня в руне золотом / мирно лежат в коробке. / А раньше* ***пещерным львом*** */ рвали и грызли людей;* ***Трубы,*** *стоявшие века, / летят, / Движеньям подражая червяка;* ***Ячейкой сети*** *рыболова /* ***Столицы*** *землю окружили;* ***Жабы*** *усердно молились, работая в большие пузыри, / точно* ***трубач*** *в рог;*

Юные львы, вы походили *на моряка*
Средь ядр свинцово-свинцовых,
Что дыру на котле
Паров, улететь готовых,
Вместо чугунных втул
Локтем своего тела смело заткнул

И *как дочь* могучей меди
Меж богов и меж людей,
Звуки, облаку соседи,
Рвутся в небо лебедей.

Ср. обратное направление: единичное соотносится с множеством, правда, собирательным: *И* ***кто-то*** *бледный и высокий / Стоит,* ***с дубровой*** *одинаков; Ходит в небе* ***самолет / братвой*** *облаку удалой.*

Для Маяковского характерна метафора слияния составной группы в единый олицетворенный образ с именем известного, вызывающего определенные ассоциации, лица: *И вот сквозь строй их, смокших в один / сплошной изрыдавшийся* ***Гаршин***...

Несогласования тропа с денотатом возможны при метоними-

ческом замещении. Рассмотрим один такой случай. Первоначально отношение к определенному денотату было закреплено в поэтике и должно было быть известно просвещенному читателю. В истории поэтического языка форма прошла путь развития, приведший к новому наполнению, новым системным связям, новым отношениям к денотату.

С XVIII в. в поэзии были распространены обозначения определенных единичных предметов во множественном числе, построенные по метонимическому принципу: *Море — морские зыби, хребты Балтийские, струи Балтийские, долины влажны; бездны, глубины; небо — поля небесные, поля страны воздушныя, страны эфирные, небес лазоревы долины.* "Общий признак бездонности, непомерной глубины позволял строить перифрастические наименования неба и моря вокруг опорных слов бездна, пучина, глубина, глубь" [Григорьева, Иванова 1968, 40]. В книге приводятся и примеры из пушкинских текстов: *на берегу **пустынных волн; средь полуденных зыбей; и по хребтам твоим** направить мой поэтический побег.*

Эта традиция доходит до начала XX в. У Андрея Белого находим: *в **бездны звездные; над** головой **пустынные высоты;** качаясь меж **водных равнин; на струях серебристых; в безмирные синие зыби,** лети, литургия моя.* Предметом переименования являются у него также воздушные пространства: ***Летних воздухов** крутят / **Легкие моря;** Она сбегает под откос / Безумие в стеклянном взгляде... / Стеклянные рои стрекоз / Летят в **лазуревые глади.*** В части перифраз в форме родительного падежа или прилагательного обозначается самый денотат: *водные равнины, море воздухов.* В других он не обозначен. Направление, в котором развиваются эти конструкции, уже намечено — от предмета к признаку: *хребты, волны, струи — глади.* Признаковое слово сопровождает или замещает денотат, сохраняя форму множественного числа: ***В метафорические хмури** / Он бросил бедные мозги; И в озера / Литой металл / **Темноты** тусклые / Уронит; И, как безгрешные венцы, / Там **ледяных великолепий** / Блистают чистые зубцы.*

Одновременно в этом же направлении идет развитие в другом ряду. Свертывается в имя атрибутивное сочетание во множественном числе. Атрибут метафоричен, субстантивируясь, он также остается метафорой с признаковым значением. Сравним: ***Лучевые копья предзакатные** / Изорвали грудь своим огнем; **Янтарные копья заката;** Зрю отблеск золотистый **закатных янтарей.***

Метонимические и метафорические ряды сблизились: формы *великолепия* и *янтари* семантически отождествились. Субстантивная (предметная) природа существительных типа *янтари* — названий камней, металлов, тканей, употребленных в этих моделях, может нейтрализоваться, в них может сохраняться одно признаковое значение (великолепный → великолепия, янтарный → янтари), второй вариант: данная форма становится неоднозначной: *Над бархатами **свежих борозд** / Да всходит свежесть зеленей. / Ломает хрупкие **подвески** / **Ледяных,** звонких **хрусталей.*** В этом тексте признаковость, как кажется, перевешивает — происходит выравнивание: *бархаты борозд, подвески ледяных хрусталей* как *свежесть зеленей.*

Копieносец седовласый, / Расплавленное копие, / в миг изрывая туч атласы, / На сердце оборви мое — в этом тексте актуализуется ярче предметное значение, ср. *изрывая атласы,* хотя и признаковая семантика на совсем погашена.

Сохранение множественного числа может способствовать денотативному отождествлению с множественным количеством дискретных предметов: *закатные янтари — закатные лучи солнца.*

При независимом употреблении — вне именных словосочетаний — в подобных формах множественного числа признак дискретности ослабляется, как одновременно утрачивается ясная отнесенность к денотату: *Вот красные **яхонты** грянули в волны сапфира / От красного солнца; На башнях дальних облаков / Ложились мягко **аметисты;** Диск солнца грузно ниспадал, / Меж тем, как плакала сибилла, / Средь **изумрудов** мягко стлал / Столбы червонного берилла.* Ср. еще в генитивной конструкции: *В печальные / **стали** / буруна / отчалила шхуна.*

Субстантивная (предметная) природа соответствующих имен поддерживается связями с атрибутивными и генитивными структурами с лексическим наполнением иного типа, например, с именами одежды. Ср. *сапфиры эфиров, травные атласы* и *ризы снежные* (о единстве этих моделей, их становлении и развитии образных рядов см. [Кожевникова 1986] и раздел этой книги "Тропы и грамматические структуры").

На синтаксическом уровне наблюдается ослабление (а иногда, видимо, и снятие) противопоставления отношения принадлежности, отношения признак—носитель признака и отношения тождества. Это доказывают, в частности, псевдопритяжательные конструкции: *в вуалях **темноты; ветря черные мечи** / прозрачным свистом взрежут клочья.* Здесь на первый план, как кажется, выступает приравнивание, как, скорее всего, и в следующем примере иного типа:

Глаза, открытые без меры —
В междупланетную ледынь
Свои расширенные сини
Бросают, как немой вопрос

Таким образом, мотивацию грамматической формы множественного числа можно найти в эволюции тропов, в свойственном символистам переходе предмет — признак, в семантических нейтрализациях синтаксических структур.

Метафоры, лишенные разгадок в тексте, проясняются другими способами. Во-первых, метафоры обладают свойством системности. В индивидуальной поэтике метафоры выступают как "модель целого мира с определенной позиции воспринимающего субъекта" [Альфонсов 1984]. Так, взгляд В. Маяковского на мир антропоцентричен. Метафора, входящая в метафорический контекст, проясняется на основе семантической и синтаксической связности. Метафорический контекст создается развертыванием или реализацией метафоры [Кожевникова 1989]. Однако развернутая "по своим внутренним

имманентным законам", метафора "нередко вступает в противоречие с вещественно-логическим смыслом окружающих слов, с которым поэт намеренно не считается" [Жирмунский 1977, 211]. Развитие текста по звуковым связям слов может сохранять семантическую связность и грамматическую правильность, в том числе в выборе числовых форм, но при поиске денотативных коррелятов слов возникают провалы: *Зеленью ляг, луг / выстели дно дням, / радуга, дай дуг / лет быстролетным коням* (Маяк.). Здесь сочетания *дно дням, дуг быстролетным коням лет* мотивированы семантически и грамматически, речь идет о благоприятствовании будущему, хотя спроецировать на что-то реальное *дуги коней лет* и *дно дней* непосредственно нельзя. В других случаях напряжение может быть большим и даже неразрешимым. Ср. *кричу кирпичу*. Осложнение создает и то, что прямые и образные ряды переплетаются в одном высказывании и тексте. Разберем одно стихотворение В. Маяковского:

По мостовой
моей души изъезженной
шаги помешанных
вьют жестких фраз пяты.
Где города
повешены

И в петле облака
застыли
башен кривые выи; —
иду
один рыдать,
что перекрестком
распяты
городовые.

Рассмотрим отдельно связи прямых и метафорических имен реалий: 1) *моей души... жестоких фраз;* 2) *По мостовой изъезженной шаги помешанных вьют пяты.* В следующих фразах надстраивается еще один этаж. Ряд: *города, облака, башен* связывается с "городской" метафорой первых строк. Над ним вырастает третий ряд: *повешены в петле застыли выи.* То же расслоение в третьей фразе — якобы прямое обозначение: *перекрестком городовые;* метафорическое — *распяты.* Поэтому самая прямая фраза *иду один рыдать* объединяется с темой собственной "распятости" поэта. В метафорическом контексте слово *распяты* является также сложно мерцающим, его смысл проясняется лишь по отношению к основному "денотативному" слою. Связь метафорического и "реального" ряда скрепляется в парах слов, формально связанных числовым согласованием (падеж в подобных аналитических группах может быть прямым или родительным): *мостовой — души; пяты — жестких фраз; в петле — облака.*

В развитии метафорического "сюжета" возникают фигуры, которые нельзя прямо спроецировать на денотат или эта проекция смутна. Очевидно дополнение ситуации "субъектами" не восстановимыми в реальности. Эти тексты читаются в рамке "как будто": *Фокусник рельсы тянет из пасти трамвая; а шлейфа млечный путь моргающим пажем украшен мишурными блестками. Фокусник* и *паж* внесены в ситуацию, она становится субъектно-активной. Связь по числу проясняет и отношения принадлежности (правда, отношения в сочетании им. п. + род. п. не всегда трактуются однозначно): *а злоба / вздувала на шеях городов / реки — / тысячеверстные жилы.*

Степень симметризации двух ситуаций может быть различной. Высокая степень предполагает семантическое согласование (и по числу) прямых и метафорических наименований: *в будуарах / женщины — фабрики без дыма и труб — / миллионами выделывали поцелуи, — мясистыми рычагами шлепающих губ.* При рассогласовании метафор возникает ситуативная противоречивость, симметрия сбивается: *Вы прибоя смеха мглистый вал заметили за тоски хоботом.* В развитии текста числовая скрепа является очень существенной, особенно при отсутствии полной синтаксической симметрии: *закидайте **улыбками** меня поэта — я **цветами** нашью **их** мне на кофту фата; Мы **солнца** приколем любимым на платья / из звезд нашьем серебрящихся **брошек**.*

Две ситуации могут пересекаться сложным образом, само их соединение и пересечение может быть неполным и грамматически конфликтным. Тогда и возникают уступки смыслу или грамматике и разные непоследовательности. В установлении симметрий важную роль играют глаголы, которые могут быть ориентированы на прямое или метафорическое имя. Ср.: 1) *Лоснящихся щек надуете пышки* (ср. *надуете щеки, надуете пышки*); 2) *А женщина поцелуи бросает — окурки (бросает поцелуи — бросает окурки); Слезя золотые глаза костелов, / пальцы улиц ломала Ковна.*

Итак, наряду с точечными направленными связями — троп → реалия, названная в том же тексте, наряду с повторами синтаксических конструкций, позволяющими найти прямые проекции для каждой позиции, поэтические тексты XX в. содержат сложные переплетения рядов, в которых не обязательно указана направленность: содержательная ценность заключена в самой соотносительности рядов — из разных поэтических миров.

Существуют поэтические системы, в которых возможен разнобой, семантическое несогласование метафор, принадлежащих к реалиям, семантически и синтаксически связанным в данном тексте, так что линейные связи в метафорическом "ряду" не складываются, становятся противоречивыми.

Столь осложненная референция требует для расшифровки привлечения всех средств семантической связности.

"Поэтическая речь предстает как такой модус языковой коммуникации, который требует в качестве условия понимания лингвистического конструирования определенных областей референции и задания определенных отношений между мирами" [Золян 1988, 16—17].

В правила читательского конструирования референции должен войти и анализ употребления форм числа существительных. В качестве объекта наблюдений в этом разделе была выбрана одна морфологическая категория существительного — число. Целью работы было оценить чувствительность этой категории к потребностям поэтического языка в области структурирования семантики, прежде всего к возникающим в поэтическом языке особым механизмам референции. Стало очевидно, что функциональная нагрузка форм числа, связанная с выражением когнитивных статусов (см. на эту

тему также: [Ревзина 1988]) и с механизмами отождествления, механизмами прояснения денотативной референции, весьма значительно, что число, как самостоятельная и как согласовательная форма, наделено специфическими художественными функциями.

Тропы и грамматические структуры

Синтаксические конструкции

В поэзии XX в. не только увеличивается роль тропов, но и расширяется круг способов выражения определенных смысловых связей. Этому способствует активизация некоторых типов тропов и использование окказиональных слов.

Как известно, тропы передаются словами, принадлежащими к разным частям речи: существительными, прилагательными, глаголами, наречиями. Сходные смысловые отношения выражаются в тропах разными конструкциями. В рамках существительного это сравнения (сравнительный оборот, творительный сравнения, сравнение-приложение), метафоры и конструкция идентификации. Соответственно, одна и та же смысловая связь передается словами в разных падежах — именительном, родительном, творительном.

На общий характер тропов и на распределение тропов, принадлежащих к разным частям речи, оказывают влияние некоторые общие процессы, характерные для развития поэтического языка. В поэзии XX в. возрастает роль существительных. Этот процесс, имеющий разные проявления и в первую очередь выражающийся в широком использовании безглагольных предложений, распространяется и на тропы. Роль тропов, выраженных существительными, увеличивается. Приобретают широкое распространение конструкции, в которых признак сравнения опускается. Тождество предметов устанавливается без указания на то, какие ассоциации их связывают. Этот тип отношений между предметом и образом характеризует конструкции идентификации, сравнения-приложения, метафоры-сравнения. Именно они и получают развитие в поэзии XX в.

Конструкция идентификации имеет самостоятельный характер, заполняя целое предложение, и передает некоторое общее положение, приравнивающее один предмет речи к другому: *Другие — дым, я — тень от дыма; Я лишь комета без орбиты, Я лишь падучая звезда; Гусли нам — сосны, и ветки их — струны* (Бальм.); *Здания — хищные звери С сотней несытых утроб* (Брюс.); *Ты пришла с лицом веселым, Розы — щеки, бровь — стрела; Молви: правда, губы алы, Губы — зори? Молви: правда, Очи сини, Очи — море?* (Гор.); *В гибком зеркале природы Звезды — невод, рыбы — мы, Боги — призраки у тьмы* (Хл.).

В некоторых случаях с такой конструкции начинается стихотворение: *Моя душа — глухой всебожный храм* (Бальм.); *Темные мысли — серые птицы* (Гиппиус); *Столетия — фонарики* (Брюс.); *Я — Гамлет* (Блок); *Ты — море* (Вяч. Ив.); *Сердце — улей, полный сотами, Золотыми, несравненными* (Гум.); *Просинь — море, туча — [illegible]т, А туман — лодейный парус* (Кл.); *Имя твое — птица в руке, Имя твое — льдинка на языке* (Цв.). Целый текст или значительную его часть организуют подобные конструкции. Например, в стихотворении Гиппиус "Ты": *Вешнего вечера трепет тревожный — С тонкого тополя веточка нежная. Вихря порыв, горячо осторожный — Синей бездонности гладь безбережная.* В некоторых стихотворениях безглагольное построение начальной строки определяет общий характер текста ("Фонарики" Брюсова, "Я — страница твоему перу..." Цветаевой, "Портрет мужчины" Гумилева и т.п.).

К конструкциям идентификации близки сравнения с опущенным основанием сравнения. Союз, указывающий на отношения сравнения, существующие между частями тропа, отличает такие сравнения от конструкций идентификации, отсутствие явно выраженного признака сравнения сближает их: *Ты — как страшный цветок с лепестками в племени, Ты — как вставшие дыбом блестящие волосы; Как стрезы — крылышки* (Бальм.); *Листья бурые — как слепни* (Гор.); *Глаза — как мед; Огни — как нити золотых бус; Душа и волосы — как шелк* (Цв.); *Нева — как вздувшаяся вена, До утренних румяных роз* (Манд.). С таких конструкций также начинаются стихотворения: *Мой мир — как море пред зарею* (Вол.); *Семь холмов — как семь колоколов; Над черным очертаньем мыса — Луна — как рыцарский доспех* (Цв.).

Сравнительный оборот с опущенным основанием сравнения и конструкция идентификации сменяют друг друга у разных поэтов, обнаруживая свое внутреннее родство: *Оттого лицом красивым Ты на ангелов похожа, И уста твои — гвоздики, нежный голос — пенье птиц. И мечтанья — светлый жемчуг, Оттененный розой алой, И глаза твои — как небо, Где бездонна глубина; Душа с душой — как нож с ножом, И два колодца — взгляд со взглядом* (Бальм.); *Очи, как кони в ночном, Месяц — грудок пастушонка* (Кл.); *Весь камни — голуби, дома — как голубятни* (Манд.); *Три четверти луны — как паутина, А четверть — рог, блестящий золотой Небесный желудь!* (Бун.).

Некоторые стихотворения строятся как ряд тропов, относящихся к одному предмету речи. В построениях такого типа находят применение всевозможные тропы, в том числе и конструкция идентификации.

Отношения тождества, связывающие составные части конструкции идентификации, характерны и для сравнения-приложения, или именительного сравнения. В основе значительной части сравнений-приложений в поэзии XIX в. лежит уподобление человеку. Этот тип связи активно развивается и в поэзии XX в. При этом расширяется круг обозначаемых реалий и круг их тропеических соответствий. Устойчивая модель заполняется разнообразным лексическим материалом: *апрель-царевич, весна-царевна, маги-кипарисы* (Бун.), *звуки-чародеи* (Бальм.); *звезд-сестер вращается чета, молчальник-лес* (Вяч. Ив.); *мечтатель-плющ, паруса-богомолки* (Брюс.), *вода-гадалка, кудри-лежебоки, тоска-черница, болота-старики* (Гор.); *океан-старик, лесовыш, палач-вулкан, труженица-мельница, мороз-маг* (Сев.); *ночь-затворщица, богомолки-облака, дуб-бобыль* (Нарбут); *весна-хозяйка,*

смерть-стрелок (Кузм.); *роза-убийца, кочевницы-звезды* (Гум.); *мал... чишка-океан* (Манд.); *малютка-сердце, смерть-садовница* (Цв.); *ст... летия-пьяницы, камни-великаны, природа-тетя, тополь-рыбак* (Хл.); *вечер-инок, старуха-время, минуты-вестницы, солнце-кухарка, гараж... колосс, подросток-страна* (Маяк.). Шире, чем другие поэты, использует... сравнения-приложения Клюев; *месяц-проныра, закат-золотарь, се... тябрь-скопидом, странники-годы, королевна-заря, духовидица-печка... монашенка-мгла, ткачиха-метель, карлица-мгла, колдунья-буря, пр... вратница-ель, ель-кружевница трущобная, галка-староверка, курица... молодки, петух-кудесник, монашка-галка, пташки-клирошанки... братья-зеленя, рифмы-старухи, пестунья-память, эскимоска-ноч... деды-овины, старуха-боль.*

Сравнения-приложения группируются и вокруг обозначений други... живых существ: *волны-звери* (Коневской, Гум.); *скимны-гром...* (Вяч. Ив.); *солнце-бык* (Кузм.); *сознание-паук* (Вол.); *голос-птиц... часы-кузнечик, город-сверчок* (Манд.); *время-хамелеон, улица-зме... печурка-пчелка, слухи-свиньи* (Маяк.); *комод-кабан, жаворонки-к... локольцы, жираф-экскаватор* (Нарбут), *колосья-кони, ласточк... звезды, телица-Русь* (Ес.); *зверь-толпа, сирень-синица, солнце-ор...* (Гор.). Широко представлен этот тип сравнений-приложений в поэзи... Клюева: *печка-лебедка, вороны-сны, душа-олень, лебедь-судьба, ... пчелка-рифма.*

Кроме того, сравнения-приложения передают широкий круг самы... разнообразных смысловых отношений: *город-марево, город-мор...* (Вяч. Ив.); *душа-тюрьма, сердце-склеп* (Брюс.); *сны-цепи, сказки-тр... ки, деревья-факелы, острова-алтари* (Бальм.); *звуки-искры, сонет... брильянт, волны-стены* (Гум.); *ветки-вилки, кольцо-огонь, рук... вихри* (Гор.); *карнизы-облака, небо-печь, паутина-гамак, зрачк... червонцы* (Нарбут); *зори-куличи, желудь-солнце, яблоня-песня, руш... ки-зори* (Кл.); *ветла-веретенце, солома-риза, душа-яблоня, шапк... месяц, солнце-куст, солнце-барабан, колокольчик-звезда, дума-полы... глаза-уголья* (Ес.); *дома-скорлупы, горы-горны, тюрьма-решето, усищ... веники, тучи-кочки, зубы-вилки, хвостища-плети, песня-молния, ... транспортах-галошинах, Морозы в ночь идут, скрипят // снегам... сапогами; Пошел по небесной скатерти-дорожке* (Маяк.), Так... конструкции выносятся в заглавия стихотворений: "Солнце-бы... (Кузм.) "Щит-солнце" (Сев.).

Помимо расчлененных тропеических конструкций, составные част... которых выражены существительными, стоящими в одном падеж... в поэзии XX в. распространены тропы, выраженные генитивно... конструкцией. Как отмечали исследователи, генитивные конструкци... передают основные типы именных метафор: метафору-сравнени... метафору-загадку, метафоры, приписывающие признаки одного пре... мета другому [Левин 1965, 296]. Генитивная конструкция — основн... форма существования метафор-сравнений, которые в поэзии XX в., ... особенности в ее сложных стилях, приобретают широкое распростран... ние [Григорьев 1979, 200—250]. Кроме того, метафоры-сравнен... передаются атрибутивной конструкцией.

Существительные в родительном падеже обозначают принадле...

...кость, часть целого, признак, количество. Аналогичные смысловые ...отношения характеризуют и часть генитивных метафор [Кнорина 1990], ...в первую очередь, метафоры, приписывающие признаки одного пред... мета другому.

Между генитивными сочетаниями с прямым значением и метафорами ...существует известный параллелизм: конструкция с прямым значе...нием — модель, по которой образуется метафора. Некоторые генитив... ные метафоры, созданные по образцу сочетаний с прямым значением, ...существуют на их фоне. Опорное слово одновременно относится ...двум словам, с одним из которых образует обычное, с другим — ме...тафорическое сочетание: ***головки женщин и кризантэм*** (Сев.), *Застряв ...бурана бледных челюстях, Чернеют* ***крупы*** *палых* ***паровозов*** *и ...лошадей, шарахнутых врастяг* (Паст.), *Заплетаются* ***колена переулков*** *и* ***пьянчуг*** (Вс. Рожд.). В других случаях модель, по ...которой образована метафора, связана с самой мета...форой отношениями сравнения: *Работай, зная наперед,* Что ***жала слов*** *...больнее ранят, Чем* ***жала пчел****, дающих мед* (Сол.); *В глубине, на ...самом* ***дне сознанья,*** *Как на* ***дне колодца*** *— самом дне — Отблеск ...нестерпимого сиянья Пролетает иногда во сне* (Г. Иванов); *И* ***своды*** ...*слов стоят, как* ***башен своды*** (Заб.). Между сочетанием с прямым ...значением и метафорой существуют отношения соположения: *Сквозь ...сосны, сквозь* ***дыры заборов*** *безгвоздых, Сквозь доски, сквозь* ***десны*** ...*резносых* ***трущоб*** (Паст.) Моделью индивидуальной метафоры может ...быть и общеязыковая метафора: *Он шел из мглы Удушливых* ***ушей*** ...*ущелья Верблюдом сквозь* ***ушко иглы*** (Паст.).

Параллелизм между сочетаниями в прямом значении и метафорами ...характеризует так называемые количественные метафоры, тропы со ...значением совокупности. Тропы: *И* ***гроздья*** *пылающих* ***молний*** ...*цветами раскрылись на кручах* (Бальм.); ***грозди солнц,*** *созвездий ...виноград* (Вол.); *Последних* ***молний*** *вздрагивала* ***гроздь*** (Паст.) — со...относятся с сочетанием в прямом значении: *Развесились* ***гроздья*** ...*рябины* (Бальм.). Сочетания *толпа строений* (Брюс.), *рой звезд* (Хл.), ...*рой* былых *желаний* (Брюс.), *горсть повестей, горсточка халуп* ...(Паст.), *горсточка звезд* (Маяк.), *ветров табуны* (Хл.) прямо отсы...лают к своим языковым прототипам, с которыми их связывает ...отношение скрытого сравнения.

С общеязыковыми сочетаниями соотносятся и метафоры, припи...сывающие неодушевленным предметам разнообразные чувства и состоя...ния: ***Тоска*** *бродячего* ***светила*** *По дерзкой вольности своей Меня ...недавно осенила, В раздолье голубых полей* (Брюс.); *... в закатном ...мленьи* ***мая;*** *Этих мертвых* ***долин*** *Я боюсь белоснежной* ***мечты;*** ...*И с анкилозами на пальцах две руки Безвольно отданы* ***камина*** *жгучей ...ласке* (Ан.); *Так ты живописал бессмертных* ***боль лучей*** (Вяч. Ив.); *В ...узких вазах* ***томленье*** *умирающих* ***лилий*** (Гум.); *Таково Окно с ...*мечтой *смятенною* ***азалий****; Туманный, не в своей тарелке, Он правил... ...но, как автомат, Вздымал как залпы перестрелки,* ***Злорадство ледяных*** ...*громад — о Кавказе* (Паст.).

Параллелизм между конструкциями с прямым и метафорическим ...значением характеризует и другие устойчивые сочетания. В поэзии

начала XX в. явно выражена тенденция передавать признак и действие не только прилагательным и глаголом, но и существительным. В связи с этим широко распространяются генитивные конструкции, образованные от глагольных и атрибутивных сочетаний.

В поэзии XX в., в особенности поэзии первой его трети, важное место принадлежит так называемому отвлечению эпитета [Жирмунский 1977, 157—158]. Атрибутивное сочетание вытесняется генитивным, в результате чего акцент переносится с предмета на признак. Атрибутивную и генитивную конструкции употребляет один и тот же поэт: *Я дышал звезд* ***млечной*** *трухой — И чем я виноват, Что слабых звезд я осязаю* ***млечность?*** (Манд.). Отвлечение эпитета имеет разные формы выражения, в частности, эпитет замещают отвлеченные существительные на *-ость*. Особенно многочисленны генитивные сочетания с существительными на *-ость* в поэзии Бальмонта, Брюсова, Вяч. Иванова. Их используют и другие поэты: *В безбрежной* ***зыбкости*** *снегов; эта* ***резанность*** *линий* (Ан.); ***в багряности*** *поднятой пыли* (Сол.); *Стан струится беспокойно, И жемчужна* ***смуглость*** *рук* (Бун.); *Между кружев* ***розоватость кожи*** (Гум.); ***Покатость*** *Ваших детских* ***плеч*** (Вол.); ***в снежности*** *синих* ***ночей*** (Кл.); ***пенность волны*** (Ес.); *Огромную* ***впалость Висков*** *твоих — вижу опять; ... В* ***закинутости лбов и рук*** (Цв.); *Мне хочется домой, в* ***огромность Квартиры****, наводящей грусть; В* ***необъятность неба****, ввысь Вихрем сизых пятен Стаей голуби неслись, Снявшись с голубятен* (Паст.); *Вонзите штопор в* ***упругость пробки*** (Сев.); *Хрумкать* ***сочность огурца*** (Кам.) и т.п. Деадъективы не ограничиваются образованиями на *-ость* [Золотова 1976, 130—160].

Деадъективы входят и в метафорические конструкции: ***беломраморность бедер*** (Брюс.); ***хрустальность мечты, звездность блага*** (Бальм.); *В грядущем —* ***чувства ее жемчужность****; Закат оранжевый, орусив Слегка* ***пшеничность*** *мягких* ***кос*** (Сев.); ***Перегородок тонкореброст***ь *Пройду насквозь, пройду, как свет* (Паст.); ***снежность седины*** *(Утк.).*

Отвлечение эпитета сопровождает не только слово в прямом значении, но и метафору: *В такую ночь, как паутина. Всю* ***синь небесного павлина*** *Заткали звездные пути* (Кузм.); ср.: *Плывет, плывет по ресторану* ***Синь воскресающего дня*** (Брюс.); ***синь очей; сквозь синь стекла*** (Ес.).

Как разновидность отвлечения эпитета можно рассмотреть генитивные конструкции, в которых опорное слово обозначает материал, а слово, стоящее в родительном падеже, — изделие из него. При отвлечении эпитета одни и те же или сходные опорные слова входят в разнотипные — прямые и метафорические сочетания: *нежное цветенье Бежит по* ***мрамору*** *разбитых* ***ступеней*** (Ан.); *На ветхом* ***мраморе ступеней*** *величавых* (Вяч. Ив.); *И грудь земли, и* ***мрамор плит*** *Гудели топотом копыт* (Вол.); *В тумане светит* ***мрамор плит****; Твои негибкие уборы, Твоих* ***запястий бирюза*** (Гум.).

По этой модели образуются метафоры, включающие названия металлов, минералов, драгоценных камней: *И* ***золотом*** *каждой прохожей* ***косы*** *Пленялись со знанием дела* (Блок); *роза в* ***золоте кудрей*** (Белый); *Мосты повисшие над* ***серебром реки***; ***губ рубины*** (Брюс.); *вишен спелых сладостный* ***агат***; ***яхонт розы***; *желтых* ***крокусов янтарь*** (Кузм.).

Генитивная конструкция с прямым значением и генитивная метафора, передающие отвлечение эпитета, стоят в тексте в непосредственной близости друг к другу: *И она пришла, ступая над* ***рубинами цветов, И****, ревнивая, разбила* ***сталь*** *мучительных* ***оков*** (Гум.).

В поэзии начала XX в. распространены глагольные метафоры, в частности, метафоры, передающие звучание, "язык природы": *Только одни* ***стебельки иммортели Тихо шепнут*** *о достигнутой цели* (Брюс.); *Деревья недовольно* ***зароптали; Вьюга*** *с сумраком шумела, Грустно с колоколом* ***пела,*** *Подымая снег с могил; Сонный зимний* ***ветер*** *надо мной* ***поет*** (Бун.); *Там в далекой Сибири, где* ***плачет пурга*** (Гум.); *Не плакалась,* ***а пела вьюга*** (Паст.); ***свое бормотали арыки*** (Ахм.).

Параллельно развиваются именные метафоры с таким же значением, включающие отглагольные существительные: ***Убаюкала вьюга*** *седая Дикой* ***песнею*** *лес опустелый* (Бун.); ***Рыданье струй*** *седых развей; Под стоны тяжкие* ***метели*** *Я думал — ночи нет конца...* (Ан.); *под шепот алмазных* ***фонтанов*** *// проходят сквозь арку* (Белый); ***ветра*** *дикая* ***заплачка*** (Гум.); *Стоит и за сердце хватает* ***бормот Дворов,*** *предместий, мокрой мостовой, Калиток, капель* (Паст.).

Глагольные и именные метафоры соотносятся друг с другом в творчестве одного поэта: ***Вьюга пела — песни вьюги*** *легковейной*; "О чем *поет ветер*" *— твои мне* ***песни ветровые,*** *как слезы первые любви* (Блок); в одном тексте: ***Улыбнулся*** *древнею* ***улыбкою*** *— Холодна* ***улыбка полумесяца*** (Нарбут).

Метафоры с отглагольными существительными соотносятся не только с глагольными метафорами, но и с отглагольными существительными в прямом значении: *Мелькающих* ***стрел звон*** *И вещих* ***ворон крик*** (Манд.).

Словосочетания с прямым значением и сходные с ними метафоры сосуществуют друг с другом: ***грохот и хохот колес****; Но за* ***ропотом*** *снежной* ***метели*** *И под* ***шепот*** *ласкающих* ***слов*** *— Не забыл я полей* ***асфоделей,*** *Залетейских немых берегов* (Брюс.); *Есть в литографиях забытых мастеров Неизъяснимое, но явное дыханье,* ***Напев*** *суровых волн и* ***шорохи дубов,*** *И разноцветных птиц на ветках колыханье* (Г. Иванов); *Но помнит* ***шепот*** *тех* ***ветвей Напев*** *времен Батыя* (Хл.). Сосуществуют в одном предложении и глагольная и именная метафоры с близким значением: *Под грозные* ***речи небес Рыдают*** *косматые* ***волны*** (Ан.).

Между составными частями некоторых генитивных метафор существуют разные отношения: в одних случаях отношения части и целого, в других отношения сравнения. Одни и те же опорные слова входят в метафоры разных типов, в которых отношения между составными частями сочетания не совпадают. Двойственны генитивные метафоры с опорными словами, обозначающими части тела человека, животных, птиц. Часть таких метафор создана по образцу сочетаний с прямым значением. Их составные элементы, как и в сочетаниях

с прямым значением, связаны отношениями части — целого: *Золотисты* ***лица купальниц*** (Блок); *Стекают блики по* ***плечам домов****; Я поставлю жертвенник в пустыне На широком* ***темени горы*** (Вол.); *И ныряет соха выдрой в топкое логово. Весенний кисель жевали и ели* ***зубы сохи*** *деревянной* (Хл.); *вытянув* ***пушек шеи*** (Маяк.); ***И театров*** *широкие* ***зевы*** *Возвращают толпу площадям* (Манд.); *Предгрозье играло* ***бровями кустарника****; костлявой* ***мельницы крестец****; Ты спросишь, кто велит, Чтоб* ***губы астр*** *и* ***далий*** *Сентябрьские страдали?; Вода забилась в* ***уши царских свечек*** (Паст.); ***Подсолнуха*** *хмельная* ***голова****, Крылатый* ***стан его***... (П. Вас.). В других случаях обозначения частей тела, приписанные определенному предмету речи, называют не его часть, а предмет как целое, т.е. представляют собой метафоры-сравнения [Григорьев 1979, 222]: *живой утес с* ***брадами трав*** (Вяч. Ив.); ***Лицо лазури*** *пышет над* ***лицом*** *Недышащей любимицы* ***реки*** (Паст.); *И увидел* ***небес*** *молодое* ***лицо*** (Гум.); ***Небя*** *пустую* ***грудь*** *Тонкой иглою рань* (Манд.); *Как сладко нести мышеловку, в которой, Словно сердце, колотится между* ***ребрами проволок*** *мышь!* (Шерш.); *И клены морщатся* ***ушами*** *длинных* ***веток*** (Ес.). Далеко не всегда разные значения тропов можно легко разграничить. Отнесение подобных метафор к тому или иному типу во многом зависит он того, насколько в контексте выражены параллели с живым существом.

Разные значения имеют и другие метафоры, соотнесенные с общеязыковыми сочетаниями. На фоне общеязыкового сочетания *струя воды* со значением части целого существуют, с одной стороны, метафора-загадка, где значение части целого характеризует замещенное ею прямое сочетание: *Над бледным мрамором склонились к водам низко* ***Струи*** *плакучих* ***ив*** *и нити бледных верб* (Вол.) (ср. *струи ив — ветки ив — ветки ив, как струи*), с другой стороны, метафоры-сравнения: *В голубой* ***струе*** *моей* ***судьбы*** *Накипи холодной бьется пена* (Ес.); *Говорят, что не стало тебя, Но* ***любви*** *иссякаемы* ***ль струи***?.. (Кл.); *И снова* ***тоски*** *застарелой* ***струя*** *Пропитала извилины мозга* (Сельв.); ***страха струя*** (Манд.); ***струя страданья*** (Паст.). На фоне общеязыкового сочетания *капля воды, капля дождя* также существуют метафора-загадка, обозначающая часть целого: *Бродила ты по лесу, срывая* ***капли*** *Оранжево-янтарной* ***костяники*** (Нарбут), и метафора-сравнение: *В глухой колодец, давно забытый, давно без жизни и без воды, Упала* ***капля*** *— не дождевая, упала* ***капля ночной звезды*** (Бальм.).

Такая закономерность прослеживается не всегда. Часть метафорических сочетаний, соотнесенных с общеязыковыми, представляют собой метафору-сравнение, члены которой связаны отношением тождества. Таковы метафоры *стебли ног* (Вол.), *парус хвоста, парус дыма* (Хл.), напоминающие сочетания с прямым значением *стебли трав, парус лодки*, но не имеющие значения части целого. Грамматическая форма тропов в таких случаях только внешне повторяет строение обычных сочетаний. Разные смысловые связи передают и генитивные метафоры, не соотнесенные с сочетаниями с прямым значением. Метафоры с совпадающими опорными словами в одних случаях представляют собой метафору-сравнение, с других — метафору-загадку: ***Копья теней*** (Вол.) — *Снова красные* ***копья заката*** *Протянули ко мне острие* (Блок); ср.: *тени, как копья — лучи заката, как копья.*

И метафора-сравнение, и метафора-загадка содержат слово в родительном падеже, имеющее прямое значение. Если в метафоре-сравнении оно обозначает предмет речи, то в метафоре-загадке, где предмет речи остается неназванным, оно имеет другие значения. Собственно метафора, как и в метафоре-сравнении, преобразуется в сравнение, если расшифрован ее эквивалент.

Генитивная конструкция обозначает неназванную реалию, которая может быть передана и отдельным словом. Слово в прямом значении указывает на место или время, к которым эта реалия имеет отношение: *вечера павлины, лилея неба, звезда развалин* (Вяч. Ив.); *светлячки небес* (Кам.); *Ночи звездной рассыпанный шрифт* (Асеев); ср.: *закат, звезда, цветок, звезды,* — на другую реалию, которая находится с первой в отношениях смежности: *омут звезд* (Вяч. Ив.), *поле звезд* (Блок) — небо, *клюква смерти* (Хл.) — кровь.

Генитивная конструкция, представляющая собой метафору-загадку, заменяет генитивную конструкцию, части которой связаны отношением части — целого, при этом часть обозначена всей конструкцией, целое — словом в прямом значении: ***лира часов****;* ***бабочка газа*** (Ан.); ***броня дерев*** (Бальм.); ***солнца*** *струганые* ***дранки****; Даже рощи — и те повстанцами Подымают* ***хоругви рябин*** (Ес.); ***пальм веера*** (Гум.); ***ивы плакучей пух*** (Кузм.); ***чешуя канала*** (Г. Иванов); ***кружево березки*** (Блок); *разорванное* ***кружево Деревьев*** *говорливых; В* ***серебре*** *и* ***перламутре*** *Полумертвых* ***фонарей*** (Паст.); *Ты вернулся сюда, так глотай же скорей* ***Рыбий жир*** *ленинградских речных* ***фонарей*** (Манд.); ***семафора бутон*** (Нарбут); ***плавники капусты*** (Сельв.).

Одну и ту же реалию обозначают две разных генитивных метафоры, одна из которых представляет собой метафору-сравнение, другая — метафору-загадку. Таковы сочетания *плащи листвы* (Брюс.) — *плащи тополей* (Паст.), *парча листвы* (Бальм.) — *парча дубрав* (Вяч. Ив.). Сочетания *плащи листвы, парча листвы* — метафоры-сравнения, обозначающие листву. Сочетания *плащи тополей, парча дубрав* имеют иной характер, хотя также обозначают листья: их составные части соответствуют отношениям части — целого в конструкции с прямым значением: *плащи тополей — листья тополей.* Сходным образом соотносятся метафоры ***лампады Семизвездья*** (Вол.) — *На подвесках из легкого золота Закачались* ***лампадки небес*** (Ес.), ***пелена снега*** — ***пелена зимы*** (Вяч. Ив.).

Слова, образующие метафору-сравнение, в других конструкциях могут быть связаны не отношениями сравнения, но отношениями принадлежности. Одно из существительных обозначает деятеля, другое — его принадлежность, объект действия, они соединены глагольной метафорой: *Твердь сечет* ***луны*** *серпчатой Крутокормая* ***ладья*** (Вяч. Ив), ***лодка месяца*** (Ес.) — ***Месяц ладью опрокинул в последней*** *бледной могиле* (Блок); *зеленая* ***лампадка светляка*** (Бун.), *Ельник усыпан* ***свечьми светляков*** (Ес.), ***светлячков фонарики*** (Рыл.) — *Ты же,*

светляк, *свой зеленый* ***фонарик Спрячь,*** *друг, в лист* (Ход.), ***Светляки*** *Вокруг него* ***зажгли*** *свои* ***лампадки*** (Заб.), *Заря,* ***заря, раскинь*** *свой* ***полог*** (Сол.), ***Спусти, как полог, зарю*** *на синь* (Ес.), ср. ***полог заревой*** (Ход.).

Метафора-сравнение возникает не только на основе единичного слова, но и на основе генитивного словосочетания со значением части — целого или принадлежности: *комья глины людей* (Хл.); ***Кузни времен*** *вздымают* ***меха*** (Маяк.), *Запихай меня лучше, как шапку,* ***в рукав*** *Жаркой* ***шубы*** *сибирских* ***степей*** (Манд.). Метафору-сравнение осложняет еще одна метафора, обозначающая ту же реалию: ***яда*** *дум* *испивши* ***водки*** (Хл.). Опорное слово метафоры-сравнения осложняет сравнение-приложение: ... *попадая в прорубь тает* ***Поземки змейка-повитель*** (Нарбут).

Метафоры-загадки облекаются в форму генитивных конструкций реже, нежели метафоры-сравнения. Сами же эти конструкции имеют разный характер. Как метафора используется обычное сочетание, перенесенное в необычный контекст. Метафора-загадка возникает в результате переосмысления общеязыковой генитивной конструкции: *Кошмар позади. Его страшное царство прошло. Вещих* ***птиц*** *на груди и в груди Отшумело до завтра* ***крыло*** *— о кошмаре и сердце* (Ан.); *На склоне воздушных небес протянута* ***шкура гепарда*** (Белый); ***Рой мотыльков*** *— застывших, лунных, нежных — о цветах* (Бальм.); *О белых* ***пчел*** *беззвучные* ***рои,*** *С небес низвергнутые в день солнцеворота, Покрыли вы фатой поля мои, На лес набросили прозрачные тенета* — о снеге (Ход.). Метафора-загадка передается двумя генитивными взаимосвязанными конструкциями, образующими в ином контексте обычное сочетание: *И на кровью опаленном клене* ***Связки лап зарезанных гусей*** *— о листьях (Нарбут).*

Метафоры-загадки выражены и необычными генитивными конструкциями: *Утро вынесло в руке* ***Возрожденья*** *красный* ***атом.*** *Красный атом возрожденья,* ***Жизни*** *огненный* ***фонарь*** (Заб.); *Чуть зной коснется губ, Ты вся уже в эфире,* ***Зачатья пышный клуб,*** *Как пава, расфуфыря* — о бутоне розы (Паст.).

В рамках генитивной конструкции объединяются две метафоры-загадки, обозначающие один и тот же предмет речи. Равноправные метафоры стоят в разных падежах: *И потому теперь в туманности эфира Рассыпались* ***огни*** *безвременной* ***росы*** (Бальм.); *И зыбкой* ***чешуи*** *изменчивым* ***стеклом*** *Туч отраженный мрак* (Вяч. Ив.); *И, вступая на кручи, Молодая заря Кормит жадные тучи* ***Ячменем янтаря*** (Гум.).

Двучленная метафора-загадка передается генитивной конструкцией, которая состоит из двух метафорически употребленных слов. Одно из них обозначает целое, другое — часть: *Но лучам не пронизать Частых* ***перьев опахала*** — о листьях (Ан.); *Но лето на кону, И ты, не медля часу, Роняешь всю* ***копну*** *Обмякшего* ***атласа*** — о лепестках розы (Паст.).

Генитивная конструкция, осложненная определением, включает в себя метафору-загадку и метафору-сравнение в виде атрибутивной конструкции. Обе они, как и в предшествующем случае, обозначают

дин и тот же предмет речи: *На бугре береза-свечка В лунных перьях ребра* (Ес.); *Змеи солнечных рапир* (Б. Лившиц), *пудра снежной ыли* (Бун.), *ткань снежинок яблоновых* (Сев.), *сеть тополевых енет* (Хл.).

Сочетания с родительным падежом имеют не только единичный арактер, но и нанизываются друг за другом. Такие конструкции бладают прямым значением: *Кричит победно морская птица Над ольной* ***зыбью волны фиорда****...; Зеленого Эрина воин, Кухулин огучий, Упал под* ***мечом короля океана,*** *Сварана* (Гум.).

В рамках развернутого сочетания объединяются разнотипные гени-ивные конструкции. Генитивную метафору может распространять енитивное сочетание с прямым значением: *И тебя, о, огонь бочий кормил* ***Тушами*** *белых* ***берез испуганной рощи*** (Хл.).

Сфера применения генитивных конструкций в поэзии XX в. расши-ена благодаря тому, что они входят в состав тропов разного арактера. Тропы включают в себя генитивные сочетания с прямым ачением. Они находят применение в сравнениях, выраженных срав-ительным оборотом: *И мнятся дальних звезд огни* ***Глазами падших ластелинов*** *— Горите ж, огоньки мансард,* ***Глазами падших власте-инов!*** (Брюс.); *Кровавится среди полей брусника, Как* ***алость мертвых*** *т* (Г. Иванов); *Месяц (всегда этот месяц!) повис рожками вниз, ак таинственный* ***мага брелок*** (Кузм.); *Деревья мотались, как* ***ерцы карет*** (Паст.); творительным сравнения: *Синее* ***оперенья селезня*** *еркал за Камою рассвет; Что* ***языком*** *обомлевшей* ***легавой*** *Месяц скобе примерзает* (Паст.). В сравнении отражаются и многосту-нчатые генитивные конструкции с прямым значением: *Время тихо, к* ***веретено Феи-сказки дедовских преданий*** (Гум.).

Генитивные конструкции с прямым значением используются кроме ого в конструкциях идентификации: *Смотри, мои глазищи — // всем ткрытая* ***дверь собора*** (Маяк.), в перифразе: *Мысли,* ***крови сгуст-и,*** *// больные и запекшиеся, лезут из черепа* (Маяк.).

В тропы разных типов включаются генитивные метафоры. Они кладывают отпечаток на сравнение, осложняя его. Генитивной мета-орой выражен предмет сравнения: *Сохранна в душе, как птица в льду, Ревнивой* ***тоски сулема;*** *И плещет, как прапор,* ***Пурги*** *сцарапанный, Надорванный* ***рапорт*** (Паст.); *Умеет* ***рукоять столетий*** *кользить ночами, точно тать; Как новобранцы к месту явки, тели* ***труб*** *изогнутых* ***пиявки;*** *И черными перьями падала черная твь* ***темноты*** (Хл.); ***Ручьев*** *ниспадающих* ***речь*** *Сплеталась предивно плащом, ниспадающим с плеч Волной неизбывной* (Цв.); *И дрожит реза* ***росы,*** *что гривна, Отливая лунным серебром* (Шубин).

Генитивной метафорой выражен образ сравнения: *Яванка... пряная, к* ***губы орхидей;*** *И мертвый, бездыханный, Как* ***труп задутых свеч,*** *слушал в скорби странной Вещательную речь* (Бальм.); *В объятьях ни голубой, Как* ***розы радости*** *мгновенны, Они шептались над собой тайнах Бога и Вселенной* (Гум.); *Излом волны Сияет аметистом, прутистыми* ***смарагдами огней;*** *... Бесчисленные души осужденных, к* ***руны рыб*** *в провалах жгучих бездн* (Вол.); *Падучие звезды следно Сгорали, как* ***звезды ракет*** (Ход.); *Чтобы вскипела месть*

Золотою ***пургою якаций*** (Ес.), *Шепот зловещий Стоит над кр* ***ватью Птицею мести*** *далеких полей; И молния синею* ***веткой*** *от Блеснула по небу* (Хл.); *И к горлу балтийские волны, как ком* ***Тоски,*** *подкатили* (Паст.); *А жизнь проплывет театрального капор* ***пеной*** (Манд.).

Метафора-сравнение осложняет обоюдные тропы. В одном из ни метафорой выражен предмет сравнения, в другом — этой же м тафорой выражен образ сравнения: *Снег яблонь — точно мотыльк а мотыльки — как яблонь снег* (Сев.). Образ сравнения включае в себя не просто метафору, но сложное метафорическое сочетани образованное генитивными конструкциями: *И* ***выстрелом слов*** *скво* ***кольчугу молчанья,*** *Мелькали великие реки* (Хл.). Образ сравнени включает сравнение-приложение, входящее в состав генитивной ко струкции: *Впервые мы крылаты и едины, Как* ***огнь-глагол синайско*** ***куста*** (Вяч. Ив.).

Генитивные метафоры включаются и в конструкции, осложняющи образ сравнения, выраженный генитивной метафорой. Образ сравнени в строках Бальмонта: *И далекие звезды застыли В беспредел ности мертвых небес, Как огни бриллиантовой пыли На лазур предвечных завес* — состоит из двух генитивных конструкций. Од из них *огни бриллиантовой пыли* объединяет две метафоры-загадк и метафорический эпитет, обозначающие звезды, другая, распрос раняющая первую — *На лазури предвечных завес* — также включае метафору-загадку (*завес*). В строках Пастернака: *Он ею доверху унизан Как копотью несметных птиц, Копящих силы по карнизам, Что вихрем гари в ночь нестись* — развернутое сравнение, помим генитивной метафоры *копотью несметных птиц* содержит еще од генитивную метафору: *вихрем гари.*

Образ сравнения представляет собой две генитивных конструкци одна из которых имеет прямое, другая метафорическое значени *Сестра ж трещала под дыханьем бриза, Как* ***языки опущенны*** ***маркиз И сквозняки и лифты Мерилиза*** (Паст.), ср. в конструкци идентификации: *Вы — цветы осенних вечеров, Поздних зорь далек Осанна* (Вол.). Образ сравнения составляют несколько однородны членов, каждый из которых представляет собой генитивную констру цию с разным значением: *Как* ***синь*** *голубиных* ***очей,*** *Как* ***око безл*** ***ных ночей,*** *Как* ***сердце*** *кипучих* ***ключей,*** *Как* ***омуты*** *лунных луче Как* ***ствол*** *негасимых* ***свечей,*** *Как* ***пламя небесных мечей,*** *Как* ***смы*** ***голубиных речей,*** *— Такое глубокое озеро* (Гор.).

При одном предмете сравнения сочетаются два образа сравнени выраженных генитивными конструкциями — одно имеет форм сравнительного оборота, другое — творительного сравнения: *К* ***призрак порчи и починки,*** *Объевший веточки мечтам,* ***Асфальт*** ***алчною личинкой*** *Смолу котлами пьет почтамт* (Паст.).

Помимо тропов, в которых генитивной конструкцией выражен одна из частей, используются и тропы, обе части которых передан генитивными конструкциями разного характера. Предмет сравнени выражается не словом, а генитивным словосочетанием в прямо значении, образ сравнения — генитивной метафорой: ***Тень несозданны***

озданий *Колыхается во сне, Словно* ***лопасти латаний*** *На эмалевой тене* (Брюс.); *И* ***залежи кувшинов*** *голубых — Как камнеломни инневы* (Хл.); *Тонкий* ***звон*** *Старинных* ***часов*** *— как* ***капельки време*** *ни* (Цв.); ***веток переплеты*** *— Чернильно-синие, как* ***нити*** *темных* ***вен*** (Вол.). И, напротив, предмет сравнения выражен генитивной ме тафорой, образ сравнения — генитивным сочетанием в прямом зна чении; ***Дыма*** *тяжелого* ***хохол*** *Висит* ***чуприной божества*** (Хл.). Кроме того, и предмет и образ сравнения выражаются генитивными метафорами; *И Город-марево, далече Дугой зеркальной обойден, — Как* ***солнца*** *зарных* ***стан знамен — Ста*** *жарких* ***глав*** *затеплил* ***свечи*** (Вяч.Ив.).

Такие сочетания могут быть осложнены разными способами. Например, в строках Гумилева: *Словно молоты громовые Или воды невных морей, Золотое* ***сердце России*** *Мерно бьется в груди моей, —* предмет сравнения выражен генитивной метафорой, образ сравнения в одном случае представляет собой метафору-сравнение, выраженную атрибутивной конструкцией, в другом — генитивную конструкцию с прямым значением.

Генитивная метафора осложняет и другие тропеические конструкции. Она входит в состав перифразы: *О, светоносные* ***стебли морей,*** маяки (Блок); *Высоко мое окошко,* ***Око теремка*** (Гор.); *Пускай белила — дерзкий* ***снег лица,*** *На скулы выпали ему;* ***Лебеди снега и песи*** *— Белые кони паслися на лужайке оседланы; И над покойни ком синеет незабудка,* ***Реки чистоглазая дочь;*** *И натянутые клетки — Сот* ***тугой и длинной сетки*** *— Режут до крови рубцы* (Хл.); *Но я вплету в воинственный наряд* ***Звезду долин,*** *лилею голубую* (Гум.); *Облака —* ***луны плерезы*** *— ...* (Сев.); *Вокзал, несгораемый* ***ящик Разлук моих, встреч и разлук,*** *Испытанный друг и указчик, Начать — не исчислить заслуг* (Паст.); *Соборы вечные Софии и Петра,* ***Амбары воздуха и света, Зернохранилища вселенского добра И риги Нового Завета*** (Манд.); *О дряхлом здаве* ***Презренных сердец*** *— Лепечет, лепечет о славе юнец* (Цв.); *Пусть стол мой и лавка-кривуша — Умершего дерева души — Не видят ни гостя, ни чаш* (Кл.); *Утро было как утро — розы ождливой весны Плыли в широком окне, ледяном* ***океане печали*** Г. Иванов); *Вон —* ***подушка полян вышивная*** *— цветы и цветы* Нарбут); *Вы, деревья,* ***императоры воздуха,*** *Одетые в тяжелые еленые мантии...* (Заб.); *Я завещаю вам шиповник, Весь полный света, как фонарь,* ***Июньских бабочек письмовник, Задворков праздничный словарь*** (Тарк.).

Метафору включает в себя конструкция идентификации: *Улица — ыба* ***мертвых столетий;*** *Те волосы —* ***золота темного мед,*** *Те во лосы —* ***черного хлеба поток*** (Хл.); ***Ночные ласточки интриги —*** *Плащи* (Цв.), *Стаи —* ***цветистые птиц корабли;*** *Что наша жизнь — перелетная стая Дней—голубей в чудеса?* (Кам.); *А глаза —* ***агатов почки*** (Нарбут); *Я —* ***мяч полногласья*** *и* ***яблоко лада*** (Паст.).

Генитивную метафору в конструкции идентификации осложняет сравнение-приложение: *Солнце, ты планет вожатый! Солнце, пас тырь лун-овец! Новей пламенных оратай! Солнце —* ***сердце солнц-сер-***

дец! (Вяч. Ив.). При помощи генитивной метафоры в конструкции идентификации передается предмет речи: ***Ледяная тиара гор*** *— только бренному лику рамка* (Цв.). Генитивная метафора осложняет опорное слово тропа: *У нас весною до зари Костры на огороде. — Языческие алтари* ***На пире плодородья*** (Паст.).

Для сложных стилей в поэзии XX в. характерны развернутые метафоры, роль которых возрастает по сравнению с поэзией XIX в. В основе развернутого тропа — две параллельно существующие ситуации. Развертывание тропа связано, хотя и не всегда, с использованием генитивной конструкции. Генитивная конструкция не участвует в развертывании тропа тогда, когда исходная конструкция — метафорическая перифраза, производная — сравнение-приложение: *На коне — черной* ***тучице*** *в санках — Билось* ***пламя-шлея*** (Ес.); ***Время*** *— царственный* ***подпасок*** *— Ловит* ***слово-колобок*** (Манд.) — или тогда, когда и исходная и производная конструкция — сравнение. В других случаях она включается в построения разных типов.

В развертывании тропа принимают участие однотипные конструкции, а именно две или три метафоры-сравнения: *Под* ***лучами*** *юной* ***грезы*** *Не цветут* ***созвучий розы*** *На* ***куртинах красоты*** (Брюс.); *И тихо барахтается в* ***тине сердца*** *глупая* ***вобла воображения;*** *В* ***духовках солнца горы жаркое;*** (Маяк.); *Я тот, кто кинул* ***шарики планет*** *В огромную* ***рулетку Зодиака*** (Вол.); *Где* ***гребнем облаков*** *в ночном цвету Расчесано* ***полей руно,*** *Там птицы ловят на лету Летящее с небес зерно; Он зажигает* ***спичку острот*** *О* ***голенище глупости*** (Хл.); *Червем ползут* ***проселки мозга,*** *Где* ***мыслей*** *грузный* ***тарантас*** (Шерш.); *Привыкши выковыривать* ***изюм Певучестей*** *из* ***жизни сладкой сайки*** (Паст.).

При развертывании тропа сочетаются разные способы передачи метафор-сравнений — и атрибутивный, и генитивный: ***В облаковых проселках,*** *средь* ***молнийной ржи,*** ***Колесницей ветров*** *неприкрытой...* (Шерш.); *Ах, если б снять с* ***небесной полки Созвездий книгу...*** (Хл.).

Сложный троп включает взаимосвязанные метафору и сравнение. Исходная конструкция — сравнительный оборот, ее развертывает метафора: *...* ***солнце, как паук,*** *Дрожит в* ***сетях*** *алмазной* ***паутины*** (Вол.), ***Время, как шашель,*** *в углу и за печкой,* ***Дерево жизни*** *буравит, сосет* (Кл.); *А я с непосильными* ***бивнями совести*** *Вымру,* ***как мамонт*** *со льда; взмыла Жажда смерти, как щетки и мыла. Как* ***зубной пасты.*** *Он стал выжимать Из* ***тюбика пульса*** *черные сгустки* (Сельв.); *И* ***вымыслов*** *пить* ***головизну*** *Тошнит,* ***как от рыбы гнилой*** (Паст.).

Подобные построения включают в качестве исходной конструкции сравнение-приложение, его производное — метафора: *Но древний* ***рыбарь-сон,*** *Чтоб лову не скудеть, В* ***затоне тишины*** *созвучьям ставит сеть* (Кл.); *И только // туч выпотрашивает туши // кровавый* ***закат-мясник*** (Маяк.); *Следить мне, как* ***ноябрь-паук*** *В ветвях плетет* ***тенета снега*** (Шерш.). Кроме того, как исходная конструкция используется метафорическая перифраза, производное от нее — метафора: *И березки —* ***свечи*** *брачные Теплят* ***листьев огоньки*** (Кл.) Генитивная метафора возникает как следствие развития тропа и в развернутом тексте. В "Стихах к Блоку" Цветаевой развертывается образ лебедя. Одно из производных основного образа — генитивная метафора: *Что усопшему — трепет черни,* ***Женской лести лебяжий пух.***

Лексико-семантическое наполнение генитивной конструкции

В поэзии XX в. не только расширяется сфера употребления генитивной конструкции, но и видоизменяется ее смысловое наполнение. Поэтический язык XVIII—XIX вв. располагает большим количеством опорных слов, которые входят в генитивные сочетания: *бездна, бич, бокал, чаша, кубок, брег, буря, венец, венок, вериги, весна, вихрь, гроза, гроб, дверь, дорога, дым, жало, жар, жатва, желчь, завеса, зарево, заря, зверь, звезда, зима, змея, крыло, знамя, луч, мгла, мед, меч, молния, море, мрак, небо, нектар, нить, ночь, облако* и т.п. [Григорьева, Иванова 1969, 378—388].

В поэзии начала XX в. в подобных сочетаниях сохраняется связь с традицией, в 10—20-е гг. круг опорных слов видоизменяется. Часть опорных слов, употребительных в начале века, выходит из употребления (например, слова *бездна, венец, луч, яд, жало*). У ряда традиционных опорных слов меняется их сочетаемость. Опорные слова, по традиции сопровождающие отвлеченные понятия, образуют метафоры, в состав которых входят предметные обозначения. Слово *пламя* входит в сочетания разных типов: *пламя грез* (Брюс.), *пламень муки, пламя смерти, пламя улыбки* (Вол.) — перебирая белое *пламя бород* (П. Вас.). Слово *сеть* в соответствии с традицией сочетается с отвлеченными существительными: *... Упали бы* ***соблазнов сети*** *С несчастной совести моей* (Ход.), ***хитрости*** *привычной* ***сети*** (Хл.); *Как сладко* ***сеть любви*** *плести* (Кузм.); ***Чувств*** *изведала* ***сеть*** (Цв.); ***сеть стихов*** (Сев.). В то же время развиваются метафоры, включающие конкретные слова: ***сеть ветвей*** (Ан.); *В голубых* ***сетях растений*** *Кто-то медленный скользил* (Блок); *Ныряет двурогий месяц В* ***сетке акаций*** (Кузм.); ***в сетях дождя*** (Блок); *Золотая трепещет* ***Сеть лучей*** *на волне* (Сол.); ср. ***сетки*** *ночного* ***тумана*** (Манд.); *Осенних* ***звезд*** *мерцающая* ***сеть*** *Зовет спокойно жить и умереть* (Ход.); *И окунется в хвою Густая* ***сетка звезд*** (Багр.); *Впервые кровь бежит по* ***сети вен*** (Кузм.), ***огней*** *мелькнувших* ***сеть*** (Брюс.).

Традиционная смысловая связь может и не иметь опоры в соответствующей конструкции. Она возникает в поэзии XX в. Таковы опорные слова *прялка, пряжа, веретено* в генитивных метафорах, связанных с идущим от античности представлением о Парках, прядущих нить жизни: ***Времени прялка*** (Белый); ***самопрялка дней*** (Кл.); ***пряжа мгновений*** (Брюс.); ***В пряже*** *солнечных* ***дней*** *Время вытканное нить* (Ес.); *Когда уже жизнь* ***веретенце Денечков*** *земных довила* (Нарбут); ***судьбы веретено*** (Кл.). Наряду с сочетаниями, опирающимися на традиционную символику, в поэзии XX в. используются и сочетания иного характера: *стихов веретено, пурги веретено* (Кл.); *Грех веретено* (П. Вас.); *веретено проклятой субмарины* (Марк.).

Часть генитивных конструкций возникает как результат развития обобщающих образных параллелей, ядерных, или ключевых метафор. Исходное сопоставление — источник частных сочетаний, которые группируются вокруг центрального опорного слова, организующего образное поле. Образная параллель *мир — книга* — источник разнообразных частных метафор: ***книга судьбы*** (Брюс.); ***книга времени*** (Маяк.); ***книга времен*** (Сев.); ***книжка сердца*** (Кузм.); ***книга жизни, жалобная книга недр*** (Паст.); ***Книга каменного дна, лица пылающего, книга, книга тела*** (Хл.); ***книга далей донских*** (Цв.); ***прекрасной земли пустотелая книга*** (Манд.). Тропы опираются и на синонимы центрального слова или его видовые соответствия: ***молитвенник цветка*** (Бальм.); *Умчалися девичьи земли* В ***молитвенник*** *дальнего неба* (Хл.); ***библия ветров*** (Ес.), ***евангелье женских ресниц*** (Шерш.). От исходного сопоставления ответвляются новые опорные слова, которые входят в ряды тропов, в том числе и в ряды генитивных метафор. Обобщающая параллель *мир — книга* — источник частных метафор: *буква созвездий* (Брюс.), *письмена дорог* (Вол.), *событий азбука* (Хл.), *нив алфавиты* (Паст.), *огней алфавиты* (Возн.).

Метафоры, производные от обобщающей образной параллели *мир — храм*, образуются не только со словом *храм*, но и со словом *церковь*: ***церковка сердца*** (Маяк.); *Из дыма, сурика и загара* *Возникла сусальная* ***церковь заката*** (Сельв.). Обобщающий образ — источник частных метафор: ***иконостас заката*** (Бун., Асеев); ***иконостась леса*** (Кузм.); *В простом окладе синего* ***неба*** *Его икона смотрит в окно* (Блок).

В генитивные метафоры включаются нетрадиционные члены традиционных образных полей: ***Чадом жизни*** *истомленный* (Сол.); *темной* ***славы головня*** (Хл.); *В* ***дней кипяточном пойле*** (Третьяков); *Магма грядущих* ***событий*** (Шефнер).

Определенная модель обновляется благодаря синонимическому варьированию. В некоторых рядах тропов на фоне устойчивого опорного слова появляются его синонимы. Например, *бич, плеть, хлыст*: *И вопреки* ***бичам идеологий*** *Колеса вязнут в старой колее* (Вол.); ***бич страстей,*** *рабочей* ***ярости бич*** (Маяк.); ***бичи прошедшего*** (Гор.); *И под* ***плеткой обид,*** *и под* ***шпорами напастей*** (Шерш.); ***плетки*** *царевых* ***манифестин*** (Маяк.); *И отсталых подгоняют вновь* ***Плетью боли*** *Голод и Любовь* (Гум.); *под* ***хлыстом угроз*** (Шенгели); ***хлыст войны*** (Манд.); ***цепи, кандалы: цепи любви — цепи клятв*** (Кузм.); *В* ***кандалах*** *моих* ***ласк*** *ты закована странно* (Шерш.); ***кандалы цепочек дверных*** (Манд.); ***корабль, гондола, дредноут.*** ***Корабль души*** (Блок); *Я сжег* ***Любви*** *испытанный* ***корабль*** (Сев.); *По каждой / тончайшей артерии / пустим //* ***поэтических вымыслов*** *феерические* ***корабли; прошедшего*** *возвышенный* ***корабль*** (Маяк.); *кружевные* ***гондолы*** *утонченных* ***чувств*** (Сев.); ***дредноут консервов*** (Нарбут).

В поэзии XX в. в генитивные конструкции включается широкий круг новых опорных слов разного происхождения. Часть их имеет отпечаток поэтичности, например, названия музыкальных инструментов: *ослепительный* ***систр Ориона*** (Бальм.); *винных* ***глаз*** *твоих* ***свирель***

*яч.*Ив.); ***флейта*** *водосточных* ***труб*** (Маяк.); ***флейта капелей*** (Кл.); *Мычок над тучей подыми, Над* ***скрипкою земного шара;*** *гусли кос* Кл.); ***бубен метели, бубен весны*** (Блок); ***солнца бубны*** (Сев.); ***бубенцы капелей, бубенцы шишек*** (Кл.).

Как опорные слова метафор употребляются названия предметов быта, инструментов, посуды и т.п.. В результате видоизменяются имеющие давнюю традицию генитивные конструкции, основанные на овеществлении отвлеченных понятий. Традиционная модель — невещественное как вещественное заполняется необычным лексическим материалом. Необычные метафорические соответствия приобретают и традиционные и нетрадиционные предметы речи: ***спички судьбы*** (Хл.); ***печка событий*** (Шерш.); ***корзина жизни*** (Оцуп); ***бревно издевательств*** Асеев); ***трактор разума*** (Герасимов); *Сердце из хлипкой накипи* *Чернуть* ***презренья штопором; клумбы пошлости*** (Третьяков); ***барикады души*** (Маяк.); *Он ощутимо прахом пропах,* ***Грибками*** *высокородных* ***чаяний*** (Сельв.).

Разные невещественные обозначения имеют одинаковые метафорические соответствия: *И тяжелым* ***панцирем презренья*** *Я окован с головы до ног* (Манд.); ***памяти панцирь*** (Кузм.); *футуристы / прошлое разгромили, Пустив по ветру* ***культуришки конфетти*** (Маяк.); ***конфетти речей*** (Корн.); *Неся в душе* ***раскаяния гири*** (С. Черный); ***гири горя*** (Хл.).

Важное место в поэзии XX в. приобретают метафоры-сравнения, основанные на внешнем сходстве предметов: ***луны мешок травяной, золотые яйца листьев, кувшин головы*** (Ес.); ***буйки голов, снега халва*** Шенгели), ***бурдюки дождя, сумки сумрака и мги, зонты*** *косых* *московских* ***фонарей*** (Паст.), ***Курятник туч*** *Сквозит пометом голубиным* (Кл.). Один и тот же предмет приобретает разные метафорические соответствия: ***решетка ресниц*** (Хл.); ***лес ресниц*** (Манд.). ***веер ресниц*** (Манд.). И, напротив, одно и то же опорное слово сочетается с разными предметными обозначениями: ***Одуванчиков*** *плыли мячи* (Нарбут); ***мячи гранат*** (Маяк.); ***пена парусов*** (Кл.); ***пена покрывал*** (Кузм.); *Осенней* ***листвы*** *золотая колышется* ***пена*** (Г. Иванов); ***пена облаков*** (Багр.); ***шапки гнезд*** (Бун.); ***шапка воздуха*** (Манд.); *Меж снеговых развилин Вмерзшие* ***бутылки*** *голых черных* ***льдин*** Паст.); ***бутылки копыт*** (Нарбут); ***челноки стрижей*** (Герасимов); ***челноки огурцов*** (Ес.); ***глобусы плодов*** (Нарбут), ***глобус пуза*** (Маяк.).

Генитивные метафоры разных типов группируются вокруг одних и тех же опорных слов: *венчай* ***тиарою молчанья*** *Свои отторженные дни* (Сол.); *ледяная* ***тиара гор*** (Цв.); *Дальней* ***цели*** *путеводительный маяк* (Блок); ***маяк любви*** (Кузм.), ***маяки глаз*** (Казин); ***устава клещи*** (Кл.); ***клещи рук*** (Ес.); *Но споров тех пылких / обрывки,/* ***обмылки /*** *метели, как эхо, / обратно из ссылки* (Асеев); ***обмылок ноги*** Заб.); ***печка жизни*** (Заб.); *Шагаю в* ***печке*** *душного* ***пальто*** (Сельв.); *Молотит и молотит* ***дезинфекции цеп*** (Маяк.); ***цепы дождя*** (Ес.); *Не слишком стар, давным-давно не молод,* ***Цепами века*** *недоперемолот* (Меж.); *окровавленный* ***веник зари*** (Ес.); ***веник бунта*** (Маяк.); ***серп месяца, серп волн*** (Бун.); ***серп объятий*** (Брюс.); ***меха злобы*** *и тоски* (Брюс.); *Земных* ***ветров*** *кузнечные* ***меха*** (Б. Лившиц).

Расширение круга опорных слов, связанных семантической смеж-ностью, сопровождается развитием каждого конкретного ряда обра-зов. Таковы, например, метафоры, включающие в качестве опорного слова обозначения пищи: ***булка*** *вчерашней ласки* (Маяк.); ***булки ф-нарей*** *и* ***пышки крыш*** (Паст.); *лоснящихся* ***щек*** *надуете* ***пышк-*** (Маяк.); ***пряники подушек*** (Паст.); ***буханки камней, звезд ковриг-*** (Хл.); ***кишок калач*** (Нарбут); денег: *Луны начищенный* ***пятак*** *Блесну-сквозь паутину веток* (Г. Иванов); ***пятаки пяток*** (Нарбут); ***пятак-*** *Пятнистых, как лес,* ***сыроежек*** (Паст.); ***копейки чешуи*** (Багр.), ***копейки дней*** (Асеев); ***счастия гроши*** (Ахм.); ***червонцы звезд*** (Хл.).

Появление новых реалий оказывает влияние на характер тропов: новые предметные обозначения становятся опорными словами тропов: ***аэродром*** *небес,* ***синема*** *моего окна* (Брюс.), ***кино*** *окна* (Кирс.), *солнца* ***атомный котел*** (Март.) и т.п.

Новые реалии в свою очередь приобретают тропеические соответствия: ***одуванчик*** *парашюта* (Шенгели). Благодаря всем этим процессам генитивные конструкции в поэзии XX в. опираются на круг слов, неизмеримо более широкий, нежели в поэзии XIX в.

Варьирование тропов

В поэзии XIX в. тропы опираются на общеупотребительные слова, в поэзии XX в. приобретают распространение тропы, выраженные окказионализмами. Круг способов выражения одного и того же смысла расширяют метафорические новообразования. Исследователи отмечали, что ряд производных слов в языке не имеет прямого значения. Аналогичный характер имеют и некоторые новообразования в художественной речи. Отдельные слова, сразу возникшие как метафора, встречаются в литературе XIX в., например, глагол *запанцириться* в стихах Бенедиктова: *гордостью* ***запанцирилась*** *грудь* или глагол *окораллить* в стихотворении Мея "Церера". В литературе первых десятилетий XX в. словообразовательные модели, которые выражают сходство, уподобление, превращение предметов и соотносятся со сравнительным оборотом, активизируются. Это сложные прилагательные, наречия на *-о* [Ермакова 1964, 146—147], глаголы на *-е-ть, -и-ть, -и-ться,* суффиксально-префиксальные глаголы, образованные от широкого круга существительных [Александрова 1980, 91—142, Александрова 1989, 112—122].

Глагольные метафоры возникают на основе широкого круга слов, часть которых отмечена печатью поэтичности: *Луна* ***алмазит*** *стекла. Прохладный свет лия* (Белый); *Лебяжьим пухом свод небес* ***омрежен-*** *Огнем* ***одождяет*** *священных земель Рудобурые пажити Небес воспаленное око* (Вяч. Ив.); *Дальний Сириус дрожью объят,* ***Колыбелится,*** *тянется свет* (Бальм.); *Заверть пыли Чрез поля Вихри взвили.* ***Пепеля;*** *На бурый войлок мха, на шелк листов опалых* ***Росится*** *тонкий дождь осенний и лесной* (Вол.); *Он вскинул, как магнит на нитке, и на миг* ***Щетинит*** *целый лес вестей В осиннике снастей; зыбким ки-селем* ***заслякотив*** *засовы* (Паст.).

Окказиональные глагольные метафоры — одна из отличительных черт некоторых индивидуальных стилей, например, Маяковского [Ханпира, 1966, 1—16]: *дым от сигары...* ***петлился*** *узорами; А ночь по комнате* ***тинится*** и ***тинится*** *— из тины не вытянуться отяжелевшему глазу: стыдом* ***овихрены*** *шаги коня; мир* ***огромив*** *мощью голоса; в море закат киселем* ***раскиселится;*** *цветы* ***испавлинятся*** *в каждом окошке* и т.п.; Северянина: *Ты проходишь* ***мореющим*** *полем, фиолетовым и голубым; Уже деревья* ***скелетеют*** *И румянеют, и желтеют;* ***Вуалит*** *негой фиордов сага;* ***Завуалилось*** *озеро; Фигурка Юнии* ***газелит*** *в сад;* ***Виолончелили*** *от меццо-гула В саду настроенные души трав; И почему рябины кисточки Пугают взоры быстрой ласточки На юг* ***завеерившей*** *перышки;* ***Хрусталит*** *трели голосок;* ***Лунеет*** *мертвое лицо; Как* ***соловьила*** *Боронат; Ты затихла на палевом кресле, Каблучком* ***молоточа*** *паркет;* ***Расположодился*** *талант; Лед иззелено-посинел,* ***Разокнился*** *весь полыньями; Глаза прищуря, душу* ***окнит***... Часть новообразований повторяется у разных поэтов: *Я покорил литературу!* ***Взорлил,*** *гремящий на престол* (Сев.); *Пойдем, поэт,* ***взорлим,*** *вспоем / у мира в сером хламе* (Маяк.).

Некоторые окказиональные глаголы имеют то прямое, то метафорическое значение: *Уже* ***зазвездились*** *ночные Полей небесных светляки* (Сев.) — ***Звездится*** *в траве земляника* (А.К. Толстой), *Звездятся люстры* (Полонский), ***Звездясь,*** *синеет тонкий лед* (Блок), *Зарея огромными зорями, В небе прорезалась Назарея* (Белый) — *Но густых рябин в проезжих селах Красный цвет* ***зареет*** *издали* (Блок); *свирелит пастух* (Кам.) — ***свирелит*** *жаба* (Вяч. Ив.); ***Раскрыляются*** *крылья; Песни птиц Да крылья белые* ***Раскрылились*** *по лесам* (Кам.); *Струнят и строят инструменты* (Белый) — *Кострят экстазы... Струнят глаза* (Сев.).

Для выражения сходных семантических отношений используются разные словообразовательные модели. Например, *огнеть, огнить — огневеть; пепелеть—пепелить: Он —* ***пепелеющая*** *лень; Там дымом* ***пепелит*** *и мглеет Виеголовый, мгловый слой* (Белый); *янтареть—янтариться: золотой* ***янтареющий*** *час* (Белый), ***Янтареет*** *в завитках душистый чай* (Кузм.), *Эту царственную овощь Запивали мы в беседке (Я и два семинариста) Доброй старкой — польской водкой,* ***Янтареющим*** *на солнце Горлодером огневым; В небе облачные нивы На безбрежном перепутье Собрались и* ***янтарятся*** *Над широкою водой* (С. Черный); *паутинить—паутиниться: Встает луна и* ***паутинит*** *нить; Я смотрел на луч на половице, Как в окне он по-иному* ***паутинится*** (Бальм.); *хрусталеть—хрусталить: Над ручейками* ***хрусталит*** *хрупь* (сев.); ***хрусталея,*** *небо зеленеет* (Белый).

Благодаря окказиональным метафорам новое формальное выражение приобретают традиционные смысловые связи: ***Бриллиантится*** *веселая роса; Если буду росою,* ***обрильянчу*** *цветы* (Сев.), ср.: *В траве* ***брильянты*** *висли* (Паст.), *Повис голубой на цветке* ***бриллиант*** (Кам.); *Небо* ***океанится*** (Сев.) — ***океан*** *небосклона* (Бун.); *смалились глазки, щелясь* (Маяк.) — ***щелки*** *глаз;* ***крыльчатые*** *души* (Сев.) — ***крылья*** *души,* ***крылатая*** *душа: И пролетела в стихшем зале,* ***Крылами*** *сумрачно шурша, Средь гиацинтов и азалий, Гордыни полная душа* (Сев.); ср. соотнесенные тропы, имеющие разное лексическое напол-

нение: *На **алмазном** покрове снегов* (Бальм.); *Снег оседает. Оседая, Он **бриллиантово** блестит* (Сев.).

Множественность способов выражения определенной смысловой связи обусловливает возможность варьирования тропов. Отсутствие устойчивой формы выражения, ее вариативность — отличительная черта множества регулярных смысловых связей. Варьирование формы тропа характерно для некоторых стихотворений, для творчества некоторых поэтов, для поэзии определенного периода, для поэзии разных периодов.

В рамках стихотворения форма тропа варьируется в разных построениях. Варьирование формы тропа как определенный прием организации текста используется тогда, когда разные формы тропа обозначают одну и ту же реалию. При этом в тексте используются самые разные пары соотнесенных тропов: сравнительный оборот — сравнение-приложение: *Предзимняя **душа, как** тундровый **олень**, Стремится к полюсу... — **Душа-олень** летит в алмаз и лед* (Кл.), сравнительный оборот — метафора-загадка: *Он и **пионы, как** сальные **свечки**, Силится полною грудью задуть — **Свечи** с куртин зарываются в грязь* (Паст.), *Затих волны дремотный плеск. **Как** снежно-золотое **поле**, Сияет в море лунный **блекс** — Далеко золотое **поле** Покрылось матовым стеклом* (Бун.), *Налилась золотистая вишня Соком алым, как **кровь**, как вино — И была **кровью** свежей облита Потемневшая вишен листва* (Нарбут), сравнительный оборот — метафора-загадка, сопровождаемая метафорическим эпитетом, возникшим на основе существительного, обозначающего предмет сравнения: *И деревья, **как всадники**, Съехались в нашем саду — **Деревянные всадники** Сеют копытливый стук* (Ес.), сравнительный оборот — метафора-сравнение: *Их **глаза, как телескопики**, Смотрели прямо вниз — И сдвигая **телескопики** Своих потухших **глаз**, Птица думала* (Заб.), конструкция идентификации — метафора-сравнение, выраженная атрибутивным сочетанием: *Я — древо, а **сердце — дупло** — птица в **сердечном дупле** Заквохчет, как дрозд на отлете* (Кл.), разные формы метафоры: *Принакрытые сереньким **ситцем** Этих северных бедных **небес** — И под этим дешевеньким **ситцем** Ты мила мне, родимая выть* (Ес.), ***море заревое — море зорь*** (Блок), "***Лунные паводи***" — ***паводи луны*** (Б. Лившиц).

Соотносятся не только сравнения и именные метафоры, но и метафоры, принадлежащие к разным частям речи. Варьирующуюся пару тропов образуют глагольная метафора и именные метафоры разных типов: ***Золотыми цветут** остриями У кровати полночные свечи — **И цветы, золотясь**, вырастая, На лазурном дрожат основанье* (Бун.), *Я помню... Ночь кончалась, Как будто таял дым. И как она **смеялась** Рассветом голубым — То чудится мне снова, В последний миг утех, Рассвета голубого Немой, холодный **смех*** (Бальм.), глагольная метафора — метафорический эпитет: *Снег **дымился** в раскрытой могиле — Гроб в **дымящийся** снег опустили* (Бун.). Соотносятся метафорический эпитет и именная метафора: *И снова глаза щегольнули **Жемчугом** крупным своим — Прекрасные **жемчужные** глаза* (Хл.), *желтые и красные **огни** Кленовых листьев*

*раскидала осень — И ярче **огненные** листья* (Гор.), *Снова маки в полях лиловеют Над **опаловой** влагой реки — Розовеют лиловые маки, Золотеет струистый **опал*** (Сев.), именная метафора и метафора-наречие: *Алмазно хохочи, **жемчужно** плачь — Ведь **жемчуг** слез ценней жемчужин Явы* (Сев.).

В варьировании тропов принимают участие окказиональные слова. Соотносятся сравнительный оборот и окказиональная глагольная метафора: *И вот презрел их, **как орел**: Вскрылил — и только Взорлило облегченно тело; "Цветы **как крылья**" — В долине святой реки **Крылят** цветы-мотыльки* (Сев.).

Форма тропа варьируется и тогда, когда совпадающий образ сравнения характеризует разные реалии. В такой ситуации используются разные формы сравнений: ***Облака** проплывали, **как лебеди**, С розовеющей далью редея — **Лебедями** проплыли **сомнения*** (Г. Иванов), *Теплятся **звезды-лучинки — Месяц** засветит **лучинкой*** (Кл.), метафора и метафорическая перифраза: *Ярче просини **улыбок васильки** — Глянь, **слезинка** расцвела на бороде — **Василек** на жаворонковой меже!* (Кл.), метафора-сравнение и сравнительный оборот: ***Лучевые** копья, предзакатные, Изорвали грудь своим огнем — На сухие стебли, узловатые, **Как** на **копья** острые, паду* (Белый), *Колючей **мысли вьюк** несешь — Проносишь **равенство, как вьюк*** (Хл.), *Я всю **природу** уподоблю **печи — печка жизни*** (Заб.), ***клецки** Немыслимых **слов** с окончанием на -изм — Куски гребнистой, ослепленно скотской В волненьи глотающей **волны, как клецки**, Сквозной, ристалищной тоски* (Паст.). В соотнесенные пары слов включаются окказиональные слова: ***Арфеет ветер — Душа — как арфа**; О ты, чье **сердце крылит** к раздолью — О ты, чьи **мысли** всегда **крылаты*** (Сев.).

Оба типа соотнесенных конструкций — варьирование тропа при одной реалии и варьирование тропа при разных реалиях — могут совмещаться в одном тексте: *За спокойным **лицом**, непрозрачной **облаткой**, Горький **хинин тоски** — За спокойной **облаткой** воскового лица Горькой **хиной** насыпаны **муки*** (Шерш.).

Для некоторых тропов, в первую очередь, для тропов, основанных на зрительном сходстве предметов, характерна семантическая обратимость. Члены тропа могут быть переставлены. При этом характер формальной связи между ними либо совпадает, либо варьируется. Оба тропа выражены одинаковой конструкцией: глагольной метафорой: ***Астры звездил, звезды астрил;*** И что же это над поляной: ***Виолончелят пчелы, иль Шмелит-пчелит виолончель?*** (Сев.), сравнительным оборотом: *А **дым — как снег**, И **снег — как дым**; **Смех, точно кашель, Кашель, точно смех*** (Сев.), *Как о хлебе, мечтаю о чуде, Я хочу, чтобы в годы мои **Соловьи запевали, как люди**, Чтоб **запели мы, как соловьи*** (Светлов), *Об участи русской, о сбывшемся чуде, Где **люди как звезды И звезды как люди*** (Наров.), *Скрипит, **скрипит, как снег, капуста**, / и **снег скрипит, как кочаны*** (Чухонцев), *К утру расстреляли притихшее горное, горное эхо, / и **брызнули слезы, как камни**, из раненых скал... — И **брызнули камни, как слезы**, из раненых скал* (Выс.).

Формы выражения определенного тропа варьируются. Соотносятся сравнения разных типов — сравнительный оборот и творительный сравнения: ***Шторм** воет паровой **сиреной**, Вдали **сирены** ревут, как **шторм*** (Сев.). Сравнительному обороту в заглавии стихотворения И. Анненского *"Мысли как мухи"* соответствует именительный сравнения *мухи-мысли*. В стихотворении Апухтина, к которому отсылает центральный образ, оба сравнения передает сравнительный оборот. Соотносятся тропы разных типов — сравнение и метафора. В стихотворении Г. Иванова "Столица спит..." сравнению: *Адмиралтейства белый **циферблат** На бледном небе кажется **луною*** — соответствует метафора-сравнение: *Под тусклою недвижною **луной** Мерцающего сонно **циферблата.***

Если двусторонние тропы включены в тексты разных поэтов, смысловые связи в них также выражены по-разному. В одних случаях сравнению соответствует сравнение: сравнительный оборот — творительный сравнения: ***Снег** летит, **как вишневый цвет*** (Ахм.) — *Это ранней весной **Вишневый цвет** Упал нам на голову **снегом*** (Хл.), метафоре соответствует метафора: ***качели волн*** (Сев.), ***волны** могучие **качели*** (П. Вас.) — *Он просиживал ночи... На соломенной тихой **Волне качалки*** (П. Вас.); ***лес колонн*** (Вяч. Ив.) — ***колоннада** рощ* (Манд.). В других случаях при двустороннем характере тропа сравнению соответствует метафора: *И встревоженный **лес, как** великий **орган**, На скрипящих корнях заиграл* (Случ.), ***"Лес" — Как** слаженный **орган**, десницею небесной Ты вызван из земли* (Кл.) — *стрельчатый **лес органа*** (Манд.), *И малиновые **костры, Словно розы**, в снегу цветут* (Ахм.) — *Золотые реют пчелы Над **кострами** алых роз* (Вяч. Ив.), *Гудя, промчался **шмель, — как искра**, потухая, Блеснул и потонул* (Надсон) — ***шмели** искряные* (Белый).

Повтор определенных смысловых связей и варьирование формы их передачи характерны и для некоторых индивидуальных стилей (например, для Бунина, Белого, Северянина, Есенина). Для выражения однотипных смысловых связей в разных стихотворениях одного поэта используются разные конструкции: ***Как лед**, наше бедное **счастье** растает, Растает, как лед, **словно камень**, утонет — **Счастье** выпало из рук, **Камнем** в море утонуло, Рыбкой золотой плеснуло, **Льдинкой** уплыло на юг* (Г. Иванов), ***Хру**стальные стрекочут **градины** — **градный хрусталь*** (Белый).

Есенин последовательно использует разные возможности передачи одних и тех же смысловых связей. В его творчестве соотносятся сравнительный оборот и сравнение-приложение: ***И березы** стоят, **Как** большие **свечки** — береза-свечка*, сравнительный оборот и метафора-загадка: *Черемуха душистая С весною расцвела И ветки золотистые, **Что кудри**, завила — **меж лесных кудрей***, творительный сравнения и метафора-сравнение: *Синюю **звездочку свечкой** Я пред тобой засвечу — Я хочу верить в лучшее с бабами, Тепля **свечку** вечерней **звезды***, метафорический эпитет и метафора-сравнение: *В терем темный, в лес зеленый, На **шелковы купыри**, Уведу тебя под склоны Вплоть до маковой зари — Сладкий отдых в **шелку купырей***,

метафора-загадка и метафорический эпитет: *Колкий, пронзающий **дух — пуховитые** снега.*

В творчестве некоторых поэтов стихи, содержащие тропы, в которых явно выражены и предмет речи, и его образное соответствие, сменяются стихами, в которых явно выражено только образное соответствие неназванного предмета. Метафора-загадка становится отсылкой к предшествующему контексту. Таково распределение тропов в соотнесенных стихотворениях Бунина. В стихотворении 1899 г. "Все лес и лес..." использован творительный сравнения: ***И солнце** мутное **Жар-Птицей** Горит в их дебрях вековых.* В более позднем стихотворении "Закат" та же смысловая связь передана метафорой-загадкой: *Костром в далеком перелеске **Гнездо Жар-Птицы** занялось.* Стихотворение Бунина "Бретань", датированное 22 января 1916 г., содержит творительный сравнения, осложненный метафорическим эпитетом: *И в туман уходит **плащаницей млечной** Под звездною сетью океан.* В других стихотворениях 1916 г. члены сложного образа приобретают самостоятельность и распределяются по-разному. В стихотворении "Бывает море белое, молочное..." творительный сравнения сопровождает метафору-загадку, возникшую на основе метафорического эпитета: *Бывает море белое, **молочное** <...> Предвечное, могильное, грозящее Созвездиями небо — и легко Дымящееся жемчугом, лежащее Всемирной **плащаницею млеко**.* В одном ряду оказываются слово в прямом значении *небо* и метафора-загадка *млеко*. В стихотворении "Ночь и алые зарницы..." те же тропеические соответствия моря — *плащаница* и *молоко* — распределены по-иному: слово *плащаница* представляет собой метафору-загадку, слово *молоко* включено в творительный сравнения: *Ночь и алые зарницы. Вот опять: Блеск — и черной **плащаницы** Ширь и гладь <...> Озаряет он, слепящий, На морском Побережье вал, кипящий **Молоком**.*

В рамках индивидуального стиля окказиональные метафоры сменяют общеупотребительные средства. Таковы некоторые соотнесенные тропы в стихах Северянина: *И у клена причудливых **рук** — Много подного **с лапой гусынь**; все краше ежедневной Простерший **листья** старый клен, **Как гусьи лапы** на балкон; **гусинолапый клен, гусино**листый клен; И крылчатые пристяжные, Их шей **лебяжья** кру**гизна!** — *Пристяжные, **Олебедив** изломы шей, Тимошки выкрики* тальные *Впивали* чуткостью ушей.

Благодаря увеличению роли тропов и активизации некоторых их типов возрастает мера вариативности однотипных обозначений и в поэзии вообще. Варьируются формы передачи смысловой связи в рамках определенного тропа. Сравнение передается при помощи сравнительного оборота и сравнения-приложения: *по полю, **словно** ширинки, **Туманы** постлались с реки* (Клыч.) — ***туман-ширинка*** (Хл.), творительного сравнения и сравнения-приложения: ***Ночь** кинулась **птицею** черной На отсветы зорь золотых* (Белый) — *И пред зарею **птица-ночь** Снесет яйцо* (Вол.).

Появление сравнений-приложений на фоне сравнительных оборо-

тов — один из способов обновления устойчивых смысловых связей. Таково сравнение-приложение Каменского и Маяковского *глаза-небеса*, существующее на фоне сравнительных оборотов: ***Как небо** — голубые **взоры*** (Держ.), ***Как небеса, твой взор** блистает Эмалью голубой* (Лерм.), *Для кого это **небо** — лазурь ее **глаз*** (Полонский), *... блещут **очи** темно-голубые, Задумчиво, **как небеса** родные* (Мей), *Смотришь большими, **как небо, глазами*** (Блок), *И **глаза** твои, **как небо*** (Бальм.), *И **взоры** так ярки и мягки, **Как** синее **небо** весною* (Бун.), *Темны **глаза, как небеса*** (Хл.), ***Небо** не так сине, **как глаза** твои, Октавия, сини!* (Кузм.), ***Глаза — как небеса*** (Корн.). Сравнения-приложения сосуществуют с метафорами-сравнениями: ***уста-лепестки*** (Бальм.), ***губы-лепестки*** (Гум.) — ***лепестки** горячих **губ*** (Гум.), ***лепестки** раскрытых **губ*** (Бун.). Традиционные смысловые связи получают новое формальное обличие и в таких сочетаниях, как ***небо-поле, глаз-оконце*** (Гор.), ***косы-ветви*** (Ес.).

В поэзии XX в. используются разные способы выражения сравнения и метафоры-сравнения — сравнительный оборот и генитивная конструкция: ***Дух** себе лишь верный не стареет. Но, **как солнце** древнее всех утр, Неподвижно-юным вечереет* (Вяч. Ив.) — ***солнце духа*** (Гум.), *Напрягаются **крылья, как парусы*** (Ход.) — ***крыл паруса*** (Кл.); ***Как солнце — их любовь*** (Вяч. Ив.) — *Неподвижно лишь **солнце любви*** (Вл. Сол.), *И работает **грудь наподобие горна*** (Цв.) — *горящих **грудей горны*** (Вяч. Ив.); *И будет **твердь подобна** красной **коже**, Повергнутой кожевником в рассол* (Бун.), *Распростерлось **небо** рваной **кожей**, — Где ж игла и штопальная нить* (Кл.), *Качается дрябло над нами // омертвелая **кожа небес*** (Корн.); *И **стекла окон** так черны, **как прорубь*** (Ахм.) — *И в **проруби** синей **окня**...* (Адалис), *Темнело **зеркало подобно водам*** (Вяч. Ив.), *Заливало **зеркяло, как озеро,** Дом весь отблеском прекрасных глаз* (Казин), *И **зеркало** Тихое, **как вода,** Плещется долго в руках* (Щипачев) — *В овальной раме Застыла **зеркала вода*** (Черубина де Габриак); *И кажется, что **сердце** вынет Благочестивая жена И милостиво нам подвинет, **Как чашу** пьяного вина* (Сол.), *Сердца, **как чяша** наполненная, точит кровь* (Кузм.) — ***чяша сердце*** (Кл.); *На запад **сосны** вереницей Идут, **как рать** сторожевых* (Бун.) — *А кругом толпились **рати** Старых **сосен** и берез* (Клыч.); *... светлый **Нил, Словно** выпуклая **линза,** Отражал лучи светил* (Заб.) — *И светлы **линзы** луж литых* (Шубин); творительный сравнения и метафора-сравнение: *Тонет **солнце,** рдяным **углем** тонет За пустыней сизой* (Бун.) — ***солнца уголь*** (Брюс.); *Ныряет **гробом** челн* (Бун.) — ***катафялк гондолы*** (Бун.), ***гондол** безмолвные гробы* (Блок); сравнение-приложение и метафора-сравнение: ***ресницы-стрелы*** (Блок) — ***стрелы ресниц*** (Брюс.), ***ресниц** скосивши **стрелы*** (Цв.); конструкция идентификации и метафора-сравнение: *Волосы — зарь, **малина — губы*** (Кл.), ***губ малина*** (Манд.), *А я смотря в очей озера, в сад нег И алых **уст** беря **малину** — блажен!* (Кузм.); *Две **розы** под окном раскрылись — Две **чяши,** полные огня* (Бун.) — ***чяши роз*** (Бальм.), *И **чяши** открывшихся **лилий** Дышали нездешней тоской* (Ан.), ***чяши растений*** (Заб.), *из **кубка** их живого — о лилиях* (Ан.), ***лилий кубки*** (Брюс.), ***роз ковши*** (Брюс.), ***кувшинчики** еле открывшихся **роз*** (Заб.), ***ландышей** склоненные **бокалы*** (Льдов), *В твоем саду вечернем **бокальчики сирени** Росою наполняет смеющийся июль* (Сев.).

Метафора-сравнение выражена не только генитивной, но и атрибутивной конструкцией: *Обители севера строгого, Накрытые **небом, как крышей*** (Паст.) — *С **небес** покатой **крыши** Летит парашютист* (Петников), ***крыша** осенних **небес*** (Исак.) — ***крыша небесная*** (Ес.).

Одна и та же смысловая связь выражается и генитивной и атрибутивной конструкциями. Таковы устойчивые тропы *свод неба — небесный свод, серп луны — лунный серп, лик луны — лунный лик.* В двух формах передаются и другие тропы: *По речным серебряным излучинам, По **коврам** сияющих **полей**...* (Вол.) — *О России петь — что стремиться в храм По лесным горам, **полевым коврам*** (Сев.), *сетка пестрого **тумана*** (Манд.) — ***туманные сети*** (Белый), ***порфиру** пены в клочки изодрав* (Маяк.) — *в дикой и **пенной порфире**... Развертывается прибой* (Вол.), ***небесный плат*** (Кл.) — *синий **плат небес*** (Ес.), ***бездна неба*** (Брюс.) — *Помолись под **небесною бездной*** (Бун.).

Некоторые устойчивые тропы последовательно передаются в двух разных формах у разных поэтов: *Серп луны за тучкой тает, — Проплывая, гаснет он — ... **лунный серп** Угасает, точно умирая* (Бун.), *Закатился **серп луны — Лунный серп** застыл* (Блок), ср. *Как узок этот **лунный серп!*** (Ход.), *... **серп** прорезывался **лунный**, Литой как выгнутая сталь* (Заб.).

Существительное и прилагательное соотносятся и в других тропах: в сравнении и метафоре, выраженной атрибутивной конструкцией: *Но теперь, словно белые **кони** от битвы, Улетают клочки грозовых **облаков** — Бьются **облачные кони*** (Гум.). Сравнению соответствуют две метафоры: ***Как струна,** натянутая туго, **Сердце** билось быстро и упруго* (Гум.) — ***струны сердца*** (Фофанов), *Сильней, полней касайся **сердечных** звонких **струн*** (Бальм.). Прилагательное и существительное входят в состав метафорического эпитета и метафоры-сравнения: ***звезды алмазные — звезд** вечерние **алмазы*** (Брюс.), *далеких **звезд алмазы*** (Бун.); ***алмазные слезы*** (Белый) — ***алмазы** слез* (Бун.); ***По беломраморным щекам** Струились крупные бериллы — На **мраморе** ланит // пунцовые пионы* (Белый); ***Изумрудные эти** равнины И раскидистых пальм веера* (Гум.) — *Вновь заиграет **злаков** изумруд* (Сев.), *Ракиты рыдают о рае, Где вечен **листвы изумруд*** (Кл.); ***Мрамор неба,** белый, с синими разводами — **Мраморный** трельский **небосклон*** (Бун.); *Красное **гривастое пламя** плясало* (П. Вас.) — *в лицо захлещет **грива** Пироксилиновых **огней*** (Шенгели), *Рыжую **гриву огонь** волосатый Чешет на остром ветру* (Утк.); *День **влажнокудрый** досиял* (Вяч. Ив.) — *пойду по белым **кудрям** дня* (Ес.), ***маковый закат*** (Кл.) — ***мак заката*** (Ес.). Обе конструкции совмещаются в одном стихотворении: *Любуясь **сталью** льющейся реки — Люблю **стальную** серую **Оку*** (Бун.).

В ряд соотнесенных тропов включается глагольная метафора: *Броню надевайте из солнечной **ткани*** (Белый), ***Выткался** на озере

алый свет зари (Ес.). Параллель *человек — цветок* передается глагольными метафорами: *Она* ***цвела*** *за дальними горами; под другими цветешь небесами* (Блок), *Мы с солнцем шепчемся,* ***цветя,*** *под звон косы* (Вяч. Ив.), *Краткий срок ты в безднах дышишь,* ***Отцветаешь,*** *чуть возник* (Брюс.), *Вот так же* ***отцветем*** *и мы И отшумим, как гости сада* (Ес.), конструкцией идентификации: ***Дева*** *— нежный* ***цветок,*** *так ей пристало быть* (Кузм.), *Я и садовник,* ***я же и цветок*** (Манд.), сравнением: ***Девы,*** *всех* ***цветков*** *нарядней* (Брюс.), сравнением-приложением: ***юноша-цветок*** (Гум.), метафорической перифразой: *Усни, усни,* ***дитя*** *любимое,* ***Цветок,*** *свернувший лепестки* (Бун.). В стихотворении Есенина традиционное уподобление: *А люди разве не цветы?* — сменяется необычной метафорой: *цветы людей.*

Солнце уподобляется цветку при помощи сравнения: *И за гранью отдаленной — Радость гор, долин, полей — Открывает лик победный, все полней и все светлей, Ярко-красное* ***светило*** *расцветающего дня,* ***Как цветок*** *садов гигантских, полный жизни и огня* (Бальм.), при помощи метафоры-сравнения: ***хризантема*** *взошедшего* ***солнца*** (Шенгели), ***солнца*** *мокрая* ***гвоздика*** (Асеев), при помощи глагольной метафоры: *И прекрасное солнце // цвело надо всеми* (Корн.).

Наряду с именными метафорами глагольная метафора передает образную параллель *снег, иней — пудра: Апрельский снег, оплошливый снежок! Резвись и тай, — Земля как пончик в* ***пудре*** (Паст.), ***пудра*** *снежной пыли* (Бун.), ***Напудрил*** *крыши первый иней* (Кузм.).

Глагольные метафоры имеют и окказиональный характер. Распространенные в поэзии XX в. метафоры, основанные на обозначениях драгоценных камней, металлов, минералов, которые имеют форму существительного или прилагательного, пополняют глагольные новообразования: *Вдали* ***слюдой*** *блестят солончаки* (Бун.), *— В избе* ***заслюдела*** *стена, Как риза, рябой позолотой* (Кл.).

Ряд тропов, передающих уподобление глаз бирюзе, включает разные именные конструкции: *В* ***бирюзу*** *немую взоров Ей пылит атласный шарф* (Белый), *Открой бесслезные* ***глаза.*** *Да озарит мое жилище Их неживая* ***бирюза*** (Ахм.), *... твои зеленоватые* ***глаза,*** ***Как*** *персидская больная* ***бирюза;*** *Для того, чтоб посмотреть хоть раз,* ***Бирюза — твой взор*** *или берилл, Семь ночей не закрывал я глаз, От дверей твоих не отходил* (Гум.); метафорический эпитет: ***Бирюзовых глаз,*** *несытых, Бирюзовый всплеск* (Белый); окказиональные глагольные метафоры: *Глаза — в глаза!..* ***Бирюзовеет*** (Белый), *Но зачем* ***бирюзятся*** *зигзаги Этих ясных доверчивых глаз* (Сев.).

В ряд тропов, уподобляющих небо бирюзе, входят именные конструкции: сравнения: ***И небо, точно бирюза*** (Гум.), ***И небо, словно бирюза*** (Сол.), ***бирюзой*** *сияет* ***небо*** (Бун.), *А близорукое шахское* ***небо*** *— Слепорожденная* ***бирюза***... (Манд.); метафоры-загадки: ***Бирюза*** *да изумруд, Тучек тоненькие вырезы* (Брюс.), *И все выше над волной Глубью радостной, иной* ***Бирюза*** *сквозит и тает* (Бун.); метафоры-сравнения: *святочного* ***неба бирюза*** (Ахм.); метафорические эпитеты: *Облаков сиреневые клочья В жидком, влажно-****бирюзовом*** ***небе*** (Бун.); окказиональная глагольная метафора: ***Небо...*** *бледно, бледно, бледно* ***бирюзеет*** (Белый).

Ряды соотнесенных обозначений пополняют метафорические наречия, в том числе и окказиональные. Уподобление березы девушке приобретает у Северянина форму наречия: *Как* ***девно*** *солнится* ***березка.*** Образная параллель *слезы — жемчуг* передается разными именными конструкциями: ***Слеза — жемчужина*** *страданья* (Лерм.), *Слезям твоим, видным Сквозь дождь — в два рубца!* ***Как жемчуг —*** *постыдным На бронзе бойца* (Цв.); окказиональным глаголом: *Слеза на реснице* ***жемчужится*** (К. Большаков); наречием: *И слезу роняющим* ***жемчужно*** *Жизнь кричала грубо: "Не реви!"* (Март.). Метафорическому эпитету *смех жемчужный* (Блок) соответствует глагол с окказиональным наречием: *И рассмеялись бы* ***жемчужно*** *Над повелителем своим* (Сев.).

Соотносятся сравнительный оборот: *Твой* ***голос — как струна*** *в сочувственной тиши* (Брюс.), *Вот — женский* ***голос, как струна*** (Блок); метафорический эпитет: *Весь город полон голосов, Мужских — крикливых, женских —* ***струнных*** (Блок); наречие: ***Струнно*** *плачут серафимы* (Блок), ***Струнно*** *высится стонущий альт* (Паст.); метафора-сравнение: *Грустя и плача и смеясь, Звенят* ***ручьи*** *моих* ***стихов*** (Блок); сравнение: ***Чей стих журчливее ручьев*** (Сев.); метафора, выраженная наречием: *ожил* ***стих****... И вот потек он* ***ручейково*** (Сев.), ср. *ручьистость звуков* (Бальм.).

Уподобление звезды слезе передает творительный сравнения: *Слезою светлой искрится* ***звезда*** (Бун.); именная метафора: *И яркая заяснилась* ***слеза*** *— Алмазная, алмазная* ***Венера*** (Белый); глагольные метафоры: ***И звездочка*** *ясно* ***слезит;*** *Уже с небесной высоты Слезятся* в вечер ***лазулиты*** (Белый); метафора-наречие: *И Веспер,* ***слезно*** *пламенея, Зовет к покою и к звездам* (Вяч. Ив.).

Уподобление неба стеклу имеет форму сравнения: *А небеса* ***стеклом*** *сквозят* (Нарбут); метафоры-сравнения, выраженной генитивной конструкцией: *Отсветом ночи* ***небес*** *светло Влажное* ***стекло*** (Вяч. Ив.), *Пустых* ***небес*** *прозрачное* ***стекло*** (Ахм.); метафоры-сравнения, выраженной атрибутивной конструкцией: ***небесное*** *стекло* (Белый); метафорического эпитета: ***стеклянный небосвод*** (Бун.); метафорического наречия: ***стеклянно*** *зеленеет бирюза* (Белый). Эти средства пополняют окказиональные слова: *Проглядные, ясные глянцы,* ***Стеклясь, зеленея, звездели*** (Белый), *свод небесный* ***остеклелый*** (Гиппиус).

На основе сравнения возникает окказиональный метафорический эпитет: ***Кресты, как руки***... (Белый), *Подгнившие* ***кресты, Как будто*** *рукопашной* ***мертвецы*** *Застыли с распростертыми* ***руками*** (Ес.), ***руками*** *распростертые* ***кресты*** (Клыч.) — ***рукопростертые кресты*** (Белый).

Чем более употребительна та или иная образная параллель, тем разнообразнее возможности ее формального выражения, тем больше потребность в их обновлении и расширении. В связи с этим некоторые пласты тропов пополняют новообразования, принадлежащие к разным частям речи. Для выражения устойчивой смысловой связи *вода — зеркало* [Григорьева, Иванова 1969, 43, 46] используется не только сочетание с метафорическим эпитетом: *над* ***зеркальной влагой*** *океана* (Вол.), *Вечернее алое небо Гляделось в* ***зеркальный затон*** (Бун.);

сравнение: *Все море — **как** жемчужное **зерцало*** (Бун.), метафора-сравнение: *Дышат травы В светлом **зеркальце реки**; Ширяют ласточки над **зеркалом пруда*** (Бальм.), *в Петровском-Разумовском Пар над **зеркалом пруда*** (Ход.), *в черном **зеркале пруда*** (Кузм.), но и окказиональное образование *зеркальность: И медлит ворожить на дремлющих купавах Над отуманенной **зеркальностью** луна* (Вяч. Ив.), *Разлит залив **зеркальностью** безбрежной...* (Бун.), *пароход... уйдет по **зеркальности водней*** (Маяк.); метафорическое наречие: *Лик озера **зеркально** спит* (Бальм.); окказиональное сложное слово: *зеркалозеро* (Сев.).

Часть сочетаний с традиционными опорными словами *змея, змей* [Там же, 380] предствляет собой метафору: ***страдания** холодная **змея*** (Ан.), ***змея печали*** (Бальм.), ***змея вражды*** (Бун.), ***змеи звездных кос*** (Вяч. Ив.), ***змеи интеграла*** (Брюс.), ***змеи плевел*** (Вол.), *Трубач, обвитый **змеем** Изогнутого **рога*** (Хл.), ***ленты** бежит **змея*** (Корн.), *лезгинской **сабли** скользкая **змея*** (Марк.), сравнение: *Все тот же ужас **бытия** Тебя гнетет в твоей усталости, Иль тайно колет, **как змея*** (Брюс.), ***Змеей** мерцает **ложь*** (Бальм.), *Меня сжимал, **как змей, диван** Словно змей, тяжкий, сытый и пыльный, **Шлейф** твой с кресел ползет на ковер...* (Блок), *С подплывшей лодки **цепь** упала **Змеей** гремучею — в песок, Гремучей ржавчиной — в купаву* (Паст.), *И вот из-под стали **Змеею** излиться готово В бумажные дали Внезапно расцветшее **Слово*** (Багр.); сравнение-приложение: ***змея-кра**сота*** (Бен.), ***судьба-змея*** (Кл.), ***Город-змей,** сжимая звенья, Сыпет искры в алый день* (Вол.).

Некоторые тропы с опорным словом *змея* облекаются в разные формы: ***змия воспоминаний*** (Пушк.) — *Но есть в душе **воспоминанья** **Как змей,** лежащее не дне* (Брюс.), ***змеей любви** ужален* (Вяч. Ив.), ***змея влюбленности*** (Нарбут), *Лишь молча, зубы стиснув, душим Опять подкравшуюся к душам **Любовь** — вечернюю змею* (Ход.), ср. ***кобры любви*** (Ю. Кузнецов); река, поток: *Серой, гремучей **змеею**, Бесконечные кольца влача через ил, В тростниках густолиственных тянется **Нил*** (Мей), ***Ручей** ускользал, **как змея*** (Брюс.), *Мчась, **как** узкая **змея**, Так хотела бы **струя**, Так хотела бы водица Убегать и расходиться* (Хл.), ***Река, змеясь** по злым долинам, В овраг вошла о край села* (Нарбут), *млечный **змей потока*** (Бун.), ***змеи-волны*** (Бун.), поезд (Вяч. Ив.), ***Как змеи, волны** гнутся* (Гум.), ***змеятся волны*** (Бун.), поезд ***змея-чугунка*** (Мей), *К нему ползет трехглазая **змея** Своим единственным стальным путем;* ***змей поезда*** (Хл.); рука: *Его **рука** лукавою **змеей** Перевила стан девы молодой* (Бен.), ***Руки** белы твои — две холодные **змеи*** (Блок), ***Змеи рук** моих горячих сетью крепкой заплету. Как свиваются ужи, томной негой полонены* (Кузм.), ***рук змеиных** хруст* (Кам.); дым: *Синей **змейкою** колеблясь Поднимается дымок* (Сол.), *Ползет густой, **змеится** дым* (Бальм.); облака: *Как в высоте спят **облачные змейки*** (Брюс.), ***облак-змеи*** (Белый), *А вдали, где, **как змеи** на яйцах, **Тучи** в кольца свивались* (Паст.).

Некоторые ряды тропов пополняют новообразования: *волос* ***кудри-змейки*** (Бен.), ***змеи, змеи кудрей*** (Брюс.), *Пышных кос струя, По хребту бежит **змея*** (Хл.), ***Змеей** завита нетугою, Сном рассыпалась **коса*** (Гор.), *Волос волна <...> **змеино** поднялась* (Бальм.), ***тяжелозмейные волосы*** (Блок), ***Змеекудрый, змееволосый*** (Вяч. Ив.), *Кудри черные **змейно** трепал ветерок* (Ес.); свет, огонь: *Месяца свет электрический В море **змеится,** свивается; Лишь будут змеиться огни* (Брюс.), *Мой свет скользит, мой свет **змеится*** (Бальм.), *И смотрит: **змейка** вьется, Болотный огонек* (Гор.), *Ее лучи, **как змеи,** к нам скользят* (Бальм.), *Но пляшут отражения, **как змеи,** по воде* (Брюс.), *Там лик твой чуждый — чарой явлен, Глядит, обвит **змеей огня*** (Брюс.), *Брызнув в небо, **змеи-дуги** **Огневые** колесят* (Вяч. Ив.), *В старину ты, **как змей,** прилетал без конца И невест похищал от венца — об огне* (Бальм.), *змеиностей лунных игра* (Брюс.); дорога: *Снова дорога желтым **змеем** Будет вести с холмов на холмы* (Гум.), *Грандиозным вьются **змеем** Двадцать восемь серпантин* (Сев.), ***Змеится** лентою дорога Безостановочно вперед* (Паст.), *Окольчит **змейно** дорога глобус* (Сев.); толпа: *Мильонную толпу / у стен кремлевских **вызмей*** (Маяк.), *Гадюкой толпа закрутилась* (Нарбут); губы: *коварный **змей** В улыбке уст полураскрытых* (Полонский), *Улыбка древних **змийных** губ; **Змийность** уст у женщин Леонардо* (Вол.).

Судьба некоторых тропов связана с характером варьирования формы их выражения. Тропы отличаются друг от друга мерой вариативности. Одни из смысловых связей принципиально вариативны. Без специального изучения трудно сказать, какова исходная форма тропа. Таковы, например, тропы *зеркало воды, серп месяца* и др., которые имеют разную форму выражения. Другие тропы имеют более или менее фиксированную, устойчивую форму. В поэзии XX в. способ выражения этих смысловых связей меняется. Некоторые метафоры, встречавшиеся в поэзии XIX в., в XX в. имеют соответствия в сравнениях: ***славы дым*** (Вяз.), *коварной **славы** едкий **дым*** (Полонский) — *земная **слава, как дым*** (Ахм.); ***в саду мирозданья*** (Фет) — *И будет мир, **как этот сад** застылый, Где внемлет все согласной тишине* (Вяч. Ив.). Метафоре ***розы любви*** соответствуют сравнения: *Любовь* их, ***как цветок,*** *Горела **розами** в закатном фимиаме* (Белый), *В ней **розою** дышала и **цвела** Твоя **любовь*** (Вяч. Ив.), ***Любовь** растет, Как дитя, **как** милый **цветок*** (Кузм.), и глагольная метафора: *Ты прочтешь на моем челе О **любви** неверной и зыбкой, О **любви**, что **цвела** на земле* (Блок).

Смысловые связи, которые в поэзии XIX в. выражались сравнением, в XX в. выражаются либо метафорой, либо и сравнением и метафорой. Смысловые отношения, обнаженные, наглядные в сравнении, в генитивной метафоре не столь очевидны. Способы выражения определенной смысловой связи умножаются. Новизна не в самой смысловой связи, а в форме ее выражения. Метафора Хлебникова *Взгляда острая пчела* имеет соответствие в сравнении Дениса Давыдова: ***И взор** впился в твои красы, **Как** жадная **пчела** в листок весенней розы.* Уподобление реки животному, имеющее форму сравнительного оборота: ***Терек**... Играет и воет, **как зверь** молодой* (Пушк.), ***И Терек,** прыгая, **как львица** С косматой гривой на хребте*

(Лерм.), ***Вода голодная течет, Крутясь, играя, как звереныш*** (Манд.), выражается и метафорой: *Сырой погонщик гнал устало* ***Невы двугорбого верблюда*** (Маяк.). Позже появляется творительный сравнения: ***Река прорычала медведем*** (Корн.).

Сопоставление Тютчева: *Лишь украдкой, лишь местами,* ***Словно*** *красный* ***зверь*** *какой, Пробираясь меж кустами, Пробежит* ***огонь*** *живой* — имеет соответствия в поэзии XX в., с одной стороны, сравнения: *И невиданным* ***зверем*** *багровым На равнинах шевелится* ***пламя*** (Гум.), с другой, метафоры разных типов: ***тигры пламени*** (Вяч. Ив.), *дровоядный* ***зверь огня; овцы огня*** (Хл.) — *Шумит и рушится гулкий костер, И прыгают в небо желтые* ***тигры*** (Марк.).

Параллельно используются сравнения и метафоры и для передачи других смысловых связей. В одних случаях — сравнения: *Оренбургская* ***заря*** *красношерстной* ***верблюдицей*** *Рассветное роняла мне в рот молоко; Над тучами,* ***как корова,*** *Хвост задрала* ***заря; Заря*** — ***как волчиха*** *с осклабленным ртом* (Ес.), ***заря-котенок*** *моет рот* (Кл.), в других — метафоры-сравнения: *Ледовитой* ***зари*** *краснозубый* ***телок*** (Кл.). Разным типам сравнений облаков, туч с животными: *облаки-овцы* (Блок), *барашки-облака* (Сев.), *тюлени-облака* (Нарбут), *облака-соболя* (Кам.), *Тяжело и беспокойно,* ***Словно львы,*** *бродили* ***тучи*** (Гум.), ***Стая туч*** *твоих, по-волчьи лающих,* ***Словно стая*** *злющих* ***волков*** (Ес.) соответствуют метафоры: *заяц тучи* (Хл.), *кудрявых туч седой барашек* (Нарбут).

Рассмотренные метафоры, соотнесенные со сравнением, стимулируют появление метафор, образованных по такой же модели, которые могут и не иметь опоры в сравнениях. На первом месте находятся обозначения животных: *овен темноты* (Хл.), *тюлени смолы* (Б. Лившиц), *лани тумана* (Гум.), ***шестидюймовок*** *тупорылые* ***боровы*** (Маяк.), *И бесстыдней скрытые от взоров Нечистоты дня в подземный мрак Пожирает чавкающий* ***боров*** *Сточных очистительных* ***клоак*** (Зенк.), ***слон небес*** (Асеев), *У меня только щеки изрытей, чем пашня,* ***Волами*** *медленных* ***слез; собака карандаша; фокстерьер сердца*** (Шерш.), ***станков*** *упираются* ***зубры*** (Корн.), *летучая* ***мышь ноздрей;*** *Люто хвосты задрав, Взъерошатся друг против друга в хищь Рыжие* ***коты*** *его* ***усищ*** (Сельв.), *черных* ***пуговиц*** *литые* ***львы*** (Тих.), *скоро подымется* ***дыма*** *белокурый* ***зверь;*** *Лиловые* ***лошади дыма*** *взлетают, заржав, на дыбы* (Кирс.).

Как опорное слово тропа используются обозначения земноводных: *краб Казанского* ***собора*** (Оцуп), *В сыромятных толстых* ***жабах*** *Однопалых* ***рукавиц*** (П. Вас.), *красные* ***жабы томатов*** (Шенгели), обозначения насекомых: ***цикада*** *жадная* ***часов*** (Ан.), *Мрак ужален* ***пчелами свечей*** (Вол.), ***клещи звезд; пули оса*** (Маяк.), *По набережной северной реки* ***Автомобилей*** *мчатся* ***светляки*** (Манд.), *А по призрачно-тусклым утрам Роятся* ***шмели телеграмм*** (Третьяков), ***кузнечики мотоциклов*** (С. Бобров), ***троллейбуса*** *синий* ***жучок*** (Долм.), ***сигареты*** *красный* ***светлячок*** (Евт.), слово *рыба* и названия рыб: ***плотва флотов*** (Маяк.), ***рыбки колен*** (Шерш.), ***губ*** прилипчивых ***карась*** (Нарбут), *Плакат заключал золотистую* ***рыбку*** *Женского рта* (Сельв.), ***плуга*** *стальной* ***осетр*** (П. Вас.).

В поэзии XIX в. встречаются отдельные уподобления отвлеченных понятий живым существам: ***пчела любви (Вяз.), блохою жизни был укушен*** (Полонский), ***микробы лжи*** (Жемчужников) и т.п. В поэзии XX в. ряд опорных слов в такого рода сочетаниях расширяется, включая в себя обозначения животных, птиц, рыб. К метафорам такого рода, уже приводившимся в разных работах, в частности, в работе В.П. Григорьева [1979, 228—237], можно прибавить еще некоторые: ***паук раздумий*** (Вяч. Ив.), ***любви веселые микробы*** (Сев.), *...кто сохраняет веру, Поправ* ***гордыни льва*** *и* ***ярости пантеру*** (Кузм.), *еж* ***противоречий;*** *разрежем / общую* ***курицу славы*** *// и каждому / выдадим / по равному куску;* ***сомненья клещ*** (Маяк.), ***слон труда*** (Асеев), ***желаний мотыльки*** (К. Большаков), ***Блоху улыбки*** *ловить Во встречном взоре кавалера; Только в омуты уха заплыли б* ***Форели твоих люблю*** (Шерш.). Метафорическое соответствие такого типа приобретает термин: *... сомнительная вечность вещества, Подточенного* ***тлею*** *энтропии* (Вол.).

В основном сконцентрированные в поэзии первой трети XX в., подобные генитивные конструкции используются и в поэзии второй половины века. Помимо рассмотренных В.П. Григорьевым метафор *бык воспоминаний* (Март.), *распада божии коровки* (Возн.), к этому ряду относятся метафоры В. Шефнера из стихотворения "Вечерний невод", заглавие которого обусловливает его образный строй: *Пусть пестрая* ***рыбка удачи*** *К другому спокойно плывет; Там, в омутах воспоминаний, Сквозь невод свободно скользит* ***Плотва*** *мимолетных* ***признаний*** *И недолговечных* ***обид.***

На фоне многочисленных сравнений в поэзии XX в. существуют метафоры с опорным словом *птица* и видовыми обозначениями птиц: *птица вьюги* (Блок), *голубки дыма* (Сол.), *крови снегирь; птица звезд; глаз воробьи; синих зарев неясыть* (Хл.), *грай-ворон туч* (Вяч. Ив.), *ворон тоски, петух громов* (Кл.), *В крещенски голубую прорубь Мелькнул* ***души*** *молочный* ***голубь*** (Кузм.), *рыдали* ***Голуби Надежды*** (Гум.), *птицы грив, ворон бровей* (П. Вас.), ***скрипки*** *яростный* ***соловей*** (Корн.), *чайка чайника;* ***"юнкерсов"*** *падающие* ***орлы*** (Кирс.), *Ираклий был лесной солдат, Имел* ***ружья*** *огромную* ***тетерю,*** *В тетере был большой курок* (Заб.), ***крови*** *красные* ***петушки*** (Шубин), *пароходных* ***гудков соловьи*** (Евт.), ***зимы*** *седая* ***птица*** (Л. Озеров).

Некоторые опорные слова и модели, имевшие в поэзии XIX в. единичный характер, в поэзии XX в. используются более активно. Таково слово *конь*, которое в поэзии XIX в. входит в метафору Марлинского *конь судьбы*, а в XX в. лежит в основе генитивных метафор с разным смысловым наполнением: *кони бурь* (Бальм.), *лета грозовые кони, кони метели, истории конь* (Кл.), *кони гибели* (Брюс.), *ветра буйный конь* (Кузм.), *конь ночей, конь событий* (Хл.), *лет быстролетным коням* (Маяк.), *конь революции* (Мариенгоф), *кони стиха* (Д. Андреев), *телевиденья быстрые кони* (Светлов), *жизни конь* (Н. Панченко). Как опорные слова генитивных метафор используются синонимы слова *конь* и видовые обозначения: *кобылица свободы, сивка шара земного* (Хл.), *быта кобыла, клячу истории загоним* (Маяк.), *Лошади несутся скаковые Первых чувств и первого*

волненья (Р. Ивнев), *Битюг ругательств, Пони брани* (Шерш.), *И взят под уздцы Битюг небосвода* (Паст.) и обозначения совокупностей: *Художники, пасите Грез* ваших *табуны*; *Желаний темных табуны* (Вяч. Ив.), *конница столетий, конница звука* (Хл.), *парусов битюжье* (Третьяков), *лет многорогий табун* (Утк.), *И наших песен конница Идет на полный мах* (Корн.). Некоторые метафоры этого ряда имеют соответствия в сравнениях и других тропах: *Быстрое* ***время*** *— мой* ***конь*** *неизменный* (Лерм.), *Тогда, как бурный* ***конь****,* *порвавший удила, Неудержимый* ***стих****, с путей метнувшись торных, В пространство ринется* (Майков), *Стой — ты,* ***как конь****, заржавший* ***стих*** *— Как конь, задравший хвост строками — Будь прост, четырехстопен, тих: Не топай в уши мне веками* (Белый), *Память, ты рукою великанши* ***Жизнь*** *ведешь,* ***как*** *под уздцы коня* (Гум.), *И плетется* ***судьба*** *измочаленной* ***сивкой*** *В гололедицу тащить несуразный воз* (Шерш.). ***Время*** *мчалось* ***жеребцом*** (Марк.).

Сравнения, в которых образом сравнения служит обозначение человека, — явление обычное. Обозначение человека в роли опорного слова метафоры с названием предмета встречается очень редко. В поэзии XIX в. этот тип смысловых связей представлен метафорой Жуковского: *Огромные* ***теней*** *легли* ***великаны*** *По гладким водам* [Григорьев 1979, 204]. В поэзии XX в. эта модель более активна: ***ветвей пехотинцы — Светло-зеленые нынче; Цыгане звезд*** *раскинули свой стан;* ***ветров*** *синие* ***цыгане*** (Хл.), *В Чикаго / на версты / в небо / скачут /* ***дорог*** *стальные* ***циркачи; слов*** *звонконогие* ***гимнасты*** (Маяк.), ***стальной гладиатор органа*** (Паст.), ***Льдов*** *сияющие* ***мамы*** */ в белых шалях с облаками / говорят ручью* (Кирс.). Этот ряд продолжают метафоры, прокомментированные В.П. Григорьевым [1979, 233]: ***грудной ребенок раненой ноги*** (Кирс.), *... стучат* ***конвоиры осин*** *прикладами веток и сучей* (Ок.). К этим сочетаниям примыкают и метафоры, включающие обозначения мифических существ: ***гидра*** *жгучих* ***терний*** (Бальм.), *голая* ***русалка алкоголя*** (Паст.), ***ангел объектива*** (Тарк.). Эти группы опорных слов сочетаются и с обозначениями отвлеченных понятий: ***Турок сомненья*** *Отгоним Собеским Яном от Вены* (Хл.), *ползло из шнура — скребущейся* ***ревности*** *времен троглодитских тогдашней* ***чудище*** (Маяк.), *И судьбы наши стерегут* ***Драконы злобы*** и ***измены*** (Марк.).

Таким образом, в истории поэтического языка происходит перераспределение роли сравнений и метафор и метафора начинает выражать смысловые отношения, которые до того выражались сравнением. В то же время только часть метафор имеет соответствия в сравнениях и нуждается в опоре на них. Некоторые модели метафор существуют независимо от сравнения. Определенные ограничения на употребление той или иной тропеической конструкции накладывает семантика тропа. Разрушение таких ограничений — одна из характерных черт поэзии XX в.

В поэзии XX в. развивается синтаксическая синонимия, одно из выражений которой — последовательная передача одного и того же содержания словами, принадлежащими к разным частям речи, в том числе и окказиональными. Активизируются конструкции, смысловые отношения между частями которых характеризуются неопределенностью. Широко распространяются конструкции, основа[н]ные на несоответствии грамматики и семантики. В рамках грамматической конструкции, выражающей подчинение, передаются отношения тождества.

Смещение синтаксической перспективы

В поэзии XX в. на смену некоторым типам обычных сочетаний и нормативных конструкций приходят их нестандартные преобразования [Мурзин 1984]. Разрыв обычных связей между словами, нарушение автоматизма — результат своеобразного видения мира, в основе которого лежит не объективная данность, а кажимость, непосредственное впечатление, смещающее ракурс изображения.

"Современный художественный язык, — как пишет А.К. Власов, — выработал особый тип наречия, которое в большей степени, чем обычное наречие, сохраняет свойства прилагательного" [Власов 1959, 150]. Эти наречия обладают двойной связью — и с глаголом, и с существительным, и служат средством характеристики и обозначаемого предмета, и действия [Ермакова 1969, 45—46]. Такие наречия употребляются уже в художественной речи XIX в. Исследователи отмечали их у Пушкина; *Пред ним* ***широко*** *Река* ***неслася*** [Виноградова 1984, 128, со ссылкой на В.А. Робинсон], Достоевского [Лихачев 1981, 82—83]. Их использует Жуковский: *Реин в зареве сияя,* ***Пышно*** ***тек*** *между холмов;* ***Одиноко*** *маяк* ***пламенел;*** *На пажити необозримой, Не убавляясь, никогда,* ***Скитаются неисчислимо*** *Сереброрунные стада;* ***Приходит, уходит*** *волна* ***быстротечно;*** Тютчев: *И птицы* ***реют*** *голосисто В воздушной бездне голубой; И между гор* ***роситсо вьется*** *Долина светлой полосой;* ***Недвижно*** *и* ***стройно*** *Соседний кипарис* ***глядел в окно.***

В поэзии XIX в. определяется и круг повторяющихся наречий, имеющих двойную связь. Это наречия со значением цвета и света: *На поля, небеса, на Мертонски леса, На* ***прозрачно*** *бегущую Твид* (Жук.); *Солнце* ***ярко*** ***всплыло*** *На сапфирную зыбь небосвода* (Щербина); *вино* ***лилось светло****; То было в ночь,* ***Темно*** ***сошедшую*** *в молчаньи* (Огарев); *Но зарница уж* ***теплится ярко*** *Голубым и зеленым огнем; На праздник Рима* ***Взглянули ярко*** *небеса* (Фет.); ***отбегала светло*** *С боков парохода струистая пена; И когда,* ***пурпурно*** *догорая, Рдел закат...; И* ***нависли*** *тяжко,* ***серо*** *Тучи над землей; Когда, молчанием объяты,* ***Бело стоят*** *Москвы палаты; Неаполь блеснул и* ***раскинулся бело*** *Меж яхонтом неба и яхонтом вод; День весенний* ***всходит ярко*** (К. Павлова).

В XX в. роль определительных наречий возрастает, например, в прозе И. Бунина, А. Белого. Наречия со значением света и цвета остаются самой активной группой и вступают в сочетания с самыми разнообразными глаголами: *Под ветром веющим Дрожит, взметается, На нем, лелеющем,* ***Светло качается*** — о снежинке (Бальм.); *Там воды* ***зыблются светло; Клубятся*** *тучи* ***сизоцветно*** (Ан.); *Не фонарь, — любовь светила, Звезды* ***сыпала светло; Тускло струится*** *в окно Отблеск последний заката* (Брюс.); *Как* ***ярко возникает*** *день*

В полях оснеженных, бегущих мимо!; Как бы низко ни падало солнце, К горизонту ***багрово скользя*** (Сол.), *Так* ***ясно*** *Млечный Путь* ***струится; Серо маячила*** *ветла; Все* ***синей*** *Над крышами и садом небо* ***млело;*** *Снова, снова Лазурь сквозь яркий желтый сад* ***Горит*** *так дивно и* ***лилово*** (Бун.), *Цветы* ***пестро цветут*** *в лугах; Солнце* ***рдяно*** *к западу* ***склонилось; Розово спит*** *чужая река;* ***Румяно*** *руки* ***всплыли;*** *Муравейником* ***черно кишит*** *народ;* ***Скатилась*** *звезда* ***лилово*** (Кузм.), *Закатный отблеск по лицу И по венчальному кольцу* ***Скользит оранжево*** (Сев.), *Тем* ***краснее льются*** *вина До утра в хрустальных господский* (Манд.).

Одновременно круг определительных наречий, которые вступают в необычные сочетания, расширяется: ***душисто синели*** *сирени* (Бальм.); *Влага* ***дрожит освежительно*** (А. Добролюбов); *С середины лазурных небес Солнце* ***знойно*** *лучи* ***рассыпает;*** *Ногу* ***стройно Облегает*** *башмачок; Как* ***смолисто пали*** *кудри Вдоль ливийского лица* (Бун.); ***Вляжно тучнеют*** *поля; И наших ног* ***касалась вляжно*** *Густая, цепкая трава; Равнина вод* ***колышется широко*** (Вол.); *Иглы сосен густо и* ***колко Устилают*** *низкие пни* (Ахм.); *Вдоль плоских полотнищ реки* ***Ломко стоят*** *тростники Выше лошадиного роста...; Луна* ***кругло*** *и прямо* ***Упала*** *на траву;* ***Ползут*** *облака* ***снегово*** (Кузм.).

Смещению перспективы изображения способствуют необычные конструкции с творительным падежом, которые приобретают распространение в поэзии XX в. Существительные в творительном падеже обозначают в таких конструкциях реальный субъект действия. Существительные в именительном падеже обладают разными значениями в зависимости от семантики имени: они передают пространственные и временные характеристики или называют целое, часть или принадлежность которого приобретает самостоятельность.

Конструкции с творительным падежом неоднородны и по-разному соотносятся с нормативными констукциями. Одни из них непосредственно примыкают к нормативным, другие в значительной степени удалены от них. Сколь бы необычные конструкции с творительным падежом, распространенные в поэзии XX в., ни отличались от нормативных, они имеют опору в поэзии XIX в. Возможности конструкций, распространенных в поэзии XIX в., в XX в. расширяются благодаря расширению сочетаемости определенных групп глаголов. Конструкции, которые были единичными в поэзии XIX в., приобретают большее или меньшее распространение в поэзии XX в.

Ближе всего к нормативным конструкциям литературного языка предложения с глаголами *блестеть, сиять, сверкать, гореть*. Предложения с этими глаголами употребительны в поэзии XIX в. и даже XVIII в. Сочетания этих глаголов с творительным падежом фиксируются словарями, но круг этих сочетаний ограничен: *блестеть огнями* (о новогодней елке, городе), *серебром* (о росе, снеге), *золотом* (о куполах церквей), *ярким ослепительным блеском; сверкать огнями, золотом, серебром* и т.д. В поэзии XIX—XX вв. распространены сочетания, включающие обозначения источника света: *Стекл* ***заревом горит*** *Мой храмовидный дом* (Держ.); *Храм* ***блестит свечами*** (Жук.); *За тополью высокою я вижу там окно, Но* ***свечкой***

динокою ***не светится*** *оно* (Лерм.); *Если зимнее небо* ***звездами горит...*** (Фет); *Твердь сияла грубыми звездами* (Манд.); ***Огнями*** *мне сверкнул вокзал* (Блок); *Мой родительский дом светился* ***язычками свечей*** *и библейской кухней* (Багр.); *Одна ночная остерия* ***Огнями*** *желтыми горит* (Ход.); *И вдруг* ***электричеством вспыхнул*** *"Потемкин"* (Паст.).

Реже в XVIII—XIX в. в сочетании с этими глаголами используются другие существительные в творительном падеже: *Липова роща, как жар,* ***возблистала*** *Вкруг меда* ***листом*** (Держ.); *Соседний сад передо мной* ***Сиял зеленою листвой*** (Огарев); *И* ***блестят веслом*** *бессонным Запоздалые гребцы* (Фет). Конструкция с творительным падежом в двух случаях из трех осложнена синекдохой. В XX в. круг таких существительных расширяется. Конструкции с творительным падежом группируются вокруг глаголов со значением цвета и блеска. Они сочетаются с глаголами **светить;** *По лощинам, звезды отражая, Ямы* ***светят тихою водой*** (Бун.); *Поблекшим* ***золотом,*** *холодной* ***синевой*** *Осенний вечер* ***светит*** *над Невой* (Г. Иванов); **блистать, блестеть:** *А холмистое прибрежье* ***блещет*** *высохшей* ***травой;*** *Пол навощен, блестит* ***паркетом*** (Бун.); *У окна в аквариуме рыбка Тихо* ***блещет*** *золотым* ***пером*** (Ход.); **сиять:** *Помнишь, как бывало, Брюхом шел перед. И* ***крестом сияло*** *Брюхо на народ?* (Блок); *Растут в высоте / рабочие соты, Над флигелями дохлыми /* ***сияют стеклами*** (Асеев); **мерцать:** *Кошка проходит и светит глазами, Угол* ***мерцает*** *в тьме* ***образами*** (Бун.); **искриться:** *Пласты размытой глины* ***Искрятся*** *трифелем, и* ***сланцем,*** *и* ***слюдой*** (Вол.); ***Искрится*** *ночь* ***застоем звездным*** *Над черной площадью...* (Шенгели); ***Искрятся слюдами*** *ползни пепельных лав* (Шерв.); ***Искрился кристаллами*** *кварца Огромный кусок породы* (Жиг.). Некоторые из конструкций с творительным падежом далеко уходят от нормативных. Таковы конструкции, в которых именительный падеж обозначает лицо, а творительный — принадлежность: *Пьяный палач* ***заблестел топором*** (Кам.).

В поэзии XIX в. встречаются сочетания с глаголами, обозначающими цветовой признак: ***Белел*** *в долине вражий стан Остроконечными* ***шатрами*** (Майков), *В мрачных ризах шагают попы И* ***чернеют в огнях клобуками*** (Случ.). К ним примыкают и сочетания с глаголом **пестреть:** *Как шитый полог, синий свод* ***Пестреет*** *частыми* ***звездами;*** *Младою* ***зеленью пестрел*** *увядший луг* (Пушк.). В поэзии XX в. круг таких сочетаний расширяется: *В могильной темноте одна моя сигара* ***Краснеет огоньком,*** *как дивный самоцвет; Трава седой* ***росой*** *в лугах* ***белеет;*** *Конским размокшим* ***навозом*** *В тумане* ***чернеется*** *шлях* (Бун.); *вдали хурул* ***Чернеет*** *темной своей кровлей* (Хл.); *земли,* ***прордейте Цветами И прозеленейте Березами*** (Белый); ***И гнездами-сторожками Чернеют*** *ветки-вилки* (Гор.); *Сто лет тому назад* ***подушками белела*** *Складная легкая постель; Водят рыбы,* ***рдея плавниками*** (Манд.); *степь родными* ***желтеет хлебами*** (Багр.); *Он всюду рос,* ***им город зеленел*** — о подорожнике (Ахм.); *Луга* ***желтели курослепом, Ромашками и пастью львиной*** (Паст.); *По всей России реки побежали, Бездонными* ***темнея омутами*** (Луг.).

Наиболее своеобразны и наименее распространены конструкции,

в которых в форме творительного падежа употребляется одушевленное существительное, обозначающее живое существо — животное, птицу, рыбу, насекомое. Существительное в именительном падеже чаще всего указывает на место действия. В XIX в. такие конструкции с разными глаголами использует Фет: ***Жужжал пчелами*** *каждый куст; Я пришел к тебе с приветом... Рассказать, что лес проснулся, весь* ***проснулся, веткой*** *каждой, Каждой* ***птицей встрепенулся,*** *и весенней полон жаждой.* Второй отрывок включает и другую необычную конструкцию с творительным падежом. Конструкции такого типа распространяются в литературе XX в. А. Белый прибегает к ним и в поэзии, и в прозе: *Рожь* ***тюкает перепелами;*** *Миг, и просинится разливом океана, И щелкнет птицею — И пока подходила к селу глупая девочка, тяжковесная белая колокольня от нее прошла вправо, тонко* ***пискнув*** *проснувшимся на мгновенье* ***стрижом;*** *... в июне насыщенный воздух* ***звенит комаром*** *ядовитым и роем невидных москитов.* Бунин использует такие конструкции только в прозе: *все дерево* ***трещало воробьями;*** *лес,* ***тлеющий светляками;*** *... шибко покатила телега по широкому двору,* ***белевшему*** *спящими* ***борзыми,*** *как погост камнями; Леса тонули уже в несметных цветах, в высоких травах, и звучная глубина их немолчно* ***звала*** *в свои зеленые недра* ***кукушками*** *и* ***соловьями;*** *Сад то сиял жарким солнцем и* ***гудел пчелами,*** *то стоял в какой-то тончайшей голубой тени; ... черной жаркой тьмой наполнились леса,* ***загораясь мириадами*** *светящихся* ***мух*** *и таинственно, знойно* ***звеня цикадами*** *и цветами, в которых живут мелкие древесные лягушки.*

Семантика глаголов в таких конструкциях бывает самой разнообразной, но на первом месте стоят глаголы звучания: *Уж в роще* ***синицей свистит*** *листопад; Неподвластен турбине незримый царьград, Что* ***звенит жаворонком*** *и* ***зябликом-тезкой*** (Кл.); *Внизу седое красно-лесье* ***Поет*** *вечерними* ***синицами*** (Хл.), *Первым* ***дроздом закликают*** *леса;* ***Мычат стадами*** *грузные совхозы* (Багр.); *И* ***каркают*** *монастыри* ***вороньем*** (Ант.); *Там на пыльных, сухих полянищах День и ночь неусыпный рев. Ни садов,* ***соловьем горланящих,*** *Ни жующих весну коров* (И. Приблудный); ***Петухами, бабами*** *в травах смятых Пестрая станица* ***зашумела*** *со сна* (П. Вас.); *А за городом Иркутском Темный лес* ***кричит совой*** (Утк.); *И сад* ***гремел*** *и* ***цокал Мильоном соловьев*** (Вл. Державин), ***птицами свистела*** *<...> Обоянь* (Ручьев); *Тихонько* ***пело*** *дерево* ***Шмелями*** *басовитыми; Лес, начинающий лосем* ***трубить*** (Шубин); *Степь* ***свистнет сусликом*** *в ночи, и замолчит, и свистнет снова* (Уш.); ***Пеструшкой степь*** *посвистывает тонко* (Сельв.), *В затишье лужок Зарделся,* ***шмелями гудит:*** *Зайди-ка!; Чтоб* ***трещала*** *во ржах* ***перепелками*** *мгла* (Рыл.); *Дворы,* ***перекликаясь петухами,*** *Ввинтили в небо тонкие дымки* (Жиг.); *А лес вокруг, теплом облитый, Сверкает,* ***птицами поет*** (Солоухин); *Лес* ***мошкарой*** *и соснами* ***гудел*** (Евт.); *И степь* ***кузнечиками*** *так* ***стрекочет,*** *Как будто издали мигаешь ты* (Л. Озеров). Пастернак использует такую конструкцию как сравнение: *Достатком, а там и пирами И мебелью стиля жакоб Иссушат, убьют темперамент,* ***Гудевший,*** *как ветвь* ***жуком.***

Аналогичные конструкции используются в прозе: *Деревья* ***шелестят*** *злыми каркающими* ***птицами.*** *Вороны висят на сучьях, словно живые черные листья* (Мариенгоф); *Все так и* ***гудело пчелами*** (С. Бобров); *Небо* ***звенит жаворонками,*** *а ольховые кусты* ***соловьями;*** *Вы <...> будете уходить все дальше по золотому, розовому, лиловому, синему, голубому, белому, затененному, залитому солнцем,* ***жужжащему пчелами*** (Солоухин); *За тонкой жестяной стеною, за его окнами была июльская, знойная, сухая,* ***звенящая кузнечиками*** *степь* (Ю. Гончаров).

Как деятель изображается не только место, но и время: названия частей суток, времен года, месяцев: *Дни* ***соловьями*** *нам* ***пропели*** (Сев.); *То было там, в моей стране далекой, Где синим вечером осой* ***звенит*** *июль; Август им* ***подсвистывает*** *тоже* ***Птицами-синицами*** *в садах* (П. Вас.); *Заря* ***петухами пропела*** (Сельв.); *Звонкой* ***птицею свищет*** *За окошком весна* (Светлов); *А за раскрытием окна / шумит ручьями / и грачами / ржаная добрая весна* (Недогонов); *Весны предчувствие росло,* ***Шумело*** *первыми* ***грачами*** (Рыл.); ср. в прозе: *ночь <...>* ***кричала коростелями*** (В. Белов).

Иногда глагол звучания дополняется именем той же семантики в творительном падеже, которое сочетается с родительным субъекта: *Заливалось утро* ***криком петуха*** (Блок); *Еще вдали под первою звездою* ***Звенело*** *небо* ***гоготом гусей:*** *В поле, опыленное лиловой грозой, Исступленно* ***зовущее воплем сверчков*** (Зенк.), ср. *Пернатых* ***песнью*** *голосистой* ***Звучит*** *лесная глубина* (Языков). Имя может сопровождать не родительный субъекта, а прилагательное, указывающее на субъект: *Вот* ***конским топом загудела*** *Уже окраина* (Шенгели). Обозначения живого существа в таких конструкциях может и не быть, но оно легко угадывается: *Злое поле* ***жутким лаем*** ***Всхлипнет*** *за селом* (Белый). Разные типы сочетаний объединяются в одном контексте: *Слышал: воздух поверху* ***звенит птичьими голосами,*** *понизу* ***трещит кузнечиками,*** *а в лицо* ***несет пением комаров*** (Чапыгин).

Некоторые глаголы, входящие в состав подобных сочетаний с творительным падежом, повторяются: *И* ***плещется рыбой*** *вечерней воды* (Сев.), *Волна — острей стального ножа —* ***форелью плещет*** *у дамб* (П. Вас.). Повторяется глагольная метафора *стрелять* в сочетании с одушевленным существительным в творительном падеже: *Вот гнезда, как черные очи, Зияя в откосе крутом, В туман ниспадающей ночи Визгливо* ***стрельнули стрижом*** (Белый); ср. в прозе: *вороной* ***стреляющей*** *сад* (Белый); *Первою* ***щукой стреляют*** *плеса* (Багр.); *Степь* ***стрельнет кузнечиком*** (Уш.), *А леса гудят, гуду нет конца, / вековых дубов башни высятся. И* ***стреляют*** *друг в друга* ***белками,*** */ разнопевчею* ***птицей*** *мелкою* (Поделков). Одушевленные существительные в творительном падеже сочетаются и с глаголами, обозначающими цвет: ***Не алеют*** *озера* ***фламингами*** (Бальм.), ***Забелеет*** *овцами мой пастуший край* (И. Приблудный). В конструкциях такого рода используются и глаголы с иными значениями. Круг их неопределенен: *Заманя,* ***Помаргивает светляками*** *На вас — Скат* (Белый); *...ияет* ***светляками*** *день* (Г. Иванов); ***Баюкало*** *тебя райское древо*

Птицей самоцветною-девой (Кл.); *Как бронзовой золой жаровень, Жуками сыплет сонный сад* (Паст.); *И медленно лягут тяжелые сети Серебряной* ***рыбой*** *на отмели черной* (П. Вас.); *Волга <...> взвелась* ***чайками*** */ небо хватать* (Асеев); *а завтра / сквозь солнце, / с дождем пополам, // жаворонками прыская, // пойдет, загудит, / задымит по полям // четвертая большевистская* (Уш.); *Елка* ***пырснула синицей*** (Н. Панченко).

В подобных конструкциях употребляются и существительные типа *толпа, народ, люди:* ***Кипела, сверкала народом*** *широкая площадь* (Гум.); ***Гудел толпою*** *порт* (Шенгели); *И улицы черным* ***народом шумят*** (Багр.); ср.: *Толпами* ***улица блистала*** (Тютчев).

В поэзии XX в. распространены конструкции, в которых в творительном падеже, выражающем субъект действия, стоит неодушевленное существительное, а существительное в именительном падеже имеет пространственное значение: *издалека темь ночная* ***тлеет*** *каганцами; Трактиры* ***кипели котлами*** (Багр.); *даль* ***маячит*** *старой* ***колокольней*** (П. Вас.); ***Брызнул золотом*** *восток;* ***Лягут*** *белые поля* ***Снегом*** *во все стороны* (Кирс.); *Далеко* ***дрожит огнями*** *Не обжитый нами дом* (Луг.); *...* ***парусами*** *крылатыми вдруг* ***загустела*** *даль* (Асеев); *Левый берег* ***дымит заводами*** (Жиг.).

В подобных конструкциях распространены глаголы звучания: ***Шуршит*** *сухая степь сухим* ***быльем*** *и* ***рожью,*** *Вся млеет травами, вся дышит душной мглой* (Вол.); ***Шелестели полынью*** *предгория* (М. Петровых); *Когда еще в пыли тротуаров немощеных,* ***Линейками треща,*** *процветала Москва; И немедля девственные склоны* ***Зазвенели песней и киркой*** (Шерв.); *Гулко* ***ухает*** *в фидлеровцев* ***Пушкой*** *Машков переулок* (Паст.); *Густого плова жирным паром Пропитан воздух и* ***дутаром Воркочет, бубнами бубнит*** (Шенгели); ***Звякнет мандолиной*** *сторона заречная* (Исак.); *...* ***тоннелями и мостами Загремел*** *сумасшедший Урал* (Ахм.); *Потом дорога билась, прядала,* ***Скрипела галькой*** *невпопад* (Евт.).

В таких конструкциях существительное в именительном падеже имеет временное значение: *Ночь* ***играла*** *над их головами Переливчатым* ***блеском звезд*** (Белый). Основное место в таких конструкциях, так же, как в предшествующих случаях, принадлежит глаголам звучания: *Только тревожно* ***шумела*** *Черными* ***ветками*** *ночь* (Г. Иванов); *Осенний день прозрачно стынет,* ***Звеня*** *охотничьей* ***трубой*** (Клыч.); *И мне в окошко* ***постучал*** *Сентябрь багряной* ***веткой ивы*** (Ес.); *Ночь* ***звенела стременами,*** *Волочились повода* (Светлов); *И ночь,* ***гитарой брякнув*** *невзначай, Молочной мглой стоит в иван-да-марье* (Паст.), *А ночь* ***гудками*** *дальними* ***гудела*** (Евт.).

В общеязыковых конструкциях, соответствующих только что рассмотренным, глагол имеет прямое значение. При их преобразовании часть глаголов сохраняет прямое значение: *Там Невский в блеске и тоске, В ночи переменивший краски, От сказки был на волоске,* ***Ветрами вея*** *без опаски* (Заб.) — часть превращается в метафору. Таковы, например, глаголы звучания.

Смещение перспективы, обычное для конструкций с творительным падежом, имеет и другой характер. Конструкция основана на отно-

шениях части и целого и преобразует их. Часть отделяется от целого, приобретает самостоятельность и показывается крупным планом. Благодаря конструкции творительного падежа оказываются разъединенными человек или животное, птица и часть их тела: *Теперь над волной молчаливо* ***Качался*** *он желтым* ***лицом;*** *Гость: — немое, роковое, огневое домино —* ***Неживою головою*** *над хозяйкой склонено* (Белый); *Мужик огромной* ***тушею*** *своей* ***Сидел*** *в стропилах крашеных саней* (Заб.); *Каждый парень, как подсолнух, Гордо блещет* ***головой*** (Корн.); *Падает лошадь,* ***боками дыша*** (Асеев); ср.: *И влажною* ***всплыла главою*** *Красавица из них — волн* (Жук.); *В дверях эдема ангел нежный* ***Главой*** поникшею ***сиял*** (Пушк.). Кроме того, необычные отношения связывают человека и его принадлежность: *Вдруг кто-то* ***вспыхнул папироской*** (Блок); *Троцкий плыл на "мерседесе",* ***серебрясь очками*** (Луг.).

Именительный и творительный падеж обозначают растение и его часть: *Жесткой, черной* ***листвой Шелестит*** *и* ***трепещет*** *кустарник* (Бун.); *И как всегда бывает в дни разрыва, К нам постучался призрак первых дней, И* ***ворвалась*** *серебряная ива Седым* ***великолепием ветвей*** (Ахм.); в сочетании с глагольной метафорой: *Красною* ***кистью*** *рябина* ***зажглась*** (Цв.); *Как прежде* ***пламенеет*** *рдяно Густыми* ***гроздьями*** *лоза* (Шенгели), ср.: ***И веткою все просится*** *пахучей Акация в раскрытое окно* (Фет).

Именительный и творительный падеж обозначают предмет и его часть: *Есть край, где старый Замок В пучину бьющих вод* ***Зубцами*** *старых* ***башен Глядит*** *который год* (Белый); *Альков* ***задрожал золотой бахромой*** (Брюс.); *С колен скользнула на траву ширинка, Заголубела недошитой* ***розой*** (Кузм.); *Весь содрогаясь от храпа, Дом, точно утлая хижина,* ***Хлопает*** *дверцею шкапа* (Паст.); *То солнце* ***дымит*** *пароходной* ***трубой*** *Утробная мощь ледокола* (Багр.); ***Мигает огоньком*** *лампада* (Клыч.); *И конским* ***волосом*** *о мерзлые поводья Вся полость* ***трется*** *и* ***звенит*** (Манд.); *поезда <...>* ***промыхивают теплушками*** *(Асеев); ср.: Наш монастырь из-за одной* ***зеркал*** *зубчатою* ***стеной*** (Лерм.); *Калитка, ставшая свободной,* ***Стучит*** *поломанным* ***замком*** (Случ.). В некоторых случаях целое обозначается словом в прямом значении, часть — метафорой: *ель мелко* ***дрожит*** *от холода* ***телом*** *скореженным* (Корн.); *Деревья дружные* ***качали*** *Большими сжатыми* ***телами*** (Заб.).

В поэзии XX в. конструкции с творительным падежом сочетаются с глагольными метафорами разных типов. Это прежде всего антропоморфные метафоры. Самые разные глаголы, характеризующие человека или другой живое существо, приписывается неодушевленным предметам. Если преобразовать конструкцию с творительным падежом в нормативную, метафоричность остается в силе: *В занесенное окно Смуглым* ***золотом*** *Исакий* ***Смотрит*** *дивно и темно* (Бун.); *Поток* ***рыдает пеной;*** ***Цифрами оскалились*** *версты полосатые; Железнодорожная линия, Убегающая в сети Туманов —* ***Голосит свистками*** *распропагандированного Паровика Про невозможное* (Белый); *За цыпочки степь приподнялась,* ***Нюхала*** *закат* ***каждым цветком*** (П. Вас.); *Дуга,* ***бубенчиками смейся*** (Корн.); *и мелкою* ***зыбью*** *Нева*

целовала / его / разведенные на ночь / мосты (Асеев); ***Давал*** *тунель за залпом* ***залп / вагонами*** *навылет* (Кирс.); *Палящий день бездонным* ***небом целился*** *В трибуны скакового ипподрома* (Паст.); *смотрим пристально / туда, где берег дымно-розовый / прощально* ***машет нам / березями*** (Горбовский).

Антропоморфную метафору представляют собой деепричастия: *В зимней призрачной красе Дремлет рейд в рассветной мгле,* Сонно ***кутаясь в туман*** ***Путаницей мачт*** *И* ***купаясь,*** *как в росе,* ***Оторопью рей*** *В серебре и перламутре Полумертвых фонарей* (Паст.); *Город Курск стоит на горе, /* ***дымом труб дыша*** *на морозе* (Асеев). Метафорические смещения возникают и у некоторых глаголов, характеризующих людей, в результате расширения сочетаемости: *Но ты в дверях* ***жуешь лениво сапогами*** (Б. Лившиц); *Гришка тек за кобыльим хвостом, Часто* ***всхлипывал сапогами*** (П. Вас.). Метафорические глаголы и деепричастия обозначают действия не человека, а других живых существ: *Степь —* ***Вздыбясь*** *щербатыми* ***крестами,*** *На повороте расцвети* (Б. Лившиц); *Но* ***ощетинилась*** *и* ***зарычала*** *Рабочими* ***кварталами*** *Москва!* (Шенгели); *Киев* ***щерился лаврой*** (Асеев).

Метафорический характер имеют и другие глаголы, сочетающиеся с творительным падежом: *Неопалимов переулок* ***Пургой*** перловою ***кипит*** (Белый); *И консерваторский портал* ***Гражданскою плыл панихидой*** (Паст.); ***Налилась*** *новогодняя ночь Золотым императорским* ***гимном*** (Шенгели). В ряд глагольных метафор, сочетающихся с именем в творительном падеже, включаются и окказионализмы: *Московские окна видятся еле, Весело* ***елками зарождествели*** (Маяк.).

Некоторые глагольные метафоры повторяются, например, глагол ***цвести***: *Ночь* ***цвела созвездьями*** (Бун.); *И конница Шкуро и Улагая еще вовсю* ***хоругвями цвела*** (Корн.); ***Ягодной кровью цвел*** *половик* (П. Вас.); *И Греция* ***цветет могилами,*** *Как будто не было войны* (Г. Иванов); ср.: *И осеннее убранство* ***Хризантемами цветет*** (Р. Ивнев); ***гореть:*** *Часовня белая, как днем, <...>* ***Горит*** *серебряной главою; Согбенный викинг встал над скатами, Над темным бором,* ***Горел —*** *сияющими* ***латами*** *И спорил с Тором* (Белый); *И новь* ***загорелась*** ***цветами и травами*** *Под властным весенним бичом* (Б. Лившиц); ***Горит*** *на площади базар* ***Горшками, яблоками, ситцем*** (Семеновский). Повторяются и антропоморфные метафоры: *Пусть неровные луга Обо мне* ***поют крапивой*** (Ес.); ***Платанами пели*** *бульвары* (Багр.); *Ты слышишь, тополь песню об убитом* ***Поет листвой*** *под тихий звон ручья?; Грустит,* ***поет гармонью*** *лето* (П. Вас.); *Опять луга поют* ***ручьями*** (М. Комиссарова).

Конструкции с творительным падежом осложняет то, что они не только сочетаются с глагольной метафорой, но и сами имеют метафорический характер: *Ты розу Гафиза колышешь И нянчишь зверушек детей,* ***Плечьми*** *осьмигранными* ***дышишь*** *Мужицких, бычачьих* ***церквей*** — об Армении (Манд.); *... мчатся лисицы,* ***пыля летающим пламенем меха!*** (Асеев); *Барышник бронзовой* ***скобою*** *Намасленных* ***волос горит*** (Корн.); *Село в серебряном плену Горит* ***белками хат*** *потухших* (Паст.).

Конструкции с творительным падежом осложняет не только метафора, но и другие тропы. Слово в именительном падеже имеет метонимический характер. Месту приписывается поведение людей или других существ, в нем находящихся. Так масштаб изображения укрупняется и обобщается: *Москва колотила / в булыжник копытами, / клубилась в дымках / подгородных равнин, / шумела, гремела* ***грошами*** *забытыми, / поты выжимая из мастеровых* (Асеев); *Подсчетом урожая занята,* ***Гремела счетами*** *Алма-Ата* (Марк.). Метонимию представляет собой существительное в творительном падеже: *Будет кровью многогрешной // кончена война, // Чтобы пела бы* ***скворешней,*** *// ***пахла ягодной черешней*** // наша сторона* (Корн.).

Конструкции с творительным падежом осложняет синекдоха — вместо существительного во множественном числе используется существительное в единственном числе. Благодаря синекдохе необычный характере приобретают нормативные и близкие к нормативным конструкции с творительным падежом: *Идут,* ***сверкая зубом,*** *Хихикая в кулак* (Потемкин); ***Шагает*** *демон маленький, Как некий исполин, Расхлябанною* ***валенкой*** *Над безднами глубин* (Ход.); *Мясистых баб большая стая Сидит вокруг,* ***пером блистая*** (Заб.); *Гуси-лебеди прилетели, Чуть* ***касаясь крылом воды;*** *выходят бойцы, приминая траву, / меня* ***сапогом приминая*** (Корн.); *и теплым* ***изразцом блестит*** *на солнце печь; И* ***шапкой фригийской зардела*** *страна* (Шенгели); *герр капельмейстер,* ***перчаткой белея,*** *на службу идет в ресторан* (Кирс.); *А ночь поднимает / космы костра,* ***Звездой*** *в небесах* ***забрезжит*** (Асеев). Синекдоха осложняет и ненормативные конструкции: *А переулочки* ***коптили керосинкой*** (Манд.); *идут коммунисты,* ***немея лицом*** (Корн.); *Спадает с лестницы народ,* ***Трещит*** *картонною* ***горочкой,*** *С бутылкой водит хоровод* (Заб.). Синекдоха сочетается с олицетворением: *И равнина* ***воет*** *От Днестра до Буга,* ***Зверем,*** ***камнем и травою:*** *«Катюга, Катюга!»* (Багр.); *Там* ***белкою кидался*** *пихту кедр;* ***Машет галкою*** *октябрь* (Паст.).

Для поэзии XX в. характерно объединение необычных конструкций с творительным падежом, связывающее разнородные впечатления, в результате чего увеличивается синкретизм изображения: *Каким железным,* ***скобяным товаром*** *Ночь зимняя* ***гремит*** *по улицам Москвы, То мерзлой* ***рыбою стучит,*** *то* ***хлещет паром*** *Из чайных розовых, как серебром плотвы* (Манд.); *И от маков Даль почернела и остро В окна* ***полынью забила.*** *Хлынула... Древний, раскосый Взгляд свой перила. Мчалась,* ***вздымаясь хлебами, Травами прядая*** *низко И над разженными рвами Бедным* ***блестя обелиском*** *(И. Снегова). В частности, объединяются конструкции, в которых творительный падеж обозначает и неодушевленные и одушевленные предметы: А вечер* ***загремит гармоньями; Собачьей гавкнет перекличкой*** (Полетаев); *Он* ***гремит пассажирами*** *и* ***багажом,*** *В полустанках тревожа звонки — о поезде; И город* ***проснулся отрядами ЧОНа, Вздохнул шелестящими мостовыми*** (Светлов); *За окном,* ***шумя полозьями, пешеходами, трамваями,*** *Гаснул, как в туманном озере, Петербург незабываемый* (Г. Иванов); *Первое мая... Было каждым стихом воспето,* ***Миллионом огней блестело, Шло толпою*** *по всем проспектам, всеми* ***флагами шелестело*** (Кирс.); *... суета вокруг То* ***зай-***

чиками по стенам ***вилась,*** *То* ***голосами*** *гулкими и* ***бегом*** *По лестницам и комнатам* ***Плясала,*** *То* ***адмиралом*** *в кабинет* ***влетала,*** *То* ***сыпалась*** *из портсигара на пол Тугими* ***папиросками*** (Шенгели).

В перечислениях сочетаются глагольные метафоры разных типов: *Лепестками роза* ***расплескалась,*** ***Лепестками*** *томно мне* ***сказала...*** (Ес.); *Полночь* ***бьет пулеметами,*** ***тараторит*** *смертельною* ***сплетней*** (Корн.). Глагольная метафора и глагольная метафора в сочетании с именной — объединяются в сложный образ: *Дерево — Там — Пляшет Листвой Оголтелою — В гам. Машет Рукой Омертвелою — Нам...* (Белый). Метафоры разных типов сочетаются с синекдохами: *Москва...* ***Булыжником грохнет, укусит дверьми,*** *Грошовой* ***свечой ужалит*** (Багр.).

В простых случаях за смещенными конструкциями легко угадываются их общеязыковые соответствия. Некоторые конструкции с творительным падежом отрываются от своих языковых прототипов. В основе их лежит стяжение развернутых высказываний и наложение друг на друга тропов разных типов: *Москва <...> его* ***вышвырнула*** */* ***коленом,*** */* ***афишами*** */ по стране* ***распластав*** (Асеев). Для некоторых поэтов, в первую очередь для Пастернака, характерны именно осложненные конструкции с творительным падежом: *Пространства, Клубясь, метнулись в бой, Чтоб пасть и* ***опростаться пальбой; Урчали*** *краны* ***порчею аорт;*** *Хотя еще октябрь, за дряблой дрожью ветел Уже* ***набрякли*** *сумерки* ***хандрою*** *ноября; Там мучили, там сбрасывали в штольни, Там* ***измывался шахтами*** *Урал; Город* ***кашляет школой и коксом.***

В некоторых поэтических системах смещения ракурсов, создаваемые необычным использованием творительного падежа, сочетаются со смещениями ракурсов, достигнутыми иными способами.

Глава III * СООТНОШЕНИЕ ГРАММАТИКИ ПОЭТИЧЕСКОГО И ОБЩЕЛИТЕРАТУРНОГО ЯЗЫКА

Если принять мнение Г.О. Винокура о том, что "понятие внутренней формы распространяется и на область грамматики, и здесь во многих случаях возможны такие поэтические значения, которые мотивированы "ближайшими значениями", свойственными данной форме в языке общем", если признать, что понятие внутренней формы — "отличительная черта поэтического языка как системы" [Винокур 1959, 250, 251], то проблема соотношения поэтической и общелитературной грамматики развернется в первую очередь как проблема внутренней организации поэтического языка и поэтического текста. "Форма единственного числа может означать множество, поэтически изображаемое как единичность, форма настоящего времени может означать прошлое или будущее, поэтически представленное как нечто, происходящее в момент речи и т.д. Но в плане рассмотрения языка как искусства это будут не просто "стилистические фигуры", а воплощения второй, образной действительности, которую искусство открывает в действительности реальной" [Там же, 240]. Помимо этого пути — "наполнения живым смыслом конвенционального в языке", в грамматике поэзии существует и другой путь "порождения внутренней формы" — грамматическая трансформация (деривация, в основе которой лежит отношение производное—исходное). В предыдущих главах рассматривались явления вторичной художественной мотивации, семантизации морфологических и синтаксических форм, в том числе текстовых; некоторые поэтические трансформации; обнажение, актуализация внутренней формы в тексте.

В XX в. механизмы самых резких трансформаций и деформаций часто демонстрируются в тексте: через повтор отношений, через перевод парадигмы в синтагму. Два примера:

И я свирел в свою свирель,
И мир хотел в свою хотель.

В. Хлебников

Это механизм порождения нового смысла.

Человек на коне
появляется в окне
Я сижу на седле
Ты глядишь на метле
Он поет он в петле
Мы живем на числе
Вы несетесь на осле
Они тоскуют на весле

А. Введенский

М. Мейлах (в комментариях к сочинениям поэта: [Введенский 1980]) отмечал, что для поэтики А. Введенского был очень характерен

следующий прием: тот или иной формальный элемент или грамматическая категория служит матрицей при порождении бессмысленного текста. Такова последовательность — *Я думаю что это трус* (о дожде) и т.д. — от первого, еще осмысленного *трус* до бессмысленного: *Я думаю что это ветчина / и посторонняя картошка* — последовательность, организованная как серия однородных подчиненных предложений, скрепленных рифмой. "В "Человек на коне" мы встречаем полную рифмованную парадигму с тем же развитием от осмысленного первого члена к дальнейшей бессмыслице". Итак, это механизм разрушения смысла, также имеющий эстетическую цель.

Отношение общелитературная модель → поэтическая трансформация модели даны в тексте и задают его эстетическую структуру.

Вместе с тем существует и проблема внешнего сопоставления грамматики поэтической и общелитературной речи. На ее решении, очевидно, скажутся те общие подходы к пониманию сущности поэтического языка и его отношения к общелитературному языку, которые существуют в науке. Можно заметить, что современные исследователи обнаруживают тяготение к одному из двух теоретических подходов, расхождения между которыми, однако, нельзя отнести только к последнему времени.

Первый: поэтический язык — "воплощение всех языковых возможностей" [Григорьев 1979, 25 и 39; Ковтунова 1986, Ревзина 1989], понимаемых также и как возможное отражение "свойств прошлых языковых состояний" и "тенденций развития" [Зубова 1989, 3].

Другие формы реализации национального языка (в частности, общелитературный язык) рассматриваются как редукции этой потенциальной, максимально полной реализации. Этой теорией объясняют: все реализации незаполненных клеток в системе, увеличение продуктивности всех мало- и непродуктивных моделей и регуляризацию нерегулярных, выделение новых формальных и семантических оппозиций[1].

За этим подходом стоит определенная научная традиция, между сторонниками первого и второго подходов издавна идет полемика. О ней, в частности, писал исследователь категорий рода и одушевленности в поэтическом тексте Я.И. Гин [1989]: «Если А.А. Потебня считал, что в позиции олицетворения обнаруживается подлинное значение рода, ... то Г.О. Винокур оспорил это явление, противопоставив "объективное значение" категории ее "рефлективным переживаниям"».

При втором подходе различаются системные языковые отношения и разного рода рефлексии на них, разного рода преобразования.

При втором подходе язык понимается как система подсистем с дихотомией художественная/нехудожественная речь. Организация каждой подсистемы соответствует каждый раз структуре и целям коммуникации. Поэтический язык как целое эволюционирует по собственным законам (см., например: [Панов 1962, 1989, 1991]).

Именно эстетические законы направляют смену отношения к утилитарному языку (М.В. Панов обнаружил "волновые" тенденции развития). Кроме того, в языке поэта могут актуализироваться связи с теми или другими предшествующими состояниями общего или поэтического языка независимо от непосредственной исторической последовательности (См. также: [Мукаржовский 1967]).

В XX в. особую значимость приобретает включенность поэтического языка в поток исторического развития всего искусства. Механизмы трансформаций могут быть заимствованы из искусств другой материальной природы. Перенос приемов из несловесных форм искусства — живописи, музыки, кино (см. раздел Ковтуновой в кн.: [Очерки... 1990]), развивающихся в соответствии с их собственной природой, — в словесное может идти в деструктивном, по отношению к языку, направлении (о связях поэзии XX в. с живописью написано многое, см.: [Альфонсов 1966, Харджиев и Тренин 1978, а также Якобсон 1987 и др.]).

В соответствии с природой поэтического языка, как писал Г.О. Винокур, "поэтическая рефлексия оживляет в языке мертвое, мотивирует немотивированное" [Винокур 1959, 249], "оживляется все механическое, законивается все произвольное" [Там же, 253]; "для грамматики несущественное... различие способно стать различием поэтических смыслов" [Там же, 251].

В развитии поэтических средств важную роль играют принципы отталкивания, контраста, сдвига, принцип дополнительности по отношению к общему языку, которые обладают эстетической ценностью [Якубинский 1985, Панов 1962]. Кроме того, в поэтическом языке вырабатываются "внесистемные" механизмы: асемантическим совпадениям или сближениям форм дается семантическая мотивация (возникает более глубокое членение или сдвиги в членении, квазиединицы), развиваются механизмы, не развитые в данном языке (например, принцип арабского корня у Хлебникова).

Поэтический язык для решения своих специфических задач (относящихся к стиховой форме, поэтическим смыслам, эстетическим установкам) требует максимального напряжения всех вариативных возможностей языка (см. о вариантах: [Григорьев 1965; Катлинская 1969; Пчелкина 1975; Михайловская 1967; Ионова 1988]; нам кажется верным наблюдение В.В. Пчелкиной о том, что некоторые варианты начинают становиться "только в поэзии существующими дублетами к общелитературным вариантам, т.е. восприниматься в тексте свободными от присущих им стилистических и прочих особенностей"

[1] Логически последователен и следующий теоретический шаг: "Выразительное значение грамматической формы является, по определению, системным" [Ревзина 1986, 37]. "Так, например, семантизация грамматического рода — явление не характерное для функционирования языка в адекватном режиме. Присутствие этого явления в поэтическом языке (и далеко не всегда в жанрово обусловленных произведениях, ср. строки М. Цветаевой, обращенные к жизни: *Ты охотник, но я не дамся. Ты погоня, но я есмь бег*) показывает наличие сопутствующих компонентов у членов грамматической родовой оппозиции и в системе языка" [Там же, 37].

Аналогичен путь анализа у того же автора функционирования деепричастий [Ревзина 1983], форм категории числа в поэтическом языке М. Цветаевой [Ревзина 1988]. Дается такое толкование семантики категории числа в русском языке, которое покрывало бы и объясняло все поэтические употребления.

[Пчелкина 1975, 194]). Но, как показывают исследования, поэтический язык порождает и вариантные формы, отсутствующие в языке.

Итак, второй подход предполагает открытость языковой системы как к преобразованиям в духе данной языковой системы (иногда подсистемы), так и к преобразованиям асистемным, в духе языковой инженерии, по свободным законам искусства.

В поэтических филологиях XX в. можно выделить три ключевых положения, выразивших отношение поэтов к грамматике.

Грамматика необязательна.

Грамматика излишне скована.

Грамматика неадекватна...

Рассмотрим эти положения и представленные альтернативы подробнее.

Тезис первый. Как известно, само понятие грамматического значения чаще всего определяется через свойство обязательности. Грамматическое значение обязательно выражается в определенных классах слов. В XX в. возникла аграмматическая поэзия. Ее предельная форма — заумь. Первый ее источник — звукоподражание, другие — заумь хлыстов, глосса, "восклицания, междометия, мурлыканье, припевы, детский лепет, ласкательные имена, прозвища". Обычная речь не успевает за волнением поэта, заумь помогает, когда художник спешит дать "образы еще не вполне определившиеся, когда не хочет назвать предмет, а только намекнуть". Экстаз, мистика, любовь — как нерациональные сферы находят выражение в зауми, как форме пра-речи, вместилище пра-образов. Заумь пробуждает фантазию, "не оскорбляя ее ничем конкретным" (цитаты из текста А.Е. Крученых в кн.: [Заумники 1922]). Одна из целей создания заумного языка — преодоление ограниченности отдельных национальных языков, индивидуальности их грамматики. В. Хлебников, А. Крученых говорили о движении к общему всемирному языку.

Заумь может быть единственной языковой формой стиха, например в текстах Хлебникова, в других текстах она сочетается с общелитературными формами, дает производные слова, как, например, у Е. Гуро.

Аграмматические тексты могут стоять рядом с хорошо структурированными. Ср. у А. Туфанова:

Снаасноо снууснее снии
Сноуисон снууснее снууз
Сосны пепенеют и синицы
Ночью, как монахини без весен.

Объектом звукоподражания может служить сама человеческая речь. Например, И. Зданевич создает импрессионистическое изображение характерного типа речи:

Папася мамася
Банька какуйка визийка
будютитька васька мамудя

Даны как бы словесные "пятна" без четких грамматических очер-

таний (все слова оканчиваются на одну гласную). Выдвигается идея "воскрешения функций фонем" [А. Туфанов 1924].

В качестве способа создания аграмматических фрагментов, выключенных из синтаксических связей, используются слияние слов, передел границ (*живууи/живу у иностранцев*), сдвиг их, придание эстетической ценности ошибке [Терентьев 1924], преодоление "случайной омонимии" слов и кусочков слов. Из текста выпадают слова, "несловарные слова". См., например, у Хабиас:

Ласкаю кольцами городу
душу жимают кулак
а встречных желт подбородок
панталонах болтает па.

Появляется аграмматизм интерпретаций (см. у И. Терентьева [1919] связи слов *тошно* и *ветошь* (маскарада) в устах Татьяны Лариной).

На изменение членимости и усложнение связей слов воздействуют также особые графические формы, используемые при печатании стихов.

Жыних а е ндовых житься
7 ру ру
Жыних б о дий К ченых
аркестрам он

И. Зданевич И. Терентьев И. Терентьев

На грамматическую дискретность накладывается упорядоченность фонетического ряда. Грамматика фразы подчиняется палиндрому:

У
липа
лица
У
догов
годов
резче
через

Маяковский

Узорно лил он розу
Шил томили от лип
Узор гулял угрозу
Хил он, но с мечем соннолих

А. Туфанов

Зауми как типу текстов с аграмматическими тенденциями противостоят грамматически оформленные тексты, построенные на принципе "глокой куздры". *Отгарает карцами весеннее вено* (Г. Петников); *Онеют ньюти хнелью пьяные / Но все льюнины сноуны* (А. Туфанов). Однако синтаксико-семантическая сторона этих текстов остается порой неотчетливой, синтаксическая модель не уточняется лексической семантикой.

Зауми противостоит также грамматика сдвига [Крученых 1920, 23]. Согласно А. Крученых, допускаются неправильности в выборе падежей, чисел, времен и родов", в согласовании, опущения частей предложений, местоимений, предлогов. Ср. пример из Хабиас:

Серым сюртучке переломлен книгу
На какой странице Иоанна покинула

А. Крученых предлагает рассматривать "диссонансы", не только как явление эстетического контраста со структурой текстов предшествующей традиции, не только как способ поразить читателя, но и как отражение особого восприятия мира. Поэты-выразители "современной стремительной души, воспринимающей мир живо и непосредственно (интуитивно), как бы входящей в вещи и явления". "Поэтому мы расшатали грамматику и синтаксис, мы узнали, что для изображения головокружительной современной жизни и еще более стремительной будущей — надо по-новому сочетать слова и чем больше беспорядка мы внесем в построение предложений, тем лучше" [Трое, 1922].

Возможна контаминация разных приемов. Ср. у Терентьева:

Лица роз ожиренье
Плюньте юньте по юнице,
Дышу отчаянно верчусь
И пока мечусь
Смеюсь у вообще юсь.

Отсутствие пунктуации, программно заданное, усугубляет синтаксическую осколочность.

Вторая линия ослабления грамматики — вытеснение глагола. Мотивы борьбы с глагольностью — разные. Глагол задает места для участников той небольшой пьесы, которая, по словам Теньера, разыгрывается в предложении. Глагол — центр предложения с событийным содержанием. Одной из причин отказа от глагольности выступает отказ от событийной и сюжетной связности: "Глаголы на наших глазах доживают свой век. В искусстве сюжет и действие исчезают" [Введенский 1980].

Взамен глагольности — номинативность. Скрадываются глагольные показатели: *Дедушка улыб над диваном* (Хабиас); создаются неоформленные слова, ср. *опуподы* = опускаются, поднимаются, у А. Введенского [1980].

С иных позиций ниспровергателем глагольности выступал также В. Шершеневич [1920]. Образ — в корне: в существительном. Образ не подчинен грамматике, а "всячески борется с ней, изгоняет грамматику".

"Поэт никогда не скажет: голубое небо, а всегда голубь неба, никогда — белый мел, всегда: белок мела". Усиление образа в разрушении связей подчинения, вытеснении прилагательных, предлогов и в первую очередь — глаголов [Там же].

"Долой глагол!". Сказуемое — "палочка синтаксиса". Долой предлог. "Предлог урезывает образ слова, придавая ему определенную грамматическую физиономию. Предлог это глашатай склонений. Уничтожение неожиданности. Рельсы логики. "Предлог это добрый увещеватель и согласователь слов".

Известный образец безглагольной поэзии — поэма А. Мариенгофа "Кондитерская солнц", начинающаяся стихами:

Утро облаков паруса,
Месяца голову русую
В лучей головни.

Некоторые типичные структуры можно представить следующими строчками: *Никогда за ее ресниц полог; Танки кости как апрель льдинки / А солнце земле улыбки на щеках ямками; Месяц в высь дискобол, / И туда же — электрические дротики. / Ручные гранаты о мостовые, / Как истеричка затылком об пол; Поэту ведь только поэма анархия / И поэмы — пожаров нимбы.*

В манифесте футуристов "Садок судей" то же отношение к синтаксису имени: "Мы характеризуем существительные не только прилагательными (как делали, главным образом, до нас), но и другими частями речи, также отдельными буквами и числами" [Литературные манифесты 1929].

В поэзии XX в. в грамматической парадигме трансформаций выражения образных средств распространяются субстантивные формы (см. раздел "Тропы и грамматические структуры"), в синтаксисе — номинативные предложения (см. раздел "Инфинитивные и номинативные структуры..."), зависимость семантики падежа от глагола ослабляется благодаря эллипсису глагола или отделению имени от глагола (множественности глаголов или дистантности расположения имени при обилии промежуточных элементов, как у М. Цветаевой; об этом: [Фарыно 1973; Левонтина 1985]). Ослабление глагола связано также с отношением (степенью противопоставленности) слово—предложение. "В основе прозаической речи — предложение, в основе поэтической — слово. Предложение подчиняет себе слово, стирает его фонетические границы, да и смысловую специфику. Слово в контексте стиха стремится к автономности — и чем ближе к нашему времени, тем больше. В классической поэзии предложения нередко мало отличались от единицы прозаической речи, — это значит, что и слово оказывалось в синтаксическом подчинении. В поэзии XX века слово в большей степени уходит из-под власти синтаксиса". Это выводы Е. Эткинда. Среди приемов обособления слова Е. Эткинд называет распространение субстантивных определений (более независимых от существительных — определяемых, чем прилагательные — пример из Маяковского: *Гвоздями глаз*); выделение посредством сложной синтаксической конструкции, разрушения и рассечения фразовых единств, инверсии, повторов и др. [Эткинд 1980].

Выделение слова — как явно выраженная тенденция, очевидно, отличает поэзию XX в. от XIX в. Два главных имени здесь — В. Маяковский, и М. Цветаева. В русской лирике, как в целом, проявляются, однако, по мнению С.С. Аверинцева, "два противоположных отношения к поэтическому слову" — поэты XX в. выбирают и иной путь: "преодолевать особенность отдельного слова, размывать его контуры и границы. Здесь в свою очередь представляются различные возможности. Одна из них — сливать слово с другими словами, растворив его в навязчиво-захватывающих вибрациях созвучий или ритма". С.С. Аверинцев, которого мы цитируем (см. его предисловие к: [Иванов 1976]), приводит в пример К. Бальмонта, "Ландыши, лютики, ласки любовные"..., где "слова идут не поштучно", а "на вес", не в "розницу", а "оптом" (с. 25).

Избираемые способы акцентирования слова также весьма различны.

Наряду с усилением дискретности на уровне синтаксиса, усилением ритмической дискретности: линия, идущая от А. Белого, и достигшая вершинной реализации у В. Маяковского и М. Цветаевой, возможно, как пишет С. С. Аверинцев, сохранение синтаксической структуры с замедлением ритмического движения в строке — задерживающим внимание читателя на слове (Вяч. Иванов).

У акмеистов преобразование отношения слово — синтаксис, проявившееся в распатывании синтаксиса ("отдельные элементы изолируются, появляется отчетливая тенденция к повышению удельного веса односоставных предложений... Часто встречаются случаи, когда неясна синтаксическая соотнесенность сегментов или сегменты являются синтаксически незаконченными" — [Левин ... 1975, 63], ослабляется роль служебных слов), ведет к созданию новой "семантической поэтики". Авторы цитированной выше статьи формулировали направленность этой поэтики так: "Суть этих преобразований — в создании семантической неопределенности, для которой элементы поэтического текста оказываются (в отношении семантической характеристики их) как бы "взвешенными", неприкрепленными, и в последующем использовании этой неопределенности для свободного творения нового смыслового мира, для свободного диалога с читателем, который, погружаясь в этот постулируемый автором новый смысл, сохраняет несравненно большую возможность интерпретирования, чем это имеет место обычно" [Там же, 61].

Русская поэзия XX в. развивалась в целом в соответствии с тенденциями, свойственными мировой и европейской поэзии XX в. Они были, на наш взгляд, глубоко осмыслены и сформулированы Р. Бартом. Процитируем его:

"Речь шла о том, чтобы, уничтожив реляционную интенциональность речи, поставить на ее место взрывчатую силу отдельных слов. Действительно, современная поэзия — в той мере, в какой она противостоит классической поэзии, равно как и всякой прозе, — подрывает стихийную функциональность языка и оставляет в неприкосновенности только его лексические основы. Грамматика лишается своей особой цели, превращается в просодию, это не более чем модуляция, длящаяся лишь затем, чтобы явить Слово.

В классическом языке именно поток отношений влечет за собой Слово и уносит его вслед за убегающим впереди смыслом; в современной же поэзии эти отношения возникают как продолжение Слова оно всеобъемлюще; в нем сияет безграничная свобода, готовая озарить все множество зыбких потенциальных синтаксических связей. Когда незыблемые связи распадаются, в Слове остается лишь вертикальное измерение, оно уподобляется опоре, колонне, глубоко погруженной в нерасторжимую почву смыслов, смысловых рефлексов, и отголосков: такое слово похоже на выпрямившийся во весь рост знак. Поэтическое слово превращается в акт, лишенный ближайшего прошлого и окружающего контекста, но зато в нем сгущена память обо всех породивших его корнях. Такое Слово энциклопедично, оно разом содержит в себе все свои значения, тогда как реляционный дискурс заставляет его выбирать одно из них. Оно, следовательно,

осуществляет то, что возможно лишь в словаре или в поэзии, то есть там, где оно приведено к своего рода нулевой степени и чревато всеми своими прошлыми и будущими конкретизациями.

Зияющие темнотой провалы чередуются в ней со вспышками света, недомолвки соседствуют с перенасыщенными смыслом знаками; в такой поэзии отсутствует устойчивая, предсказуемая целенаправленность, и благодаря этому она настолько противостоит социальной функции языка, что уже само употребление речи, распавшейся на отдельные слова, открывает дорогу любым значениям возможных миров.

Что значит рациональное устройство классического языка, как не то, что сама Природа представлялась в ту эпоху единой и постижимой, что в ней не было ничего невыразившегося или неясного, что она до конца укладывалась в категории языка?

Напротив, современная поэзия, как мы видели, разрушает реляционные связи языка и превращает дискурс в совокупность остановленных в движении слов. А это означает переворот в понимании Природы. Распад нового поэтического языка на отдельные слова влечет за собой разложение Природы на изолированные элементы, так что Природа начинает открываться только отдельными кусками" [Барт 1983; ср.: Левин и др.. 1975]. Итак, усиление роли слова, ослабление (потенциализация) синтаксических связей, освобождение Знака, усиление рефлексии по отношению к отражательным способностям языка. При этом "время развертывания поэтической речи вмещает более одухотворенный процесс вызревания "мысли", которая — перебирая множество слов — понемногу нащупывает, находит себя" [Барт, 328]. Многие тенденции получили выраженную реализацию в новейшей русской поэзии восьмидесятых годов (см.: [Фатеева 1989] — о Парщикове: [Молнар 1988] — о А. Драгомощенко: [Григорьев, Северская, Фатеева 1992]).

Как отмечают исследователи, у ряда поэтов еще более ослабляются показатели разбиения текста на отдельные высказывания. "Внутренняя организация такого текста держится на чисто поэтическом приеме — разбиении на стихотворные строки" [Фатеева 1989]. Сокращается пунктуация, преобладающими становятся знаки с высокой степенью неопределенности — тире, многоточие. Стихотворение становится "проявлением зияний в восприятии, отсутствий и уклонений". "Беспрестанные разъединения побуждают читающего сосредотачивать иной уровень внимания на языке" [Молнар 1988]. В качестве иллюстрации приведем строки из стихотворения А. Драгомощенко "Обучение чистоте в смешанном".

И здесь стоять водою о себе. Без берегов. Под настом
трав
настоя терпко нетерпенье, горячечное, будто муравьиный рот
кого-то,
искривленный на стакане, когда в лекарственном, хмельном чаду
пол с потолком меняется местами
и холодок кривой игрой у губ — брат бестелесный лба,
сухого созерцанья
в семян неведенья неслышном, точно невод,
способном ум обрушить косностью значенья
в истлевший, пресный час зари...

Линии грамматического развития, описанные выше, могут быть осмыслены как свободное выражение тенденций, заложенных в природе поэтического языка: "Строгая категориальная (в данном случае синтаксическая) организация препятствует тотальной связи семантических единиц друг с другом. И действительно, можно говорить об определенной асинтаксичности семантической организации поэтической речи. Дело заключается не столько в многочисленных синтаксических отклонениях, но в самой возможности семантических единиц вступать в связи, не совпадающие с синтаксическими зависимостями" [Золян 1986, 66]. Эти общие тенденции, усиленные теми процессами, которые характеризуют поэтический язык именно XX в., привели к тому, что нацеленность на "расшатывание", "разрушение", "ломку", "преодоление" грамматики вошла в языковое сознание или дала рефлексы в реальной поэтической практике многих поэтов (об усилении неопределенности поэтических связей у Хлебникова см.: [Якобсон 1987, Очерки... 1990]; у Пастернака: [Поморска 1975, Кнорина 1982, Иванов 1989]; у Цветаевой: [Ревзина 1983, Фарыно 1973 и др.]).

Второй тезис: грамматика поэтического языка предшествовавшего периода оценивается как скованная, онемелая. "Освободительные" преобразования В. Маяковского ведут к тому, что снимаются многие запреты, данные в узусе и норме, в частности, словарные ограничения регулярности моделей; оживляются застылые фразеологизированные формы, меняются правила развертывания текста. Формы сингуляриа и плюралиа тантум получают парные формы, неизменяемые имена и наречия начинают склоняться, наречия — застывшие падежные формы имен — обретают другие формы парадигмы, слова выходят из фразеологизмов и получают свободное синтаксическое употребление.

В. Хлебников ставил перед собой цель — открыть законы большей свободы в самом языке. Методами поэта он обнаруживает мотивированность формы там, где ее не видели. Он ищет законы, действующие в одном языке, выходя за его пределы — в более широкий мир — в славянский языковый мир сегодняшнего дня и древности, а также обращаясь к языковым универсалиям или структурным возможностям, реализованным или ярче проявленным в других языках. Взрывая "глухонемые пласты" языка, придавая им "членораздельность", он далее воплощает открытые правила в неологических формах. В жизнедеятельности языка повышается роль правила порождения, т.е. грамматики, в противовес воспроизводимости как свойству словаря. (Поэтому именно по отношению к описанию поэтического языка Хлебникова наиболее уместным становится наименование "грамматика идиостиля", как была названа книга о Хлебникове 1983 г. В.П. Григорьева, имевшего в виду также и расширенное толкование термина "грамматика".) Таким образом, в этой потенции развития можно видеть направление, обратное деграмматикализации, здесь идет наступление грамматики на словарь.

Двигаясь в направлении к более свободным механизмам, поэтический язык находит их также в отдельных подсистемах языка —

XX в. — прежде всего в разговорной речи (РР). Взаимодействие поэтического языка с разговорной речью, в первую очередь, выявляет их общности и сближения в коммуникативном плане (лирическая речь — внутренняя речь — разговорная речь; обращенное, адресованное поэтическое слово — устное слово) и вытекающие из них грамматические сближения — например, и той, и другой сфере свойственна повышенная предикативность [Ковтунова 1986; Русская разговорная речь 1973, 168, 228, 238, 438; Красильникова 1990, 107]. Но использование близких структурных способов, например, эксплицирования, актуализация смыслов, получает в каждой из подсистем специфические мотивации.

Сближение поэтических грамматик с разговорной речью можно видеть в распространении принципа превалирования семантических отношений над формально-грамматическими; в усилении функциональной значимости немаркированных форм (именительного падежа и инфинитива, бессоюзных предложений, синтаксических связей соположения в противовес связям жесткого подчинения); в применении более свободных, разговорных принципов текстообразования, в которых заложены возможности более дробного и вариативного членения текста не только на предложения, но и на синтагмы непредложенческой структуры. Из РР заимствуются актуализационные механизмы, позволяющие не только коммуникативно выделять разные элементы, вплоть до семантического признака, но и повысить уровень единицы (морфема → слово; служебное слово → самостоятельное слово; слово → предложение).

Исследования разговорной речи последних десятилетий позволяют установить разговорные источники многих зафиксированных как бы вновь поэтических структур (о соотношении языка поэта с РР см.: [Минералов 1984; Ревзина 1979; Левонтина 1985]). Анализ синтаксиса Маяковского Г.О. Винокуром [Винокур 1943, см. там же литературу по теме] также может быть сегодня уточнен на основе современных данных о подсистеме РР. В соответствии с принципом превалирования семантики над формально-грамматическими классификациями РР дает сравнительные степени от слов с признаковым значением разных частей речи, в том числе от существительных: *ханжа – ханжее*, ср. у Маяковского: *роман — романнее*; допускает противительные отношения между словами разных частей речи, для которых характерны иерархические подчинительные связи: *маленькая, но семья*. РР предпочитает связям иерархического подчинения связи "свободного соединения" — термин Г.О. Винокура и исследователя синтаксиса РР — Е.Н. Ширяева. В РР распространены безглагольные реализации многих моделей (ср.: *Если Марс, ...*). Устный синтаксис, очевидно, повлиял на такие давно отмеченные явления синтаксиса Маяковского, как особые отношения слово — предложение, эллипсис, пропуск союзов, особенности порядка слов, семантические сдвиги в глагольном управлении, конструкции S_1 это S_1: *мозги — худосочие* (см. содержательные результаты статистического анализа грамматических структур у Маяковского в сравнении с данными о Блоке в работе: [Хакимова 1974]).

Для Маяковского характерно взаимодействие разговорных и книжных моделей. Для Хлебникова — применение разговорных моделей как образца, наполняемого грамматическим и лексико-семантическим материалом так, что механизм, заложенный в разговорной модели, исчерпывается до конца, доводится до возможного предела в его реализации. Несколько примеров:

Числовое согласование глагола с лексической семантикой имени в РР ограничено узкими рамками, Хлебников выходит за них: *Пролетели, улетели / стая легких времирей; Синий лен сплести хотят / Стрекоз реющее стадо.*

Разговорная модель: Имя сущ. в им.п. + предикатное наречие на *-о* (*оттенок, конечно, приятно; сейчас костюмчики уже не модно*) имеет также у Хлебникова семантически "продвинутые" варианты: *Но нам любо скок беглеца; Туда, под самый-самый верх / Где вечно песен белый стерх.*

В разговорной речи распространено сочинение единиц разной грамматической природы: *Может ей больше захочется собаку, чем поступать; Принеси газету и попить.* Такое сочинение проникает и в поэзию XX века: *Хорошо и целоваться и вино* (Маяк.). Ср. у Хлебникова: *Глядит коварно, зло и рысью; отшатнувшись и немая* (деепричастие со значением состояния соединено с прилагательным). Еще одно продвижение в реализации сочинительной модели у Хлебникова объясняется не только победой семантики над формальной грамматикой, но и введением нового — в XX в. — фактора: синтаксисом управляет соотносительность звуковых форм слов. Влияют не только связи в действительности, отраженные языком, но и связи в действительности самого языка: *Я скорее справа, чем правый / Я был более слово, чем слева.*

В разговорной речи союз и союзное слово могут перемещаться на конец придаточного: *не знаешь, полотенце где?* (РР 1973, раздел Е.А. Земской). Ср. у Маяковского: *В шатрах, истертых ликов цвель где.* Хлебников идет далее, он передвигает в постпозицию предлоги: *И мы стоим миров двух между; О как я рад, бывая вас у.* (Ср. такой же порядок у А. Мариенгофа, но с семантически более весомым, более наречным предлогом: *Как Земля солнца вокруг / Земли вокруг разрушений ядра*).

Особенно важно исследование синтаксиса текста Хлебникова, которое должно прояснить степень использования разговорных принципов и отступления от них. В.П. Григорьев отмечал, что границы синтаксических единиц у поэта неотчетливы [Очерки 1990]. Механизм текстообразования у него, по-видимому, близок к волновому принципу структурирования разговорного текста, описанного О.А. Лаптевой (см. [Лаптева 1982]). Нужно заметить, однако, что говоря о том, что определенный круг конструкций у В. Хлебникова можно представить как выводимые из соответствующих конструкций РР, мы не делаем никакого утверждения о том, как они создавались поэтом, какие языковые источники влияли на процесс синтаксического творчества Хлебникова.

Важный аспект сопоставления поэтического и разговорного синтаксиса — сравнение функций конструкций, объединяющих именно эти сферы языка. А.Г. Грек [1989], ср. [Ширяев 1986] исследовала употребление в поэтических текстах бессоюзных предложений. Их распространение в поэзии она связывала с влиянием внутренней речи. Сравнение с РР показало, в частности, что, если и в РР, и в поэтическом языке распространены глубоко опосредованные семантические связи между предикациями, то отношения между вербализованными и невербализованными частями весьма различны. В РР невербализованные смыслы проясняются из контекста и ситуации. В поэзии важнейшая цель семантических разрывов — "дезавтоматизация структур и повышение информативности и индивидуальности поэтического сообщения". А.Г. Грек отмечает, что в поэтическом тексте одни факторы нейтрализуют различия, имеющиеся между бессоюзным соединением и текстом, а другие их подчеркивают. Для поэтической речи характерно "развитие таких синтаксических единиц, которые нельзя однозначно отнести к единицам текста или предложения". "Поэтическая речь, таким образом, ... показывает то, какими могут быть взаимоотношения между бессоюзными соединениями и текстом в их предельном выражении, при крайнем напряжении" [Грек 1989, 180]. Следовательно, структурная самоорганизация этого фрагмента синтаксиса идет по собственно поэтическим мотивациям и поэтому глубоко специфична.

Цели и формы сближения поэтического языка с разговорной речью различны. У Маяковского пользование РР "имеет отчетливую стилистическую мотивировку" [Винокур 1943]. Сдвиги в морфологии стоят на грани языковой игры, вольной шутки, что свойственно и РР. В образ автора входит установка на громкое, порой фамильярное слово, на задевающий контакт с читателем. Хлебников, опираясь на РР, строил новый синтаксис, новую грамматику, и как записано в "Садке судей", выдвинул "поэтический размер живого разговорного слова". У Пастернака и Цветаевой разговорность передает процесс порождения речи, связанность слова и мысли. У Ахматовой "дискретизация поэтического пространства... в большой степени достигается прямой речью и диалогичностью". "Пропуски и разрывы устной речи усиливают эстетическую значимость молчания и умолчания" [Левин и др. 1975].

В истории поэзии — в том числе в XX в. — действуют законы смены периодов сближения и отталкивания в отношениях поэтического языка к практическому языку и РР (см. [Панов 1989 и 1991]). В истории меняется место жанров, включающих в себя диалогические формы (о роли диалогических форм в поэзии см. [Иванова 1986; Джанджакова 1988]), а также разговорные стилизации авторского голоса (ср., например, разные ориентации у А.Т. Твардовского и А.А. Вознесенского). Для таких жанров проблема анализа может быть сформулирована так: каким образом сжимается и деформируется диалог в стиховой форме, какими приемами стилизуется диалог, как соотносятся с этой точки зрения поэзия и проза. Здесь мы

говорим о глубоком структурном взаимодействии в XX веке традиционного поэтического языка с РР, о формировании под влиянием РР индивидуальных поэтических грамматик.

Тезис третий. Грамматика неадекватна...

Очевидно, что желание освободиться от грамматики или "освободить" грамматику, происходит из осознания несоответствия ее целям новой поэзии. Грамматика, язык вообще, язык прежней поэтической традиции неадекватны индивидуальному поэтическому видению мира, новым типам отношений поэта с читателем, новой эстетике. "Мысль и речь не успевают за переживаниями вдохновенного" (А. Крученых); Мы видим мир "испорченный сознанием отцов", нужно увидеть "голыми глазами" (обериуты); Язык построен на логике "трусливой причинности". Поэзии нужна "логика неожиданности". На первый план выдвигается сам процесс мышления. "Я мыслю опущенными звеньями", — говорит поэт (Мандельштам). Роль читателя становится все более творческой, интерпретация стихов — сотворчество.

Итак, чтобы синтаксически завершить фразу: грамматика неадекватна... — чему, можно, смиряясь с упрощением, назвать такие составляющие поэтического мира, как: 1. Картина мира; тип восприятия мира, способ мышления о мире; 2. Структура коммуникации (соотношение автокоммуникации и внешней коммуникации, тип адресанта и адресата, жанр и т.д.); 3. Эстетические установки, в соответствии с которыми происходят преобразования когнитивной и коммуникативной структур.

Напомним здесь тонкие наблюдения Ю.М. Лотмана о "взрыве языковой нормы смысла", происшедшем в поэзии Б. Пастернака: "построение из слов образа мира, отличного от привычных иллюзий "здравого смысла" неизбежно должно было протекать как взрыв языковой нормы смысла" [Лотман 1969, 226]. Когда поэт начинает видеть, что "отдельность предметов порождена языковыми схемами", а "действительность слитна", свойства "внутренне сложны и взаимопроникают", тогда "текст строится как сознательная замена одних, ожидаемых по законам бытового сознания, денотатов другими и параллельная взаимная подмена языковых функций". Тогда возникают сочетания: *Оплывают, сгорают слова*, которые полностью преодолевают разделенность "книги" и "свечи". "Семантическая структура стиха раннего Пастернака строится на основе принципа соположения разнородных семантических единиц". Возможность нарушения любой привычной и ожидаемой семантической связи деавтоматизирует текст и создает облик деавтоматизированного мира" [Там же, 233]. В соответствии с потребностью структурировать и выразить содержание поэтического мира возникают индивидуальные правила порождения форм. Исследователи говорят о "плюрализации singularia tantum как морфологической проекции великолепной чрезмерности у Пастернака" [Жолковский, Щеглов 1980, 209]. Заметим, что они часто появляются в перечислительных рядах. Торжествует "взволнованный" синтаксис, автор как бы не замечает словарных ограничений, выравнивая ряд по множественному числу:

Базары, озаренья
Ночных эспри и мглы,
А днем, в сухом спирее
Вопль полдня и пилы.
И день, и с запасных
Доносится, как всхлык,
И начали стираться
Клохтанья и матрацы.

Ср. аналогичные структуры в стихах Б. Ахмадулиной: *Вновь грозно-нежен разворот небес / В знак бедствий всех и вместе благоденствий; Души просторную покорность / Я навязала ей взамен / Отчизн, откосов и околиц, / Кладбищ и монастырских стен.*

Нередко семантизируется то, что в общем языке имеет чисто формальное значение. Ценностью в мире Пастернака являются "непоэтические" феномены, которые обычно рассматриваются как маргинальные в оппозиции к центральным: пригород, предместье, Ямская, Шевардино (дальний редут), место в третьем классе. Говоря об этом, Кристина Поморска (1975) отмечает пристрастие поэта к творительному падежу, в частности изобилие творительных, порой со склеенными диффузными значениями, в стихотворении "Сестра моя жизнь". Творительный падеж — падеж периферийный. Присутствие творительных становится неслучайным. То, что в стихотворении "Поэзия" выражено лексически, в стихотворении "Сестра — моя жизнь" навеивается грамматически. Абстрактная грамматическая семантика становится реально значимой. Поэтому вывод о том, что творительный падеж несет на себе все содержание стихотворения, не кажется неестественным.

Определенный взгляд на мир может параллельно быть выражен в тропах и в грамматике.

Какие грамматические рефлексы дает олицетворение? Наиболее отзывчиво, как известно, словообразование, образуются соотносительные производные женского и мужского рода, названия "детенышей", притяжательные прилагательные. Но возможны и другие формальные решения. У Б. Ахмадулиной, сказавшей: *Иль неодушевленных нет вещей. / Иль мне они не встретились ни разу*, лексемы разной семантики (абстрактные и конкретные), разных родов, в том числе среднего, получают приложение или предикат — слово мужского рода. Кажется, что мужской род подчеркивает отношение равенства и братства со всем, что видит поэт вокруг себя: *Как сумрачно глядит пространство — нелюдим; Соседка капля капле не близнец; шпиль — судия; что делает растенье — озорник* (о черемухе); *Я погубитель лун и солнц? Прости. / Ты в этом не повинна — печь-сообщник*. Ср. еще образование "одушевленной" формы прилагательного:

Жить припустилось вспугнутое сердце
Жаль бедного; так бьется кропотливо

Иногда олицетворению служат и грамматически обязательные согласования по роду, когда в качестве приложения выступает имя лица женского пола: *капель-крикунья, соседка капля*. Используют-

ся и другие контекстные приемы: сочетание с глаголом активного сознательного действия: *Уж вишня расцвела, / А яблоня на завтра / Оставила расцвесть;* сочинение имен существительных — одушевленных и неодушевленных: *Нет гостя, кроме самолета / в необитаемой ночи; Мы начали вместе / рабочие, я и зима.*

Наконец, употребление форм дательного падежа — адресата у имен неодушевленных также дает эффект олицетворения. Примеры известны: *Я туче скакал напролом* (Хлебников); *Зимой открою потолку / И дам читать сырым углам* (Пастернак).

По наблюдениям Я.И. Гина, категория одушевленности — неодушевленности проявляет достаточную устойчивость. Часто сохраняется формальная неодушевленность: *Я теперь по мачты влюблена в серый "Коминтерн", / Трехтрубный крейсер* (Маяковский). "Грамматическим олицетворением" называет этот автор случаи, в которых "источником образного импульса является прежде всего род, который начинает соотноситься с признаком пола" [Гин, 1988, 5]. Что касается среднего рода, то его направленность на лицо того или иного пола является переменной, так как определяется внутристиховой оппозицией, в которую попадает соответствующее имя. Примеры: *солнце — отец, земля — мать, солнце — собеседник* (ср. мужской род — "Дармоед!" у В. Маяковского, наряду с согласованием по среднему роду *зашло бы*). Я.И. Гин делает вывод: в общелитературном языке отношение в системе родов таково: мужской, женский род — связаны с обозначением пола, средний — нет; в поэтическом языке: мужской, женский род дают прямую соотнесенность с полом, средний род — косвенную соотнесенность с полом. "Место "преодоленной" языковой оппозиции занимает новая лингвопоэтическая, или метаграмматическая" [Гин 1991]. Проблема эстетического потенциала морфологических категорий еще мало исследована (о категории числа существительных см. статью: [Ревзина 1988] и соответствующий раздел Главы II этой книги, о категории лица местоимений и глагола см. [Гин 1991]). Что касается категории рода существительных, то его возможности явно не ограничиваются трансформациями, связанными с олицетворением. Когда женщина-поэтесса не дает своему лирическому герою женского облика, это может в некоторых стихах восприниматься так: героиня выступает не как женщина, а как "человек" вообще (Г. Адамович о З. Гиппиус по статье: [Филонов-Гоув 1978]):

Смотрю на море жадными очами,
К земле прикованный на берегу.
Не знаю сам, куда пойду.
Я — раб моих таинственных необычайных снов.

Средний род иногда актуализирует значение "неличности, кучности, аморфности": *Побежало тесно, тучно / Многоногое оно* (из той же статьи). Противопоставление родов может дезавтоматизироваться в композиционной структуре стиха, в синтагматическом столкновении: *Придет мое страдание, мой грех, моя вина* (также пример из З. Гиппиус, проанализированный А. Филонов-Гоув).

В развитии поэтической семантики XX в. есть некоторые общие

тенденции, отчасти описанные в Главе II в разделе "Принцип неполной определенности..." — тенденции усиления неопределенности на уровне грамматической семантики. Десинтаксизация, делогизация — следствия этой тенденции. Приставка *де-*, по-видимому, могла бы быть присоединена к модальным и референтным планам текстов и к области коммуникативных структур. Приведем характеристику поэтической системы, в которой эта тенденция проявилась в очень высокой степени — поэзии О. Мандельштама. "Одним из основных средств создания "новых символов" служит неопределенная модальность описываемого события. Часто нельзя сказать, идет ли речь о действительном или возможном, воображаемом, о реальной или метафорической вещи; "истинной" модальностью является именно "неопределенная" [Левин 1974, 149]. "Такое обращение с модальностью приводит к тому, что уже на самом поверхностном (непосредственно обращенном к действительности) уровне возникает семантическая открытость, двойственность, дизъюнктивность, причем попытки замкнуть построение, внести определенность, например, выбрав один из членов дизъюнкции, непоправимо разрушает смысл. Нарушение "обычных" модальностей приводит к радикальной перестройке привычных отношений языка и действительности [Левин и др. 1975, 161].

С усилением модальной неопределенности связано распространение именного стиля, употребления именительных падежей, инфинитивов, отглагольных существительных. Одна из линий десинтаксизации — создание напряжения открытой незавершенной связи. Для этой цели часто используются периферийные формы имени и глагола: творительный падеж и деепричастия, предполагающие отношение периферийной, сдвинутой на вторую позицию, формы к центральной. В поэзии XX в. распространяются изолированные употребления этих форм при отсутствии центральных позиций. Это отмечено у Мандельштама, Цветаевой [Ревзина 1983; Левонтина 1985]. Классический пример из Мандельштама:

Немного красного вина,
Немного солнечного мая, —
И, тоненький бисквит ломая,
Тончайших пальцев белизна.

Творительные падежи сравнения часто появляются, нанизываются без указания субъекта сравнения. У М. Цветаевой он иногда открывается только в заглавии стихотворения (анализ этого рода стихотворений: "Занавес", "Деревья", "Сивилла" и др. в работе: [Левонтина 1985]).

Судя по уже существующим исследованиям, творительный падеж — одна из ведущих фигур грамматики поэзии XX в. Он тесно связан с тропами (сравнения, метаморфоза). Он захватывает новые позиции в семантической структуре высказывания (см. раздел "Смещение синтаксической перспективы" Главы II этой книги), расширяет свою семантику, распространяется тв. сравнения в предикате при отсутствии глагола (*Серьгою воздушная ольха* — у Хлебникова; см. Якобсон 1987, 291); он освобождается от связи с глаголом благодаря элипсису,

удалению от глагола — множественности глаголов или актантов, он становится опорой для разного рода нейтрализаций (термового и предикатного употребления, сходства и смежности — подобия и орудия и др. — См. [Левонтина 1985]), он способен, по мысли И.И. Ковтуновой, к совмещению сразу нескольких значений, он дает диффузное отношение к глаголу (см. [Поморска 1975]) и расширяет свою синтагматическую сочетаемость с разными частями речи (см. Якобсон 1987) и лексемами: по наблюдениям Р.О. Якобсона и К. Поморской в сочетаниях типа *Никто не мешал могилами* / *Спать кудреголовым волхвам* (Маяковский); аналогичные сочетания отмечены и у Хлебникова) тв. п. вносит "динамическую функцию в нединамический статус" [Поморска 1975]. Круг употреблений творительного падежа в поэзии XX в. еще не систематизирован.

Исследование грамматического аспекта поэтической коммуникации в XX в. начато в работах И.И. Ковтуновой [1986 и др.]. Здесь отметим лишь, что обериуты делают объектом парадоксальной рефлексии сам акт коммуникации, разрушая логику вопросоответного и других типов сцепления реплик, разрушая тождество говорящего, расщепляя и собирая его воедино, мешая ощутить его определенность, нарушают постулаты "успешной" коммуникации (эти проблемы разбирались в одном из докладов М. Мейлаха).

Вместе с тем для языка поэзии XX в. характерно появление приемов дискредитации способов старого мышления, парадоксального переворачивания устойчивых форм. Алогическое наполнение якобы правильных синтаксических структур — эстетически мотивированное направление деграмматикализации. Чтобы не повторять зацитированные строчки Д. Хармса, приведем похожие строчки А. Введенского:

Кушай польку,
Пей цветы!
Думай столько,
Сколько ты.

Обычные структуры взрываются нарочитыми алогизмами: *Если я родился, / то я тоже родился; Жили были, а потом / Я из них построил дом; Я спал, как боже мой уха* (о грамматике Введенского см. также [Герасимова 1988, 20—21]).

Языковые грамматические формы становятся также объектом рефлексии, предметом остранения, сдвига, контекстного столкновения, подчеркивающего асимметрию отношений форм и значений.

Имена сестер у А. Введенского: светло и помело.

Но ответила светло / Здесь красиво и светло / И сказала помело...

Итак, положение о том, что язык становится героем поэзии в XX в., можно уточнить, сказав также, что и грамматика, самая невидимая, автоматизированная часть языка, также дезавтоматизируется и становится даже содержанием поэзии.

Развитие поэтического языка в XX в. проявило многие его сущностные характеристики и придало теоретическую остроту вопросу, поставленному уже давно (см. [Шапир 1987]): в какой мере поэтический язык сформировался как особый язык, отличающийся составом единиц, правил и функций. Этот вопрос относится и к грамматике.

В XX в. многие глубокие преобразования в грамматике могут быть подведены под единонаправленные тенденции. Сравнение с общелитературным языком обнаруживает особые механизмы поэтической грамматики XX в.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

Ан. — И. Анненский
Ант. — П. Антокольский
Ахм. — А. Ахматова
Багр. — Э. Багрицкий
Бальм. — К. Бальмонт
Барат. — Е. Баратынский
Бен. — В. Бенедиктов
Брюс. — В. Брюсов
Бун. — И. Бунин
П. Вас. — П. Васильев
Возн. — А. Вознесенский
Вол. — М. Волошин
Выс. — В. Высоцкий
Вяз. — П. Вяземский
Глаз. — Н. Глазков
Гор. — С. Городецкий
Гум. — Н. Гумилев
Держ. — Г. Державин
Долм. — Е. Долматовский
Евт. — Е. Евтушенко
Ес. — С. Есенин
Жиг. — А. Жигулин
Жук. — В. Жуковский
Заб. — Н. Заболоцкий
Зенк. — М. Зенкевич
Вяч. Ив. — Вяч. Иванов
Исак. — М. Исаковский
Кам. — В. Каменский
Кирс. — С. Кирсанов
Кл. — Н. Клюев
Клыч. — С. Клычков
Корн. — Б. Корнилов
Кузм. — М. Кузмин
Лерм. — М. Лермонтов
Луг. — В. Луговской
Манд. — О. Мандельштам
Марк. — С. Марков
Март. — Л. Мартынов
Маяк. — В. Маяковский
Меж. — А. Межиров
Наров. — С. Наровчатов
Ок. — Б. Окуджава
Паст. — Б. Пастернак
Пушк. — А. Пушкин
Вс. Рожд. — Вс. Рождественский
Рыл. — Н. Рыленков
Сев. — И. Северянин
Сельв. — И. Сельвинский
Случ. — К. Случевский
Сол. — Ф. Сологуб
Вл. Сол. — Вл. Соловьев
Тарк. — А. Тарковский
Тих. — Н. Тихонов
Утк. — И. Уткин
Уш. — Н. Ушаков
Хл. — В. Хлебников
Ход. — В. Ходасевич
Цв. — М. Цветаева
Шерв. — С. Шервинский
Шерш. — В. Шершеневич
Эр. — И. Эренбург

ЛИТЕРАТУРА

Вступление

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

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

Винокур Г.О. Избранные работы по русскому языку. М., 1959.

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

Долинин К.А. Экстратекстуальные и интратекстуальные синтаксические связи сегментов текста как источник смысловых приращений // Стилистика и поэтика. Вып. I. М., 1989.

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

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

Зубова Л.В. Грамматические трансформации в поэзии М. Цветаевой // Тезисы... Стилистика и поэтика. М., 1989 а.

Жолковский А.К. "Мне хочется домой в огромность..." Б. Пастернака: "Социальный заказ", тематика, структура // Изв. Ан СССР, серия лит. и яз. 1991. № 1.

Жолковский А.К., Щеглов Ю.К. Поэтика выразительности. Сб. статей // Wiener Slavistischer Almanach. Sonderband 2 (1980).

Ионова И.А. Морфология поэтической речи. Кишинев, 1988.

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

Левин Ю.И., Тименчик Р.Д., Топоров В.Н., Цивьян Т.В. Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма // Russian literature. The Hague. 1975.

Левин Ю.И. Симметрия и ее нарушения как композиционная основа стихотворения (Г. Иванов) // Стилистика и поэтика. Тезисы. Вып. I. М., 1989.

Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста. М., 1971.

Лотман Ю.М. О двух моделях коммуникации в системе культуры // Труды по знаковым системам. Уч. зап. Тартуского гос. ун-та. 1973. Вып. VI.

Михайлов А.В. Из источника великой культуры // Золотое сечение. Австрийская поэзия XIX—XX веков в русских переводах. М., 1988.

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

Поспелов Г.Г. Бубновый валет. Примитив и городской фольклор в московской живописи. 1910 г. М., 1990.

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

Смирнов И.П. Б. Пастернак. Метель // Поэтический строй русской лирики. Л., 1973.

Тынянов Ю.Н. Проблема стихотворного языка: Статьи. М., 1965.

Хмельницкая Т.Ю. Литературное рождение А. Белого // Уч. зап. Тартуского гос. ун-та. А. Блок и его окружение. 1985. Т. IV. Вып. 680.

Шапир М.И. "Грамматика поэзии" и ее создатели (теория "поэтического языка" у Г.О. Винокура и Р.О. Якобсона) // Изв. АН СССР. Серия лит. и яз. М., 1987. Т. 46, № 3.

Эйхенбаум Б.М. О поэзии. М., 1969.

Якобсон Р. Лингвистика и поэтика // Структурализм: "за" и "против". М., 1975.

Роман Якобсон и Клод Леви-Стросс. "Кошки" Шарля Бодлера. // Структурализм: "за" и "против". М., 1975.

Якобсон Р.О. Поэзия грамматики и грамматика поэзии // Семиотика. М., 1983.

Глава I. Ритм и грамматика

Ритм и синтаксис в свободном стихе

Антология русского верлибра / К. Джангиров. М., 1991.

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

Баевский В.С., Ибраев Л.И., Кормилов С.И., Сапогов В.А. К истории русского свободного стиха // Русская литература, 1975. № 3.

Брюсов В.Я. Краткий курс науки о стихе. М., 1919.

Васюточкин Г.С. Ритмика "Александрийских песен" // Лингвистические проблемы функционального моделирования речевой деятельности. Л., 1976. Вып. 3.

Васюточкин Г.С. О некоторых аспектах применения математики и ЭВМ в стиховедении // НТР и развитие художественного творчества. Л., 1980.

Гаспаров М.Л. Работы Ярхо по теории литературы // Труды по знаковым системам, 4. Уч. зап. Тартуского гос. ун-та, 1969. Вып. 236

Гаспаров М.Л. Современный русский стих: Метрика и ритмика. М., 1974.

Гаспаров М.Л. В поисках "настоящего верлибра" // Литературная учеба, 1980. № 6.

Гаспаров М.Л. Ритм и синтаксис: происхождение "лесенки" Маяковского // Проблемы структурной лингвистики 1979. М, 1981.

Гаспаров М.Л. Очерк истории русского стиха: Метрика, ритмика, рифма, строфика. М., 1984.

Гаспаров М.Л. Очерк истории европейского стиха. М., 1989.

Жирмунский В.М. Теория стиха. Л., 1975.

Жовтис А.Л. О границах свободного стиха // Вопросы литературы, 1966. № 5.

Жовтис А.Л. О критериях типологической характеристики свободного стиха // Вопросы языкознания, 1970. № 2.

Жовтис А.Л. Верлибры или верметры? // Литературная учеба, 1980. № 6.

Жовтис А.Л. К вопросу о границе между стихом и прозой // Филологические науки, 1985. № 3.

Квятковский А. Русский свободный стих // Вопросы литературы, 1963. № 12.

Кормилов С.И. О русском свободном стихе XIX века (Принципы статистического исследования) // Вопросы жанра и стиля в русской и зарубежной литературе. М., 1979.

Литературная учеба, 1980. № 6.

Пыльдмяэ Я.Р. Типология свободного стиха // Семиотика, 1977. Вып. 9.

Овчаренко О.А. Русский свободный стих. М., 1984.

Орлицкий Ю.Б. Стих и проза в русской литературе. Воронеж, 1992.

От чего не свободен свободный стих? // Вопросы литературы, 1972, № 2.

Скулачева Т.В. К вопросу о взаимодействии ритма и синтаксиса в стихотворной строке: (Английский и русский четырехстопный ямб) // Известия АН СССР, сер. лит-ры и языка, 1989, № 2.

Скулачева Т.В. Взаимодействие ритмической организации и синтаксического построения стихотворного текста. Автореф. ...дисс. канд. филол. наук. М., 1990.

Шенгели Г.А. Техника стиха. М., 1940 и 1960.

Albertsen L. Neue deutsche Metrik. Bern, 1984.

Tarlinskaja M. Rhythm — Morphology — Syntax — Rhythm // Style, 1984, V. 18, № 1.

Tarlinskaja M. Meter and Mode: English Iambic Pentameter, Hexameter and Septameter and Their Period Variations // Style, 1987, V. 21, № 3.

Ритмико-синтаксические формулы в русской лирике XIX — начала XX вв.

Гаспаров М.Л. Очерк истории русского стиха. М., 1984. С. 226, 227.

Дозорец Ж.А. Русский стих // Stowianska metryka porównawcza. II, Ch. IV. Ossolineum. Polska Akademia nauk, 1981.

Дозорец Ж.А. Композиция строки типа "Волшебный скипетр вдохновений" в лирике четырехстопного ямба А.С. Пушкина // Композиционное членение и языковые особенности художественного произведения. М., 1987.

Поэтический строй русской лирики. Л., 1973. 236—254.

Томашевский Б.В. Стих и язык. М.; Л., 1959.

Гофман В.А. Язык символистов // Литературное наследство. М., 1937. Т. 37—38.
Жирмунский В.М. Теория стиха. М., 1975. С. 433—527.
Золян С.Т. Семантическая структура стихотворения В. Хлебникова "Когда умирают кони — дышат" // Вопросы русского языка и литературы. Ереван, 1984. Вып. I. С. 192—206.
Кнорина Л.В. Грамматика и норма в поэтической речи (на материале поэзии Б.Л. Пастернака) // Проблемы структурной лингвистики 1980. М., 1982. С. 241—253.
Кукушкина Е.Ю. Синтаксический повтор в лирике А. Блока // Проблемы структурной лингвистики 1981. М., 1983. С. 233—243.
Кукушкина Е.Ю. Парный синтаксический повтор и его сочетания с другими типами повторов: (На материале лирики А. Блока) // Проблемы структурной лингвистики 1985—1987. М., 1989. С. 246—251.
Панов М.В. Стилистика // Русский язык и советское общество. Алма-Ата, 1962.
Шмелев Д.Н. Об асимметричном параллелизме в поэтической речи // Русский язык в школе. 1970. № 5. С. 8—13.
Эйхенбаум Б.О. Мелодика русского лирического стиха. Пг., 1922.

Номинативные и инфинитивные ряды в строе стихотворения

Арутюнова Н.Д. О синтаксических разновидностях прозы // Сборник научных трудов МГПИИЯ им. М. Тореза. М., 1973. Вып. 73.
Виноградов В.В. О поэзии Анны Ахматовой // Избранные труды. Поэтики русской литературы. М., 1976.
Гаспаров М.Л. Фет безглагольный // Лит. учеба. 1979. № 4.
Гинзбург Л.Я. О лирике. Л., 1974.
Иванов Вяч. Вс. Категория определенности-неопределенности и шифтеры // Категория определенности-неопределенности в славянских и балканских языках. М., 1979.
Иванова Н.Н. Высокая и поэтическая лексика // Языковые процессы современной русской художественной литературы. Поэзии. М., 1977.
Ковтунова И.И. Поэтический синтаксис. М., 1986.
Лотман М.Ю. Именной и глагольный стили // Учебный материал по анализу текстов. Таллинн, 1982.
Максимов Л.Ю. О соотношении ассоциативных и конструктивных связей слова в стихотворной речи // Русский язык. Сборник трудов. МГПИ им. Ленина. М., 1975.
Панченко О.Н. Движение поэтического слова // Вопросы литературы. 1981. № 1.
Панченко О.Н. Композиционные функции повторяющихся номинативных рядов // Риторика и синтаксические структуры. Красноярск, 1988. Тезисы докладов и сообщений краевой научно-практической конференции.
Панченко О.Н. Об определенности / неопределенности в лирической поэзии XX в. // Язык русской поэзии XX века (Сборник научных трудов). М., 1989.
Тимофеев К.А. Инфинитивные предложения в русском языке. Автореф. дис. ...докт. наук. Благовещенск-на-Амуре, 1951.
Шкловский В.Г. Гамбургский счет. М., 1990.

Глава II. Поэтическая семантика и грамматика

Введение

Анненский И. Книги отражений. М., 1979.
Бродский И. О Марине Цветаевой // Новый мир, 1991, № 2.
Винокур Г.О. Избранные работы по русскому языку. М., 1959.
Гин Я.И. К вопросу о построении поэтики грамматических категорий // ВЯ, 1991, № 2.
Григорьев В.П. Поэтика слова. М., 1979.
Дизенко Н.Д. Существительные с количественным значением в современном русском языке (семантика и синтаксическое функционирование) Автореф. дис. ...канд. фил. наук. М., 1986.
Карцевский С. Об асимметричном дуализме лингвистического знака // В.А. Звегинцев. История языкознания XIX—XX вв. в очерках и извлечениях. М., 1965. ч. 2.

Ковтунова И.И. Поэтический синтаксис. М., 1986.
Ковтунова И.И. Грамматическая многозначность в языке и речи // Русистика сегодня. М., 1988.
Ларин Б.А. Эстетика слова и язык писателя. Л., 1974.
Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста. Л., 1972.
Лотман Ю.М. О двух моделях коммуникации в системе культуры // Труды по знаковым системам. VI. Тарту, 1973.
Рильке Р.М., Пастернак Б., Цветаева М. Письма 1926 года. М., 1990.
Шмелев Д.Н. Проблемы семантического анализа лексики. М., 1973.
Якобсон Р.О. Лингвистика и поэтика // Структурализм: "за" и "против". М., 1975.
Якобсон Р.О. Поэзия грамматики и грамматика поэзии // Семиотика. М., 1983.

Принцип неполной определенности и формы его грамматического выражения в поэтическом языке XX века

Анненский И.Ф. Книги отражений. М., 1979.
Баткин Л. Два способа изучать историю культуры. Вопросы философии, 1986, № 12.
Баткин Л. Об уникальном в истории культуры. Наука и жизнь, 1987, № 9.
Борис Пастернак об искусстве. М., 1990.
Волошин М.А. Лики творчества. Л., 1988.
Выготский Л.С. Мышление и речь. М.; Л., 1934.
Гаспаров М.Л. Историческая поэтика и сравнительное стиховедение // Историческая поэтика. М., 1986.
Гинзбург Л. Литература в поисках реальности. Л., 1987.
Грек А.Г. Бессоюзные соединения как категория поэтической речи. Канд. дис. М., 1989.
Жирмунский В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977.
Иванов В.В. Грамматика поэта // Язык русской поэзии XX века. М., 1989.
Ингарден Р. Исследования по эстетике. М., 1962.
Ковтунова И.И. Поэтический синтаксис. М., 1986.
Ковтунова И.И. Образ пространства в поэтическом языке XX в. // Язык русской поэзии XX века. М., 1989.
Кожевникова Н.А. Словоупотребление в русской поэзии начала XX века. М., 1986.
Левин Ю.И., Тименчик Р.Д., Топоров В.Н., Цивьян Т.В. Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма // Russian Literature. The Hague, 1974, № 7/8.
Лотман Ю.М. Стихотворения раннего Пастернака и некоторые вопросы структурного изучения текста // Труды по знаковым системам. Уч. зап. Тартуского гос. ун-та. 1969. IV. Вып. 236.
Лотман Ю.М. Риторика // Структура и семиотика художественного текста. Труды по знаковым системам. Уч. зап. Тартуского гос. ун-та. 1981. XII. Вып. 515.
Марина Цветаева об искусстве. М., 1991.
Пастернак Борис. Избранное в двух томах. Том первый. Стихотворения и поэмы. М., 1985.
Пешковский А.М. Русский синтаксис в научном освещении. Изд. 7. М., 1956.
Ревзина О.Г. Из лингвистической поэтики (деепричастия в поэтическом языке М. Цветаевой) // Проблемы структурной лингвистики. 1981. М., 1983.
Соколова Л.А. Неопределенно-субъектные предложения в русском языке и поэтика А. Блока // Образное слово Блока. М., 1980.
Тростников М.В. Идиостиль И. Анненского (лексико-семантический аспект). Автореферат дисс. канд. филол. наук. М., 1990.
Тынянов Ю.Н. Проблема стихотворного языка: Статьи. М., 1965.
Хмельницкая Т.Ю. Литературное рождение А. Белого // Уч. зап. Тартуского гос. ун-та. А. Блок и его окружение. Тарту, 1985. Т. IV. Вып. 860.
Хоружий С. Как читать "Улисса". Иностранная литература, 1989, № 1.
Цивьян Т.В. Наблюдения над категорией определенности—неопределенности в поэтическом тексте // Категория определенности—неопределенности в славянских и балканских языках. М., 1979.
Чудаков А.П. Предметный мир литературы // Историческая поэтика. М., 1986.

Юнггрен А. Juvenilia Б. Пастернака; 6 фрагментов о Реликвимини. Stockholm, 1984.
Якобсон Роман. Работы по поэтике. М., 1987.

Референциальные аспекты употребления морфологических форм

Аверинцев С.С. Предисловие // О. Мандельштам. Сочинения. Т. 1, М., 1990.
Анненский И. Книги отражений. М., 1979.
Альфонсов В. Нам слово нужно для жизни. В поэтическом мире Маяковского. Л., 1984.
Балашов Н.И. Проблема референтности в семиотике поэзии // Контекст 1983. Литературно-теоретические исследования. М., 1984.
Барт Р. Нулевая степень письма // Семиотика. М., 1990.
Белый А. Символизм. М. 1910.
Виноградов В.В. О поэзии Анны Ахматовой // Виноградов В.В. Избранные труды. Поэтика русской литературы. М., 1976.
Гинзбург Л.Я. Частное и общее в лирическом стихотворении // Вопросы литературы. 1981. № 8.
Гофман В. Язык символистов // Литературное наследство. Т. 27—28. М., 1937.
Григорьева А.Д., Иванова Н.Н. Фразеология Пушкина. М., 1968.
Гришина Е.А. Структура поэтического текста с точки зрения теории речевых актов (на материале русского восьмистишия начала XX века). Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. М., 1989.
Жирмунский В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977.
Золян С.Т. О принципах коммуникативной организации поэтического текста // Проблемы структурной лингвистики 1983. М., 1986.
Золян С.Т. Поэтическая семантика и семантико-композиционная организация поэтического текста. Дисс. ... докт. филол. наук. Ереван, 1988.
Золян С.Т. "Я" поэтического текста: семантика и прагматика / к проблеме лирического героя // Тыняновский сборник. Третьи тыняновские чтения. Рига, 1988а.
Ковтунова И.И. Поэтический синтаксис. М. 1986.
Кожевникова Н.А. Словоупотребление в русской поэзии начала XX века. М. 1986.
Кожевникова Н.А. О роли тропов в организации стихотворного текста // Язык русской поэзии XX века. М., 1989.
Красильникова Е.В. Некоторые линии эволюции языка поэзии Н.А. Заболоцкого // Проблемы структурной лингвистики 1983. М., 1986.
Купина Н.А. Лирика раннего Маяковского. Лингвистический анализ. Свердловск, 1988.
Левин Ю.И. О соотношении между семантикой поэтического текста и внетекстовой реальностью (заметки о поэтике О. Мандельштама) // Russian Literature. 1974, № 7/8.
Лотман Ю.М. О содержании и структуре понятия "художественная литература" // Проблемы поэтики и истории литературы Саранск, 1973.
Очерки истории языка русской поэзии XX века. Поэтический язык и идиостиль. М., 1990.
Платонова О.В. Поэтический текст и метафорическая номинация (референциальный аспект) // Стилистика и поэтика. Тезисы... Вып. 2, М., 1989.
Платонова О.В. Денотативное пространство как семантическая категория поэтического текста // Семантические и коммуникативные категории текста (типология и функционирование). Тезисы докладов... Ереван, 1990.
Поспелов Г.Г. Бубновый валет. М., 1990.
Ревзина О.Г. Категория числа в поэтическом языке // Актуальные проблемы русской морфологии. Изд-во Моск. ун-та. 1988.
Ревзина О.Г. Коммуникативная типология поэтических текстов // Семантические и коммуникативные категории текста (Типология и функционирование) // Тезисы докладов Всесоюзной научной конференции. Ереван 19.21 ноября 1990 г. Ереван, 1990.
Рикер П. Метафорический процесс как познание, выражение и ощущение // Теория метафоры. М., 1990.
Сарабьянов Д. Русская живопись конца 1900-х — начала 1910-х годов. Очерки. М., 1971.
Сильман Т. Заметки о лирике. Л., 1977.
Смирнов И.П. Художественный смысл и эволюция поэтических систем. М., 1977.

Спасская Е.А. Особенности поэтической референции // Стилистика и поэтика... Вып. 2, М., 1989.
Степанов Ю.С. В трехмерном пространстве языка. М., 1989.
Успенский Б.А. Поэтика композиции. М., 1971.
Фарыно Е. "Все души милых на высоких звездах" Ахматовой // Анна Ахматова и русская культура начала XX века. Тезисы конференции. М., 1989.
Фатеева Н.А. О механизмах приращения смысла в поэтическом тексте // Русская альтернативная поэзия. Изд-во МГУ, М., 1989.
Хмельницкая Т. Поэзия Андрея Белого // Андрей Белый. Стихотворения и поэмы. М.; Л., 1966.
Цивьян Т.В. Наблюдения над категорией определенности—неопределенности в поэтическом тексте // Категория определенности—неопределенности в славянских и балканских языках. М. 1979.
Шмелев А.Д. Референциальные значения в поэтическом тексте // Поэтика и стилистика 1988—1990. М., 1991.
Якобсон Р.О. Лингвистика и поэтика // Структурализм "за" и "против". М., 1975.

Тропы и грамматические структуры

Александрова О.И. Русское поэтическое словотворчество // Художественная речь. Традиции и новаторство. Куйбышев, 1980.
Александрова О.И. Поэтическое словотворчество в эстетической организации лексики // Функционально-семантический и стилистический аспекты изучения лексики. Куйбышев, 1989. С. 112—122.
Григорьев В.П. Поэтика слова. М., 1979.
Григорьева А.Д., Иванова Н.Н. Поэтическая фразеология Пушкина. М., 1969.
Ермакова О.П. О некоторых изменениях в системе аффиксов и производящих основ качественных наречий // Развитие грамматики и лексики современного русского языка. М., 1964. С. 136—147.
Жирмунский В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977.
Золотова Г.А. О синтаксических свойствах имен качества // Синтаксис и стилистика. М., 1976. С. 130—160.
Кнорина Л.В. Нарушение сочетаемости и разновидности тропов в генитивной конструкции // Противоречивость и аномальность текста. М., 1990. С. 115—124.
Левин Ю.И. Структура русской метафоры // Труды по знаковым системам, 2. Тарту, 1965. С. 293—299.
Ханпира Э.И. Окказиональное словообразование В.В. Маяковского (отыменные глаголы и причастия). Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1966.

Смещение синтаксической перспективы

Виноградова В.Н. Стилистический аспект русского словообразования. М., 1984.
Власов А.К. О некоторых особенностях употребления наречий в языке современной художественной литературы // Уч. зап. Таджикского гос. университета им. В.И. Ленина. Сталинабад, 1959. Т. 19. Сер. филол. наук. Вып. 3. С. 149—157.
Ермакова О.П. О связи словообразовательных и синтаксических явлений // Вопросы синтаксиса русского языка. Калуга, 1969. С. 34—47.
Лихачев Д.С. Литература — Реальность — Литература. М., 1981.
Мурзин Л.Н. Основы дериватологии: Конспект лекций. Пермь, 1984.

Глава III. Соотношение грамматики поэтического и общелитературного языка

Аверинцев С.С. Предисловие к: Вячеслав Иванов. Стихотворения и поэмы. Л., 1976.
Альфонсов В.Н. Слова и краски. М.; Л., 1966.
Барт Р. Нулевая степень письма // Семиотика. М., 1983.
Введенский А.А. Полное собрание сочинений / Вступительная статья, подготовка текста и примечания М. Мейлаха. Ардис Анн Арбор. Т. 1., 1980.
Винокур Г.О. Маяковский — новатор языка. М., 1943.
Винокур Г.О. Избранные работы по русскому языку. М., 1959.

Герасимова А.Г. Проблема смешного у обэриутов. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1988.
Гин Я.И. Грамматический род как категория поэтического языка (на материале русского языка). Автореф. дис. ... канд. фил. наук. Л., 1985.
Гин Я.И. О корреляции рода и поля при олицетворении // Проблемы структурной лингвистики. 1985—1987. М., 1989.
Гин Я.И. К вопросу о построении поэтики грамматических категорий // ВЯ, 1991, № 2.
Грек А.Г. Бессоюзные соединения как категория поэтической речи. Канд. дис. ... фил. наук. М., 1989.
Григорьев В.П. Словарь языка русской советской поэзии. М., 1965.
Григорьев В.П. Поэтика слова. М., 1979.
Григорьев В.П., Северская О.И., Фатеева Н.А. "Ветер времени раскручивает меня и ставит поперек потока". (Заметки о языке поэзии 80-х годов) // Русистика сегодня. М., 1992.
Джанджакова Е.В. Семантико-стилистический потенциал отрицательных предложений как вторичных конструкций // Тезисы докл. научн. конф. Деривация в русской речевой деятельности. Пермь, 1988.
Дизенко Н.Д. Существительные с количественным значением в современном русском языке. Автореф. дис. ... канд. фил. наук. М., 1986.
Жолковский А.К., Щеглов Ю.К. Поэтика выразительности. Сб. статей // Wiener slawistischer Almanach. Wien. Sonderband 2. 1980.
Заумники А. Крученых, В. Хлебников, Г. Петников Пг. 1922.
Золян С.Т. О принципах композиционной организации поэтического текста // Проблемы структурной лингвистики 1983. М., 1986.
Зубова Л.В. Поэзия Марины Цветаевой. Лингвистический аспект. Л., 1989.
Зубова Л.В. Грамматические трансформации в поэзии М. Цветаевой // Тезисы ... Стилистика и поэтика. М., 1989.
Иванов В.В. Грамматика поэта // Язык русской поэзии XX в. М., 1989.
Иванова Н.Н. Прозаизация стихотворной речи (к проблеме лингвостилистической типологии лирических текстов)// Проблемы структурной лингвистики 1983. М., 1986.
Ионова И.А. Морфология поэтической речи. Кишинев, 1988.
Катлинская Л.П. Варианты флексий творительного падежа имен женского рода в современном русском литературном языке. Канд. дис. ... фил. наук. М., 1969. Гл. V. Двусложные флексии в условиях поэтической речи.
Кнорина Л.В. Грамматика и норма в поэтической речи (на материале поэзии Б.Л. Пастернака) // Проблемы структурной лингвистики 1980. М., 1982.
Ковтунова И.И. Порядок слов в стихе и прозе // Синтаксис и стилистика. М., 1976.
Ковтунова И.И. Поэтический синтаксис. М., 1986.
Ковтунова И.И. Поэтическая речь как форма коммуникации // ВЯ, 1986, № 1(а).
Кожевникова Н.А. Словоупотребление в русской поэзии начала XX века. М., 1986.
Красильникова Е.В. К соотношению языковых уровней в подсистеме русской разговорной речи // Проблемы структурной лингвистики 1980. М., 1982.
Красильникова Е.В. Имя существительное в русской разговорной речи. (Функциональный аспект). М., 1989.
Крученых А. "Ожирение роз". О стихах Терентьева и других. М., 1920.
Крученых А.Е. Сдвигология русского стиха. М., 1923.
Кузьмина Н.А. Пробивалась певучим потоком..." (Творительный превращения в поэтической речи) // Русская речь. 1977. № 2.
Лаптева О.А. Дискретность в устном монологическом тексте // Русский язык: Текст как целое и компоненты текста. М., 1982.
Левин Ю.И. О соотношении между семантикой поэтического текста и внетекстовой реальностью (Заметки о поэтике О. Мандельштама) // Russian Literature. The Hague. 1974, 7/8.
Левин Ю.И., Тименчик Р.Д., Топоров В.Н., Цивьян Т.В. Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма // Russian Literature. The Hague 1975, 10/11.
Левонтина И.Б. Семантика русского творительного (на материале поэтического языка М. Цветаевой). Дипломная работа, научный руководитель О.Г. Ревзина. М., 1985.
Литературные манифесты (от символизма к Октябрю). М., 1929.
Лотман Ю.М. Стихотворения раннего Пастернака и некоторые вопросы структурного изучения текста // Труды по знаковым системам. Уч. зап. Тартуского гос. ун-та 1969. IV. Вып. 236.
Лопатин В.В. Грамматические "неправильности" в поэтических идиостилях // Язык русской поэзии XX века. М., 1989.
Минералов Ю.И. О поэтической речи Маяковского // В мире Маяковского. Кн. 2, М., 1984.
Михайловская Н.Г. К вопросу о категории вариативности // Вопросы культуры речи. VIII, М., 1967.
Молнар М. О поэзии Аркадия Драгомощенко // Родник 1988, № 9.
Мукаржовский Я. Литературный язык и поэтический язык // Пражский лингвистический кружок. М., 1967.
Очерки истории языка русской поэзии XX века. М., 1990.
Панов М.В. Стилистика// Русский язык и советское общество. Проспект. Алма-Ата. 1962.
Панов М.В. Ритм и метр в русской поэзии // Проблемы структурной лингвистики 1985—1987. М., 1989.
Панов М.В. Ритм и метр в русской поэзии // Поэтика и стилистика. М., 1991.
Pomorska K. Themes and Variations in Pasternaks Poetics; Lisse 1975, Ch. 1.
Пчелкина В.В. Варианты слова в русской советской поэзии. Слова с постфиксом *-ся* // Слово в русской советской поэзии. М., 1975.
Ревзин И.И. Грамматическая правильность, поэтическая речь и проблема управления // Труды по знаковым системам. V, Тарту, 1971.
Ревзина О.Г. Некоторые особенности синтаксиса поэтического языка М. Цветаевой // Семиотика устной речи. Лингвистическая семантика и семиотика. Тарту 1979. Вып. 2.
Ревзина О.Г. Синтаксис поэтического языка в соотнесении с разговорной речью // Исследования в области грамматики и типологии языков. М., 1980.
Ревзина О.Г. Из лингвистической поэтики (деепричастия в поэтическом языке М. Цветаевой) // Проблемы структурной лингвистики. 1981. М., 1983.
Ревзина О.Г. Категория числа в поэтическом языке // Актуальные проблемы русской морфологии. Изд-во Моск. ун-та, 1988.
Ревзина О.Г. Системные основы грамматики выразительности // Стилистика и поэтика. Тезисы. Вып. 2. М., 1989.
Русская разговорная речь. М., 1973.
Терентьев И. 17 ерундовых орудий. Тифлис. 1919.
Терентьев И. А. Крученых. Грандиозарь. Тифлис, 1919.
Трое. В. Хлебников, А. Крученых, Е. Гуро. М., 1922.
Туфанов А. К зауми. Пб. 1924.
Успенский Б.А. Грамматическая правильность и понимание // Межвузовская конференция по порождающим грамматикам. Кяэрику. Тезисы докл. Тарту 1967.
Фарыно Е. Некоторые вопросы поэтического языка: (Язык как моделирующая система. Поэтический язык Цветаевой) // Semiotyka i struktura tekstu. Wroclaw, Warszawa, Krakow, Gdansk, 1973.
Фатеева Н.А. О механизмах приращения смысла в поэтическом тексте // Русская альтернативная поэзия. Изд-во МГУ. М., 1989.
Филонов-Гоув А.(Filonow-Gove) Свойства поэтической функции категории рода в творчестве З.Н. Гиппиус // American Contributions to the Eighth International Congress of Slavists. V. 1. Columbios Ohio, 1978.
Хакимова З.Л. Опыт сопоставительного изучения речевых структур А. Блока и В. Маяковского. Горький, 1974.
Харджиев Н., Тренин В. Поэтическая культура Маяковского. М., 1978.
Шапир М.И. "Грамматика поэзии" и ее создатели (теория "поэтического языка") у Г.О. Винокура и Р.О. Якобсона // Изв. АН СССР, Сер. лит. и яз. М., 1987. Т. 46, № 3.
Шершеневич В. 2 × 2 = 5. Листы Имажиниста. М., 1920.
Ширяев Е.Н. Бессоюзное предложение в русском языке. М., 1986.
Шмелев Д.Н. Слово и образ. М., 1964.
Шмелев Д.Н. Языковая небрежность и поэтическая вольность // Res philologica. Филологические исследования. М., 1990.
Эткинд Г.Е. Материя стиха. Париж, 1978.
Якобсон Роман. Работы по поэтике. М., 1987.
Якобсон Р. Лингвистика и поэтика // Структурализм: за и против. М., 1975.
Якубинский Л.П. Избранные работы. Язык и его функционирование (III раздел). М., 1986.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Вступление 3
Теоретические вопросы (*И.И. Ковтунова*) 3
О содержании книги (*Е.В. Красильникова*) 11

Глава I. СТИХ И ГРАММАТИКА 14
Введение (*М.Л. Гаспаров*) 14
Ритм и синтаксис в свободном стихе (*М.Л. Гаспаров, Т.В. Скулачева*) ... 20
Ритмико-синтаксические формулы в русской лирике конца XIX — начала XX вв. (*Ж.А. Дозорец*) 43
Симметричные и асимметричные конструкции в синтаксисе лирики (*Н.А. Кожевникова*) 56
Номинативные и инфинитивные ряды в строе стихотворения (*О.Н. Панченко*) 81

Глава II. ПОЭТИЧЕСКАЯ СЕМАНТИКА И ГРАММАТИКА 101
Введение (*И.И. Ковтунова*) 101
Принцип неполной определенности и формы его грамматического выражения в поэтическом языке XX века (*И.И. Ковтунова*) 106
Референциальные аспекты употребления морфологических форм (функции форм числа существительных) (*Е.В. Красильникова*) 154
Тропы и грамматические структуры (*Н.А. Кожевникова*) 172
Смещение синтаксической перспективы (*Н.А. Кожевникова*) 203

Глава III. СООТНОШЕНИЕ ГРАММАТИКИ ПОЭТИЧЕСКОГО И ОБЩЕЛИТЕРАТУРНОГО ЯЗЫКА (*Е.В. Красильникова*) 213

Список сокращений 231

Литература 232

Научное издание

Гаспаров Михаил Леонович, **Дозорец** Жанна Александровна,
Ковтунова Ирина Ильинична, **Кожевникова** Наталия Алексеевна,
Красильникова Елена Васильевна, **Панченко** Ольга Николаевна,
Скулачева Татьяна Владимировна

ОЧЕРКИ ИСТОРИИ ЯЗЫКА РУССКОЙ ПОЭЗИИ XX в.
Грамматические категории. Синтаксис текста

Утверждено к печати Институтом русского языка РАН

Редактор издательства Е.Ю. Жолудь
Художник А.Г. Кобрин. Художественный редактор И.В. Монастырская
Технический редактор Т.В. Жмелькова. Корректор Л.М. Сахарова

Набор выполнен в издательстве на электронно-фотонаборной системе

ИБ № 50015

Подписано к печати 05.05.92. Формат 60×90 1/16. Бумага кн.-журнальная
Гарнитура Таймс. Печать офсетная. Усл.печ.л. 15,0. Усл.кр.-отт. 15,3
Уч.-изд.л. 17,2. Тираж 600 экз. Тип. зак. 5.

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, Санкт-Петербург В-34, 9-я линия, 12

какие связи рубрики антитезы?