

**КРЕАТИВНЫЙ ПОТЕНЦИАЛ
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОЗЫ**

**CREATIVE POTENTIAL
OF THE RUSSIAN PROSE**

Г.Н. Иванова-Лукьянова

Московский государственный лингвистический университет

(Россия, Москва)

ivluk@inbox.ru

Ритм прозы в реальности и восприятии

Тема изучения прозаического ритма по-прежнему остается малоизученной и актуальной. О реальности существования ритма прозы пока еще говорить рано, поскольку она связана с разнонаправленностью научных подходов и интересов исследователей данной темы. Поэтому отсутствует единая методика определения прозаического ритма. Автор предлагает свой метод определения ритма прозы, в котором представлены цифровые показатели регулярности чередования просодических единиц: словесных ударений, границ синтагматического членения и интонаций. Показатели трех ритмических характеристик: слоговой, синтагматической и интонационной — дают возможность сравнивать ритмы разных писателей, а также оценивать точность перевода, сопоставляя ритмы оригинальных и переводных текстов.

Ключевые слова: ритм прозы, ритмические характеристики — слоговая, синтагматическая, интонационная.

Вопрос о наличии в прозе своего собственного ритма, отличного от ритма стиха, существует со времен античности. И сегодня он все еще входит в круг извечных вопросов типа «есть ли жизнь на Марсе». Но подобно тому, как современные ученые, следящие за результатами исследования марсианского грунта, догадались, что жизнь на красной планете все-таки была, так и в теории ритма прозы за период XX века произошли значительные изменения. От полного неприятия самой идеи прозаического ритма до попыток ограничить эту тему до размера фонетического явления с регулярным чередованием суперсегментных ритмообразующих единиц. Так как эти единицы реально существуют, то и вопрос о реальности ритма прозы можно считать закономерным.

Ритм прозы существует независимо от нашего отношения к этому явлению и от нашего понимания его. Он влияет на восприятие произведения и, взаимодействуя с лексикой, фоникой и грамматикой, создает особую глубину текста, не выразимую в языковедческой терминологии.

Однако объективной реальности ритма прозы не существует до тех пор, пока к ней не прикоснулся человек. «Все то, чего коснется человек, приобретает нечто человечесь», как писал поэт. Но человек-исследователь многолик, и каждый его облик пытается навязать этой теме, и без того туманной и хрупкой, свое видение ритма, свое понимание ритма,

бьющегося в прозе. Так, музыкант будет смотреть на ритм через призму нотного стана, литературовед увидит в ритме письменного художественного текста чередование сюжетов, образов, типов текста и т.п., лингвист — специалист по сегментной фонетике будет усматривать ритм в чередовании согласных и гласных звуков, высоких и низких, дизъевных и простых и т.д. А если еще добавить сюда физиков, акустиков, математиков, психологов и других ученых, то каждый будет улавливать в прозаическом ритме регулярность чередования знакомых ему ритмических единиц, таким образом навязывая ритму прозы собственную концепцию.

Поэтому допустимо, что понимание ритма прозы, выработанное специалистами разных областей знаний, не может быть объективным, абсолютным и правильным.

Разный подход к ритму прозы объясняет также и отсутствие единой теории этого сложного и заманчивого явления.

Мы рассматриваем ритм прозы как фонетическое явление, в котором регулярно чередуются ритмообразующие элементы просодии: ударные слоги, границы синтагматического членения и интонационные единицы (интономы).

В бытовом сознании исследователя ритм прозы делится на два состояния — на наличие и отсутствие ритма в принятой им системе ритмообразования. Но ритмичность может быть и частичной — в таком случае важно уметь определять разную ее степень. Для этого необходимо исходить из некоей идеальной ритмичности и очертить границы ее нарушения или отклонения от нее. Такая система отклонений от абсолютной ритмичности, принятая в нашей методике определения ритма, позволяет представить ритм в виде конкретных цифр.

В зависимости от того, какие ритмические единицы мы осознаем как ритмообразующие, ритм прозы получают следующие ритмические характеристики: слоговую, синтагматическую и интонационную, обозначенную как С, К, И.

Слоговая ритмичность (С) подразумевает такое чередование ударных слогов по отношению к безударным, при котором интервал между двумя ударными слогами не будет нулевым и не будет превышать четыре безударных слога. Такую ритмичность мы приняли за идеальную.

Синтагматическая ритмичность (К) предполагает такое расположение синтагм, при котором отсутствуют контрастные по величине синтагмы. Контраст в два такта считается нарушением идеальной ритмичности.

Интонационная ритмичность (И) предполагает относительно равномерное чередование интоном. Как идеальная, она не допускает соседства идентичных интоном.

Таким образом, ритм прозы получает не одну, как это было принято раньше, а три характеристики: слоговую, синтагматическую и интонационную. Каждая из них создается делением количества отклонений от некоей образцовой ритмичности на возможное число реализаций и имеет числовые показатели, выраженные десятичными дробями, которые говорят о степени ритмичности исследуемого текста.

Полученные цифровые показатели ритма прозы трех ритмических характеристик: слоговой, синтагматической и интонационной — дают возможность сравнивать ритм прозы в произведениях разных писателей.

Художественный прозаический текст выходит из-под пера писателя уже имеющий ритмико-интонационную форму. Эта форма вписана в письменный текст по законам языка, и всеми носителями языка должна быть одинаково вычитана. Различие между письменной и звучащей формой текста соответствует отношению между явлениями языка и речи. В языковом плане границы членения, разрешенные системой, являются только указателями границ, а в речевом плане, то есть в озвученном тексте, они выражены реальными паузами разного рода. Подобно этому трем интономам языка соответствуют различные интонационные конструкции в речи.

Особая организация прозаического ритма в отличие от стихов невидима глазами и неслышима обычным человеческим ухом, но она ощутима всем человеческим существом, поскольку взаимодействует с функционированием всех языковых единиц — фонетических, морфологических, синтаксических, лексических, — соединенных друг с другом единственным и неповторимым для каждого текста способом.

Восприятие ритма связано с восприятием всего произведения в целом, оно не ощущается как отдельное, но проявляется либо как осмысление подтекста, либо как изменение эмоционального фона повествования, либо еще в каком-то неосознанном и неоформленном знании. Мы привыкли к тому, что главное в тексте — это слова, и стараемся именно в них увидеть главную информационную и эмоциональную составляющую. Но при этом иногда неожиданно замечаем, что что-то другое заставляет нас увидеть за этими словами новые смыслы и идеи. Это что-то другое, возможно, и есть ритм — невидимый, неслышимый, но каким-то образом ощутимый.

Ритм создается неразрывным взаимодействием трех ритмообразующих единиц, и мы таким образом перешли на трехкомпонентную характеристику ритма, в то время как предыдущие исследователи опирались только на одну характеристику: либо ритм определялся чередованием ударных слогов на фоне безударных, либо сравнением величины синтагм. Что касается интонационной характеристики, то на нее никто не обращал внимания как на единицу ритмообразования. Принятые нами три характеристики важны не просто своим количеством, а своим принципом одновременного взаимодействия. Так, невозможно представить мелодию в музыкальном произведении без ритма или песню без словесных, фразовых, логических ударений и без интонаций. Неразрывность просодических единиц звучащего текста есть его особенность.

Такой принцип одновременного воздействия в одном тексте энергий всех названных ритмов напоминает философскую концепцию А.Ф. Лосева об энергемах слова. В своем труде «Философия имени» 1927 года он пишет: «Слово есть <...> некоторый легкий и невидимый организм, наделенный магической силой что-то особенное значить, в какие-то особые глубины нашего мозга проникать и невидимо творить великие события. Эти невидимые для непосредственного ощущения организмы летают почти мгновенно; для них (с точки зрения непосредственного восприятия) как бы совсем не существует пространства. Они пробиваются в глубины нашего мозга, производят там небывалые реакции, и уже по одному тому есть что-то магическое в природе слова, даже если брать его со стороны только физической энергемы» [Лосев 1993: 695].

Ученый описал четыре энергемы слова, которые соответствуют различным этапам восприятия слова. На этапе ощущения в слове воплощается физическая энергема, на этапе раздражения органическая энергема, на этапе мышления — ноэтическая энергема. Все эти энергемы, как объясняет Лосев, проявляются одновременно: «Стоит только произнести хоть одно осмысленное слово, как уже все энергемы сразу и целиком появились у произносящего и в произносимом» [Там же: 749]. Что-то похожее происходит и в ритме прозы — ритм слогов, синтагм, интоном воспринимается как разные, но взаимосвязанные ощущения, не существующие друг без друга. Не случайно ведь обозначение мелодии и счета дается на одном нотном листе и воспринимается как одновременное.

Ритм есть способ существования живого организма и жизни вообще. По законам ритма живет Космос, движутся планеты, осуществляются природные циклы. Космические ритмы «связаны с понятием

систола и диастолы, космического “сжатия” и “разжатия”, с которыми находятся в соответствии другие ритмы: ритм времен года, ритм человеческого сердца, ритм художественной и научной мысли и ее произведений» [Шутыч 2011: 140].

Ритмы космические и человеческие неразрывно связаны. Не будь космических ритмов, человек не знал бы рассветов и закатов, зимы и лета, бодрости и усталости, чередования эмоций, периодов жизни, творческого вдохновения и того, о чем сказал поэт, «чредой приходит сон, чредой приходит голод». В природе этими ритмами руководит Высший разум, а в жизни человека — человеческий разум. Как писал поэт другой эпохи, «кипит наш разум возмущенный» и готов разрушить размеренность жизни. И только незыблемость Высшего разума оставляет надежду на сохранение жизни на Земле.

Если признать справедливость приведенных выше слов сербского ученого, космическим ритмам подчиняются и произведения искусства, в том числе художественные прозаические произведения, и сам человек, живущий по космическим законам и воспринимающий эти ритмы.

Какие же ритмы звучат в прозе? Из чего складывается ритм прозы? Как можно его почувствовать и материализовать, то есть выразить в конкретных величинах?

Три характеристики ритма: слоговая, синтагматическая и интонационная — соответствуют жизненным ритмам человека, которые непосредственно влияют на восприятие ритма прозаического текста [Иванова-Лукьянова 2011: 442–444]. Добавим к названию, смыслу и реализации трех ритмических характеристик связь с ритмами жизнедеятельности человека.

Первая характеристика — слоговая, отвечающая за относительную равномерность междударных интервалов, соответствует ритмам сердечных сокращений. Полученные в результате подсчетов цифры говорят о том, сколько нарушений ритма приходится на десять междударных интервалов. Подобно этому и мы, определяя свой пульс, можем понять, сколько нарушений ритма сердечной деятельности человек воспринимает как норму и сколько как дискомфорт.

Вторая характеристика — синтагматическая — говорит о ритмичности дыхания, которое состоит из вдохов и выдохов. Она показывает, как часто на десять синтагм, то есть на десять речевых шагов, происходят сбои в ритмике текста и в дыхании человека. А.М. Пешковский, впервые применивший подсчет величины синтагм в анализе «Стихотворений в прозе» И.С. Тургенева, учитывал общую среднюю длину

синтагм; мы же сравниваем только соседние синтагмы, потому что сбой дыхания происходит именно при соседстве контрастных по величине синтагм, например, в один и четыре такта, то есть когда контраст по величине превышает два такта (буква К, использованная для обозначения этой характеристики, подразумевает «контраст более двух тактов»). Тогда нарушается размеренность речевых шагов, и человек словно спотыкается и его дыхание сбивается.

Третья характеристика — интонационная — в масштабах космоса отвечает за «волнообразное мелодическое движение энергии мысли» [Шутыч 2011: 140], а волновой характер ритмического движения мысли человека создается разнообразием интонационных движений, подобно музыкальному произведению, гармония которого достигается сочетанием разнообразных тонов. Так и интонация, как музыка речи, состоит из сочетания разных интоном. Их волновой характер соответствует эмоциональности человека, создающего и воспринимающего ритм художественного произведения. Когда волнообразие, или ритмичность, интоном нарушается, то есть когда идут подряд две одинаковые интономы, человек испытывает эмоциональный дискомфорт, поскольку между двумя однонаправленными интонационными пиками нет места для отдыха, расслабления.

Человек может существовать только в условиях ритма — внешнего и внутреннего. Малейшие изменения в том или другом ритме егостораживают и пугают. Стремление к сохранению ритма называется ритмической тенденцией человека, которая проявляется в желании создавать ритмичность в любой форме речи — письменной или устной. Ритмическая тенденция проявляется как в процессе создания, так и в процессе восприятия художественного текста. Существует немало свидетельств, что письменный текст, прежде чем лечь на бумагу, проговаривается автором вслух или про себя с полным набором пауз, интонаций, логических ударений, ритма. Когда этот текст озвучивается читателем, то и здесь проявляется та же тенденция: читатель воспринимает ритмическую установку автора и из всех возможных вариантов выбирает тот, в котором ритмичность проявляется в большей степени.

Ритм русской классической литературы подвержен воздействию времени.

Ритмические характеристики прозы всего XIX века это подтверждают.

По первой характеристике, слоговой, бесспорно первое место занимает проза Карамзина, затем идет проза Пушкина, она всего на одну де-

сятую утяжеляет ритм Карамзина; почти в тех же пределах располагается проза Лермонтова; затем проза Гоголя возвращается к показателям Карамзина, хотя и отличается от него некой неровностью. Далее идет проза Гончарова и Тургенева, в которой еще на одну-две десятые снижается слоговая ритмичность, затем проза Л. Толстого, с увеличением числа отклонений уже на три десятых. В этих же пределах расположена проза Достоевского и Чехова.

По второй, синтагматической, характеристике лидирующее место занимает проза Тургенева. Не случайно А.М. Пешковский, изучавший ритм его «Стихотворений в прозе», выделил эту черту писателя, которая стала преемственной и для произведений Толстого. Отошла от этой преемственности только проза Достоевского и Чехова.

Особое место занимает третья, интонационная, характеристика. Движение ее показателей идет в обратном направлении — от очень малых показателей в первой половине XIX века до очень больших во второй. Максимальная величина интонационной характеристики отмечена в прозе Чехова.

Отдельно следует говорить о том, как соотносится ритм прозы с лексикой текста. Чем ближе к зарождению русской прозы, тем эта связь яснее и бесспорнее. Таков весь первый период XIX века с именами Карамзина, родоначальника русской прозы, и его прямых продолжателей — Пушкина, Лермонтова и Гоголя. Этот контраст можно проследить, сопоставляя ритмы произведений М.Ю. Лермонтова и А.П. Чехова. Если сравнить отрывки из романа «Герой нашего времени» и рассказов Чехова, то нетрудно заметить, как по-разному соотносится у разных писателей связь лексики и ритма. Если у Лермонтова ритм всегда поддерживается лексикой, то у Чехова это соотношение полно таинственности. Эмоции Печорина прочитываются как на ладони, они отчетливы и узнаваемы, а у героев Чехова они глубоко скрыты, отчего чеховская печаль ощущается только как глубокий подтекст.

Говоря о восприятии ритма, необходимо прежде всего услышать в ритмических характеристиках связь ритма и смысла. Эта связь ощущается на всех трех уровнях — на уровне слоговой, синтагматической и интонационной ритмичности.

Средние показатели ритма, на которые мы ссылались, показывая изменение ритма в прозе XIX века, не могут быть абсолютными, поскольку ритм, как и многое в жизни, подчиняется теории относительности. Ведь средний показатель — это только по отношению к контрастным показателям. Но то, что происходит внутри текста, как взаимодейст-

вуют соседние величины и о чем они говорят, это может показать только пристальное внимание ко всем частям текста, глубокий анализ их смысловых отношений в сопоставлении с цифрами показателей ритма

Как расшифровать цифры ритмических характеристик? Что сообщают они о ритмичности текста?

Например, при подсчете регулярности ударений мы получили слоговую характеристику, выраженную десятичными дробями: 0,1; 0,2; 0,3; 0,4; 0,5. Цифры говорят, что на 10 междударных интервалов приходится один, два, три и т.д. сбоя. Если представить, что эти сбои приходятся на 10 ударов пульса (ср. слова «ударение» и «удар»), то легко понять их значимость, ибо первое число говорит о едва заметном ритмическом нарушении, второе настораживает, третье бьет тревогу, четвертое близко к критическому, пятое несовместимо с жизнью. В повести «Смерть Ивана Ильича» Л. Толстой создает тексты, слоговые ритмические характеристики которых возрастают от 0,3 до 0,5 по мере того как усиливаются физические и душевные страдания умирающего человека. Похоже, что писатель, подобно артисту, настолько принимает на себя переживания своих героев, что его собственное сердце начинает биться согласно их жизненным переживаниям и их пульсу, и это отражается на ритме текста.

Ритмические характеристики чутко реагируют на малейшие изменения в человеческих чувствах и ощущениях, описанных писателем. Когда исследователю ритма удастся понять и объяснить эти изменения, он и сам словно испытывает эмоциональное и физическое напряжение, подобно тому как это происходило в творческом сознании автора.

Бывает, что в процессе чтения, благодаря лексике, читатель замечает резкое падение ритма. В небольшом тексте Л.Н. Толстого «Лебеди», написанном для детей яснополянской школы, есть один кусок, которого дети обычно боятся. Это то место, когда лебедь падает. Оказалось, что в нем слоговой ритм подходит к критическому — 0,5, в то время как во всем тексте он составляет 0,18, что является обычным для прозы Л. Толстого. В приведенном ниже тексте этот отрывок выделен жирным шрифтом. Таким же образом выделен еще отрывок почти с таким же нарушением ритма — 0,4, а также самый конец рассказа с ритмической характеристикой 0,47. Обратим внимание на эти случаи нарушения ритма, чтобы понять степень их случайности. А также еще раз поставить вопрос о том, что обозначает ритм прозы и как он воспринимается.

«Лебеди стадом летели из холодной стороны в теплые земли. Они летели через море. Они летели день и ночь, и другой день и другую ночь они, не отдыхая, летели над водою. На небе был полный месяц, и лебеди далеко внизу под собой видели синеющую воду. Все лебеди утомились, махая крыльями, но они не останавливались и летели дальше. Впереди летели старые, сильные лебеди, сзади летели те, которые были моложе и слабее. Один молодой лебедь летел позади всех. Силы его ослабели. **Он взмахнул крыльями и не мог лететь дальше. Тогда он, распутив крылья, пошел вниз.** Он ближе и ближе спускался к воде, а товарищи его дальше и дальше белелись в месячном свете. Лебедь опустил на воду и сложил крылья. Море всколыхнулось под ним и покачало его. Стадо лебедей чуть виднелось белой чертой на светлом небе. И чуть слышно было в тишине, как звенели их крылья. Когда они совсем скрылись из вида, лебедь загнул назад шею и закрыл глаза. Он не шевелился, и только море, поднимаясь и опускаясь широкой волной, поднимало и опускало его. **Перед зарей легкий ветерок стал колыхать море. И вода плескала в белую грудь лебеда.** Лебедь открыл глаза. На востоке краснела заря, и месяц и звезды стали бледнее. **Лебедь вздохнул, вытянул шею и взмахнул крыльями, приподнялся и полетел, цепляя крыльями по воде. Он поднимался выше и выше и полетел один над темными всколыхавшимися волнами».**

Во всем тексте ритм сбивается трижды: в первом случае это можно объяснить семантикой акциональных глаголов (взмахнул крыльями, не мог лететь, распутив крылья, пошел вниз). А с точки зрения звучания — ритмическими сбоями, которые происходят за счет того, что в двух коротких предложениях пять раз сталкиваются ударные слоги, а один раз междударный интервал слишком большой (/ - // - - - - / - // - - // - - // - - //). Может быть, от таких резких ударов и у читателей сильнее бьется сердце? Или это тот случай, когда лексика и фонетика так тесно взаимодействуют?

Во втором случае ритмический сбой объяснить труднее (- - - // - - - // - - // - - - / - / - / - - // - -). Однако эти два выделенных отрывка с почти одинаковым ритмом, но с разной семантической и эмоциональной окрашенностью, оказываются композиционно значимыми: в первом — отчаяние и одиночество, во втором — забота и участие как преодоление одиночества.

А дальше идут два предложения с абсолютно незамутненным ритмом — возможно, это надежда (Лебедь открыл глаза. На востоке краснела заря, и месяц и звезды стали бледнее.).

Но уже в следующих предложениях ритм срывается в третий раз (0,47), и надежда рушится: лебедь обречен. Об этом говорит не только

ритм, но и лексика (Лебедь вздохнул..., цепляя крыльями по воде ... полетел один... над темными волнами). Так средствами ритма и языковых единиц Толстой создает подтекстовую информацию. Счастливый конец рассказа — это только для детей, а для взрослых — трагедия одиночества, особенно когда приходится жить в «стаде».

После текста-повествования обратимся к текстам-описаниям.

Сравним И.С. Тургенева и Л.Н. Толстого. Из каждого писателя мы выбрали по три текста, абсолютно похожие по тональности, образному ряду, принадлежности к природе, времени дня и года.

Для подсчета ритмических характеристик мы записываем текст таким образом, чтобы одна строчка состояла из одной синтагмы — это позволяет увидеть величину синтагм в тексте и заметить, насколько часто соседствуют в нем синтагмы, отличающиеся друг от друга более, чем на два такта. Вертикальный ряд прописных букв показывает интонаемы, которыми оформлены соответствующие синтагмы: В — интонаема восходящего типа, Р — интонаема ровного типа, Н — интонаема нисходящего типа. Прописные буквы дают увидеть нарушения с точки зрения интонационного ритма, заключающиеся в соседстве одинаковых инто-нем. В конце каждого текста даны цифры ритмических характеристик: С — слоговая, К — синтагматическая, И — интонационная.

И.С. Тургенев

1

Р Но вот тучка пронеслась.
 Р запорхал ветерок.
 В изумрудом и золотом
 Н начала переливаться трава...
 В Прилипая к друг дружке,
 Н засквозили листья деревьев...
 Н Сильный запах поднялся отовсюду.
 («Рудин»)
 С = 0,1; К = 0; И = 0,3

2

В Солнечные лучи,
 Р с своей стороны, забирались в рощу
 В и, пробиваясь сквозь чашу,
 В обливали стволы осин
 В таким теплым светом,

В что они становились похожи
Р на стволы сосен,
Р а листва их почти синела,
В и над нею поднималось
Р бледно-голубое небо,
Н чуть обрुмяненное зарей.
(«Отцы и дети»)
С = 0,16; К = 0, И = 0,4

3

Н Уже вечерело;
Р солнце скрылось
Р за небольшую березовую рощу,
Н лежавшую в полверсте от сада;
В тень от нее
Р без конца тянулась
Н через неподвижные поля.
(«Отцы и дети»)
С = 0,26; К = 0,2; И = 0,1

Л.Н. Толстой

1

Р Солнце уже поднялось
В и раздробленными лучами
Н освещало росистую зелень.
Р Терек бурлил неподалеку
Н в проснувшемся лесу;
В встречая утро,
В со всех сторон
Н перекликались фазаны.
(«Казачьи»)
С = 0,06; К = 0; И = 0,1

2

Р Солнце зашло за горы,
Н но было еще светло.
Р Заря охватила треть неба,
В и на свете зари
Н резко выделялись громады гор.
Р Воздух был резок,
Н неподвижен и звучен.

В Длинная,
 В в несколько верст тень
 Н ложились от гор на степи.
 («Казачьи»)

$$C = 0,16; K = 0; I = 0,1$$

3

Р Солнце уже скрылось,
 В и ночные тени
 Н быстро надвигались со стороны леса.
 Р Казаки кончили свои занятия около кордона
 Н И собирались к ужину в избу.
 («Казачьи»)

$$C = 0,23; K = 0,2; I = 0$$

В текстах И.С. Тургенева по первой характеристике мы можем судить о том, что сердечный ритм от первого к третьему тексту испытывает все большее напряжение: $0,1 - 0,16 - 0,26$, то есть от почти незаметного сердцебиения он доходит до вполне ощутимой аритмии. Так меняется физическое состояние автора:

от утренней радости, когда запорхал ветерок, изумрудом и золотом начала переливаться трава, засквозили листья деревьев, сильный запах поднялся отовсюду;

через противоборство теплых и холодных красок: солнечные лучи, теплым светом, стволы сосен — сквозь чащу, листва их почти синела, бледно-голубое небо, чуть обрумяненное зарей;

и к усилению сердцебиения, оттого что вечерело, солнце скрылось, тень без конца тянулась через неподвижные поля.

Вторая характеристика, отвечающая за дыхание, говорит о том, что в третьем тексте к сердечной тяжести в состоянии автора добавился еще и сбой дыхания ($K = 0,2$), этот контраст можно заметить даже глазами: рядом находятся синтагмы величиной в два и пять тактов. Первые две характеристики показывают, как страдает нежная душа Тургенева от перехода к сумеркам, от изменения цветовой гаммы природы.

Что же с ним будет происходить, когда он будет писать о любовных переживаниях? Ответ на этот вопрос мы найдем в описании страсти Базарова.

Третья характеристика, показывающая ритм эмоциональных состояний автора, имеет обратную направленность от первого текста к последнему: $0,3 - 0,4 - 0,1$. Если сравнить последовательность интоном

в каждом тексте, то мы заметим, что скопление одинаковых интоном характерно для первого и второго текста, но оно исчезает к последнему тексту: это говорит о том, что степень ритмичности сначала нарушается, когда автор испытывает радость утра и солнца, и его интонации (эмоции) носят однонаправленный характер, а затем восстанавливается, когда его эмоции успокаиваются вместе с наступлением вечера.

Все то же самое мы видим в текстах Л. Толстого из повести «Казак». Каждый из трех текстов начинается со слова «солнце»: солнце уже поднялось, солнце зашло за горы, солнце уже скрылось. Перед читателем возникают картины, как поднимается, борется с тьмой и садится солнце, как зарождается, меркнет и исчезает солнечный свет, как сверкают, противоборствуют и гаснут краски, как появляются и движутся тени, как ликует, благоухает и засыпает природа.

Различие в описаниях природы в текстах Тургенева и Толстого едва заметны, но они есть. Тексты Толстого противопоставлены друг другу по освещенности места, по солнечному свету и по противоборству света и тьмы. В текстах Тургенева — иной, живописный, контраст: борьба происходит не между светом и тьмой, а между теплыми и холодными красками, между теплым и холодным цветом. Так распространенная среди художников и поэтов тема: свет и цвет в живописи — просочилась и в прозу.

Сравнение текстов Тургенева и Толстого по всем языковым уровням — предмет работы стилистов — подтвердит близость мастерства этих писателей, но о чем расскажут нам ритмические характеристики? Оказывается, что их показатели почти полностью совпали по всем трем характеристикам. Неизбежно встает вопрос: случайны или закономерны эти ритмические совпадения? Возможно, это совпадение произошло от общности темы и модальности. Совпадение ритмических характеристик в отрывках из прозы Тургенева и Толстого говорит об общности самих пейзажных картин и как следствие об общности восприятия этих картин. Ритмическая общность объясняется еще и их статичностью. В них совсем нет движения, оно носит лишь природный характер — солнце, облака, движение листьев на ветру. Но истинная динамика приходит в текст не просто с появлением человека, но с его эмоциями и страстями, на которые ритм всегда чутко реагирует.

Ритм прозы по-прежнему полон загадок.

Осмысление ритма обычно начинается после подсчета ритмических характеристик. Полученные цифры составляют первое представление о ритме, но они могут быть объяснены через единицы других уровней.

Поэтому объяснение ритма читатель начинает с лексики, чтобы в опорных лексических единицах понять замысел автора; затем переходит на единицы грамматического уровня, особенно на синтаксис; одновременно с этим идет оценка звукописи и звукового символизма; и наконец все собранные воедино смыслы проверяются, подтверждаются или опровергаются цифрами ритмических характеристик.

Рассмотрим, как описывает И.С. Тургенев страсть Базарова. В. Набоков в своих лекциях о русской литературе разбил эту тему на три разговора. Мы используем приведенные им цитаты, дополняя их делением на синтагмы и цифрами ритмических характеристик [Набоков 1998: 161–164].

Первый разговор

Кровь его загоралась,
как только он вспоминал о ней;
он легко сладил бы с своей кровью,
но что-то другое в него вселилось,
чего он никак не допускал,
над чем всегда трунил,
что возмущало всю его гордость.

$C = 0,22; K = 0; И = 0,5$

Второй разговор

Отворите это окно...
мне что-то душно.
Базаров встал и толкнул окно.
Оно разом со стуком распахнулось...
Он не ожидал,
что оно так легко отворялось
притом его руки дрожали.

$C = 0,22; K = 0; И = 0,66$

Третий разговор

Одинцова протянула вперед обе руки,
а Базаров уперся лбом в стекло окна.
Он задышался;
все тело его видимо трепетало.
Но это не было трепетанье юношеской робости,
не сладкий ужас первого признания овладел им:
это страсть в нем билась,
сильная и тяжелая, —
страсть, похожая на злобу

и, быть может,
сродни ей...
Одинцово стало и страшно,
и жалко его.

$C = 0,3; K = 0,3; И = 0,4$

Мы видим, как ритм взаимодействует с лексикой в описаниях усиливающейся страсти, как нарастает у Базарова аритмия сердечных сокращений (подчеркнутые слова содержат большинство отклонений), нарушается ровность дыхания (рядом идут синтагмы в пять, два и пять тактов), усложняется эмоциональный ритм. Страдания влюбленного героя мы невольно переносим на самого автора, вспоминая его любовный опыт с безответной любовью. Найдём ли мы подобные сцены в романах Толстого? Да и знаем ли мы самого Толстого и его героев в таких состояниях?

Посмотрим на Левина и Кити в первый период их отношений. А затем на страдания якобы счастливого Левина. И на семейное «счастье» самого автора. Почему, например, Лев Николаевич, сидя за своим столом перед окном, выходящим в сад в Хамовниках, где гуляет с детьми его жена, пишет «Крейцерову сонату» и «Отца Сергия»? Вот где спрятаны тайные мысли. Актер Сергей Гармаш, игравший Левина в последнем кинофильме «Анна Каренина», как-то сказал, что в тексте Толстого не один внутренний план, а по меньшей мере целых три, и он старался играть Левина так, чтобы донести до читателя тайные мысли текста.

Взаимодействие показателей ритма с единицами других уровней не всегда оказывается синхронным, — и тогда ритм прозы словно вырывается на свободу и выступает как бы носителем своего собственного смысла, а сама тема проявляет себя не только в откровениях, но и в загадках, решать которые предстоит будущим исследователям.

В работе по анализу ритма прозы заключено немало трудностей. Одна из них состоит в отборе текстов для анализа. Прежде всего исследователю предстоит очертить объём работы и определить, какие произведения каких авторов и с какой целью он собирается анализировать на ритмичность. Здесь необходимо учитывать многие факторы. Тексты должны быть однородны по типу текста, по тематическому сходству, модальности, объёму и по другим признакам.

Сегодня настало время увидеть в цифрах ритмических характеристик не только семантическое задание текста, но и услышать те жизненные ритмы, которые бьются в писателе в момент создания им художественного произведения, и как они прорываются в свободное пространство

и, не поддерживаемые лексикой, фоникой, грамматикой, заставляют читателя задуматься над тем, что пытался скрыть или затуманить автор. Таким образом, анализ прозаического ритма может помочь исследователям понять нерешенные вопросы психологии творчества.

Ритм прозы создается писателем, но его чувствует и читатель, при этом процессы создания и восприятия ритма имеют у них разнонаправленный характер: у писателей — от ритма к словам, а у читателей — от слов к ритму, притом ни тот, ни другой в большинстве случаев не может объяснить, как создается и воспринимается ритм прозы. И только дальнейшее развитие фонетики сможет найти этому феномену научное объяснение.

Творческое объединение пишущего и читающего составляет проблему порождения и восприятия ритма прозы. Извечный вопрос о том, «что думал писатель», вновь поднимает герменевтическую проблему о разгадке утаиваемого и о феномене читательской интуиции.

Возможность представить ритм в виде конкретных цифр открывает передучеными неисследованную область стилистики — перспектив сравнения ритмов разных писателей, эпох, жанров, образов, ритмов переводных и оригинальных текстов, разных переводов одного текста и т.д.

Л и т е р а т у р а

- Иванова-Лукьянова Г.Н.* Ритм художественных прозаических текстов как отражение жизненных ритмов человека // Текст и подтекст: поэтика эксплицитного и имплицитного. М.: Институт русского языка им. В.В. Виноградова РАН; Издательский центр «Азбуковник», 2011. С. 437–446.
- Лосев А.Ф.* Философия имени // А.Ф. Лосев. Бытие. Имя. Космос. М.: Мысль, 1993. 958 с.
- Набоков В.* Лекции по русской литературе. Пер. с англ. М.: Независимая газета, 1998. 440 с.
- Шутыч М.* Единая интоналогия как новая научная дисциплина: Академические тетради. 2011. № 14.

Galina N. Ivanova-Lukyanova
Moscow State Linguistic University
(Russia, Moscow)
ivluk@inbox.ru

RHYTHM OF PROSE IN REALITY AND PERCEPTION

The topic of study remains poorly understood and relevant. It is still too early to talk about the existence of prose rhythm, because it deals with different research approaches and interests of researchers in this field. Therefore, there is no uniform method of identifying

prose rhythm. The author suggests a method of determining the rhythm of prose, which presents the figures of the regularity of prosodic units alternation: verbal accents, borders of syntagmatic articulation and intonation. Indices of the three rhythmic characteristics: syllabic, syntagmatic and intonational — give the opportunity to compare rhythms of different writers and to assess the accuracy of the translation, matching the rhythms of the original and translated texts.

Key words: prose rhythm, rhythmic characteristics — syllabic, syntagmatic, intonational.

R e f e r e n c e s

- Losev A.F. *Filosofiya imeni* [The Philosophy of a name]. Losev A.F. Bytie. Imja. Kosmos. Moscow, Mysl Publ., 1993. 958 p. (In Russ.)
- Shutysh M. [Single entomologia as a new scientific discipline]. *Akademicheskie tetradi*, 2011, no. 14, p. 140. (In Russ.)
- Nabokov V. *Leksii po russkoi literature* [Lectures on Russian literature]. Trans. angl.; Moscow, Nezavisimaya Gazeta Publ., 1998. 440 p. (In Russ.)
- Ivanova-Lukyanova G.N. [The rhythm of artistic prose texts as a reflection of life's rhythms]. *Tekst i podtekst: poetika eksplitsitnogo i implitsitnogo* [The text and subtext: the explicit and implicit poetics]. Moscow, Vinogradov Russian Language Institute of the Russian Academy of Sciences, Azbukovnik Publ, 2011, pp. 437–446. (In Russ.)

Ангелика Молнар

*Западно-Венгерский Университет, Университетский Центр «Савария»,
Институт Филологии и Межкультурной Коммуникации
(Венгрия, г. Сомбатхей)
tanja@t-online.hu*

Метафора «вода-женщина» у Лермонтова и Гончарова в аспекте языковой креативности

В настоящей статье рассматриваются метафоры воды в романе Лермонтова «Герой нашего времени» и в романе Гончарова «Обрыв». В диалоге романов можно легко обнаружить переключки как с мужскими, так и с женскими образами в аспекте их тропологизации. При сопоставлении наблюдается порождение таких креативных словосочетаний, как, например, «пена страсти», «русалочные глаза», которые явно свидетельствуют о лермонтовском влиянии на Гончарова. Главный герой «Обрыва» приобщен к романтическому миропониманию и стилю, что также обнажается, как и в романе Лермонтова. И в романе предшественника, и у Гончарова акцентируется раскрытие внутренней сущности других лиц, что неразрывно связано с самоосмыслением центральных фигур. В текстах произведений это отмечается метафорами воды, которые устанавливают необычные соотношения не только с творчеством главных героев романов Лермонтова и Гончарова, но и со страстью. Репрезентация разных форм воды при этом тоже создает общность произведений. Итак, главная метафора, связующая романы, базируется на образах воды и женщин. Они активно участвуют в развертывании текста как метафоры поэтического языка. А представленный в романах процесс трансформации жизненного материала в акт осмысления (журнал/дневник), разработка собственного слова сопровождается обновлением старых понятий. Этому служит механизм поэтической креативности, который используется для непрерывного порождения все новых смыслов.

Ключевые слова: «Герой нашего времени», «Обрыв», артистизм героев, образы женщин, метафоры воды, креативные словосочетания.

Язык изначально носит творческий характер, обозначая новые вещи, понятия, и обеспечивая новое видение мира. Языковая креативность в нашем понимании отличается сознательным нарушением норм. В поэтической деятельности, однако, вслед за критическим пересмотром социального языка, происходит не только сознательное нарушение канонических форм словоупотребления, но и наступает порождение новых метафор, создание самых неожиданных, исторически забытых или совсем новаторских связей в языке. Тропы — в первую очередь, метафоры — проходят семантическую инновацию в контексте поэтического произведения в целом, все обрстая смыслом при развертывании.

Следовательно, акцентируется не продукт, а процесс возникновения, приращения нового смысла в речетворчестве, в личностном текстопорождении. Субъект текста таким образом преодолевает нехватку собственного слова. В литературе XIX века динамика отклонения от норм гораздо менее наглядна и демонстративна, чем в современной, между тем, искусство языковой креативности еще глубже охватывает словесность и не остается на уровне языковой игры. Более того, внедряется и в мир поступка, обретая тем самым онтологический статус.

Рассмотрим теперь, какой инновативностью обладает метафора как основной принцип созидания поэтического текста в романе Гончарова «Обрыв» и в романе Лермонтова «Герой нашего времени». Будем разбирать всего лишь ячейку, один троп, взятый автором «Обрыва» в кавычки как новообразование своего героя, который между тем разрастается в обширное смыслопорождение.

Главный герой «Обрыва» Райский представлен в романе и как участник и сочинитель любовных историй, и как автор дневника, романа, музыкального этюда и т.д. Его деятельность объективируется в том числе и в отстранении, в нарративной критике его чужого слова «**пены страсти**»: «выбрасывал, как он живописно выражался, “пену страсти”» [Гончаров 2004: 544]. Герой сам осознает, что «одной фантазией не одолеешь музыкальной техники» [Там же], т.е. такая артистичность порождает только любительские артефакты («выплески»), а не настоящие произведения искусства. Творческий акт героя остается на уровне импровизации, в противовес серьезной музыке, которая создается в результате упорного труда («пиления»). Приводится метапоэтическая установка на потребность творческого акта посредством этого кажущегося конвенциональным выражения и одновременно подчеркнутого отклонения от конвенции. Осмысление критического отношения к речи вызывает необходимость смены дискурса. Троп создан на романтическом языке героя, однако же образуется сфера диалога между языками романа, и творческий акт неожиданно связывается как с образами воды, так и женщины, олицетворяющей страсть. Отметим, что свежий воздух для гончаровского героя тоже выдвинут в тесной связи с музыкой: «дохнул свежим воздухом: до него донеслись звуки виолончели» [Там же: 107]. Здесь музыка уже не просто сравнивается, а метафоризируется **морской волной**: «обдавали слушателя точно морской волной, <...> эти широко разливающиеся волны гармонии» [Там же: 109]. Итак, создается новое, незафиксированное словарями выражение как раскрытие персонального речевого акта героя. При этом оно явно

вбирает в себя и те значения, которые были присвоены связанным с ним метафорам претекста, т.е. романа Лермонтова. В этой связи отметим, что поэтика «моря» имеет богатую романтическую и предшествующую традицию, однако мы намерены сосредоточиваться только на смысловых инновациях, произведенных этими авторами.

Итак, для рассматривания метафоры в данном соотношении и становления языка романа через ее поэтическую функцию, обратимся к произведению Лермонтова, поэта — известного нарушителя в том числе и канонов стихотворчества, чтобы развернуть, к чему на самом деле отсылает Гончаров.

В главе «Тамань» образ воды воплощается в первую очередь в образе **моря**: Печорин заселяется в хату «на самом берегу моря» [Лермонтов 1993: 188]. Как и в «Княжне Мери», так и здесь отмечается наличие **обрыва**: «Берег обрывом спускался к морю» [Там же: 189], под ним ропот темно-синих волн. Луна (которая тоже одушевляется: «тихо смотрела») обычно символизирует женский принцип, и в этом случае море должно выражать — мужской. Однако Печорин не умеет плавать, а девушка, воспринимаемая им подобной русалке, пытается утопить его в море. В романе море названо «беспокойной, но покорной» луне стихией [Там же], что наводит на мысль реализации обратного отношения мужчины и женщины, метафоризируемой водой.

В «Тамани» описывается сцена, которая получает свое освещение в самоистолковании Печорина: при свете луны «далеко от берега, два корабля, которых черные снасти, подобно паутине, неподвижно рисовались на бледной черте небосклона» [Там же]. Герой понимает наличие кораблей как возможность скорой отправки, на уровне же субъекта текста предвещается образ матроса. Между тем **луна и море** снова оживляются в метафорическом действии: луна «начала одеваться тучами», «на море поднялся туман», «у берега сверкала пена валунов, ежеминутно грозящих» потопить корабль с фонарем [Там же: 190]. В нетрадиционной форме приводится сочетание «**пена валунов**», носящее отпечаток романтического дискурса, которое к тому же, через посредство знакового повтора связывается с образом луны, и оживляется, т.е. обретает бытие — значение. Возможно, Гончаров запомнил это необычное выражение, присвоив его своему герою.

В отличие от Печорина контрабандист Янко «не боится бури» на море. Он легко справляется с волнами на своей лодке. Как известно, он представлен атрибутами повелителя стихии (водяного) и разбойника [Szilágyi 2002: 105]. Вступление Печорина в его историю, однако, ведет

к тому, что девушка-русалка восклицает: «все пропало!» и уплывает с Янко [Лермонтов 1993: 197]. Главный герой (Печорин как действующее лицо) таким же образом умирляет природные явления и их олицетворения в человеческих образах, а субъект текста журнала (Печорин как воплощенный авторский субъект) выполняет это с помощью своей способности наименовать все по-новому. В этом большую роль играет активизация исторической наслоенности значений слов: см. напр. река — *речь, рокотать: говорить.

Проследим, как развертываются и связываются дальше отдельные метафоры, демонстрируя при этом становление субъекта текста романа: **волна**, «ночную бурю взволнованное море, и однообразный шум его», сравнивается Печориным с **ропотом** «засыпающего города» и напоминает петербургский мир [Там же: 192]. Холодный «север» по сути дела не отличается от «горячего» юга. Вспоминающему герою присваиваются признаки моря — он «волнуется», а мотиватором в выстраиваемом в тексте параллелизме выступают воспоминания, метафоризируемые **ночной бурей**: «Волнуемый воспоминаниями, я забылся...» [Там же]. Субъект, воплощенный в тексте, метафоризируется морем и одновременно является объектом действия воды, которая тесно связана с женщиной.

О связи фамилии Печорина с рекой многие писали, но, с нашей точки зрения, с наибольшим ударением на поэтическое творчество — Жофия Силади. Исследовательница обращает внимание не только на связь героя с водой, но и женских образов: каждая героиня романа «погибает» от действия огня и воды (Печ/орина). Мы остановимся на опасном характере упомянутых в романе **рек**. В эпизоде «Бэла» описывается река Арагва. Она расположена внизу, под горами. Ее «оживление», сопоставление с образом **змеи** наводит на мысль об ее искусительном действии: «обнявшись с другой безыменной речкой, шумно вырывающейся из черного, полного мглой ущелья, тянется серебряною нитью и сверкает, как змея своею чешуею» [Там же: 148]. Такое сближение женских образов реки и змеи наиболее явно демонстрируется в романе Гончарова. В «Княжне Мери» свойство реки и связывается субъектом журнала с действием людей, поступком человека: «Горные речки, самые мелкие, опасны, особенно тем, что дно их — совершенный калейдоскоп: каждый день от напора волн оно изменяется <...>. Я взял под уздцы лошадь княжны <...> мы тихонько стали подвигаться наискось против течения. Известно, что, переезжая быстрые речки, не должно смотреть на воду, ибо тотчас голова закружится. Я забыл об этом предупредить княжну Мери. <...> Я не обращал внимания на ее трепет и сму-

шение, и губы мои коснулись ее нежной щеки <...>» [Лермонтов 1993: 239–240]. Речка изменчива, действует головокружительно на того, кто перебирается по ней. Так и Печорин влияет на княжну Мери: кружит ей голову, спасая и целуя ее. Повторяется соотношение презрения и любви, которое впоследствии реализуется. В этой связи и отмечается верховая езда, лошадь (тоже женского рода!) и молчание героя, побуждаемое любопытством, как его установка на сломление сопротивления женщины. В этом последнем аспекте неожиданно и героине присваиваются черты «водоподобного» существа (она изменяется, противится).

Действие героя на природе, жадное поглощение **свежего воздуха** неоднократно повторяется в романе: «у водопада я напоил коня, жадно вдохнул в себя раза два свежий воздух южной ночи и пустился в обратный путь» [Там же: 241]. Главное место встречи высшего света же: «у колодца» на бульваре, поэтому и называет его герой **«водяным обществом»**, что также является креативным словообразованием Лермонтова. **Вода** освежает героя, влияет на него благотворно: «Погружаясь в холодный кипяток нарзана, я чувствовал, как телесные и душевные силы мои возвращались» [Там же: 251]. Артистизм Печорина проявляется в том числе и в его изощренном музыкальном вкусе, как у гончаровского Райского. Но лермонтовский герой скрывает это перед княжной Мери, также как и то, что он готов ставить свою жизнь на жребий ради сохранения ее чести. Свежим воздухом отмечено и утро дуэли: «Я не помню утра более голубого и свежего! Солнце едва выказалось из-за зеленых вершин, <...> густолиственные кусты, растущие в их глубоких трещинах, при малейшем дыхании ветра осыпали нас серебряным дождем» [Там же: 252]. Двойственность пронизывает данное описание: теплота и прохлада, верхушки утесов и глубокие трещины, с кустов сыпаются листья (ср. «обнажаются»), что метафоризируется **серебряным дождем** в противовес золотящего солнца. Отметим, что цветовая символика сближает образ Печорина с **солнцем**. Итак, разные стихии в равной мере формируют образ героя.

Из сказанного выше следует, что для целостности картины должно учитываться и размышление Печорина как о природе страсти, так и о своей натуре в журнале, в котором он прерывает передачу событий, чтобы писать о важности самопознания. **Страстные** чувства сближаются с **идеями** и образами **воды** и **пены** в следующей реализации метафоры, в которой противопоставляется также солнце и гроза: «Страсти не что иное, как идеи при первом своем развитии: <...> и глупец тот, кто думает целую жизнь ими волноваться: многие спокойные реки начинаются

шумными водопадами, а ни одна не скачет и не пенится до самого моря. <...> душа <...> знает, что без гроз постоянный зной солнца ее иссушит; <...> — лелеет и наказывает себя, как любимого ребенка» [Лермонтов 1993: 227]. Намеченный образ матери переводит женскую тему на другой уровень смыслопорождения. Таким образом, преодолевается традиционная система романтических тропов и креативная образность выполняет новые функции в тексте в целом.

В романе Гончарова еще сложнее определяются и развиваются эти метафоры. Под влиянием прослушивания музыки Райскому представляется **морской** пейзаж, который одушевляется и начинает двигаться — **плыть**: «волны, корабли, люди, леса, облака — всё будто плыло и несло мимо его в воздушном пространстве. И он, казалось ему, всё рос выше, у него занимало дух, его будто щекотали или купался он...» [Гончаров 2004: 53]. Субъект, воспринимающий музыку, видит «сон / видение», чувствует, будто растет или находится в воде, при этом намечаются элементы образа **русалки** (щекотать). В тексте романа музыка последовательно ассоциируется с субъектом, транспонирующим восприятия Райского, а также с **жизнью, волнами, пеной и морем**: «Нервы поют ему какие-то гимны, в нем плещется жизнь, как море, и мысли, чувства, как волны, переливаются, сталкиваются и несутся куда-то, бросают кругом брызги и пену» [Там же: 54]. Эти звуки вызывают воспоминание о матери, которая в поцелуе передавала герою **любовь** и **артистичность**: «после музыки, она всю дрожь наслаждения сосредоточивала в горячем поцелуе ему» [Там же]. Подготовка к искусству, мир воображения и творческий акт также сопоставляются с образом волн, и параллелизм возникает не только на уровне предикатов: «бьется другая, заманчивая жизнь, как в тех книгах, а не та, которая окружает его...» [Там же: 77]. «Борис был весь в картине; <...> мысли являются и утекают, как волжские струи» [Там же: 73]. Повторяются те же самые элементы и образуют общую развернутую метафору: мысли — волны — творческое воспроизведение жизни.

Прогулки на **Волгу**, зрительное впечатление от реки также выражается через посредство действия музыки, и опять же связывается в восприятии героя с образом женщины/матери: «Он смотрит, как она неподвижно глядела, как у ней тогда глаза были прозрачны, глубоки, хороши... “точно у Васюкова”, — думал он» [Там же: 54]. Играющий на скрипке, производящий музыку Васюков наделяется при трансформации «**прозрачными**» глазами. Это новое качество будет присвоено Райским и **женщинам-«русалкам**». Он как слушатель, воспринимаю-

щий музыку, тоже преобразуется, будто плывет по воздуху, растет до небес, и в то же время — **окунулся в воду**, сам становится «водным существом»: «он куда-то пропал, опять его несет кто-то по воздуху, опять он растет, в него льется сила ... у него уже мокрые волосы, глаза...» [Гончаров 2004: 54].

Явная отсылка к лермонтовской коренной метафоре наблюдается в романе Гончарова в утверждении, относящемся к артистическому образу жизни Райского: «Бурная жизнь не манит к тихому порту». Так и сравнивается характер героя с **волнами**, с **морем**: «насколько поддалась его живая, вечно, как море, волнующаяся натура», которого «задержать» надолго на одном месте невозможно [Там же: 85]. Никакое другое поприще, карьера не дается герою, его отвлекает желание артистической жизни: «ему неотступно снились то Волга и берега ее» [Там же: 91]. Любовное чувство вызывает страстное исполнение музыкального произведения «с одушевлением» [Там же: 99], однако при любовной тайне Райский перестает наслаждаться: звуки у него будто оборвались [Там же: 108]. Артистичность является для него формой спасения от скуки, а также от сильной вовлеченности в любовные истории. И здесь явно пробивается метафоризация женщины как воды, прежде всего, Волги. К этому выводу можно прийти и через метафору «**потока жизни**».

Волга репрезентирована спокойно текущей рекой в связи со скучной жизнью волжан, и бурной — во время «грозы-страсти»: «когда настал бы и понесся в вечность, как река, один безошибочный, на вечные времена установившийся поток жизни» [Там же: 304]. Она кажется подходящим фоном для созидания романа, на мысль написания которого Райского наводит женщина-артистка: «дремлющая, блаженная тишь, где не живут, а растут люди и тихо вянут, — там я сосредоточусь, разберу материалы и напишу роман» [Там же: 125]. **Роман** при этом метафоризируется как **море**, **океан**, который вмещает в себя разные жанры, многообразен, как и жизнь. Отметим, что путешествие по морю становится мотивировкой написания т.н. четвертого романа Гончарова — «Фрегат “Паллада”». Вместо обычных путевых очерков получается роман, которым управляет отрицание романтических приемов описания путешествий. В «Обрыве» же утверждается, что готовые, оформленные личности не **пытают** судьбу, не любопытны, тем не менее их также постигают жизненные бури, как и более страстных героев. Становящиеся личности, как художник Райский или Вера черпают источник своего развития как бы из природной стихии, которая является также источником их языка. В качестве отголоска этого воспроизводятся Райским стихи Дмитриева,

посвященные реке: «*О Волга пышна, величава, / Прости, но прежде удостой / Склонить свое вниманье к лире / Певца, незнаемого в мире, / Но воспоенного тобой...*» [Гончаров 2004: 161]. **Волга вдохновляет творца**, который взамен воспевает ее. Он призывает одушевленную реку прислушиваться к песне о ней. Влияние взаимное: творец и творческие воздействия друг на друга в процессе творческого акта.

Пейзажная зарисовка напоминает лермонтовскую, с той разницей, что там речь идет о море: «Вдали желтели песчаные» (см. желтый: песок), «бока гор, а на них синел лес; кое-где белел парус, да чайки, плавно махая крыльями, опускаясь на воду» [Там же: 71–72]. Вид Волги вызывает онемение и окаменение реципиента, а река воспроизводит свойства его творца: «Райский бросил взгляд на Волгу, забыл всё и замер неподвижно, воззрясь в ее задумчивое течение <...>. Полноводье еще не сбыло, и река завладела плоским побережьем, а у крутых берегов шумливо и кругами омывала подножия гор. <...> будто не двигаясь, плыли суда. Высоко на небе рядами висели облака» [Там же: 180]. Такое же влияние оказывает на героя Вера, когда он в первый раз увидит ее: «взглянул и... остолбенел» [Там же: 286]. Дальше образы реки и героини все сильнее переплетаются: обе становятся Музами художника и метафорами творчества.

Не случайно, что любовь тоже метафоризируется рекой. Райский поддается **страсти к Вере, как волнам**: «он мечтал, волновался, падал в бездну безнадежности, и опять выносила его волна наверх — и всё от одного, небрежно брошенного ею слова: “Люблю вас...”» [Там же: 532]. Действие скуки, отсутствие эмоционально насыщенного, но нетворческого состояния же сближается с утопанием: «вы поколеблете меня вашими сомнениями — и тогда я утону безвозвратно в волнах миражей и неисходной скуки!» [Там же: 766]. Природу оживляет присутствие в нем любимого человека также и для Веры. Райский старается разведать, кем **одушевляется** для нее пейзаж, кто выступает его вдохновителем. Вера вместо ответа на выведывание ее тайн устремляет взгляд на реку: «— Ты не свободна, любишь? — с испугом спросил он. Она нахмурилась и стала упорно смотреть на Волгу» [Там же: 348]. Поступки Райского сравниваются с действиями **следователя**. Но с метафорической точки зрения более важно **утопание**: «Он перебирал каждый ее шаг, как судебный следователь, и то дрожал от радости, то впадал в уныние, и выходил из омута этого анализа <...> всё с той же мучительной неизвестностью, как купающийся человек, который, думая, что нырнул далеко, выплывает опять на прежнем месте» [Там же: 542].

Как и Печорин занят раскрытием тайны безымянной девушки из Тамани, так и Райский увлечен расследованием секретов в его восприятии «**русалочнообразной**» Веры: «как она, пропадая куда-то <...>, потом появляется вновь, будто со дна Волги вынырнувшей русалкой» [Гончаров 2004: 426]. Он сам образует это определение, которое взято автором романа в кавычки, чтобы отстраниться от него: «взгляд изменился, стал прозрачный, точно стеклянный, “русалочный”...» [Там же: 407]. Попытка Веры сохранить свой секрет кажется Райскому именно таким свойством, о чем свидетельствует определение «**прозрачный**»: «Странно, как мне знаком этот прозрачный взгляд! — думал он, — таков бывает у всех женщин, когда они обманывают! Она меня усыпляет» [Там же: 355]. Ее взор и фигура усиливают связь ее образа с **водой**: «Взгляд ее то манил, втягивал в себя, как в глубину, <...> при походе волнующийся стан» [Там же: 287]. «**Русалочное**» поведение девушки из Тамани нашло свое отражение и в пылающей от страсти Вере.

Исповедание Веры о своем поступке в обрыве сравнивается с действием **моряков** и однозначно носит лермонтовский отпечаток в реализации метафоры: «Она сбросила часть тяжести, как моряки в бурю бросают часть груза, чтоб облегчить корабль. Но самый тяжелый груз был на дне души, и ладья ее сидела в воде глубоко, черпала бортами и могла, при новом, ожидаемом шквале, черпнуть и не встать больше» [Там же: 663]. Образ моря здесь свидетельствует о наступившем кризисе языка и поступка героини.

Теперь вернемся к началу нашего анализа. Дневник, созидаемый Райским с целью самоистолкования, прояснения своей страсти к Вере и ее страсти, подвергается критике самим же автором из-за «красноречивости» стиля («проповедовал»): «Полились волны поэзии» [Там же: 542]. Райский, с одной стороны, разделяет ироническое отношение Веры к его чувствам, с другой — не принимает это, видя, что он остается в ее письмах неразгаданным: «и иногда записка разрешалась в какой-то смех, который, как русалочное щекотанье, производил в нем зуд и боль» [Там же: 547]. Вообще к женщинам Райский обращается в предисловии своего романа в поучительном тоне, чтобы они отказались от — на его взгляд — неадекватного, «змеинового», «русалочного» поведения: «Отбросьте же хитрость — это орудие слабости — и все ее темные, ползучие ходы и цели...» [Там же: 763]. Несмотря на то, что подобная интонация речи отбрасывается как ненужная в свете поэтической, новое словоупотребление героя пронизывает текст, вырастая в коренную метафору романа.

Исчезновение страсти героев происходит параллельно наступлению холодной поры и изменению состояния реки: в движениях меньше живости, «от всех отдавало холодом, слетели и с людей, как листья с деревьев, улыбки» [Гончаров 2004: 690]. «Роща обнажалась все больше и больше от листьев. Сама Волга почернела, готовясь замерзнуть» [Там же: 696]. Неожиданные метафоры отсылают к лермонтовским, и в их форме раскрывается поэтическая функция Веры. Она как «женщина-вода» становится воплощением творческого акта художника, пишущего роман. В процессе созидания необычных форм для преодоления кризиса слова и раскрытия нового видения описываемого явления используются приемы повтора, нарушения норм, метафоризации и образования новых знаковых и смысловых связей.

Л и т е р а т у р а

- Гончаров И.А. Обрыв // Гончаров И. А. Полное собрание сочинений и писем в двадцати томах. Т. 7. СПб.: Наука, 2004. 776 с.
- Лермонтов М.Ю. Стихотворения. Поэмы. Герой нашего времени. М.: Олимп, 1993. 228 с.
- Вайль П., Генис А. Печоринская ересь: Лермонтов // Звезда. 1991. № 9. С. 189–192.
- Дрозда М. Повествовательная структура «Героя нашего времени» // Wiener Slavistischer Almanach. 1985. № 15. P. 5–34.
- Серман И. Михаил Лермонтов. Жизнь в литературе 1836–1841. Jerusalem, Verba Publishers, 1997. 368 с.
- Удодов Б.П. М.Ю. Лермонтов. Художественная индивидуальность и творческие процессы. Воронеж: Изд-во Воронеж. гос. ун-та, 1973. 701 с.
- Эйхенбаум Б.М. Герой нашего времени. // История русского романа: в двух томах / ред. Г.М. Фридендер. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1962. С. 277–323.
- Szilágyi Zs. „volt benne valami különös.” M.Ju. Lermontov Korunk hőse című regénye. Veszprém, Veszprémi Egyetemi Kiadó, 2002. 175 с.

Angelika Molnar

*West-Hungarian University, University Centre «Savaria»,
Institute of Philology and Intercultural Communication
(Hungary, Szombathely)
manja@t-online.hu*

THE METAPHORS OF “WATER / WOMAN” BY LERMONTOV AND GONCHAROV IN THE ASPECT OF LANGUAGE CREATIVITY

In this article we discuss metaphors of water in the novels «A Hero of Our Time» by Lermontov and «The Precipice» by Goncharov. In these works one can easily catch the similarities between the men and women images in the aspect of their tropologisation. If we compare the novels, we can find a generation of creative expressions, for example «the foam

of passion», «rusalocnye eyes», which clearly show Lermontov's impact on Goncharov. The main character of «The Precipice» is effected by the romantic style and perception. This is also exposed in Lermontov's novel. In the novels the disclosure of the inner self is inextricably linked to the central figures' self-establishment. This process is accompanied by water metaphors that establish unusual relationships not only with the art, i.e. the creativity of the artists, but with passion also. Representations of the different forms of water also create a community in these works. So, the primary metaphor in the junction of the texts of Lermontov's and Goncharov's novels is based on the images of water and women. They are actively involved in the deployment of the text as metaphors of the creative nature of the poetic discourse. And the transformation process of the living material to the act of comprehension (journal / diary) presented in the novels, as the developing of own discourse, goes parallel to the update of the old concepts. This is the mechanism of poetic creativity that is used for the continuous generation of new meanings.

Key words: «A Hero of Our Time», «The Precipice», water metaphors, the artistry of the heroes, the images of women, creative expressions.

References

- Goncharov I.A. [The Precipice]. Goncharov I.A. *Polnoe sobranie sochinenii i pisem v dvadtsati tomakh* [All works and letters in 20 volumes]. Vol.7. SPb.: Nauka Publ, 2004. 776 p. (In Russ.)
- Lermontov M.Yu. *Stikhotvoreniya. Poemy. «Geroi nashego vremeni»* [Verses. Poems. A Hero of Our Time]. M.: Olimp Publ, 1993. 228 p.
- Vail' P., Genis A. [Pechorins' heresy: Lermontov]. *Zvezda*. 1991, no. 9, pp. 189–192. (In Russ.)
- Drozda M. [The Narratological Structure of "A Hero of Our Time"]. *Wiener Slavistischer Almanach*, 1985, no. 15, pp. 5–34. (In Russ.)
- Serman I. *Mikhail Lermontov. Zhizn' v literature 1836-1841* [Mikhail Lermontov. A Life in Literature 1836–1841]. Jerusalem, Verba Publishers, 1997. 368 p.
- Udodov B.P. *M.Yu. Lermontov. Khudozhestvennaya individual'nost' i tvorcheskie protsessy* [M. Y. Lermontov. The Artist's Individuality and creative processes]. Voronezh: Izd-vo Voronezh. gos. un-ta Publ., 1973. 701 p.
- Eikhenbaum B.M. [A Hero of Our Time]. *Istoriya russkogo romana: v dvukh tomakh* [The History of The Russian Novel: in two volumes]. G.M. Fridlender (Ed.). M.-L.: Izd-vo AN SSSR Publ., 1962, pp. 277–323. (In Russ.)
- Szilágyi Zs. „volt benne valami különös.” *M. Ju. Lermontov Korunk hőse című regénye* [“there was something strange in him”. The novel of M. Y. Lermontov “A Hero of Our Time”]. Veszprém, Veszprémi Egyetemi Kiadó Publ, 2002. 175 p.

М. В. Ляпон

*Институт русского языка им. В.В. Виноградова РАН
(Россия, Москва)
lyaпон@list.ru*

Набоков: школа креативного чтения*

В статье М. В. Ляпон («Набоков: школа креативного чтения») аргументируется ценность Набокова как информанта для когнитологов, изучающих эвристически активную личность. В случае Набокова речь идет о личности, сочетающей в себе черты эстетического человека (дар художника) и человека теоретического (исследователя, классификатора).

Лингвистический эксперимент Набокова (его художественная практика) служит поводом для поиска глубинных мотиваций психологического характера, объясняющих тягу писателя к игровой риторике, в частности, к образованию гибридных метафор, контрметафор, к столкновению буквализма и фигуральности, к изобретению метафорических сценариев разного формата и др. приемов, которыми Набоков целенаправленно вводит нас в состояние продуктивной озадаченности, стимулирует креативную инициативу потенциального читателя.

Текст Набокова, взятый как целостное пространство, насыщен материалом по интегративной стилистике, объясняющей авторскую идионорму в едином ключе. Привлекаются материалы его лекций для американских студентов, а также интервью, в которых затронуты творческие принципы писателя и особенности его вербального поведения.

Проблемная ситуация «Автор – адресат – текст», актуальная для когнитивной науки, в творчестве Набокова находит содержательный отклик. Гиперсемантизация, наблюдаемая в художественном опыте Набокова, — эффективное средство воспитания и совершенствования лингвистической компетентности носителя языка. Современная гуманитарная наука обращается к авторитету Набокова в поисках ответа на вопрос об условиях продуктивности творчества, о влиянии культуры чтения на активность творческого мышления.

Ключевые слова: русский язык, лингвистический эксперимент писателя, теория метафоры, игровая риторика, когнитивные аспекты чтения, интегративная стилистика.

«Ни в среде, ни в наследственности не могу нащупать тайный прибор <...> оттиснувший на моей жизни некий замысловатый водяной знак, неповторимый рисунок которого различается, лишь когда фонарь искусства просвечивает сквозь страницу жизни».

В. Набоков

Проза Набокова в целом подобна развернутому генетическому до сь е, которое написано талантливым когнитологом, способным к беспристрастному самоистолкованию. Такое «досье» дает читателю

* Работа выполнена при финансовой поддержке РФНФ, грант № 15-04-00208а.

возможность осмыслить творческий метод автора, ориентируясь на формулу: «стиль — это человек», т. е. увидеть автора холистически (как целостность) и сравнить максимы, которым следует писатель Набоков, владеющий искусством откровения объективности, с теми принципами, которыми руководствуется Набоков-ученый, выдвигающий свою гипотезу и считающий своим долгом ее обосновать.

Для изучения эвристически активной личности Набоков интересен как субъект, органично сочетающий в себе эстетического человека (дар художника) и человека теоретического, остро ощущающего ответственность за тот сдвиг, который он (аналитик и классификатор) вносит в традиционную таксономию любого изучаемого объекта. В автобиографическом романе «Другие берега» (1954) читаем: «<...> признаюсь — вскипаю непонятым волнением, когда перебираю в уме свои энтомологические открытия — изнурительные труды, изменения, внесенные мной в систематику <...> на горизонте этой гордыни, сияют у меня в памяти все те необыкновенные, баснословные места — северные трясины, южные степи, горы в четырнадцать тысяч футов вышины, которые с кисейным сачком в руке я исходил и стройным ребенком в соломенной шляпе, и молодым человеком на верёвочных подошвах, и пятидесятилетним толстяком в трусиках» [Набоков 1990, 4: 206].

Размышляя о ситуации «читатель наедине с книгой», нельзя не согласиться с Р. Бартом, что феномен «чтение» — одна из интригующих тем для большого цикла дискуссий о человеке: о лингвopsихологической, культурно-семиологической, социально-культурологической сущности самого человека.

В своей лекции «О чтении» Барт признается: «По отношению к чтению я нахожусь в сильнейшей доктринальной растерянности: у меня нет никакой доктрины чтения, тогда как мало-помалу вырисовывается некоторая доктрина письма. Иногда эта растерянность доходит до сомнения в том, нужно ли вообще иметь какую-то доктрину чтения <...>» [Барт 2003: 489]. Мотивируя свою «растерянность», Барт ссылается на отсутствие специальной лингвистики текста: «К сожалению, у чтения до сих пор не было своего Проппа или Соссюра; релевантный уровень анализа, который облегчил бы работу ученого, найти не удастся — по крайней мере, мы не находим его до сих пор: прежние формы релевантности не подходят для анализа чтения, во всяком случае чтение не укладывается в их рамки» [Там же: 490]. Р. Барт противопоставляет два способа чтения: «первый напрямик ведет меня через кульминационные моменты интриги; этот способ учитывает лишь протяженность текста

и не обращает никакого внимания на функционирование самого языка <...> при втором же способе чтения я не пропускаю ничего; такое чтение побуждает смаковать каждое слово, как бы *лнуть, приникать к тексту*; оно и вправду требует прилежания, увлеченности <...> при таком чтении мы пленяемся уже не объемом <...> текста, расслаивающегося на множество истин, а сложностью самого акта означивания (signifiante) <...> именно этот *прилежный* способ чтения более всего подходит к современным текстам <...> чтобы читать современных авторов, нужно не глотать, не пожирать книги, а трепетно вкушать, нежно смаковать текст. Нужно вновь обрести досуг и привилегию читателей былых времен — стать аристократическими читателями» [Барт 1994: 469–470].

Мнение Набокова о прилежном чтении во многом совпадает со взглядами Р. Барта. «Литературу, настоящую литературу, — советует Набоков «хорошим читателям», — не стоит глотать залпом, как снадобье <...> Литературу надо принимать мелкими дозами, раздробив, раскрошив, размолов, — тогда вы почувствуете ее сладостное благоухание в глубине ладоней; ее нужно разгрызать, с наслаждением перекатывая языком во рту, <...> тогда вы оцените по достоинству ее редкостный аромат, и раздробленные, размельченные частицы вновь соединятся воедино в вашем сознании и обретут красоту целого, к которому вы подмешали чуточку собственной крови» [Набоков 2004, I: 23].

«Читатель наедине с книгой» — ситуация в высшей степени проблемная, суть которой не только в декодировании сюжетно-фабульных сторон повествования. Речь идет о встрече двух сознаний: «автор — адресат». Творчество Набокова — материал для поиска глубинных мотиваций психологического характера, объясняющих тягу писателя к игровому эксперименту с языком, в частности, к образованию гибридных метафор, контрметафор, к столкновению буквализма и фигуральности, к изобретению метафорических сценариев разного формата и других приемов, которыми Набоков, стимулирует когнитивную инициативу читателя. Склонность к авторефлексии и способность к адекватной самооценке — достоверный психологический материал для когнитологов, изучающих связь вербального поведения и ментального модуса субъекта (стиля его мышления). Для Набокова коллизия «автор-читатель» — некое подобие состязания; при этом Набоков предпочитает партнера достойного: способного оценить авторскую эврику (остроумную метафору, палиндром, каламбур), его читатель должен реагировать на призыв сотрудничать с автором, уметь разгадывать его иносказания,

«читать» по картинке, играть в шарады, расшифровывать анаграммы и т.п. О Набокове можно сказать, что он из тех авторов, которые конструируют модель идеального читателя по своему образу и подобию. Набоков — разгадчик, получающий удовольствие от текста сложного, требующего ментального напряжения, дешифровки. По отношению к собственному завершённому тексту писатель оказывается в роли привилегированного зрителя, знающего обратную сторону дела и все разгадки авторской тайнописи — сюжетно-фабульной и словесно-игровой. Набоков стимулирует таким образом внимание потенциального читателя к искомым признакам с а м о й к р е а т и в н о с т и .

Естественно, что прилежность читателя обещает ему захватывающее чтение, но при этом подразумевается непреложное условие — талантливо написанный текст. На этом условии Набоков настаивает.

У Набокова есть «доктрина чтения», которую он испытует на собственной творческой практике писателя, в роли состоявшегося читателя, преподавателя словесности, литературного критика, переводчика. Авторитет доктрины Набокова обусловлен не только тем, что ее автор — сам элитарный читатель, ученый-эрудит. Перед нами индивид, обладающий талантливой интуицией лингвиста и при этом в высшей степени развитой способностью к адекватному самоистолкованию.

* * *

В поисках секретов творческого метода Набокова обратим внимание на некоторые максимы, сформулированные самим писателем.

«Что-нибудь еще об этой гостинице, пожалуйста» — так Набоков обращается с просьбой к собственной памяти, наделяя ее свойствами одушевленного говорящего существа [Набоков 2004, V: 398]. В самом деле, память у Набокова — первоисточник творческой энергии. Характерная для Набокова техника «кинематографа»; неотступно возникающая аналогия писателя с рисовальщиком, который учит вас думать по картинке, изображая, к примеру, старика-фокусника в позе анти-Нарцисса; остроумно зашифрованная тайнопись, призывающая читателя разгадать личный код автора (антропоморфный знак, соответствующий психофизическому диагнозу индивида; см. русскую версию «Лолиты»), — подобные приемы (их ряд можно бесконечно продолжать) убеждают нас в том, что Набоков ищет сотрудничества с читателем, в его «школе креативного чтения» призывают к сотворчеству. «Садистически» измучить читателя натиском эрудиции не в интересах Набокова: подсказывая секреты своей стилистики, он вводит вас в состояние про-

дуктивной озадаченности, давая шанс испытать удовольствие от собственных — читательских — открытий.

Для суждения о стилистике Набокова представляет интерес его собственное мнение об одной из доминирующих черт своего вербального поведения: эту черту он определяет как «отсутствие спонтанности». Материалом для аргументации этого свойства служит Набоков — шахматный композитор (автор шахматных этюдов-головоломок), а также его опыт тренера по боксу и теннису. Из множества смысловых параметров понятия «игра» (феномена «игра») Набоков выбирает предикат *магия*, то есть признак для себя наиболее ощутимый и достоверный психологически, буквально — осязаемый.

Из интервью 1962 г.:

«<...> [Вопрос:] Я заметил, что вы часто запинаетесь и хмыкаете. Может быть, это признак надвигающейся старости?

[Набоков:] Вовсе нет. Я всегда был скверным оратором. Мой словарный запас обитает глубоко в сознании, и, чтобы выползти в область физического воплощения, ему необходима бумага. Спонтанное красноречие представляется мне чудом. Я переписывал — зачастую по нескольку раз — каждое из своих когда-либо опубликованных слов. Мои карандаши переживают свои ластики» [Мельников 2002: 110].

Из интервью Олфину Тоффлеру (1963 г.). Затронута тема самооценки, и Набокову поставлен такой вопрос: «<...> Что, кроме забывчивости, вы как писатель считаете своим главным недостатком?»

Набоков: «Отсутствие спонтанности; навязчивость параллельных мыслей; третьих мыслей; неумение правильно выразить себя на любом языке, не иначе как сочиняя каждое проклятое предложение в ванне, в уме, за столом» [Там же: 144]. С. Пинкер отзывается о Набокове как о блестящем англоязычном авторе, который «отказывался читать речи или давать интервью спонтанно, настаивая на том, чтобы заранее расписать текст слово за словом, с помощью грамматик и словарей. Он скромно признавался: «Я думаю как гений, пишу как выдающийся автор и говорю как ребенок». А ведь он еще и обладал тем преимуществом, что одна из воспитывающих его нянь была англоязычной» [Пинкер 2004: 277]. Для Набокова отсутствие спонтанности означает активную проработку каждого элементарного вербального (ментального) шага. Красноречивым комментарием к «недостатку» («отсутствие спонтанности») служит отчет Набокова о своей работе над переводом «Евгения Онегина»: «В десятилетней работе над “Евгением Онегиным” сказались мои пристрастия и неприязни. При переводе 5500 строк на английский язык

пришлось выбирать между рифмой и разумом — я выбрал разум. Единственное мое устремление состояло в том, чтобы дать дотошный подстрочник, абсолютно буквальный перевод книги с обильными и педантичными примечаниями, объем которых намного превышает размеры текста поэмы. “Легко читаются” только переложения; мой перевод читается нелегко; он честен, неуклюж, тяжеловесен и рабски верен <...>» [Набоков 2003, II: 582–583].

Приоритетный для Набокова критерий подлинного мастерства — осязаемость аргумента, которая достигается вниманием писателя к детали. Не найдя этого свойства в творчестве Достоевского, Набоков категорически отверг его талант художника. «Раз навсегда условимся, что Достоевский — прежде всего автор детективных романов <...> Мастер хорошо закрученного сюжета, — пишет Набоков в своем эссе (лекции) о Достоевском, — Достоевский прекрасно умеет завладеть вниманием читателя, умело подводит его к развязкам и с завидным искусством держит читателя в напряжении. Но если вы перечитали книгу, которую уже прочли однажды, и знаете все замысловатые неожиданности сюжета, вы почувствуете, что не испытываете прежнего напряжения» [Набоков ЛРЛ: 188–189].

В своей критике Достоевского как художника Набоков не голословен. Уличая Достоевского в неубедительности, Набоков сам действует как «читатель — перечитыватель» его текстов. «Мне было двенадцать лет когда сорок пять лет тому назад я впервые прочел “Преступление и наказание”, и решил, что это могучая и волнующая книга. Я перечитал ее, когда мне было 19 <...> и понял, что она затянута, нестерпимо сентиментальна и дурно написана. В 28 лет я вновь взялся за нее, так как писал тогда книгу, где упоминался Достоевский. Я перечитал ее в четвертый раз, готовясь к лекциям в американских университетах. И лишь совсем недавно я, наконец, понял, что меня коробит в ней. Изъян, трещина, из-за которой, по-моему, все сооружение этически и эстетически разваливается, находится в 10-й главе четвертой части. В начале сцены покаяния убийца Раскольников открывает для себя благодаря Соне Новый Завет. Она читает ему о воскрешении Лазаря. <...> “Убийца и блудница” и “вечная книга” — какой треугольник! Это ключевая фраза романа и типично достоевский риторический выверт. Отчего она так режет слух? Отчего она так груба и безвкусна? Я полагаю, что ни великий художник, ни великий моралист, ни истинный христианин, ни настоящий философ, ни поэт, ни социолог не свели бы воедино, соединив в одном порыве фальшивого красноречия убийцу —

с кем же! — с несчастной проституткой, склонив их столь разные головы над священной книгой <...> Убийцу же следовало бы прежде всего показать врачу <...> Убийца и блудница за чтением Священного Писания. <...> Здесь нет никакой художественно оправданной связи. <...> Преступление Раскольникова описано во всех гнусных подробностях, и автор приводит с десяток различных его объяснений. Что же касается Сони, мы ни разу не видим, как она занимается своим ремеслом. Перед нами типичный штамп. Мы должны поверить автору на слово. Но настоящий художник не допустит, чтобы ему верили на слово» [Набоков ЛРЛ: 189–190].

* * *

Обоснование методики медленного чтения находим у Набокова уже в раннем периоде его творчества. Его рассказ «Венецианка»¹ служит уроком читателю, пренебрегающему деталью. Авторство Набокова опознается здесь по манере тестирования читателя: упоминая загадочный плод в конце рассказа, он проверяет, насколько мы соответствуем эталону прилежного читателя.

Ситуация на теннисном корте (в самом начале рассказа) — не что иное, как урок персонологии: автор предлагает нам сравнить видимые особенности человека в игре и скрытую суть его характера, опознать глубинные психологические свойства личности, поведенческую стратегию данного индивида в жизни. Симпсон (университетский приятель Франка) — психологический антипод Набокова. Это «тощий, рыжеватый юноша с кроткими, но безумными глазами, бьющимися и блестящими за стеклами пенсне, как слабые голубые бабочки, старался играть как можно лучше <...> Но как ни старался Симпсон, как ни прыгал, ему ничего не удавалось: он чувствовал, что расплзается по швам, что робость мешает ему метко бить и что в руке он держит — не орудие игры, тонко и вдумчиво составленное из янтарных звонких жил, натянутых на прекрасно вычисленную оправу, а неуклюжее сухое полено, от которого мяч отмигивает с болезненным треском, попадая то в сетку, то в кусты, и норовя даже сшибить соломенную шляпу с круглой плечи господина Магора, стоявшего в стороне от площадки и глядевшего без особого любопытства, как побеждают вспотевших противников молодая жена его Морийн и лёгкий, ловкий Франк» [Набоков 1969: 26]. Симпсон подружился с ним «главным образом потому, что, как большинство слабых, застенчивых, втайне восторженных людей, он невольно льнул

¹ Рассказ впервые был опубликован в 1969 г. («Звезда», № 11, 1969).

к человеку, в котором всё было ярко, крепко — и зубы, и мышцы, и физическая сила души — воля. А со своей стороны Франк, эта гордость колледжа, — он греб на гонках, и летал через поле с кожаным арбузом под мышкой, и умел нанести удар в самый кончик подбородка <...> этот необыкновенный, всеми любимый Франк находил что-то очень льстившее его самолюбию в дружбе с неловким, слабым Симпсоном» [Набоков 1969: 30]. Психологический портрет каждого персонажа цитируемого рассказа убеждает своей диагностической цельностью; это своего рода текст-вложение, претендующий на выписку из генетического досье индивида; такие характеристики, по замыслу автора, служат читателю информативным материалом для реконструкции его — Набокова — критериев подлинности таланта, для осмысления тех принципов оценки художнического дарования, которые сам Набоков считает приоритетными. Образ автора, его собственное генетическое досье читатель должен вычислить как альтернативу вымышленному герою: персонажу-реставратору (искусствоведу); персонажу — коллекционеру картин; сыну коллекционера (художнику) и его приятелю. Каждому из персонажей автором предписана роль: по-своему «продемонстрировать» жертву искусства. Наиболее интересен Франк, задача которого — мотивировать стремление самого Набокова к гармонической целостности собственной личности.

В поисках героя-маски (авторского агента) у читателя рассказа «Венецианка» может возникнуть соблазн поставить знак равенства между Франком и автором. Поводом для аналогии служит размышление Франка о судьбе художника, ставшего рабом своего призвания. Устами Франка автор утверждает, что «<...> в искусстве — особенно в живописи — есть что-то женственное, болезненное, недостойное сильного человека. Я стараюсь бороться с этим бесом, оттого что знаю, как он губит людей. В случае, если я всецело ему поддамся, меня ожидает не покойная и размеренная жизнь с ограниченным количеством горя, с ограниченным количеством наслаждения, с точными правилами, без которых всякая игра теряет свою прелесть, — а сплошная сумятица, буря, <...> я стану подобен <...> тем длинноволосым самолюбивым дуракам в бархатных куртках — издёрганным, слабым, любящим одну только свою липкую палитру... Но бес, по-видимому, был очень силен. По окончании зимнего семестра Франк, ничего не сказав отцу — и этим глубоко его обидев, — укатил третьим классом в Италию и через месяц вернулся прямо в университет, загорелый, радостный точно отделавшись навсегда от сумрачной лихорадки творчества» [Там же: 30].

Набоков солидарен с таким художником, который способен оставить отпечаток собственной творческой манеры в портрете. Принцип фотографического натурализма высмеивается в споре художника Ардалиона с Германом («Отчаяние», 1930). [Ардалион]: «Всякое лицо — уникум <...> Вы еще скажите, что все японцы между собою схожи. Вы забываете, синьор, что художник видит именно разницу. Сходство видит профан». [Герман]: «Но согласитесь, — продолжал я, — что иногда важно именно сходство». На это Ардалион, завершая спор, отзывается иронической репликой («Когда прикупаешь подсвечник»)» [Набоков 1990, 3: 356–357]. Талантливое подражание натуре (или произведению искусства, уже созданному другим автором) может свидетельствовать о творческой одаренности, но к подлинному искусству не имеет прямого отношения. Симпсон, обнаружив безупречное сходство жены реставратора с портретом «венцианки», ночью проникает в картинную галерею. Загипнотизированный красотой оригинала и изображения, он, не подозревая, что портрет — подделка², выполненная его другом Франком, совершает «вхождение» в картину.

Искушение проникнуть в пространство, изображаемое художником, испытал сам Набоков в детстве; об этом неоднократно упоминается в автобиографической прозе («Подвиг», «Другие берега», «Память, говори»). Над детской кроватью Мартына «висела на светлой стене акварельная картина: густой лес и уходящая вглубь витая тропинка. Между тем в одной из английских книжонок, которые мать читывала с ним <...> был рассказ именно о такой картине с тропинкой в лесу прямо над кроватью мальчика, который однажды как был в ночной рубашке, перебрался из постели в картину, на тропинку, уходящую в лес. Мартына волновала мысль, что мать может заметить сходство между акварелью на стене и картинкой в книжке: по его расчету, она, испугавшись, предотвратила бы ночное путешествие тем, что картину бы убрала <...> Мартын молился о том, чтобы она не заметила соблазнительной картинки как раз над ним. Вспоминая в юности то время, он спрашивал себя, не случилось ли и впрямь так, что с изголовья кровати он однажды прыгнул в картину, и не было ли это началом того счастливого и мучи-

² В конце рассказа, претендующем на резюме, читатель не находит однозначного решения проблем (искусство: обман или достоверность?; гений и этика: дает ли талант право человеку в своей жизни перечеркнуть азбучные правила морали?). Главное в писателе — это в о л ш е б н и к; «<...> именно тогда начинается самое захватывающее, когда мы, — пишет Набоков, — пытаемся постичь индивидуальную магию писателя, изучить стиль, образность, структуру его романов или стихотворений» [Набоков ЛЗЛ: 28–29].

тельного путешествия, которым обернулась вся его жизнь. Он как будто помнил холодок земли, зеленые сумерки леса, излучки тропинки, пересеченной там и сям горбатым корнем, мелькание стволов, мимо которых он босиком бежал, и странный темный воздух, полный сказочных возможностей» [Набоков 1990, 2: 158].

Этот интригующий эпизод (в тексте рассказа «Венецианка» и в автобиографических романах) воспринимается «бифокальным» видением, т.е. в двух ракурсах: (1) как урок словесности на тему «рождение творческой метафоры» и (2) как рефлексия писателя о своем призвании. «Бабушка Эдельвейс <...> ревностно занимаясь акварелью во дни молодости, вряд ли предвидела, когда мешала на фарфоровой палитре синенькую краску с желтенькой, что в этой рождающейся зелени будет когда-нибудь плутать ее внук» [Там же: 158].

В рассказе «Венецианка», — пишет Б. Бойд, — яркие характеры и хорошо выстроенные коллизии, «но в нем отсутствует ореол мистического смысла, который привнесет в свои произведения зрелый Набоков» [Бойд 2001: 277]. «Робкий, впечатлительный молодой студент-кембриджец, как кажется, входит в картину Себастьяно дель Пьомбо³ и прогуливается по нарисованному пейзажу, пока не начинает высыхать, превращаясь в сгусток пигмента; специалист-реставратор стирает инородное тело, слишком поздно понимая, что он натворил, однако все это оказывается литературным трюком, и в конце рассказа мы находим естественное объяснение» [Там же]. Таинственный плод — лимон, найденный садовником на примятом газоне, где заснул Симпсон, «является единственной загадкой во всем рассказе», — обращается Набоков к нам в заключительной главке, сохраняя за собой авторское право оставить читателя в недоумении.

Утверждая право на вымысел, Набоков в своих лекциях по литературе студентам говорит:

«Литература родилась не в тот день, когда из неандертальской долины с криком: “Волк, волк!” — выбежал мальчик, а следом и сам серый волк, дышащий ему в затылок; литература родилась в тот день, когда мальчик прибежал с криком: “Волк, волк!”, а волка за ним не было. В конце концов бедняжку из-за его любви к вранью сожрала-таки реальная бестия, но для нас это второстепенное. Важно совсем другое. Смотрите: между настоящим волком и волком в небылице что-то мерцает и

³ «Такая картина действительно существует: это “Римлянка”, которую Набоков имел возможность разглядывать в берлинском Музее кайзера Фридриха» [Бойд 2001: 277].

переливается. Этот мерцающий промежуток, эта призма и есть литература. <...> Литература — это выдумка <...> Назвать рассказ правдивым значит оскорбить и искусство, и правду. Всякий большой писатель — большой обманщик, но такова же и эта архимошеница — Природа <...> Природа использует изумительную систему фокусов и соблазнов. Писатель только следует ее примеру» [Набоков ЛЗЛ: 28].

«Вхождение в картину», изображаемое Набоковым в раннем рассказе «Венецианка» (1924 г.), — иносказание собственной судьбы писателя. Образ «счастливого и мучительного путешествия» — не что иное, как метафора-рефлексема, к которой Набоков неоднократно прибегает в поисках истоков своего творческого дара: метафора, — убеждает нас Набоков, — может быть «*восхитительно и чудовищно буквальная*» [Набоков 2006, IV: 595]. Автор приглашает нас в свою творческую «лабораторию», наглядно показывая модуляции буквального и фигурального смыслов. Сцена вхождения в картину (персонаж рассказа приклеивается к полотну, оставляя следы своего физического вторжения в изображенный на полотне ландшафт) — своего рода практикум по теории метафоры с использованием наглядного «пособия».

* * *

Творческая инициатива Набокова в эксперименте с метафорикой заключается не только в том, что он расширяет фонд «доноров» для своих фигуральных проекций; Набоков виртуозно сталкивает метафоры, вовлекая читателя в лабиринт внутритекстовых мотиваций.

Демонстрируя пример идеального перечитывателя Набокова, Г. Барбартло анализирует функцию одной «подсобной метафоры» в романе «Приглашение на казнь»: «Цинциннат проводит в крепости девятнадцать дней, по главе на день, причем каждая глава начинается новым днем <...> В начале книги карандаш “изумительно очинен... длинный как жизнь любого человека, кроме Цинцинната”. На самом деле, он в точности соизмерим с длиной остатка жизни Цинцинната в романе, иными словами, с длиной самого романа. Среди множества разноязыких литературных сочинений о казни посредством декапитации нет, вероятно, ни одного, где очевидный и плоский каламбур (глава) приходился бы так кстати, как в “Приглашении на казнь” <...> Карандаш тут как бы шест для замера глубины времени, длина которого уменьшается прямо пропорционально убывающему числу оставшихся неперевернутыми страниц» [Барбартло 1997: 441–442].

Фигуральный смысл у Набокова часто безупречно прозрачен и при этом виртуозно законспирирован. «Вы бы лучше научились, как дру-

гие, вязать, — проворчал Родион, — и связали бы мне ф а р ш и к. Писатель!» [Набоков 1990, 4: 82]. В реплике, обращенной к Цинциннату, привлекает внимание превращение кулинарной метафоры в метафору текстильную на основе общего «шарнира»⁴ — глагола *связать*. Читатель, убедившийся в том, что у Набокова не бывает каламбуров ради шутки, настраивается на расшифровку тайнописи. Для чего Родиону шарфик? Анаграмма (*фаршик* – *шарфик*) в реплике Родиона, — как и в случае отмеченной выше риторической игры (*голова* – *глава*) — была бы слишком примитивной для Набокова, если бы он оставил ее без внутритекстовой мотивации. В гл. XVII мы узнаём, что на торжественный ужин накануне ожидаемой казни Цинцинната «слуги, навербованные среди самых ловких франтов города <...> резво разносили кушанья» [Там же: 105]. Родиону следовало соответствовать уровню приглашаемых гостей; сравним, к примеру, как выглядит м-сье Пьер, когда он не в арестантском платье, а «в бархатной куртке, артистическом галстуке бантом и новых, на высоких каблуках, вкрадчиво поскрипывающих сапогах с блестящими голенищами <...>» [Там же: 99].

Однако текстильная метафора *связать шарфик* имеет еще одну мотивацию. Родион приносит в камеру еду Цинциннату и корм пауку⁵. Паук (закадровый персонаж) — символический дублер автора, которому предстоит завершить работу над книгой; *связать шарфик* (сплести паутину) — иносказание такого завершения. Продолжая поиск смысла набоковской тайнописи, заметим, что паутина — «продукт», имеющий хрупкую текстуру. Вместе с тем, глаголом *вязать* мотивировано слово «вязь»: «старинное декоративное орнаментальное письмо, а также соединение, сплетение нескольких букв в один сложный знак» [ТСРЯ 2007: 141]; «вязь — род письма, где буквы связаны, переплетены или всунуты одна в другую» [Даль 1989, I: 337].

Так или иначе, — читатель, озадаченный гиперсемантизацией слов *паук*, *паутина*, *вязать*, *фаршик*, *шарфик*, обнаруживает, что вербальная игра экономно и содержательно отражает роли персонажей и оригинально вплетается в текст романа «Приглашение на казнь». Концентрация читательского внимания («прилежное» чтение) позволяет улав-

⁴ Метафора есть не что иное, как «вызов (языковому) сознанию», при котором читатель, принимая условие игры, «пытается как-то обосновать наблюдаемое совпадение означающих» [Дюбуа 1986: 195]. «Метафорическая редукция считается завершённой, когда читатель находит третье виртуальное понятие, выполняющее роль шарнира между двумя другими» [Там же: 196].

⁵ У пауков «переваривание пищи начинается вне тела. Пойманную добычу пауки опутывают паутиной» [БСЭ, т. 32, 1955: 244].

ливать логическую несообразность, которая в современной лингвистике называется «референциальным конфликтом»; см.: [Федорова 2015: 643].

Проверяя прилежание читателя, Набоков утверждает одну из доминант своего художественного мышления — примат детали. «Как художник и как ученый, — читаем в одном из интервью Набокова, — я предпочитаю конкретную подробность обобщению, образы идеям, туманные факты прозрачным символам и случайно найденный диким плод синтетическому варенью» [Набоков 2003, II: 582]. Остроумную мотивацию гегемонии предмета в художественном мире Набокова находим у М. Шульмана: «В такой бедной человеком, даже античеловеческой среде — функции человека берет на себя предмет. Если все равно персонажи — марионетки, то отчего же не взять в качестве отправного пункта размышлению вещь?» [Шульман 1998: 87].

Юлий Айхенвальд в своей рецензии на роман Набокова «Король, дама, валет» 1928 г. сравнивал изобразительную манеру Набокова с приемами кинематографа, упрекая при этом автора в «ненасытном» зрении. При изучении эвристических эффектов в тексте этого романа нельзя не обратить внимание на одну из сцен, в которой Набоков предстает как мастер гиперсемантизации с помощью живой картинки. Старичок-фокусник (Менетекельфарес), у которого Франц снимает комнату, «на цыпочках проходил по коридору и услышал глухое хихиканье за хозяйской дверью. Дверь была полуоткрыта. Он мимоходом заглянул в комнату. Старичок-хозяин, в одном нижнем белье, стоял на четвереньках и, нагнув седовато-багровую голову, глядел — промеж ног — на себя в трюмо» [Набоков 1990, I: 168]. Хихикающий старичок проигрывает («в лицах») шараду («угадай слово»); таким образом персонаж буквально показывает смысл авторской тайнописи «зеркало поклонничество смехотворно». Набоков учит читателя думать рисунками, изображая анти-Нарцисса. Эта сцена — не что иное, как остроумная отповедь критикам, обвинявшим Набокова в самолюбовании⁶. Улавливая «мелочи» жизни, «ненасытное» зрение водит пером писателя, гаранти-

⁶ Интересно, что во время цитирования этого места на одной из конференций из аудитории прямо последовал громкий вопрос «Как же ему это удалось?» — Валерий Закиевич Демьянков пытался вообразить несуразную позу старика у зеркала. Эта спонтанная реплика из аудитории — лучшее подтверждение того, что Набоков талантливо руководит работой нашего читательского (зрительского) воображения. Он тактичный и одновременно расчетливый подказчик, способный безошибочно предугадать реакцию адресата в нужном автору месте текста. Упрек в ненасытном зрении кажется неправомерным.

руя достоверность изображаемого и располагая к сотворчеству. «Ненасытное зрение» и говорящая память — безусловно, союзники Набокова, позволяющие ему завоевать доверие читателя. В эстетике Набокова деталь — далеко не мелочь, а то начало начал, на котором зиждется искусство откровения объективности.

* * *

Набоков — это школа постижения неясных смыслов, остроумно завуалированных и умножающих смысловые параметры языкового знака. Напомню отрывок из русской версии «Лолиты», в котором Набоков прямо обращается к читателю: «Думаю, что я особенно чувствителен к магии игр. В моих шахматных сессиях с Гастоном я видел вместо доски квадратное углубление, полное *прозрачной морской воды с редкими раковинами и каверзами, розовато* светящимися на ровном мозаичном дне, казавшемся бестолковому партнеру *мутным илом* и облаком сепии» [Набоков 2004, II: 286]. Слово *сепия* в данном контексте — метафора-загадка, принципиально противопоставленная метафорам «заигранным» (словарным). Это своего рода тайный духовный покровитель Набокова, остроумно найденный им в природе образ-автопародия. В гомеопатии *сепия* — термин, обозначающий конституциональный тип личности, — «создания независимого, которое плавает скорее в одиночку, чем в группе <...> Оказавшись в опасности, она выпускает облачко чернил для того, чтобы скрыть свой побег, а также в тех случаях, когда пытается замаскировать свою добычу. Таким образом коричневатого-черная жидкость служит и целям защиты, и целям нападения» [Култер 1996: 255]; подробнее см.: [Ляпон 2011: 360–368].

Конструируя одну из своих метафорических проекций, Набоков использует в роли предметного донора припаркованный автомобиль. В повести «Пнин» он описывает воображаемый эксперимент: «<...> разойдем кузов машины на отдельные линии и плоскости и снова их сложим, переведа их на язык отражений <...>» [Набоков 2004, III: 89]. Поверхность полированного автомобиля разбирается по частям, каждая из которых (крыша, капот, бампер, заднее стекло) интересна способностью по-своему отражать внешний мир и отличается от стандартного (идеально плоского) зеркала. Автомобиль в движении у Набокова превращается в идеальную картинку, рисующую его работу (в буквальном смысле) метафору. Писателю удается предельно гибко, информативно и остроумно изобразить абстрактную идею Отражения, предусмотреть непредсказуемое множество преломлений понятия Творчество.

Таким образом, в слове «авто-метафора» Набоков актуализирует одновременно три смысловых фокуса: 1) экспериментальный каламбур, созданный автором, не фиксируемый общеупотребительными словарями; 2) фигуральный синоним самого автора; 3) «образ предмета» — используемый как оригинальный донор для творческой метафоры. Каламбур этого писателя — ловушка, затрудняющая чтение, либо, наоборот, — откровение, носитель ключевой информации. Лексема **авто** продуктивно совмещает в данном контексте несколько значений и при этом выступает как сквозная рабочая метафора-идеологема, подчеркивая радикальный персонализм Набокова. Принимая правила игры Набокова, читатель восстанавливает из контекста русский синоним слова сепия — *каракатица*. Игровой маневр (букв. ‘машина в движении’) прочитывается как англо-русский каламбур автора, который пишет на двух языках. Писатель подчеркивает, что всю жизнь активно искал собственный «водяной знак», понимая под этим выражением некий говорящий иероглиф, в котором закодирована идионорма личности в целом, включая особенности психики. Рассмотренный выше эксперимент («Пнин», «Лолита») иллюстрирует оригинальную тактику лексической гиперсемантизации, которую сам Набоков интерпретирует так: «Я победоносно смешиваю метафоры, потому что именно к этому они и стремятся, когда отдаются ходу тайных взаимосвязей — что, с писательской точки зрения, есть первый положительный результат победы над здравым смыслом» [Набоков ЛЗЛ 1998: 467].

Необходимым дополнением к «генетическому досье» Набокова служат его лекции по русской и зарубежной литературе, а также интервью писателя, в которых затронуты ключевые свойства его творческой стратегии, особенности вербального поведения. Эти материалы — органичная часть набоковедения. Читатель, который знаком с затекстовыми материалами, безусловно, выигрывает и как реципиент конкретного художественного текста автора.

В случае Набокова речь идет не только о методике овладения смыслообразующим инструментом (именно эта функция является приоритетной для знаков естественного языка); текст Набокова — это талантливо препарированное руководство на тему: как, обладая в высшей степени развитой способностью к рефлексии, к самопознанию и перевоплощению, сохранить внутреннюю гармонию собственного «Я». При холистическом подходе к психологической конституции индивида обнаруживается внутренняя связь, которая гарантирует целостность («цельность», в этимологическом смысле) когнитивного механизма личности, ее ментального модуса. Речь идет, по-видимому, о мудрости

природы, об инстинкте самосохранения и саморегуляции, о согласованности разных параметров, поддерживающих друг друга.

* * *

Проблемная ситуация «Автор — адресат — текст», актуальная для современной когнитивной науки, в творчестве Набокова находит активный и содержательный отклик. Набоков дает возможность своему читателю реконструировать доктрину чтения, существование которой в принципе не возможно, по мнению Р. Барта. Набоков по существу солидарен с Р. Бартом: отменяя чтение (как поверхностное знакомство с текстом), Набоков настаивает на перечитывании и тем самым подчеркивает, что коллизия «означивающий автор — декодирующий адресат» служит источником, насыщенным ценной информацией о многоликом читателе: *Homo sapiens*, *Homo loquens*, *Homo ridens*, *Homo ludens*.

К этим образам («мыслящий», «говорящий», «смеющийся», «играющий») присоединяются еще два психологических портрета обобщенного читателя: человек умиротворенный и человек тоскующий. Я имею в виду самонаблюдение, которое с подкупающей неподдельностью формулирует Вильгельм Гумбольдт (философ – лингвист – антрополог) в своих «Эстетических опытах» (1798 г.). Когда мы наблюдаем «гармонию и совершенство», — пишет Гумбольдт, — имея в виду воздействие на человека «больших произведений искусства, к нам приходит покой» <...> «в таком состоянии уже не могут иметь места какие-либо помехи или диссонансы; когда же произведение трогает наше сердце, то это значит, что мы заглядываем в глубь природы или человеческой природы, поэтому наше сердце сжимает тоска. Эти два состояния показывают, что мы никогда не прозреваем человечество и судьбу — два колоссальных предмета — так живо, никогда не сопрягаем их столь энергично, как в подобные моменты» [Гумбольдт 1985: 1980].

Л и т е р а т у р а

- Барбартарло Г.* Очерк особенностей устройства двигателя в «Приглашении на казнь» // В.В. Набоков: Pro et contra. СПб.: РХГИ. 1997. С. 441–442.
- Барт Р.* Удовольствие от текста // Барт Р. Система моды. Статьи по семиотике культуры. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 2003.
- Барт Р.* О чтении // Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс Универс. 1994. С. 469–470.
- Бойд Б.* Владимир Набоков: русские годы. М.; СПб.: Независимая газета; Симпозиум, 2001.
- Гумбольдт В.* Язык и философия культуры. М.: Прогресс, 1985.
- Даль В.* Толковый словарь в четырех томах. М.: Русский язык, 1989.

- Дюбуа Ж. [и др.] *Общая риторика*. М.: Прогресс, 1986.
- Култер К.Р. *Портреты гомеопатических препаратов. Психофизический анализ конституциональных типов*. I. Смоленск: Гомеопатическая медицина, 1996.
- Ляпон М.В. *Закодированные откровения (автор в поисках формулы творчества) // Текст и подтекст: поэтика эксплицитного и имплицитного*. М.: Азбуковник, 2011. С. 360–368.
- Мельников Н.Г. [сост.] *Набоков о Набокове и прочем: Интервью, рецензии, эссе*. М.: Независимая газета, 2002.
- Набоков В. *Венецианка // Звезда*. 1969, № 11.
- Набоков В. *Собр. соч. в четырех томах*. М.: Правда, 1990.
- Набоков В. *Лекции по русской литературе (ЛРЛ)*. М.: Независимая газета, 1996.
- Набоков В. *Лекции по зарубежной литературе (ЛЗЛ)*. СПб.: Независимая газета, 1998.
- Набоков В. *Собрание соч. американского периода в пяти томах*. СПб.: Симпозиум. (Т. I 2004; Т. II 2003; Т. III 2004; Т. IV 2006; Т. V 2004).
- Пинкер С. *Язык как инстинкт*. М.: УРСС, 2004.
- ТСРЯ 2007 — *Толковый словарь русского языка*. М., 2007.
- Федорова О.В. *Типология референциальных конфликтов // Язык и мысль. Современная когнитивная лингвистика*. М.: Языки славянских культур, 2015.
- Шульман М. *Набоков, писатель. Манифест*. М.: МГУ, 1998.

Maya V. Lyapon

*Vinogradov Russian language Institute of the Russian Academy of Sciences
(Russia, Moscow)
lyapon@list.ru*

NABOKOV: THE SCHOOL OF CREATIVE READING

The article shows the value of Nabokov as an informant for cognitive scientists studying heuristically active personality. In the case of Nabokov this means the personality that combines features of an aesthetic person (artist's talent) and a theoretical person (a researcher, a classifier).

Nabokov's linguistic experiment (his artistic practice) serves as a pretext for search of underlying psychological motivations which explain the writer's inclination to play rhetoric, in particular, to the formation of hybrid metaphors, countermetaphors, to the clash of literalism and figurativeness, to the invention of metaphorical scenarios of different formats and other techniques by means of which Nabokov deliberately brings us into a state of productive puzzlement, stimulates creative initiative of a potential reader.

Nabokov's text taken as a whole space is filled with the material in integrative stylistics, which explains the author's idionorm in a unified manner. Materials of his lectures to American students are involved, as well as his interviews dealing with the writer's creative principles and the features of his verbal behavior.

Problem situation "Author – recipient – text" relevant for cognitive science, finds a meaningful response in Nabokov's writings. Hypersemantization observed in Nabokov's artistic experience, is an effective means of education and improvement of the linguistic competence of a language speaker. Modern humanitarian science appeals to Nabokov's authority in search of an answer to the question about the conditions of creation productivity, about the influence of reading culture on the activity of creative thinking.

Key words: the Russian language, linguistic experiment of the writer, the theory of metaphor, play rhetoric, cognitive aspects of reading, integrative stylistics.

References

- Barabtarlo G. [An essay of the engine structure peculiarities in Invitation to a Beheading]. *V.V. Nabokov: Pro et contra*. SPb., RkhGI Publ., 1997, pp. 441–442. (In Russ.)
- Barthes R. [The pleasure of the text]. Barthes R. *Sistema Mody. Stat' i po semiotike kul'tury* [The fashion system. Articles on semiotics of culture]. Moscow, Izd-vo im. Sabashnikovskh Publ., 2003, p. 489. (In Russ.)
- Barthes R. [On reading]. Barthes R. *Izbrannye raboty. Semiotika. Poetika* [Selected works. Semiotics. Poetics]. Moscow, Progress Unvers Publ., 1994. pp. 469–470. (In Russ.)
- Boid B. *Vladimir Nabokov: russkie gody* [Vladimir Nabokov: the Russian years]. M. — SPb., Nezavisimaya Gazeta. Simpozium. Publ., 2001.
- Humboldt V. *Yazyk i filozofiya kul'tury* [Language and the philosophy of culture]. Moscow, Progress Publ., 1985, p. 180.
- Dal' V. *Tolkovyi slovar' v chetyrekh tomakh* [An explanatory dictionary in 4 volumes]. Moscow, Russkii yazyk Publ., 1989.
- Dubois J. [and others] *Obshchaya ritorika* [General rhetoric]. Moscow, Progress Publ., 1986, pp. 195, 196.
- Kulter K.R. *Portrety gomeopaticheskikh preparatov. Psikhofizicheskii analiz konstitutsional'nykh tipov* [Portraits of homeopathic medicines. Psychophysical analysis of constitutional types]. Vol. I. Smolensk, Gomeopaticheskaya meditsina Publ., 1996, p. 255.
- Lyapon M.V. [Encoded revelations (the author in search of creation formula)]. *Tekst i podtekst: poetika eksplitsitnogo i implitsitnogo* [Text and subtext: poetics of the explicit and the implicit]. Moscow, Azbukovnik Publ., 2011, pp. 360–368. (In Russ.)
- Mel'nikov N.G. [Comp.] *Nabokov o Nabokove i prochem: Interv'yū, retsenzii, esse* [Nabokov about Nabokov and other matters: Interviews, reviews, essays]. Moscow, Nezavisimaya Gazeta Publ., 2002.
- Nabokov V. [A Venetian woman]. *Zvezda*, 1969, no. 11. (In Russ.)
- Nabokov V. *Sobr. soch. v chetyrekh tomakh* [Collected works in 4 volumes]. Moscow, Pravda Publ., 1990.
- Nabokov V. *Leksii po russkoi literature* [Lectures on Russian literature]. Moscow, Nezavisimaya Gazeta Publ.. 1996.
- Nabokov V. *Leksii po zarubezhnoi literature* [Lectures on foreign literature]. SPb., Nezavisimaya Gazeta Publ.. 1998.
- Nabokov V. *Sobranie soch. amerikanskogo perioda v pyati tomakh* [Collected works of the American period in 5 volumes]. SPb., Simpozium Publ. (Vol. I 2004; Vol. II 2003; Vol. III 2004; Vol. IV 2006; Vol. V 2004).
- Pinker S. *Yazyk kak instinkt* [Language as an instinct]. Moscow, URSS Publ.. 2004, p. 277.
- Tolkovyi slovar' russkogo yazyka* [An explanatory dictionary of the Russian language]. Moscow, 2007.
- Fedorova O.V. [Typology of referential conflicts]. *Yazyk i mysl'. Sovremennaya kognitivnaya lingvistika* [Language and thought. Modern cognitive linguistics]. Moscow, Yazyki slavyanskoi kul'tury Publ., 2015, p. 643. (In Russ.)
- Shul'man M. *Nabokov, pisatel'. Manifest* [Nabokov, a writer. The manifesto]. Moscow, MGU Publ., 1998, p. 87.

Галина Денисова

*Пизанский Государственный университет
(Италия, Пиза)
galina.denissova@unipi.it*

Креативный потенциал языка русских эмигрантов «первой волны»

Язык русского зарубежья привлекает к себе внимание отечественных лингвистов и иностранных специалистов, прежде всего, славистов из тех стран, где исторически формировались русские диаспоры. Русский язык за рубежом характеризуется своей неоднородностью и многоликостью, как по вертикальной оси (разные «волны» эмиграции), так и в горизонтальном срезе (в рамках одной «волны»). Материалом для статьи послужили мемуары эмигранта «первой волны» Владимира Венедиктовича Хороманского.

Ключевые слова: русский язык эмиграции «первой волны».

Многое еще помнится, но многое уже и забыто. 82 года прожив на свете, из которых 51 год на чужбине.

Из «Воспоминаний»

Владимира Хороманского

Язык русского зарубежья характеризуется своей неоднородностью и может различаться как по вертикальной оси (разные «волны» эмиграции), так и в горизонтальном срезе (в рамках одной «волны»). Настоящая работа представляет собой логическое продолжение начатого ранее изучения общих и специфических тенденций в языке диаспоры (см. [Денисова 2005; 2008; Denissova 2012]) и ставит целью (1) анализ изменений, которые происходят с языком в эмиграции, в сравнении с процессами, протекающими в языке метрополии, (2) рассмотрение дискурса самоидентификации (языковой, этнической, социокультурной и т.д.), который частично проливает свет на структуру и содержание некоторых важнейших составляющих культурно-языковой проекции, в том числе — в координатах антиномии «свой»/«чужой» как определенной психологической установки.

1. Общие наблюдения

Материалом для настоящей работы послужили записки Владимира Венедиктовича Хороманского (1889–1983). Штабс-ротмистр Финляндского полка Хороманский родился 31 мая 1889 г. в Елизаветграде

Херсонской губернии. По окончании гимназии в 1909 г. поступил в С.-Петербургский Императорский университет на физико-математический факультет по отделению естественных наук, однако затем его оставил и в 1910 г. был зачислен юнкером в Николаевское Кавалерийское училище. В студенческие годы он оказался вовлеченным в круги революционной молодежи и перевозил самодельные бомбы (эти события описаны в воспоминаниях «Рождественский отпуск 1911»). Во время Первой мировой войны служил в императорской армии, а в Гражданскую — оказался в рядах белогвардейцев. В 1919 командовал Особым конным отрядом Екатеринославской бригады Государственной стражи. Эмигрировал. Жил во Франции, в Ницце. В 1930-е годы занимал должность генерального секретаря Русского Трудового Христианского Движения в Ницце¹. Хороманский был артистом-любителем, и в начале 1950-х состоял в Русской труппе под руководством П.С. Шило. Скончался Хороманский 17 февраля 1983 в Ницце и похоронен на кладбище Кокад.

Рукописи нашего информанта хранятся в «Бахметьевском архиве» при Колумбийском университете и включают в себя: (1) записки отца Венедикта Михайловича Хороманского (бывшего редактором «Саратовских губернских ведомостей» и вышедшего в отставку при губернаторстве П.А. Столыпина) о том, как семья в 1918 году пробиралась из Москвы в Крым, а затем покидала революционную Россию (окончание этой рукописи утрачено: она обрывается прибытием эмигрантов на Мальту). (2) Воспоминание-комментарий самого Владимира Венедиктовича Хороманского в дополнение к запискам отца о жизни в Саратове эпохи 1889–1904, датированное «Ницца, 22.08.1966 г.». (3) Переработка «Воспоминаний», датируемая «Ницца 1971 год» и оформленная в виде папки из тетрадных листов с вырезками «Гербы русских городов (из коллекции С. Складенко)». (4) Датированный июлем 1971 года «Переезд в С. Петербург» (до весны 1910 года). (5) Отпечатанные на машинке мемуары: «Рождественский отпуск 1911 года» (без даты). (6) «Тарнобжег» (без даты), (7) воспоминания о движении Махно «Особый отряд» (без даты), (8) «Николаевское Кавалерийское училище» (без даты) и,

¹ «Русское Трудовое Христианское Движение» (РДХД) было создано в 1932 г. Г.Г. Миткевичем и занималось объединением различных групп русских эмигрантов на экономической основе независимо от их конфессиональной принадлежности, что было особенно важно в годы депрессии, когда Франция, вслед за Германией, ограничила приток иностранцев и усложнила процедуру получения разрешения на трудоустройство (о жестких законодательствах в отношении иностранцев во Франции см. [Раев 1994: 55–56]).

наконец, (9) переписка официального характера по делам Русского Трудового Христианского Движения.

Рукописи Хороманского являются источником бесценных свидетельств как в плане освещения некоторых исторических фактов, так и с точки зрения их стилистических особенностей. Последнее представляется особенно актуальным, поскольку, несмотря на очевидный интерес к русской эмиграции в последние годы, до сих пор остаются открытыми не только вопрос о лингвистическом статусе используемого в диаспоре языка, но и проблематика вырисовывающейся в речевом поведении эмигрантов «картины мира» (не говоря о том, что значительное наследие русского зарубежья продолжает оставаться распыленным, а судьба многих архивов — по сей день неизвестной (см. [Коростелев 2015: 185–188]).

Дошедшие до нас записки вбирают в себя все основные функции жанра дневника. Ведение дневника являло собой обязательную часть системы дворянского воспитания в России XIX столетия, и дневниковая проза — довольно сложная система зеркал, которая не сводима к простому своду фактов, но представляет собой осмысленную нарративную конструкцию (см. [Рейтблат 2014: 179]).

Следуя определению М. Михеева, воспоминания Хороманского можно считать «эго-текстом», представляющим собой своего рода черновик сознания автора/эпохи:

«(1) это текст о себе самом, то есть имеющий своим объектом обстоятельства жизни самого автора, и (2) — текст, написанный с субъективной авторской точки зрения, то есть человеком из эгоцентрической позиции <...> Под определение эго-текста подпадает не только дневниковый, но также, конечно, и мемуарный текст, где ошутим временной отступ от описываемых событий <...>» [Михеев 2007: 6–7].

Если попытаться синтезировать прослеживающиеся в рукописях Хороманского текстовые функции, то следует указать на следующие: (1) культурная как механизм сохранения памяти о событиях; (2) терапевтическая как снятие эмоциональных переживаний в процессе их вербальной фиксации; (3) аутокогнитивная как способ извлечения определенного опыта; (4) культурно-игровая, которая включает также квазидialogовую функцию; (5) гигиеническая для очищения памяти; (6) литературно-творческая (см. [Там же: 15–16, 32]):

«Считаю своим непременным долгом поделиться, как с друзьями моими по школе, так и со всеми интересующимися воспитанием военной молодежи этой исторической эпохи <...> Часто мелкие эпизоды

теряются в толще крупных исторических событий, так и то о чем хочу я сообщить вряд ли известно кому либо кроме оставшихся еще непосредственных участников описываемого» («Особый отряд»; подчеркнуто в рукописи)².

2. Смысловое содержание и способы выражения «своего» и «чужого»

В основе содержательного плана дихотомии «свой»/«чужой» на одной оси координат неизменно располагаются такие понятия аксиологического пространства, как «родина/отечество», а на противоположной — «чужбина». «Родина/отечество» (и связанные с ними концепты — «дом», «семья», «родной», «патриотизм») и «чужбина» (и соотносимые с ней — «эмиграция/«изгнание», «иностранный», «чужой», «неродной») являют собой центральные точки, вокруг которых организуются целые области культуры (см. [Вежбицкая 2001: 37]).

«Национальное культурное пространство»³ Хороманского идентифицируется через субъективные элементы индивидуальной картины мира, которая и оказывается единственно релевантной. При этом следует отметить редкое употребление слов «эмиграция»/«чужбина»/«изгнание» и отсутствие презрительно-негативных коннотаций в наименованиях покинутой Родины (как «Совдепия», «Советы» или прилагательных «подсоветский», «эресефесеровский»⁴). Интересно при этом обратить внимание на вариативность номинации и написание с прописной буквы «октябрьской революции»:

² Здесь и далее в цитатах сохраняется оригинальная орфография и пунктуация.

³ Под «национальным культурным пространством» понимается информационно-эмоциональное («этническое») поле существования человека, становящееся наиболее «ощутимым» при столкновении с явлениями иной культуры (см. [Красных 2003: 68]).

⁴ См. свидетельство Петра Вайля, относящееся ко времени, когда в Америке начала обосновываться уже третья волна эмиграции: «<...> Там единственным источником информации по-русски была ежедневная газета “Новое русское слово”, где тон задавали первые две волны. В целом эмиграция идеологически представляла собой монолит не хуже советского, только с обратным знаком. Современный русский язык называли “совдеповским жаргоном”. Писатель Андрей Седых <...> от меня впервые услышал имена Искандера и Шукшина, на уговоры посмотреть фильм Тарковского добродушно отвечал: “Голубчик, я последний раз в сорок пятом году был в синемá”. К востоку от Карпат предполагалась выжженная земля, которая не могла, не должна была произвести ни одного ростка зелени, ни одного цветка <...> Мы, конечно, не зачислялись в “красную сволочь”, но “розовая эмиграция” служила стандартным определением» [Вайль 2006: 6].

(а) «В дни октябрьской революции рабочие типографии пригрозили смертью отцу в случае если он останется впредь Управляющим» (из комментария к воспоминаниям отца).

(б) «Большевицкая революция 1917 года раз и навсегда прекратила существование этой колыбели нашей славной Императорской кавалерии» (из «Николаевского Кавалерийского училища»).

Иногда при появлении элементов советского дискурса в записках Хороманского, однако, прослеживается прием их сознательного острашения от «не-мы-образа» посредством дополнительного закавычивания (из комментария к воспоминаниям отца: «До войны 1939 года в газете «Последние новости» среди перечня советских «достижений» я прочел о открытии ими рыбозаводного пункта под Саратовым»). Иными словами, дискурс этнической идентификации нашего информанта соотносится, прежде всего, с русской культурой, в то время как территориально-государственная его составляющая практически не выражена или проявляется весьма слабо (что отчасти перекликается, например, с настроением и мироощущением позднего Бунина). Представляется, что полученный нами результат (который, безусловно, требует дальнейшего углубления на основе привлечения других материалов) приоткрывает завесу над маленьким фрагментом сформировавшейся в рамках лингвокультурного сознания старых эмигрантов системы мотивов и оценок собственной национальной принадлежности.

3. Характеристика языка воспоминаний

Прежде чем приступить к непосредственному рассмотрению особенностей языка Хороманского, следует подчеркнуть один принципиальный для проводимого анализа фактор: норма для нашего информанта была естественной данностью (а не «искомым» как для людей, рожденных уже за границей), так как (1) его русский был полностью сформирован до отъезда из России, т.е. является для автора записок не выученным, а усвоенным с детства, (2) информант успел получить образование *на русском языке* до эмиграции.

При комплексном рассмотрении мемуаров Хороманского, не подверженных какой-либо редакторской правке, обращает на себя внимание функционально-стилистическая вариативность используемых автором языковых средств: в переписке 30-х годов по делам Русского Трудового Христианского Движения преобладают клише официально-делового стиля (см., например, обороты «ибо, въ соотвѣтствіи со всѣм вышеизложеннымъ», «при этом однако, въ соотвѣтствіи съ порядкомъ

установленнымъ во всѣхъ нашихъ группахъ», «обратился въ правленіе Союза съ ходатайствомъ о защитѣ его интересовъ въ судѣ», «в сихъ видахъ прошу Васъ» и пр.), в то время как его воспоминания поражают своей лиричностью, обнаруживающей сознательную установку их автора на поэтическую функцию: события некогда живой повседневной жизни как-будто залиты у Хороманского особым «литературным веществом» и напоминают насекомых в янтаре (неслучайно Хороманский был деятельным членом Литературно-артистического общества в Ницце и нередко выступал с чтением своих рассказов на вечерах общества, а также публиковался в журналах «Военная быль» и «Родные перзвонь»). Например, следующие отрывки:

(а) «Но вот лёдъ покрытой 6 месяцеѣвъ Волги съ шумомъ началъ ломаться и нагромождая глыбы друг на друга понесся <...> Рѣка проснулася, проснулся и берегъ и городъ <...>» (из «Воспоминаний» о жизни в Саратове эпохи 1889–1904).

(б) «Прощайте ранние вставанія... В окна глядит туманный декабрьскій день, но радостное настроеніе царит во взводахъ <...> Зеленеют красивые берега Каспійскаго моря. Вот пропитанный запахомъ нефти Баку, а там и Елизаветполь⁵ с туземными продавцами винограда, гранат и восточныхъ сладостей» («Рождественскій отпускъ 1911 года»).

Или в воспоминаніяхъ «Переездъ в С. Петербургъ», где в рассказе о созданиіи А. Дубровинимъ «Союза Русскаго Народа» приводятся два стихотворенія – одно на мотив революціонной песни «Варшавянка», а другое — французской «Марсельезы»:

(а) «Не биль барабанъ передъ смутной ордой, / Когда мы его хоронили, / И въ гробъ несъ ужасной батальной стрѣльбой / Мы въ недра земли опустили. / Печальная почестъ въ ночи отдана, / Студенты могилу копали / Намъ тускло свѣтила въ туманѣ луна, / Курсистки, какъ псы завывали. / Но вотъ показался казаковъ отрядъ, / И съ палками “черныя сотни” / И намъ не окончивъ печальный обрядъ, / Пришлось удирать въ подворотни».

(б) «Отречемъ отъ модныхъ движеній, / Отряхнемъ мы ихъ прахъ съ нашихъ ногъ, / Намъ не надо ихъ ложныхъ ученій / Съ нами Русскій Народъ, Царь и Богъ. / Вы жертвою пали коль правду сказать, / Назвавшись свободо борцами, / Стараясь чему-то народъ обучать, / Не ведая азбуки сами. / Вы жервою пали борьбы роковой, / Борьбы съ здравымъ смысломъ и честью / Пылая къ семьѣ своей русскаго родной, / Безсмысленной злобой и мстью».

⁵ Елизаветполь — название города Гянджа (Азербайджан) в 1804–1918 гг.

Следует отметить, что рассматриваемые воспоминания характеризуются хорошим владением обеими орфографическими нормами: действительно, в разных рукописях Хороманского достаточно последовательно используются либо старые правила (воспоминания, дополняющие записки отца, их продолжение — «Переѣздъ в С. Петербургъ»), а также вся деловая корреспонденция 30-х годов, которая включает разного рода резолюции Общества «Русское Трудовое Христианское Движение» и Опросный лист); либо новые («Рождественский отпуск 1911 года», «Тарнобжег», «Особый отряд», «Николаевское Кавалерийское училище»), что свидетельствует о взвешенном отношении автора к орфографической реформе как к исторической данности, а не как к порче языка. К этому призывал, в частности, С.И. Карцевский, подчеркивавший, что орфография к языку революции не имеет никакого отношения [Карцевский 1923: 71], несмотря на то, что в целом в русском зарубежье возобладали взгляды, которые декларировали братья Александр Михайлович и Сергей Михайлович Волконские в своей книге «В защиту русского языка» (1928). На самом деле, вопрос об орфографии в русской диаспоре считался политическим даже в 1962 году (см. [Голубева-Монаткина 1999: 43–54] или [Григорьева 2004]): М. Раев [1994: 104], к примеру, обращает внимание на тот факт, что эмигранты отказывались покупать советские издания, даже несмотря на их более низкую стоимость, потому что они были напечатаны в соответствии с новой орфографией, а слово «Бог» в них писалось с маленькой буквы. Во всех рукописях Хороманского, однако, сохраняется правило, согласно которому полная форма имен прилагательных мужского и среднего рода в родительном падеже принимает окончания «-аго»/«-яго», кроме прилагательных, оканчивающихся на ударный «-ой» («вокруг котораго», «для электрической машины постоянного тока», «Хвалынскаго моря», «студенты Казанскаго и Московскаго университетов», «дела отвлеченнаго характера» и т.д). Кроме того, иногда проскальзывают «і» десятиричный и «ъ», что отчасти подтверждает мнение лингвистов о наиболее длительном сохранении в диаспоре из всех правил дореволюционной орфографии «ъ» (особенно в случаях, когда речь идет о написании имен собственных, которые, очевидно, появляются в привычном орфографическом обличье), хотя одновременно отказ от написания именно этой литеры отражал «интеллигентскую» манеру письма начала XX века, ставшую в дореформенный период знаком определенного щегольства (см. [Григорьева 2000: 73]).

С морфологической точки зрения в рассматриваемых записках обращают на себя внимание некоторые черты, обычно соотносимые с особенностями «старой эмигрантской речи», а именно:

1) незначительное ослабление падежного управления. Например: «получает назначение редактором официальной части “Саратовских губернских ведомостей”, заведующим Губернской Типографией и Начальником газетного стола»). Указывая на то, что употребление творительного падежа в различных словосочетаниях чрезвычайно лексикализовано, М.Я. Гловинская [2001: 366] предлагает рассматривать его появление в аналогичных конструкциях как устаревшее с точки зрения современного узуса (ср.: «его мать вышла замуж вторым браком» или «он поздравил их юнкерами» и т.д.⁶). Другой пример: «прося и меня взять с собой на эти поездки»: в данном случае использование предлога винительного падежа «на» со словом «поездка» следует рассматривать, скорее всего, как индивидуальный выбор, который нельзя возвести даже к влиянию французского языка (ср.: «voyage en avion»). Или — «вышел в отставку с чином поручика». В данном случае использование предлога творительного падежа («с чином») вместо предложного («в чине»), очевидно, позволительно возводить к влиянию французского языка (ср. «avec le grade de sergent»). Похожие примеры неверного выбора предлога приводит в своем исследовании Н.И. Голубева-Монаткина [1999: 134–135], отмечая влияние французского в таких конструкциях, как: «в этой фабрике» (фр. «à la fabrique»), «я в телевизор видела» (фр. «à la télé») или на охоту (фр. «à la chasse). Обращает на себя внимание также использование Хороманским предлога «о» вместо его консонантного варианта в функции расподобления (из комментария к воспоминаниям отца: «я прочел о открытии ими рыбообразного пункта под Саратовым»). Вероятно, ошибка на этом участке связана с вариативностью произношения, с еще не установившимся характером закономерности употребления предлогов, а также с общей тенденцией к вокализации предлогов.

«Ошибочное» употребление предлогов, которое возникло еще в рамках русско-французского двуязычия, чаще всего наблюдается в случаях, когда их функционирование регламентировано не семантикой, а узусом, и в первую очередь это касается семантически близких «в»

⁶ О составе устаревших конструкций с творительным падежом без предлога у людей, родившихся за два-три десятилетия до наступления XX века, а также о придании слову управляющих свойств, которых оно не имеет, см. в книге: [Земская 2001: 366–368, 419–421].

и «на», «с» и «от», «из» и «от» (см. [Земская 2001: 94–96, 470–474]). Определенная «вариативность» в употреблении предлогов в речи эмигрантов свидетельствует о том, что их использование, являясь достаточно слабым участком языка, легко подвергается влиянию со стороны других языков. Кроме того, не всегда ясны критерии, по которым то или иное слово, словосочетание или конструкцию следует признать результатом иноязычного воздействия или же возводить к закономерностям развития собственного языка (см.: [Крысин 2004: 221]; о трудностях выявления и идентификации калек см. [Зализняк 2001]).

В.В. Виноградов указывал на то, что «предлоги, переобремененные значениями, разнообразные по употреблению, становятся формальными, “пустыми” (например, *о, по, на*). Однако конкретное значение предлогов *в* и *с* ослабляется сравнительно в редких случаях. Предлог *про* явно угасает, вытесняемый предлогом *о* с предложным падежом» [Виноградов 2001: 558]⁷.

II) Частотность пассивных оборотов, что не противоречит норме, но не соответствует современному узусу. Например, из комментария к воспоминаниям отца:

- (а) «в губернию был назначен <...>»,
- (б) «<...> что было сделано моим отцом»,
- (в) «<...> была представлена на утверждение смета»,
- (г) «типография с переплетной и билетопечатной была размещена»,
- (д) «<...> при ней даже была создана дешевая столовая для рабочих».

Несмотря на то, что пассивные конструкции, казалось бы, естественно рассматривать как влияние других языков, по наблюдениям Е.А. Земской [2001: 100–102, 414–416], они были далеко не редкостью в языке XIX века, а значит, их появление можно возводить и к исторической традиции самого русского литературного языка. Это же относится к незначительным галлицизмам (например, из комментария к воспоминаниям отца: «мне не было одного года когда мы приехали в Саратов»: ср. фр.: «je n'avais pas un an encoге»), которые могут быть связаны не столько с длительным функционированием русского в иноязычном

⁷ К.С. Аксаков о предлоге «с» отмечает следующее: «(...) “с”, имея постоянное значение союза, выражает иногда особый отпечаток не подчиненности, но принадлежности, обстоятельства: *с радостью кинулся он в битву; с умом всего можно достигнуть* — во втором случае является значение орудия, средства: почти то же, что чистый творительный падеж: *умом*» (цит. по [Виноградов 2001: 558]). См. наблюдение И. Левонтиной [2010: 206–207] об экспансии в современном русском предлога «по».

окружении, сколько с русско-французским двуязычием дворянства вообще⁸.

III) Среди синтаксических явлений, характерных для языка «старой эмиграции» и наблюдающихся в записках Хороманского, можно указать на «резкие» кальки с глаголом «иметь» вместо идиосинкратичной посессивной конструкции «у меня есть», в чем М.Я. Гловинская [2001: 416–417] предлагает усматривать последствие русско-французского двуязычия старых эмигрантов, а именно конструкций с глаголом «avoir». Например: «отъ А.И. Комара имѣлъ подробное письмо» (из письма А.М. Куракина В.В. Хороманскому от 25 апреля 1933 г. по делам Русского Трудового Христианского Движения) или из комментария к воспоминаниям отца: «он имел две командировки в Германию для выбора машин и оборудования билетопечатни». Обращает на себя внимание также случай рассогласования кореферентностью. Например: «К этому времени отец уже получил предложение от СПБ Городского Головы Глазунова, оборудовать по европейски СПБ городскую типографию, что он и принял». Использование в данной конструкции союза «что», с одной стороны, может объясняться его более абстрактной семантикой, которая обуславливает, в частности, его употребление вместо временных, причинных и целевых союзов (см. [Земская 2001: 461–468]), но, с другой, может быть связано с первоначально некорректной препозицией атрибутивной группы, слишком оторванной от главного слова: «К этому времени отец уже получил предложение от СПБ Городского Головы Глазунова, оборудовать по европейски СПБ городскую типографию, что он и принял» → «К этому времени отец уже получил от СПБ Городского Головы Глазунова предложение оборудовать по европейски СПБ городскую типографию, которое он и принял».

Что касается лексического состава рассматриваемых мемуаров, то следует отметить практическое *отсутствие* в языке Хороманского заимствований и архаизмов (последние обычно считаются характерной чертой речи старой эмиграции; см., например, [Земская 2001: 54] или [Голубева-Монаткина 1999: 39–55]). Встречающиеся же у Хороманского некоторые устаревшие слова следует классифицировать, скорее, как реалии при описании дореволюционной России. Например, из комментария к воспоминаниям отца:

⁸ «...Книжная речь во вторую половину XIX в. продолжает вбирать в себя заимствованные слова, обороты, фразы и синтаксические конструкции западноевропейских языков <...> Отмечаются также недавно укоренившиеся фразеологические галлицизмы официального языка...» [Виноградов 1982: 430, 433].

(а) «к этому времени отец уже получил предложение от СПб *Городского Головы* <...>»;

(б) «помню профессора Моск. унив. Зыкова и *приват-доцента* Казанского ун. Быстрицкаго»;

(в) «пользуясь *благорасположением*⁹ губернаторов, отец прекрасно оборудовал типографию».

Любопытно, однако, использование Хороманским в комментарии к воспоминаниям отца альтернативной номинации Второй мировой войны — «война 1939 года». Н.И. Голубева-Монаткина [1999: 128] приводит целый ряд подобных наименований: «германская война 14-го года», «великая война» (калька с фр. «la Grande Guerre»), «вторая война», «Вторая Великая война» и т.д.; или о гражданской войне — «междоусобная война» (об альтернативных номинациях реалий см. также в [Гловинская 2001: 433–437]).

Мемуары В.В. Хороманского свидетельствует о сохранении спустя многие годы проживания в иноязычном контексте высокого уровня владения русским во всей широте его функциональных и стилистических регистров и обнаруживают присутствие в родном языке информанта лишь микроскопических черт, обычно выделяемых в качестве типических в речи эмигрантов «первой волны». Возможно, сохранение родного языка в случае Хороманского объясняется такими обстоятельствами его личной жизни, как проживание в Ницце — активном центре русской эмиграции, а также пребывание на должности первого секретаря общества «Русское Трудовое Христианское Движение». Одновременно проанализированные записки сигнализируют о неустойчивых (универсально слабых и/или развивающихся) участках языка и подтверждают следующие заключения М.Я. Гловинской [2001: 475–483]: (1) определенные языковые тенденции проявились в речи старой эмиграции раньше и отчетливее, нежели в языке метрополии (речь идет, например, о таких процессах, как ослабление формального противопоставления падежей или продвижении к вокализации предлогов); (2) многие из «особенностей» языка эмигрантов «первой волны» следует возводить к речи дворянства XIX столетия в той же степени, в какой объяснять длительным функционированием русского языка в иноязычном окружении.

⁹ В словаре Даля, а также в Толковом словаре Академии наук 1895 г. слово «благорасположение» не имеет никаких коннотаций, в то время как словарь Ушакова определяет его уже как отвлеченное существительное с пометкой «книжное, устаревшее».

Л и т е р а т у р а

- Арутюнова Н.* Показатели чужой речи *де, дескать, мол.* К проблеме интерпретации речеповеденческих актов // *Язык о языке* / отв. ред. Н.Д. Арутюнова. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 435–449.
- Вайль П.* Из жизни новых американцев // *Речь без повода... или Колонки редактора.* Ранее неизданные материалы / С. Довлатов. М.: Изд. Махаон и Международный фонд Сергея Довлатова, 2006. С. 3–7.
- Вежбицкая А.* Понимание культур через посредство ключевых слов [1997]. М.: Языки славянской культуры, 2001.
- Виноградов В.* Очерки по истории русского литературного языка XVII–XIX веков. М.: Высшая школа, 1982.
- Виноградов В.* Русский язык (Грамматическое учение о слове) [1947], М.: Русский язык, 2001.
- Гловинская М.* Активные процессы в грамматике (на материале инноваций и массовых языковых ошибок // *Русский язык конца XX столетия (1985–1995)* / отв. ред. Е. Земская. М.: Языки русской культуры, 1996. С. 237–304.
- Гловинская М.* Общие и специфические процессы в языке метрополии и эмиграции // *Язык Русского Зарубежья. Общие процессы и речевые портреты* / отв. ред. Е. Земская. М.: Языки славянской культуры, 2001. С. 341–483.
- Голубева-Монаткина Н.* Языковая культура русской эмиграции во Франции и Канаде. М.: Моск. гос. лингв. университет, 1999.
- Голубева-Монаткина Н.* Заметки о двуязычии русских эмигрантов первой волны во Франции 1920–1990-х гг. // *Речевое общение в условиях речевой неоднородности* / отв. ред. Л. Крысин. М.: Едиториал УРСС, 2000. С. 120–133.
- Грановская Л.* Русская эмиграция о русском языке: аннотированный библиографический указатель (1918–1992). М.: РАН, 1993.
- Грановская Л.* Русский язык в «рассеянии». Очерки по языку русской эмиграции первой волны. М.: РАН, 1995.
- Григорьева Т.* Русская орфография в посттоталитарный период // *Русский язык сегодня* / отв. ред. Л. Крысин. М.: Азбуковник, 2000. С. 66–77.
- Григорьева Т.* Три века русской орфографии (XVIII–XX вв.). М.: Элпис, 2004.
- Денисова Г.* Некоторые наблюдения над общими и специфическими явлениями в языке Русского Зарубежья (на материале воспоминаний эмигрантов «первой волны») // *Europa Orientalis*, 2005, XXIV. С. 171–198.
- Денисова Г.* «Белые рыцари» в составе «проклятых легионов»: смысловое содержание и способы выражения «своего» и «чужого» // *Contributi italiani al XIV Congresso Internazionale degli Slavisti (Ohrid 10–16 settembre 2008)* / отв. ред. A. Alberti, S. Garzonio, N. Marcialis, B. Sulpasso. Firenze: Firenze University Press, 2008. С. 149–162.
- Денисова Г.* Quattro generazioni: ritratti linguistici dei russofoni in Italia // *Venok. Studia slavica Stefano Garzonio sexagenario oblata.* Stanford: Stanford University Press, 2012. Vol. II. P. 319–334.
- Зализняк А.* Семантическая деривация в синхронии и диахронии: проект «Каталога семантических переходов» // *Вопросы языкознания.* 2001. № 2. С. 13–25.
- Земская Е.* Язык русского зарубежья: общие процессы и речевые портреты. М.: Языки славянской культуры, 2001.
- Караулов Ю.* Язык как личность. М.: Наука, 1989.
- Карцевский С.* Язык, война и революция. Берлин, 1923.

- Коростелев О. Эмигрантские архивы: проблемы сохранения, изучения и публикации в современных условиях // *Emigrazione russa in Italia: periodici, editoria e archivi (1900–1940)* / отв. ред. S. Garzonio, B. Sulpasso, 2015. С. 185–188.
- Красных В. «Свой» среди «чужих»: миф или реальность? М.: Гнозис, 2003.
- Крысин Л. Социолингвистические аспекты изучения современного русского языка. М.: Наука, 1989.
- Крысин Л. Русское слово, свое и чужое. М.: Языки славянской культуры, 2004.
- Левонтина И. Русский со словарем. М.: Азбуковник, 2010.
- Михеев М. Дневник как эго-текст (Россия, XIX–XX). М.: Водолей, 2007.
- Мнухин Л., Авриль М., Лосская В. (под ред.). Российское зарубежье во Франции. 1919–2000: биогр. словарь. М.: Наука; Дом-музей Марины Цветаевой, 2008–2010. Т. 3.
- Раев М. Россия за рубежом. История культуры русской эмиграции 1919–1939 [1990]. М.: Прогресс-академия, 1994.
- Рейтблат А. Писать поперек. М.: НЛЮ, 2014.

Galina Denisova

Pisa State University

(Italy, Pisa)

galina.denissova@unipi.it

THE CREATIVE POTENTIAL OF THE LANGUAGE OF RUSSIAN EMIGRANTS OF „THE FIRST WAVE»

The aim and purpose of the present paper is to analyse the linguistic features of pre-Revolutionary elite through different correlations between historical, social, cultural and individual characteristics in the Russian language of the initial generations (those having left Russia as adults). We also try to answer the question as to which elements in a language system first yield to the influence of other languages and according to what principles. Material for the study has been supplied by memoirs of the representative of the so called «First Emigration Wave», Vladimir Choromanskij (1889–1983). These memoirs are of great interest to historians of culture, daily life and language of Russians abroad.

Key words: historical, social, cultural and individual characteristics in the Russian language of the pre-Revolutionary elite.

R e f e r e n c e s

- Arutjunova N. *Jazyk o jazyke* [Language about Language]. N. Arutjunova (Ed.). Moscow, Jazyki russkoj kul'tury Publ., 2000, pp. 435–449.
- Denisova G. [«White Knights» as Part of the «Damned Legions»]. *Contributi italiani al XIV Congresso Internazionale degli Slavisti (Ohrid 10-16 settembre 2008)* [The XIVth International Congress of Slavists — Ohrid 10-16 settembre 2008]. A. Alberti, S. Garzonio, N. Marcialis, B. Sulpasso (Eds.). Firenze: Firenze University Press, 2008, pp. 149–162. (In Russ.)
- Denisova G. [General and specific Phenomena in the Language of the Russian Emigration]. *Europa Orientalis*, 2005, XXIV, pp. 171–198. (In Russ.)
- Denisova G. [Four Generations: Speech of Russian Emigrants from various Waves, living in Italy]. In: *Studia slavica Stefano Garzonio sexagenario oblata*. Stanford, Stanford University Press, 2012, vol. II, pp. 319–334. (In It.)

- Glovinskaja M. [Active Processes in the Russian Grammar]. *Russkij jazyk konca XX stoletija (1985-1995)* [The Russian Language at the End of the XXth Century]. E. Zemskaja (Ed.). Moscow, Jazyki russkoj kul'tury Publ., 1996, pp. 237–304. (In Russ.)
- Glovinskaja M. [General and Specific Processes in the Russian Language in Motherland and in Diaspora]. *Jazyk Russkogo Zarubezh'ja* [Language of the Russian Emigration]. E. Zemskaja (Ed.). Moscow, Jazyki slavjanskoj kul'tury Publ., 2001, pp. 341–483. (In Russ.)
- Golubeva-Monatkina N. *Jazykovaja kul'tura russkoj emigracii vo Francii i Kanade* [Linguistic Culture of Russian Emigration in France and in Canada]. Moscow, 1999.
- Golubeva-Monatkina N. [Essay about Bilingualism of the First Wave of Russian Emigration in France 1920-1990]. *Rechevoe obshčenje v uslovijakh rechevoj neodnorodnosti* [Communication in the context of linguistic heterogeneity]. L. Krysin (ed.). Moscow, Editorial Publ., 2000, pp. 120–133. (In Russ.)
- Granovskaja L. *Russkaja emigracija o russkom jazyke: annotirovannyj bibliografičeskij ukazatel' (1918-1992)*. [Russian Emigration about the Russian Language: an annotated bibliography (1918–1992)]. Moscow, RAN Publ., 1993.
- Granovskaja L. *Russkij jazyk v «rassejani»*. *Očerki po jazyku russkoj emigracii pervoj volny* [The Russian Language in the Diaspora. Essays on the Language of the First Emigration Wave]. Moscow, RAN Publ., 1995.
- Grigor'eva T. [Russian Spelling in the Post-totalitarian Period]. *Russkij jazyk segodnja* [The Russian Language Today]. L. Krysin (Ed.). Moscow, Azbukovnik Publ., 2000, pp. 66–77. (In Russ.)
- Grigor'eva T. *Tri veka russkoj orfografii (XVIII-XX vv.)*. [Three Centuries of Russian Spelling (XVIII-XX cent.)]. Moscow, Elpis Publ., 2004.
- Karaulov Ju. *Jazyk kak ličnost'* [Language Personality]. Moscow, Nauka Publ., 1989.
- Karcevskij S. *Jazyk, vojna i revoljucija* [Language, War and Revolution]. Berlin, 1923.
- Korostelev O. [Russian Emigration Archives: Conservation, Research, Publication]. *Emigrazione russa in Italia* [Russian Emigration in Italy]. S. Garzonio, B. Sulpasso (Eds.), 2015, pp. 185–188. (In Russ.)
- Krysin L. *Russkoe slovo, svoe i chuzhoe* [Russian Word, Native and Foreign. Research on Contemporary Russian Language and Sociolinguistics]. Moscow, Jazyki slavjanskoj kul'tury Publ., 2004.
- Krysin L. *Sociolingvističeskie aspekty izučeniija sovremennoego russkogo jazyka* [Sociolinguistic Perspective of Contemporary Russian Language]. Moscow, Nauka Publ., 1989.
- Levontina I. *Russkij so slovarem* [Russian with a Dictionary]. Moscow, Azbukovnik Publ., 2010.
- Micheev M. *Dnevnik kak ego-tekst (Rossija, XIX-XX)* [Diary as Ego-Text]. Moscow, Vodolej Publ., 2007.
- Raev M. *Rossija za rubežom. Istorija kul'tury russkoj emigracii 1919-1939 [1990]* [Russia abroad. The History of Russian Emigration]. Moscow, Progress Publ., 1994.
- Rejtšlat A. *Pisat' poperek* [Writing across]. Moscow, NLO Publ., 2014.
- Vezhbickaja A. *Ponimanie kul'tur čerez posredstvo ključevykh slov [1997]* [Understanding Cultures through their Key Words]. Moscow, Jazyki slavjanskoj kul'tury Publ., 2001.
- Vinogradov V. *Očerki po istorii russkogo literaturnogo jazyka XVII-XIX vekov* [Russian Language History: XVII-XIX centuries]. Moscow, Vysshaja škola Publ., 1982.
- Vinogradov V. *Russkij jazyk [1947]* [Russian Language]. Moscow, Russkij jazyk Publ., 2001.
- Zaliznjak A. [Semantic derivations in the synchronic and diachronic perspectives]. *Voprosy jazykoznanija*, 2001, no. 2, pp. 13–25. (In Russ.)
- Zemskaja E. *Jazyk Russkogo Zarubezh'ja* [Language of the Russian Emigration]. Moscow, Jazyki slavjanskoj kul'tury Publ., 2001.

Владимир Венедиктович Хороманский

Дополнение к запискам отца
о жизни в Саратове эпохи 1889–1904

В дополнение к запискам отца моего привожу краткое описание его деятельности, так или иначе послужившей пользе отечеству. Отец его, мой дед Михаил Хороманский после окончания Крымской компании, оставив на произвол разрушенный во время бомбардировки дом свой в Севастополе, вышел в отставку с чином поручика и переселился в г. Елизаветград¹⁰, где основал первую в Херсонской губернии ежедневную газету «Елизаветинский Вестник» к сотрудничеству в которой привлек моего отца Венедикта, которому и принадлежит первая подробная корреспонденция с места крушения Царского поезда в Борках¹¹, посланная им в Одесские газеты. После женитьбы, мой отец, при содействии родного дяди моей матери, Генерала¹² А. Пузыревского, Начальника Штаба Варшавского военного Округа, отправляется в распоряжение Саратовскаго губернатора Генерала Косича, где и получает назначение редактором официальной¹³ части «Саратовских губернских ведомостей», заведующим Губернской Типографией и Начальником газетного стола.

Первый период его деятельности память моя сохранила смутно т. как мне не было одного года когда мы приехали в Саратов. Помню лишь потом, что жили мы на частной квартире на Бабушкином взвозе (название улицы спускающейся к берегу Волги) и было у нас керосиновое освещение. Отец энергично взялся за вверенное ему дело. На Московской улице, напротив старого Гостинного двора, вокруг котораго по ночам бегали злые собаки, был снят огромный хлебный амбар купца Лобанова и по плану отца перестроен в помещение для типографии и нашей квартиры, на 2-м этаже, а на первом для канцелярии газетн. стола и паровой машины приводящей в ход трансмиссию¹⁴ для типографских машин. В конце большого двора была оборудована электрическая станция. Как сейчас помню высо-

¹⁰ Текст приводится в оригинальной авторской орфографии и пунктуации. Название города Кировоград на Украине до 1924 года (с 1924 по 1934 гг. — Зиновьевск, с 1934 до 1339 г. — Кирово).

¹¹ Речь идет о крушении Императорского поезда 17 октября 1888 г. на станции Борки курско-харьковско-азовской железной дороги, в результате которого Александр III (1845–1894) скончался от заболевания почек.

¹² Характерное для эмигрантов первой волны использование заглавных букв для названия должностей и чинов (в армии).

¹³ Появление здесь двойного «ф», очевидно, отражает орфографическую норму иноязычного прототипа — латинского «officialis» (ср. фр. «officiel»).

¹⁴ Термин от лат. *transmissio* — специальное устройство для передачи движения от двигателя к рабочим частям станков.

кий паровой котел и паровую машину с приводным ремнем для электрической машины постоянного тока. Машинистом-электриком был бывший матрос черном. флота Мясников, каким то образом сохранивший несколько морских сигнальных ракет, одному из них он неизменно пускал в день имени матери моей Ольги, вызывая этим переполох в городе. К большому моему удивлению он оставлял меня на некоторое время на станции, отлучаясь, видимо чтобы выпить в соседней пивной с тем, чтобы я следил за вспыхивающей зеленой или красной лампочкой и я или уменьшал или увеличивал давление пара, а также следил за форсункой¹⁵. Станция была первая в городе и освещала только дом Губернатора, типографию и нашу квартиру, ночью от заряжаемых днем аккумуляторов. Ген. Косич получил какое то высшее назначение, а на его место был назначен князь Мещерский, очень полубивший отца человек полный жизни, часто посещавший «Сад Очкина», очень хороший кафэ шантан¹⁶ на берегу Волги. Помню как губернаторша по телефону просила отца узнать там ли ея муж. Дом Губернатора находился на Московской ул. и перед ним в Царские дни¹⁷ зажигались плошки налитые салом, распространявшие невероятный запах и дым. В окнах же типографии зажигались тогда свечи. Пользуясь благорасположением губернаторов, отец прекрасно оборудовал типографию. Было три больших печатных машин, тогда еще не существовало теперешних «Линотипов»¹⁸ и газета печаталась в накладку, затем ее складывали (фальцевали) вручную и наклеивали бандероли скрепляя заваренным на крахмале клеем. С большим трудом втягивали наверх третью машину, под пение «Эй ребята дери глотку нам хозяин даст на водку»¹⁹. Затем была оборудована литография. Впоследствии отец, заядлый фотограф, переснял

¹⁵ Термин: от англ. *force-pump* – устройство для распыления жидкостей под давлением жидкого топлива при подаче его в топку паровых котлов.

¹⁶ Фр. «café chantant». Написание «э» на конце свидетельствует, скорее всего, о влиянии закрепившегося в русском произношения слова через [э]. См. также дальше, например, написанием через «э» другого заимствования из французского – слова «клишэ» (фр. *Cliché*).

¹⁷ Царские дни — дни празднования торжественных событий царствующей императорской фамилии в Российской империи. В начале XX столетия Царскими днями признавались: «Высокоторжественные дни» (коронация, дни рождения, тезоименитство императора, императрицы-матери, супруги, наследника престола и его супруги); «Торжественные дни» (дни рождения и тезоименитства прочих особ царствующего дома Романовых). В указанные дни в храмах служился особый молебен: в дни рождения совершался общий благодарственный молебен, а в день тезоименитства — молебен одноименному святому.

¹⁸ «Линотип» – от лат. *linea* и греч. *týpos* – типографская наборная машина, отличающаяся набор целыми строками. В данном случае имя нарицательное функционирует в форме имени собственного для обозначения нового типа машин, на что указывает его написание в кавычках и с заглавной буквы.

¹⁹ Из песни волжских бурлаков «Дубинушка».

картины Саратовского Радищевского музея и издал в красках альбом их выполненный литограф. путем. В виду того, что среди интеллигентной части населения наблюдался большой интерес к познанию природы, отец выхлопотал у Губернатора разрешение на открытие в Саратове «Общества Естествоиспытателей». Для начала этого дела даже была ассигнована какая то сумма денег. В одноэтажной постройке во дворе, начало свои первые шаги это общество в котором отец принял живое участие.

Общество пополнялось интересными коллекциями ископаемых, остатков когда-то существовавшего здесь Хвалынского моря, коллекция ми насекомых и растений. Главная же работа была исследование подводной жизни Волги, для чего были куплены небольшой пароходик, названный «Биолог», «капитаном» которого был отец, а также обшитая пробкой лодка «Дафния», — всё это служило для передвижения по реке для взятия планктона²⁰ на разных глубинах. Все затем исследовалось под микроскопами. Летом для практических занятий по биологии и рыболовству, приезжали несколько студентов Казанского и Московского университетов. Помню профессора Моск. унив. Зыкова и приват-доцента²¹ Казанского ун. Быстрицкого, вокруг которых я вертелся, прося и меня взять с собой на эти поездки. Одним из деятельных членов Общества был саратовский помещик Подъяпольский, впоследствии профессор Саратовского Университета. Князя Мещерского сменил Энгельгардъ, получивший губернию после губернаторства в Архангельске. В высшей степени интеллигентный и просвещенный человек, не меньший любитель фотографии, чем мой отец, он привез с собой массу негативов и снимков северных мест. С его разрешения, отец оборудовал фотограф. ателье, которое стало приносить типографии доход, т. как одновременно с ним работала цинкография и гальванопластика и газеты приволжского района присылали свои заказы на изготовление для них типографских клишэ. При Энгельгарде было обращено внимание на уменьшение количества ценных пород рыбы в Волге и в особенности стерляди. Вниз по течению на левом берегу был открыт «Рыборазводный пункт», где выращивался из икры малек. Увы приходилось бороться с хищничеством рыбаков, наротивших вылавливать выпускаемую рыбу. До войны 1939 года в газете «Последние новости»²² среди перечня советских «достижений» я прочел о открытии ими «рыборазводного пункта» под Саратовым. Тогда-же, письмом в редакцию, я опроверг версию этого «достижения» Советской власти. К сожалению этой заметки

²⁰ Термин: от гр. *planktós* – скопление мельчайших растительных и животных организмов, живущих в толще воды морей, рек, озер и переносимых течением.

²¹ От нем. *Privatdozent* (лат. — *privatim docens*) – в России до 1917 года ученое звание внештатного преподавателя высшей школы.

²² Ежедневная газета эмигрантов, выходившая в Париже с 27 апреля 1920 г. по 11 мая 1940 г. под редакцией сначала М.Л. Гольдштейна, затем — П.Н. Милукова.

у меня не сохранилось. На этом я должен закончить описание всего того, что было сделано моим отцом с 1889–1903 г. т.е. за 13 лет.

Настали смутные времена. В Саратовскую губернию был назначен П.А. Столыпин, занявшийся исключительно умиротворением края. Он мало вникал в дела отвлеченного характера и когда ему была предложена на утверждение смета текущих расходов, он нашел что многое разрешенное предыдущими губернаторами по штату Губернской Типографии не положено и лишне. Этому решению видимо поспособствовал вице-губернатор В.²³ с какой то непонятной завистью всегда относившийся к моему отцу. Отец конечно не мог согласиться на уничтожение того что с такой любовью создавалось им.

После нескольких объяснений со Столыпиным, отец в чине Колл. Ассесора, согласно прошению 6.хii.1903 г., уволен был от должности с причислением к Штату Канцелярии Саратовского Губернатора. К этому времени отец уже получил предложение от СПб Городского Головы Глазунова, оборудовать по европейски СПб городскую типографию, что он и принял. Он имел две командировки в Германию для выбора машин и оборудования билетопечатни для СПб городского трамвая, что отец блестяще выполнил. Типография с переплетной и билетопечатной была размещена в огромном городском доме на углу Садовой и Вознесенского проспекта и при ней даже была создана дешевая столовая для рабочих Увы благодарности не стоит искать ни сверху ни снизу. В дни октябрьской революции рабочие типографии пригрозили смертью отцу в случае если он останется впредь Управляющим. П.А. Столыпина уже Министра, отец больше не видел, т. как имея к нему какое-то дело в день приема у него на Аптекарском Острове, отец к счастью опоздал на прием, а это был как раз день взрыва бомбы в его приемной.

22.7.1966

Ницца.

(Рукописный оригинал текста хранится в Columbia University Rare Books and Manuscript Library, purchase 1959, 1961–1962, 1967–1968, 1971).

²³ Речь идет о действительном статском советнике А.А. Высоцком, занимавшем пост вице-губернатора Саратовской губернии с 1888 по 1903 г.

М. Ю. Михеев

*Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова
(Россия, Москва)
m-miheev@rambler.ru*

Смех сквозь слезы и языковая игра у Александра Gladkova в дневниках времени его заключения в лагере

В статье рассматриваются случаи языковой игры и в целом проявлений юмора в дневниковых записях А.К. Gladkova времени его сидения в лагере, а также в несколько более ранних и несколько более поздних. Языковой игры как таковой почти не наблюдается, но есть некоторое количество юмористических записей, иногда это «черный юмор».

Ключевые слова: дневник, поэтические приемы, юмор, поэтический язык, смех, ирония.

25 нояб. 1959. <...> [После того, как АКГ сидел на просмотре спектакля рядом с вдовой — «недавно умершего кузена Троцкого, одного из немногих людей, с которыми был на «ты» Ленин] Коротче — на каждом шагу новелла, и стоит только записывать то, что видишь вокруг, и это будет страшно интересно и гораздо важнее выдуманных жизнью тусклых людей, о которых мы пытаемся писать. # Собственно, и дневник надо писать не о том, какое у меня с утра настроение, а просто заносить в него интереснейшее из того, что видишь и слышишь. Вот как-то встретил в Лен[инской] Библиотеке старого знакомого, «сидевшего» одно время с тем самым рабочим Емельяновым, который прятал Ленина и Зиновьева в шалаше, а потом сам был заперт в лагерь, но вышел живым и сейчас еще жив и служит смотрителем в своем бывшем доме близ исторического шалаша... Его рассказ — тоже почти новелла. # ¹

Известный советский драматург Александр Константинович Gladkov (1912–1976) был автором не только популярной комедии «Давным-давно» и снятого по ней Эльдаром Рязановым фильма «Гусарская баллада», но также и обширного, охватывающего чуть ли не полвека дневника, за 1929–1976 годы. Начинал он свою творческую деятельность вообще простым газетным репортером и театральным журналистом: ему как сыну совслужащего после школы не удалось попасть ни

¹ Сокращением АКГ иногда будет обозначаться сам автор дневника — Александр Константинович Gladkov. Знаком # в цитатах фиксируется абзацный отступ.

в университет, ни в институт, куда он поступал и успешно сдал экзамены), а уже затем — режиссером и сценаристом. Он близко был знаком и дружил с Валентином Плучеком, Алексеем Арбузовым, Исидором Штоком, Эрастом Гариным, работал в студии Николая Хмелева, сотрудничал с Всеволодом Мейерхольдом, был даже некоторое время личным секретарем последнего, а в зрелые годы сделался драматургом и автором мемуарных книг (в частности, известных уже при его жизни — как о самом Мейерхольде, так и о Борисе Пастернаке), но при жизни все-таки как автор основного своего труда, т.е. дневника, был известен только немногим близким друзьям. И лишь спустя несколько десятилетий после его смерти, уже практически в наше время, эти дневники стали, наконец, публиковаться (см. [Гладков 1941–1971]). Да и то поневоле — из-за их весьма значительного объема (обычный дневник за каждый год последнего десятилетия жизни автора насчитывает около 200 машинописных страниц, напечатанных через один интервал и практически без оставления свободного места на листе) — они и сейчас могут быть опубликованы только в выдержках.

Как можно понять, до того как сосредоточиться на мемуаристике и ведении дневника, Гладков перепробовал много разнообразных амплуа. Кроме того он всю жизнь был библиоманом, увлекался историей, писал пьесы и ставил спектакли... Но так или иначе, почти шесть лет своей жизни, с 1949 по 1954 год, он провел в сталинских лагерях (с довольно-таки обычным для того времени обвинением: «хранение анти-советской литературы»), однако работал там все-таки не на лесоповале, а — в лагерном театре: ставил спектакли, организовывал концерты самодеятельности, ездил с культбригадой по разным ОЛП-ам (отдельным лагерным пунктам) Каргопольлага.

Ведение дневников приучают человека к дисциплине, к ежедневному анализу прожитого и отбору впечатлений для занесения самых основных событий на бумагу. Как ни трудно приходилось в условиях заключения, Гладков и здесь не прекращал вести дневник. В подобных экстренных обстоятельствах люди обычно поддерживают себя тем, что их текст снабжается разнообразными украшениями — услышанными за день шутками, анекдотами, фиксацией каких-то смешных историй или ситуаций, а также употреблением поэтических приемов в нем (что можно видеть на примере дневника А. Болдырева 1998). Но оказывается, что поэтических приемов как таковых в дневнике времени нахождения в лагере, да и в остальные годы у Гладкова мы почти не встречаем. Там можно видеть разве что юмористические пассажи — большей ча-

стью напоминающие так называемый «черный юмор». К примеру, свой дневник 1953 года, т.е. уже перед выходом из лагеря (а он вышел оттуда, будучи освобожден досрочно, в 1954 г. — хотя, конечно, не знал об этом заранее) Гладков завершает таким наблюдением:

[запись без даты:] «В чем у меня выражается усталость от лагеря? Главным образом, в ослаблении любопытства. Я переполнен человеческими историями, исповедями, рассказами. Мне уже больше некуда их вмещать. Я набит битком. И я перестал расспрашивать, научился прекращать припадки откровенности, уходить от них. Всего слишком много. Все чересчур. История каждого невероятна и исключительна, но все вместе они надоели. И необычайное надоедает, если его слишком много. <...> Необычное повторяется во множестве вариантов. Когда-то я слушал все это, затаив дыхание, а теперь зеваю, отхожу и берусь за книгу[,] и не бог весть какую интересную, но просто рассказывающую о другом. Ко всему привыкаешь и все осточертевает. Когда на Федоровке в бараке, где ночевали некоторые наши[,] начали кого-то резать, а Ш. выскочил в окно, забыв про марлю от комаров (ночью она не видна) и прибежал на вахту, как привиденье в белом саване, то мы долго грохотали от необыкновенности происшествия, и только потом кто то спросил лениво: — Ну, а что — этого то зарезали?... — Кажется зарезали!... И все пошли, зевая, снова спать. И понятно. Резни мы видели уже много, война блатных и сук в разгаре, но прыжка в окно с марлей на плечах еще не было».

Лагерьная терминология. Заключенные в лагере или в тюрьме называют себя, как известно — зэк (или зэкá — из бухгалтерского сокращения: з/к). Основное деление среди них — на уголовных, т.е. сидящих по уголовным статьям (*урки*), и — политических (по 58-й статье и ее многочисленным подпунктам). Этим последних неизбежный лагерный жаргон того времени обычно трактовал или же как *фашистов* (по значительной группе заключенных, пополнивших лагерь в конце войны: т.е. полицаяв, пособников немцев-оккупантов и т.п.), или — *троцкистами* (например, тех, кто, как Шаламов, был арестован за распространение письма Ленина к съезду, с критикой личных качеств Сталина) или же сокращенно, по аббревиатуре соответствующей статьи приговора — КР, КРА, КРТД и т.п.). Уже совсем иное деление, почти всегда совпадающее с первым, это, во-первых, — на *работяг*: эта роль, согласно версии «Колымских рассказов» Шаламова, почти всегда доставалась интеллигентам, которые весьма скоро на непосильной работе превращались — в *дубарей* (это уже — следуя терминологии Георгия Демидова: ср. его одноименный рассказ), т.е. трупы, лежащие в течение всей

зимы и весны вплоть до лета просто под снегом, штабелями на голой земле; а во-вторых, — на *придурков*, т.е. разного рода служащих, как то: учетчиков, счетоводов, бухгалтеров, чертежников и т.п., т.е. работавших все-таки в конторе, а не на так проклинаемом В. Шаламовым — свежем воздухе². (Урки всегда умели пробиться наверх в лагерной иерархии и захватывали там главенство. Да к тому же у многих политических, особенно у «троцкистов», было еще и специальное указание, сопровождающее приговор: «использовать только на тяжелых физических работах».) Однако Гладков основную часть своего 6-летнего лагерного срока *пил* (т.е. находился) все-таки на должности придурка: организовывал лагерную самодеятельность, ставил концерты, артистические номера и целые спектакли в лагерном театре. И даже когда его туповатый начальник, полковник Мелькин, «разжаловал» его (за исполнение театральным оркестром траурного марша — на похоронах одного члена труппы, умершего неожиданно у всех на глазах при переезде на новое место с концертом)³, даже и здесь место «ссылки» Гладкова тоже оказалось вполне вольготным по понятиям Шаламова — а именно местом каптерщика, т.е. заведующего хозяйственным складом (правда, и здесь ему не удалось удержаться на теплом местечке, впрочем, он не очень и держался за него: вскоре Гладкова «подставили» уголовные, обвинив в растрате) и на какое-то время он все же попадет (*загремит*) на лесоповал, чтобы глотнуть еще и там так называемого «свежего воздуха»...

Основное деление среди уголовных — на *воров*, или *людей* (т.е. людей, следующих неписанному воровскому закону, авторитетам, или вора в законе) и так называемых *су*, т.е. пошедших на соглашение с администрацией лагеря или тюрьмы, «ссученных», или «ссучившихся». Практически каждый день Гладков становится свидетелем сцен, подобных описанной вот в этом месте его дневника:

«16 янв. 1952. Перед началом третьего спектакля “Кал[иновой] роши” у клуба на моих глазах зарезали рябого Пашку. [далее машинопись синими чернилами: конечная точка исправлена на запятую и дописано:] “суку” с Печоры. #»

Некоторые пассажи и можно было бы вероятно воспринимать как юмористические, но вчитавшись, понимаешь, что они — на полном серьезе:

² Сам же Гладков записывает в 1953 г. в дневнике: «“Придурок” — человек исполняющий в лагере легкую, мелко-управленческую работу: скорее ловкач, чем дурак» (л. 36).

³ См. Приложение.

«28 июля 1943. <...> # Получил в ЦТКА трофейный, черный эсесовский костюм. Немного переделав, его можно будет носить зимой. Вроде наших, лыжных. #»

Или вот такой:

«26 дек. 1944. Город полон анекдотов и разных историй в связи с приездом в декабре в Москву генерала Де Голля. Не стану их записывать, но констатирую, что они полны дружеской симпатии к французам. ##»⁴

Интересно, какие же анекдоты ходили в то время про Де Голля? Но впрочем, от пересказа — и даже выслушивания анекдотов автор дневника намеренно удерживает себя в тексте, вот обратим внимание на такую запись:

«28 апр. 1958. Вот отрывок из речи Хрущева, произнесенный 28 апреля в Киеве (из сегодняшней “Правды”)⁵ # <...> # <...> Анекдотов о Х. уже ходит великое множество. Я терпеть не могу этот жанр и всегда стараюсь оборвать любую попытку рассказать что либо подобное. Забавно, что едва ли не самым политически сдержанным элементом являются бывшие “зеки” — и как более “опытные”, и так сказать, “политически грамотные”... #»⁶

В целом нельзя сказать, что в дневнике АКГ юмор отсутствует. Он есть, есть и упоминания анекдотов, и пересказ их, и даже воспроизведение собственно юмористических эпизодов, которым был свидетелем автор:

«21 фев. 1945. <...> # [в гостях у Бабочкина] Приходит Б.В. Барнет: веселый, живой, остроумный. Шутки насчет кога, которого Бабочкин собирается холостить. Барнет просит, чтобы и его выхолостили. “Насколько проще станет жить”... Мне он мил. ##»

В начале 1953-го, еще сидя в лагере и считая, что до освобождения ему никак не меньше еще 5 лет (а выпустят его в середине 1954-го), он следит по газетам за политическими событиями и «состоянием здоровья» *хозяйина*:

«4 апр. В 8 часов, ровно через месяц после первых сообщений о болезни Сталина, новое сенсационное сообщение о реабилитации еврейских “врачей-отравителей”!»

⁴ Знак ## обозначает конец подневной записи.

⁵ [Ниже вклейка из газеты — про то, как ЦК «сломил сопротивление антипартийной группировки»].

⁶ В цитатах сохраняются особенности авторского письма: как, например, написание частиц без дефиса.

Здесь как будто слово «реабилитация» возводится к внутренней форме слова «белый, обелять». Можно, конечно, вообще считать, что подобные слова — с ошибками — АКГ пишет в дневнике как бы в шутку, возводя их к нарочито ложной этимологии. Так же, скажем, и глагол *остонавливать* — он пишет так, как будто производит его от слова *стон!*

Иногда он вынужден производить неологизмы:

«7 авг. 1953. Сегодня приключение с Верой. Во время концерта мы уединяемся в ее кабинке, находящейся в отдельном строении в глубине лагпункта. В ней немислимый уют лагерной *придуркши* и мягчайшая постель с десятком подушечек».

Или, скажем, уже в поздних дневниках, в 1960-е годы, он пишет фамилии, очевидно, людей, с которыми общался вживую или слышал устно, но не воспринимал их письменной формы: *Соложеницин*, *Басалошвили*, *Ариадна Ефрон*...

И все-таки, скорее, это объясняется просто недостатками образования. А вот что можно было бы отнести к понятию языковой игры: в некоторых местах Гладков пишет на машинке с неработающей клавишей «К» — везде заменяя ее на «Н»...

«28 июля 1960. [снова другая лента и другая машинка, без буквы «к»:] Лечу в час дня из Шереметьева. Прилетаю в *Нуйбышев*. Встреча шофером, присланным *Ниселевым*. ## 30 июля. Переезжаю в *н*квартиру, где живет Эмма и *Фрейндлих* и *Белой*, в т.н. «*обномовский дом*». Иду с *Фимой* к дантисту. Мне *сноропалительно* *выгаснивают* 10 зубов. Возвращаюсь, шатаюсь. <...> ## 5 авг. <...> # Завтра у меня первая примерна протеза и неделя, *нан* уже вырваны зубы. #»

Ну, а вот кто были его товарищи по заключению, в 1953 году:

«5 фев. [записи подклеены на лист с уже впечатанными датами] Сижу пятый год. Иногда кажется, что привык, а иногда усталость ложится на плечи страшной тяжестью. С грустью замечаю, как мельчаю. Мелки мои маленькие радости: досуг, краденая любовь и трубочный табак. Мелки мои заботы: чтобы сошлось снятие остатков. Мелки мысли: все вокруг одного и того же... На своем уровне разговаривать почти не с кем: только Б.Н. и А.И.⁷ <...> Но с Б.Н. нет полного понимания и согласия во многом, а А.И. часто досаждаёт своим начетничеством и странным книжным педантизмом. Он имеет претензию считать себя

⁷ [Имеются в виду, как будет ясно из дальнейшего, его товарищи по лагерю — кинодокументалист Борис Ляховский и философ-марксист Александр Казарин.]

марксистом, но говорит об этом так скучно, что вчера я не выдержал и начал его поддразнивать, сказав что_то вроде того, что марксизм это философия викторианской эпохи, а Маркс и Энгельс милый и забавный джентльмены, современники Диккенса и Теккерея, но к середине XX века никакого отношения все это не имеет. Говорил я об этом, разумеется, всерьез этого не думая, просто чтобы его позлить[,] и достиг этого. Он вскочил, выкрикнул мне, что_то резкое и убежал к себе, хлопнув дверью. Мне это даже понравилось. Значит, он на самом деле верит во все [э]то, хотя был беспартийным. ##»

Их рассказы автору, а также его оценки и непросто складывающиеся отношения также получают отражение в его дневнике:

«28 фев. <...> # В который раз перечитываю «Былое и думы». # Склад, которым я заведываю, в просторечьи, «каптерка», помещается в старом, насквозь прогнившем бараке. В другом его конце «камера хранения». Ею заведует профессор Александр Иванович Казарин, экономист и историк, когда_то преподававший в Плехановском Институте, автор работы о Тюрго и еще ком_то. Я уже записывал о нем. Он уже раз сидел: был арестован в первый день войны, эвакуирован вместе со всей Лубянской в Саратов, где и проходило дальнейшее следствие. Оно было жестким: однажды следователь вырвал у него клочок волос. В это же время в саратовской тюрьме сидели Луппол, Ю.М. Стеклов, Н.И. Вавилов и, в одной камере с ним, М.Ю. Левидов. Как над ним шло следствие: хитрый следователь, «купил» Левидова, наговорив ему комплиментов, тот доверчиво и с удовольствием ходил на допросы, наболтал про себя что-то лишнее и тот жестоко повернул дело. Левидова погубили его легкомыслие и говорливость. Он был приговорен к расстрелу, но умер в тюремной больнице. Там же в начале 1942 года умер Вавилов, которого после его избрания в Королевскую Академию в Британии Сталин хотел освободить, но не успел. Потом А.И. был в лагерях под Канском, вернулся, бедовал, но как_то устроился. Он много знает и понимает, но тщеславен и болтлив. В чем_то смешен. Его склад называется «кафедра хранения». Когда он проштрафился и его сняли на общие работы, то его приставили к перевозк[е] воды по зоне: от вахты к пищеблоку и пекарне, он обращался к кобыле на «Вы»: — Ну, что же вы встали. Идите же!... Убежден, что он истинный марксист. С Ляховским находится в состоянии перманентной пикировки. ##»

В чем отличие Дневника от Записной книжки? Проследим на примере дневника 1953 года отличие записной книжки (как некоего пред-текста) и — собственно дневниковых записей, тем более, что это легко сделать в данном случае на примере одной и той же единицы хранения (это пример довольно редкого соответствия записи в

зап. книжке и в первоначальном дневнике: обычно расширение записи бывает больше)⁸:

1953 г.	Записная книжка	Дневниковые записи (машинопись)
5 окт.	Приезжает Тоня. Вечером свидание.	Приезжает Тоня (впервые после 51 года). Вечером свиданье. [ниже приписано карандашом:] Чувствую связанность. Отвык. Да и она тоже. Что_то уже не то.
6 окт.	Утром свидание и вечером.	Утром и вечером свиданья.
7 окт.	[запись отсутствует]	Утром прощаемся и Тоня днем уезжает. Отправляю с ней кучу накопившихся книг и рукописи набросков «Асенковой».
10 окт.		Начинает рисовы[ва]ться образ спектакля.
12 окт.	Утром прощание — Тоня днем уезжает.	Тоня уехала, а только сегодня пришла ее телеграмма о приезде. Анекдот. У нас три дня стояла настоящая зима, а сегодня снова все стаяло. Снег выпал в тот день, когда была Тоня. Теперь снова вокруг черная липкая слякоть. Доволен собой за «Стрекозу». Мама прислала мне вкусный экз... кажется, так называется этот плод кулинаруии, отвык от всего и забыл... Опять началась эра «параш» самых оптимистических. М.б. буду ставить «100 миллионов» [нрзб: 1 или 2 слова от руки], переписав ее.
15 окт.	Начинаю ухаж<ивать> за В.С. [нрзб: 2] <Хожу к ней>	Знакомство с Валею Ставиновой. Хожу к ней в барак. Ее история. Три подруги. Быт женского барака. Увлечение приготовлением браги. Уже в разгаре грязная мокрая осень.

Своеобразный юмор есть и в следующей записи АКГ, но здесь же — и сопровождающая его как заключенного грусть:

«26 марта 1953. На днях начальник КВЧ принес подмышкой свернутые в рулон плакаты и развесил их в той комнате в клубе, где хранятся подшивки газет, шахматы и балалайки. Плаката три: “Храните деньги в сберегательной кассе” — с изображением идиллической советской семьи, “Лучшая прогулка на теплоходе по Черному морю” с рассекующим синее море теплоходом и берегом с пальмами в нижнем углу[.]

⁸ РГАЛИ, Ф. 2590, оп. 1, № 93, 144 лл.: вначале (лл. 2–31) идет просто зап. книжка, с бумагой в клетку, с десятком кратких записей на листе, чернилами и карандашом; далее — машинопись с краткими записями, по 6 на листе.

и еще агитационный плакат с цифрами и диаграммами о том, сколько здравниц и домов отдыха и санаториев будет в конце пятилетки. Рядом в промокшей до ниточки одежде работяги алюминиевыми ложками едят в очереди за щами из черной капусты и кашей из магара[,] и стоит стук от выскребываемых ложками мисок. <...> [нач. КВЧ Харлампович] феноменально глуп. Бывает глупость тихая, добродушная, а он глуп наглой, крикливой глупостью».

Заключение АКГ — если его сравнивать с такими людьми, как Шаламов или Демидов, — было недолгим и проходило в относительно щадящих условиях. Однако на всю оставшуюся жизнь оно оставило в нем стойкое отвращение к сталинизму и рождало в нем неизменную радость от процессов демократизации советского общества в конце 50-х годов. Хотя вот уже в конце 1956 года (!) Гладков фиксирует то, что будет потом названо концом краткого периода «оттепели»:

«29 дек. <...> # Во всем чувствуется какой то перелом в сторону некоторого торможенья распутившегося либеральничанья. ##»

ПРИЛОЖЕНИЕ

Вот описание в дневнике Гладкова случая, который стоил ему перевода с «придурошной» работы, театрального режиссера, — если не на общие работы, т.е. в простые ээки, то — в гораздо менее привилегированный класс заключенных (ведь всем артистам, по крайней мере, не брили волосы на голове «под ноль», что очень ценилось в лагере):

23 янв. 1953. Возвращаемся на свою базу, на 37-ой. Когда садились на Алексеевке в вагон[,] вдруг умер наш клоун, Николай Михайлович Коссинский. Взялся за ручку, чтобы влезть в вагон[,] и умер. А днем еще хлопотал по хозяйству, организовывал наш обед. Оставить его тело на лагпункте нельзя: по бумагам он числится с нами и конвой кладет его труп к нам в вагон. Так мы и едем. На ящике с реквизитом лежит мертвый клоун. Горит свечка, которая нашлась у запасливого татарина Тайхватулина. Мы сидим вокруг на своих вещах. Кто_то говорит, что ему до освобождения оставалось меньше двух лет. Приезжаем ночью.

26 янв. 1953. Разговор с начальником лагпункта полковником Степным. Прошу разрешения проводить Коссинского траурным маршем, хотя бы до ворот зоны. Он даже обалдел от удивления. — Вы что, с ума сошли? Заключенному марши играть?... тут же находится нач[альник] КВЧ Харлампович и он злобно добавляет: — Совсем обнаглели!... # Но когда рыжая кляча потащила гроб с Коссинским по лагпункту к вахте под горку и мимо лагпункта по дороге, наш оркестр вышел на пригорок, с которого

видно все вокруг, и заиграл траурный марш. Утром тихонько репетировали в бараке. Все мы стояли без шапок. И остальные заключенные бывшие в зоне тоже все вышли из бараков и сняли шапки. # Жду, что мне дадут несколько суток изолятора. ##

[В изолятор АКГ не посадили, но через несколько дней он был уволен со своей должности и переведен — в завхозы, заведующим каптеркой.]

31 янв. <...> Мелькин. Он сообщает мне о моем увольнении под предлогом не по форме написанной программы. Оказывается, я должен был ее написать в форме рапорта от зека такого то к начальнику КВО такому то. Но я десятки раз составлял программы так[,] как теперь. Мелькин сухо зол и добавляет «со списанием на общие работы». А я по инерции иду в клуб продолжать репетицию.

1 фев. <...> кажется, Мелькин ничего не понял. Он видимо ждет от меня каких то объяснений, но я холодно поздоровавшись прохожу мимо. Не чувствую себя ни в чем виноватым. Все это предлог. А может быть это Степин пожаловался на меня за проводы с оркестром Коссинского и решено меня поставить на место. ##

Л и т е р а т у р а

- Болдырев А.Н.* Осадная книга (блокадный дневник). СПб., 1998. [Электронный ресурс]. URL: http://uni-persona.srcs.msu.ru/site/ind_conf.htm
- Гладков 1941–1945 — *Гладков А.К.* Из дневниковых записей. 1941–1945 гг. (Публикация С.Д. Воронина) // *Музы в шинелях: советская интеллигенция в годы Великой Отечественной войны. Документы, тесты, воспоминания.* М.: РОССПЭН, 2006. С. 201–312.
- Гладков 1945–1973 — *Гладков Александр.* «Я не признаю историю без подробностей...» (Из дневниковых записей 1945–1973). Предисловие и публикация Сергея Шумихина // *In memoriam. Исторический сборник памяти А.И. Добкина.* СПб.; Париж: «Феникс-Atheneum», 2000.
- Гладков 1960 — Дневник Александра Гладкова 1960 года // *Нева.* 2014, № 4. С. 151–167; № 5. С. 153–170.
- Гладков 1961 — Выписки из дневников Александра Константиновича Гладкова. 1961 // *Литературная учеба.* 2014. № 3. С. 106–127.
- Гладков 1962 — Выписки из дневников Александра Константиновича Гладкова 1962 года // *Нева.* 2014. № 11. С. 114–29.
- Гладков 1963 — Александр Константинович Гладков. Дневник 1963 [РГАЛИ ф. 2590, оп. 1, е.х. 103, 109 стр. — от 4 янв. до 31 дек.; выписки М.Ю. Михеева] // *ФИЛОЛОГОС.* Вып. 22 (3). Елец: ЕГУ им. И.А. Бунина, 2014. С. 78–100.
- Гладков 1964–1965 — *А.К. Гладков.* Дневник. 1964, 1965 годы (Публикация М. Михеева) // *Новый мир.* 2014. № 1. С. 153–161; № 2. С. 127–161; № 3. С. 133–167.
- Гладков 1966–1967 — *А.К. Гладков.* Дневник. 1966 (Публикация М. Михеева) // *Новый мир.* 2014. № 10–11. С. 151–168 и 127–161; а также: Дневник. 1967 (Публикация М. Михеева) // 2015. № 5–6. С. 141–68 и 131–155.

- Гладков 1968 — *А.К. Гладков*. Из дневника 1968 (Публикация М. Михеева) // Звезда. 2015. № 1. С. 160–185.
- Гладков 1969 — *А.К. Гладков*. Из дневника 1969 (Публикация М. Михеева) // Звезда. 2015. № 2. С. 148–85.
- Гладков 1970 — *А.К. Гладков*. Из дневника 1970 (Публикация М. Михеева) // Звезда. 2015. № 3. С. 135–77.
- Гладков 1971 — *А.К. Гладков*. Дневниковые записи. 1971 (Публикация М. Михеева) // Знамя. 2015. № 5. С. 157–76 [начало].
- Гладков 1971 — *А.К. Гладков*. Дневниковые записи. 1971 (Публикация М. Михеева) // Знамя. 2015. № 6. С. 136–59 [окончание].
- Демидов Георгий*. Дубарь // Демидов Г.Г. Чудная планета. М.: Возвращение, 2008. С. 17–44.

Mikhail Yu. Mikheev

*Lomonosov Moscow State University
(Russia, Moscow)
m-miheev@rambler.ru*

LAUGHTER THROUGH TEARS AND LANGUAGE GAME IN ALEXANDER GLADKOV'S DIARIES OF THE TIME OF HIS DETENTION IN THE CAMP

The article examines the cases of the language game and, in general, manifestations of humor in the diaries of A. K. Gladkov in time of his seat in the camp, as well as in a few earlier and a few later. The language game itself is almost not observed, but there are some humorous entries, sometimes it “black humor”.

Key words: diary, poetic techniques, humor, poetry, laughter, irony.

R e f e r e n c e s

- [Diary of Alexander Gladkov 1960]. *Neva*, 2014, no. 4, pp. 151-167 and no. 5, pp.153-170. (In Russ.)
- [Extracts from the diaries of Alexander Konstantinovich Gladkov. 1961]. *Literaturnaya ucheba*, 2014, no. 3 pp.106-127. (In Russ.)
- [Extracts from the diaries of Alexander Konstantinovich Gladkov. 1962]. *Neva*, 2014, no. 11, pp.114-29. (In Russ.)
- Boldyrev A.N. *Osadnaya kniga (blokadniy dnevnik)* [Siege book (diary of the besieged). SPB., 1998 — on the website]. Available at: http://uni-persona.srcc.msu.ru/site/ind_conf.htm
- Demidov George. Doubar. G. Demidov. *Wonderful planet*. M.:The Return, 2008, pp.17-44.
- Gladkov A. K. [Diary 1963 [RGALI f. 2590, op. 1, E. H. 103, 109 p. 4 Jan. until 31 Dec.; extracts of M. Y. Mikheev]. *FILOLOGOS*, Iss. 22 (3). Elets, EGU im. I.A. Bunina Publ., 2014, pp. 78-100. (In Russ.)
- Gladkov A.K. [Diary entries. 1971 (Publication M. Mikheeva)]. *Znanya*, 2015, no.5, pp.157-176 and no.6, pp. 136-159. (In Russ.)
- Gladkov A.K. [Diary of Alexander Gladkov 1964, 1965 (Publication M. Mikheeva)]. *Novyi mir*, 2014, no.1 (pp.153-161), no. 2 (pp.127-161), no. 3 (pp.133-167). (In Russ.)
- Gladkov A.K. [Diary. 1966 (Publication M. Mikheeva)]. *Novyi mir*, 2014, no. 10-11, pp.151-168; 127-161. (In Russ.)

- Gladkov A.K. [Diary. 1967 (Publication M. Mikheeva)]. *Novyi mir*, 2015, no. 5-6, pp. 141-68 and 131-155. (In Russ.)
- Gladkov A.K. [From the Diary. 1968 (Publication M. Mikheeva)]. *Zvezda*, 2015, no.1, pp.160-185. (In Russ.)
- Gladkov A.K. [From the Diary. 1969 (Publication M. Mikheeva)]. *Zvezda*, 2015, no. 2, pp.148-185. (In Russ.)
- Gladkov A.K. [From the Diary. 1970 (Publication M. Mikheeva)]. *Zvezda*, 2015, no. 3, pp.135-177. (In Russ.)
- Gladkov A.K. [The diary entries. 1941 — 1945 (Publication S. D. Voronina)]. *Muzy v shine-lyakh: sovetskaya intelligentsiya v gody Velikoi Otechestvennoi voiny. Dokumenty, testy, vospominaniya* [Muse in uniforms: Soviet intellectuals during the great Patriotic war. Documents, tests, memories]. Moscow, ROSSPEN Publ., 2006, pp.201-312. (In Russ.)
- Gladkov Aleksandr. «Ya ne priznayu istoriyu bez podrobnostei...» (Iz dnevnikovykh zapisei 1945 — 1973).. Predislovie i publikatsiya Sergeya Shumikhina. [„I don't recognize the story without details...” (From diary entries 1945 — 1973). Preface and published by Sergei Shumikhin]. «In memoriam». Istoricheskii sbornik pamyati A. I. Dobkina [„In memoriam”. Historical collection to the memory of A. I. Dobkin] SPb. — Parizh, «Feniks-Atheneum» Publ., 2000.

**ИННОВАЦИОННЫЕ ПОДХОДЫ
В АВТОРСКОЙ ЛЕКСИКОГРАФИИ**

**INNOVATIVE APPROACHES
IN AUTHOR'S LEXICOGRAPHY**

Л. Л. Шестакова

Институт русского языка им. В.В. Виноградова РАН
(Россия, Москва)
lara.shestakova@mail.ru

Директория Grigor'ev: к продолжению работы над «Словарем языка русской поэзии XX века»*

Статья посвящена последнему лексикографическому проекту В.П. Григорьева — «Словарю языка русской поэзии XX века». На фоне истории создания Словаря дается его жанровая характеристика как полного сводного (по 10 поэтам) конкорданса комментирующего типа с четко продуманным соотношением текстового материала и комментариев разного содержания. Рассмотрены основные особенности организации словарной статьи, в том числе ранжирование примеров в обязательной «зоне контекстов» по хронологии, позволяющее выстраивать историю каждого отдельного слова; заполнение факультативной «зоны значения» сведениями об особенностях семантики лексемы, ее стилистической окрашенности и т. п., о вариантных связях с другими единицами Словаря. Иллюстрациями этого служат словарные статьи из разных томов издания. Отмечается также, что уже в первоначальном замысле Словаря присутствовала идея его совершенствования, поэтому работа над проектом сегодня — это и развитие, уточнение разных сторон его концепции. Так, в последние из опубликованных томов введена, с помощью специальных помет, информация о фразеологических проявлениях слова. Целесообразность такого шага была подсказана самим материалом описания и интересами пользователя Словаря (например, современному читателю важно сообщить, что встречающееся в словарной статье Охулка 'хула, осуждение' сочетание *охулки на руку не класть* означает 'не упускать своей выгоды'). В статье говорится и об опыте использования данных Словаря в иных лексикографических проектах и в лингвистических исследованиях разной направленности.

Ключевые слова: Григорьев, лексикография, словарь поэтического языка, конкорданс, словник, словарная статья.

«Словарь языка русской поэзии XX века» — это последний проект Виктора Петровича Григорьева. Начатый в середине 1990-х гг., сегодня он представлен пятью томами, издававшимися при поддержке РГНФ с 2001 по 2013 г. [СЯРП].

Прежде чем рассказать о продолжении работы над Словарем, уточним, почему наша статья названа именно так: «Директория Grigor'ev...». Дело в том, что это та самая директория (компьютерная папка), в которой в течение вот уже почти 20 лет собираются материалы, так или ина-

* Исследование выполнено при финансовой поддержке РГНФ в рамках проекта № 14-04-00354 «Лексикологическое исследование и словарное описание иноязычных слов в поэзии Серебряного века».

че связанные с данным проектом. Директория, в совокупности разных, время от времени возникавших новых субдиректорий, отражает все этапы работы над Словарем. Здесь представлены источники СЯРП (тексты выбранных поэтов), массивы словарных статей в рабочем авторском и отредактированном вариантах, тома в уже изданном формате. Здесь же хранятся малые, или производные словари, созданные на основе томов и базы данных большого Словаря. Отдельно собраны рецензии на тома (начиная с первой, написанной Ю.Н. Карауловым на Пробный выпуск), библиография научных статей, написанных составителями, редакторами Словаря, и сами эти статьи. А также используемые шрифты, памятки для составителей, списки обнаруженных ошибок и т.д. То есть эта директория — своего рода многослойный архив, по которому можно воссоздать историю Словаря и представить его сегодняшнее состояние.

Известно, что СЯРП стал прямым продолжением и развитием ранних лексикографических представлений Григорьева, нашедших отражение в «Словаре языка русской советской поэзии» [Григорьев 1965] и в книге «Поэт и слово. Опыт словаря» [Поэт и слово 1973]. Именно эти экспериментальные опыты отражают уникальную лексикографическую идеологию Григорьева.

Как мы отмечали в работе [Шестакова 2010а], сам феномен *В.П. Григорьев и лексикография* не может не вызывать ощущения некоторой его странности, и даже парадоксальности. С одной стороны, Григорьев — велимировед, специалист по одному из самых сложных поэтических идиостилей, генератор идей, подчас совершенно неожиданных, не укладывавшихся в определенные рамки лингвистики, филологии, даже сопредельных наук. И это, заметим, идеи, к реализации которых в последнюю очередь применимы требования строгости, системности, следования каким-то определенным канонам и т. д. С другой стороны, Григорьев — ученый, довольно рано (в 1960-е гг.) обратившийся в своей научной деятельности к лексикографии, в основе которой как раз и лежат принципы строгой систематизированности, формульности, стандартности, соотнесенности в подаче одинаковых или близких явлений, не говоря уже о таких принципах, как преемственность и традиционность/консервативность лексикографии.

Объяснение этому можно найти, вернувшись к старому, но, к счастью, не исчезнувшему вовсе представлению о лексикографии как искусстве (полагаем, что с этой ипостасью лексикографии во многом соотносима задача описания художественной речи). По сути, то, что делал, к чему стремился В.П. Григорьев в лексикографии, можно рассматривать

как в большой степени творчество, искусство интерпретации поэтического языка словарными средствами. А такая интерпретация, как показывает опыт самого ученого, заключает в себе мощный эвристический потенциал.

Кроме того, и это не менее важно, сама уникальность поэтического языка как наиболее полного воплощения потенциалов, креативного начала национального языка (эта точка зрения на поэтический язык, предложенная Э. Косериу, была близка В.П. Григорьеву), сама сложность такого аспекта изучения языка поэзии, как лингвистическая поэтика, требовали, очевидно, поиска адекватных средств объективации, т.е. таких средств, которые способны были бы упорядоченно, системно демонстрировать проявления поэтического слова в его функционировании и развитии. В процессе этого поиска Григорьев и обратил свой взор к лексикографии. Позднее же он сформулировал важнейшую задачу лингвистической поэтики как «создание словарей языка поэзии», и идея многотомного «Словаря языка русской поэзии XX века» вполне отвечала этой задаче, содержала в себе один из возможных способов ее решения.

Работа над СЯРП, начавшаяся в середине 1990-х гг., прошла несколько этапов. Точкой отсчета стал рубеж 1993–1994 гг. — именно тогда был определен состав источников Словаря, после чего источники были переведены в компьютерную форму и началось создание словарной базы данных. На протяжении 1995–1997 гг. база данных была сформирована. Ее составили более полумиллиона стихотворных контекстов из произведений 10 выдающихся русских поэтов, принадлежавших разным литературным направлениям, отмеченных, каждый по-своему, печатью новаторства. Это И. Анненский (в Словаре — сокращенно *Анн*), А. Ахматова (*Ахм*), А. Блок (*АБ*), С. Есенин (*Ес*), М. Кузмин (*Куз*), О. Мандельштам (*ОМ*), В. Маяковский (*М*), Б. Пастернак (*П*), В. Хлебников (*Хл*), М. Цветаева (*Цв*).

В это же время Ж.Г. Аношкиной и Л.И. Колодяжной были подготовлены специализированные компьютерные программы, позволившие автоматизировать многие виды словарных работ. И к концу 1997 г. была в целом разработана общая концепция Словаря. Он виделся как сводный (по произведениям ряда поэтов) словарь-тезаурус языка поэзии конкретной эпохи. Соединение в этом Словаре элементов конкорданса и толкового словаря позволило позднее определить его как «конкорданс комментирующего типа», относящийся к словарям поэтического языка нового поколения. Были выработаны основные принципы формирова-

ния словника и структуры словарной статьи. Важнейшей характеристикой словника стала его исчерпывающая полнота, а структуры словарной статьи — наличие в ней обязательных и факультативных зон: это, с одной стороны, — зоны заголовочного слова, хронологически выстроенных контекстов и шифров, с другой — зоны значения и комментариев (подробнее см. [СЯРП 2001: 12–15]). Это позволило подготовить и опубликовать в 1998 г. в приложении к журналу «Русистика сегодня» Пробный выпуск Словаря [Самовитое слово 1998] со статьями на букву А, а с 2001 г. стали выходить полновесные тома СЯРП.

В настоящее время опубликовано 5 томов, готовится к печати 6-й, одновременно ведется работа над последующими томами. В опубликованных томах содержится в общей сложности около 30 000 словарных статей. Многолетняя работа над проектом делает всё более ясным замысел В.П. Григорьева — дать в Словаре «прежде всего очерк поэтического мира XX века» [СЯРП 2001: 3]. Этому замыслу, при описании языка ряда поэтов, соответствует лексикографическая модель с полным (без изъятия каких-либо единиц) словником, с четко продуманным соотношением текстового и комментирующего материала в словарных статьях.

Что касается текстового материала, то упор предполагалось делать (и делается) именно на него, на поэтические строки. Об этом Григорьев говорил так: «...эстетика слова должна здесь все-таки говорить сама за себя без громоздкого набора “возмущающих” ткань стиха разъяснений лингвопоэтического механизма словопреобразования» [Григорьев 2006: 289]. В результате центральной частью каждой статьи стали контексты — семантически полноценные, завершённые, выстроенные по хронологии и по авторам, сопровождаемые шифрами. Ранжирование контекстов по хронологии Григорьев считал особенно важным в организации словарных статей, так как оно позволяет выстраивать историю употребления поэтического слова, писать его своеобразную биографию, рассматривать каждый контекст его употребления «на фоне общей эволюции лексики стихотворного языка и динамики преобразования отдельного слова в отдельно взятом идиостиле» [СЯРП 2001: 10].

Это хорошо видно по многим статьям, в особенности среднего и большого объема, входящим как в первые, так и в последующие тома. См. статьи: БЕЛЫЙ из первого тома, ГОРОД из второго, ЗАКАТ из третьего, ЛЕТЕТЬ из четвертого, НЕБО из пятого, ПЕРВЫЙ из шестого. Материал этих статей — по сути, готовая основа для лингвопоэтического анализа. Причем алгоритм первичного анализа материала зало-

жен в самой форме его подачи. Она позволяет сразу получить ответы на вопросы, в каком году слово впервые употреблено и кем из наших поэтов, в какое 10-летие оно было наиболее употребительным, у кого из поэтов прослеживается на протяжении всего творчества, у кого носит единичный характер, встречается ли слово в сильных текстовых позициях и т.д.

Например, материалы статьи к существительному *закат* показывают широкий временной диапазон его употребления: первый контекст относится к 1874 г. (автор Анненский), последний — к 1964 (Ахматова). Слово с традиционным поэтическим ореолом отмечается у всех выбранных авторов. Особенно востребовано оно, по данным статьи, в 1890-е – 1910-е гг. (что связано, в частности, с характерной для этого периода идеей «заката Европы», конца мира — особенно на рубеже XIX–XX вв., с революционными событиями в России). Уже первый пример демонстрирует использование лексемы в образном контексте (*дрожащий Сродни закату голос*), далее в изобилии отмечаются ее употребления прямые, переносные и совмещенные, в неожиданном окружении (*гримасничающий закат* у Пастернака; *Перья-облака, закат расканарейте!* у Маяковского).

Статья обнаруживает и степень употребительности слова *закат* в сильных текстовых позициях — заглавия и рифмы. Однако в составе стихотворных заглавий оно встречается только у Анненского: «Перед закатом», «Сизый закат», «На закате», а в позиции рифмы — у Анненского (*заката – аромата*), Ахматовой (*закатом – проклятом, семидесятом*), Блока (*закат – брат*), Есенина (*свято – заката*), Кузмина (*в закате – о возврате*), Мандельштама (*закатов – пенатов*), Маяковского (*заката – фата*), Пастернака (*закат – баррикад*), Хлебникова (*раскатом – закатом*), Цветаевой (*закат – скат*), т.е. у всех представленных в Словаре поэтов и, как правило, неоднократно (подробнее см. [Шестакова 2012]).

Общему стремлению дать читателю в первую очередь сам язык поэзии соответствовала и тактика дозированной подачи в СЯРП комментирующего материала — лингвистического и энциклопедического. Для него предназначаются зона значения, относящаяся к самому слову, и зона комментариев, относящаяся к конкретному контексту. Так, зона значений носит факультативный характер, в ней, как правило, не отражаются общеизвестные сведения, очевидная для пользователя информация. Ее роль в Словаре иная — зафиксировать особенности в употреблении слова, указать на его связи с другими вокабулами

Словаря, тем самым не просто обратить на них внимание читателя, но направить это внимание в определенное русло. Само название «зона значения» условно, ибо эта зона носит комплексный, многофункциональный характер — в ней собирается много разных «значений»: здесь дается, при необходимости, не только семантическая информация (при словах устаревших, областных, терминологических и т.п., при многозначных лексемах и омонимах), но и графическая, орфографическая, акцентологическая, грамматическая, стилистическая и т.д.; здесь же приводятся отсылки к вариантам слов, энциклопедические сведения об именах собственных. В этом, как представляется, проявился творческий подход к выбору самих форм ословаривания единиц поэтического языка. Объем информации в зоне значения варьируется, поэтому в одних статьях она минимальна, проста, содержит сведения одного-двух порядков, в других — достаточно сложна, многоаспектна. Приведем примеры словарных статей с разным объемом и характером информации в зоне значения (в этих и других словарных статьях использованы следующие основные сокращения: *вар.* — вариант, в сочет. — в сочетании, *возм.* — возможно, *Загл.* — заглавие, *знач.* — значение, *к-рый* — который, *мифол.* — мифологический, *назв.* — название, *нов.* — новое, *НАР* — несобственно авторская речь, *обл.* — областное, *обращ.* — обращение, *Посв.* — посвящение, *прил.* — прилагательное, *прост.* — просторечное, *р.* — река, *РП* — речь персонажа, *рфм.* — рифма, *субст.* — субстантив, *тж* — также, *употр.* — употребляется, *устар.* — устаревшее, *Шутл.* — шутливо):

АПАРТМАН [англ. *apartment* — квартира] «Я вам, / сэр, назначаю апойнтман. Вы знаете, / кажется, / мой апартаман? <...>» [рфм. к карта] *НАР Шутл. М925 (226)*

ЗАКЛЯТИЕ [*см. тж* ЗАКЛЯТЬЕ] ЗАКЛЯТИЕ ОГНЕМ И МРАКОМ *Загл.* [назв. цикла] *АБ907 (II,272)*; Лишь одного впущу: Того, кто от занятий Утратил цвет лица, И умер от заклятий Волшебного кольца. *АБ907 (II,332.1)*; ЗАКЛЯТИЕ СМЕХОМ *Загл. Хл[908-09] (54)*

ИНБИРЬ [*устар.*; *вар.* к имбирь] Я говорю тебе: Сибирь И этот иней где-то инде. Вот ром ямайский, как и., Как лихорадка желтых Индий. *П917 (I,617.2)*

МЕСТЬ [действие в отплату за причиненное зло] Душа стремится к жалкой мести, А ум, сознав, не сознает. [рфм. к чести] *АБ899 (I,440.1)*; Не забывай, что беспощадно, За каждый жалости порыв, Тебе отплатят мезтью жадной, *АБ899 (I,442.2)*; Вот она — в налетевшей волне Распылалась последню мезтью, [рфм.: везтью] *АБ902 (I,251)*; <...>

МЕСТЬ [*прост.*; *вар.* к МЕСТИ] Буран не месяц будет м., Концы, начала заметет. Внезапно вспомню: солнце есть; Увижу: свет давно не тот. *П917 (I,110.1)*; Что хотите, буду делать даром — / чистить, / мыть, / стеречь, / мотаться, / м.. / Я могу служить у вас / хотя б швейцаром. / Швейцары у вас есть? *M923 (449)*; <...>

ОТЕТЬ [*обл.*; лентяй, лежебока] Возрастая в гнев старом, И опять волны ударом Вся ладя потрясена. Завтра море будет отеть, Солнце небо позолотит. *Хл920-21 (129)*

ЛЮБОВЬ [л. и Л.; *тж* в назв.; *род.*, *дат.*, *предл. ед.* любви АБ899, АБ905, Куз906, АБ909, ОМ909, АБ912, Ес914, Ахм916, Цв920, Ахм921, Цв921, Цв922, Ахм940-60; *тв. ед.* любовью АБ898, Ахм913; *род. мн.* любовью М914-15, М927; *тж* в сочет.: тайная л., совет да л.] Гений первой любви надо мной, Встал он тихий, дождями омытый, *АБ897-909 (III,183.2)*; Воздух весь ароматом любви напоен, *АБ897 (I,370.1)*; В моей душе любви весна Не сменит бурного ненастья. *АБ898 (I,3)*; <...>

НАВЕК [н. и «н.»; *субст.* Цв923; *см. тж* НАВЕКИ] Если же слово теперь, хоть одно, — Снова страдать мне н. суждено!.. *АБ899 (I,437.1)*; Мне странно. Столько долгих лет Прошло тоскливо и печально; Казалось, их безумный след Н. умчит призыв прощальный. *АБ899 (I,439.1)*; <...>

ОТЕЦ [о. и О.; мужчина по отношению к своим детям; *тж* *обращ.* (*прост.*); *тж* *мн.* предки, предшествующее поколение; *тж* в сочет.: о. и мать (с матерью), о. родной, о. семейства, крестный о., духовный о., святой о. (о священнике), в отца кто-л.; *зват.* отче Ес917, Ес919; *см. тж* ОТЕЦ-КОМАНДИР] Я помню — слеза в ней блистала, Другая ползла по лицу: Давно под часами усталый Стихи выводил я отцу... *Анн900-е (73)*; В вашей смене, дразнящей сердца, В вашем быстро мелькающем крапе Счастье дочери, имя отца, Слово чести, поставленной на-пе, [о каргах] *Анн900-е (79.2)*; <...>

Иногда составителям приходится иметь дело со словами, сведения о которых практически отсутствуют в словарях (в том числе имеющих авторских), энциклопедиях, комментариях к собраниям сочинений, в исследовательской литературе. В других случаях существующие комментарии вызывают сомнения, требуют дополнительной проверки. Проводимые составителями, редакторами разыскания, подчас очень трудоемкие, как правило, дают результат, но не всегда стопроцентно точный, поэтому в зоне значения словарных статей могут использоваться знак вопроса, слова с предположительной модальностью, помета *ср.* и под. Например:

ЛЕГОТ [в заговорах употр. в знач.: безветрие; возм., здесь: легкий ветер] Ленивец, лодырь или лодка, кто я? И здесь и там пролита лень. Когда в ладонь сливались пальцы, Когда не движет л. листья, Мы говорили — слабый ветер. *Хл920 (120)*

ЛОХМАНИДА [*нов.?*; возм., схватка, драка] «<...> Чую, выйдет л. — Не ужиться вам, Но уж черная планида Машет по горам». *РП Ес914 (1,100)*

МАРАЛА [*ср.* арам. Маран-афа — «Гряди, Господи!» (1Кор. 16,22); *тж* Мааарррааала] Толпа орала: «Марала! Мааарррааала!» *РП М916 (50)*.

Важно сказать, что уже в первоначальном замысле Словаря присутствовала идея его совершенствования — вполне приемлемая, при всех строгих лексикографических канонах, если учитывать во многом опытный, экспериментальный характер проекта. Поэтому работа над Словарем заключается сегодня не только в том, чтобы подготавливать и публиковать очередные тома, но и в том, чтобы развивать, уточнять, детализировать концепцию — естественно, с учетом особенностей материала. Так, на первом этапе не предполагалось как-то специально отражать фразеологический аспект слова. Однако чем дальше, тем яснее становилась необходимость делать это, хотя бы в минимальных объемах (понимая фразеологию при этом широко). И уже в нескольких последних томах в зоне значения используется помета *тж* в сочет., после которой приводится перечень устойчивых сочетаний с конкретным словом, встретившихся в источниках Словаря. Иногда слово представлено только в сочетании, и это тоже помечается. См., например:

ЛАД [<...> *тж* в сочет.: (не) в лад с кем-, чем-н., чему-н., чего-н., (не) в ладу с чем-н., на какой-н. лад, на все лады, идти на лад] <...>

ЛАДОНЬ [*тж* в сочет.: как на ладони] <...>

ЛАПЧАТЫЙ [*тж* в сочет.: л. гусь] <...>

ЛЁГКИЙ [*прил.*; *тж* в сочет.: с лёгким сердцем] <...>

ЛЕЖАТЬ [*тж* в сочет.: в лёжку л., что плохо лежит] <...>

ЛЕТО [л. и Л.; время года; *тж* в сочет.: бабье (бабие) л.; сколько лет, сколько зим] <...>

ЛЕТУЧИЙ [*тж* в сочет.: летучая мышь, летучие рыбы, Л. голландец (персонаж легенды)] <...>

ЛЕЧЬ [<...> *тж* в сочет.: л. костыми, л. в могилу] <...>

ЛЯМКА [*тж* в сочет.: тащить лямку] <...>

ОТБАВЛЯТЬ [только в сочет.: хоть отбавляй] <...>

ОТВОД [только в сочет.: для отвода глаз] <...>

См. также полную статью с информацией подобного рода:

ОХУЛКА [*устар.* и *прост.*; хула, осуждение; *тж* в сочет.: охулки на руку не класть (не упускать своей выгоды)] Ценители не смыслят ни бельмеса, Враги уйдут, не взявши ни шиша. Ежеминутно можно глупость ляпнуть, Тогда прощай о. и хвала! *П929 (I,551)*; Опять к обеду на прогулке Наступит темень, просто страсть. Опять научит переулки Охулки на руки не класть. *П931 (I,375)*.

Коротко характеризуя зону комментариев к контекстам, надо сказать, что она также содержит разную информацию — кому посвящено стихотворение, о чем идет речь в приводимых строках, с чем рифмуется заголовочное слово, что в переводе на русский язык означает использованное автором иноязычное вкрапление и т.д. Так, в статье ДРУГ неоднократно даются сведения о том, к кому обращено стихотворение. Например, строки Цветаевой: *Друг, разрешите мне на лад старинный Сказать любовь, нежнейшую на свете* — сопровождаются комментарием: обращено к Ю.А. Завадскому; ее же строки: *Ах, несмотря на гаданья друзей, Будущее — непроглядно. В платье — твой вероломный Тезей, Маленькая Ариадна* — комментарием: обращено к дочери А.С. Эфрон. К зоне комментариев примыкают так называемые «послепометь» (пометы к контекстам, а не к словам). Они маркируют сильные текстовые позиции (заглавия, подзаголовки, посвящения, эпиграфы), указывают на эмоционально-экспрессивную окраску контекстов (например, шутовую или ироническую), на цитатный, аллюзийный характер поэтических строк. Например, в статье ЖИЗНЬ содержатся такие примеры с пометой *Загл.* (заглавие): «*Из сказки в жизнь*» (Цветаева), «*Моя жизнь*» (Есенин) и «*Жизнь моего приятеля*» (Блок), «*Веницейская жизнь*» (Мандельштам), просто «*Жизнь*» (стихотворения с таким заглавием встречаются у Пастернака и Хлебникова). Есть здесь и контексты, которые сопровождаются пометами *Эпгрф.*, *Шутл.*, *Цит.*

Многотомный словарь и его база данных располагают к созданию других лексикографических продуктов. Так, на основе СЯРП было подготовлено несколько малых, или производных, словарей. Это книга «Собственное имя в русской поэзии XX века: Словарь личных имен» [Григорьев, Колодяжная, Шестакова 2005], электронный словарь «Религиозная лексика в стихах русских поэтов Серебряного века» (словарь публиковался в Интернете в течение 2000–2005 гг., размещен по адресу: <http://www.wco.ru/biblio/>). Материалы Словаря были использованы при разработке Информационно-поисковой системы «Словари русской поэзии Серебряного века», включающей четыре электронных словаря — новых слов, редких слов, имен собственных и поэтических цитат (ИПС

создавалась в 2008–2010 гг. при поддержке РГНФ, размещена по адресу: <http://lexrus.ru/default.aspx?p=2674>).

В процессе составления СЯРП ведется и исследовательская работа, демонстрирующая, что дают и что могут дать специалисту материалы Словаря. Осмысление под разным углом зрения множества языковых фактов приводит к результатам разного свойства. Они изложены в публикациях авторов и редакторов и касаются уточнения представлений о составе и структуре поэтического словаря выбранной эпохи, о характере его соотнесенности с общезыковым словарем, эволюционных изменений в стилистических коннотациях слов, черт, свойственных отдельным авторским стилям, выявленных путем сопоставления идиостилей, характере общепозитических средств выражения и т. д. Один из наиболее интересных результатов можно связать с выявлением большого и пестрого в своем разнообразии корпуса редких (низкочастотных и не вполне ясных по семантике) слов [Шестакова 2010б; Шестакова, Кулева 2013]. С одной стороны, это подчеркивает соизмеримость поэтического языка с общенациональным языком в его актуальной и потенциальной частях. С другой, этот реальный лексический массив может быть использован для проверки гипотезы о том, что по числу редких слов поэзия превосходит прозу. Приведем примеры статей к словам единичного употребления:

АЗРЫ [*мифол.*; арабское племя, юноши к-рого, полюбив, умирали] На языке невозвратных рас / Аз означает: раз. / (Азры...) / В городе Гаммельне лишь азы... / Впрочем, язык прикусим. / Страшное слово! Страшной грозы *Цв925 (III,92)*

БАБУРКА [*обл.*; бабочка] Зачем я сломил Тело и крыло Летевшей бабурки? Плачет село Над могилой девчурки. *Хл911 (73)*

ВЕТТУРИНО [*итал.* извозчик, кучер] Гнал в., Пиньи клонились: Salve! Звали меня — Коринной, *Цв916 (I,312)*

ГОРЖА [*устар.*; здняя часть укрепления, свободная от оборонительной огады] Тем часом пирамиды из химер Слагались в город, становились тверже, И вдруг, застав слезами глазомер, Образовали крепостные горжи. *П926-27 (I,328)*

ДЕКАЛЬКОМАНИ [*вар.* к декалькомания (способ изготовления переводных изображений и переноса их на бумагу, дерево и т. п.)] Сегодня можно снять д., Мизинец окунув в Москву-реку, С разбойника-Кремля. *ОМ931 (182)*

ДИКОМЫТЬ [*устар.*; *вар.* к дикомыт; ловчая птица] А пойдемте, бойцы, ловить кречетов, Отошлем дикомыта с потребою царю: Чтобы дал нам царь ответ в сечи той, Чтоб не застил он новоградскую зарю. *Ес914 (I,312)*

ИЗАБЕЛЛА [(1451–1504) — исп. королева, правившая во времена завоевания Америки] Но очень надо / за морем / белым, / чего индейцу не надо. / Жадна / у белого / И., / жена / короля Фердинанда. *М925 (195)*

КИРЬГА [*обл.; вар. к КИРКА*] Проклятый свой урок отлязгала кирьга [*рфм. к стога*] *Анн900 (60.2)*

ЛАЙМ-ЛАЙТ [англ. *limelight* — друммондов свет (применяемый для освещения сцены в театре)] Весь настежь распахнут поэт. // И рампа торчит под ногами, Все мертвенно, пусто, светло, Л.-лайта холодное пламя Его заклеимило чело. *Ахм936-60 (192.1)*

МИНЧО [р. на сев. Италии, приток р. По] Медлительного М. к Мантуе, Зеленые завидя заводи, Влюбленное замедлим странствие, Магически вздохнув: «Веди!» *Куз921 (256)*

НЕБРИДА [или небрис; оленья шкура, одеяние Бахуса] Любовник, вышедший для брани, Оставил тирс коснеть в цветах, Не одолеть прозрачной ткани С одной небридой на плечах. *АБ901 (1,480)*

ОБОЛ [в др. Афинах — мелкая серебряная монета] Так, Господи! И мой о. Прими на утверждение храма. Не свой любовный произвол Пою — своей отчизны рану. *Цв921 (1,299.1)*

В этой статье затронуты далеко не все аспекты составительской и редакторской работы над «Словарем языка русской поэзии XX века». Важно то, что она продолжается, в том числе благодаря поддержке друзей Словаря. За почти два десятилетия таких друзей у него появилось немало. Это коллеги, которые участвуют в обсуждении томов СЯРП и утверждении их к печати, откликаются, в виде рецензий, на выход новых томов; это, конечно, те, кто строит свои исследования с привлечением данных Словаря или целиком по его материалам. Завершая статью, хотелось бы выразить признательность всем, кто поддерживает коллектив «Словаря языка русской поэзии XX века», проявляет искренний интерес к его работе.

Л и т е р а т у р а

- Григорьев В.П.* Словарь языка русской советской поэзии: Проспект. Образцы словарных статей. Инструктивные материалы. М.: Наука, 1965. 224 с.
- Григорьев В.П.* Велимир Хлебников в четырехмерном пространстве языка: Избранные работы. 1958–2000-е годы. М.: Языки славянских культур, 2006. 816 с.
- Григорьев В.П., Колодяжная Л.И., Шестакова Л.Л.* Собственное имя в русской поэзии XX века: Словарь личных имен. М.: Издательский центр «Азбуковник», 2005. 448 с.
- Поэт и слово. Опыт словаря / Под ред. В.П. Григорьева. М.: Наука, 1973. 456 с.
- Самовитое слово / Словарь русской поэзии XX века. Пробный выпуск: А — А-ю-рей / Сост.: Григорьев В.П. (отв. ред.), Гик А.В., Колодяжная Л.И., Реутт Т.Е., Фатеева Н.А., Шестакова Л.Л. М.: Русские словари, 1998. 158 с.

- СЯРП — Словарь языка русской поэзии XX века. Т. I–V– / Сост.: Григорьев В.П. (отв. ред.), Шестакова Л.Л. (отв. ред.), Колодяжная Л.И., Кулева А.С., Бакеркина В.В., Гик А.В., Реутт Т.Е., Фатеева Н.А. М.: Языки славянской культуры, 2001–2013–.
- СЯРП 2001 — Словарь языка русской поэзии XX века. Т. I: А – В / Сост.: Григорьев В.П. (отв. ред.), Шестакова Л.Л., Бакеркина В.В., Гик А.В., Колодяжная Л.И., Реутт Т.Е., Фатеева Н.А. М.: Языки славянской культуры, 2001. 896 с.
- Шестакова Л.Л.* Поэтическая лексикография В.П. Григорьева // Поэтика и эстетика слова: Сборник научных статей памяти Виктора Петровича Григорьева / Под ред. З.Ю. Петровой, Н.А. Фатеевой, Л.Л. Шестаковой. М.: ЛЕНАНД, 2010а. С. 30–36.
- Шестакова Л.Л.* Редкие слова в произведениях поэтов Серебряного века: опыт лексикографического описания // Проблемы лексической семантики. Тезисы докладов международной конференции Девятые Шмелевские чтения. М.: Институт русского языка им. В.В. Виноградова, 2010б. С. 160–163.
- Шестакова Л.Л.* «Словарь языка русской поэзии XX века» как источник сопоставительного изучения авторских лексиконов и стилей // Велимир Хлебников в новом тысячелетии. М.: ИМЛИ РАН, 2012. С. 132–139.
- Шестакова Л.Л., Кулева А.С.* Редкие слова в поэзии Маяковского // Русский язык в школе. 2013. № 6. С. 63–68.

Larisa L. Shestakova

*Vinogradov Russian Language Institute
of the Russian Academy of Sciences
(Russia, Moscow)
lara.shestakova@mail.ru*

GRIGOR'EV DIRECTORY: TO FURTHER WORK OVER "DICTIONARY OF LANGUAGE OF THE XX CENTURY RUSSIAN POETRY"

Article is devoted to the last lexicographic project of V.P. Grigor'ev — to "Dictionary of Language of the XX Century Russian Poetry". Against a background history of creation of the Dictionary, its genre characteristic is given as a complete consolidated (on 10 poets) concordance of the commenting type with accurately thought-out over ratio of text material and of comments of the different contents. The main features of the organization of an entry are considered. There are a chronological ranging of examples in obligatory "zone of contexts", which is allowing to build history of each separate word; a filling of facultative "meaning zone" with data on peculiarities of each lexeme semantics, of the stylistic accent of lexemes, etc., about variant connections with other units of the Dictionary. Entries from different volumes of the edition are used as illustrations. It is noted also, that already at an initial plan of the Dictionary there was an idea of its improvement, therefore work on the project is development and specification of the different parts of its concept today. Thus, the information on phraseological manifestations of the word was embedded into the last of the published volumes, by means of a special mark. Material of the description and interests of the user of the Dictionary prompted expediency of such step (for example, it is important to explain to modern reader that the combination of words 'not to put okhulka on a hand', which is found in article Okhulka 'abuse', means 'not to miss the benefit'). The article also discusses the experience of use of the Dictionary data in other lexicographic projects and in various linguistic researches.

Key words: Grigor'ev, lexicography, dictionary of poetic language, concordance, word-list, entry.

R e f e r e n c e s

- Grigor'ev V.P. *Slovar' yazyka russkoi sovetskoi poezii: Prospekt. Obraztsy slovarnykh statei. Instrukivnye materialy* [Dictionary of language of the Russian Soviet poetry: Prospectus. Samples of entries. Instructive materials]. Moscow, Nauka Publ., 1965. 224 p.
- Grigor'ev V.P. *Velimir Khlebnikov v chetyrekhmernom prostranstve yazyka: Izbrannye raboty. 1958–2000-e gody* [Velimir Khlebnikov in four-dimensional space of language: Chosen works. 1958–2000th years]. Moscow, LRC Publishing House, 2006. 816 p.
- Grigor'ev V.P., Gik A.V., Kolodyazhnaya L.I., Reutt T.E., Fateeva N.A., Shestakova L.L. *Samovitoe slovo. Slovar' russkoi poezii XX veka. Probnyi vypusk: A — A-yu-rei* [“Samovitoe” word. Dictionary of the XX Century Russian Poetry. Trial release: A — A-yu-rei]. V.P. Grigor'ev (Ed.). Moscow, Russkie slovari Publ., 1998. 158 p.
- Grigor'ev V.P., Kolodyazhnaya L.I., Shestakova L.L. *Sobstvennoe imya v russkoi poezii XX veka: Slovar' lichnykh imen* [Proper name in the Russian poetry of the XX century: Dictionary of personal names]. Moscow, Azbukovnik Publ., 2005. 448 p.
- Grigor'ev V.P., Shestakova L.L., Bakerkina V.V., Gik A.V., Kolodyazhnaya L.I., Reutt T.E., Fateeva N.A. *Slovar' yazyka russkoi poezii XX veka. T. I: A – V* [Dictionary of Language of the XX Century Russian Poetry. V. I: A – V]. V.P. Grigor'ev (Ed.). Moscow, LRC Publishing House, 2001. 896 p.
- Grigor'ev V.P., Shestakova L.L., Kolodyazhnaya L.I., Kuleva A.S., Bakerkina V.V., Gik A.V., Reutt T.E., Fateeva N.A. *Slovar' yazyka russkoi poezii XX veka. T. I–V–* [Dictionary of Language of the XX Century Russian Poetry. V. I–V–]. V.P. Grigor'ev, L.L. Shestakova (Eds.). Moscow, LRC Publishing House, 2001–2013–.
- Poet i slovo. Opyt slovarya* [Poet and word. Experience of the dictionary]. V.P. Grigor'ev (Ed.). Moscow, Nauka Publ., 1973. 456 p.
- Shestakova L.L. [“Dictionary of Language of the XX Century Russian Poetry” as source of comparative studying of author's lexicons and styles]. *Velimir Khlebnikov v novom tysyacheletii* [Velimir Khlebnikov in the new millennium]. Moscow, 2012, pp. 132–139. (In Russ.)
- Shestakova L.L. [Poetic lexicography of V.P. Grigoriev]. *Poetika i estetika slova: Sbornik nauchnykh statei pamyati Viktora Petrovicha Grigor'eva* [Poetics and esthetics of the word: Collection of scientific articles of memory of Victor Petrovich Grigor'ev]. Z.Yu. Petrova, N.A. Fateeva, L.L. Shestakova (Eds.). Moscow, 2010a, pp. 30–36. (In Russ.)
- Shestakova L.L. [Rare words in works of poets of the Silver age: experience of the lexicographic description]. *Problemy leksicheskoi semantiki. Tezisy dokladov mezhdunarodnoi konferentsii Devyatye Shmelevskie chteniya* [Problems of lexical semantics. Theses of reports of the international conference Ninth Shmelevsky readings]. Moscow, 2010b, pp. 160–163. (In Russ.)
- Shestakova L.L., Kuleva A.S. [Rare words in Mayakovsky's poetry]. *Russkii yazyk v shkole*, 2013, no. 6, pp. 63–68. (In Russ.)

А. С. Кулева

*Институт русского языка им. В. В. Виноградова РАН
(Россия, Москва)
an_kuleva@mail.ru*

К проблеме описания многозначных слов и вариантов в «Словаре языка русской поэзии XX века»

На материале 5 и 6 тт. (буква П, ок. 7,5 тыс. словарных статей) «Словаря русской поэзии XX века» демонстрируется, что выбранная концепция формирования словника, которая уточняется и совершенствуется с каждым томом, позволяет объемно представить поэтический язык эпохи. В Словаре в отдельные словарные статьи выносятся не только омонимы (в том числе имена собственные, субстантивированные формы, индивидуально-авторские окказионализмы и т. п.), но и графические варианты (*пенье* и *пение*, *плача* и *плачучи*, *полней* и *полнее*, *потрясти* и *потрясть*), тогда как значения многозначного слова, вариативные грамматические формы, производительные варианты фиксируются в зоне значения словарной статьи. Особого внимания при этом заслуживают лексемы, различающиеся стилистической окраской, употреблением и др. Для характеристики лексемы используется система помет. Например: *планида* (устар. ‘планета’ и ‘судьба’), *приложить* (тж. прост. *приложь*), *призрак* (*призрак* и устар. *призрак*).

Ключевые слова: многозначное слово, омонимы, варианты слова, лексикография, словарная статья.

Предметом рассмотрения в настоящей статье стал материал буквы П, входящий в опубликованный 5-й (Н–Паяц; М., 2013) и подготовленный к печати 6-й (Пе–Радость) тома «Словаря русской поэзии XX века» [СЯРП], всего около 7700 словарных статей. СЯРП – сводный словарь поэтического языка конкретной эпохи, совмещающий в себе черты конкорданса и толкового словаря; он содержит стихотворные строки из произведений десяти выдающихся русских поэтов: А. Анненского, А. Ахматовой, А. Блока, С. Есенина, М. Кузмина, О. Мандельштама, В. Маяковского, Б. Пастернака, В. Хлебникова, М. Цветаевой.

Составление словарных статей нередко требует постановки и решения проблем, важных для авторской лексикографии; в ходе такой работы накапливаются наблюдения, позволяющие расширить наши представления и о поэтическом языке Серебряного века, и о развитии национального языка на протяжении последнего столетия. Среди основополагающих вопросов следует отметить такие, как выделение словар-

ных статей, т.е. формирование словника, заполнение зоны значения, постановка помет.

В СЯРП в отдельных статьях представлены слова всех частей речи (в самом широком понимании — т.е. включая причастия и деепричастия, а также формы степеней сравнения и краткие формы), омонимы и графические варианты, тогда как значения многозначного слова, грамматические и произносительные варианты даются в рамках одной статьи. Хотя заложенный в концепции Словаря принцип прост и достаточно очевиден, в ходе словарной работы нередко возникают затруднения, вызванные прежде всего спецификой поэтического языка.

Помимо явных омонимов, которые традиционно представлены в толковых словарях (в СЯРП они разводятся не индексом, а зоной значения, где дается минимальное толкование, а также ударением или буквой Ё), в поэтическом языке могут возникать и другие их типы — в связи с выделением в СЯРП в отдельную статью деепричастий, кратких форм и пр., включением в словник имен собственных, за счет употребления устаревших, просторечных, областных, а также индивидуально-авторских лексем. Иногда появляются и контекстные омонимы. Ср.:

ПАЛИТЬ [жечь] и **ПАЛИТЬ** [разг.; стрелять]

ПАТРОН [заряд] и **ПАТРОН** [покровитель]

ПЕЧЬ [глаг.] и **ПЕЧЬ** [сущ.]

ПАДЕЖ и **ПАДЁЖ**

ПАРИТЬ и **ПАРИТЬ**

ПРАГА [столица Чехии]

ПРАГА [предместье Варшавы]

ПАША [в знач. нариц.]

ПАША [персонаж поэмы Б. Л. Пастернака «Спекторский»]

ПАША [деепр.]

ПЕТЬКА [разг.; петух]

ПЕТЬКА [разг.; персонаж поэмы А. А. Блока «Двенадцать»; см. тж

ПЕТРУХА]

ПО [предлог]

ПО [Эдгар Аллан По (1809–1849) — американский писатель]

ПРАПОР [прост.; прапорщик]

ПРАПОР [устар.; знамя]

Особым случаем омонимии оказывается разведение на разные статьи лексемы и ее субстантивированного варианта (причем это могут

быть как давно закрепленные в языке варианты, для которых характерно противопоставление форм разного рода или числа, так и индивидуально-авторские употребления):

ПАССАЖИРСКИЙ [прил.] и **ПАССАЖИРСКИЙ** [субст. прил. (п. поезд)]

ПЕВЧИЙ [прил.] и **ПЕВЧИЙ** [сущ.]

ПЕРВЕЙШЕЕ [субст. прил.] и **ПЕРВЕЙШИЙ** [прил.]

ПОБЕДИВШИЙ [прич.] и **ПОБЕДИВШИЙ** [субст. прич.]

ПОДНЕБЕСНАЯ [сущ.] и **ПОДНЕБЕСНЫЙ** [прил.]

ПРЕЖДЕ [нареч.] и **ПРЕЖДЕ** [«п.»; субст.]

Так, субстантивированное наречие находим в стихах Маяковского: *Граждане! / Сегодня рушится тысячелетнее «Прежде». / Сегодня пересматривается миров основа. / Сегодня / до последней пуговицы в одежде / жизнь переделаем снова.*

Графические варианты лексем также даются в отдельных статьях, что позволяет акцентировать внимание на особенностях их употребления. Варианты связываются перекрестными ссылками. Следует отметить, что иногда с помощью отсылок сопоставляются слова, с точки зрения общенационального языка достаточно далеко отстоящие друг от друга. Ср.:

ПАПИРОСА [см. тж ПАХИТОСА]

ПАХИТОСА [устар.; вар. к ПАПИРОСА]

ПАСПОРТ [см. тж ПАЧПОРТ]

ПАЧПОРТ [прост.; вар. к ПАСПОРТ]

ПЕРЕЛЕСИЦА [обл.; вар. к ПЕРЕЛЕСОК]

ПЕРЕЛЕСОК [см. тж ПЕРЕЛЕСИЦА]

ПЕРЕНОСИЦА [см. тж ПЕРЕНОСЬЕ]

ПЕРЕНОСЬЕ [устар.; вар. к ПЕРЕНОСИЦА]

ПЕРЕСАДКА [см. тж ПЕРЕСЯДКА]

ПЕРЕСЯДКА [искаж.; вар. к ПЕРЕСАДКА]

ПЛЕД [см. тж ПЛЭД]

ПЛЭД [вар. к ПЛЕД]

ПОДХАЛИМ [см. тж ПОДХАЛИМА]

ПОДХАЛИМА [устар.; вар. к ПОДХАЛИМ]

ПОЛУ-СОН [вар. к ПОЛУСОН]

ПОЛУСОН [см. тж ПОЛУ-СОН]

ПРОПОЙЦА [прост.; вар. к ПРОПОЙЦА]

ПРОПОЙЦА [разг.; см. тж ПРОПОЙЦА]

ПРОТВЕНЬ [вар. к ПРОТИВЕНЬ]

ПРОТИВЕНЬ [см. тж ПРОТВЕНЬ]

ПЧЕЛОВОД [см. тж ПЧЕЛЯК]

ПЧЕЛЯК [обл.; вар. к ПЧЕЛОВОД]

В поэтическом языке востребованными оказываются нервносложные варианты, причем не всегда их ритмическое употребление очевидно, иногда на первый план выходит стилистическая окраска лексем:

ПАПОРОТНИК [см. тж ПАПОРТНИК]

ПАПОРТНИК [разг.; см. тж ПАПОРОТНИК]

ПЕПЕЛ [пеплы Цв922; см. тж ПЕПЛ]

ПЕПЛ [вар. к ПЕПЕЛ]

ПЕРЕСТАТЬ [см. тж ПРЕСТАТЬ]

ПРЕСТАТЬ [устар. книжн.; вар. к ПЕРЕСТАТЬ]

ПИНИЯ [см. тж ПИНЬЯ]

ПИНЬЯ [вар. к ПИНИЯ]

ПЛЕСЕНЬ [см. тж ПЛЕСНЬ]

ПЛЕСНЬ [вар. к ПЛЕСЕНЬ]

ПОМЕХА [см. тж ПОМХА]

ПОМХА [обл.; вар. к ПОМЕХА]

ПРЕСТОЛ [п. и П.; престолу Цв921]

ПРЕСТОЛЫ [один из ангельских чинов]

Так, различающиеся написанием варианты одного слова задают различное звучание стихотворения (высокое у Маяковского: *Я жизнь / отдать / за сегодня / рад. / Какая это громада! / Вы чуе́те / слово — / пролетариат? — / ему / грандиозное надо*; ироническое у Пастернака: *И каторжность миссии: переорать (Борьба, борьбы, борьбе, борьбою, Пролетарьят, пролетарьят) Иронию и соль прибо́я, Родящую мятеж в ухах В семидесяти надеждах*).

Если говорить о системных вариантах лексем (которые в толковых словарях обычно приводятся в одной словарной статье, причем зачастую не оговариваются специально, а только иллюстрируются примерами), то следует отдельно отметить четыре случая, когда вариант может играть как стилистическую, так и ритмическую роль:

- существительные на -ИЕ / -ЬЕ;
- формы сравнительной степени на -ЕЕ / -ЕЙ;
- инфинитивы на -(С)ТИ / -(С)ТЬ;
- деепричастия на -А / -В, -В / -ВШИ и др.

Вариативность типа *паденье / падение, пенье / пение* очень характерна для поэтической речи. В рассмотренном материале 367 таких существительных (220 на -ЬЕ и 147 на -ИЕ), в том числе в обоих вариантах встречается 206 лексем (103 пары). Далеко не все формы на -ЬЕ представляют собой варианты: в ряде случаев такие формы нормативны (*платье, побережье, Поволжье*), но иногда и они в поэтическом языке получают парное соответствие: *поднебесье / поднебесие, поместье / поместье, престонародье / престонародие*.

Вариативные формы сравнительной степени также представлены достаточно широко: в материале буквы П находим 123 лексемы (71 на -ЕЙ и 52 на -ЕЕ, всего 17 пар: *печальней / печальнее, полней / полнее, полноводней / полноводнее, приятней / приятнее* и др.); встречаются и другие стилистически различающиеся варианты:

ПОДЛИНЬШЕ [прост.]

ПОТЯЖЕЛЛЕ [прост.; вар. к потяжелее]

ПРОСТЕЙ [прост.; вар. к ПРОЩЕ], ср.: **ПРОЩЕ** [см. тж ПРОСТЕЙ]

В качестве неравносложных вариантов встречаются формы инфинитива (16 пар): *перевести / перевести, ползти / ползть, потрясти / потрясть, прясти / прясть* и др. Такие формы заслуживают особого внимания при постановке помет: далеко не всегда формам на -ТЬ может быть присвоена помета «прост.», а формам на -ТИ — «устар.»; в разных контекстах одна и та же форма, играющая роль стилистического маркера, может употребляться различно. Так, глагол *плесть* встречается в двух контекстах, из которых первый тяготеет скорее к высокой стилистической окраске, а второй – к просторечию: *Тщетно жечь огонь на высокой башне, Тщетно взор вперять в темноту ночную, Тщетно косы плесть, умащатья нардом, Бедная Геро! (Кузмин); Где слезиночки роняла, Завтра розы будут цвести. Я кружавчики сплетала, Завтра сети буду плесть* (Цветаева).

Интересную картину создает употребление деепричастий. Как уже упоминалось, выделение деепричастий в отдельную словарную статью — дискуссионный вопрос. Материал СЯРП показывает, что принятое решение было совершенно оправданным: специальное внимание

к причастиям и деепричастиям позволяет не только оценить их потенциал в качестве элемента поэтического языка, но и более пристально исследовать их морфологические особенности.

На 7,7 тыс. статей в материале буквы П приходится 589 деепричастий; из них 289 на -В (-ШИ, -ВШИ) и 300 на -А/-Я (-УЧИ/-ЮЧИ), причем нередко встречаются соотносимые варианты (обычно различающиеся по стилистической окраске и употреблению), в том числе и не вполне нормативные (прежде всего с точки зрения вида: *положив / положя, победив / победа, потрясав / потряся* и др.). Ср.:

ПЕРЕДЕЛАВ [*см. тж ПЕРЕДЕЛАВШИ*] и **ПЕРЕДЕЛАВШИ** [*разг.; вар. к ПЕРЕДЕЛАВ*]

ПЛЯСАМШИ [*прост.*] и **ПЛЯША**

ПОДБОЧАСТЬ [*устар.; см. тж ПОДБОЧЕНЬСЬ*] и **ПОДБОЧЕНЬСЬ** [*см. тж ПОДБОЧАСТЬ*]

ПОДЖИДАЮЧИ [*прост.; вар. к ПОДЖИДАЯ*] и **ПОДЖИДАЯ** [*см. тж ПОДЖИДАЮЧИ*]

ПЛАКАВ

ПЛАКАМШИ [*прост.*]

ПЛАЧА [*см. тж ПЛАЧУЧИ*]

ПЛАЧУЧИ [*прост.; вар. к ПЛАЧА*]

ПОТУПИВ [*см. тж ПОТУПИВШИ, ПОТУПЯ*]

ПОТУПИВШИ [*разг.; вар. к ПОТУПИВ*]

ПОТУПЯ [*см. тж ПОТУПИВ*]

В ряде случаев наличие омонима или варианта лексемы вынуждает добавлять зону значения в статьи, содержащие производные слова.

ПЛАТОН [(427–327 до н. э.) — др.-греч. философ]

ПЛАТОН [Платон Рождественский (1866–1934) — митрополит православной церкви в США]

ПЛАТОНОВСКИЙ [*прил. к ПЛАТОН* (философ)]

ПОСПЕВШИЙ [созревший]

ПОСПЕТЬ [*разг.; успеть*]

ПОСПЕТЬ [созреть]

Нередко в Словаре возникают своего рода гнезда разнообразно связанных между собой лексем, в том числе и употребленных только одним автором (для различения не связанных между собой, но соположенных в словаре лексем иногда требуется добавление толкования, пометка ударения и т.п.). Например:

ПАДКИЙ [имеющий сильное пристрастие к кому-, чему-л.]

ПАДКИЙ [*нов.*]

ПАДОК

ПАДУН [*обл.*; водопад]

ПАДУЧАЯ [*субст. прил.*; *устар. разг.*; то же, что п. болезнь (эпилепсия); *см. тж* ПАДУЧКА]

ПАДУЧИЙ [*прил.*; *устар.*; падающий; *тж* в сочет.: падучая звезда]

ПАДУЧКА [*устар. прост.*; *вар.* к ПАДУЧАЯ]

В том случае, когда в материале Словаря представлен только один из вариантов лексемы, ненормативный с точки зрения современного языка, словарная статья описывает только реально употребленное слово, но при необходимости заполняется зона значения или вводится отсылочная статья. Например:

ПЕЗЕТА [*устар.*; *вар.* к песета (денежная единица в Испании)]

ПИЛЬЗЕНСКИЙ [*вар.* к пльзенский (*прил.* к Пльзень — гор. в Чехии, известный своим пивом)]

[ПИРПОНТ] *см.* ПЬЕРПОНТ; **ПЬЕРПОНТ** [*вар.* к [ПИРПОНТ]; Д.П. Морган]

ПОЛОНИК [*обл.*; *вар.* к половник]

ПРИТОЛКА [*разг.*; *вар.* к притолока]

ПЭНС [*вар.* к пенс]

В отличие от омонимов и графических вариантов, многозначные слова даются в одной словарной статье. Значения, представленные в отдельных контекстах, — особенно если они сильно отличаются от основного толкования лексемы, проявляются в устойчивых сочетаниях или малоизвестны современному читателю — фиксируются в зоне значения. Такое принципиальное решение связано с тем, что далеко не всегда стихотворный текст позволяет четко разграничить значения многозначного слова; более того, для поэтического языка характерно диффузное употребление или контаминация разных значений слова, переосмысление хорошо известного, актуализация малоизвестного или устаревшего смысла. Хотя Серебряный век отстоит от современного читателя только на столетие, изменения, произошедшие за это время в языке, оказываются зачастую настолько существенными, что при составлении словарной статьи требуется специальная работа. Особого внимания заслуживают случаи акцентированного употребления лексемы, например, в значении имени собственного (например, *пастырь* ‘пастух’ и *Пастырь* — Иисус Христос). См. примеры:

ПАЖ [мальчик-слуга благородного происхождения, *тж* придворная должность; *тж* резиновый жгут с застежками, приподнимающий шлейф платья]

ПАЛАДИН [*тж поэт.* бескорыстный, благородный приверженец кого-л.]

ПАНТЕОН [П.; римский храм всех богов; *тж* усыпальница выдающихся людей в Париже]

ПЕВЕЦ [*тж устар.* поэт]

ПЕРМЬ [гор. на Урале; в древнерусскую эпоху назв. применялось к областям по р. Вычегде и Верхней Каме]

ПЕРСИДСКИЙ [*тж* в назв.; *тж* в сочет.: персидская сирень]

ПЁС [п. и П.; *тж* *бран.*; *тж* в сочет.: созвездье Псов]

ПЕТУХ [п. и П.; *тж* о пожаре, поджоге (красный п., подпустить петуха)]

ПЕТЬ [*тж устар.* восхвалять стихами, воспевать]

ПИНКЕРТОН [(Нат П.) лит. персонаж; сыщик; *тж* в знач. *нариц.*]

ПЛАНИДА [*прост. устар.*; планета, *тж* судьба, участь]

ПРИСТАТЬ [причалить; *тж устар.* остановиться; *тж* *разг.* привязаться; *тж* *разг.* подойти, прийти к лицу; *тж* *безл.* прилично, достойно]

ПРОЗВИЩЕ [*тж устар.* имя]

ПЫЛЬНИК [*тж* верхняя часть тычинки цветка, содержащая пыльцу]

ПЫЛЬЦА [*тж* *уменьш.* к ПЫЛЬ]

Также в пределах одной словарной статьи приводятся морфологические и производительные варианты лексемы. Нестандартные формы указываются в зоне значения (в больших статьях — с отсылкой к конкретному контексту, где такая форма была употреблена), при необходимости они сопровождаются стилистическими пометами. Например:

ПЕРЕГОВОРЫ [*тж* *ед.* переговор]

ПЛЕМЯ [*мн.* племёна Хл911–13]

ПЛЕЧО [*мн.* плечи и *устар.* плеча; *род. мн.* плеч и *устар.* плечей; *тв. мн.* плечами и *устар.* плечьми]

ПОВЕДАТЬ [*тж устар.* повем Цв923, Цв924]

ПОВИСНУТЬ [*прош.* повис, повисли и повиснул, повиснули]

ПОМОЛИТЬСЯ [помолюся Куз903, Ес915]

ПОНИМАТЬ [понимаю, понимаешь Цв928,29–38]

ПОСТОЯНСТВО [постоянств Цв923]

ПОЭЗИЯ [п. и П.; поэзий ОМ935]

ПРИЧАЛ [*род.* (без) причал Ес924]

ПРОЛОЖИТЬ [*тж* *обл.* 3 л. проложить М927]

Наиболее интересны случаи с вариативным ударением, а также возможностью произнесения в слове *e/ě*: их далеко не всегда можно с полной уверенностью определить по контексту, рифме или стихотворному размеру, что не дает оснований выносить эти варианты в отдельные статьи (ср.: *надеж / надѣж* и *пекло / пѣкло*).

ПЕКЛО [*тж* пѣкло]

ПЕКЛЫЙ [возм., пѣклый]

ПОДВОРОТНЯ [*тж* по́дворотня]

ПОИМЁННО [поименно П923]

ПОЛУДЕННЫЙ [*тж разг.* полудѣнный]

ПОУТРУ [*устар. и разг.*; по́утру АБ908, АБ919]

ПРИЗРАК [*тж устар.* призра́к]

ПРОКРАСТЬСЯ [прокра́дусь АБ901]

ПРОСТОЛЮДИН [простоло́дин и простолоди́н]

Таким образом, подход к составлению словарной статьи СЯРП определяется спецификой предмета описания — поэтического языка Серебряного века. Основной целью составителя становится необходимость максимально полно и точно описать особенности функционирования слова в стихотворном тексте, заострить внимание читателя и исследователя как на особых чертах авторских идиостилей, так и на отражении в поэтической речи динамики развития общенационального языка.

Л и т е р а т у р а

Словарь языка русской поэзии XX века. Т. I–IV / Отв. ред. В.П. Григорьев, Л.Л. Шестакова. М.: Языки славянских культур, 2001–2010.

Словарь языка русской поэзии XX века. Т. V / Отв. ред. Л.Л. Шестакова. М.: Языки славянских культур, 2013. 1016 с.

Шестакова Л.Л. Русская авторская лексикография: Теория, история, современность. М.: Языки славянских культур, 2011. 464 с.

Anna S. Kuleva

Vinogradov Russian Language Institute of the Russian Academy of Sciences

(Russia, Moscow)

an_kuleva@mail.ru

TO DESCRIPTION OF POLYSEMOUS WORDS AND VARIANT FORMS IN «DICTIONARY OF THE RUSSIAN LANGUAGE OF THE XX CENTURY POETRY»

Multi-volume summary (by 10 poets), «Dictionary of the Russian Language of the XX Century Poetry» allows to present the poetic language of the Silver Age. In the Dictionary

in separate entries are submitted not only homonyms, but also variant forms, whereas polysemous words, different grammatical forms, pronunciation variants are presented in the same entry. The paper proposes to search for ways of adequate lexicographic description of polysemous words and variant forms.

Key words: ambiguity, polysemy, homonymy, variant forms of a word, lexicography, entry.

R e f e r e n c e s

- Grigor'ev V.P., Shestakova L.L. (Eds.). *Slovar' yazyka russkoy poezii XX veka* [Dictionary of the Russian Language of the XX Century Poetry]. Vol. I–IV. Moscow, Yazyki slavyanskoy kul'tury Publ., 2001–2010.
- Grigor'ev V.P., Shestakova L.L. (Eds.). *Slovar' yazyka russkoy poezii XX veka* [Dictionary of the Russian Language of the XX Century Poetry]. Moscow, Yazyki slavyanskoy kul'tury Publ., 2013. 1016 p
- Shestakova L.L. *Russkaya avtorskaya leksikografiya* [Russian author lexicography: Theory, history, modernity]. Moscow, Yazyki slavyanskoy kul'tury Publ., 2013.

И. В. Ружицкий

*Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова
(Россия, Москва)
konntie@mail.ru*

Может ли писательский словарь стать методом?*

В статье развивается идея Ю.Н. Караулова о том, что многопараметровый Словарь языка Достоевского является особым способом прочтения текстов писателя, специфическим методом, обогащающим наши представления о творчестве автора. Благодаря предлагаемой модели Словаря реализуется возможность его рассмотрения в качестве метода проникновения в свойства языкового сознания индивидуума. Указанный тезис является вполне обоснованным, если под методом понимать сам путь познания определённого объекта действительности, включающий в себя процессы его моделирования и конструирования. Словарь в этом случае — и герменевтический инструмент, способствующий пониманию не какого-то конкретного произведения писателя, но вообще его эйдоса, и способ реконструкции авторской языковой личности, что становится возможным только в том случае, если элементы её структуры, прежде всего единицы уровней языковой личности, чётко коррелируют с параметрами словаря (сочетаемостный, словообразовательный, ассоциативный, когнитивный и др. потенциал описываемого слова), образующими своего рода исследовательскую и герменевтическую модель. Кроме того, данная модель Словаря должна отражать идею В.В. Виноградова о способности языковой личности к развитию, а сам Словарь — фиксировать возможные изменения, происходящие в авторской языковой картине мира.

Ключевые слова: словарь языка писателя, метод, Достоевский, реконструкция языковой личности.

Моё намерение состоит не в том, чтобы научить здесь методу, которому каждый должен следовать, чтобы хорошо направлять свой разум, а только в том, чтобы показать, каким образом я старался направлять свой собственный разум.

Декарт, Рассуждение о методе...

Вопрос, обозначенный в теме статьи, возник в связи с изданием моей монографии «Язык Достоевского: идиоглоссарий, тезаурус, эйдос» (см. [Ружицкий 2015]), вторая глава которой — «Словарь языка писателя как метод реконструкции языковой личности» — посвящена

* Работа выполнена при поддержке гранта РГНФ № 15-04-00135 «Многопараметровое представление тезауруса Достоевского» (руководитель — Ю.Н. Караулов).

описанию концепции Словаря языка Достоевского (см. [СЯД 1–6]), его многопараметрового построения, отражающего основные особенности авторской языковой картины мира. Именно формулировка «словарь как метод» вызвала наибольшее количество споров и критики, которая, правда, кроме аргумента «Так звучит некорректно» больше ничем не была мотивирована. Ответом на такого рода критику могла бы стать ссылка на слова Ю.Н. Караулова, являющегося (совместно с Е.Л. Гинзбургом) создателем концепции Словаря и вплоть до настоящего времени — его идейным вдохновителем: «<...> Словарь проектировался как особый способ прочтения писателя, как специфический метод, обладающий не использованным в полной мере исследовательским потенциалом, способным обогатить наши представления о творчестве художника» [Караулов 2014: 117]; <имплицитная информация о языковой личности Ф.М. Достоевского> становится явной, приводится к выражению именно благодаря словарю языка писателя, выступающему здесь как метод проникновения в свойства языкового сознания индивидуума и этноса, как способ видения и понимания мира языковой личностью — представителем этого этноса» [Там же: 128]. Идти только таким путём для доказательства правомерности и корректности формулировки «словарь как метод», однако, не хотелось бы, да и, наверное, было бы неправильным, тем более что сам Ю.Н. Караулов никак и нигде больше эту свою идею не развивал. Попробуем, таким образом, внести некоторую ясность в предлагаемую формулировку.

В первую очередь остановимся на причинах, по которым формулировка «словарь как метод» кажется странной или некорректной. Основной здесь является «давление» устойчивых стереотипов о том, какие существуют методы научного исследования и, соответственно, установившейся научной языковой картины мира, в данном случае — вербальных обозначений для возможных методов исследования.

Сами слова «метод» и «словарь», какими бы прозрачными ни казались их значения, требуют некоторого пояснения. Значение слова «метод» может включать в себя следующие компоненты: ‘философская категория’, ‘приём’, ‘способ’, ‘способ получения фактов’, ‘способ рассуждения по определённым правилам’, ‘способ сбора, обработки и анализа данных’, ‘способ применения старого знания для получения нового знания’, ‘способ исследования’, ‘упорядоченная работа с фактами и концепциями’, ‘совокупность относительно однородных приёмов’, ‘порядок, основания’, ‘путь, (дорога) вслед за чем-либо’, ‘путь исследовательского познания’, ‘принятый путь для хода, достижения чего-либо,

в виде общих правил', 'планомерный путь научного познания и установления истины', 'исследование', 'система регулятивных принципов освоения действительности', 'логическая конструкция императивного характера, задающая определённый план действий', 'система нормативов, регламентирующих развитие форм человеческой деятельности', 'определённым образом упорядоченная деятельность', 'форма знания, выполняющая функцию посредника в достижении какой-либо цели', 'приём (система приёмов, совокупность однородных приёмов) в какой-либо области деятельности', 'совокупность определённых операций над материалом, нацеленных на решение определённой, ясно очерченной задачи', 'совокупность правил, произвольно создаваемых человеческим умом ради «удобства» познания' и др. (данные семантические компоненты выявлены путём анализа дефиниций слова «метод» в более чем 30 энциклопедических, философских, терминологических, толковых и др. словарях). Несмотря на всю свою семантическую ёмкость термин «метод» всегда связан со способом познания (теоретического исследования) какого-либо объекта или практического осуществления какой-либо деятельности. Отметим, что правомерность — логическая и стилистическая — формулировки «словарь как способ» (и теоретического осмысления материала, и практического воплощения определённого вида деятельности) вряд ли может вызывать какие-либо сомнения. Необходимо, однако, уточнить, к какому из способов осмысления фактов действительности (т.е. методов) из всего их многообразия можно отнести словарь (и — любой ли словарь). В самом общем виде методы подразделяются на аналитический (разлагающий исследуемый предмет на простейшие части) и синтетический (соединяющий отдельные элементы в одно целое). Более дробная классификация предполагает выделение эмпирических (наблюдение, эксперимент, описание, измерение и др.) и теоретических (гипотетико-дедуктивный, аксиоматический, моделирование, конструирование и др.) методов. И те и другие основаны на общелогических приёмах познания — индукции, дедукции, анализе, синтезе, обобщении, аналогии и т.д. По степени общности различают конкретно-научные (например, компонентного или дистрибутивного анализа), общенаучные (системный, синергетический и т.п.) и философские (диалектика, феноменология, герменевтика и др.) методы. Словарь языка Достоевского, о котором речь пойдёт ниже, следует рассматривать, с одной стороны, как аналитико-синтезирующий метод, с другой, как моделирование и конструирование.

Значение лексемы «словарь» представляется ещё более прозрачным, чем значение термина «метод»: 1) ‘то же, что лексика, словарный состав языка’; 2) ‘совокупность (организованное собрание) слов, связанных со сферой их использования’; 3) ‘совокупность слов, характерных для какого-либо литературного направления, произведения писателя’; 4) ‘справочная книга, сборник слов (устойчивых выражений), обычно расположенных в алфавитном порядке с пояснениями, толкованиями или с переводом на другой язык (книга, информация в которой упорядочена с помощью разбивки на небольшие статьи, отсортированные по названию или тематике)’. Эти, взятые из существующих толковых словарей русского языка дефиниции объединяет то, что под словарём всегда подразумевается некая совокупность слов, что, однако, уже требует уточнения: существуют словари морфем, понятий (концептов), образов, различного типа устойчивых сочетаний, прецедентных феноменов и т. д. Т. е., по всей видимости, отражение значения лексемы «словарь» в её наивном толковании отнюдь не соответствует реальному функционированию и назначению словаря в различных областях знаний, не только в лингвистике. Это влечёт за собой необходимость уточнения его терминологической функции, в частности, осознания того, что словарь — это не только совокупность слов (и не только слов), но и способ (метод) исследования и классификации материала. Причём это относится практически к любому словарю, за исключением, пожалуй, алфавитного списка словоформ (вообще языка или используемых какой-либо конкретной языковой личности).

Можно предположить, что словарь становится методом, если модель, лежащая в его основе, включает в себя более одного параметра. С этой точки зрения даже такие «простейшие» словари, как частотные словники или лексические минимумы для изучающих иностранный язык, можно квалифицировать как моделирование, т.е. как метод. Под моделированием традиционно будем понимать изучение объекта (оригинала) путём создания и исследования его копии (модели), которая замещает оригинал с определённых сторон, интересующих исследователя. Любая модель (модель Словаря языка Достоевского в данном случае не составляет исключения) может включать в себя два вида переменных (параметров) — экзогенные и эндогенные. Первые, независимые, задаются извне, их значение формируется вне модели, значения вторых формируется внутри модели, они являются зависимыми. Модель, таким образом, — это инструмент познания, который исследователь ставит между собой и объектом и с помощью которого изучает интересующий

его объект. Выбор модели, а соответственно и экзогенных и эндогенных параметров, обусловлен особенностями изучаемого объекта.

Итак, с одной стороны, возможность квалифицировать словарь как метод представляется весьма спорной, если под словарём понимать только книгу, содержащую перечень слов, их частей или словосочетаний с пояснениями, толкованиями или с переводом на другой язык. С другой стороны, понятие теоретического метода, «пути познания», включает в себя моделирование и конструирование какого-либо объекта действительности, и в этом отношении многопараметровый писательский словарь, построенный с установкой на реконструкцию авторской языковой личности, может стать не только методом её изучения, но и особым способом прочтения и понимания произведений писателя, выполняя при этом герменевтическую функцию, т.е. являясь и аналитическим методом, и синтетическим. Пример такого рода многопараметрового словаря языка писателя — это Словарь языка Достоевского, на котором остановимся подробнее.

Любой метод исследования в первую очередь определяется особенностями его объекта. Более того, выбранный метод во многом предопределяет результаты познания, о чём говорили ещё античные философы. В нашем случае таким объектом познания является конкретная языковая личность, а целью исследования — её реконструкция. Что мы имеем в виду, когда говорим о реконструкции языковой личности? Какие вообще существуют способы такой реконструкции? Их не так много. Если не принимать во внимание дихотомию индивидуальное/коллективное, это: 1) изучение речи персонажа литературного произведения; 2) ассоциативный эксперимент; 3) наблюдение за речью (устной и письменной) носителя языка на протяжении долгого промежутка времени, причём наблюдение надо проводить так, чтобы человек не знал, что за ним наблюдают, это позволит минимизировать «шум», неизбежно возникающий в ходе проведения любого эксперимента. После этого — обработка данных и классификация материала, которая всегда будет осуществляться по определённой модели. И всегда будут точки пересечения параметров этой модели, т.е. любая модель, как и любая система, может (и должна!) содержать в себе некоторые противоречия, иначе она окажется нежизнеспособной. Даже модели в более или менее «точных» науках (математике, физике, анатомии, биологии и т.п.) всегда содержат в себе противоречия, что влечёт за собой объективную относительность существующих в них классификаций (моделей, систем), не говоря уже о такой структуре, как модель языковой личности. Кро-

ме того, некоторую субъективность в представлении материала будет определять и выбранный метаязык.

В связи со сказанным выше необходимо отметить следующее: 1) модель языковой личности с самого начала её создания квалифицировалась как система открытого типа, позволяющая включать в неё новые элементы, а одни и те же единицы рассматривать на разных уровнях, что, в конечном счёте, определяется функцией данной единицы в том или ином тексте, а также позицией (точкой зрения) исследователя; 2) модель Словаря языка Достоевского, хотя и была ориентирована на модель языковой личности, отнюдь не копировала эту структуру. Более того, параметры описания в основном определялись особенностями изучаемой языковой личности.

Словарь языка Достоевского первоначально, в оптимальном своём варианте задумывался как лексикографическая серия. Такая серия, по мнению создателей концепции Словаря языка Достоевского — Ю.Н. Караулова и Е.Л. Гинзбурга, должна 1) отражать языковое богатство всего написанного Ф.М. Достоевским, т.е. все ипостаси его языковой личности; 2) учитывать изменения языковой личности писателя на разных этапах его творчества; 3) показать пользователю, как на выбор лексических единиц и их сочетаемость влияют такие факторы, как жанр текста, в котором они использованы, принадлежность речи автору (рассказчику) или персонажам того или иного произведения писателя; 4) описывать всё разнообразие лексических единиц, встречающихся в оригинальных текстах, принадлежащих писателю и др. (см. [СЯД-1: ХХІХ]), т.е. с самого начала концепция Словаря была ориентирована на теорию языковой личности. Серия Словаря языка Достоевского включала в себя как минимум следующие типы словарей: частотный словарь, словарь антропонимов и топонимов, глоссарий (словарь атопонимов — неизвестных или малопонятных для современного читателя языковых единиц в текстах Достоевского), словарь грамматических (дискурсивных) слов, словарь фразеологизмов, словарь афоризмов, словарь прецедентных текстов (подробнее о реализации данного плана создания лексикографической серии см. в [Ружицкий 2015]). Базовым словарём этой серии явился Словарь-идиоглоссарий, включающий в описание максимальное число параметров, характеристик идиолекта писателя, т.е. обеспечивающий полноту отражения в нём языковой личности автора.

На настоящий момент работы над Словарём модель Идиоглоссария включает в себя следующие лексикографические параметры: 1) вход

словарной статьи — идиоглосса; 2) частота употребления идиоглоссы с распределением по жанрам; 3) дефиниция; 4) иллюстрации с распределением по жанрам и по периодам творчества; 5) употребление идиоглоссы в составе имени собственного, пословиц, поговорок, фразеологических единиц; 6) употребление идиоглоссы в составе афоризма; 7) автономное употребление слова; 8) неразличение значений слова в одном контексте (максимум три предложения); 9) игровое употребление описываемой идиоглоссы; 10) использование в одном контексте двух или нескольких идиоглосс в разных значениях; 11) употребление однокоренных слов в одном контексте; 12) символическое употребление идиоглоссы; 13) ассоциативно-семантические связи слова, 14) подчинительные связи описываемого слова, гипотаксис; 15) сочинительные связи идиоглоссы, паратаксис (отдельно — в амплификации, в противопоставлении, в повторе, в уточнении, в градации); 16) нестандартное употребление слова; 17) морфологические особенности идиоглоссы (в том числе — в искажённой русской речи); 18) использование слова в ироническом контексте; 19) тропеические употребления идиоглоссы (в основном — в составе сравнения, метафоры и метонимии); 20) использование описываемой идиоглоссы в составе чужой речи (в отсылке к прецедентному тексту, в цитате, в библейской цитате, в том числе модифицированной); 21) словообразовательный потенциал идиоглоссы.

Легко заметить, что каждый из этих параметров соотносится с уровнями структуры языковой личности, что отнюдь не случайно, поскольку, как уже было сказано выше, объектом описания является языковая личность, что неизбежным образом отражается и в методах её изучения. Особенности данного объекта — конкретной языковой личности Ф.М. Достоевского — обусловлен, в частности, и ввод такого параметра, отражающего одно из основных свойств языковой личности — способность к развитию (об этом писал ещё В.В. Виноградов — см. [Виноградов 1980]), как распределение контекстов по трём периодам творчества писателя, выделяемым в случае с творчеством Ф.М. Достоевского довольно чётко. Одни параметры, например, использование в качестве входа словарной статьи идиоглоссы, ключевой для идиостиля писателя единицы, или частотность её употребления с жанровым распределением, остались неизменными с момента возникновения концепции Словаря. Содержание и значимость отдельных параметров, таких как гипотаксис, паратаксис, употребление в составе чужой речи и некоторых других, в ходе работы над словарём уточнялось или во-

все пересматривалось, что представляется абсолютно естественным в том случае, если за основу исходной модели принимается система открытого типа, предполагающая наличие и экзогенных, и эндогенных переменных.

Приведём некоторые результаты представленных выше размышлений.

1. Многопараметровая модель Словаря языка Достоевского в полной мере обладает свойствами метода исследования, а конкретно — моделирования, в свою очередь коррелируя со структурой (моделью) языковой личности. Словарь, таким образом, можно квалифицировать как метод реконструкции языковой личности.

2. Данный метод является, с одной стороны, аналитическим (языковая личность Ф.М. Достоевского разлагается на элементы, подлежащие описанию), с другой, — синтетическим: в результате исследования мы получаем многопараметровый словарь, читать который, по мнению Ю.Н. Караулова, подчас интереснее, чем самого писателя. Да, исчезает сюжет, интрига какого-то конкретного произведения, особенности раскрытия образа определённого персонажа и т.д., но при этом в полной мере раскрывается авторская картина мира во всех её особенностях и противоречиях, а часто — и в динамике.

3. Объектом в нашем случае выступает языковая личность Ф.М. Достоевского, во многом определяющая выбор параметров модели её изучения. Можно предположить, что описание другой языковой личности потребует либо ввода дополнительных параметров, либо отказ от некоторых из используемых в Словаре.

4. Посредством предложенной модели реконструируется языковая личность, представленная в сознании современного читателя текстов полного собрания сочинений Ф.М. Достоевского.

Некоторые, по большому счёту спекулятивные рассуждения относительно того, что если мы изначально определяем систему параметров для описания языковой личности, то «это же» мы получим в результате её исследования, оставим без комментариев: ни к чему, кроме признания невозможности объективного познания вообще, такие рассуждения не приведут. Так же — без комментариев — оставим и возможные упреки в том, что дробление языковой личности на элементы приведёт к её «уничтожению», нарушению целостности. Это уже тема для отдельного разговора...

Л и т е р а т у р а

- Виноградов В.В.* О художественной прозе // Виноградов В. В. Избр. труды: О языке художественной прозы. М.: Наука, 1980. С. 56–176.
- Караулов Ю.Н.* От словаря языка писателя к познанию его мира // Слово Достоевского 2014. Идиостиль и картина мира: Коллективная монография / под общ. ред. Е.А. Осокиной. М.: ЛЕКСРУС, 2014. С. 115–131.
- Ружицкий И.В.* Язык Достоевского: идиоглоссарий, тезаурус, эйдос: Монография. М.: ЛЕКСРУС, 2015. 543 с.
- СЯД-1* – Словарь языка Достоевского: Лексический строй идиолекта / под ред. Ю.Н. Караулова. Вып. I. М.: Азбуковник, 2003. 443 с.
- СЯД-2* – Словарь языка Достоевского: Лексический строй идиолекта / под ред. Ю.Н. Караулова. Вып. II. М.: Азбуковник, 2003. 510 с.
- СЯД-3* – Словарь языка Достоевского: Лексический строй идиолекта / под ред. Ю.Н. Караулова. Вып. III. М.: Азбуковник, 2003. 559 с.
- СЯД-4* – Словарь языка Достоевского: Идиоглоссарий (А–В) / под ред. Ю.Н. Караулова. М.: Азбуковник, 2008. 962 с.
- СЯД-5* – Словарь языка Достоевского: Идиоглоссарий (Г–З) / под ред. Ю.Н. Караулова. М.: Азбуковник, 2010. 1049 с.
- СЯД-6* – Словарь языка Достоевского: Идиоглоссарий (И–М) / под ред. Ю.Н. Караулова. М.: Азбуковник, 2012. 847 с.

Igor V. Ruzhitskiy

*Lomonosov Moscow State University
(Russia, Moscow)
konntie@mail.ru*

**CAN A DICTIONARY OF WRITERS'S LANGUAGE
BE CONSIDERED LIKE A METHOD?**

The article extends the idea of Yu.N. Karaulov that the multiparameter dictionary of Dostoyevsky's language is a special way of reading writer's texts, a special method which enriches our understanding of the author's creative works. Thanks to the offered model of the Dictionary the possibility of its consideration as a method of penetration into the properties of linguistic consciousness of the individual is implemented. The mentioned thesis is well-founded if under a method to understand the way of a real object cognition which includes the processes of modeling and constructing. The dictionary in this case is both the hermeneutic tool for understanding not only of a particular writer's work but generally his eidos and also the method of the author's linguistic identity reconstruction and this becomes possible only if the elements of its structure, especially the units of the levels, are accurately correlate with the parameters of the dictionary (co-occurrence, word-formation, associative, cognitive, etc. of the described word potential) forming a kind of research and hermeneutic model. Besides, this model of the Dictionary should reflect the V.V. Vinogradov's idea of linguistic identity development ability and the Dictionary itself is to fix the possible changes that occur in the author's world-view.

Key words: writers's language dictionary, method, Dostoyevsky, linguistic identity reconstruction.

R e f e r e n c e s

- Vinogradov V.V. [About literary prose]. Vinogradov V.V. *Izbr. trudy: O yazyke khudozhestvennoi prozy* [Selected works: About the language of literary prose]. Moscow, Nauka Publ., 1980, pp. 56–176. (In Russ.)
- Karaulov Yu.N. [From the dictionary of writer's language to the knowledge of his world]. *Slovo Dostoevskogo 2014. Idiostil' i kartina mira* [Dostoevsky's word 2014. Idiostyle and the world-view]. E.A. Osokina (Ed.). Moscow, LEKSRUS Publ., 2014, pp. 115–131.
- Ruzhitskii I.V. *Yazyk Dostoevskogo: idioglossarii, tezaurus, eidos* [Dostoevsky's language: idioglossary, thesaurus, eidos]. Moscow, LEKSRUS Publ., 2015. 543 p.
- Karaulov Yu.N. (Ed.). *Slovar' yazyka Dostoevskogo: Leksicheskii stroi idiolekta* [Dostoevsky's language dictionary: the lexical order of idiolect]. Part I. Moscow, Azbukovnik Publ., 2003. 443 p.
- Karaulov Yu.N. (Ed.). *Slovar' yazyka Dostoevskogo: Leksicheskii stroi idiolekta* [Dostoevsky's language dictionary: the lexical order of idiolect]. Part. II. Moscow, Azbukovnik Publ., 2003. 510 p.
- Karaulov Yu.N. (Ed.). *Slovar' yazyka Dostoevskogo: Leksicheskii stroi idiolekta* [Dostoevsky's language dictionary: the lexical order of idiolect]. Part. III. Moscow, Azbukovnik Publ., 2003. 559 p.
- Karaulov Yu.N. (Ed.). *Slovar' yazyka Dostoevskogo: Idioglossarii* [Dostoevsky's language dictionary: Idioglossary]. Vol. A–V. Moscow, Azbukovnik Publ., 2008. 962 p.
- Karaulov Yu.N. (Ed.). *Slovar' yazyka Dostoevskogo: Idioglossarii* [Dostoevsky's language dictionary: Idioglossary]. Vol. G–Z. Moscow, Azbukovnik Publ., 2010. 1049 p.
- Karaulov Yu.N. (Ed.). *Slovar' yazyka Dostoevskogo: Idioglossarii* [Dostoevsky's language dictionary: Idioglossary]. Vol. I–M. Moscow, Azbukovnik Publ., 2012. 847 p.

М.М. Коробова

*Институт русского языка им. В.В. Виноградова РАН
(Россия, Москва)
mtkor1955@yandex.ru*

Идиолект писателя: возможности и трудности лексикографического описания (из опыта работы над Словарем языка Достоевского)*

В настоящей статье дается характеристика структуры словарной статьи в Идиоглоссарии Достоевского с точки зрения а) возможностей извлечения из нее разнообразных сведений о слове, употребленном Достоевским, и б) тех проблем, которые встают перед составителем в процессе ее написания. Показано, что собственно из корпуса словарной статьи можно получить такую информацию о слове, как статистическая, временная, жанровая, лексико-грамматическая, фразеологическая, ономастическая, интерпретационная. Отдельно охарактеризованы возможности получения дополнительной информации о слове, которые содержатся в особом, важном разделе словарной статьи — Комментариях. В этой части словарной статьи отражается целый набор параметров слова, таких как афористический потенциал, автонимное употребление, подчинительные и сочинительные связи, игровое, символическое и тропическое употребление, ассоциативные и словообразовательные связи слова и некоторые другие, всего 16 зон. В заключении назван ряд практических трудностей, с которыми сталкиваются составители словарных статей, в их числе и трудности выделения и формулирования значений, проблема отбора контекстов, сложность описания высокочастотных слов и некоторые другие.

Ключевые слова: авторская лексикография, идиоглосса, Достоевский, структура словарной статьи, лексикографические параметры.

— Когда я беру слово, оно означает то, что я хочу, не больше и не меньше, — сказал Шалтай высокомерно.

— Вопрос в том, подчинится ли оно вам, — сказала Алиса.

Льюис Керролл

Замечательный эпиграф предпослан к Введению Опыта словаря «Поэт и слово» [Поэт и слово... 1973: 12]. И интерпретировать его можно амбивалентно: так мог бы сказать автор (писатель) как пользователь языка и творец текста; но так может сказать и лексикограф — как пользователь этого текста и творец его словаря. И вопрос, насколько

* Работа выполнена при поддержке гранта РГНФ № 15-04-00135 «Многопараметровое представление тезауруса Достоевского» (руководитель – Ю.Н. Караулов).

авторское слово готово «подчиниться» лексикографу, всегда будет открытым. Впрочем, здесь правомерна и обратная связь — может быть, в случае составления словарей авторского языка именно лексикограф должен подчиняться слову?

В этой связи позволю себе такое суждение: все толковые словари (имея в виду общеязыковые толковые словари. — М. К.) похожи друг на друга, но нет двух одинаковых словарей авторского языка. И хотя существуют попытки общей типологии авторских словарей, достаточно открыть антологию, посвященную этой теме (см. [Русская авторская лексикография XIX–XX вв. 2003], чтобы увидеть, какие все они разные, эти авторские словари. Происходит это, наверное, потому, что один лексикограф хочет увидеть авторское слово только в одном каком-то ракурсе (частотном, стилистическом, историческом и т.д.), и в этом смысле подчинить себе слово, а другой сам стремится подчиниться слову и тогда существующие авторские словари можно было разделить по такому признаку: на те, которые «подчиняют» слово, и на те, которые слову «подчиняются».

С этой точки зрения, будучи одним из авторов-составителей, могу сказать, что Словарь языка Достоевского, как он задуман и как реализуется¹, в значительной степени пример того, что *мы подчинились слову Достоевского*, и поэтому пошли по пути разностороннего, многоаспектного описания каждой избранной единицы, причем схема описания не была задана изначально, а рождалась, если можно так сказать, в процессе «общения» автора-составителя с каждым словом. Действительно, написание каждой словарной статьи — это зачастую своего рода «диалог» с описываемым словом, а тем самым и с Достоевским, и часто, очень часто Ф.М. (его текст) «подсказывает» нам то или иное решение.

I. О возможностях корпуса словарной статьи

В самом общем смысле (понимании) базовый Словарь языка Достоевского (см. [СЯД 2008; 2010; 2012]) — это словарь толкового типа, в котором ядром, центральной частью описания избранного из лексикона Достоевского слова является собственно корпус словарной статьи,

¹ О концепции Словаря языка Достоевского см. [Караулов, Гинзбург 2001: IX–LXIII]. Первоначально в качестве проекта было издано три выпуска толкового Словаря языка Достоевского под названием «Лексический строй идиолекта» [СЯД 2001; 2003а; 2003б], а в дальнейшем собственно словарь идиоглосс стал выходить под названием «Идиоглоссарий». К настоящему времени опубликовано три тома: для букв А–В [СЯД 2008]; Г–З [СЯД 2010]; И–М [СЯД 2012].

который содержит в первую очередь проанализированные контексты в соответствии с выделенными и протолкованными значениями, иными словами вполне традиционно, то есть представлено слово, его значения и иллюстрации.

Но при этом посредством структуры словарной статьи есть возможность получить имплицитно о слове еще некую сумму факультативной информации.

Так, в нашем словаре в собственно корпусе словарной статьи дополнительно содержатся (явно и неявно выраженные) такие характеристики слова:

– *статистическая*. Этой информацией слово сопровождается при словарном входе, напр., **ГНЕВ** <207:168,33,5,1>², где первая величина соответствует совокупной частоте употребления слова, а последующие четыре — распределению частоты по жанрам. Статистическая информация содержится также в словоуказателе, где при каждой текстоформе (с учетом жанрового деления) указывается в квадратных скобках число ее употреблений, напр., ☒ ... **гнева** *Пс 28.1: 95 Пс 29.1: 298*[2]. И — неявно — информацию о количестве употреблений можно извлечь и зоны фразеологического употребления, так для каждого устойчивого сочетания указываются все адреса, где оно встретилось;

– *хронологическая*. Для каждого значения в пределах каждого жанра предусмотрена значимая последовательность примеров (то же для адресов в словоуказателе), которая предусматривает, что зона иллюстраций обязательно открывается примером первого употребления, а далее в пределах значения примеры должны отражать каждый из трех периодов творчества Достоевского, принятых в достоеведении, с приведением до 2-3-х контекстов на каждый период, что дает возможность сразу получить представление о распределении слова на всем протяжении творчества писателя, напр., из словарной статьи **ЕДИНЕНИЕ** можно заключить, что это слово только последнего десятилетия третьего периода. Также (шире) подобный хронологический принцип в перспективе может служить материалом для истории русского литературного языка;

– *жанровая*. Каждое значение иллюстрируется примерами из всех жанров (то же распределение учитывается в словоуказателе) — Художественная проза, Публицистика, Письма, Деловая корреспонденция, что дает как минимум материал для сравнительного анализа и выявления

² Примеры из словарных статей здесь и далее взяты из опубликованных томов Идиоглоссария.

ния особенностей употреблений слова в текстах разных жанров. Так, напр., обращают на себя внимание случаи превосходящей частоты употребления слова в публицистике Достоевского по сравнению с текстами художественной прозы, что в каждом отдельном случае можно рассматривать как черту, определяющую его идиолект. Именно таковым, к примеру, является упомянутое выше слово **ЕДИНЕНИЕ** с характерным высоким показателем частоты для публицистики: <112:10,95,7,->;

– *фразеологическая*. Если слово входит в состав устойчивого сочетания, то это выражение помещается в так называемой «заробовой» зоне к словарной статье. При этом отмечаются случаи (авторской) модификации, напр., в статье **ГЛАЗОК, ГЛАЗКИ** отмечено использованное Достоевским два раза выражение **глазком не мигнуть** как модификация выражения *глазом не моргнуть*. (Также из примеров видно, что эта модификация характеризует только господина Голядкина из повести «Двойник»);

– *ономастическая*. В специальной зоне /// *В составе имени собственного* фиксируется вхождение слова в собственное название чего-л., см. напр. **ДОРОГА, КРЕСТ**. При этом обязательно учитывается использование слова в составе названия произведения (или его части) самого Достоевского, см. напр., **КРОКОДИЛ**;

– *лексико-грамматическая*. Из словоуказателя. замыкающего корпус словарной статьи при необходимости можно получить представление о наборе текстоформ данного слова (то есть о его словоизменении);

– *интерпретационная*. Каждое из значений может сопровождаться Примечаниями, но это абсолютно не заданная, не формализованная зона, в которой, по усмотрению автора-составителя, спорадически может даваться информация, связанная с какими-либо особенностями употребления слова в данном значении.

Как видим, в перечисленных характеристиках слова, которые можно извлечь так или иначе из словарной статьи, отсутствуют стилистические характеристики. И это сознательная установка составителей и разработчиков проекта Словаря Достоевского: практически никакими пометами, типа *экспресс.*, *шутл.*, *пренебр.* и под. мы не пользуемся. При необходимости выделить подобные особенности употребления есть возможность о них сказать в виде Примечания к той или иной зоне словарной статьи. Но здесь можно задаться вопросом «А как же тогда отразить (зафиксировать) богатство и своеобразие авторского языка, уж коли мы делаем словарь языка писателя?». И вот здесь как раз мы сталкиваемся непосредственно с тем, как авторское слово «подчи-

няет» себе лексикографа. Потому что, повторю, если изначально структура корпуса словарной статьи строилась вполне традиционно (слово, значения, примеры), то в дальнейшем она, выростала (что-то сродни живописному принципу Филонова) из какой-то одной точки слова, как «единицы действия», двигаясь в сторону общего, стремясь к «выращиванию» целого. Так появилась совершенно оригинальная с точки зрения теории и практики создания авторских словарей и как будто бы факультативная, но на самом деле очень важная часть словарной статьи **Комментарий**, зоны которого практически все были «подказаны» диалогом со словом, потому что тексты Достоевского настолько богаты и разнообразны, что работа над каждой статьёй становится открытием. И здесь уместно подчеркнуть, что Идиоглоссарий — не тотальный словарь, охватывающий всю лексику, а дифференциальный, описывающий те слова, которые интерпретируются как идиоглоссы, то есть слова, которые «представляют собой тезаурабообразующие понятия, являясь элементами субъективного авторского мира... по отношению к тексту они выполняют роль ключевых слов... являются единицами индивидуального авторского лексикона...» [Караулов, Гинзбург 2001: XXXVI]. «Идиоглосса — это, как правило, слово с высокой частотой употребления; это “сквозное” слово, встречающееся во многих произведениях писателя и во всех функционально-жанровых разновидностях речи — художественных текстах, публицистике, письмах, деловой прозе. Идиоглосса обладает мощным ассоциативным потенциалом ... аккумулирует авторскую фразеологию ... обладает метафорическим потенциалом, образует в текстах большое словообразовательное поле и обладает другими качествами, концентрированно выражая своеобразие авторского языка и позволяя использовать в его описании максимальное число лексикографических параметров» [Караулов, Гинзбург 2003: 16].

II. О возможностях Комментария к словарной статье

Какие же возможности дает наш Комментарий — возможности и для составителя, и для пользователя Словаря? Для составителя это возможность зафиксировать большой набор лексикографических параметров слова (в 16 зонах), что в дальнейшем поможет пользователю самому составить «портрет» слова, потому что в Комментарии он найдет о словах-идиоглоссах Достоевского такую информацию:

имеет ли в авторском идиолекте данное слово афористический потенциал (зона **АФРЗ**, см., напр., **БЕДА**, **ГЛАВНЫЙ**, **КЛАНЯТЬСЯ**);

☑ имеется ли авторская рефлексия над значением слова (случаи так называемого автонимного употребления; зона **АВГН**, см., напр., АД, ГЕНЕРАЛ, КАЛАМБУР);

☑ есть ли случаи игрового употребления (зона **ИГРВ**, см., напр., БРИТВА, ГОСТЬ, КАРМАН);

☑ встречается ли символическое употребление слова, которое в каждом случае будет скорее всего будет свидетельствовать об особой значимости данного слова в картине мира будь то персонажа или самого автора (зона **СМВЛ**, см., напр., ВЕЧНЫЙ, ГОЛОВА, КАЛИТКА);

☑ каково авторское использование комбинаторных возможностей слова, которые служат для выделения, подчеркивания того или иного нужного автору слова в тексте — для этого отмечаются случаи встречаемости в пределах одного контекста описываемого слова в разных значениях или однокоренных с ним слов (соответственно зоны **КОМБ1** или **КОМБ2**, см., напр., БОЛЬНОЙ, ГЕРОЙ, ИСТОРИЯ);

☑ как и насколько разнообразно значение описываемого слова поддерживается смысловыми — синонимическими, антонимическими — связями с другими словами в ближайшем контекстном ассоциативном окружении слова (зона **АССЦ**, заполняется практически для каждого слова);

☑ какова реальная авторская синтагматическая сочетаемость слова — в данной зоне у читателя есть уникальная возможность получить богатейший материал для изучения авторского языка, так как данная зона заполняется на условиях практически полной росписи подчинительных связей слова (зона **СЧТ1**, заполняется для каждого слова, особенно насыщена материалом эта зона для высокочастотных слов, см., напр., ВЗГЛЯД);

☑ каковы сочинительные связи слова, с учетом использования слова не только в однородных сочинительных связях, но и во всевозможных конструкциях уточнения, противопоставления и фигурах речи, таких как амплификация, градация, параллелизм и других, что является ценной базой для исследования идиолекта (зона **СЧТ2**, см., напр., КРИК, ЛЮБОВЬ, МАТЬ);

☑ отмечается ли какое-либо лексическое или грамматическое несоответствие по сравнению с нормами современного русского языка — такая фиксация случаев нестандартной сочетаемости дает, в частности, возможность учесть изменения исторической нормы употребления слова (зона **НСТ**, см., напр., ВЕЩЬ, ГОВОРИТЬ, КОНТОРА);

☑ есть ли морфологические особенности употребления слова (зона **МРФ**, см., напр., вздор, деликатный, камень);

☑ встречается ли слово в ироническом употреблении (зона **ИРОН**, см., напр., азарт, знать, квартира);

☑ используется ли слово в качестве какого-либо тропа — сравнения, метонимии, метафоры и др. (зона **ТПП**, см., напр., актер, дети, кроткий);

☑ есть ли случаи употребления данного слова Достоевским как «чужого», то есть слова, использованного автором в цитате (с особым выделением библейской цитаты), а также в отсылке к прецедентному тексту (зона **ЧЖР**, см., напр., дом, жених, любовь);

☑ используются ли в лексиконе Достоевского слова, однокоренные с описываемым словом, — для того, чтобы дать об этом информацию, приводятся словоуказатели для тех родственных слов, которые зафиксированы в словнике Достоевского, но которые не имеют в составе Идиоглоссария словарного описания, что в конечном итоге служит завершенности представления о бытовании слова на уровне его словообразовательных связей (зона **СЛБР**, см., напр., желтый, зло, крюк).

Здесь же можно сказать еще и об одной, как нам кажется, метавозможности нашего Словаря. Если до сих пор речь шла о частных возможностях извлечения дополнительной информации о слове из словарной статьи, то есть возможность и другого уровня. По существу в структуре нашего словаря потенциально заключен целый комплекс своего рода одноаспектных словарей, так как из каждой зоны Комментария, если какую-либо из них объединить по всем имеющимся словарным статьям, можно было бы получить набор монопараметрических словарей, то есть например, Словарь Афоризмов, Словарь сочетаемости или, скажем, Словарь тропов Достоевского, ну или, по крайней мере, извлечь материал для таких словарей.

III. О трудностях составления словарной статьи

Велики возможности лексикографического описания, но велики и трудности. И возникают они с самого начала. Назовем некоторые из них.

Вопрос о полноте (или неполноте) словаря. Имея исходный список идиоглосс (см. [СЯД 2001]), мы, конечно, не застрахованы от того, что он не идеален, конечно, в нем могут быть пропуски, но так как работа продолжается, можно надеяться, что будет время и силы работу завер-

шить и успеть исправить и дополнить то, что требует исправления и дополнения.

Еще есть проблема, связанная с полнотой, но уже словарной статьи. Здесь тоже есть свои трудности. Одна из них знакома всем лексикографам. Это трудность отбора контекстов, проблема определения количества примеров и их размера, потому что приходится все время преодолевать тенденцию к гиперполноте — стремлению включить побольше контекстов (бывают слова, когда в каждом примере слово «играет», переливается и не хочется ни один такой контекст потерять), а для отдельного контекста бывает трудно очертить его границы, так как у Достоевского межсловные смысловые связи зачастую настолько непрерывны и стремительны, что, сокращая размер контекста, приходится буквально «резать по живому».

Другая проблема полноты словарной статьи связана с необходимостью описывания высокочастотных слов, а в списке идиоглосс таких немало, напр., совокупная частота у Достоевского слов³ **СЛОВО** — **4 821**, **СЛУЧАЙ** — **2 589**, **СКАЗАТЬ** — **8 247**. Такие слова с такой высокой частотой практически невозможно описать полностью в выработанном нами формате словарной статьи. Речь идет не о корпусе — в пределах корпуса эти слова должны быть описаны, хотя это нелегко, имея в виду большой объем материала, который должен быть просто освоен физически, то есть прочитан и осмыслен, но тем не менее все значения и фразеологически связанные сочетания необходимо должны быть выделены и проиллюстрированы. Речь идет о заполнении зон Комментария, в первую очередь зон сочетаемости (**СЧТ1** и **СЧТ2**). И здесь принято решение не давать полный перечень адресов, а допускать лакуны (и внутри периодов творчества, и внутри отдельных произведений, то есть не давать исчерпывающего списка адресов, а прерывать его и продолжать, допустим, с какого-то другого произведения следующего периода).

И так, если затронуть каждый структурный элемент словарной статьи, мы будем сталкиваться со своими трудностями и нюансами, причем они будут неоднородными. Неоднородными в том смысле, что некоторые, по-видимому, допустимо проигнорировать, а некоторые, конечно, будучи нерешенными, могут остаться досадными недочетами.

³ Кстати сказать, возможно, это не является проблемой для всех словарей, создаваемых в русле авторской лексикографии, напр., у Пушкина частота тех же слов на порядок ниже: **СЛОВО** — 679; **СЛУЧАЙ** — 296; **СКАЗАТЬ** — 1658.

Взять, к примеру, зону статистики слова. Казалось бы, она должна быть точной. В целом она таковой и является (оставляем за скобками, что, увы!, может быть не замечена элементарная арифметическая ошибка в подсчетах). Но если приглядеться, то и здесь можно усмотреть содержательный зазор. Например, можно задаться вопросом, что в сумму частоты употребленных автором слов, входят и слова из чужой речи (имея в виду по крайней мере случаи явного цитирования). Это касается в первую очередь публицистики. Ведь при подготовке машинной версии корпуса текстов большие фрагменты цитирования были удалены, но включенные в авторский текст заковыченные цитаты остались, и мы их помещаем в зону **ЧЖР**, но строго говоря, это ведь не слова Достоевского. (Возможно, это должно служить предметом отдельного обсуждения.)

Общеизвестны трудности заполнения зоны значений слова. Главные трудности — это и формулировка значений и распределение примеров по этим значениям, в нашем случае к тому же в сочетании со спецификой составления словаря авторского языка, которая заключается в необходимости улавливания тонкостей семантики и вербальной ее фиксации в случае индивидуального (идиостилевого) использования слова. В целом мы стремимся давать толкования, исходя из контекстов, но, в случае сомнений и затруднений в создании собственной формулировки, конечно же, обращаемся к общезыковым толковым словарям. Помогают нам здесь не только академические словари (МАС и БАС), но и Словарь русского языка XVIII века, который в настоящее время создается в Санкт-Петербурге и еще не завершен; конечно же, словарь Даля, как приближенный по времени создания к корпусу текстов Достоевского; и Словарь языка Пушкина (образцовый в своем роде), но в котором, как известно, общепонятные слова не снабжены толкованиями. Мы же в нашем словаре даем толкование значений всегда. В случае описания многозначного слова предусмотрена зона комментария **НРЗН**, в которой даются примеры с неразличением значений. И здесь я хотела бы привести по памяти слова В.П. Григорьева, который принимал участие в обсуждении на Ученом совете Института русского языка РАН первых проектных выпусков Словаря (под названием «Лексический строй идиолекта»), и по поводу системы толкований высказался в том смысле, что не стоит строго придираться к выделению значений слова, его лексико-семантических вариантов, потому что *слово в сущности едино (неделимо) и всегда в контексте присутствует во всей совокупности своих значений, просто каждый раз в данном контексте одно из них*

будет высвеченным, и мы его видим и описываем, а другие оказываются свернуты (так сказать в тени), но это не упраздняет их вовсе, они все равно присутствуют. К словоупотреблению Достоевского это относится в полной мере.

Л и т е р а т у р а

- Караулов Ю.Н., Гинзбург Е.Л.* Язык и мысль Достоевского в словарном отображении // Словарь языка Достоевского. Лексический строй идиолекта. Вып. 1 / гл. ред. Ю.Н. Караулов. М.: Азбуковник, 2001. 442 с.
- Караулов Ю.Н., Гинзбург Е.Л.* Опыт типологизации авторских словарей // Русская авторская лексикография XIX–XX вв. Антология / отв. ред. Ю.Н. Караулов. М.: Азбуковник, 2003. 512 с. С. 4–16.
- Поэт и слово. Опыт словаря / под ред. В.П. Григорьева. М.: Наука, 1973. 455 с.
- Русская авторская лексикография XIX–XX вв. Антология / отв. ред. Ю.Н. Караулов. М.: Азбуковник, 2003. 512 с.
- СЯД 2001 — Словарь языка Достоевского. Лексический строй идиолекта. Вып. 1 / гл. ред. Ю.Н. Караулов. М.: Азбуковник, 2001. 442 с.
- СЯД 2003а — Словарь языка Достоевского. Лексический строй идиолекта. Вып. 2 / гл. ред. Ю.Н. Караулов. М.: Азбуковник, 2003а. 510 с.
- СЯД 2003б — Словарь языка Достоевского. Лексический строй идиолекта. Вып. 3 / гл. ред. Ю.Н. Караулов. М.: Азбуковник, 2003б. 558 с.
- СЯД 2008 — Словарь языка Достоевского. Идиоглоссарий. А–В / гл. ред. Ю.Н. Караулов. М.: Азбуковник, 2008. 962 с.
- СЯД 2010 — Словарь языка Достоевского. Идиоглоссарий. Г–З / гл. ред. Ю.Н. Караулов. М.: Азбуковник, 2010. 1048 с.
- СЯД 2012 — Словарь языка Достоевского. Идиоглоссарий. И–М / гл. ред. Ю.Н. Караулов. М.: Азбуковник, 2012. 846 с.

Marina M. Korobova

*Vinogradov Russian Language Institute of the Russian Academy of Sciences
(Russia, Moscow)
mmkor1955@yandex.ru*

IDIOLECT OF THE WRITER: OPPORTUNITIES AND CHALLENGES OF LEXICOGRAPHICAL DESCRIPTION (from the experience of working on Dostoevsky's Dictionary)

This article contains the evaluation of the structure of the entry in Idioglossary Dostoevsky in terms of a) the ability to extract from it a variety of information about the words used by Dostoevsky, and b) the problems that are faced by the originator in the process of the writing of such entry. It is shown that using the actual body of the entry you can get such details about the word as statistical, temporal, genre style, lexical and grammatical, phraseological, onomastics and interpretive information. Separately there's a description of opportunities to get more information about the words. It is given in a special, important section of the entry — Comments. This part of the entry reflects a set of parameters of speech

such as aphoristic potential, subordination and coordination constructions, pun, symbolic and metaphoric application, associative connections, family of words, a total of 16 zones. In the conclusion of the article there is a mention of some of practical difficulties encountered by the drafters of the entries, among them the difficulty of specification and formulation of values, the selection of contexts, describing the complexity of very frequently used words and some others.

Key words: author's lexicography, idioglossa, Dostoevsky, the structure of the entry, lexicographical parameters.

References

- Karaulov Yu.N., Ginzburg E.L. [Dostoevsky's language and thoughts in the dictionaries interpretation]. *Slovar' yazyka Dostoevskogo. Leksicheskii stroi idiolekta* [Dostoevsky's Dictionary. Lexical system of idiolect]. Vol. 1, Moscow, Azbukovnik Publ., 2001. (In Russ.)
- Karaulov Yu.N., Ginzburg E.L. [Experience of typology in writer's dictionaries]. *Russkaya avtorskaya leksikografiya XIX–XX vv. Antologiya* [Russian author's lexicography of XIX–XX centuries. Anthology]. Moscow, Azbukovnik Publ., 2003. (In Russ.)
- Poet i slovo. Opyt slovarya* [Poet and word. Experience of composing of the writer's dictionary]. Moscow, Nauka Publ. 455 p.
- Russkaya avtorskaya leksikografiya XIX–XX vv. Antologiya* [Russian writer's lexicography of XIX–XX centuries. Anthology]. Moscow, Azbukovnik Publ., 2003. 512 p.
- Slovar' yazyka Dostoevskogo. Leksicheskii stroi idiolekta* [Dostoevsky's Dictionary. Lexical system of idiolect]. Vol. 1, Moscow, Azbukovnik Publ., 2001. 442 p.
- Slovar' yazyka Dostoevskogo. Leksicheskii stroi idiolekta* [Dostoevsky's Dictionary. Lexical system of idiolect]. Vol. 2, Moscow, Azbukovnik Publ., 2003a. 510 p.
- Slovar' yazyka Dostoevskogo. Leksicheskii stroi idiolekta* [Dostoevsky's Dictionary. Lexical system of idiolect]. Vol. 3, Moscow, Azbukovnik Publ., 2003b. 558 p.
- Slovar' yazyka Dostoevskogo. Idioglossarii A–V* [Dostoevsky's Dictionary. Idioglossary]. Vol. 1, Moscow, Azbukovnik Publ., 2008. 962 p.
- Slovar' yazyka Dostoevskogo. Idioglossarii. G–Z* [Dostoevsky's Dictionary. Idioglossary]. Vol. 2, Moscow, Azbukovnik Publ., 2010. 1048 p.
- Slovar' yazyka Dostoevskogo. Idioglossarii. I–M* [Dostoevsky's Dictionary. Idioglossary]. Vol. 3, 2012. 846 p.

С. С. Волков

*Институт лингвистических исследований РАН
(Россия, Санкт-Петербург)
sergejvolkov2006@yandex.ru*

От словаря Ломоносова к словарю Менделеева. А почему бы и нет?*

Статья участника научного проекта «Словарь языка М.В. Ломоносова» С.С. Волкова посвящена вопросам формирования нового направления в русской авторской лексикографии — созданию словарей языка деятелей русской науки. Обосновывается актуальность, научная и практическая ценность таких словарных проектов, в частности, их значение для когнитивного терминоведения, исследования истории языков для специальных целей отдельных наук, становления и функционирования идиотерминологических систем отдельных языковых личностей. Кроме того, такие словари в силу специфики своих источников включают лексикографическое описание разнообразных агнонимов — слов, неизвестных современному носителю языка, получение информации о которых обычно сопряжено с определенными трудностями. Эмпирическая база словаря языка ученого должна быть максимально широкой и включать все имеющиеся в распоряжении тексты, в том числе тексты на иностранных языках. Словарь языка ученого станет своего рода путеводителем по его научному наследию. В статье перечисляются основные лексикографические параметры словаря языка деятеля русской науки: полнота, полиязычность, эксплицитность семантического описания, необходимость включения в словник топонимической и антропонимической лексики, особая организация словарной статьи. Создание словарей языка ученого станет интересным лингвистическим экспериментом и будет способствовать дальнейшему исследованию языка науки и книжной «стихии» русского литературного языка.

Ключевые слова: язык науки, ЯСЦ, лексика, лексикография, авторский словарь, словарь языка ученого, словарная статья, М.В. Ломоносов, Д.И. Менделеев.

В последнее время внимание филологов все более привлекают словарные проекты, ставящие своей целью исследование разных языковых личностей в разных культурных контекстах. Завершено составление «Полного словаря диалектной языковой личности» под ред. Е.В. Ивановой (см. [Фельде 2013]). В Красноярске Л.Г. Самотик подготовлен словарь языка политика и государственного деятеля — «Словарь языка Александра Лебеда» [Самотик 2004]. Исследованию, так сказать, «метафизического языка» посвящены проекты «Словаря авторских философских терминов Н.Ф. Федорова», разрабатываемый Н.В. Козловской

* Статья подготовлена в рамках исследовательского научного проекта РГНФ № 14-04-00438 «Разработка метаязыка словаря нового типа («Словарь языка М.В. Ломоносова»): теоретический и прикладной аспекты» (рук. Е. М. Матвеев).

[Козловская 2014] и словаря языка А.Ф. Лосева, над которым работает В.И. Постовалова [Шестакова 2015]. Подобное включение в исследовательскую парадигму реальных субъектов языковой деятельности, являясь расширением сферы реализации принципов антропоцентрического подхода в изучении языка, представляет собой свидетельство перемещения интереса филологов в область изучения нестабильной стабильности — «живого» языка, языка в действии. Поэтому можно говорить о том, что наряду с новым научным направлением в лингвистике — лингвистической персонологией [Нерознак 1996] — начинает оформляться также персонология лексикографическая. Писательская лексикография все более превращается в авторскую, где автор — прежде всего интеллектуал и творец, любая творческая личность. Он может быть художником, архитектором, музыкантом, мастером «неповторимого языка сцены или экрана», деятелем науки и пр.

Подобное расширение круга «писательской» лексикографии было предсказано В.П. Григорьевым: в проспекте «Словаря русской советской поэзии» звучат пророчески его слова о том, что «в распоряжении молодежи, а тем более «наших внуков» уже есть и будет множество различных (у автора выделено разрядкой. — С. В.) словарей, ставящих и решающих разные задачи» [Григорьев 1965: 51]. Среди таких новых словарей могли бы занять достойное место, как мы уже отметили выше, словари языка деятелей русской науки, так как язык отдельного ученого, бесспорно, имеет полное право на то, чтобы получить лингвистический статус полноправного и самостоятельного объекта описания современной лексикографии. В статье «Язык науки и техники как объект лингвистического изучения», написанной почти 30 лет назад и опубликованной в журнале «Филологические науки», проф. А.С. Герд сетовал на то, что «нет работ о языке таких крупных ученых, как А.Е. Ферсман, С.И. Вавилов, В.Л. Комаров, К.А. Тимирязев, Л.В. Щерба и др.» [Герд 1986: 55]. С мнением этого автортетного филолога и лексикографа трудно не согласиться, да и проблема пока остается вполне актуальной, хотя хочется добавить в предложенный А.С. Гердом перечень имена Д.И. Менделеева, К.Э. Циолковского, В.И. Вернадского и И.И. Мечникова. Не забудем и о выдающихся деятелях отечественного языкознания: авторские лемматизированные конкордансы или словари И.А. Бодуэна де Куртенэ, В.В. Виноградова или Л.В. Щербы окажутся весьма полезными и тем, кто учится, и тем, кто учит (такая работа, как нам стало известно, уже ведется). Во всяком случае получить информацию о воззрениях ученого по тому или иному

вопросу, отыскать нужную цитату или подобрать интересный пример будет намного проще.

Но какие цели позволит достигнуть такой словарь? Зачем он нужен и нужен ли вообще? Каковы его особенности и отличие от других типов словарей? Будет ли он востребован? Остановимся лишь на нескольких аспектах проблемы, которые представляются самыми актуальными:

1. Словари языка ученого дадут ценные сведения для истории лексических и терминологических систем, для когнитивного терминоведения. Они будут содержать уникальную информацию о формировании подязыков отдельных наук (языков для специальных целей), о сложном и длительном процессе сложения отдельных терминосистем, о процессах терминологизации отдельных слов, о путях вербализации концепта в терминах. Так, например, мы видим, как М.В. Ломоносов решительно вводит в «Кратком руководстве к Риторике» (1744) риторический термин *восклицание* в качестве наименования одной из риторических фигур (ср. лат. *exclamatio*), ср.: «Лучшие фигуры предложений суть <...>: определение, изречение, вопрошение, ответствование, обращение, указание, заимословие, умедление, сообщение, поправление, расположение, уступление, вольность <...>, желание, моление, восхищение, изображение, возвышение, восклицание [Ломоносов 7: 262]. Этот термин заменяет употреблявшиеся в риториках XVII – начала XVIII в. [Вомперский 1988] термины *воскликновение* и *возглашение*, которые, по мнению М.В. Ломоносова, менее удовлетворяли принципам формирующегося языка филологии XVIII века.

Авторский словарь позволит увидеть развитие идиотерминологических систем и их трансформацию в процессе творческой деятельности «субъекта» лексикографического описания, конкуренцию разных терминов и замену старых наименований новыми — более точными, более интегрированными в мировую практику или более соответствующим общественным и языковым тенденциям. Так, например, М.В. Ломоносов сначала использовал традиционное наименование драгоценного камня *вениса* ‘минерал алмадин’, а потом отказался от этого термина, заменив его новым для этого времени наименованием *гранат* [Волков 2010: 59]: так, например, в «Первых основаниях металлургии или рудных дел» (1763) находим: «Камни главных простых цветов, то есть красного, желтого и голубого, червчатый и васильковый яхонт, топаз, гранат, тверже цветов сложенных — рудо-желтого, зеленого и вишневого, каковы суть гиацинт, хризолит, изумруд, аметист» [Ломоносов 5: 630]. Исследователь терминологий может также встретиться с параллельным

использованием терминов, обозначающих одно научное понятие, ср. у Ломоносова *глас-ерц* (нем. Glaserz) ‘минерал акантит’ и *мягкая серебряная руда*; у Д.И. Менделеева: *друза* (нем. Druse) или *щетка, собрание кристаллов* горного хрусталя [Менделеев 1949: 22]. Весьма часто термины сопровождаются метаязыковыми объяснениями, которые дает сам ученый, см. термины *радикал* и *простое тело* в трудах по химии Д.И. Менделеева: «В красной ртутной окиси содержится два *простых тела*, или, как говорят химики, два *радикала*: ртуть и кислород» [Там же: 74], и далее: «Все тела разделяются на простые, не составленные из других и неразложимые на другие тела и сложные, образованные соединением простых тел между собою» [Там же: 100]. Таких примеров всегда обнаруживается множество, ср., например, у Л.В. Щербы столь милые сердцу каждого увлеченного проблемами авторской лексикографии филолога термины *индивидуальный язык*, *индивидуальная речевая система*, *групповой язык*, *общий язык* (ср. фр. langue commune) и пр.

Более того, в процессе лексикографического описания коллекции текстов, принадлежащих тому или иному деятелю науки, появляется возможность наблюдать элементы терминосистем в динамике, в процессе их формирования, т.е. до момента окончательной «фиксации», выражающейся в унификации и стандартизации, что дает возможность заинтересованному исследователю увидеть реестр продуктивных строевых средств языка — корней, исконных и заимствованных аффиксов и под., активно участвующих в процессах терминообразования в конкретный исторический период [Герд 1971: 14–22].

2. Исследование языка ученого часто дает возможность вовлечь в лингвистическое и лексикографическое описание особые периферийные или маргинальные зоны литературного языка. Речь идет о регистрации и, позволим себе использовать такой термин, объективации разнообразных диалектизмов, историзмов, профессионализмов, элементов просторечия, случаев смешения и расщепления кодов, т.е. редких, малоупотребительных, безнадежно устаревших, обособившихся в силу каких-то специфических причин единиц, которые обычно называют агнонимами [Морковкин, Морковкина 1997]. Они почти всегда связаны со специальными и узкоспециальными предметными областями, с профессиональной или обиходно-бытовой речью. Такие «редкие» и малоупотребительные периферийные слова обычно мало интересны нормативной лексикографии, хотя с другой стороны они своим рождением связаны с отражением творческой и интеллектуальной стихии в языке и с той обширной областью проявления человеческого гения, которую

мы обычно называется словами «прогресс» и «культура»: как указывал П.Н. Денисов, «лексическая периферия <...> дает полную языковую картину культуры» [Денисов 1986: 95]. Поэтому эти слова эвристически продуктивны и всегда дают новые и нетривиальные материалы для истории русского литературного языка, хотя при их описании в словаре лексикограф обычно испытывает немалый дискомфорт, особенно при семантизации, установлении этимологии, подборе примеров etc. Так, например, Д.И. Менделеев, который, как известно, активно интересовался вопросами воздухоплавания и даже совершил в 1878 и 1887 годах экспериментальные полеты на воздушном шаре (последний из них сам Д.И. Менделеев назвал «одним из примечательных приключений моей жизни» [Менделеев 1951: 77]), в письме, адресованном в военно-морское министерство России и касающегося его проектов в этой области, употребляет редкое слово *аэродинам* ‘летательный аппарат тяжелее воздуха’: «Воздухоплавание бывает и будет двух родов: одно в аэростатах, другое в аэродинамах. Первые легче воздуха и всплывают в нем. Вторые тяжелее его и тонут. .. Птица тяжелее воздуха и есть аэродинам» [Воздухоплавание 1956: 217]. Однако, что же такое *аэродинам*? Птица? Летательный аппарат? Каков языковой статус этого слова? Предположительно — это все-таки летательный аппарат «тяжелее» воздуха, т.е. нечто, подобное современному самолету. Но так ли это на самом деле? Для проверки наших предположений следует, соблюдая соответствующую традицию, обратиться к справочным изданиям и корпусам текстов. Но, к сожалению, это слово ни в «Национальном корпусе русского языка», ни в «Большом академическом словаре» обнаружить не удастся: *аэродинамика* и *аэродинамический* есть, а вот *аэродинама* нет. Интернет дает указание только на «Исторический словарь галлицизмов русского языка» Н.И. Епишкина, но там значение интересующего нас агнонима дается со знаком вопроса, а цитата — та же самая. Только «Электронная библиотека лексикографа» Института лингвистических исследований РАН, насчитывающая 2,5 млрд. словоформ (более 50 000 текстов)¹ предоставляет в наше распоряжение вполне внятный контекст употребления этого редкого слова в книге известного советского планериста В.В. Гончаренко (1921–1977) «Как люди научились летать»: «Одним словом, к концу девятнадцатого века уже повсюду велись поиски полета на аппарате тяжелее воздуха. Что это за

¹ Благодарим создателя «Библиотеки лексикографа» доктора филологических наук, доктора исторических наук А.А. Бурькина за возможность использовать этот уникальный электронный ресурс в нашей работе.

аппарат? Вначале ему даже названия не было. Называли его и “аэродинам” от сочетания греческих слов — “аэро” — воздух и “динамис” — сила, и “механическая птица”. Но постепенно, к концу века, привилось слово “аэроплан”» [Гончаренко 1986: 48]. Множество таких слов находим и в идиолекте М.В. Ломоносова, ср., например, в «Химических и оптических записках» (1762–1763): *оглаз* ‘окуляр оптического прибора’ и *оглазный* (оба слова отсутствуют в «Словаре русского языка XVIII века»), *ночегляд*, *штейзе* ‘сплав меди, олова и цинка при изготовлении зеркал для астрономических инструментов’ и мн. др.

Внимательное и аккуратное исследование источников — научного наследия выдающихся ученых — дает, помимо обнаружения редких и забытых слов еще одну большую выгоду. А.А. Леонтьев пишет во «Введении» к «Словарю Л.С. Выготского»: «Чрезвычайно важным результатом <...> является своего рода “переоткрытие” многих текстов Выготского. Рассуждая о его взглядах и их эволюции, психологи часто опираются на ограниченный круг публикаций Выготского <...> в то время как именно в малоизвестных его работах (например, в опубликованных фрагментах записных книжек, статьях в журнале “Педагогика” и мн. других) зачастую можно найти весьма значимые мысли и формулировки. То, что расписыванию подвергались практически все опубликованные работы Выготского, позволило найти в его, казалось бы, общедоступном научном наследии много нового и нестандартного, эвристически значимого» [Леонтьев 2007: 3]. Из этих слов следуют два важных вывода: 1) эмпирическая база словаря ученого должна быть максимально широкой и включать все имеющиеся в распоряжении тексты; 2) любой словарь ученого является своего рода путеводителем по его творчеству, индексом его научных достижений, значительно облагораживающим поиск и освоение информации: *словарь идиолекта ученого*, таким образом, превращается в *словарь идей*.

3. Главными параметрами словаря идиолекта ученого, в значительной степени отличающегося от «обычных» авторских или писательских словарей, будут следующие:

– объективную картину языка творческой личности создает только полный словарь. В нем с максимальной полнотой лексикографическими средствами должен быть показан индивидуальный набор языковых средств, выражающийся в выборе слов и в особенностях словоупотребления, а более всего — в сочетаемости слов, в эффектах смысловой двуплановости, распространительных, метафорических, метонимических и пр. употреблений слова;

– семантическая разработка слова должна составлять сущность словаря идиолекта ученого. Семантическое описание должно иметь не обобщающий характер, а конкретизирующий: главной задачей станет уловить уникальный семантический комплекс слова. Кроме того, такое описание должно иметь более эксплицитный, углубленный и детальный характер, чем в традиционном толковом или писательском словаре. Особое внимание должно уделяться четкому выделению семантических элементов слова, устойчивым авторским значениям и употреблением, описанию терминов, идеологически значимых и ключевых слов;

– формальное описание индивидуальной языковой системы деятеля науки имеет не меньшее значение, чем содержательное. Обязательным является представление акцентологической, морфологической, валентностной, лингвостатистической информации, демонстрация вариантов слова и реестра всех имеющихся форм, подготовка обратного списка заголовочных единиц;

– в словник должна обязательно включаться топонимическая и антропонимическая лексика;

– словарь языка деятеля русской науки может быть не только одноязычным, но и многоязычным: эмпирическая база словаря ученого, как мы уже писали выше, должна быть максимально широкой, т.е. включать все имеющиеся в распоряжении тексты; тексты, написанные на иностранных языках (особенно на международных языках науки: латинском и немецком, позднее французском и английском) не должны исключаться из словарного описания [Волков 2012];

– словарная статья будет отличаться особой организацией и представлять собой комбинацию алгоритмов построения словарных статей в писательских, исторических и энциклопедических словарях [Волков 2006]. Хотелось бы, чтобы важным компонентом словарной статьи стал историко-культурный комментарий, научный комментарий и комментарий составителей словаря к заголовочной единице.

В известной статье «О трояком аспекте языковых явлений и об эксперименте в языкознании» (1931) Л.В. Щерба пишет о том, что лингвистический эксперимент особенно плодотворен «в синтаксисе и лексикографии и, конечно, в стилистике» [Щерба 1974: 32]. Представляется, что составление словаря идиолекта русского ученого будет представлять собой наиинтереснейший лингвистический эксперимент — вполне в духе новаторских научных идей Л.В. Щербы.

Л и т е р а т у р а

- Воздухоплавание и авиация в России до 1907 г. Сборник документов и материалов. Под редакцией В.А. Попова. М.: Государственное издательство оборонной промышленности, 1956. 952 с.
- Волков С.С. М.В. Ломоносов в работе над «Минеральным каталогом» // Словарь-справочник «Минералогия М.В. Ломоносова». СПб.: «Нестор-История», 2010. С. 49–70.
- Волков С.С. Словарная статья в «Словаре языковой личности» М.В. Ломоносова // Русское слово в историческом развитии. Вып. 2. СПб.: Наука, 2006. С. 10–19.
- Волков С.С. Трехязычный словарь М.В. Ломоносова // Вестник Российского гуманитарного научного фонда. 2012. № 3. С. 98–106.
- Вомперский В.П. Риторика в России XVII–XVIII в. М.: Наука, 1988. 180 с.
- Герд А.С. Проблемы становления и унификации научной терминологии // Вопросы языкознания. 1971. № 1. С. 14–22.
- Герд А.С. Язык науки и техники как объект лингвистического изучения // Филологические науки. 1986. № 2. С. 54–59.
- Гончаренко В.В. Как люди научились летать. 2-е изд. Киев: Веселка, 1986. 144 с.
- Григорьев В.П. Словарь языка русской советской поэзии. М.: Наука, 1965. 223 с.
- Денисов П.Н. О понятии синхронного среза и синхронного состояния языка в лексике и лексикографии // Вопросы языкознания. 1986. № 3. С. 89–95.
- Козловская Н.В. Микро- и макроструктура словаря авторской философской терминологии (на материале «Философии общего дела» Н.Ф. Федорова) // *Studia Slavica. Linguistics and literature*. Vol. 59, № 1/ June 2014. С. 169–179.
- Леонтьев А.А. Введение // Словарь Л.С. Выготского / Под ред. А.А. Леонтьева. М.: Смысл, 2007. С. 2–3.
- Ломоносов М.В. Краткое руководство к красноречию // Ломоносов М.В. Полн. собр. соч. Т. 7. Труды по филологии. М.; Л.: Издательство АН СССР, 1952. С. 89–378.
- Ломоносов М.В. Первые основания металлургии или рудных дел. Прибавление второе. О слоях земных // Ломоносов М. В. Полн. собр. соч. Т. 5. Труды по минералогии, металлургии или горному делу 1744–1763. М.; Л.: Издательство АН СССР, 1954. С. 530–631.
- Менделеев Д.И. Основы химии. Ч. 1 // Менделеев Д.И. Сочинения. Т. XIII. Л.; М., Издательство АН СССР, 1949. С. 7–772.
- Менделеев Д.И. Список моих сочинений (1898) // Архив Д.И. Менделеева. Автобиографические материалы: сборник документов. / Под ред. С.А. Щукарева и С.Н. Валка. Л.: Изд-во ЛГУ, 1951. С. 39–130.
- Морковкин В.В., Морковкина А.В. Русские агнонимы (слова, которые мы не знаем). М.: Институт русского языка им. В.В. Виноградова, 1997. 414 с.
- Нерознак В.П. Лингвистическая персонология: к определению статуса дисциплины // Сборник научных трудов Московского государственного лингвистического университета. Вып. № 426: Язык, поэтика, перевод. М.: МГЛУ, 1996. С. 112–116.
- Самотик Л.Г. Словарь языка Александра Лебеда. Красноярск: Амальгама, 2004. 328 с.
- Фельде О.В. Словарь и жизнь (рецензия на «Полный словарь диалектной языковой личности») // Экология языка и коммуникативная практика. 2013. № 1. С. 257–263.
- Шестакова Л.Л. К характеристике современной русской авторской лексикографии // Материалы метаязыкового семинара ИЛИ РАН. 2014 год. СПб.: Геликон-Плюс, 2015. С. 8–26.
- Щерба Л.В. О тройном аспекте языковых явлений и об эксперименте в языкознании // Щерба Л.В. Языковая система и речевая деятельность. Л., Наука, 1974. С. 24–39.

Sergei S. Volkov

*Institute for linguistic studies of the Russian Academy of Sciences
(Russia, St. Petersburg)
sergejvolkov2006@yandex.ru*

FROM THE DICTIONARY OF LOMONOSOV' LANGUAGE TO MENDELEYEV'S DICTIONARY. AND WHY NOT?

The paper, presented by the participant of the scientific project “Dictionary of M. V. Lomonosov’s language” Sergey S. Volkov presents an outline of formation of the new direction in the Russian lexicography — the development of the dictionary of the Russian intellectual. The paper substantiates relevance, scientific and practical value of such dictionary project, in particular its value for a cognitive terminology, history of languages for the special purposes (LSP) of certain sciences, formation and functioning of the idioterminological systems. Besides that, such dictionaries owing to specifics of their sources will include the lexicographic description of various angonims — the words unknown to the modern native speaker. To obtain information about such words is usually very difficult. The empirical base of the dictionary of the scientist’s language is discussed: it should embrace all available texts, including texts on the foreign languages. The dictionary of language of the scientist will become a sort of a guide-book to his scientific heritage. The key lexicographic parameters of such dictionary are listed in article: completeness, a multilingual thesaurus, broad semantic description, inclusion of toponyms and personal names, the special organization of a dictionary entry. The development of dictionaries of a scientist’s language will be an interesting linguistic experiment and will promote further research of language of science and the evolution of the Russian literary language.

Key words: language of science, LSP, lexicon, lexicography, author’s dictionary, dictionary of language of a scientist, entry, M. V. Lomonosov, D. I. Mendelejev.

R e f e r e n c e s

- Denisov P.N. [On the notion of a synchronous level and synchronous state in word-stock studies and lexicography]. *Voprosy yazykoznaniya*, 1986, no 3, pp. 89–95. (In Russ.)
- Fel'de O.V. [The dictionary and life (the review on “The unabridged dictionary of the dialect language personality)]. *Jekologija jazyka i kommunikativnaja praktika* [Ecology of language and communicative practice], 2013, no 1, pp. 257–263. (In Russ.)
- Gerd A.S. [Language of science and engineering as object of linguistic studies]. *Filologicheskie nauki*, 1986, no 2, pp. 54–59. (In Russ.)
- Gerd A.S. [Problems of formation and unification of scientific terminology]. *Voprosy yazykoznaniya*, 1971, no. 1, pp. 14–22. (In Russ.)
- Goncharenko V.V. *Kak lyudi nauchilis' letat'* [How people learned to fly]. Kiev, Veselka Publ., 1986. 144 p.
- Grigor'ev V.P. *Slovar' yazyka russkoi sovetskoj poezii* [The dictionary of language of the Russian Soviet poetry]. Moscow, Nauka Publ., 1965. 223 p.
- Kozlovskaya N.V. [Mikro-and macrostructure of the author’s philosophical terminology dictionary (on material of “Philosophies of common concern” of N. F. Fedorov)]. *Studia Slavica. Linguistics and literature*, 2014, vol. 59, no 1, pp. 169–179. (In Russ.)
- Leont'ev A.A. [Introduction]. *Slovar' L. S. Vygot'skogo. Pod red. A. A. Leont'eva* [Dictionary of L.S. Vygot'skii. Ed. by A.A. Leont'ev]. Moscow, Smysl Publ., 2007, pp. 2–3. (In Russ.)

- Lomonosov M.V. [First fundamentals of metallurgy or ore works. Second addition. About layers terrestrial]. Lomonosov M.V. *Polnoe sobranie sochinenii. Tom 5. Trudy po mineralogii, metallurgii ili gornomu delu 1744–1763* [Lomonosov M.V. Complete set of works. Vol. 5. Proceedings on mineralogy, metallurgy or mining 1744–1763]. Moscow, St. Petersburg, Publishing house of the USSR Academy of Sciences, 1954, pp. 530–631. (In Russ.)
- Lomonosov M.V. [The short guide to eloquence]. Lomonosov M.V. *Polnoe sobranie sochinenii. Tom 7. Trudy po filologii* [Lomonosov M.V. Complete set of works. Vol. 7. Proceedings on philology]. Moscow, St. Petersburg, Publishing house of the USSR Academy of Sciences, 1952, pp. 89–378. (In Russ.)
- Mendeleev D.I. [Fundamentals of chemistry. Part 1]. Mendeleev D. I. *Sochineniya. Tom XIII*. [Mendeleev D.I. Collected works. Volume XIII]. Moscow, St. Petersburg, Publishing house of the USSR Academy of Sciences, 1949, pp. 7–772. (In Russ.)
- Mendeleev D.I. [List of my works (1898)]. *Arkhiv D. I. Mendeleeva. Avtobiograficheskie materialy: sbornik dokumentov. Pod red. S.A. Shchukareva i S.N. Valka*. [D.I. Mendeleev's Archive. Autobiographical materials: collection of documents. Under the editorship of S.A. Shchukarev i S.N. Valk]. Leningrad, Leningrad St. Univ. Publ., 1951, pp. 39–130. (In Russ.)
- Morkovkin V.V., Morkovkina A. V. *Russkie agnonimy (slova, kotorye my ne znaem)* [The Russian agnonims (words which we don't know)]. Moscow, Institute of Russian language Publ., 1997. 414 p.
- Neroznak V.P. [Linguistic personology: to definition of the status of a discipline]. *Sbornik naunyh trudov Moskovskogo gosudarstvennogo lingvisticheskogo universiteta. Vypusk no 426. Jazyk, pojetika, perevod* [Collection of the transactions of the Moscow St. linguistic university. Issue no. 426. Language, poetics, translation]. Moscow, Moscow St. linguistic Univ. Publ., 1996, pp. 112–116. (In Russ.)
- Popova V.A. (Ed.). *Vozdukhoplavanie i aviatsiya v Rossii do 1907 g. Sbornik dokumentov i materialov* [Aeronautics and aircraft in Russia before 1907. Collection of documents and materials. Under V.A. Popov's edition]. Moscow, State publishing house of the defence industry, 1956. 952 p.
- Samotik L.G. *Slovar' jazyka Aleksandra Lebedja* [Dictionary of Alexander Lebed's language]. Krasnoyarsk, Amalgam Publ., 2004. 328 p.
- Shestakova L.L. [To the characteristic of a modern Russian author's lexicography]. *Materialy metajazykovogo seminarina Instituta lingvisticheskikh issledovanij RAN. 2014*. [Proceedings of a metalanguage seminar of the Institute for Linguistic Studies, Russian Academy of Sciences]. St. Petersburg, Gelikon-Pljus Publ., 2015, pp. 8–26. (In Russ.)
- Shherba L.V. [About the triple aspect of the language phenomena and about experiment in linguistics]. Shherba L.V. *Jazykovaja sistema i rechevaja dejatel'nost'* [Shherba L.V. Language system and speech activity]. Leningrad, Nauka Publ., 1974, pp. 24–39. (In Russ.)
- Volkov S.S. [An entry in "The dictionary of M.V. Lomonosov"]. *Russkoe slovo v istoricheskom razvitii* [The Russian word in historical development]. Issue 2, St. Petersburg, Nauka Publ, 2006, pp. 10–19. (In Russ.)
- Volkov S.S. [M.V. Lomonosov in his work with "The mineral catalogue"]. *Slovar' -spravochnik «Mineralogiya M.V. Lomonosova»* [Glossary "M.V. Lomonosov's Mineralogy"]. St. Petersburg, «Nestor-Istoriya» Publ., 2010, pp. 49–70. (In Russ.)
- Volkov S.S. [Trilingual dictionary of M. V. Lomonosov]. *Vesnik Rossijskogo gumanitarnogo nauchnogo fonda*, 2012, no. 3, pp. 98–106. (In Russ.)
- Vomperskii V.P. *Ritoriki v Rossii XVII–XVIII v.* [Rhetorics in Russia in XVII–XVIII century]. Moscow, Nauka Publ., 1988. 180 p.

Н. А. Николина

*Московский педагогический государственный университет
(Россия, Москва)
admin@riash.ru*

М. Р. Шумарина

*Балашиовский институт (филиал) Саратовского государственного
университета имени Н. Г. Чернышевского
(Россия, г. Балаиов)
mshumarina@yandex.ru*

Метаязыковая рефлексия и креативный потенциал языка

В статье обосновывается задача составления словаря нового типа, описывающего языковые единицы и выражения с точки зрения их эстетических возможностей и основанного на фактах метаязыковой рефлексии носителей языка. В текстах русской художественной прозы регулярно встречаются метаязыковые комментарии, в которых обсуждаются свойства языковых единиц, обуславливающие возможности смысловых приращений.

Систематизация комментариев к звукам и буквам русского языка позволяет формулировать гипотезы о факторах, влияющих на актуализацию фонетико-графической стороны художественной речи (частотность звука / графемы; семантическое согласование названия буквы с ключевыми смыслами текста; наличие звука / буквы в ключевых словах, особенно в инициальной позиции; маркированность слов, включающих звук / букву).

Комментирование структурных свойств слов в художественных текстах интерпретирует как эстетически значимые факты и соответствие слова закономерностям словообразовательной системы языка (надлежащее место в словообразовательном типе, в словообразовательном квадрате) и случаи отступления от этих закономерностей (множественность малопродуктивных моделей в рамках словообразовательной категории, периферийная мотивация и др.). При этимологизации в художественном тексте актуализируется помимо формальной и семантической также и эстетическая словообразовательная мотивированность, которая проявляется как возникновение эстетического приращения в результате установления внутренней формы слова.

В метаязыковых комментариях писатели нередко указывают на свойства слова, которые не попадают в поле зрения традиционной лингвистики и которые можно рассматривать как особые виды маркированности: дискурсивную (устойчивую соотнесенность с определенными типами дискурса), типажную (связь с типами языковых личностей), персональную (характерность для индивидуального словаря тех или иных личностей) и прецедентную (при которой слово или выражение воспринимается как цитата из прецедентного текста).

Ключевые слова: метаязыковой комментарий; эстетические свойства языка; маркированность слова.

Среди проблем, на которые обращает свое внимание «лингвистика креатива», одно из центральных мест занимает вопрос о свойствах языковых единиц, которыми обусловлен эстетический потенциал этих единиц, — другими словами, вопрос об источниках и механизмах смысловых приращений в эстетически организованном контексте.

Существует два пути описания ресурсов языкового креатива. Первый путь — от общего к частному. Он состоит в построении общих моделей использования ресурсов того или иного типа. Примером таких моделей могут служить обобщающие работы, посвященные проблемам типа «Роль диалектизмов в художественных текстах» или «Экспрессивные функции жаргонизмов в текстах СМИ» и т.п.

Другой пример таких обобщающих работ — терминологические словари и справочники, описывающие систему эстетических ресурсов языка, — от классических, ориентированных в первую очередь на язык художественной литературы (напр., [Квятковский 1966]), до более современных, отражающих лингвокреативную составляющую русской речи во всем ее стилевом и жанровом разнообразии (см.: [Стилистический энциклопедический словарь... 2006; Выразительные средства... 2009 и др.]).

Такие обобщенные модели, стремящиеся к систематизации средств и механизмов языкового креатива, служат интерпретационным инструментом: они позволяют понимать стилистические функции отдельных единиц, конструкций, механизмов, а также во многих случаях помогают оценивать уместность/неуместность использования экспрессивных средств.

Второй путь описания креативных ресурсов языка — от частного к общему. Этот путь предполагает монографическое изучение языковых средств конкретного типа: их выборку, систематизацию и лексикографическое представление. Результатом такого изучения становятся словари эпитетов, словари метафор и сравнений, словари авторских неологизмов и т. п. Одни из этих словарей поражают изощренной лексикографической техникой, другие используют более скромный лингвистический инструментарий, но все эти словари — ценнейший материал, ибо их авторы ставят перед собой цель произвести своеобразный учет тех самых богатств русского языка, которыми мы привыкли гордиться.

Как представляется, в аспекте изучения ресурсов языкового креатива может быть интересен словарь особого типа, о котором далее пойдет речь.

Продукт творчества, в том числе языкового, прежде чем воплотиться в знаковой системе, характерной для данного искусства, «варится» в котле авторского сознания (и подсознания), и автор интуитивно отбирает для своего произведения те средства, которые обладают нужными эстетическими потенциями. При этом креативный потенциал слов, например, отнюдь не исчерпывается их многозначностью, стилистической или социолингвистической отмеченностью — т.е. свойствами, которые традиционно получают отражение в толковых и аспектных словарях. Нередко художник слова обнаруживает и использует такие признаки языковых единиц, которые существуют на периферии семантики и далеко не очевидны при стандартном лингвистическом анализе.

Практически бесспорным признается тот факт, что всякий стилистический ход есть свидетельство метаязыковой рефлексии автора. Нередко рефлексия вербализуется непосредственно в тексте художественного произведения и приобретает вид метаязыкового комментария. Подобные комментарии, касающиеся эстетических свойств слов и выражений, могли бы стать предметом специального лексикографического описания.

Нередко авторы оценивают единицы фонетического уровня — **звуки** (а также сочетания звуков), наделяя их значением, которое выходит за рамки их первичной функции. Ср.: ... *он знал и любил уже слова: депо, паровозы, запасные пути, беспересадочный, и звукосочетание: класс — казалось ему на вкус кисло-сладким* (Б. Пастернак. Детство Люверс).

Наряду со звуками обсуждаются **буквы** русской азбуки, при этом буква и звук, в соответствии с законами «наивной лингвистики», не дифференцируются, и наиболее часто обсуждается именно буква. Языковая «асемантичность» буквы создает свободу для формирования различных символических значений, ассоциаций, оценок, в том числе и совершенно противоположных. Ср. интерпретацию графемы *Ф* (фиты) то как «благопристойной», то как «неприличной» буквы: ... *все это не было помехой письменному красноречию Стахея, равно как ... сплошное замещение буквы ферт фитою, потому что Ф была, по мнению Стахея, буква вовсе неблагопристойная* (В. Даль. Бедовик); *Фетюк — слово, обидное для мужчины, происходит от Фиты — буквы, почитаемой некоторыми неприличною буквою* (Н. Гоголь. Мёртвые души).

При разнообразии и индивидуальной обусловленности таких суждений, можно все же сделать выводы о том, какие именно «звукобуквы» стимулируют рефлексия носителя языка, становятся объектом мета-

языковой интерпретации. Прежде всего, гораздо чаще комментируются «редкие» буквы и звуки, то есть наименее частотные в русской речи. Ср.: *Я слушала её и думала о том, что такое «трущобы». Мне казалось, что, наверное, это должны быть дома с трубами, но очень плохие. Неприятные и шершавые как звук «Щ»* (А. Геласимов. Жанна).

В фокус внимания попадают звуки и буквы ключевого слова (слова, которое в тексте несет особую смысловую нагрузку и/или само служит объектом метаязыковой интерпретации). Ср. рефлексию о ключевом слове *тут*, которая актуализирует «звукобукву» Т (в том числе — при помощи аллитерации): *Тупое «тут», подпертое и запертое четюю «твердо», темная тюрьма, в которую заключен неумно воющий ужас, держит меня и теснит* (В. Набоков. Приглашение на казнь).

Содержание метаязыковых характеристик звуков и букв, как правило, составляет актуализация различных ассоциаций, чаще — синестетических. Такие ассоциации в значительной степени индивидуальны. Так, филологами неоднократно отмечалась уникальность цветового восприятия «звукобукв» В. Набоковым. Заметим, что уникально не только содержание оценок, но и их системность — собственное цветовое значение получает каждая единица: *Черно-бурую группу составляют: густое, без галльского глянца, А; довольно ровное (по сравнению с равным R) Р; крепкое каучуковое Г; Ж, отличающееся от французского J, как горький шоколад от молочного; темно-коричневое, отполированное Я... и т. д.* (В. Набоков. Другие берега).

Помимо сугубо индивидуальных звуко-смысловых ассоциаций можно выделить и вполне закономерные, регулярные и прогнозируемые. Так, метаязыковая оценка может быть обусловлена названием буквы, которое омонимично или синонимично обозначениям различных реалий. В таком случае возникает (контекстное) семное согласование слова-названия буквы и ключевых смыслов текста. Ср.: *Начерченное на бумаге расположение русской армии ... очень походило на большую косую букву «Т». В старинной русской азбуке букву «Т» называли словом «твердо». / — Мы стоим твердо, — говорил Суворов* (С. Григорьев. Александр Суворов); — *Зачем они твердый знак пишут? — сказал Воцев. Активист оглянулся. — Потому что из слов обозначаются линии и лозунги и твердый знак нам полезней мягкого. Это мягкий нужно отменить, а твердый нам неизбежен: он делает жесткость и четкость формулировок* (А. Платонов. Котлован).

Регулярны инициальные ассоциации «звукобукв», то есть ассоциации со словами, начинающимися с соответствующей буквы (звука),

например: ... *трибунал был в самой букве «Т»*. В самом слове «*трибунал*» была эта *смертная буква*, но вряд ли следователь Ботвин мог определить истинный удельный вес, который занимала в советском алфавите эта *тайная темная буква*, достойная всяких магических кругов, достойная *теургического толкования* (В. Шаламов. Воспоминания); *Дела. Хорошее слово. Прочное, как мамин намечтанный дом. Дела, дом. «Д» — вообще основательная буква* (Г. Щербакова. Ангел Мертвого озера).

Оценка буквы (звука) может быть связана с теми или иными видами маркированности слов, включающих эту букву. Ср.: *Какое это красивое, легкое, певучее слово — дуэль! Его хочется произносить нараспев: дуэ-э-эль! В нем есть что-то манящее, призывное, неотразимо обольстительное и несказанно поэтичное. Буква «э» придает ему аристократическую утонченность* (Г. Алексеев. Зеленые берега). Однако с «аристократизмом» ассоциируется и само слово *дуэль*, поскольку дуэли — это атрибут дворянского образа жизни; поэтому здесь трудно однозначно определить, буква ли придает слову «аристократическую утонченность» или слово — букве.

Таким образом, метаязыковые комментарии «наивного лингвиста» к звукам и буквам стремятся «семантизировать», наполнить смыслом (личностным, ситуативным) единицы, лишённые значения, приспособив этот смысл к решению конкретных эстетических задач.

Лексические единицы комментируются в художественных текстах с точки зрения их **структурных свойств**, побуждающих к креативной интерпретации этих единиц. Причем важными оказываются как соответствие слова неким закономерностям, так и отступления от них. Например, в метаязыковых комментариях актуализируется представление о явлении словообразовательного типа, в который производные слова объединяются на основании сходства производящей базы, общности форманта и словообразовательного значения. Признаки типа осмысливаются как схема, по которой можно производить новые слова *вполне в духе языка* (например, для заполнения лакун). В таких случаях метаязыковые суждения эксплицируют так называемый «словообразовательный квадрат», иллюстрирующий сходство словообразовательной структуры вновь образуемых слов и уже существующих в языке. Ср.: ... *на протяжении всей этой книги испытываем мы затруднение: как вообще их называть? ... Вполне в духе языка было бы слово «лагерщицики»: оно так же отличается от «лагерника», как «тюремщик» от «тюремника» и выражает точный единственный смысл: те, кто лагерями заведуют и*

управляют. Так, испросив у строгих читателей прощения за новое слово (оно не новое совсем, раз **в языке оставлена для него пустая клетка**), мы его от времени ко времени будем употреблять (А. Солженицын. Архипелаг ГУЛаг).

Принцип «квадрата» выглядит закономерным, логичным, и нарушение это принципа оценивается как некий казус. Ср.: *Но жизнь слов сложнее, чем кажется на первый взгляд, и синоним может обернуться антонимом. Допустим, синоним слова **профессия** — **ремесло**. А **профессионал** и **ремесленник**?* (Ф. Кривин. Хвост павлина).

В комментариях к структурным свойствам слова, как правило, реализуется характерная для «наивной лингвистики» презумпция «правильности» языка, а нарушение этой «правильности» стимулирует метаязыковую рефлексию говорящего. Так, маркированным в отношении «неправильности» (и потому заслуживающими специального комментария) выглядит множественность синонимичных, в том числе малопродуктивных, моделей в рамках одной словообразовательной категории: *Прекрасный язык [французский]! Ничто меня в нем не раздражает. Даже то, что житель Fontainebleau (т. е. я сам сейчас) называется Belifontain'ом, а чудесного, живописного Монако — монегаском. (А по-русски, кстати, как?) Ну что ж, у нас тоже есть свои **куряне, пермяки и архангелогородцы*** (В. Некрасов. Взгляд и Нечто). Обладает «игровым» потенциалом и такая «неправильность», как явление периферийной мотивации: ***Сходня** ... на судне — переносный мостик из доски, иногда с перильцами, по которому **сходят** с судна на берег. Обратнo с берега на судно **входят** по той же сходне, но **входней** ее в этом случае не называют* (А. Некрасов. Приключения капитана Врунгеля).

В метаязыковых комментариях выявляется эстетическая значимость такого глубинного наивно-лингвистического представления, как презумпция мотивированности слова: всякое слово от чего-то образовано и связано со своим производящим формально-семантическими отношениями. Источником эстетического приращения становится соотнесение производного слова с мотиватором, который может быть установлен правильно (*Мы лён на **стлище**. Так называется поле, на котором **стелют лён**. Лежим плоскими полосами.* В. Шкловский. Третья фабрика) или неправильно с точки зрения научной этимологии: — *Дедушка, а что такое «оргии»? / Дед усмехнулся: / — Ну, когда пьют, орут... / — Понятно! Раз **орут** — значит, **оргии*** (Ю. Домбровский. Факультет ненужных вещей); ...у ворон был перманентный митинг.

Орали, ораторы. Был убеждён, что «оратор» — от слова «орать»... (И. Грекова. Фазан).

И верное, и неверное объяснение одинаково пригодны для эстетического использования. Поиск внутренней формы слова (истинной или ложной) — повод указать на свойства его денотата. Этот же прием нередко распространяется и на собственные имена, которые подвергаются в художественном тексте семантизации; ср. следующую реплику: — *Водоплясов! Ты знаешь, какая у тебя фамилия? Водоплясов! То есть «пляшущий по воде», понимаешь? То есть легкий, воздушный. А ты что пишешь мне здесь ежедневно? Слово «шинель» через две буквы «е»?! Ты чего, Водоплясов?!* (А. Покровский. Мироощущение).

Актуальная для художественного текста идея мотивированности заставляет автора искать стершиеся смысловые связи между этимологически родственными словами, при этом граница между синхронией и диахронией не ощущается или игнорируется. Такой поиск первоначальной словообразовательной структуры — достаточно устойчивый в литературе мотив метаязыкового дискурса; ср.: *В многовековом хождении затрепались слова. На одних своими языками вылизали мы прекраснейшие метафорические фигуры, на других — звуковой образ, на третьих — мысль, тонкую и насмешливую* (А. Мариенгоф. Роман без вранья).

Такая «обветшалость» делает актуальными поиски первоначального структурно-семантического «состояния» слова, которое позволит обогатить его смысл. Ср. пример восстановления разорванной временем семантической связи между единицами *обхождение* и *обхаживать*: *Еще об есенинском о б х о ж д е н и и с человеком. ... О б х о ж д е н и е — слово-то какое хорошее. Есенин всегда любил слово нутром выворачивать наружу, к первоначальному его смыслу. ... Может быть, от настороженного прислушивания к нутру всякого с л о в а и пришел Есенин к тому, что надобно человека о б х а ж и в а т ь* (А. Мариенгоф. Роман без вранья; выделено автором).

Видимо, не будет большим преувеличением сказать, что при установлении / актуализации словообразовательных связей между дериватом и его мотиватором в художественном тексте усложняются и сами мотивационные отношения: к формальной и семантической мотивированности производного слова добавляется еще и эстетическая мотивированность — смысловое приращение, востребованное конкретным контекстом.

В художественных текстах отмечаются и особые виды **маркированности** номинативных единиц, которые связаны с некоторыми осо-

бенностями употребления, не попадающими в фокус обычного лингвистического описания. Укажем четыре вида подобной отмеченности — назовём их условно «дискурсивная», «персонологическая», «личностная», «прецедентная».

Прежде всего, можно говорить об эксплицируемой в текстах связи слова, выражения с определенными **типами дискурса** (дискурсивная маркированность). Так, слово может ассоциироваться с коммуникацией в определенных сферах деятельности: ... *директор картины напомнил, что скоро на съёмочную площадку, а режиссеру и автору надо еще решить несколько творческих (в кино, которое не искусство, ужасно любят это слово) задач* (Ю. Нагибин. Тьма в конце туннеля); ... *я был для неё, если воспользоваться термином из физиологии, просто раздражителем, вызывавшим рефлекс и реакции, которые остались бы неизменными, будь на моём месте ... любой другой* (В. Пелевин. Ника). Слово и выражение может вызывать ассоциации с конкретными жанрами: *Разве я не вечный путешественник, как и всякий, у кого нет семьи и постоянного угла, «домашнего очага», как говорили в старых романах?* (И. Гончаров. Фрегат «Паллада»).

Кроме того, в текстах указывается на отмеченность номинативных единиц, которую можно назвать **типажной**, поскольку она соотносится с определенными типами языковых личностей: *Шурочка обижался и квелился, как говорят няни* (Б. Пастернак. Доктор Живаго); *За это время мы вымыли разбильон тарелок. «Разбильон» — это значит «много — много — много» на сюсюкающем учительском диалекте* (В. Набоков. Лолита).

Нередко такие типажные характеристики слов и выражений повторяются разными авторами в различных текстах, что свидетельствует и о достоверности метаязыковых наблюдений, и об актуальности данной отмеченности для художественного сознания. Ср.: *В разговоре он употреблял слова, свойственные маленьким актерам: «волнительно», «на полном серьезе», «на интиме»...* (К. Паустовский. Дым отечества); *Выступить она не умела, сильно путалась, говорила какие-то шаблонные, свойственные «людям искусства» слова: «где-то по большому счёту» и «волнительно» вместо «волнующе»...* (В. Аксёнов. Пора, мой друг, пора); *Да, любовь — это сладко, это волнительно, как почему-то говорят старые актеры...* (Г. Щербакова. Актриса и милиционер).

Далее, целый ряд номинативных единиц ассоциируется у авторов — как носителей русской лингвокультуры — с конкретными языковыми личностями, употреблявшими соответствующие выражения

(персональная маркированность). Ср.: *В этих стенах, в этом кабинете, а особенно у этого человека слово «нарсуд» слышалось почти хохмачески, как цитата из рассказов Михаила Зощенко, где оно попадаетея наряду с другими такими же смешными словами: «милиционер», «самогонщица», «отделение», «карманник», «карманные часы срезал», «мои дорогие граждáне»* (Ю. Домбровский. Факультет ненужных вещей); ... *сроки их, выражаясь по Горькому, были Сроки с большой буквы* (А. Солженицын. Архипелаг ГУЛаг); *Французы считают, что у них нервы тоже расшатаны, самая модная болезнь — это депрессия. А я говорю («не для стенограммы» — как, бывало, говаривал незабвенный наш Никита Сергеевич) — с жиру бесятся* (В. Некрасов. Взгляд и Нечто).

Наконец, некоторые слова и выражения ассоциируются с конкретными (прецедентными) **текстами**, в которых эти единицы употреблялись (прецедентная маркированность). Ср.: *Она вытянулась и покосилась влево, на полированную поверхность нижнего отсека горки, отображавшую, хоть и смутно, ее распростертую на полу фигуру... Слово «распростертая» почему-то всегда тянуло за собой один и тот же стихотворный ряд: да, ты кажешься мне распростертой, и пожалуй, увидеть я рад, как лиса, притворившись мертвой, ловит воронов...* (Г. Маркосян-Каспер. Кариатида); *Был он тихий, робкий, в круглых очечках и на милиционера-то, чудак, совсем не походил... Это словосочетание очень любил В. М. Шукшин, и «круглые очечки» непременно попали сюда из «Калины красной», где деревенский дед говорит рецидивисту, ... что бухгалтеров он знает, бухгалтеры тихие, «в круглых очечках», а «об твой лоб — поросят бить»* (Е. Попов. Подлинная история «Зеленых музыкантов»).

Перечисленные виды отмеченности обладают разной степенью языковой «системности», неодинаково «освоены» лингвистической теорией и практикой, однако оказываются эстетически значимыми для создателя художественного текста.

В русской художественной прозе, которая послужила объектом анализа, немало таких примеров, когда авторы не просто используют языковые единицы как стилистическое средство, но и комментируют свойства этих единиц, превращая сам комментарий в особый художественный приём. Систематизация и лексикографическое описание этого материала в словаре особого типа помогло бы определить, какие единицы становятся объектом эстетической рефлексии авторов, позволило бы выяснить, по каким параметрам осуществляется оценивание

единицы с точки зрения её эстетического потенциала, а также сделало бы возможным установление круга потенциальных «приращений», которые воспринимаются комментаторами как значимые.

Л и т е р а т у р а

Выразительные средства русского языка и речевые ошибки и недочеты: энциклопедический словарь-справочник / под ред. А. П. Сковородникова. М.: Флинта: Наука, 2009. 480 с.

Квятковский А. П. Поэтический словарь / науч. ред. И. Роднянская. М.: Сов. энциклопедия, 1966. 376 с.

Стилистический энциклопедический словарь русского языка / под ред. М. Н. Кожинной. М.: Флинта: Наука, 2006. 696 с.

Natalija A. Nikolina

*Moscow Pedagogical State University
(Russia, Moscow)
admin@riash.ru*

Marina R. Shumarina

*Balashov Institute of Saratov State University of N. G. Chernyshevsky
(Russia, Balashov)
mshumarina@yandex.ru*

**METALANGUAGE REFLECTION
AND CREATIVE POTENTIAL OF LANGUAGE**

The article puts a problem of creation of the dictionary of special type. This dictionary will include metalanguage comments on esthetic properties of words and expressions.

Authors of article study comments to sounds and letters of Russian and draw a conclusion about conditions which can influence esthetic use of phonetics and graphics. Sounds and letters frequency, properties of the words including these sounds and letters, semantic links between the name of a letter and value of the text and some other belong to these conditions.

Writers comment on structure and an origin of words. Esthetic value can have the fact that the word doesn't break laws of word formation which exist in Russian. If words don't submit to laws of word formation and look illogical from the point of view of derivational rules, this fact leads to that their esthetic use is possible, too.

Writers often use a way of an etimologization. In such cases the comment of the author or character shows not only structural and semantic links between words, but also adds esthetic cost to these links.

Words can be marked by connotations which weren't described by traditional linguistics yet. These connotations arise because the word has associations with some situations of use. Words in texts of fiction can be considered as connected with different types of a discourse, with some types of people, with famous persons or famous texts.

The edition of the dictionary of metalanguage comments can be an important contribution to creative linguistics.

Key words: Metalanguage comment; esthetic properties of language; words' connotations.

R e f e r e n c e s

- Kozhina M. N. (Ed.) *Stilisticheskii entsiklopedicheskii slovar' russkogo yazyka* [Stylistic encyclopedic dictionary of Russian]. Moscow, Flinta — Nauka Publ, 2006. 696 p.
- Kvyatkovskii A.P. *Poeticheskii slovar'* [Poetic dictionary]. Moscow, Sovetskaya entsiklopediya Publ., 1966. 376 p.
- Skovorodnikov A.P. (Ed.) *Vyrazitel'nye sredstva russkogo yazyka i rechevye oshibki i nedochety* [Means of expression of Russian and speech mistakes and defects]. Moscow, Flinta — Nauka Publ, 2009. 480 p.

**РАЗЛИЧНЫЕ УРОВНИ
ОРГАНИЗАЦИИ СТИХОТВОРНОГО ТЕКСТА
В СВЕТЕ ЛИНГВИСТИКИ КРЕАТИВА**

**DIFFERENT LEVELS
OF ORGANIZATION OF POETIC TEXT
IN THE LIGHT OF LINGUISTIC CREATIVITY**

Руслан Кадимов

*Дагестанский государственный педагогический университет
(Россия, Махачкала)
ruslankadimov@mail.ru*

Особенности рамочных конструкций романа «Евгений Онегин»

Особенности индивидуального стиля поэта можно обнаружить уже в таких важнейших компонентах произведения, как эпиграф и посвящение. В статье посредством филологического анализа выявляются особенности семантики рамочных конструкций романа «Евгений Онегин».

Компоненты заголовочного комплекса играют важную роль для интерпретации текста. Семантическая структура эпиграфа в миниатюре моделирует сложную смысловую структуру романа в целом. Анализ посвящения показывает наличие в арсенале пушкинской поэтики приема, условно названного мною приемом этической легитимизации.

Ключевые слова: «Евгений Онегин», семантическая структура, заголовочный комплекс, эпиграф, посвящение, прием этической легитимизации.

Помимо того, что литература как вид искусства является вторичным образованием, надстраиваемым над естественным национальным языком, каждое художественное произведение также представляет собой уникальное образование со своим кодом. Своеобразие этого кода заключается в том, что, с одной стороны, он складывается в ходе развертывания каждого отдельного произведения, а с другой стороны, лишь с помощью этого уникального кода произведение только и может быть раскрыто.

Определенную установку восприятия произведения создает заголовочный комплекс, который призван установить контакт между читателем и книгой. В него, в частности, входят заглавие произведения, эпиграф и посвящение. Указанные компоненты рамочного комплекса, как известно, находятся в сильной позиции и играют важную роль для интерпретации текста.

Заглавие является безусловным «полусом автора»: оно то в ясной, конкретной форме, то в завуалированной всегда выражает «основной замысел, идею, концепт создателя текста» [Гальперин 1981: 126]. Именно заглавие более всего формирует у читателя *пред-понимание* текста (*Vorverständnis* — термин Г.-Г. Гадамера), становится первым шагом к его интерпретации, намечает смысловую доминанту произведения. Оно

может сообщать о тематическом составе произведения, поднятых проблемах, главных героях.

Л.С. Выготский в области семантики выделяет ситуации возможной «эквивалентности смысловых единиц различного объема», своеобразие которых заключается в «преобладании смысла слова над его значением». Ученый отмечает также некоторую эквивалентность заглавия всему тексту: «первое в известной степени замещает собой всю полноту второго» (см.: [Чернец 2004: 21]).

Разумеется, выбор Пушкиным названия романа и имени главного героя не могут быть случайными («Я думал уж о форме плана / И как героя назову...»). Этим выбором определяются «жанровая природа текста и характер читательского ожидания. Включение в название не только имени, но и фамилии героя, притом не условно-литературных, а реально-бытовых, возможно было лишь в относительно небольшом круге жанров, ориентированных на современное содержание и создающих иллюзию истинности происшествия» [Лотман 2007: 271].

Первое, что видит читатель после заглавия «Евгений Онегин. Роман в стихах», — это эпиграф на французском языке (приводим на русском языке): «*Проникнутый тщеславием, он обладал сверх того еще особенной гордостью, которая побуждает признаваться с одинаковым равнодушием как в своих добрых, так и дурных поступках, — следствие чувства превосходства, быть может, мнимого. Из частного письма*». Впервые как эпиграф ко всему произведению он появился в 1833 г., в первом отдельном издании «Евгения Онегина» (в публикации 1825 г. он относился только к первой главе). Помета «из частного письма», конечно же, фиктивная, автор текста — Пушкин.

При сравнении различных изданий романа находим разночтения в переводе следующих сочетаний: «проникнутый тщеславием — исполненный тщеславия», «обладал сверх того еще особенной гордостью — еще более отличался того рода гордыней — обладал особого рода гордыней», «побуждает признаваться — заставляет признаваться», «следствие чувства превосходства — вследствие чувства превосходства», «быть может мнимого — быть может воображаемого» (см.: [Пушкин 1937; 1983; 1997]). Ясно, что, если бы сам Пушкин перевел эпиграф с французского языка на русский, таких разночтений бы не было. Но он этого не сделал (хотя вряд ли можно допустить, что эпиграф оставлен без перевода для появления разночтений).

Эпиграф, как известно, имеет фиксированное положение между заглавием и текстом и представляет собой явный авторский знак, указы-

вающий читателю путь к возможной интерпретации текста. Однако рамочные компоненты в некоторой степени способствуют сужению возможного диапазона истолкований текста (но вовсе не предполагают только какое-то одно толкование). Выступая как «обогащенное заглавие» [Кожина 1988: 174], эпиграф, как и другие компоненты заголовочного комплекса, «выполняет прогнозирующую функцию»: может указывать достаточно однозначно на основную тему (или идею) произведения и в какой-то мере на ее решение в тексте, сообщает об «ожидаемых сюжетных ходах, о характерах главных героев, о времени или месте действия, об эмоциональной доминанте...» [Ламзина 2004: 108]. Эпиграф соотносится с последующим текстом как целым: его связность с текстом, как правило, чисто семантическая. Но одновременно эпиграф — это и текст в тексте, обладающий собственной семантикой и образной структурой.

По первоначальному плану роман Пушкина должен был открываться другими словами [Пушкин 1937, 6: 543–544], первые слова эпиграфа звучали мягче: «*Pas entierement exempt de vanite...* (Не вполне свободный от тщеславия...)». В конечном счете, «Пушкин решил ужесточить эту своеобразную формулу тщеславия своего героя и к тому же поставить ее в начале фразы, ибо первые слова книги суть ее камертон. Французский эпиграф, предваряя пушкинский роман, задавал ему европейскую тему в ее высшем развитии и в изощренном до парадоксальности психологическом выражении» [Викторович 2004: 796].

Эпиграф пушкинского романа в стихах действительно выразителен: сложная и затейливая конструкция свидетельствует о сложности его внутреннего содержания. Отметив, что тщеславный, обладающий особенной гордостью герой равнодушно признается в своих как добрых, так и дурных поступках, автор указывает на причину такого поведения: оно является следствием «чувства превосходства...». Однако после данного утверждения парадоксальным образом (с точки зрения логики построения мысли) ставится под сомнение сама реальность этого чувства: «быть может мнимого». При этом возможно двоякое читательское восприятие: слово «мнимого» может относиться как к слову «чувство», так и к слову «превосходство» (возникает вопрос: что же является мнимым — субъективное чувство героя или же объективная реальность его превосходства над другими?).

Нам представляется, что сложная семантическая структура эпиграфа в миниатюре моделирует сложную смысловую структуру романа в целом. Уже первая строфа первой главы романа («*Мой дядя самых честных правил...*») возвращает к эпиграфу с точки зрения героя: его

внутренний монолог свидетельствует о привычке равнодушно признаваться (хотя бы себе самому) «в дурных» поступках («...*Вздохнуть и думать про себя: / Когда же чорт возьмет тебя!*»).

Не меньшей сложностью отличается текст посвящения, которое не только помещает произведение в определенный культурно-исторический контекст, но и приоткрывает завесу тайны над личностью его создателя, позволяет «взглянуть на автора как на реальное лицо со своей особой судьбой» [Ламзина 2004: 109].

Посвящение П.А. Плетневу:

Не мысля гордый свет забавить,
Вниманье дружбы возлюбя,
Хотел бы я тебе представить
Залог достойнее тебя,
Достойнее души прекрасной,
Святой исполненной мечты,
Поэзии живой и ясной,
Высоких дум и простоты;
Но так и быть — рукой пристрастной
Прими собранье пестрых глав,
Полусмешных, полупечальных,
Простонародных, идеальных,
Небрежный плод моих забав,
Бессонниц, легких вдохновений,
Незрелых и увядших лет,
Ума холодных наблюдений
И сердца горестных замет —

впервые появилось в 1828 г. перед отдельным изданием четвертой и пятой глав с пометой: «29 декабря 1827». В издании 1837 г. (второе отдельное издание «Евгения Онегина») — предпослано всему тексту. Наблюдения комментаторов романа позволяют сделать вывод, что, прежде всего «поэтическое» в личности П.А. Плетнева позволило Пушкину посвятить ему свой стихотворный роман. В облике П.А. Плетнева, как он обрисован поэтом, присутствует полный набор тех условных и вместе с тем «живых» человеческих признаков, которые встречаются в характеристике Ленского как знаки «благородной», «прекрасной души» [Вершинина 1999: 33].

Далее Н.Л. Вершинина отмечает, что первые строки посвящения выражают «сожаление о том, что не удалось *«тебе представить / Залог достойнее (читай: достойный. — Р. К.) тебя...»*. Однако с этим не совсем можно согласиться. Нам представляется, что в данном случае

сослагательное наклонение не обязательно подразумевает сожаление, а по смыслу синонимично выражению желания (ср.: Хотел бы я тебе представить... — Хочу тебе представить...). Построение конструкции, допускающей неоднозначное толкование, характерно для стиля Пушкина. Так, последние строки известного стихотворения («Я вас любил так искренно, так нежно, / Как дай вам бог любимой быть другим.») допускают одновременно две интерпретации: 1) «никто так сильно не полюбит тебя, как я» — этому способствуют две усилительные «так» в предыдущей строке; 2) «пусть другой полюбит тебя так же сильно, как любил тебя я».

Еще в письме к Вяземскому Пушкин определил «Евгения Онегина» как «пестрые строфы романтической поэмы» [Пушкин 1937, 13: 92]. В этом свете ясно, что слово «пестрые» в посвящении («*Прими собранье пестрых глав*») не имеет отрицательного смысла. Пушкин «раскрыл» понятие «собранья пестрых глав», резко подчеркнув противоречивость романа» [Лотман 1999: 275] — соединение в нем разнородных картин, взаимоисключающих интонаций («*Полусмешных, полупечальных, / Простонародных, идеальных...*»), различных этапов творчества («*Незрелых и увядших лет*»).

В небольшом тексте посвящения лексема «достойный» повторяется два раза, что повышает статус данного слова до уровня лирической темы. Называя свое произведение залогом, достойным «души прекрасной» (адресата), поэт в деликатной форме говорит о том, что и роман прекрасен (достойным прекрасного может быть только прекрасное). Так изощренной формой выражения — не прямо, а через адресата — Пушкин высоко оценивает собственное произведение. Известно высказывание Пушкина об этических переживаниях автора-издателя: «Ведь звание издателя не позволяет нам ни хвалить, ни осуждать сего нового произведения — мнения наши могут показаться пристрастными...» [Пушкин 1937, 6: 527–528].

Сказанное относится и к строке: «*Поэзии живой и ясной...*». Данные определения недопустимы по отношению к собственному творчеству. Но Пушкин находит возможность без нарушения этических норм использовать их для характеристики своего произведения благодаря той же форме выражения — через посредство адресата. Это распространяется и на строки: «*Высоких дум и простоты...*». Простота здесь — одно из достоинств великой души (адресата), она же оказывается и мерилем «залога» — качеством рассматриваемого нами произведения. (Словарь пушкинского времени так объясняет эстетическое значение слова «про-

стога»: «В словесных науках: образ изъяснить мысли чисто, непринужденно, прямо и с природою сходственно; и где искусство словесного хитросплетения не приметно» [Викторович 2004: 375]).

Другим способом этической «легитимизации» употребляемых по отношению к собственному творчеству оценочных определений является смягчение характеристик. Используя часть «полу-» в словах «полусмешных, полупечальных», автор находит возможность подчеркнуть своеобразие произведения (без указанной части слова «смешных», «печальных» в данном контексте приобрели бы ненужный негативный смысл). В строке «*Небрежный плод моих забав*» сразу двумя словами — первым и последним — поэт характеризует свое произведение как написанное непринужденно и легко.

Бессонница традиционно связывается с поэтическим вдохновением, творчеством. Плодом «*Бессонниц, легких вдохновений*», по определению автора, является и сам роман, в котором неоднократно встречается описание этого явления. Склонность или несклонность героя к бессоннице — своеобразное средство его характеристики. О.Л. Довгий отмечает, что «в посвящении бессонница может рассматриваться и как основное слово в ряду контекстуальных синонимов: бессонницы — забавы — легкие вдохновения — ума холодные наблюдения — сердца горестные заметы, — и как своего рода причина всех этих явлений и состояний, следующих в посвящении по степени нарастания их эмоциональной напряженности» [Довгий 1999: 114].

Ночное бодрствование — бессонница как творческий акт — противопоставляется в романе скуке, «желанию спать», что образно выражено словом «зевать» («...*Потом на сцену / В большом рассеяньи взглянул, / Отворотился — и зевнул...*»; «*И устремив на чуждый свет / Разочарованный лорнет, / Веселья зритель равнодушный, / Безмолвно буду я зевать / И о былом вспоминать*»; «...*Затем, что он равно зевал / Среди модных и старинных зал*» и т.д.).

В романе Онегин представлен как человек с «резким, охлажденным умом». Но собственный ум Пушкин не может характеризовать столь прямолинейно, поэтому искомое определение отнесено не к уму, а к результату умственной деятельности («*Ума холодных наблюдений*»). Это еще раз подтверждает наличие в арсенале пушкинской поэтики приема, условно названного нами этической «легитимизацией»: этическая правомерность искомой характеристики субъекта (объекта) достигается смягчением качества определения путем опосредованной характеристики определяемого.

Л и т е р а т у р а

- Пушкин А.С.* Полное собрание сочинений. М.: Изд. АН СССР, 1937 (Большое академическое издание).
- Пушкин А.С.* Избранное. М.: Просвещение, 1983.
- Пушкин А.С.* Евгений Онегин. Саранск: Красный Октябрь, 1997.
- Введение в литературоведение. Под редакцией И. Чернец и др. М., 2004.
- Вершинина Н.Л.* Поэзия // Онегинская энциклопедия: В 2 т. Т.1. А–К / Под общ. ред. Н.И. Михайловой. М.: Русский путь, 1999.
- Викторович В.А. Vanite`* // Онегинская энциклопедия. В 2 т. Т. 2. Л–Я. Под ред. Н.И. Михайловой. М.: Русский путь, 2004.
- Гальперин И.Р.* Текст как объект лингвистического исследования. М., 1981.
- Довгий О.Л.* Бессонница // Онегинская энциклопедия: В 2 т. Т. 1. А–К / Под общ. ред. Н.И. Михайловой. М.: Русский путь, 1999.
- Кожина Н.А.* Заглавие художественного произведения: онтология, функции, параметры типологии // Проблемы структурной лингвистики. М., 1988.
- Ламзина И.* Рама // Введение в литературоведение. Под редакцией И. Чернец и др. М., 2004.
- Лотман Ю.М.* Роман А.С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий. СПб., 2007.

Ruslan Kadimov

*Dagestan State Pedagogical University
(Russia, Makhachkala)
ruslankadimov@mail.ru*

**FEATURES OF FRAME STRUCTURES
IN THE NOVEL “EUGENE ONEGIN”**

Features of the individual style of the poet can be found in the works of such important components as the epigraph and dedication. The article determines the distinctive features of semantics framework structures of the novel “Eugene Onegin”, using philological analysis.

Components of the heading complex play an important role in interpreting the text. Semantic structure of the epigraph models in miniature complex semantic structure of the novel as a whole. The analysis of the dedication shows the presence in the arsenal of Pushkin’s poetics of a device tentatively called the device of ethical legitimization.

Key words: “Eugene Onegin”, semantic structure, heading complex, epigraph, dedication, device of ethical legitimization.

R e f e r e n c e s

- Chernec I. (Ed.). *Vvedenie v literaturovedenie* [Introduction to Literature]. Moscow, 2004.
- Dovgij O.L. [Insomnia]. *Oneginskaja jenciklopedija* [Onegin encyclopedia]. In 2 v. Vol.1. А–К, N.I. Mihajlova (Ed.). Moscow, Russkij put’ Publ., 1999, p. 114. (in Russ.)
- Gal’perin I.R. *Tekst kak ob’ekt lingvisticheskogo issledovaniya* [Text as an object of linguistic research]. Moscow, 1981.
- Kozhina N.A. [Title work of art: ontology, function, parameters, typology]. *Problemy strukturnoj lingvistiki* [Problems of structural linguistics]. Moscow, 1988. (In Russ.)

- Lamzina I. [Frame]. *Vvedenie v literaturovedenie* [Introduction to Literature]. Chernec I. (Ed.). Moscow, 2004 (In Russ.)
- Lotman Ju.M. *Roman A.S.Pushkina «Evgenij Onegin». Kommentarij* [Roman Pushkin's „Eugene Onegin.” Comment]. Sankt–Peterburg, 2007.
- Pushkin A.S. *Evgenij Onegin*. Saransk, «Krasnyj Oktjabr’» Publ., 1997.
- Pushkin A.S. *Izbrannoe* [Favorites]. Moscow, «Prosveshhenie» Publ., 1983.
- Pushkin A.S. *Polnoe sobranie sochinenij* [Complete Works]. Vol. 6. Moscow, Izd. AN SSSR Publ., 1937.
- Vershinina N.L. [Poetry]. *Oneginskaja jenciklopedija* [Onegin encyclopedia]. In 2 v. Vol.1. A–K, N.I. Mihajlova (Ed.). Moscow, Russkij put’ Publ., 1999. (In Russ.)
- Viktorovich V.A. [Vanite]. *Oneginskaja jenciklopedija* [Onegin encyclopedia]. In 2 v. Vol.2. L–J, N.I. Mihajlova (Ed.). Moscow, Russkij put’ Publ., 2004. (In Russ.)

К. А. Рогова

*Санкт-Петербургский государственный университет
(Россия, Санкт-Петербург)
krogova@mail.spbstu.ru*

Лермонтов и Пушкин: поэтические тексты с началом «Я к вам пишу»*

Повторение Лермонтовым в первой строке стихотворения «Валерик» начала письма Татьяны из романа «Евгений Онегин» позволило вернуться к проблеме «Лермонтов и Пушкин», отмеченной множеством «заимствований» в поэзии Лермонтова, и представить не только уже известные положения лермонтоведов, но и работы современных исследователей, расширивших поле наблюдения и изменивших подходы к её рассмотрению, в том числе с учётом языковых различий, а также сообщить результаты композиционно-смыслового анализа стихотворения «Валерик», который даёт возможность считать обращение к пушкинской строке проявлением глубинных связей творчества поэтов при очевидной тенденции поэтического произведения Лермонтова к развитию в нём основ прозаических произведений больших форм, которые становятся этапными в литературном процессе. XIX века.

Ключевые слова: проблема заимствований, поэтический язык, сближение поэзии с жизнью, повседневная речь, жанр письма, трёхмерное пространство текста.

Избрать такое-то слово или размер — уже значит подсказать читателю целую сеть смысловых ассоциаций, тянущихся за ними. Одни из них крепче, другие слабей, но все они значимы и для писателя и для читателя.

М.Л. Гаспаров

Одно из последних стихотворений М.Ю. Лермонтова (1840) «Валерик» (заметим, что оно печатается без названия по первой строке, так как в сохранившемся авторском черновике названия нет, но в настоящее время появились достаточно убедительные доказательства того, что это название дано самим автором [Нечаева]) начинается «пушкинским» «Я к вам пишу». По поводу этого возможны разные предположения. Начнём с того, что в произведениях М.Ю. Лермонтова содержится много переключек с Пушкиным. Этому посвящены специальные, преимущественно литературоведческие, исследования. Существует «собрание

* Исследование выполнено при финансовой поддержке РФГФ (проект № 13-04-00439 «Типология текста: от составляющих к динамике их взаимодействия»).

хронологически расположенных данных о текстуальных заимствованиях Лермонтова из Пушкина», составленное Б.В. Нейманом в книге «Влияние Пушкина в творчестве Лермонтова» [Нейман 1914]. Относительно интересующей нас строки там сказано: «Отметим... незначительное пушкинское влияние в “Валерике”. Именно вспомним варьянт первой строки этого стихотворного письма: Я к вам пишу, не странно ль, право. Несомненно, что его сходство с началом же письма Татьяны Лариной — не случайно. Ср: Я к вам пишу — чего же боле» [Там же: 121]. На этом комментарий кончается.

Нам не встретилось каких-либо ещё толкований по поводу этой строки, если не считать замечания С.П. Шевырёва (1806–1864), относящегося к стихотворению в целом: «Шевырёв усматривает, — пишет Нейман, — воздействие Пушкина на Лермонтова, приходя к некоторым текстуальным сопоставлениям; «Валерик», по его мнению, написан столь в Пушкинском стиле, что можно «под этими стихами подписать имя Пушкина 20-х годов, и никто не отгадает» [Там же: 3]. Факт «повторений» на протяжении столетий вызывает размышления и попытку понять причины и характер «заимствований» Лермонтова у Пушкина. В Лермонтовской энциклопедии этот факт комментируется следующим образом: «заимствуя, Лермонтов соединяет ранее известное так, что возникает нечто принципиально новое. Он создаёт оригинальную творческую концепцию, в свете которой преображается всё привнесённое» [Лермонтовская энциклопедия 1981: 173]. Вероятно, это положение справедливо, но неконкретно. Рассмотрению этого явления посвящены работы литературоведов, которые, наблюдая за пушкинскими вкраплениями, пытаются определить место Лермонтова в литературном процессе и выявить характерные черты самого этого процесса. Известны работы Д.Д. Благого, который на основании сопоставления «похожих фраз» предложил периодизацию творчества Лермонтова: «в юности он учился у Пушкина» (1828–1830), второй период (1833–1834) характеризуется «вторжением действительности в мир патетико-романтических переживаний», чем объясняется внимание к реалистическим произведениям Пушкина и «сплошная мозаика онегинских реминисценций», третий период (1837–1841) отмечен «погружением в мир пушкинских идей и образов» [Благой 1941: 368–416]. Тема же преемственности раскрывается автором как спор Лермонтова с Пушкиным, несогласие с рядом ответов Пушкина по поводу актуальных жизненных проблем.

Принципиальным оппонентом Благого выступил Г.П. Макогоненко, настаивая на несостоятельности методологии сопоставления похожих

фраз: «подобная методология рискованна и коварна. Поиск “похожих фраз” действует гипнотически, и учёный произвольно выписывает не то, что есть в тексте, а то, что ему нужно» [Макогоненко 1987: 41]. Автор утверждает, что заимствования «на любом уровне (сюжет, мотив, жанр, характер героя, конфликтная ситуация, отдельные образы, стихи, рифмы и т.д.) есть объективное явление развития литературы», они зависят от эпохи, от индивидуальности того или иного писателя» [Там же: 21], и их следует изучать, анализируя целый текст в широком литературном контексте. Как видно, исходные положения Г.П. Макогоненко в принципе не отличаются от мыслей Ю.М. Лотмана [2000: 210] о межтекстовых взаимодействиях, поддержанных и развитых Н.А. Фатеевой [2006].

Последние работы, связанные с нашей темой, рассматривают её не столько в связи с литературным процессом, сколько направлены на понимание творческого развития самого Лермонтова. Так, А.С. Янушкевич считает 1828–1836 гг. временем «лабораторного поиска»: «Выбор своего пути был неразрывно связан с переписыванием традиции и её парадигматического слома», происходит «поиск своей формы и своего стиля». Автор статьи отмечает: «Лабораторный палимпсест Лермонтова в отличие от пушкинского более откровенен: он не боится почти явного плагиата, но зато временная дистанция и ситуация “поэта из подполья” позволяют молодому поэту решительно стирать письма своих предшественников и творить новый мир <...> формируя свой мирообраз, и создавать свой поэтический язык» [Янушкевич 2015: 31]. По мнению автора, следующие этапы лермонтовского палимпсеста: «шиллеровский, байроновский, формирующие поэтику, обостряют проблему героя нашего времени». Автор, соглашаясь с Г.П. Макогоненко, утверждает, что начальный период творчества Лермонтова был «поиском своего, лермонтовского, голоса в литературе» [Там же: 32]. Воздействие Пушкина в это время неоспоримо. Лермонтова, с детства знакомого с Кавказом и любящего Кавказ, привлекает пушкинский «Кавказский пленник» (1820–1821). Он «переписывает» повесть в 1828 году 14-летним мальчиком. Сравним начало:

Лермонтов

В большом ауле под горою
Близ саклей, дымных и простых,
Черкесы позднею порою
Сидят. О конях удалых

Пушкин

В ауле, на своих порогах
Черкесы праздные сидят,
Сыны Кавказа говорят...
О красоте своих коней...

Заводят речь, о метких стрелах,
О разорённых ими селах
[Лермонтов 1989: 100]¹.

Вспоминают...
меткость неизбежных стрел,
И пепел разорённых сел.
[Пушкин 1936: 443–444].

Сходство приведённых отрывков, отмеченное Нейманом, по его мнению, «могло бы быть рассмотрено как случайное совпадение при обрисовании тождественных картин: но вследствие громадного числа их и, в особенности, при общей близости поэм — оно должно быть упомянуто, хотя бы для полноты изучения вопроса» (о воздействии Пушкина. — *К. Р.*) [Нейман 1914: 116]. Но на что можно обратить внимание уже здесь: язык Лермонтова отмечен стремлением воспроизвести свои непосредственные впечатления, в то время как Пушкин использовал язык поэзии, который не совпадал с языком общеупотребительным, а имел «собственную систему значений, которая вбирала и трансформировала существующие символы культуры, переходившие из текста в текст и терявшие свой специфический смысл за пределами поэтического мира» [Виролайнен 2015: 93]. Для Пушкина это был и учёт своего, воспитанного в соответствующем духе, читателя²: черкесы сидят на порогах (ср. русскую деревню), праздные («без дела, ничем не занятые или ничем не занимающиеся» — Даль); сыны Кавказа / черкесы.

Допустим небольшое отступление и постараемся вернуться к роли творчества Пушкина в русском литературном процессе. По мысли С.С. Аверинцева, «для явления “классика” необходимо требуется достаточно острое напряжение между статикой традиции и динамикой нового, не допускающее однозначного решения ни в ту, ни в другую сторону». Первые десятилетия XIX века в России отмечены наметившимися изменениями социально-экономического бытия (капитализм), расширением активно участвующего в культурной жизни населения и, в связи с этим, с изменениями в самом характере культуры, в данном случае — литературы. Как пишет Аверинцев, «Завершается цикл, начатый греческими софистами и риториками, продолженный Цицероном, книжниками Средневековья и гуманистами Возрождения, литератора-

¹ Лермонтов М.Ю. Кавказский пленник / Лермонтов М.Ю. Полное собрание стихотворений в двух томах. Том второй: стихотворения и поэмы. Л.: Сов. писатель. Ленинградское отд., 1989. Далее ссылки приводятся по этому изданию, в скобках указывается страница.

² Второе издание поэмы Пушкин сопровождается предисловием, в котором, в частности, пишет: «Сия повесть, снисходительно принятая публикою, обязана своим успехом верному, хотя слегка означенному изображению Кавказа и горских нравов» [Пушкин 1936: 688].

ми барокко и классицизма, выразивший себя напоследок в ломоносовской теории трех штилей. Но, завершаясь для Пушкина, как и для Гёте, он в последний раз еще жив для них и в них. Они на пороге дома, перед ними бесконечная даль, — но дом еще стоит за спиной: равновесие старых возможностей и новой свободы» [Аверинцев 1999]. Пушкин и поэты пушкинского круга искусно использовали потенциал поэтического языка XVIII – начала XIX в. и его речевых жанровых форм, но уже стало насущной необходимостью «разомкнуть» границы этого поэтического мира, к чему и шёл в своём творчестве Пушкин.

Что касается Лермонтова, то здесь ситуация несколько иная. М.Н. Виролайнен представляет её следующим образом: «Поэтические штудии молодого Лермонтова, который пригоршнями берёт чужие строки, составляя из них собственные тексты, представляют собой не что иное, как всепоглощающее, поспешное, идущее взахлёб освоение того самого поэтического языка, вхождение в поэтическую сферу, обучение способу жизни в ней» [Виролайнен 2015: 94]. При этом отмечается, что Лермонтов уже не включён во все те жанровые и речевые нюансы, которые были способны порождать и воспринимать поэты пушкинского круга и сам Пушкин, но он органично вводит и языковые, и интонационные особенности поэтического языка в свои стихотворные произведения, для которых становится характерным сближение поэзии с жизнью, прежде всего, своей собственной, «сращение поэтического космоса с непосредственно переживаемой жизнью» [Там же: 103]. Таким образом, в соответствии с высказанной точкой зрения, «заимствования» оказываются не подражанием, не копированием, а естественным компонентом, «разомкнувшего свои границы поэтического мира», когда он «начал говорить на одном языке с остальной культурой и, утрачивая собственную автономию, обретать свои предметы и значения во внеположном поэзии мировом пространстве». Автор связывает с избытком заимствований литературного материала «важнейшую трансформацию русской словесности, произведённую Лермонтовым» [Там же: 93–94, 102]³.

О стихотворении «Валерик». Оно имеет форму письма к любимой женщине, в котором рассказывается о военных эпизодах из жизни повествователя на Кавказе. Сохраняя принятые в начале XIX в. принци-

³ Заметим, что проведённый исследовательницей из Воронежа А.В. Кашкиной анализ лексики, характерной для русской поэзии XVIII–XX века, выявил по этому параметру в качестве наиболее типичных русских поэтов — М.Ю. Лермонтова и А.А. Фета, см.: Маркемный анализ языка русской поэзии <http://www.dslib.net/russkij-jazyk/markemnyj-analiz-jazyka-russkoj-pojezii.html>

пы композиционного построения письма, автор делит его на три части: «обращение», «содержание» и «заключение» (см. [Тодд 1994: 147]). Обращение и заключение по-своему обрамляют военный сюжет, который по канонам того времени был связан «с событиями текущего момента» [Там же: 151].

Это были события, непосредственно представляющие эпизоды из жизни автора. Известно, что, сосланный на Кавказ за дуэль с Э. Барантом, Лермонтов, хотя и был зачислен в «исправительный» Тенгинский полк, был отправлен генералом П.Х. Граббе в экспедицию А.В. Галафеева, где он, отличившись в боях, мог получить представление к награде, а значит и следующее за ним помилование. 11 июля 1840 г. Лермонтов участвовал в боях при речке Валерик. Об этом известно по «наградному списку поручику Лермонтову» [Гусяров 2003: 241]. Время пребывания Лермонтова в отряде Галафеева отражено также в альбомах, содержащих рисунки людей, которые окружали Лермонтова в тот период его жизни [Корнилова 1990: 254–255]. Благодаря этим рисункам можно говорить о полной адекватности лермонтовского описания относительно мирных периодов военной жизни с использованием лексики повседневной речи, с сохранением норм словопорядка для описательных контекстов:

Кругом белеются палатки,
Казачьи тощие лошадки
Стоят рядком, повеса нос,
У медных пушек спит прислуга...
Сейчас, смотрите: в шапке чёрной
Казак пустился гребенской,
Винтовку выхватил... (58),

Вторая часть, посвящённая жестокому бою при реке Валерик, меняет характер повествования. Она включает элементы того поэтического языка, который ориентирован на особое неординарное представление картин природы:

Мы проходили тёмный лес;
Огнём дыша, пылал над нами
Лазурно-яркий свод небес...
Нам был обещан бой жестокий...
И оживились леса,
Скликались дико голоса
Под их зелёными шатрами (59).

Но с переходом к описанию операции, участию в ней людей опять меняется характер повествования: чётко проявляется речевой, репродуктивный режим:

Чу! в арьергард орудья просят,
Вот ружья из кустов выносят,
Вот тащат за ноги людей
И кличут громко лекарей (60).

Таким образом, соединение собственно поэтического языка с повседневной речью происходит в соответствии с тематико-коммуникативными задачами, свидетельствуя о чёткой стилистической ориентации автора и, как теперь бы сказали, о создании им программы читательского восприятия: напряжённое описание природы сменяется динамическим повествованием о начавшемся сражении при сохранении общей трагической тональности, сопровождающей описание смерти капитана.

Почти натуралистические подробности «Бой длился. Резались жестоко, / Как звери, молча, с грудью грудь... Уже затихло всё; тела / Стащили в кучу; кровь текла / Струёю дымной по камням...» сменяются размышлениями, которые вызваны видом окружающих гор:

Окрестный лес, как бы в тумане,
Синел в дыму пороховом.
А там вдали грядой нестройной,
Но вечно гордой и спокойной,
Тянулись горы — и Казбек
Сверкал главой остроконечной (61),

за которыми следует хрестоматийно известное: Я думал: «Жалкий человек. / Чего он хочет!.. Небо ясно, / Под небом места много всем...» (61).

Таким образом, даже краткие наблюдения позволяют увидеть, с одной стороны, владение Лермонтовым и традиционным поэтическим языком, и повседневным, с другой — умение использовать их стилистический потенциал при создании целостной картины боя с внутренними оттенками, передающими рефлексию его участника, что несомненно сближает это его произведение с произведениями Пушкина, не только с «Онегиным», но, может быть, и «Медным всадником». Отметим также, что, обращаясь к «Валерику», исследователи, в том числе и такой тонкий ценитель поэзии, как Д.Е. Максимов, указывали на то, что в этом произведении поэтический язык Лермонтова лишается прежнего

напряженного патетизма и является как «безыскусственный рассказ, в своей “нагой простоте”, в разговорной обыденности и почти бытовой непосредственности» [Максимов 1986: 106]. Как мы увидели, такая характеристика является несколько упрощённой.

Повествование в «батальной» части рассказа содержит указания на то, что повествователь не отступает от принятой формы обращения к адресату письма: здесь и прямой контакт: зато видал я представленья, / Каких у вас на сцене нет (59), и адресованное описание в форме обобщённо-личного предложения: Зато лежишь в густой траве... (58). Таким образом, лирическая часть текста не обрамляет его, а проходит через всё повествование, образуя единую сюжетную линию. Равно как и ожидание военного рассказа в начале стихотворения и отголоски в конце расширяют зону его присутствия, образуя единый сюжет.

Лирическая часть стихотворения в начале текста построена как размышления-реплики возможного диалога, выдержанного в устно-разговорной форме с вопросо-ответными конструкциями и с характерным для устной речи идентичным повтором, актуализирующим главное в сообщении: Что помню вас? / Но я вас помню — да и точно, Я вас никак забыть не мог!.. /но вас / Забыть мне было невозможно (56-57). И с почти пушкинским концом: и вы едва ли / Вблизи когда-нибудь видали, / Как умирают. Дай вам бог / И не видеть: иных тревог / Довольно есть (62).

Благодаря последней строчке «Простите мне его (рассказ) как шалось / И тихо молвите: чудак!» создаётся, что трудно объяснить, образ «милой женщины», так о ней пишет и Г.П. Макогоненко, в нескольких строчках характеризуя стихотворение «Валерик» [Макогоненко 1987: 334]. Что это? «взросление», смягчение характера, воздействие тех этических установок, которыми проникнуто творчество Пушкина? Существуют различные предположения о том, кто был реальным адресатом стихотворения, большинство исследователей называют имя Варвары Лопухиной, но, можно предположить, что поэт имеет в виду некоторый идеальный образ, о чём он сам неоднократно говорил, например: Я думаю об ней, я плачу и люблю, / Люблю мечты моей создание... (41). Лирический сюжет этого стихотворения может быть предметом отдельного исследования для рассмотрения развития любовной темы у Лермонтова, где всегда присутствуют и его мысли о себе, и о том, что составляет его окружение.

И последнее замечание: кроме отмеченных выше параллельно развивающихся сюжетов, в стихотворении присутствует и религиозно-

философская тема, представленная в двух дистантно расположенных компонентах текста: в завершении первой части — Быть может небеса Востока / Меня с ученьем их пророка / Невольно сблизили... — и в конце второй приведённые выше рассуждения о природе человека — я думал: «Жалкий человек...» (61), где, как всегда у Лермонтова, ставятся вопросы, в самой постановке которых заключаются и возможные решения.

Таким образом, рассматриваемое стихотворение обнаруживает сложное, по крайней мере, трёхтемное повествование, параллельно развивающее свои сюжеты с преодолением ограничений линейности речи. Каждый из них при дистантном расположении своих компонентов достигает целостности благодаря тематическому и речевому единству. Поэтом найдена форма «одновременного» представления многомерного течения жизни, чему способствует и избранная форма письма, не накладывающая жёстких жанровых ограничений. Заметим, что «Валерик» представляют в исследованиях как стихотворение, поэму, поэтический очерк.

Следуя пушкинской эстетической системе как *поэзии жизни действительной*, Лермонтов раздвигает рамки поэтического текста, сближая его с многомерным прозаическим произведением, по-своему предопределяя развитие русской прозы в творчестве прежде всего Л.Н. Толстого, о чём уже писали, например, Д.П. Мирский: «...Валерик, “письмо в стихах”, рассказывает в простом, но полном значенья реалистическом стиле о битве с горцами. Это стихотворение — звено между Медным всадником и батальными сценами Войны и мира» [Мирский 1992], поэт Константин Симонов: «Главным уроком из Лермонтова для меня — и как для поэта и как для прозаика — был и остался “Валерик”. Вообще-то главный урок для меня — это Лев Толстой. Но я почему-то думаю, что для самого этого недосягаемого учителя большинства русских прозаиков лермонтовский “Валерик” тоже был в своё время одним из первых уроков мастерства и правды» [Симонов 1980: 471].

В заключение можно сказать, что, хотя начальная строчка стихотворения не имеет прямой отсылки к письму Татьяны, но всем своим существом «Валерик» свидетельствует о том, что Лермонтов идёт по пушкинскому пути — и это не подражание, а в некотором роде «выбор своей линии», где повторы из Пушкина, как и во всём его творчестве, свидетельства как общности, так и глубокой самобытности.

Л и т е р а т у р а

- Аверинцев С.С.* Гёте и Пушкин // Новый мир, 1999, №6. [Электронный ресурс]. URL: <http://lit-prosv.niv.ru/lit-prosv/articles-ger/averincev-gete-pushkin.htm>
- Благой Д.Д.* Лермонтов и Пушкин (Проблема историко-литературной преемственности) // Жизнь и творчество М.Ю. Лермонтова. Сб.1. Исследования и материалы. М., 1941. С. 368–416.
- Виролайнен М.Н.* Лермонтов и конец Золотого века // Мир Лермонтова / Под ред. М.Н. Виролайнен и А.А. Карпова. СПб.: Скрипториум, 2015. С. 92–104.
- Гусляров Е.Н.* Лермонтов в жизни: Систематизированный свод подлинных свидетельств современников. М., 2003. 416 с.
- Корнилова А.В.* Кавказское окружение Лермонтова в альбомах современников // Корнилова А.В. Мир альбомного рисунка: Русский альбом. Графика конца XVIII – первой половины XIX в. Л., 1990. 228 с.
- Лермонтовская энциклопедия / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом); Науч.-ред. совет изд-ва «Сов. энцикл.»; Гл. ред. Мануйлов В.А., Редкол.: Андроников И.Л., Базанов В.Г., Бушмин А.С., Вацуро В.Э., Жданов В.В., Храпченко М.Б. М.: Сов. энцикл., 1981. 784 с.
- Лотман Ю.М.* Текст в процессе движения: автор – аудитория, замысел – текст // Лотман Ю.М. Семиосфера. СПб.: «Искусство – СПб», 2000. С. 203–219.
- Максогонова Г.П.* Лермонтов и Пушкин. Л.: Советский писатель, 1987. 400 с.
- Максимов Д.Е.* Поэзия Лермонтова. Л., 1986. 266 с.
- Мирский Д.П.* История русской литературы с древнейших времён до 1925 года / Пер. с англ. Р. Зерновой. London: Overseas Publications Interchange Ltd, 1992. С. 210. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.rondon.org/smdp/lpl.htm>. Дата написания файла: 30.012008
- Нейман Б.В.* Влияние Пушкина в творчестве Лермонтова. Киев, тип. Имп. ун-та Св. Владимира, 1914.
- Нечаева В.С.* К истории текста стихотворения «Валерик» (Список из архива Ю.Ф. Самарина) [Электронный ресурс]. URL: <http://feb-web.ru/feb/lermont/critics/lsm/lsm-070-.htm>
- Пушкин А.С.* Кавказский пленник / Пушкин А.С. Полное собрание сочинений в шести томах. Том 2. Стихотворения. Сказки. Поэмы / Ред. С.М. Бонди, Г.О. Винокура, Б.В., Томашевского. М.: «Художественная литература», 1936. С. 442–468.
- Симонов К.* Сегодня и давно. Статьи. Воспоминания. Литературные заметки. О собственной работе. Изд. 4-е. М.: Сов. писатель, 1980.
- Todd III. У.М.* Дружеское письмо как литературный жанр в пушкинскую эпоху / Пер. с англ. И.Ю. Куберского. СПб.: Академический проект, 1994.
- Фатеева Н.А.* Интертекст в мире текстов. Контрапункт интертекстуальности. М.: Ком-книга, 2006. 282 с.
- Янушкевич А.С.* Философия и поэтика лермонтовского палимпсеста // Мир Лермонтова / Под ред. М.Н. Виролайнен и А.А. Карпова. СПб.: «Скрипториум», 2015. С. 27–41.

Kira A. Rogova

*Saint Petersburg State University
(Russia, Saint Petersburg)
krogova@mail.spbstu.ru*

**LERMONTOV AND PUSHKIN: POEMS BEGINNING WITH
«Я К ВАМ ПИШУ» (I AM WRITING TO YOU)**

The fact that Lermontov repeated the beginning of Tatiana's letter from the novel "Evgeny Onegin" in the first line of his poem "Valerik" allows us to return to the problem of "Lermontov and Pushkin" marked by many "borrowings" made by Lermontov. It also makes it possible to present not only already well known statements by Lermontov creative work researchers but also works by modern scholars who broadened the field of study and changed the approach to the consideration of the problem taking into account the language differences as well. It also gives an opportunity to represent the result of composition-semantic analysis of the poem "Valerik" which makes it possible to consider reference to Pushkin's poetry a revelation of deep links between the two poets' creative writings. At the same time the poem by Lermontov obviously tends to develop basic principles of big format works in prose which were to become milestones in the literary process of the XIX century.

Key words: Problem of borrowings, language of poetry (poetic language), approach of poetry to life, everyday speech, epistolary genre, three-dimensional text space

R e f e r e n c e s

- Averincev S.S. [Goethe and Pushkin]. *Novyj mir*, 1999, no. 6. Available at: <http://lit-prosv.niv.ru/lit-prosv/articles-ger/averincev-gete-pushkin.htm> (In Russ.)
- Blagoj D.D. [Lermontov and Pushkin. The problem of historical and cultural continuity]. *Zhizn i tvorchestvo M.U. Lermontova. Sb. 1. Issledovania i materialy* [The life and work of Lermontov. Collection 1, Research and materials]. Moscow, 1941, pp.368-416. (In Russ.)
- Violaynen M.N. [Lermontov and the end of the Golden age]. *Mir Lermontova* [World of Lermontov]. M.N. Violaynen, A.A. Karpov (Eds.). Saint Petersburg, Skriptorium Publ, 2015, pp. 92-104. (In Russ.)
- Gusljarov E.N. *Lermontov v zhizni. Sistematizirovannyj svod podlinnykh svidelstv sovremnikov* [Lermontov in life. A systematic set of genuine contemporaries]. Moscow, 2003. 416 p.
- Kornilova A.V. [Caucasian environment Lermontov in albums contemporaries]. Kornilova A.V. *Mir albomnogo risunka. Russkiy albom. Grafika konca XYIII — pervoy poloviny XIX v.* [World landscape drawing. Russian album. Graphics end 18 -the first half of the 19th century]. Leningrad, 1990. 228 p. (In Russ.)
- Manuylov V.A., Andronikov I.K., Bazanov V.G., Bushmin A.S., Vacuro V.E., Zhdanov V.V., Khrapchenko M.B. (Eds.). *Lermontovskaya enzyklopediya* [Lermontov encyclopedia]. Moscow, Sov.Encikl. Publ., 1981.784 p.
- Lotman U.M. [The text in motion: the author, the audience, the intention is the text]. Lotman U.M. *Semiosfera* [Semiosphere]. SPb., Iskusstvo –SPb Publ., 2000, pp 203-219. (In Russ.)
- Makogonenko G.P. *Lermontov i Pushkin* [Lermontov and Pushkin]. L., Sovetskij pisatel Publ., 1987. 400 p.

- Mirskiy D.P. *Istoriya russkoy literatury s drevneyshich vremen do 1925 goda* [History of Russian literature from the earliest times to 1925]. Translated by R. Zernova, London, Overseas Publications Interchange Ltd, 1992, p. 210. Available at: <http://www.rodon.org/smdp/lpl.htm>.
- Neyman B.V. *Vliyaniye Pushkina v tvorchestve Lermontova* [The influence of Pushkin in the works of Lermontov]. Kiev, tip. Imp.un-ta Sv. Vladimira Publ., 1914.
- Nechaeva V.S. *K istorii teksta stikhotvoreniya "Valerik" (Spisok iz arkhiva U.F. Samarina)* [The history of the text of the poem "Valerik" (the List archive, Y. F. Samarina)]. Available at: <http://feb-web.ru/feb/lermont/critics/lsm/lsm-070-.htm>
- Pushkin A.S. ["Prisoner of the Caucasus"]. Pushkin A.S. *Polnoe sobranie sochineniy v shesti tomakh. Tom 2. Stikhotvoreniya. Skazki. Poemy* [Complete works in six volumes. Volume 2. Poems. Tales. Poems]. S.M. Bonda, G.O. Vinokur, B.V. Tomashevskij (Eds.). Moscow, Khudozhestvennaya literature Publ., 1936, pp. 442-468 (In Russ.)
- Simonov K. *Segodnya i davno. Statyi. Vospominaniya. Literaturnye zametki. O sobstvennoy rabote* [Today and long ago. Article. Memories. Literary notes. About own work]. Moscow, Sov. Pisatel Publ., 1980. 756 p.
- Todd III U.M. *Druzheskoe pismo kak literaturnyy zhanr v pushkinskuyu epokhu* [Friendly letter as a literary genre in the age of Pushkin]. Translated by I.U. Kuberskij. Saint-Petersburg, Akademicheskij proekt Publ., 1994. 207 p.
- Fateeva N.A. *Intertekst v mire tekstov. Kontrapunkt intertekstualnosti* [Intertext in the world of texts. Counterpoint intertextuality]. Moscow, Komkniga Publ., 2006. 282 p.
- Yanushkevich A.S. [The philosophy and poetics of Lermontov palimpsest]. *Mir Lermontova* [World Lermontov]. M.N. Virolaynen, A.A. Karpov (Eds.). Saint-Petersburg, Skriptorium Publ., 2015, pp. 27 — 41. (In Russ.)

Андрей Ранчин^{1,2}

Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова¹;
Российская академия государственной службы и народного хозяйства
при Президенте Российской Федерации²
(Россия, Москва)
aranchin@mail.ru

Преодоление банальной семантики: лексика и синтаксис в стихотворении Афанасия Фета «Шепот, робкое дыханье...»

В статье рассматривается стихотворение Афанасия Фета «Шепот, робкое дыханье...» в редакции 1856 г., которая стала классической. Фетовское стихотворение отличается банальностью поэтического словаря: трафаретными для русской поэзии к этому времени стали такие лексемы, как *соловей*, *ручей*, *лобзания*, *слезы*. Причем вполне предсказуемой является и связь этих лексем с любовной темой и с ночным пейзажем. Между тем это стихотворение стало уже для современников самым известным поэтическим текстом Фета, своеобразным «девизом» и знаком его лирики, о чем свидетельствуют как многочисленные упоминания в литературной критике, так и пародии. Отчетливую индивидуальность этому произведению придают две особенности. Во-первых, в тексте актуализируются коннотативные значения лексем, придающие им тропеический характер (соловей — 'влюбленный', дыханье — атрибут не только героини, но и одухотворенной природы, заря — рассвет не только в природе, но и в душах влюбленных) или метафорическую семантику «второго ряда» (в общем контексте с соловьем роза, оставаясь метафорой рассвета, ассоциируется еще и с влюбленной героиней — ср. диаду соловей и роза в персидской поэзии, знакомой Фету). Текст раскрывает коннотативные возможности языка. Так два плана стихотворения — мир влюбленных и мир природы — обнаруживают сходство и сливаются друг с другом. Во-вторых, абсолютно нетривиальный характер придает стихотворению использование назывных предложений: фиксирующие статические ситуации, в фетовском тексте они обнаруживают способность описывать динамику, последовательность действий. Семантика вступает в плодотворный конфликт с синтаксисом: каждая из частей сложного бессоюзного предложения фиксирует неподвижную картинку, но в своем сочетании они изображают движение — от тихой беседы к эмоциональному всплеску, от ночи к утру.

Ключевые слова: А.А. Фет, «Шепот, робкое дыханье...», лексика, поэтический словарь, коннотации, синтаксис, композиция.

Стихотворение «Шепот, робкое дыханье...» в редакции 1856 г. еще современниками было воспринято как одно из самых оригинальных поэтических произведений Фета (если не как самое оригинальное), о чем свидетельствуют как отзывы литературных критиков, так и многочисленные пародии; позитивной или негативной оказывается оценка,

в данном случае неважно (см. обзор откликов на стихотворение: [Игнатов 2008; Ранчин 2010: 64–79]). Между тем лексика, а отчасти и образность стихотворения отличаются несомненной банальностью, характерной скорее для эпигонских текстов, чем для текста бесспорно нетривиального. В поэтическом словаре стихотворения банальными лексемами являются *соловей*, *ручей*, *лобзания*, *слезы*, *заря*, причем церковнославянизм-поэтизм *лобзания* ко времени написания стихотворения был уже малоуместным архаизмом. (Утверждение О.Н. Гринбаума, что фетовское стихотворение написано «простыми словами» [Гринбаум 2001: 111–112], представляется неверным.) Особенно тривиален *соловей* — певец весны и любви. Уже у А.С. Пушкина в седьмой главе «Евгения Онегина» (строфа I) пение соловья — трафаретная, абсолютно ожидаемая примета весны: «соловей / Уж пел в безмолвии ночей». К фетовскому времени соловей давно угнездился уже в дилетантской поэзии; вот лишь один пример из творчества А.М. Бакунина: «И соловей в кустах запел / Любовь и тихую прохладу», «Пойдемте слушать соловья», «А соловей поет отличный». Имеются у А.М. Бакунина и другие детали ночного пейзажа, столь дорогие Фету осененный деревьями берег ручья, говор ночных вод, отражение ночного неба на водной глади. В стихотворении Е.П. Ростопчиной «Слова на серенаду Шуберта» (1846), написанном тем же размером, что и более позднее фетовское «Шепот, робкое дыханье», есть этот старый знакомец — «сладкий соловей»; здесь есть и «трели». Незадолго до Фета о соловье и ночном свидании (правда, только воображаемом) написал Я.П. Полонский: «Соловей поет в затишье сада, / <...> Ночь тиха <...> ...мечтам ты любишь предаваться / И внимать ночному соловью / <...> Где б я мог тебя достойно встретить / С соловьиной песней на устах» («Последний разговор», 1845). Соловей многократно встречается и в лирике Фета: «В моем саду, в тени густых аллей, / Поет в ночи влюбленный соловей»; «Фонтан, цветы, влюбленный соловей — / Везде, везде поют о ней» («Мой сад», 1840); «Что ж не поет соловей или что ж не выходит соседка?» («Право, от полной души я благодарен соседу...», 1842), «Я жду... Соловьиное эхо...» (1842), «То сердце замрет, то проснется / За каждой безумною трелью...» («Весеннее небо глядится...», 1844), «Соловьи давно запели» («Серенада», 1844), «иду — и соловьи поют» («Еще весна, — как будто неземной...», 1847), «Иль поет и ярко так и страстно / Соловей, над розой изнывая?» («Фантазия», 1847), «Как заре-то соловей / Раздается» («Что за вечер! А ручей...», 1847). (Здесь и далее, цитируя произведения Фета, ограничиваюсь примерами до 1856 г.)

Антураж, пейзаж в стихотворении (ночь; лунный свет; «колыханье» — дрожание ручья; «В дымных тучках / Пурпур розы» — освещенные солнечным светом края облаков) восходит к пейзажу в лирике В.А. Жуковского (ср., например, его стихотворения «Вечер» — один из первых образцов русской «пейзажной» элегии — и «Невыразимое»). Причем такая излюбленная деталь пейзажа у Жуковского, как озаренные солнцем, пламенеющие края облаков, в свой черед вторично по отношению к немецкой поэзии XVIII — начала XIX века, Фету знакомой. Поток, ручей, покрытый покровом ночи, поющий соловей, образ любимой (реальный или воображаемый) — черты элегического жанра, которые также ведут свое происхождение из немецкой лирики этого периода [Вацуро 1994: 128].

Абсолютно предсказуем выбор размера, которым написан фетовский текст. Размер стихотворения — соединение четырехиктного (в нечетных строках) и трехиктного хорей — довольно редкий и потому имевший определенный семантический ореол. Семантическая окраска размера, на которую ориентировался Фет, — «серенада», восходит к серенаде Ф. Шуберта на стихи Л. Рельштаба (в переводе Н.П. Огарева: «Песнь моя, лети с мольбою / Тихо в час ночной»). Получило известность подражание Е.П. Ростопчиной «Слова на серенаду Шуберта». Другой пример — «Милый друг, тебе не спится, / Душен комнат жар...» графа А.К. Толстого (1840-е гг.). «“Серенады” подобного рода хорошо вписывались в лирику XIX в., потому что схема их совмещала две самые популярные темы — природу и любовь; картина природы (обычно монтируемая из одних и тех же элементов: ночь, сад, луна, соловей, иногда река) оживлялась напряженностью любовного чувства. Такая двухчленность допускала упрощение: одна из тем могла быть представлена развернуто, а другая — лишь в намеке» [Гаспаров 1999: 158–159].

Фет написал этим размером ряд стихотворений «серенадного» и «колыбельного» рода: это «Серенада» (1844, новая редакция — 1856), «Теплым ветром потянуло...» (1842), «Перекресток, где ракета...» (1842), «Скрип шагов вдоль улиц белых...» (1858), «На двойном стекле узоры...» (1847). В промежуточной редакции «Серенады», записанной в тексте так называемого Остроуховского экземпляра издания 1856 г., после двенадцатой строки была строфа, перекликающаяся с образом ручья из «Шепот, робкое дыханье»:

Как струна ручей трепещет,
 Зыбь во мглу катя;
 Полный месяц в окна блещет —
 Спи, мое дитя!

Многие приемы, придающие стихотворению «Шепот, робкое дыханье...» отчетливую оригинальность, были выявлены исследователями, хотя отдельные наблюдения и замечания представляются спорными [Ранчин 2010: 41]. Фет сплетает воедино два семантических плана/темы: **любовь** и **природу** [Муратов 1985: 166; Гаспаров 1995: 146; Гринбаум 2001]. Для стихотворения характерна кинетичность, динамика пейзажа и чувства [Лотман 1982: 434; Сухих 2001: 49], текст строится на сложном сочетании (отчасти на чередовании) акустического и визуального кодов, а также расширения и сужения пространства [Гаспаров 1995: 145; Сухова 2000: 74–75]. Фетовский вариант серенады освобождается от стереотипов жанра благодаря новому принципу структурной организации — перечислению [Гаспаров 1999: 159–160].

Особенностью стихотворения, на которую не обращали должного внимания писавшие о нем, является коннотативный план, придающий поэтической лексике неявную, латентную метафоричность, причем эти коннотации раскрываются только после знакомства со всем текстом, когда осознается взаимопереплетение планов **любовь** и **природа** и возникает необходимость перепрочтения, реинтерпретации. Так, *шепот* и *дыхание*, относящиеся к героине («Шепот, робкое дыханье...»), ассоциируются с миром природы благодаря потенциальной метафоричности, многократно реализованной в русской поэзии и до Фета, и им самим: «тише дыханья играющей в листьях прохлады» (В.А. Жуковский, баллада «Эолова арфа»), «В гармонии соперник мой / Был <...> шепот речки тихоструйной» (А. С. Пушкин, «Разговор книгопродавца с поэтом»); «ветра шум и свежее дыханье» (А.С. Пушкин, «Осень»), «Лениво дышит полдень мгlistый...» (Ф.И. Тютчев, «Полдень»); у Фета: «Дыханье весны» («Весенняя песнь», 1842), «Утро дышит у ней на груди» («На заре ты ее не буди...», 1842), «Дыханьем полночи их (кудри девушки. — А. Р.) тихо волновало / И с милого чела красиво отдувало...» («В златом сиянии лампы полусонной...», 1843), «Так легко дыханье ночи» («Серенада», 1844), «Вздохи дня есть в дыханьи ночном» («Вечер», 1855). Таким образом, слово *дыхание* употреблялось и до Фета, и Фетом при характеристике состояния природы (в предметном плане — для обозначения легкого ветра, веяния), такое употребление укоренилось в русской поэзии благодаря В.А. Жуковскому.

Интересно, что в ранней (1850) редакции анализируемого фетовского текста первая строка имела такой вид: «Шепот сердца, уст дыханье». Здесь никакой даже потенциальной полисемии нет, текст семантически несоизмеримо беднее; но при этом показательно, что автор употребляет уточняющее дополнение *уст* — казалось бы, семантически избыточное — видимо, именно чтобы отсечь представлявшиеся неизбежными метафорические коннотации.

При включения коннотативного механизма метафорические оттенки значения могут быть обнаружены и у других лексем в этом стихотворении. Финальная *заря*, в денотативном плане обозначая природное явление, приобретает дополнительное метафорическое значение ‘огонь любви’. Так в последнем слове последней строки тема любви и тема природы сливаются.

Коннотативные значения можно обнаружить и у *соловья* («трели соловья»), и у *розы*, которая здесь и так является метафорой — обозначением утренней зари («В дымных тучках пурпур розы»). Для поэтической традиции (навеянной восточной поэзией) характерно соседство соловья (ассоциирующегося с влюбленным) и розы (соотнесенной с избранницей влюбленного). У Фета эти образы в такой функции представлены в стихотворении «Соловей и роза» (1847). Дважды соловей и роза упоминаются как знаки весны в стихотворении «Весенних чувств не должно вспомнить...» (1847). В соседстве с лексемой *соловей* и упоминанием о ночном свидании метафора *пурпур розы* оживает, пробуждая в памяти у фетовских читателей старую пару **соловей и роза**, а лексема *роза* получает еще одно метафорическое значение: ‘девушка’.

При этом существенно, что коннотативный/метафорический план лексики в стихотворении нигде не акцентирован, не педалирован: (потенциальная) метафоричность предстает свойством языка, который словно творит из себя этот спектр значений или, точнее, намекает на них, а уже от читателя зависит, увидит ли, примет ли он эти намеки. «Шепот, робкое, дыханье...» — один из наиболее суггестивных поэтических текстов Фета, и не случайно это стихотворение стало источником множества цитат у ранних символистов [Ханзен-Лёве 1999: 181].

Оригинальность же функции синтаксиса в стихотворении заключается в том, что с помощью череды назывных предложений Фет фиксирует не статические ситуации (как этого требует сама структура назывного предложения, в котором отсутствует предикат), а смену состояний. (В поэзии Фета обнаруживаются также примеры использования последовательности высказываний со сказуемыми — глаголами

настоящего времени для изображения изменения, ряда событий; это своего рода переходная форма между более традиционным описанием динамики посредством сказуемых — глаголов в прошедшем времени и «чистой безглагольность» [Шеля 2013.] Последовательность назывных предложений, составляющих сложное бессоюзное предложение, которым является фетовский текст, приобретает свойство обозначать последовательность временную. Темпоральность получает внеграмматическое выражение: язык преодолевает ограничения, диктуемые собственной грамматикой. При этом прочтение текста как сообщения о последовательности событий оказывается возможным только начиная с третьей, последней строфы, где дается указание на наступление утра. В первой же («колыханье сонного ручья») и во второй («Свет ночной, ночные тени, тени без конца») строфах фиксируется скорее неподвижность («состояние, близкое к неподвижности, тихое возвратное движение», «бесконечная — в пространстве и словно бы и во времени — игра лунного света»). Введение темпорального маркера (утро, рассвет) в третьей строке выглядит как будто бы немотивированным, но эта кажущаяся непредусмотренность выражает и неожиданную для погруженных в забытие влюбленных перемену в природе, и всплеск, взрыв чувств. Так в стихотворении Фета язык говорит «сам от себя», раскрывая свою креативную энергию.

Л и т е р а т у р а

- Вацуро В.Э.* Лирика пушкинской поры: «Элегическая школа». СПб.: Наука, 1994. 240 с.
- Гаспаров М.Л.* Фет безглагольный (композиция пространства, чувства и слова) // Гаспаров М.Л. Избранные статьи. М.: Новое литературное обозрение, 1995. С. 139–149.
- Гаспаров М.Л.* Метр и смысл: Об одном из механизмов культурной памяти. М.: Российский государственный гуманитарный университет, 1999. 289 с.
- Гринбаум О.Н.* Гармония ритма в стихотворении А.А. Фета «Шопот, робкое дыханье...» // Язык и речевая деятельность. СПб.: Издательство Санкт-Петербургского государственного университета, 2001. Т. 4. Ч. 1. С. 109–116.
- Игнатова И.Б.* О пародиях на стихотворение А.А. Фета «Шепот, робкое дыханье...» // Русская речь. 2008. № 1. С. 14–18.
- Лотман Л.М.* А.А. Фет // История русской литературы: В 4 т. Л.: Наука. Ленинградское отделение, 1982. Т. 3. С. 427–445.
- Муратов А.Б.* Стихотворение Фета «Шопот, робкое дыханье...» // Анализ одного стихотворения: Межвузовский сборник. Л.: Издательство Ленинградского государственного университета, 1985. С. 162–171.
- Сухих И.Н.* Шеншин и Фет: жизнь и стихи // Фет А. Стихотворения / Вступ. ст. И.Н. Сухих; Сост. и примеч. А.В. Успенской. СПб.: Академический проект, 2001. С. 5–68.
- Сухова Н.П.* Лирика Афанасия Фета. М.: Издательство Московского университета, 2000. 80 с.

Ханзен-Лёве А. Русский символизм: Система поэтических мотивов: Ранний символизм / Пер. с нем. С. Бромерло, А.Ц. Масевича и А.Е. Барзаха. СПб.: Академический проект, 1999. 512 с.

Шеля А. Еще раз о «безглагольном» Фете // Русская филология. [Вып.] 24. Тарту: Tartu Ülikooli Kirjastus / Tartu University Press, 2013. С. 24–32.

Andrey Ranchin^{1,2}

*Lomonosov Moscow State University¹;
The Russian Presidential Academy
of National Economy and Public Administration²
(Russia, Moscow)
aranchin@mail.ru*

**OVERCOMING OF TRIVIAL SEMANTICS:
THE VOCABULARY AND SYNTAX IN THE POEM BY AFANASY FET
“WHISPER, TIMID BREATHING...”**

The article discusses the poem by Afanasy Fet “Whisper, timid breathing...” in the edition of 1856, which became a classic. The poetic dictionary of the poem is more than rather banal. Such lexemes as nightingale, stream, kiss, tears, became more than trivial to the Fet’s time. Moreover, the connection between these lexemes and the theme of love and night landscape is quite predictable in this poem. Meanwhile, the poem was perceived by the contemporaries of its author as the most famous poetic written by Fet — as a kind of “motto” and a sign of his lyrics. This fact is evidenced by numerous references in literary criticism and by parodies. Two features give this text the distinct personality. Firstly, the author updates connotative meanings of lexemes, giving them the character of trope (nightingale — lover, breath — an attribute not only of the heroine, but also of spiritualized nature, dawn refers not only to real dawn in the morning nature, but also to the “flash” in the souls of lovers) or metaphorical semantics of “the second row” (in the general context with nightingale, rose, being a metaphor of the dawn, is associated with the heroine — compare these images with the nightingale and the rose in Persian poetry, familiar to Fet). The text reveals connotative language capabilities. So the two plans of the poem — the world of lovers and the world of nature — discover the similarities and merge with each other. Secondly, the absolutely non-trivial character of the poem is determined by the use of the impersonal sentences: usually fixing the static situation, in Fet’s text they acquire the ability to describe the dynamics, the sequence of actions. Semantics comes into fruitful conflict with the syntax: each part in the complex sentence captures a static picture. But as a whole they represent the movement — from a quiet conversation to an emotional outburst, from night to morning.

Key words: A.A. Fet, “Whisper, timid breathing...”, poetic vocabulary, connotations, syntax, composition.

R e f e r e n c e s

Gasparov M.L. *Fet bezglagol'nyi (kompozitsiya prostranstva, chuvstva i slova)*. [Fet Verbless (the Composition of Space, Feeling, and Word)]. Gasparov M.L. *Izbrannye stat'i*. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 1995, pp. 139–149.

- Gasparov M.L. *Metri i smysl: Ob odnom iz mekhanizmov kul'turnoi pamyati*. [Meter and Meaning: About One Mechanism of Kultural Memory]. Moscow, Russian St. Univ. for Humanities Publ., 1999. 289 p.
- Grinbaum O.N. [The Harmony of Rhythm in the Poem by A.A. Fet "Whisper, timid breathing..."]. *Yazyk i rechevaya deyatel'nost'* [Language and Speech Activity]. Spb., Spb. St. Univ. Publ., 2001, vol. 4, no 1, pp. 109–116. (In Russ.).
- Hansen-Löve A. *Der russische Symbolismus: System und entfaltung der poetischen Motive. I. Band: diabolischer Symbolismus. Wien, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften*, 1989. 561 p. (Russ. ed.: Hansen-Löve A. *Russkii simvolizm: Sistema poeticheskikh motivov: Rannii simvolizm* / Per. s nem. S. Bromerlo, A.Ts. Masevicha i A.E. Barzakha. [Russian Symbolism: A System of of poetic motifs: Early Symbolism / transl. from germ. by S. Bromerlo, A.Ts. Masevich and A.E. Barzakh]. SPb., Akademicheskii proekt Publ., 1999. 512 p.
- Ignatova I.B. [About Parodies on the Poem by A.A. Fet "Whisper, timid breathing..."]. *Russkaya rech'*, 2008, no. 1, pp. 14–18.
- Lotman L.M. [A.A. Fet]. *Istoriya russkoi literatury: V 4 tomakh*. [The History of Russian Literature in 4 volumes]. Leningrad, Nauka Publ., Leningradskoe otdelenie, 1982, vol. 3, pp. 427–445 (In Russ.).
- Muratov A.B. [The Poem "Whisper, timid breathing..." by Fet]. *Analiz odnogo stikhotvoreniya: Mezhvuzovskii sbornik* [Analysis of One Poem: Interuniversity Collection]. Leningrad, Leningr. State Univ. Publ., 1985, pp. 162–171 (In Russ.).
- Ranchin A.M. *Putevoditel' po poezii A.A. Feta* [A Guide to A.A.Fet Verse: a manual]. Moscow, Moscow Univ. Publ., 2010. 240 p.
- Shelya A. [Once More about "Verbless" Fet]. *Russkaya filologiya*. [Russian Philology]. Vol. 24. Tartu, Tartu Ülikooli Kirjastus (Tartu University Press), 2013, pp. 24–32. (In Russ.).
- Sukhikh I.N. [Shenshin and Fet: A Life and Verse]. Fet A. *Stikhotvoreniya / Vstup. st. I.N. Sukhikh; Sost. i primech. A.V. Uspenskoj* [Poems / preface by I.N. Sukhikh; collection and commentaries by A.V. Uspenskaya]. Spb., Akademicheskii proekt Publ., 2001, pp. 5–68. (In Russ.).
- Sukhova N.P. *Lirika Afanasiya Feta* [The Lyrics of Afanasy Fet]. Moscow, Moscow State Univ. Publ., 2000. 80 p.
- Vatsuro V.E. *Lirika pushkinskoi pory: "Elegicheskaya shkola"* [The Lyrics of Pushkin's Time: "The Elegiac School"]. Spb., Nauka Publ., 1994. 240 p.

Н.В. Патроева

*Петрозаводский государственный университет
(Россия, Петрозаводск)
nvpatr@list.ru*

«Сумеречный» синтаксис Е. Боратынского (на материале сборника «Сумерки» 1842 г.) *

Статья посвящена анализу синтаксической структуры и грамматической семантики предложений, участвующих в создании архитектоники и метрического пространства цикла «Сумерки» 1842 г. Среди сложных конструкций большую часть составляют бессоюзные бинарные и многочастные образования, что отражает характерную для лирики в целом грамматическую тенденцию: бессоюзные ряды позволяют создавать протяженные пара- или гипотаксические ряды при экономии метрического пространства по причине используемого поэтом асиндетона, а также создают «непрозрачные», недостаточно дифференцированные, семантически синкретичные фразы. Хотя доля распространителей грамматического центра в цикле «Сумерки» очень высока и обуславливает большую среднюю протяженность фразы, в заполнении метрического пространства важную роль играют однородные ряды и осложняющие конструкции, а также разветвление полипредикативных конструкций. Более сложное синтаксическое устройство наблюдается в стихотворениях полиметрических и разноstopных.

Основные черты синтаксической организации цикла «Сумерки» позволяют выявить архаизаторскую тенденцию к структурно-семантическому и ритмо-мелодическому усложнению в поэтической грамматике (как и лексике, словоупотреблении) позднего Боратынского, к трансформации языка и стиля «поэта мысли» в направлении меньшей его простоты, ясности, что обусловлено и мучительными, новаторскими поисками «метафизического» языка. «Тайнопись» позднего Боратынского требует вдумчивого, неторопливого чтения, знания культурных традиций, поскольку в поэтике «поэта мысли» особенно ярко высвечиваются черты, сближающие ее с эпохой барочной и классицистической оды, а также со стилем «плетения словес» старорусских книжников, «темным» языком библейского пророчества, церковной проповеди, духовного гимна и псалма.

Ключевые слова: поэтический синтаксис, грамматика, идиостиль, романтическая лирика, метафизический язык, ритм, метрика.

Чтобы дослышать все оттенки лиры Боратынского, надобно иметь и тоньше слух, и больше внимания, нежели для других поэтов; чем более читаем его, тем более открываем в нем нового, не замеченного с первого взгляда, — верный признак поэзии, сомкнутой в собственном бытии.

И.В. Киреевский [1984: 53]

* Работа выполнена при поддержке Российского гуманитарного научного фонда (РГНФ). Проект № 15-04-00180.

В.П. Григорьев в своей монографии «Поэтика слова», ставшей уже классической для исследователей поэтической речи, приводит суждения двух поэтов, уловивших творческую преемственность между музами Е. Боратынского и В. Хлебникова: Н. Асеев назвал однажды Велимира Хлебникова «Баратынским XX века», а позднее Л. Мартынов обнаружил «пристрастие» Хлебникова к отдельным художественным образам и стилистике Боратынского [Григорьев 1983: 37].

Творческие поиски Е.А. Боратынского, создателя первого в отечественной словесности лирического цикла «Сумерки» (1842 г.), с его «трудной» поэтикой, «архаизированным, затрудненным языком» [Томашевский 1959: 404]¹, «сгущенной» метафоричностью, сыграли особую роль в процессе выработки нового для русской лирики первой половины XIX столетия «метафизического» языка, оказавшимся необходимым условием для формирования целого направления «поэзии мысли», которая тогда стала «для ряда поэтов и некоторых поэтических группировок ... литературной программой» [Маймин 1976: 3].

Поэтический синтаксис позднего Боратынского, с его ораторской, патетической интонацией, и стих, звучащий «необычайно торжественно и величаво», как будто осуществляющий «восхождение мысли» [Кожин 1970: 63], «ее органическое саморазвитие» [Кожин 1978: 97], «сам процесс мышления» [Кожин 1970: 61], уже обращали на себя внимание исследователей, но не лингвистов, а литературоведов. Эти общие замечания, касающиеся намеренной архаизации слога и усложнения грамматической структуры произведений на позднем этапе творчества «поэта мысли», очевидно, нуждаются в подкреплении необходимой эмпирической базой, которая позволила бы уточнить средства создания оригинального стиля «Сумерек», а также ту роль, которую играет синтаксис в композиции и ритмо-метрической организации последнего сборника Боратынского².

Если распределить все используемые Боратынским в цикле 1842 г. поэтические высказывания по структурно-грамматическому признаку, то получается картина, представленная в табл. 1.

Преобладание сложных многочастных предложений надо всеми остальными структурными разновидностями, думается, вполне предсказуемо, во-первых, потому, что поэтический синтаксис вообще харак-

¹ Подобные тенденции в языке позднего Боратынского отмечали и другие исследователи (см., напр.: [Альми 1972; Гинзбург 1974; Тойбин 1968; Хетсо 1973].

² О циклообразующей роли лексического уровня в сборнике Боратынского см.: [Фоменко 1984].

Структурная организация предложений в сб. «Сумерки»

Тип предложения	Кол-во репрезентаций	
	абсол.	относит.
Двусоставные простые предложения	25	22 %
Односоставные простые предложения	12	
Двусоставные осложненные предложения	29	19 %
Односоставные осложненные предложения	2	
Сложносочиненные бинарные предложения	15	59 %
Сложноподчиненные бинарные предложения	9	
Бессоюзные бинарные предложения	23	
Многокомпонентные сложные предложения	50	

теризуется сугубой сложностью, поддержанной родовым для лирики требованием выразить максимум лично окрашенного размышления, переживания в сжатой форме стихотворения, во-вторых, философской направленностью сборника «Сумерки», посвященного главной для зрелого Боратынского теме — судьбе поэта и поэзии в «веке промышленных забот». Подобная «предсказуемость» синтаксической организации медитативного цикла означает, однако, что восприятие подобного, многократно усложненного грамматическими позициями и смыслами, текста мало соответствует установке «среднестатистического» читателя на быстрое прочтение и понимание стихотворений, входящих в «Сумерки».

Поскольку поэт — пророк (его голос — глас божий) и юродивый (для невнемлющей толпы), его слова могут быть непонятны для «непосвященных», если ему не удастся преодолеть «косноязычие», «невнятицу» (выражение А. Белого [см. Лотман 2011]) в мучительных поисках адекватного выражения³. Божественные истины напоминают и «вдохновенное бормотание» (А.С. Пушкин) как интуитивно постигнутое, вдруг вырвавшееся из груди певца прозрение, и проповедь — отсюда риторический пафос, переусложненное построение фразы, «темнота» невыразимой обычным языком заветной истины, грамматическая «заумь»:

³ Сам Боратынский признавался в «муках слова» в одном из писем А.С. Пушкину: «Чудесный наш язык ко всему способен; я это чувствую, хотя не могу привести в исполнение» [Баратынский 1987: 163].

... отряхнув видения земли
 Порывом скорби животворной,
 Её предел завидя издали,
 Цветущий брег за мглою чёрной,
 Возмездий край, благовестящим снам
 Доверясь чувством обновлённым,
 И бытия мятежным голосам,
 В великом гимне примирённым,
 Внимающий, как арфам, коих строй
 Превыспренний не понят был тобой, —

Пред промыслом оправданным ты ниц
 Падёшь с признательным смиреньем,
 С надеждою, не видящей границ,
 И утолённым разуменьем, —
 Знай, внутренней своей вовеки ты
 Не передашь земному звуку
 И лёгких чад житейской суеты
 Не посвятишь в свою науку;
 Знай, горняя иль дольная, она
 Нам на земле не для земли дана
 («Осень», [Баратынский 1989: 188]).

Совмещение в пределах многочастных сложных структур разных по значению и типам синтаксической связи частей создает содержательно и мелодически насыщенные фрагменты единого «потока сознания», в которых, несмотря на длину, позиционную разветвленность звеньев и их информативный объем, трудно размещаются втиснутые во фразы смысл и бессмыслица *бытия-как-творчества*.

Синтаксическая семантика сложных предложений в цикле «Сумерки» зиждется по преимуществу на отношениях обусловленности (результативных, причинных, реже — условных и уступительных), противопоставительных, атрибутивных, временных и объяснительно-изъяснительных — необходимых звеньях в цепочке размышлений лирического героя об антиномиях человеческого бытия, ходе истории, роли поэзии в современном мире: так характерная в целом для поэзии тенденция к увеличению количества сочинительных связей, выравнивающих и уподобляющих строки интонацией перечисления или завершения [Гаспаров 2004], приходит в напряженное противостояние с логикой развертывания философского текста.

Соединительно-перечислительные отношения представлены в сборнике довольно скромно (их доля — не более 20% от общего числа

значений) и неравномерно: в основном в описании «железного века» (стихотворение «Последний поэт») и картин природы (в «Осени»), а также этапов «перевоплощения» поэтической мысли в прямую свою противоположность — прозаическую и журнальную «пошлость», с ее примитивным языком («Сначала мысль, воплощена...»).

Частотность использования сложных предложений Баратынским такова, что в среднем на одно стихотворение цикла приходится 4 полипредикативных единицы.

В создании цикла участвуют около 140 обособленных оборотов (преобладают деепричастные (41 синтагма), остальные виды оборотов примерно в равных пропорциях: причастные — 23 репрезентации, адъективные — 23, субстантивные — 25, сравнительные — 21), за исключением малочисленной группы предложно-падежных и наречных обособленных групп (11 употреблений) — в среднем 7 обособлений на 1 стихотворение! Это пристрастие «поэта мысли» к расчленяющим и одновременно предикативно «сгущающим» фразу обособлениям сближает стиль «Сумерек» с традицией прошлого для романтиков века, с классицистической одой. В сборнике Боратынский прибегает, как кажется, намеренно, к архаичным уже для начала 1840-х гг. оборотам с подлежащим внутри обособленной группы, к соединению с помощью союза и причастного и деепричастного оборотов (что помогает воскресить утраченную приименность и атрибутивность деепричастия, его внутреннюю грамматическую форму), к абсолютным адъективным синтагмам, несогласованным с определяемым, к обороту с примыкающим к прилагательному или причастию инфинитиву (синтаксические галлицизмы):

*На путь ему выбежав из лесу волк,
Крутясь и подъявля щетину,
Победу пророчил...*
(«Приметы», [Баратынский 1989: 191])

Сомкнул уста, *вещать полуютверсты...*
(«Последний поэт», [Там же: 180])

Кто одарил тебя жалом, *властным прервать самовольно
Мощно-крылатую мысль, жаркой любви поцелуй?*
(«Ропот», [Там же: 198])

С утра дней счастлив и славен,
Кто тебе, мой мальчик, равен?
(«Здравствуй, отрок сладкогласной!..», [Там же: 200]).

Эти грамматические «шероховатости», устаревшие уже ко времени создания сборника синтаксические «неправильности», дополняемые морфологическими и лексические архаизмами, — разумеется, не оплошность, а намеренное средство «затемнения» смысла и одновременно «отстранения» от массового читателя, с 1830-х гг. уже привыкающего к «низкой» прозе «торгашей» от литературы (вроде Булгарина и Сенковского) и отвыкающего от классической поэзии.

Обращения в цикле «Сумерки» подчеркнута «фиктивны» или нацелены на автокоммуникацию: вокативных конструкций достаточно много (29 на 27 стихотворений сборника), но лирический герой апеллирует к сущностям, явлениям, в принципе не имеющим дара речи (*муха досадная* [Баратынский 1989, 198], *бессмысленная вечность* [Там же: 182], *мой бокал* [Там же: 182], *друг Аи* [Там же: 183]), *своенравная струя* [Там же: 183], *краса природы* [Там же: 185], *сияние небес* [Там же: 185], *бокал уединенья* [Там же: 183], *дни* [Там же: 194], *зима* [Там же: 186], *рифма* [Там же: 196], *мысль* [Там же: 195], *безумная душа* [Там же: 194]), или к человеку вообще (*смертный* [Там же: 179]), к некоему творцу, художнику, что, скорее, свидетельствует об обращении к самому себе в акте поэтической саморефлексии (*философ* [Там же: 195], *художник бедный слова* [Там же: 195], *жрец* [Там же: 195], *боец духовный* [Там же: 199], *сын Фантазии* [Там же: 193], *отрок сладкогласной* [Там же: 200], *старец нищий и слепой* [Там же: 198], *оратай жизненного поля* [Там же: 186]), или иронии (*творец не первых сил* [Там же: 190], *бездарные писцы-хлопотуны* [Там же: 216], *реченного достойные друзья* [Там же: 217], *хозяин тороватый* [Там же: 187]), и очень редко — к даме (*блистательная тень* [Там же: 195], *дева красоты* [Там же: 194]), но от всех этих обращений веет холодом одиночества, душевной трагедии и небытия. Насыщены «Сумерки» *вопросительными* и *побудительными* предложения, *восклицаниями*, получающими в лирическом контексте риторическую, медитативную или ироническую направленность, при этом чаще лирический герой не вопрошает, а призывает (только 13 вопросов, но целых 87 восклицаний на 27 стихотворений цикла!):

И зачем не предадимся
Снам улыбчивым своим?
Жарким сердцем покоримся
Думам хладным, а не им!
Верьте сладким убеждениям
Вас ласкающих очес

И отрадным откровеньям
Сострадательных небес!
(«Последний поэт»,
[Баратынский 1989: 180])

Подчеркнутое неприятие наступившего «века промышленных забот» и мысль о ненужности поэзии в современном мире, являющиеся лейтмотивом цикла, постоянно актуализируются благодаря активности отрицательных высказываний (58 конструкций с негацией на 165 предложений):

Чем душа моя богата,
Всё твоё, о друг Аи!
Ныне мысль моя **не** сжата
И свободны сны мои;
За струёю вдохновенной
Не рассеян данник твой
Бестолково оживлённой
Разногласою толпой.
Мой восторг неосторожный
Не обидит никого,
Не откроет дружбе ложной
Таин счастья моего,
Не смутит глупцов ревнивых
И торжественных невежд
Излияньем горделивых
Иль святых моих надежд!..
И один я пью отныне!
Не в людском шуме пророк —
В немотствующей пустыне
Обретает свет высок!
Не в бесплодном развлеченье
Общежительных страстей —
В одиноком упоенье
Мгла падёт с его очей!
(«Бокал»,
[Баратынский 1989: 183])

У Боратынского широко представлены одни из первых опытов использования функционально многозначных номинативных рядов, больших по протяженности, содержащих тропы и деадъективы, ориентирующих восприятие в дейктическом режиме «здесь» и сейчас», выполняющих важную роль в организации символического плана, композиции

и хронотопа произведения — те тенденции в области грамматики поэтического текста, которые будут широко применяться в русской лирике последующих десятилетий и XX столетия⁴:

*И вот сентябрь!...
 Волшебного сиянья полный лес,
 Златочешуйчатые воды!
 Веселый сон минутных летних нег!..
 Дни сельского, святого торжества!*
 («Осень», [Баратынский 1989: 185])

*...в очах блеснула вдруг отрада:
 Сия скала... тень Сафо!.. голос волн...*
 («Последний поэт», [Баратынский 1989: 180])

Синтаксис стихотворной формы, разумеется, тесно связан с метрикой, ритмикой и строфикой, поддерживается ими и сопротивляется им же. Сложные построения в цикле «Сумерки» сопровождают чаще смешанные формы, сочетающие разноstopные ямбы или ямб с хореем, а также амфибрахий. Предложения с утяжеляющими движение стиха обособленными оборотами очень характерны для шестистопных ямба и дактиля (6Д — в гекзаметре) — размеров, которыми писались трагедии и героические эпопеи⁵, с восходящим к классицистической традиции XVIII ст. ореолом «высоких» жанров. Однородные ряды предпочитают стихи со схемами 5Я + 4Х, 4Я, 4Х, амфибрахийем и гекзаметром. Простых конструкций больше в 5-стопном ямбе, широко использовавшемся романтиками в малых жанрах, и 4-стопном хорее, песенном размере, требующем большей лёгкости в построении, чем иные. Из этого соотношения следует, что более сложное синтаксическое устройство наблюдается в стихотворениях полиметрических и разноstopных (см. табл. 2).

Длина предложений в «Сумерках» чаще соответствует четному количеству строк (как правило, четырем и двум), однако треть поэтических высказываний выбивается из этой инерции, тяготея по протяженности к нечетным количествам стихов. Только 15% предложений совпадают с границами строфы — довольно низкий показатель в сравнении с другими авторами, притом что 17% предложений еще начинаются или завершаются посередине строки.

⁴ См.: [Ковтунова 1986: 156; Панченко 1993; Тарланов 2001; Николина 2013].

⁵ Баратынский часто использовал 6Я в «архаичных высоких посланиях» [Шахвердов 1979: 308].

Соотношение метра и синтаксиса

Метр	4Я	4Х	5Я	5Я + 3Я	5Я + 4Х	5Я + 4Я	Гекза- метр	6Я	6Я + 4Я	4Ам + 3Ам
Кол-во простых предложений	4 (12%)	15 (26%)	5 (38%)	–	4 (33%)	9 (30%)	–	–	2 (13%)	–
Кол-во осложненных предложений	6 (23%)	12 (24%)	3 (23%)	2 (40%)	–	1 (3%)	4 (50%)	2 (67%)	2 (13%)	1 (14%)
Кол-во однородных рядов	18 (86%)	24 (83%)	1 (8%)	1 (20%)	12 (100%)	14 (47%)	6 (75%)	1 (33%)	7 (47%)	5 (71%)
Кол-во сложных предложений	11 (55%)	2 (50%)	5 (39%)	3 (60%)	8 (67%)	20 (67%)	4 (50%)	1 (33%)	11 (74%)	6 (86%)

Так Боратынский стремится преодолеть инерцию симметрии стихового, строфического и синтаксического членения, о чем свидетельствуют также, наряду с междустрочными анжамбеманами, переносы части предложения из строфы в строфу, особенно резкие из которых — между шестой и седьмой децимами «Осени», разделяющий две части периода межстрофной паузой, и в последних двух строфах стихотворения «На что вы, дни! Юдольный мир явленья...», подчеркивающий трагическую разделенность еще живого тела и уже почившей души:

*А ты, когда вступаешь в осень дней,
Оратай жизненного поля,
И пред тобой во благостыне всей
Является земная доля;
Когда тебе житейские бразды,
Труд бытия вознаграждая,
Готовятся подать свои плоды.
И сплет жатва дорогая,
И в зёрнах дум её собираешь ты,
Судеб людских достигнув полноты,—
Ты так же ли, как земледел, богат?..*
(«Осень», [Баратынский 1989: 186])

*Недаром ты металась и кипела,
Развитием спеша,
Свой подвиг ты свершила прежде тела,
Безумная душа!*

*И, тесный круг подлунных впечатлений
Сомкнувшая давно,
Под веяньем возвратных сновидений
Ты дремлешь, а оно*

*Бессмысленно глядит, как утро встанет,
Без нужды ночь сменя,
Как в мрак ночной бесплодный вечер канет,
Венец пустого дня!*

(«На что вы, дни! Юдольный мир явленья...»,
[Баратынский 1989: 194])

Затрудняет и «остранняет» текст «Сумерек» перенасыщенное инверсиями *расположение* членов предложения и отдельных конструкций. Словопорядок «затемняет» синтаксические зависимости, формирует амфиболию (двусмысленность на грамматическом уровне):

*Благословен святое возвестивший!
Но в глубине разврата не погиб
Какой-нибудь неправедный изгиб
Сердце людских пред нами обнаживший*

(«Благословен святое возвестивший!»,
[Баратынский 1989: 193]).

Итак, основные черты синтаксической организации цикла «Сумерки» позволяют выявить архаизаторскую тенденцию к структурно-семантическому и ритмо-мелодическому усложнению в поэтической грамматике (как и лексике, словоупотреблении) позднего Боратынского, стремление к трансформации языка и стиля в направлении меньшей его простоты, ясности, доступности, намеренного сообщения ему «жреческого характера» [Булаховский 1957: 304], что обусловлено и мучительными, новаторскими поисками «метафизического» языка, и неприятием века «промышленных забот», и нежеланием удовлетворять потребности «среднего» читателя, отстранением от «толпы», с ее приверженностью «легкому», не требующему ни от автора, ни от адресата затрат интеллектуальной энергии массовому искусству. «Тайнопись» позднего Боратынского в «сумерках» переходной эпохи требует вдумчивого, неторопливого чтения, знания культурных традиций: в поэтике позднего Боратынского особенно ярко высвечиваются черты, сближающие ее с эпохой барочной и классицистической оды, а также со стилем «плетения словес» старорусских книжников, «темным» языком библейского пророчества, церковной проповеди, духовного гимна и псалма.

Л и т е р а т у р а

- Альми И.М. О некоторых особенностях стиля поздней лирики Е.А. Баратынского // Учен. зап. Владимирского гос. пед. ин-та. Владимир, 1972. Т. 41. С. 25–44.
- Баратынский Е.А. Полное собрание стихотворений. Л.: Советский писатель, 1989. 464 с.
- Баратынский Е.А. Стихотворения. Письма. Воспоминания современников. М.: Правда, 1987. 480 с.
- Булаховский Л.А. Русский литературный язык первой половины XIX века: Лексика и общие замечания о слоге. Киев: Учпедгиз, 1957. 492 с.
- Гаспаров М.Л., Скулачева Т.В. Статьи по лингвистике стиха. М.: Языки славянских культур, 2004. 288 с.
- Гинзбург Л. О лирике. Л.: Советский писатель, 1974. 408 с.
- Григорьев В.П. Поэтика слова. М.: Наука, 1983. 225 с.
- Киреевский И.В. Обзорение русской словесности 1829 года // Киреевский И.В. Избранные статьи. М.: Современник, 1984. С. 40–61.
- Ковтунова И. И. Поэтический синтаксис. М.: Наука, 1986. 206 с.
- Кожин В. В. Книга о русской лирической поэзии XIX века: Развитие стиля и жанра. М.: Современник, 1978. 303 с.
- Кожин В.В. Как пишут стихи: О законах поэтического творчества. М.: Алгоритм, 1970. 320 с.
- Лотман Ю.М. Поэтическое косноязычие Андрея Белого // Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии. СПб.: «Искусство – СПб.», 2011. С. 681–687.
- Николина Н.А. Номинативные предложения в композиции поэтического текста // Поэтическая грамматика. Т. 2. М.: Издательский центр «Азбуковник», 2013. С. 38–56.
- Панченко О. Н. Номинативные и инфинитивные ряды в строе стихотворения // Очерки истории языка русской поэзии XX века. Грамматические категории. Синтаксис текста. М.: Наука, 1993. С. 81–100.
- Тарланов З.К. Номинативные предложения в истории русского языка // Тенденции развития русского языка. СПб., 2001. С. 176–203.
- Тойбин И.М. Е.А. Баратынский // История русской поэзии: в 2-х т. Т. 1. Л.: Наука, 1968. С. 366–367.
- Томашевский Б.В. Стих и язык. М.: Гослитиздат, 1959. 371 с.
- Фоменко И.В. О поэтике лирического цикла. Калинин: Калининский гос. ун-т, 1984. 79 с.
- Хетсо Г.Е. А. Баратынский: Жизнь и творчество. Осло; Берген, 1973. 739 с.
- Шахвердов С.А. Метрика и строфика Е.А. Баратынского // Русское стихосложение XIX в.: Материалы по метрике и строфике русских поэтов. М.: Наука, 1979. С. 278–328.

Natalia V. Patroeva

*Petrozavodsk State University
(Russia, Petrozavodsk)
nypatr@list.ru*

**«TWILIGHT» SYNTAX OF E.Y. BORATYNSKY
(BASED ON THE MATERIAL FROM THE COLLECTION «TWILIGHT» 1842.)**

The article is devoted to the analysis of the syntactic structure and grammatical semantics of the sentences involved in the creation of architectonic and metric space of the series “Twilight” in 1842. Among the complex structures there are more asyndetic binary and multipart formations, which reflects the grammatical trend which is typical for the poetry in general: asyndetic rows allow to create extended para- or hypo-tactic rows while saving metric space because of the usage of asyndeton by the poet, they also create a “non-transparent”, not enough differentiated, semantically syncretic phrase. Although the extent of the percent of distributors of the grammatical center in a series of “Twilight” is very high and leads to greater average length of the phrase, homogeneous rows, complicated constructions and also the deployment of poly-predicative constructions, play an important role in filling in metric space.

The main features of the syntactic organization of the series “Twilight” allow to reveal the archaic tendency to structural-semantic and rhythm-melodic complexity in the poetic grammar (and also in vocabulary, word usage) of the late period of work of Boratynskii, to the transformation of language and the style of “poet of thought” in the direction of its simplicity, clarity which is caused by both painful and innovative search of “metaphysical” language. “Cryptography” of the late period of work of Boratynskii requires thoughtful, leisurely reading, the knowledge of cultural traditions, because the poetics of “poet of thought” most clearly shows the features that brings it closer to the era of baroque and classic ode, as well as to the style of “weaving of ornate words” of ancient Russian scribes, the “dark” language of the Biblical Prophecy, the church sermon, the spiritual hymn and the psalm.

Key words: poetic syntax, grammar, individual style, romantic lyrics, metaphysical language, rhythm, metrics.

R e f e r e n c e s

- Al'mi I.M. [Some features of the style of late lyrics of E.A. Boratynskii]. *Uchen. zap. Vladimirskego gos. ped. in-ta*. Vladimir, 1972, Vol. 41, pp. 25-44. (In Russ.)
- Boratynskii E.A. *Polnoe sobranie stikhotvoreniy* [Complete collection of poems]. L., Sovetskii pisatel' Publ., 1989. 464 p.
- Boratynskii E.A. *Stikhotvoreniya. Pis'ma. Vospominaniya sovremennikov* [Poems. Letters. Memoirs of contemporaries]. Moscow., Pravda Publ, 1987. 480 p.
- Bulakhovskii L.A. *Russkii literaturnyi yazyk pervoi poloviny XIX veka: Leksika i obshchie zamechaniya o sloge* [Russian literary language of the first half of the XIX century: Vocabulary and general comments about the syllable]. Kiev, Uchpedgiz Publ, 1957. 492 p.
- Gasparov M.L., Skulacheva T.V. *Stat'i po lingvistike stikha* [Articles on linguistics of verse]. Moscow, Yazyki slavyanskoi kul'tury Publ, 2004. 288 p.
- Ginzburg L. *O lirike* [About lyrics]. L., Sovetskii pisatel' Publ, 1974. 408 p.
- Grigor'ev V.P. *Poetika slova* [Poetics of the word]. Moscow, Nauka Publ, 1983. 225 p.

- Kireevskii I.V. [Review of Russian Literature of 1829]. Kireevskii I.V. *Izbrannye stat'i*. Moscow, Sovremennik Publ, 1984, pp. 40-61. (In Russ.)
- Kovtunova I.I. *Poeticheskii sintaksis* [Poetic syntax]. Moscow, Nauka Publ, 1986. 206 p.
- Kozhinov V.V. *Kniga o russkoi liricheskoi poezii XIX veka: Razvitie stilya i zhanra* [Book about the Russian lyric poetry of the XIX century: Development of style and genre]. Moscow, Sovremennik Publ, 1978. 303 p.
- Kozhinov V.V. *Kak pishut stikhi: O zakonakh poeticheskogo tvorchestva* [How to write poems: On the laws of poetry]. Moscow, Algoritm Publ, 1970. 320 p.
- Lotman Yu. M. [Poetic solecism of Andrei Bely]. Lotman Yu. M. *O poetakh i poezii* [About poets and poetry]. SPb., «Iskusstvo — SPB» Publ, 2011, pp. 681-687. (In Russ.)
- Nikolina N.A. [Nominative sentences in the composition of the poetic text]. *Poeticheskaya grammatika* [Poetic grammar]. Vol. 2. Moscow, Izdatel'skii tsentr «Azbukovnik» Publ, 2013, pp. 38 — 56. (In Russ.)
- Panchenko O.N. [Nominative and infinitive rows in the structure of the poem]. *Ocherki istorii yazyka russkoi poezii XX veka. Grammaticheskie kategorii. Sintaksis teksta* [Essays on the history of the language of Russian poetry of the XX century. Grammatical categories. The syntax of the text]. Moscow, Nauka Publ, 1993, pp. 81-100. (In Russ.)
- Tarlanov Z.K. [Nominative sentences in the history of Russian language]. *Tendentsii razvitiya russkogo yazyka* [Tendencies of development of Russian language]. SPb., 2001, pp. 176-203. (In Russ.)
- Toibin I.M. [E. A. Baratynsky]. *Istoriya russkoi poezii* [The history of Russian poetry]. Vol. 1, L., Nauka Publ, 1968, pp. 366-367. (In Russ.)
- Tomashevskii B.V. *Stikh i yazyk* [Verse and language]. Moscow, Goslitizdat Publ, 1959. 371 p.
- Fomenko I.V. *O poetike liricheskogo tsikla* [About poetics of lyrical cycle]. Kalinin, Kalininskii gos. un-t Publ., 1984. 79 p.
- Khetso G. *E. A. Baratynskii: Zhizn' i tvorchestvo* [E. A. Baratynskii: Life and work]. Oslo; Bergen, 1973. 739 p.
- Shakhverdov S.A. [Metric and stanzaic prosody of E.A. Baratynskii]. *Russkoe stikhoslozhenie XIX v.: Materialy po metrike i strofike russkikh poetov* [Russian versification of XIX century: Materials of the metric and stanzaic prosody of Russian poets]. Moscow, Nauka Publ, 1979, pp. 278 — 328. (In Russ.)

А. А. Лебедев

*Петрозаводский государственный университет
(Россия, Петрозаводск)
perevodchik88@yandex.ru*

Синтаксическая организация приемов языковой игры в поэзии П.А. Вяземского

В статье рассматриваются синтаксические особенности языковой игры в поэтическом творчестве П.А. Вяземского. В стихотворных произведениях автора выделены три группы типовых приемов языковой игры: создание иронического подтекста при помощи особого синтаксического построения фразы; трансформация фразеологизмов путем изменения грамматической структуры оборота; включение в русскоязычный текст стихотворения иностранных слов и выражений. Рассмотрена синтаксическая организация антитез (в том числе и грамматических, основанных на языковой игре с формами слова) и вставных конструкций, при помощи которых предлагается своеобразный авторский комментарий к описываемым в стихотворении явлениям; особое внимание уделено анализу использования сравнительных оборотов в творчестве поэта, за счет которых автор организует интертекстовые связи, зачастую непонятные для неподготовленного читателя, обращаясь к античной мифологии, к славянским мифам, к христианской религии и к историческим реалиям, а также в ряде случаев добивается комического эффекта. Отмечены особенности функционирования трансформированных фразеологизмов (рассматриваются такие приемы, как грамматическая трансформация и контаминация двух фразеологизмов), а также иноязычных вкраплений и элементов макаронической поэзии, присутствующих в творчестве П.А. Вяземского, что также обуславливает формирование комического эффекта и создает особый языковой контраст.

Ключевые слова: языковая игра, поэтический синтаксис, идиостиль, антитеза, сравнительный оборот, трансформированная фразеология.

Рассуждая о языковой игре, мы должны сразу же оговориться, что однозначное толкование этому явлению дать довольно затруднительно в силу ряда факторов (неоднозначность понятия «игра» как такового и связи его с традиционной теорией тропов и фигур как стилистических приемов, сложность взаимоотношений «языка» и «речи» — и, как следствие, введение дополнительного термина «речевая игра», а также попытки разграничения языковой и речевой игры (см. [Гридина 1996; Торопова 2013])). Поэтому мы вслед за Е.А. Земской, М.В. Китайгородской, Н.Н. Розановой понимаем языковую игру как «те явления, когда

* Работа выполнена при поддержке Российского гуманитарного научного фонда (РГНФ). Проект № 15-04-00180.

говорящий «играет» с формой речи» [Земская 1983: 172], как для создания комического эффекта, так и для усиления ее выразительности.

Говоря о языковой игре в творчестве того или иного автора, следует учитывать, что она, как правило, сосредоточена не избирательно на одном из уровней языка (фонетическом, морфологическом, лексическом, синтаксическом), а затрагивает сразу несколько из них, вкуче с семантическим и прагматическим.

Безусловно, поэтическое творчество П.А. Вяземского содержит в себе элементы языковой игры. Сам поэт говорил о своей поэтической манере: «Позволяю себе неологизмы, то есть прибавления к словарю Российской Академии; но по крайней мере вольности мои не произвольны, а вытекают обыкновенно из самого состава и наказа языка» [Вяземский 1992: 315]. Анализ поэзии П.А. Вяземского с точки зрения поиска случаев игры с формой речи позволил нам выделить несколько типовых приемов, часто встречающихся в творчестве поэта. К числу таких приемов относится создание лексико-семантическими средствами в сочетании с особым синтаксическим построением фразы иронического подтекста, трансформация фразеологизмов, активное использование семантически нагруженных сравнительных оборотов, а также включение иностранных слов и выражений в русскоязычный текст.

Ранний Вяземский — мастер острого слова, его эпиграммы пользуются большим успехом в светском обществе, а в стихотворных произведениях часто встречаются двусмысленности и намеки. В некоторых случаях они могут быть непонятны современному читателю, тогда как для современника поэта смысл этих эпиграмм был понятен без дополнительных комментариев. Вяземский пристально следил за формой таких иронических конструкций, особым образом организуя текст стихотворения (в том числе и с точки зрения синтаксиса). К числу типичных синтаксических средств актуализации иронии, встречающихся у Вяземского, мы относим построенную на однофункциональных рядах или полипредикативных паратаксических структурах антитезу, а также вставные конструкции.

1. Антитеза

Конструкции с антитезой в творчестве Вяземского могут использоваться в том числе и в иронических целях. К примеру, начало стихотворения «Сравнение Петербурга с Москвой» [Вяземский 1986: 56] у поэта строится именно на приеме антитезы. При этом можно соотнести

те или иные строчки с реалиями конкретных городов (соответственно, Петербурга и Москвы):

<i>У вас Нева,</i>	(Петербург)
<i>У нас Москва.</i>	(Москва)
<i>У вас Княжнин,</i>	(Петербург)
<i>У нас Ильин.</i>	(Москва)
<i>У вас Хвостов,</i>	(Петербург)
<i>У нас Шатров.</i>	(Москва)

Здесь бессоюзно оформленная антитеза усиливает образы, контрастирующие между собою, но связанные внутренним смыслом.

Целый цикл стихотворений («Поэтический венок Шутовского») направлен против одного из представителей «Беседы любителей русского слова» А.А. Шаховского. Часть стихов этого цикла построена на контрастах, создающихся при помощи антонимичных пар в однородном ряду с общим ироническим эффектом:

*В комедиях, сатирах Шутовского
Находим мы **веселость словаря,**
Затейливость месяцеслова
И соль и едкость букваря. [Вяземский 1986: 88]
Комедией друзей ты плакать заставляешь,
Трагедией ты зрителя смешишь. [Вяземский 1986: 88]
*Ты в «Шубах» Шутовской **холодный,***
*В «Водах» ты Шутовской **сухой*** [Вяземский 1986: 89]*

Также Вяземскому не чужд такой прием, как грамматическая антитеза. Иронические колкости молодого Вяземского, выражаемые лексико-семантическими средствами в единстве с синтаксическим строением фразы, зачастую были направлены против конкретных лиц. Например, поэт обличал других авторов — в частности, С.С. Боброва (*тот в бочке прожил век, а наш свой прожил с бочкой* [Вяземский 1986: 57]), противопоставляя его древнегреческому философу Диогену и намекая на его склонность к употреблению алкоголя.

Грамматическая антитеза встречается и в позднем творчестве поэта. В стихотворении «По поводу современного зоологического вопроса» есть следующие строки:

*Спрошу: не больше ль правды в том,
Что вовсе не от обезьян,
А в обезьяны мы идем?* [Вяземский 1986: 406]

В этом случае грамматическое противопоставление «от обезьян» — «в обезьяны» позволяет по-новому взглянуть в том числе и на рассматриваемую проблему. И в этом случае грамматическая антитеза оформляется при помощи сочинительной связи с противопоставительным союзом «а».

2. Вставные конструкции

Вяземский при помощи вставных конструкций дает своеобразный авторский комментарий к описываемым в стихотворении явлениям. При этом нас особо интересуют те случаи, когда поэт использует вставные конструкции, стремясь добиться иронического эффекта. Любопытно, что подобного рода комментарии Вяземский предпочитает делать, когда в качестве объекта иронии выступает он сам и его поэтическое творчество:

*Почтенной публикой (я должен бы сказать:
Почтеннейшей — но в стих не мог ее загнать) —
Почтенной публикой не очень я забочусь...* [Вяземский 1986: 331]

Подобного рода комментарий позволяет с одной стороны изменить угол восприятия (это своеобразная попытка диалога с читателем, тем более что стихотворение называется «Литературная исповедь»), а с другой — представляет собой явную самоиронию. Вяземский описывает себя как поэта, «загоняющего» слова в стих (и, более того, неспособного это сделать).

*Или технически скажу
И местность красок удержу:
«Kurczeta, raczki i szparagi»
(Чего не стерпит лист бумаги
И рифма под моим пером?)* [Вяземский 1986: 175]

В этом случае поэт вновь, отходя от основной темы стихотворения, использует во вставной конструкции глагол «стерпеть» — «выносить что-то мучительное, неприятное». Таким образом, Вяземский явно иронически характеризует написанные им строки как нечто не слишком хорошее и не заслуживающее внимания.

Иногда Вяземский при помощи вставных конструкций может иронизировать и над другими поэтами:

*Надутый самохвал, сыгравший жизнь вничью,
Влюбленный по уши в посредственность свою
(А уши у него Мидасовых не хуже)... [Вяземский 1986: 362]*

Здесь с помощью вставной конструкции обыгрывается сочетание двух устойчивых выражений: «быть влюбленным по уши» и «Мидасовы уши» (как известно, человек, обладающий такими ушами, болтлив и глуп).

После распада «Беседы любителей русского слова...» и арзамаского кружка Вяземский отошёл от написания эпиграмм, и в позднем творчестве мы почти не встречаем у него той блестящей иронии, того мастерского владения пером как в раннем своем творчестве.

3. Сравнительный оборот

В то же время для позднего Вяземского характерным синтаксическим приемом организации языковой игры становится сравнительный оборот. Творчество Вяземского в полной мере отражает наблюдение В.З. Санникова, в соответствии с которым «сравнительные конструкции используются в языковой игре очень часто» [Санников 2002: 120]. В некоторых случаях для понимания стихотворений Вяземского нужно иметь представление о литературном контексте того времени: таким образом сравнительные обороты представляют собой средство создания аллюзий, что позволяет говорить нам о категории интертекстуальности (причем и как «установку на более углубленное понимание текста» [Фатеева 1997: 12] со стороны читателя, и как «способ <...> постулирования собственного поэтического «Я» через сложную систему отношений оппозиций, идентификации и маскировки с текстами других авторов» [Фатеева 1997: 13]. При этом наличие в таком тексте антропонимов представляет собой указание на предшествующий текст, «указывая на существующие интертекстовые связи, либо на источник трансформированной цитаты, следующей за сравнительным оборотом» [Ляпидевская 2006: 58]. Рассмотрим отрывок из стихотворения «К подруге»:

*И, может быть, молодой
Наперсник фей и граций,
Веселый, как Гораций,
И сумрачный порой,
Как самый Громобой... [Вяземский 1986: 87]*

Если для понимания первого сравнения достаточно иметь общие знания из сферы литературы, то второе сравнение более сложно для истолкования. Громобой — герой баллады Жуковского «Двенадцать спящих дев», которая была знакома современникам поэта, но, скорее всего, неизвестна современному читателю.

Часты в поэзии Вяземского и сравнительные обороты на мифологическую тему:

*С тех пор я сам не свой: прикованный к столу,
Как древле изгнанный преступник на скалу
Богами брошен был на жертву хищной власти,
Насытить не могу ненасытимой страсти.* [Вяземский 1986: 127]

Здесь Вяземский сравнивает себя с Прометеем, а свой стол поэта — со скалой, к которой мифологический герой был прикован.

В стихотворении «Байрон» Вяземский продолжает разработку темы античной мифологии:

*То слово — тайное и роковое бремя,
Которое тебя тревожило и жгло,
Которым грудь твоя, как Зевсово чело,
Когда им овладел недуг необычайный,
Тягчилась под ярмом неразрешенной тайны!* [Вяземский 1986: 186]

В этом контексте Вяземский ссылается на миф о рождении богини Афины из головы Зевса, и проводит необычную аналогию между Зевсом, беременным Афиной, и Байроном, «беременным» словом, которое «жгло и тревожило» поэта.

Если упомянутые примеры ясны и понятны для среднестатистического читателя, то в некоторых случаях без обращения к специальным источникам не обойтись. Например, контекст из стихотворения «Из поминок» отсылает нас к малоизвестному мифу о Мемноновой статуе:

*Ветром тронутый, тоскуя
Запоем ли темный лес,
Как Мемнонова статуя
Под златым лучом небес* [Вяземский 1986: 319]

По преданию, статуя Мемнона (героя Трои) издавала протяжный звук при восходе Солнца, что символизировало приветствие героя своей матери Эос (богини зари).

При этом Вяземский черпает сравнения не только из греческой, но и из славянской мифологии (здесь под «гласом Перуна» и «стрелой Перунного огня» понимаются гром и молния):

Иль, как Перуна глас, казнит слепых невежд

<...>

И мыслью, как стрелой Перунного огня,

Вдруг освещаешь ночь души и бытия! [Вяземский 1986: 185]

Редки в творчестве Вяземского сравнительные обороты, отсылающие нас к христианской религии. К числу таких можно отнести стихотворение «Литературная исповедь», где поэт, исповедуясь, хочет очистить душу и явно иронически сравнивает такое очищение с обнажением первого из людей:

При случае хочу — и с позволенья дам —

Я обнажить себя, как праотец Адам. [Вяземский 1986: 331]

Некоторые из контекстов, содержащих сравнительные обороты, требуют от читателя определенных исторических знаний. В стихотворении «Сибирякову» встречаем комментарий, сделанный как будто бы от лица чиновника:

Нам памятен еще примерный тот позор,

Как призрен был двором беглец из Холмогор.

<...>

И мимо нас, дворян, как дерзкий тот рыбарь,

Ты попадешь и в честь, и в адрес-календарь. [Вяземский 1986: 128]

Здесь Ломоносов не указывается по фамилии, однако отсылка к месту рождения (Холмогоры) и профессии (рыбак) позволяет начитанному читателю сделать вывод о той исторической персоналии, на которую устами своего героя ссылается Вяземский.

Иногда Вяземский в пределах нескольких строк предлагает читателю сравнительные обороты разного уровня сложности. Если мы рассмотрим отрывок из стихотворения «Из Царского села в Ливадию», то заметим там простое и понятное сравнение «сiju в берлоге как медведь» и более сложное, требующее от читателя особых знаний («смотрю Аюдагом»).

Смотрю я вашим Аюдагом,

В берлоге, как медведь, сiju [Вяземский 1986: 402]

Аюдаг — это гора, расположенная на южном берегу Крыма. Вяземский упоминает ее в стихотворении, поскольку второе ее название — Медведь-гора. Как следствие, сравнение Вяземского с медведем усиливается в том числе и за счёт скрытого образа, который будет ясен далеко не каждому из читателей стихотворения.

Данные примеры указывают на то, что сравнительные обороты, встречающиеся в поэзии Вяземского, наполнены интертекстуальным смыслом, который зачастую будет непонятен неподготовленному современному читателю, что позволяет расценивать данные контексты как проявление в широком смысле слова языковой игры.

Еще одна из присущих творчеству П.А. Вяземского черта — склонность к употреблению разного рода фразеологических оборотов, в том числе и трансформированных, в своих лирических произведениях. Зачастую трансформированные в структурном или семантическом плане фразеологические обороты используются с определенными выразительными и изобразительными целями в лирике, где возможно построение на устойчивых сочетаниях слов даже целых текстов. Как отмечал И.М. Семенко, «Вяземский часто обыгрывает в стихах какой-либо речевой оборот. Сама повторяемость приема придает ему вид индивидуальной особенности авторской речи и в то же время осмысливается как характерная черта русской фразеологии» [Семенко 1970: 295].

В поэзии П.А. Вяземского нами было обнаружено три основных типа трансформации фразеологизмов:

- 1) замена одного из компонентов фразеологизма,
- 2) изменение грамматической структуры оборота,
- 3) распространение фразеологизма.

С точки зрения анализа поэтического синтаксиса нам в первую очередь будет интересна вторая группа трансформированных фразеологизмов¹. Так фразеологизм «пожинать лавры» трансформируется поэтом в стихотворении «Стол и постеля»:

*Пусть боец в кровавом деле
Пожинает лавр мечом.* [Вяземский 1986: 105]

Благодаря замене множественного числа на единственное, возможно, что этот фразеологизм является контаминацией двух других: «пожинать плоды» и «увенчать лаврами» — с сохранением значения фразеологизма «пожинать лавры».

¹ В целом о трансформированных фразеологизмах подробнее см. [Патроева 2009: 60–66].

Оборот «выбиться в жизнь» встречается в виде «выбиться на жизнь» в стихотворении «Сознание», таким образом, происходит замена предлога при управляющем глаголе:

*Но промысл обмануть хотел я, чтоб украдкой
Мне выбиться на жизнь из-под его руки.* [Вяземский 1986: 327]

Способ трансформации — изменение предложного управления, возможная причина которого — версификационная (соблюдение метра).

Замена предложного управления в другом обороте («лоб со лбом» вместо «лоб в лоб») в стихотворении «Русские проселки» подчеркивает мотивирующую внутреннюю форму оборота и содействует буквализации его значения:

Я видел шибку: лоб со лбом они столкнулись. [Вяземский 1986: 272]

Одновременные вставка и элиминация частиц могут способствовать замене в обороте противопоставительных связей соединительными (в сравнении с узуальным «не в бровь, а в глаз») и буквализации фразеологического значения с целью усиления эмоционального воздействия на читателя, как в стихотворении «К Илличевскому»:

*И встречных ты и поперечных
Коли и в бровь и прямо в глаз.* [Вяземский 1986: 208]

В стихотворении «Важное открытие» находим оборот «в бровь, не прямо в глаз»:

*Сказал я как-то мимоходом,
И разве в бровь, не прямо в глаз,
Что между авторским народом
Шпионы завелись у нас...* [Вяземский 1986: 281]

В результате перестановки и вставки частиц в противопоставительном фразеологизме значение оборота меняется на ему противоположное.

Особо следует упомянуть фразеологизм «делать из мухи слона» приобретает несколько «странноватый» облик в стихотворении «Выдержка»:

*Тот ставит свечку злomu духу,
Впрок не пойдет того казна,
Кто легкоумье ловит в муху,
Чтоб делать из нее слона.* [Вяземский 1986: 205]

Возможно, здесь наблюдается еще один вид трансформации оборотов — контаминация двух фразеологизмов: «ловить мух» (от фр. *beug aux mouche* — буквально «разинуть рот на муху» или «разинуть рот в муху») — бездельничать, и «делать из мухи слона» — преувеличивать. Подобные существенные применения «затемняют», «остраняют» привычный контекст и выводят восприятие внешнего адресата стихотворения из автоматизма при «дешифровке» художественного текста. Подобного рода синтаксические контаминации, по мнению В.З. Санникова [2002: 106–107], относятся напрямую к синтаксическому уровню языка.

Сам Вяземский признавал, но не всегда поправлял «шероховатости» своего поэтического слова, стремясь к оригинальности выражения. Принимая упреки в некоторых несообразностях выражения, Вяземский объясняет свои «ошибки» тем, что «никогда не писал прилежно, постоянно; никогда не изучал... систематически языка нашего. Как певцы-самоучки, писал... более по слуху... Знаю, язык мой не всегда правилен; не довольно внимательно и строго покоряюсь законам его. Увлекаюсь не желанием, а скорее бессознательною потребностью сказать иначе, чем сказали бы другие. Это может быть достоинством, но может быть и погрешностью...» [Вяземский 1992: 295].

В результате изменения фразеологизмов поэту удается достичь важных стилистических эффектов — усиления комического начала, создания иронического подтекста, эмоционального воздействия на читателя. Эти контексты Вяземского более выразительны и яркие, а строфы, в которых употребляются трансформированные фразеологизмы, привлекают к себе внимание читателя.

Большинство используемых Вяземским фразеологических оборотов имеют разговорную коннотацию, однако встречаются и книжные (восходящие к мифам или Библии) выражения, поэтому фразеологизмы, помимо образно-экспрессивных, выполняют и функцию создания аллюзий и реминисценций, обладают богатым интертекстуальным потенциалом.

Еще одна особенность стихотворений Вяземского — иноязычные вкрапления. Выстраивая синтаксическую архитектуру текста, Вяземский, хоть и изредка, допускает вставки из других языков, например:

1) польского

Притом цыплята, раки, спаржа,

Или технически скажу

И местность красок удержу:

"Kurzeta, raczki i szparagi" [Вяземский 1986: 175]

Здесь Вяземский сознательно дает сначала русский перевод, а затем для придания колорита и создания большего эффекта упоминает польский вариант.

2) Латинского:

*Досадно слышать: «Sta viator!»
Иль, изъясняясь простей:
«Извольте ждать, нет лошадей»* [Вяземский 1986: 171]

При этом точный перевод конструкции «Sta viator!» с латинского — «Постой, путник».

3) Немецкого:

*Kennst du das Land, где фимиамом чистым
Упоены воздушные струи* [Вяземский 1986: 254]

«Kennst du das Land» — с немецкого «Ты знаешь ли край?», и именно с этой фразы начинаются четыре первые строфы одноименного стихотворения. Выбор немецкого языка Вяземским здесь не случаен — и название стихотворения, и эпиграф, и часть текста восходят к творчеству Гёте, выдающегося немецкого поэта. В последней строфе мы также можем встретить немецкое «Dahin, dahin» («Туда, туда»), органично вплетающееся в текст стихотворения.

4) Французского:

*Faire la cour и волочиться
Смешно напоминает блажь* [Вяземский 1986: 178]

Два стихотворения из творчества поэта включают в себя активное использование средств иностранного языка: «“Per obbedir la”, что ни спросишь», а также «Слезная комплянта, ки пе тетр ву фера рир».

В стихотворении «“Per obbedir la”, что ни спросишь» Вяземский многократно повторяет конструкцию «Per obbedir la» (с вашего разрешения). Поэт указывает на неуместную повторяемость этих конструкций в речи некоторых людей, что иногда создает явно комический эффект и вызывает негативные эмоции у автора:

*А буря барку потопила?
«Per obbedir la, и с людьми».
О, баста, баста, грудь изныла
От ваших слов, провал возьми!* [Вяземский 1986: 381]

Стихотворение «Слезная комплянта, ки пе тетр ву фера рир» содержит в себе элементы французского языка, как в заглавии, так и в самом тексте:

Он говорит: «Хочу в Женеву»,
Она в ответ: «Не жене ву».
<...>
И так довольна я судьбою:
Ле мьё се ленеми дю бьян.
<...>
Он плачет, а она... хохочет
И говорит: «Ле гран папа,
Всё о Женеве он хлопочет,
А я свое: «*Же не ве па*». [Вяземский 1986: 393]

В данном случае любопытен тот факт, что Вяземский записывает слова французского языка русскими буквами (это касается как элемента заглавия, так и самого стиха), что делает стихотворение еще более необычным и, в то же время, сложным для чтения. Таким образом, данное стихотворение можно относить к так называемой «макаронической» поэзии, «написанной своеобразным смешанным жаргоном, в котором слова местного языка чередуются со словами языка чужого и подчиняются его морфологическим законам» [Мокульский 1932: 709], что позволяет создать «ощущение неожиданного контраста и обуславливает комический эффект» [Пузейкина 2013].

Л и т е р а т у р а

- Вяземский П.А. Записные книжки. М.: Русская книга, 1992. 381 с.
- Вяземский П.А. Стихотворения. Л.: Сов. писатель, 1986. 544 с.
- Гридина Т.А. Языковая игра: стереотип и творчество. Екатеринбург: УрГПУ, 1996. 214 с.
- Земская Е.А., Китайгородская М.В., Розанова Н.Н. Языковая игра // Русская разговорная речь. М., 1983. С. 172–214.
- Ляпидевская М.Е. Интертекстовые антропонимические единицы в творчестве Н.С. Лескова (структурный аспект) // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. Вып. № 19. Т. 2. 2006. С. 58.
- Мокульский С. Макароническая поэзия // Литературная энциклопедия: В 11 т. Т. 6. М.: ОГИЗ РСФСР, гос. словарно-энцикл. изд-во «Сов. энцикл.», 1932. Стб. 709–713.
- Патроева Н.В., Лебедев А.А. Поэтическая фразеология П.А. Вяземского // Ученые записки ПетрГУ. Сер.: Общ. и гум. науки. 2009. № 8 (102). С. 60–66.
- Пузейкина Л.Н. Употребление русских имен собственных в смешанных немецко-русских колонистских песнях (по материалам коллекции немецких народных песен В.М. Жирмунского) // «Magister Dixit» — научно-педагогический журнал Вос-

точной Сибири. №1 (03). 2013. [Электронный ресурс]. URL: http://md.islu.ru/sites/md.islu.ru/files/rar/2013-1-pusejkina-fin-korrekt_0.pdf

Санников В.З. Русский язык в зеркале языковой игры. М.: Языки славянских культур, 2002. 552 с.

Семенко И.М. Поэты пушкинской поры. М.: Худож. лит., 1970. 295 с.

Торопова О.В. Языковая игра как важнейший принцип смыслопорождения на стыке языка и речи / Вестник Челябинского Государственного университета. 2013. № 1 (292). Филология. Искусствоведение. Вып. 73. С. 276–278.

Фатеева Н.А. Интертекстуальность и ее функции в художественном дискурсе // Известия АН. Серия литературы языка. 1997. Т. 56. № 5. С. 12–21.

Alexander A. Lebedev

Petrozavodsk State University

(Russia, Petrozavodsk)

perevodchik88@yandex.ru

SYNTACTIC ORGANIZATION OF METHODS OF LANGUAGE GAMES IN THE POETRY OF P.A.VYAZEMSKY

The article shows the syntactic characteristics of the language game in the poetry of P.A. Vyazemskii. There are 3 types of the standard methods of the language game in the poetry of the author: making the ironic underlying message with the help of a special syntactic phrase construction; transformation of phraseological units by changing the grammatical structure of the unit; adding foreign words and expressions into a Russian text. The article also examines the syntactic organization of antitheses (including grammatical based on the language game with the word' forms) and inserted structures, which show peculiar author comments about the things described in the poems; special attention is paid to the analysis of the usage of comparison constructions in the poet's poems, they help the poet to organize the inter-textual connections which are usually difficult to understand for an unprepared reader, as the author relates to Ancient mythology, Slavic myths, Christian religion and historical realia, and sometimes in some cases the author makes a comic effect. The article shows the peculiarities of the functioning of transformed phraseological units (the following methods are shown: grammar transformation and contamination of 2 phraseological units), and also foreign borrowings and elements of macaronic poetry in the poetry of P.A. Vyasemskii which also helps to form the comic effect and makes special language contrast.

Key words: language game, poetic syntax, individual style, antithesis, comparison construction, transformation phraseology.

References

Vyazemskii P.A. *Zapisnye knizhki* [Memo books]. Moscow, Russkaya kniga Publ, 1992. 381 p.

Vyazemskii P.A. *Stikhotvoreniya* [Poems]. L, Sov. pisatel' Publ, 1986. 544 p.

Gridina T.A. *Yazykovaya igra: stereotip i tvorchestvo* [Language game: stereotype and creativity]. Ekaterinburg, UrGPU Publ, 1996. 214 p.

Zemskaya E.A., Kitaigorodskaya M.V., Rozanova N.N. [Language game]. *Russkaya razgovornaya rech'* [Russian colloquial language]. Moscow, 1983, pp. 172–214. (In Russ.)

- Lyapidevskaya M.E. [Inter-textual antroponymic units in the works of N. S. Leskov (structure aspect)]. *Izvestiya Rossiiskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A.I. Gertsena*, no. 19, Vol. 2, 2006, pp. 58. (In Russ.)
- Mokul'skii S. [Macaronic poetry]. *Literaturnaya entsiklopediya: V 11 t.* [Literary encyclopedia in 11 volumes]. Volume 6, Moscow, Sovetskaya encyklopediya Publ., 1932, pp. 709–713. (In Russ.)
- Patroeva N.V, Lebedev A.A. [Poetic phraseology of Vyazemskii]. *Uchenye zapiski PetrGU. Ser.: Obshch. i gum. nauki*, 2009, no. 8 (102), pp. 60–66. (In Russ.)
- Puzeikina L.N. [Usage of Russian proper names in the mixed German- Russian colony songs (On materials of collections of German folk songs of V.M. Zhirmunskii)]. «*Magister Dixit*» — *nauchno-pedagogicheskii zhurnal Vostochnoi Sibiri*, 2013, no.1 (03). Available at: http://md.islu.ru/sites/md.islu.ru/files/rar/2013-1-pusejkina-fin-korrekt_0.pdf (accessed 12.05.2015) (In Russ.)
- Sannikov V.Z. *Russkii yazyk v zerkale yazykovoi igry* [Russian language in the mirror of language game]. Moscow, Yazyki slavyanskoi kul'tury Publ., 2002. 552 p.
- Semenko I.M. *Poety pushkinskoi pory* [Poets of Pushkin's time]. Moscow, Khudozh. lit. Publ, 1970. 295 p.
- Toropova O.V. [Language game as the most important principle of making sense at the joint of language and speech]. *Vestnik Chelyabinskogo Gosudarstvennogo universiteta*, 2013, no. 1 (292). *Filologiya .Iskusstvovedenie*. Iss. 73, pp. 276–278. (In Russ.)
- Fateeva N.A. [Inter-textuality and its functions in the poetic discourse]. *Izvestiya AN. Seriya literaturny yazyka*, 1997, Vol. 56, no. 5, pp. 12–21. (In Russ.)

Елизавета Гинзбург

*Университет ДеПол
(США, Чикаго, Иллинойс)
redorbrown@yahoo.com*

Интертекстуальность и словесно-звуковая игра в послании Тютчева «К оде Пушкина на вольность»

Поэтика раннего стихотворения Ф.И. Тютчева «Огнем свободы пламенея...» (1820), известного также как послание «К оде Пушкина на Вольность», позволяет узнать в молодом авторе будущего мастера версификации. Послание Тютчева анализирует и комментирует пушкинский текст, заимствует лексику и развивает методы обращения со словом и звуком, обнаруженные в оде. Работа посвящена выяснению степени преемственности и новизны в тютчевском стихотворении. Оба стихотворения, по поводу точного времени создания которых до сих пор спорят исследователи, не были опубликованы прижизненно. В обоих имеет место диалог с предшественниками. В нашей работе предложено дополнить источники интертекстуальности в рассматриваемых стихотворениях. В частности, мы указываем на заимствование Тютчевым формулы, отсылающей к переводчику «Энеиды» В. Петрову и его поэме «Еней». Пушкинскую оду обычно сопоставляют с одой Н.А. Радищева «Вольность» (1781–1783). В нашей работе сравнение дополнено двумя одами В.В. Капниста (1783, 1786), из которых Тютчев заимствует лексику и рифмы для своего послания, тем самым указывая на путь, проложенный предшественниками Пушкина в жанре оды на вольность. Обнаруженные у Пушкина приемы работы с материалом Тютчев творчески переработал в своем послании. Заслуживают внимания у Пушкина звуковые связи на уровне композиции. Примеры словесной и звуковой комбинаторики, обнаруженные в стихотворении Тютчева, можно считать результатом его аналитического прочтения оды Пушкина, точнее, тех ее стихов и строк, которые привлекли его внимание (масштабы рассматриваемых стихотворений несопоставимы: у Пушкина — двенадцать восьмистишных строф, в то время как у Тютчева — два десятка строк). Тютчевскому прочтению чужих стихов всегда присуща чуткость к языковой и интонационно-звуковой стороне текста, благодаря чему поэтическая интерпретация чужого стихотворения, не ограничиваясь тематикой и смыслом, становится многогранным комментарием. Таким комментарием стало его стихотворение «К оде Пушкина на Вольность».

Ключевые слова: «К оде Пушкина на Вольность», Тютчев и Пушкин, Тютчев и Капнист, Тютчев и Петров, Пушкин и Радищев, звуковая игра, эвфония.

Нет, кажется, ни одной опубликованной работы, посвященной звуковой организации стихотворения Тютчева «Огнем свободы пламенея...». И это несмотря на то, что данное стихотворение могло бы, наряду с другими, стать показательным примером обращения со словом и звуком в рамках композиции. Оно не вошло и в нашу недавно опубли-

Федоръ Ивановичъ Тютчевъ.

Къ одѣ Пушкина: «На вольность».

Огнемъ свободы пламенѣя
И заглушая звукъ цѣпей,
Проснулся въ лирѣ духъ Алцея
И рабства пыль слетѣла съ ней.
Отъ лиры искры побѣжали
И вседрожашею струей—
Какъ пламень Божій—ниспадали
На чела блѣдныя

* *

Счастливы—кто гласомъ твердымъ, смѣлымъ,
Забывъ ихъ санъ, ихъ тронъ
Вѣщать . . .
Святая истины рожденъ!
И ты великимъ симъ удѣломъ
О, музъ—питомецъ,—награжденъ?

* *

Воспой и силой сладкогласья
Развѣжь, растрогай, преврати
Друзей холодныхъ самовластья
Въ друзей добра и красоты!

* *

Но гражданъ не смущай покою
И блеска не мрачи вѣнца,
Пѣвецъ! подъ царскою парчею
Смягчай, а не тревожь сердца.

Ф. И. Тютчевъ.

кованную по-английски монографию [Ginzburg 2012]. Логика изучения сквозных процессов звукового развития в лирике Тютчева не позволила включить туда тексты посланий из-за вероятности влияния на звуковые процессы в них внешних факторов, обусловленных природой «вторичного» жанра, о чем и пойдет речь дальше, в связи с рассмотрением *интертекстуальности* у Тютчева.

Стихотворение «Огнем свободы пламеня...», созданное в 1820 г., получило при первой публикации в 1887 г. [Некрасова 1887] заголовок «К оде Пушкина: На вольность» (см. Иллюстрацию):

1. Огнем свободы пламенея
И заглушая звук цепей,
Проснулся в лире дух Алцея —
И рабства пыль слетела с ней.
От лиры искры побежали
И вседряюще струей,
Как пламень божий, ниспадали
На чела бледные царей.
2. Счастли́в, кто гласом твердым, смелым,
Забыв их сан, забыв их трон,
Вещать тиранам закоснелым
Святые истины рожден.
И ты великим сим уделом,
О муз питомец, награжден!
3. Воспой и силой сладкогласья
Разнежь, растрогай, преврати
Друзей холодных самовластья
В друзей добра и красоты!
4. Но граждан не смущай покою
И блеска не мрачи венца,
Певец! Под царскою парчою
Своей волшебною струною
Смягчай, а не тревожь сердца!

Исследователи расходятся в мнениях по поводу того, как молодой Тютчев воспринял содержание знаменитой оды Пушкина. По мнению Н.В. Королевой, «<в>осторожно сопоставляя Пушкина с Алкеем, древнегреческим поэтом, обличителем тиранов, <...> Тютчев, тем не менее, возражает поэту...» ([Королева 1962: 200]; см. также сноску 2). В другой работе упомянуты «претензии к литературному и бытовому поведению адресата» [Лейбов, Осповат 2006: 299] в заключительной строфе послания, наряду с дифирамбом во второй строфе: «Счастлив, кто гласом твердым, смелым...» [Там же]. Поделемся сомнениями по поводу «дифирамба» в адрес Пушкина. Во-первых, надо принимать во внимание, что в конце этой строфы изначально стоял не восклицательный, а вопросительный знак («награжден?»), см. Иллюстрацию). Во-вторых, высокая лексика и абстрактно-назидательный одический тон, в сущности, отвлекают внимание от смысла сказанного: «вещать истины» (пусть и «святые») означает «вещать очевидное», «не новое» (Пушкин был далеко не первым, воспевавшим свободу и вольность).

Мысль о том, что идея оды «Вольность» не нова, подкреплена в послании стилистически — менее оригинальным и не слишком выразительным текстом самого Тютчева во второй строфе¹, по поводу которого, в частности, видимо, и было сказано следующее: «Нас не должны смущать <...> холодные и вялые слова, написанные <...> по поводу «Вольности» Пушкина... Тут перед нами не весь Тютчев, не самый бесспорный. Тут больше биографии Тютчева, чем поэзии его...» [Берковский 1985: 164]. Это мнение Н.Я. Берковского, одного из немногих, кто высказался негативно, хотя и не без попытки «оправдать» Тютчева в глазах читателей, могло бы отчасти объяснить заниженный интерес к тютчевскому посланию. Отсутствие энтузиазма, как мы полагаем, не в последнюю очередь связано с осуждением позиции молодого автора, казавшейся этически не совсем уместной в ситуации, когда словесная и звуковая игра в слегка насмешливом и местами назидательном подражании у Тютчева противопоставлялись, в прямом смысле, игре с огнем: за создание оды Пушкин был отправлен в ссылку².

Тютчевская пьеса воспринимается как заметки по поводу пушкинского стихотворения, комментарий к нему, подобно тому, как своего рода реакцией на стихи предшественников (см. [Чистова 1999; Калашников 2006]) явилась и сама пушкинская «ода на свободу». Не ограниченное размышлениями по поводу содержания и политической подоплеки пушкинской оды «Вольность», тютчевское стихотворение «Огнем свободы пламеня...» представляет собой парафразу, свободную вариацию на тему «Вольности». В нем обнаруживается типичная для всего последнего творчества черта, обусловленная «абсолютным» поэтическим слухом, — способность в чужом стихотворении заметить, разглядеть, расслышать (и — в собственном стихотворении — воплотить) нюансы поэтической работы со словом и звуком (примем эту способность как редкий природный дар Тютчева). Рассмотрение в послании Тютчева звуковых особенностей, которыми, в ряде случаев, обусловлены его лек-

¹ Необходимо уточнить, что в нашей работе пойдет речь не о строфах 2 и 4, с «дифирамбами» и «претензиями», а, в основном, о двух других, в которых проявляются характерные для зрелого Тютчева приемы работы с текстом.

² Тютчевское послание было, по всей вероятности, создано после того, как весной 1820 г. Пушкина сослали [Осват 1990; Лейбов, Осват 2006: 299]. По аналогии с биографией Алкея, знаменитого греческого поэта VII в. до н. э., не избежавшего, как известно, *опалы и ссылок*, образованные читатели того времени, со школьной скамьи знакомые с его жизнеописанием и выдержками из *буитарских песен*, могли воспринять третий стих послания Тютчева («Проснулся в лире дух Алцея...») как предостережение и намек на ссылку.

сические предпочтения³, как и сравнение словесно-звуковых приемов у Тютчева и Пушкина, раскрывают новые грани состоявшегося поэтического диалога. Более того, понимание логики творческого обращения с заимствованным словом у Тютчева (и его способности перерабатывать и обогащать обнаруженные им «чужие» принципы интонационно-звукового развития, превращая их в собственные) открывает возможность дополнить список «участников» данного поэтического диалога новыми именами предшественников Пушкина и Тютчева.

Откликнувшись своим посланием⁴ на пушкинское стихотворение, Тютчев не только высказался в адрес текста и его автора, но и «отреагировал» на жанр, воссоздав фрагменты формы, лексику и синтаксис, типичные для оды века предшествующего и, одновременно, близкие по жанру политической лирике [Лейбов, Осповат 2006: 299] и оде своего времени (в строфах 2 и 4, о которых мы уже говорили ранее и на которых больше не будем останавливаться). В двух других, более самобытных строфах, о которых далее и пойдет речь, не столько отталкиваясь от чужого материала, сколько заимствуя и перерабатывая методы обращения с ним, Тютчев создал свободное по форме *подражание* — не всему пушкинскому стихотворению из 12-ти восьмистиший, а избранным строкам из него⁵. Поэтому нет необходимости приводить здесь оду Пушкина целиком.

Хорошо изучены связи пушкинского стихотворения «Вольность» с традицией русской оды XVIII и первой четверти XIX в., как и с его же гражданской лирикой лицейского периода [Чистова 1999]. К примеру, сходство начальной строфы оды А.Н. Радищева «Вольность» (1781–1783) с начальной строфой Пушкина — в повторе слов («вольность» у первого, «свобода» — у второго), в синтаксисе, в библии императивов⁶:

³ Тынянов говорит о том, что Тютчев зачастую связывает слова «по звуковому принципу» [Тынянов 1993: 211].

⁴ В жанре поэтического послания («к кому» или «кому»), написаны более 10% стихотворений Тютчева, и в каждом из них, в отличие от данного стихотворения, адресат одушевленный. По поводу названия «К оде Пушкина на Вольность» К.В. Пигарев пишет: «Несколько странное заглавие довольно точно соответствует содержанию тютчевских стихов: это, действительно, не столько послание к самому Пушкину, <...> сколько размышление по поводу прочитанного» [Пигарев 1962: 28].

⁵ Именно эти стихи пушкинской оды представляют для нас особый интерес, поскольку позволяют, при сравнении с текстом Тютчева, обнаружить в последнем заимствования, естественные во «вторичном» жанре послания «К оде...».

⁶ Концентрация императивов в самом начале оды Пушкина, придающая начальным строфам живость и динамизм, не прошла мимо внимания Тютчева, как и риторика контрастного их чередования (*беги, сокройся – пруди, открой*). Третья и четвертая

О! дар небес благословенный,
Источник всех великих дел,
О, *вольность, вольность*, дар бесценный,
Позволь, чтоб раб тебя воспел.
Исполни сердце твоим жаром,
В нем сильных мышц твоих ударом
Во свет рабства тьму претвори,
Да Брут и Телль еще проснутся,
Седяй во *власти* да смятутся
От гласа твоего *цари*.
(Р., строфа 1)

Беги, сокройся от очей,
Цитеры слабая царица!
Где ты, где ты, гроза царей,
Свободы гордая *певица*? —
Приди, сорви с меня венок,
Разбей изнеженную лиру...
Хочу воспеть Свободу миру,
На тронах поразить порок.
(П., строфа 1)

Исследователи обращали внимание на некоторые тематические, лексические, метрические и фонетические особенности оды Пушкина [Лейбов,Осват 2006: 301; Гиришман 1997], укрепляющие трехчастность композиции. Не имея возможности более подробно останавливаться на всех этих вопросах в рамках данной работы, проиллюстрируем один сквозной интонационно-звуковой принцип организации текста Пушкина (не обнаруженный в одах предшественников): в первой части композиции *стыки строф* строго подчинены определенному *правилу корреляции синтаксиса и звуковых повторов*: переход от синтаксически законченного восьмистишия к следующему сглаживается звуковым повтором (ассонансом и иногда ассонансом с аллитерацией), соединяющим конец строфы с началом смежной, на протяжении пяти начальных строф, с постепенным ослаблением звукового повтора: см. стыки строф 1 и 2 (*порок – открой*, максимальный повтор, ритмическое подобие), строф 2 и 3 (*рабы – увы*, повтор слабее, ритмическое подобие), 3 и 4 (*страсть – лишь там*, самый слабый повтор, с нарушением ритмического подобия). Закономерное завершение этого процесса — на стыке строф 4 и 5 (с синтаксической разомкнутостью строфы 4 и укрупнением, объединение двух восьмистиший в строфах 4 и 5) звуковой повтор отсутствует («<Их меч без выбора> *скользит — И преступленья* <свысока...>»). Тире на стыке строф 4 и 5 берет на себя связующую функцию, которую в предыдущих строфах выполнял звуковой повтор (выделено жирным шрифтом, ниже). Тот же интонационно-звуковой принцип (выдержанный менее строго) — на стыках стихов внутри строф, см., к примеру, строфы 1 и 4: интонационная остановка, вос-

строфы послания Тютчева уникальны по концентрации императивов, распределенных по принципу контраста (строфа 3 vs. строфа 4: *воспой, разнежь, растрогай, преврати* vs. *не смущай, не мрачи*) с заключительной сентенцией, также основанной на контрасте: «смягчай, а не тревожь сердца!»).

клицательный или вопросительный знак в конце стиха или двуступишия сопряжены со звуковым повтором на стыке, при переходе к следующему стиху; то же, в некоторых случаях, — с запятой в конце стиха, при переходе к следующему, как и при объединении двуступишия (или более) в одно предложение (выделено курсивом):

- 1 Беги, сокройся от очей,
Цитеры слабая царица!
Где ты, где ты, гроза царей,
Свободы гордая певица?
Приди, сорви с меня венки,
Разбей изнеженную лиру —
Хочу воспеть свободу миру,
На тронах поразить **порОк**.
- 2 **ОткрОй** мне благородный след...
<...>
Восстаньте, падшие **рабы!**
- 3 **Увы**, куда ни брошу взор...
<...>
И славы роковая **страсть**.
- 4 **Лишь тАм**, под царскою главой
Народов не легло страданье,
Где крепко с вольностью святой
Законов мощных сочетанье;
Где всем простерт их твердый щит,
Где сжатый верными руками,
Граждан над равными главами
Их меч без выбора *скользит* —
- 5 *И преступленье* свысока...
<...>

Связанные по смыслу слова (и особенно ключевые слова) объединены у Пушкина сквозными звуковыми повторами (от первой до последней, двенадцатой строфы). Фонетическая нить идет от слова «свобода» — к словам «покой», «трон», «вольность», «народ»: СВОбода – ВОЛЬНОсть, НАРОД – ТРОН, ЗАКОН – ПОКОЙ. Тот же одический прием — у Радищева (в начальной строфе): ВОЛЬНОсть – ПОЗВОЛЬ; ПозВоЛЬ – ВоСПеЛ, дАР – Раб.

Сравним теперь стихи той же начальной строфы Радищева (слева) с началом тютчевского послания, обратив внимание на лексические по-

вторы, смысловые заимствования и «микросюжетные» параллели (при инверсии двух строк, помеченных одной и двумя звездочками для соответствия):

<О! дар небес благословенный, Источник всех великих дел, О, вольность, вольность, дар бесценный, Позволь, чтоб раб тебя воспел.> Исполни сердце твоим жаром <...>, Во свет рабства тьму претвори, Да Брут и Телль еще проснутся ,** Седей во власти да смятутся От гласа твоего <i>цари</i> . (Р., строфа 1)	Огнем свободы пламеня, <...> ** Проснулся в лире дух Алцея *И рабства пыль слетела с ней <...> На чела бледные <i>царей</i> .
--	---

Помимо связей (через Пушкина) с Радищевым, Тютчев подчеркнул началом своего послания преемственность (надо понимать, что тем самым он указал на преемственность Пушкина) по отношению к одам В.В. Капниста⁷. Сравним начальные строфы «Оды на Рабство» Капниста (1783) и послания Тютчева, обращая внимание на интересующие нас лексические заимствования, как и рифменные, о которых пойдет речь позднее:

Приемлю лиру , мной забвенну, Отру лежащу пыль на ней ,* Простерши руку, отягченну <i>Железных бременем цепей</i> ,** Для песней жалобных настрою...	Огнем свободы пламеня ** <i>И заглушая звук цепей</i> , Проснулся в лире дух Алцея *И рабства пыль слетела с <i>ней</i> . От лиры искры побежали...
--	--

Начальная строфа Капниста заканчивается словом «воспою» (стих 10). Тема воспевание свободы/вольности была и у Радищева («Позволь, чтоб раб тебя воспел»), она есть у Пушкина («Хочу воспеть свободу миру...») и у Тютчева («Воспой...», см. начало строфы 3). Из оды Капниста «На рабство» в его же оду «На истребление в россии звания раба Екатериною Второю, в 15 день февраля 1786 года» (1786) переходит слово *цепей*. Пересечение с тютчевским посланием еще более явно в строфе 7 «Оды на рабство» (выделены слова *свобода*, *рабство* и стих «И раздастся **звук цепей**»), как и, далее, в «Оде на истребление...» («Где **раздавался звук цепей**...», строфа 6):

⁷ В первую очередь, надо иметь в виду «Оду на рабство», созданную в 1783 г., и ответ на нее, написанный Капнистом спустя 3 года, в 1786, под названием «Ода на истребление в России звания раба Екатериною Второю, в 15 день февраля 1786 года», но не только их.

Воззрите вы на те народы,
Где **рабство** тяготит людей,
Где нет любезныя **свободы**
И раздается звук цепей:
(*Ода на рабство*, строфа 7)

1 Огнем **свободы** <пламенея>
2 *И заглушая звук цепей,*
3 Проснулся в лире дух <Алцея>
4 И **рабства** пыль слетела с ней.

Тютчевские заимствования из «Оды на рабство» не ограничены лексическими повторами. Тут и источник деепричастных оборотов (у Тютчева), в том числе, и деепричастия в рифменной позиции (стих 1), как у Капниста в начальной строфе (причастия в рифме стихов 1 и 3: *забвенну – отягченну*). У Тютчева соответствие деепричастий глаголу «проснулся» меняет смысл: «огнем ...пламенея... и заглушая звук...», проснулся ... дух Алцея», в то время как, по смыслу, пламенела, заглушая звук цепей, сама лира. Образ «громыхающей лиры», думается, мог быть позаимствован тоже у Капниста, см. более позднюю «Оду на пиитическую лесть»:

Не столь мечом, как *громом лиры*
Алкей тиранов устрасал;
Всевластия *потряс* кумиры
И жертвою **свободы** пал.
(*Ода на пиитическую лесть*, строфа 5)

Огнем **свободы** пламенея
И заглушая звук цепей,
Проснулся в **лире** дух **Алцея**
И рабства пыль слетела с ней.

Добавим, что сравнение ее с «Вольностью» Пушкина позволяет заметить тематическую преемственность, несмотря на то, что Капнист критикует римского поэта, а не русского одописца:

Велик, в позднейши преидет роды
Любимый музами пиит,
Что чувства, мысль, красу природы
В стихах своих животворит;
Но больший тот, чья звонка лира,
Изобличая злобу мира,
Гремит лишь правдой в слух царей:
Гордыня гласу внять страшится,
И ей прислужна лесть стыдится
Личины гнусныя своей.

Внемлите, свыше вдохновенный
Как царь-пиит к царям зовет:
«Почто ко истине заткненны
Отверзли уши для клевет?
Не соблюдя закона свято,

Мздоимное почто вы злато
Кладете на *весы судов*?
Почто, средь мира сея брани
И отягчая бремя дани,
Пиете пот и кровь *рабов*?
(Ода на пиитическую лесть, строфы 1, 2)

Теперь поговорим подробнее о рифмах. Во многих фрагментах стихов, рассмотренных выше, использованы ассонирующие, теньевые рифмы с ударным гласным (Е). Возможно, от зачина оды Радищева с двумя парами теньевых рифм на Е (*благословЕнный – дЕл – бесцЕнный – воспЕл*) и, в гораздо большей степени, от зачина «Оды на рабство» (*забвЕнну – нЕй – отягчЕнну – ценеЕй*), минуя Пушкина (хотя и у него есть одна пара рифм на Е: *очЕй – царЕй*), к Тютчеву перешел принцип использования теньевых рифм на Е (*пламенЕя – цепЕй – АлцЕя – нЕй*), причем первая пара рифм (*пламенЕя – Алцея*) чрезвычайно редка у предшественников.

Отыскивая источники рифмы «*пламенЕя – Алцея*» из послания Тютчева, мы обратились к ресурсам интернета [НКРЯ] и нашли (в поэтическом подкорпусе документов до 1820 г. включительно) по слову *пламенея* 15 вхождений, из них 14 — в рифме. Отдельно был проведен поиск по формам из начального стиха Тютчева, попарно, в любой последовательности: *огонь*, *огн**, *свобод**, *пламенет**, *плам**, *пламен**. В частности, при поиске корней **огн*** и **пламен*** (на расстоянии от –5 до 5, то есть, не только в одном стихе, но и на расстоянии 2–3 стихов) у предшественников Тютчева обнаружены 32 документа. Из них только в двух случаях **пламен*** приходится на рифменную позицию. Первый стих принадлежит Радищеву: «*Огонь возжег, что пламенеет...*» (Песнь историческая, 1801). Второй («огнем...пламенея»), **совпадающий с тютчевским** (в размере Я6 и с цезурой после слова «огнем»), обнаружен у В.П. Петрова в поэме «Еней». Предполагаем, что начальной строкой послания «**Огнем свободы пламенея...**»⁸ Тютчев указал нам на источник заимствования — стих из опубликованного в 1770 г. и дополненного в 1786 г. перевода «Энеиды» Вергилия, «...**огнем героинства пламенея...**». По сюжету, глазам Энея, «в капище недвижиму стоящу / И в изумлении на живопись смотрящу...», предстают картины, иллю-

⁸ Не исключено, что на возникновение начального стиха («Огнем свободы пламенея...») могла повлиять известная Тютчеву строка из стихотворения Пушкина «Пока свободою горим...» («К Чаадаеву», 1818). О более чем вероятном знакомстве Тютчева с этим стихотворением см. [Лейбов, Осповат 2006: 300].

стрирующие события Троянской войны. На одной из них — амазонка Пентесилея во главе женской рати : «Там, истинным огнем героизма пламеня, / Прекрасных ратниц вождь течет, Пентесилея...». Имя Алцей в родительном падеже тютчевского послания рифмуется с именем амазонки в именительном. Рифма «пламенЕя-ПентесилЕя» стала источником начальной тютчевской рифмы.

В сводном примере мы приводим начальное тютчевское четверостишие (слева, ниже) в сравнении с теми стихами, в которых мы нашли источники заимствований:

Огнем <свободы> пламеня	огнем <геройства> пламеня (Петров)
<И заглушая> звук цепей,	<Железных бременем> цепей (Капнист, 1783)
	<И раздаётся> звук цепей (Капнист, 1783)
	<Где раздавался> звук цепей (Капнист, 1786)
Проснулся <в лире> дух Алцея —	Да Брут и Телль <еще> проснутся... (Радищев)
И рабства пыль <слетела с ней>	<Отру лежащу> пыль <на ней> (Капнист, 1783)

Все приведенные в примере тютчевские стихи и стихи-источники заимствований (кроме одного, со словесно-звуковой перестановкой: *ПроснУлся ...дУх АлцЕя — БрУт и ТЕлль ... проснУтся*), рифмуются на Е.

Переходя к более детальному сравнению послания Тютчева с одой Пушкина, сделаем одно существенное добавление по поводу рифменного слова *пламеня*. У Петрова оно анаграммирует имя героя и созвучно названию поэмы «Еней»⁹. У Тютчева это же слово, в силу лексических, ритмико-синтаксических и фонетических повторов воспринимаемое как часть цитаты, не только становится указанием на источник *собственного* заимствования, но и устанавливает (как и ранее, при сопоставлении с одами Радищева и Капниста) взаимосвязь между одой Пушкина и поэмой Петрова. Хотя слово «геройство» исчезает из текста Тютчева, заменяясь словом «свобода», но оно остается на ассоциативном уровне, подразумевается. Контекстуальная взаимозаме-

⁹ См. в той же поэме Петрова: «Асканий первый тут втекает в мысль *Енея*; / Он, отчею к нему любовью *пламеня*...».

няемость слов «геройство» и «свобода» вносит новый смысл в послание¹⁰).

Если в последовательности фонем и двух ударных слогов начальных слов у Пушкина (*беГИ / сокРОЙся*) Тютчев мог расслышать у Пушкина слово «ге-рой» (подобно тому, как, покажем ниже, он безусловно расслышал и подхватил звуковую игру в последующих строках Пушкина), то это могло послужить ему основанием для заимствования созвучного Пушкину стиха из «Енея»:

беГи, СокРОЙся /	от очей (Пушкин)
оГнѐм ГеРОЙства/	пламеня (Петров)

Пропустив quasi-одические стихи второй строфы тютчевского послания («Счастлив, кто гласом твердым, смелым...»), перейдем к третьей строфе («Воспой и силой сладкогласья...»). В ней наблюдается еще большая преемственность материала и приемов по отношению к пушкинским. Первое двустипшие третьей строфы у Тютчева варьирует пушкинские стихи второй половины начальной строфы:

ВоспОй и сИлой сладкоглАся	ПриДИ, сорви с меня венОк,
РазнЕжь, растрОгай, преврати...	РазбЕй изнеженную лиРу
[воспОй]	Хочу воспеть свобОду миру,
[растрогай] [преврати]	НА ТРОНАХ ПОРАЗИТЬ ПОРОК¹¹

Подобно тому, как в слове «герой» мы предположили комбинацию смежных слов *бег* и *сокрой...* (в связи с созвучием *СокРОЙся* – *геРОЙство*), слово «разнежь» взято из первых двух смежных слов стиха «**Разбей изнеженную лиру...**», *разбЕй* и *изнеж'*, как и некоторые другие слова: с заменой д/т, *преврати* — это *приди* и *сорви*; с заменой б/п, *воспОй* — это *воспеть* и *свобОду*. Начальное двустипшие третьей строфы — это интонационно-звуковой и смысловой пик диалога с Пушкиным. В этой строфе Тютчев использует необыкновенную по

¹⁰ Учитывая то, что в понятие «геройства» в допушкинской поэзии и особенно в поэзии пушкинской поры часто привносился оттенок иронии, допустимо ли предположить, что на предосудительное «поведение» Пушкина (о котором пишут исследователи в связи с заключительной строфой) намекается уже в самом начале тютчевского послания? См. [Осват 1999; Лейбов, Осват 2006].

¹¹ Каденционная пушкинская строка первой строфы «На тронах поразить порок» не оставляет сомнения в том, что и по смыслу, и по симметрии звуковых повторов она — суммирующая, заключительная. Все предшествующие приемы повторов, примененные Пушкиным, а расслышанные и выделенные Тютчевым, сознательно вели к каденции.

употреблению и «неправильную» по форме рифму *сладкогласья* – *самовластья*¹². В свете представлений о тонкости тютчевского поэтического слуха кажется возможным предположить, что отбор согласных начального двусишья третьей строфы у Тютчева связан с еще одним двусишием из оды (по ассоциации однокоренных слов *самовластье* – *самовластительный*):

Самовластительный злодей,
Тебя, твой трон я ненавижу!

(Пушкин, строфа 8)

Воспой и силой сладкогласья
Разнежь, растрогай, преврати
..... (самовластья)
(красоты)

(Тютчев, строфа 3)

В обоих случаях (и у Пушкина, и у Тютчева) чередуются стихи, контрастные по звуковому ряду согласных: первый стих не содержит согласного Р (только Л), а следующий за ним — без Л, но с Р. В пушкинском стихе сочетаются слова «самовластительный» и «злодей» (сплошные Л и Л'). В тютчевской рифме угадывается расслышанный им у Пушкина потенциал «влажно-сладких» созвучий *властительный-обольстительный, власти-сласти*. Пушкинское слово, идущее от грозного слова «самовластье», предваряется в рифме и нейтрализуется по смыслу тютчевским словом «сладкогласье». У Тютчева объединение рифмой, смягчающей значение¹³ слова, дополнено приёмом *сладкогласия*, характерным для жанра оды.

Таким образом, в кульминации стихотворения «К оде Пушкина на Вольность...» обнаружено типичное для Тютчева дополнение и обогащение ассоциативно-звуковым комментарием смыслового. Послание Тютчева явилось результатом многоуровневого прочтения пушкинского стихотворения, интерпретацией, принявшей форму поэтического диалога с предшественником. Многие аспекты этой интерпретации остались неосвещенными. Мы планируем еще вернуться к этой теме.

¹² Она применена, возможно, в пику знаменитой пушкинской рифме *счастья* – *самовластья* («К Чаадаеву», 1818). Заметим, что намек на связь с этим же стихотворением содержится в первой строфе у Тютчева. Стих «от лиры искры побежали...» наводит на мысль, что (у Тютчева) «пламя» (стих 1) «возгорелось» из искр (стих 5). В не по-тютчевски нарочитом звуковом повторе «лиры – искры» заложено, как нам кажется, намерение выделить цитату «Из искры возгорится пламя...».

¹³ Идея «устрашения» облеченных властью тиранов «не столь мечом, как громом лиры», как и введение в послание имени Алцея, могли быть позаимствованы Тютчевым из оды В.В. Капниста «На пиитическую лесть», см. выше.

Л и т е р а т у р а

- Берковский Н.Я.* Ф.И. Тютчев // *Берковский Н.Я.* О русской литературе: сборник статей / Н.Я. Берковский; сост. и подгот. текста: Е.А. Лопырева; предисл.: Г. Фридлендер. Л.: Худож. лит., 1985. С. 155–199.
- [*Гинзбург Е.А.*] *Ginzburg E.A.* Tjutchev: Euphony and Beyond [Тютчев: эвфония и за ее пределами]. Bloomington, IN: Slavica Publishers, 2012. 249 с. (In Eng.)
- [*Гинзбург Е.А.*] *Ginzburg E.A.* Tjutchev: euphony and beyond. Bloomington, IN: Slavica Publishers, 2012. 249 p.
- Гинзбург Е.А.* Стихотворение Ф.И. Тютчева «Первый лист» как поздравительное послание к Е.А. Денисьевой // Ф.И. Тютчев: Грани поэтического мира: сборник статей / ред. Н.Е. Меднис. Новосибирск: Изд. НГПУ, 2007. С. 3–13.
- [*Гинзбург Е.А.*] *Ginzburg E.* «Я встретил Вас... в подлунной стороне»: From V. Zhukovskiy — through A. Pushkin — to F. Tyutchev. Canadian-American Slavic Studies, 35, no. 4, pp. 439–451.
- Гиришман М.М.* Ритмическая композиция стихотворений Тютчева, написанных четырехстопным ямбом // Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языка. М.: Наука, 1991. Т. 50, № 2. С. 156–162.
- Калашиников С.Б.* Ода А.С. Пушкина «Вольность»: эволюция интертекстов // Вестник ВолГУ. Серия 8. Вып. 6, 2006. С. 23–30.
- Королева Н.В.* Тютчев и Пушкин // Пушкин: Исследования и материалы. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1962. Т. 4. С. 183–207.
- Лейбов Р.* «Лирический фрагмент» Тютчева: жанр и контекст. Автореф. дис. ... докт. филол. наук. Тарту, 2000. 139 с.
- Лейбов Р., Осоват А.* Чужое слово у Тютчева: Заметки к теме (II) // Язык. Стих. Поэзия: Памяти М.Л. Гаспарова / Ред.: Х. Баран, Вяч.Вс. Иванов, С.Ю. Неклюдов, А.Л. Осоват, К.М. Поливанов, С.Д. Серебряный, Т.В. Скулачѳева, Е.П. Шумилова. М.: РГГУ, 2006. С. 299–304.
- Некрасова Е.С.* «Альбом С.Д. Полторацкого, 1820–1852 гг.» // «Рус. старина», 1887, т. 56, окт., С. 127–144.
- НКРЯ* — Национальный корпус русского языка [Электронный ресурс]. URL: <http://ruscorpora.ru/>
- Осоват А.Л.* Тютчев и Пушкин: История литературных отношений // Тыняновский сборник. Вып. 4. Рига: «Зинанте», 1990. С. 60–76.
- Пигарев К.В.* Жизнь и творчество Тютчева. М.: Изд-во АН СССР, 1962. 376 с.
- Тынянов Ю.Н.* Вопрос о Тютчеве // Тынянов Ю.Н. Литературный факт / Сост. О.И. Новиковой. М.: Высшая школа, 1993. С. 200–214.
- Чистова И.* Ода «Вольность» [Электронный ресурс]. URL: <http://magazines.russ.ru/zvezda/1999/7/pushkin-pr.html> (20.05.2015)

Elizabeth Ginzburg

DePaul University

(USA, Chicago)

redorbrown@yahoo.com

**INTERTEXTUALITY AND SOUND PLAY IN TYUTCHEV'S EPISTLE
"ON PUSHKIN'S ODE TO FREEDOM"**

Poetics of F. I Tyutchev's early poem "Alight with the Fire of Freedom" (1820) also known as an epistle "On Pushkin's Ode to Freedom." ("K ode Pushkina na Vol'nost") signifies its authors as a future master of versification. The poem's means, especially those related to sound, are as well characteristic of Tyutchev later work. The Tyutchev Epistle provides an analysis and interpretation of Pushkin text and borrows some lexis and means of word and sound development. This study has its purpose in finding the degree of Tyutchev's innovation versus continuity in his poem. For both Pushkin and Tyutchev, the exact time is unknown when the poems were created. Neither of them was published in the lifetime of its author. In both of them, there is a poetic dialogue with their predecessors. Our study offers to add a few new sources of intertextuality in them. In particular, the study points at Tyutchev borrowing a lexical formula created by V.P. Petrov in his long poem ("Aeneus") based on Virgil's "The Aeneid." It is common to make comparison between Pushkin and N.A. Radishchev's "Ode on Freedom" (1781-3). We also compare Pushkin and Tyutchev Odes with V.V. Kapnist odes (1783 and 1786).

Tyutchev's borrowings from Kapnist in his Epistle means, in a way, that he indicates the path Pushkin followed to create his ode somewhat oriented on his (Pushkin's) predecessors in the genre of ode dedicated to the theme of freedom. There are some poetic devices in Pushkin that Tyutchev revealed and creatively developed in his own piece. What attracts our attention in Pushkin ode is importance of sound connections on the compositional level. In Tyutchev, examples of word-and-sound combinatorics are to be understood as a result of his analytical interpretation of Pushkin Ode, which he incorporated creatively in his own epistle. They are related of course not to the entire Pushkin ode in its entirety but to the strophes and lines that attracted his attention, since there is no way of comparing a multistanzaic composition (12 strophes, 8 lines each, in Pushkin) with a two-dozen line composition in Tyutchev. In conclusion, due to Tyutchev's high sensitivity to language, intonation and phonetics, his poetic interpretation of other's texts, not limited to their theme or semantics, usually becomes a complex commentary, which is true in the case of his epistle «On Pushkin's Ode to Freedom».

Key words: "To Pushkin's Ode on Freedom", "Tyutchev and Pushkin", "Tyutchev and Kapnist", "Tyutchev and Petrov", "Pushkin and Radishchev", "sound play", «euphony».

R e f e r e n c e s

- Berkovskii N.Ya. [F. I. Tyutchev]. Berkovskii N.Ya. *O russkoi literature* [On Literature]. Leningrad, Khud. Lit. Publ., 1985, pp. 155–199. (In Russ.)
 Chistova I. Oda "Vol'nost'" [The Ode "Freedom"]. Available at: <http://magazines.russ.ru/zvezda/1999/7/pushkin-pr.html> (accessed: 20.05.2015)
 Ginzburg E.A. Tyutchev: Euphony and Beyond. Bloomington, IN, Slavica Publishers, 2012. 249 p.

- Ginzburg E. A. [F. I. Tyutchev's Poem "First Leaf" as a Congratulatory Epistle]. "F.I. Tyutchev: *Grani poeticheskogo mira*" [F.I. Tyutchev: Aspects of his Poetic World]. Novosibirsk, NGPU Publ., 2007, pp. 3–13. (In Russ.)
- Ginzburg E. "Я встретил Вас... в подлунной стороне": From V. Zhukovsky — through A. Pushkin — to F. Tyutchev." *Canadian-American Slavic Studies*, 35, no.4, pp.439–451.
- Girshman M.M. [Rhythmic Composition of Tyutchev Poems in Iambic Tetrameter]. *Izvestiya Akademii Nauk SSSR. Seriya literatury i yazyka*, 1991, Vol. 50, no 2, pp.156–162. (In Russ.)
- Kalashnikov S.B. [A.S. Pushkin's Ode to Freedom: evolution of intertexts]. *Vestnik VolGU*, 2006, Ser. 8, Vol. 6, pp. 23–30. (In Russ.)
- Koroleva N.V. [Tyutchev and Pushkin]. *Pushkin: Issledovaniya i materialy* [Pushkin: Scholarly Works and Materials]. Moscow-Leningrad, izd-vo AN SSSR [USSR Academy of Science Publ]. 1962, pp. 183–207. (In Russ.)
- Leibov R. "Liricheskii fragment" Tyutcheva: zhanr i kontekst ["Tyutchev's Lyric Fragment": genre and context]. Tartu, 2000. 139 p. (In Russ.)
- Leibov R., Ospovat A. [A Borrowed Word in Tyutchev: Notes on the Theme (II)]. *Yazyk. Stikh. Poeziya: Pamyati M. L. Gasparova* [Language. Verse. Poetry: M.L. Gasparov: In Memoriam]. Moscow, RGGU Publ., pp. 299–304. (In Russ.)
- Nekrasova E.S. [S.D. Poltoratskii's Album, 1820–1852]. *Russkaya starina*, 1887, vol. 56, October, pp.127–144. (In Russ.)
- Nacional'nyi korpus russkogo yazyka* [Russian National Corpus]. [Internet Resource]. URL: <http://ruscorpora.ru/en/index.html>
- Ospovat A.L. [Tyutchev and Pushkin: a story of literary relationship]. *Tynyanovskii sbornik*, 1990, Vyp. 4, Riga, Zinante Publ., pp. 60–76. (In Russ.)
- Pigarev K.V. *Zhizn' i tvorchestvo Tyutcheva* [Tyutchev's Life and Work]. Moscow, Izd-vo AN SSSR [USSR Academy of Science Publ.]. 1962. 376 p. (In Russ.)
- Tynyanov Yu.N. [Question about Tyutchev]. Tynyanov Yu.N. *Literaturnyi fact* [Literature Fact]. Moscow, Vysshaya shkola Publ., 1993, pp. 200–214. (In Russ.)

Е. Г. Жидкова

*Российский государственный гуманитарный университет
(Россия, Москва)
zhidkova.el@gmail.com*

Семантика присубстантивного родительного в словосочетаниях с темпоральными лексемами

В статье рассматриваются значения родительного падежа в субстантивных словосочетаниях, образованных с помощью темпоральных лексем (в первую очередь с помощью лексемы *время*). С позиций коммуникативно-функционального синтаксиса анализируются примеры употребления именного родительного, позволяющие поэтам создавать семантически объемные, неоднозначные словосочетания, те словосочетания, в которых соединяются несколько синтаксических значений (*вино времен, сон времени, театр времен*).

Ключевые слова: функционально-коммуникативный синтаксис, семантика, синтаксема, время, родительный беспредложный, темпоральная лексика, синтаксическая омонимия, синтаксическая неоднозначность.

В настоящей статье будут рассмотрены примеры употребления именного родительного, позволяющие поэтам создавать семантически объемные, неоднозначные словосочетания, те словосочетания, в которых соединяются несколько синтаксических значений. Речь пойдет о субстантивных словосочетаниях с родительным беспредложным и темпоральными лексемами, прежде всего лексемой *время (времена)*. Стандартным вариантом образования этих словосочетаний является такой, при котором темпоральная лексема находится в позиции главного компонента и подчиняет существительные в родительном падеже (*время отдыха, пора любви, годы скитаний*). Однако в поэтической речи субстантивные словосочетания с темпоральными лексемами отличаются от стандартного, общепринятого в языке построения таких конструкций: в поэтической речи нередко слово *время* занимает нехарактерную для него позицию зависимого компонента, например: *вино времен, сон времени, театр времен*. В подобных словосочетаниях семантика темпоральных лексем находится в сложном взаимодействии с грамматической семантикой падежа. Результатом такого соединения является неоднозначность субстантивного словосочетания в поэтическом тексте, что является одним из проявлений поэтической функции языка [Якобсон 1975].

В статье рассматриваются словосочетания двух типов: 1 — *время радости, время удач, время надежды* и 2 — *вино времен, цвет времени,*

снег времен, сумрак времени. Эти словосочетания отличаются от словосочетаний типа *вино Крыма, снег Сибири, сумрак ночи*, во-первых, тем, что в словосочетаниях с лексемой *время* трудно квалифицировать семантику родительного беспредложного, и, во-вторых (как следствие из первого), тем, что они не заменяются синонимичными словосочетаниями с прилагательными.

Задачи настоящей статьи — во-первых, уточнить лексикографическое представление о временных лексемах в соответствующих статьях «Словаря языка русской поэзии XX века» [Словарь... 2001], и, во-вторых, дополнить характеристику темпоральных синтаксем в соответствующих разделах «Синтаксического словаря» Г.А. Золотовой [Золотова 1988]. Решение этих задач предполагает соединение системно-синтаксического анализа родительного беспредложного с интерпретацией поэтических текстов.

Системно-синтаксический подход представлен в «Синтаксическом словаре» Г.А. Золотовой [1988], в котором единицей описания синтаксических значений является синтаксема — трехмерная единица, соединяющая морфологическую форму, семантическое значение лексемы и набор синтаксических функций. Основное внимание в Словаре уделено именным синтаксемам, из которых временных — 24.

Семантические и тестовые возможности слова *время* в поэтическом тексте находим в первом томе «Словаря языка русской поэзии XX века» [Словарь... 2001], инициатором, руководителем и главным редактором которого был В.П. Григорьев. В этом словаре слово *время* представлено объемной статьей в 6 страниц. Кроме того, мы знаем и специальные исследования, посвященные этому слову в творчестве поэтов Серебряного века (например, [Панова 2003]).

Для анализа семантико-синтаксических особенностей родительного беспредложного значимы также и другие подходы: от системной сущности падежа (Е. Курилович), от концепта *времени* (М.В. Всеволодова), от понятия семантической валентности (Московская семантическая школа).

Приведем наиболее важные для нас идеи, сформулированные этими исследователями. В классификации падежей Е. Куриловича [Курилович (1949) 1962] родительный падеж отнесен к разряду грамматических (синтаксических) (наряду с винительным и именительным падежами). Основанием для этого был тот факт, что для родительного беспредложного типична присубстантивная позиция. Эта позиция существует, прежде всего, в номинализациях, то есть в субстантивных словосоче-

таниях, представляющих собой результат «сворачивания» предикативных единиц до именной группы (*отец читает – чтение отца; читать книгу – чтение книги*). Подход от концепта времени позволяет представить систему временных значений, выражаемых в именных группах [Всеволодова 1975]. Третий подход представлен в книге «Теоретические проблемы русского синтаксиса», где при интерпретации валентностей учитываются 54 семантические роли. К темпоральным относятся четыре семантические роли: время как длительность действия, дата (заранее планируемое календарное время), момент (время, когда произошло событие) и срок (период, фрагмент, время ограниченное). Это семантическое деление в рамках перечня ролей может быть соотнесено с формой (например, срок — связан с формой НА + Вин.) или не соотнесено (например, момент — это и родительный падеж — *родиться 2 марта*, и винительный — *возникнуть два века назад*). При этом родительный даты и родительный момента различаются только модальностью намеренности. Срок и время тоже различаются модальностью, то есть добавочным значением (*отсидеть два года за грабеж* — это время, а *арендовать на год* — это срок) [Апресян и др. 2010].

При трехмерном представлении темпоральных компонентов основным объектом становится не семантическая роль, а синтаксема. В «Синтаксическом словаре» Г.А. Золотовой [1988] темпоральных синтаксем больше, чем синтаксем с другими значениями. При этом одни из них образуются собственно темпоральной лексикой (*год, час, минута, осень, весна, молодость, старость*), другие — выражают временное значение без собственно темпоральной лексики (*по дороге, после школы, в войну*).

Особенность темпоральной лексики состоит в том, что лексемы имеют абстрактное значение, связаны с категорией количества, не склонны к полисемии.

В «Синтаксическом словаре» родительный беспредложный представлен 14 синтаксемами, из них только одна темпоральная — родительный даты (*девятого мая, третьего дня*). При этом интересно то, что в рамках этого падежа свободной (семантически независимой) синтаксемой признается лишь родительный даты; остальные синтаксемы оказываются либо обусловленными (их семантика обусловлена семантикой и структурой синтаксической конструкции; таких синтаксем 9), либо связанными (их значение прочитывается в связи с главным словом в словосочетании; их 4).

Возникает вопрос: в какую группу может попасть родительный присубстантивный в темпоральных словосочетаниях, т.е. в таких сочетаниях, в которых главное слово — лексема с временной семантикой: *время, век, год, мгновенье, минута, секунда, час; осень, зима* (например, *годы детства, часы радости, время осени* и др.)? И соответственно и другой вопрос: к каким синтаксемам может относиться родительный беспредложный в словосочетаниях типа *вино времени, колесо времени, старьевщик времени, книга времени*.

Из 9 обусловленных синтаксем только 5 способны занимать присубстантивную позицию: Род. количественный (*стая птиц*), Род. качественный (*человек доброй души*), Род. посессивный (*дом отца*), «Род. агентивный» (*приезд гости*) и «Род. носителя признака» (*зелень трав*). Из этих пяти только 2 синтаксемы могут быть при именах абстрактных: синтаксема «родительного агентивного» и синтаксема «родительного носителя признака». Родительный темпоральных словосочетаний нельзя отнести ни к первой, ни ко второй синтаксемам. Но можно заметить, что по своей сути она близка «родительному носителю признака». Разница между ними в том, что главное слово в сочетаниях с «родительным носителем признака» — абстрактное отадективное существительное, т.е. производное существительное. При этом существительные с временной семантикой, будучи абстрактными, не являются номинализациями, т.е. являются непроизводными существительными. Это значит, что при трансформации словосочетаний с синтаксемами родительного в словосочетания с прилагательными с большой степенью вероятности могут возникнуть осложнения.

Трансформацию первого словосочетания с синтаксемой «родительного носителя признака» рассмотрим на примерах *красота одежды, любопытство слушателей*. При трансформации присубстантивная синтаксема «родительного носителя признака» (*одежда, слушатели*) становится главным словом, а отвлеченное существительное (*красота, любопытство*) трансформируется в прилагательное. В результате получаем словосочетания *красивая одежда, любопытные слушатели*. Из темпоральных словосочетаний также можно получить конструкции с согласованным определением, в том случае, когда зависимое слово — абстрактное существительное, например: *годы радости, время счастья*. Но, в отличие от словосочетаний с синтаксемой «родительного носителя признака», в темпоральных словосочетаниях при трансформации прилагательным становится сама присубстантивная синтаксема: *годы радости – радостные годы, время счастья – счастливое время*.

Следовательно, по трансформационным возможностям темпоральные словосочетания сближаются с «родительным агентивным» (ср.: *речь отца – отцова речь*). Кроме того, часть темпоральных конструкций с родительным падежом невозможно трансформировать в конструкции с прилагательным (*вино времени, плащ времени*).

Исследования синонимических возможностей субстантивных синтаксем показали, что свободные синтаксемы не изменяются ни при каких трансформациях (*По утрам он работал – По утрам обязательно работа, по вечерам отдых – Работа по утрам плодотворна*), связанные и обусловленные синтаксемы при трансформациях заменяются на синонимичные, т.е. их форма маркирует принадлежность определенной синтаксической конструкции, а изменение синтаксической позиции влечет за собой изменение морфологической формы. Поэтому при номинализации родительный беспредложный маркирует приименную позицию, а не значение. Тем самым создается ситуация синтаксической омонимии — неразличения «родительного агентивного», «родительного носителя признака», родительного объекта (см. известные примеры со словом *портрет — портрет Репина*, а также словосочетания с девербативами типа *выбор, отбор — выбор актера*).

Но если в родительном беспредложном оказывается категориальное слово *время*, ситуация еще более осложняется: субъектно-объектные значения вступают во взаимодействие с количественным значением. *Время* концептуализируется и как субъект (*голос времени, бег времени, ход времени/времен*), и как объект (*чувство времени*), и как носитель непроцессуального признака (*сумрак времени, гранит времени*), и как количественно характеризующееся понятие (*час времени, капелька времени*). При трансформации этих субстантивных словосочетаний обнаруживаем следующие отличия: первые два значения дают отглагольную конструкцию, третье — адъективную, а 4-е синонимично субстантивным словосочетаниям с синтаксемой «из + Род.». При чтении подобных словосочетаний у читателя есть определенные ожидания: например, если главное существительное — девербатив (прежде всего от непереходных глаголов) или деадъектив, то родительный беспредложный должен читаться как родительный субъекта. Однако при чтении поэтических текстов подобные ожидания оправдываются не всегда. Например, в стихотворениях М. Цветаевой встречаем словосочетания *шум времени* и *затишье времени*. Согласно представлениям носителя языка эти словосочетания должны читаться как *время шумит* и *время затихает*. Однако в стихотворениях М. Цветаевой появляется ситуация

неоднозначного прочтения. В отрывке из стихотворения «О поэте не подумал...»:

*О поэте не подумал
Век — и мне не до него.
Бог с ним, с **громом**. Бог с ним, с **шумом**
Времени не моего!¹ —*

словосочетания *гром, шум времени*, наряду с трансформацией в отглагольные словосочетания *время гремит, шумит*, допускает трансформацию в сочетания *громовое, шумное время* и дальше — *время грома, шума* ('время громких, страшных событий'), т.е. слово *время* имеет дополнительное значение признака.

В другом отрывке из стихотворения М. Цветаевой «Ночь»:

*Хлынула ночь! (Слуховых верховий
Час: когда в уши нам мир — как в очи!)
Зримости сдернутая завеса!
Времени явственное **затишье!**
Час, когда ухо разъяв, как веко,
Больше не весим, не дышим: слышим —*

у слова *время* (*затишье времени*) также можно обнаружить сразу два значения, субъектное и объектное: не только 'время затихло', но и 'ночь «затишила» время'. Параллельно со словом *затишье* используется другое слово с такой же приставкой — *завеса*. Поэтому словосочетание *сдернутая завеса зримости*, как и сочетание *затишье времени*, — это номинализация: для того чтобы видеть, слышать душу, надо закрыть глаза (или оказаться в темноте), т.е. убрать, сдернуть зримость, которая мешает, не позволяет услышать.

В «Словаре языка русской поэзии» можно обнаружить тематические линии, связанные как с уже упоминавшимися, так и с другими значениями родительного падежа. Количественное значение, свойственное темпоральной лексике, передается с помощью слов *часок, капелька, песчинка, мелкая ячейка, даль, тьма, пропасть, горы времени*, которые обозначают количество, объем, меру времени. Фаза времени — с помощью слов *начало, конец, окончание, скончание времени/времен*.

Каузативное значение, которое является определенной модификацией родительного субъекта, встречается в словосочетаниях *бремя вре-*

¹ Во второй строфе этого стихотворения находим неоднозначные конструкции: *яд мой, вред мой*, которые могут читаться как с субъектным значением, так и с объектным значением: *Век мой — яд мой, век мой — вред мой*.

мени/времен; приказ времени, произвол времен, прикосновение времен; палки времени, латы времени, печь времени, закон времен, заповедь времен, завет времен. Эти конструкции можно толковать как «время влияет на человека, на его судьбу». Предназначенность, зависимость от времени выражена и в сочетании *пера руки времен* (В. Хлебников).

Каузативное значение есть и в классической водной метафоре *река, поток, течение, ручей, стремнина, волна времени, поскольку унесет, пожрет, смое*.

Каузативность прочитывается и в словосочетании *вино времен*, где *время/времена* — источник вдохновения:

*А я пою вино времен —
Источник речи италийской —
И в колыбели праарийской
Славянский и германский лен!*
(О. Мандельштам)

Субъектное понимание времени есть в словосочетаниях *обида времени, затишье времени, шум времени, гул времени* (М. Цветаева), *книга времени* (В. Маяковский). Собственно субъектное значение встречается в словосочетаниях с существительными, мотивированными глаголами движения: *ход, движение, бег, полеты*. У В. Хлебникова используется метафора *орел времени*, также основанная на значении движения. Идею направления обнаруживаем в сочетании *русло времен* (Хлебников).

Для слова *время/времена* в признаково-характеризующем значении (*времен Петра, времени Екатерины, времен Очаковских, Крым пушкинских милых времен*) характерно употребление с распространителем (или еще одним родительным беспредложным, или прилагательным). Однако в поэтических текстах начала XX века встречается и абсолютное употребление (без зависимых слов), например, у М. Цветаевой:

*Плაც цвета времени и снов —
Плაც Кавалера Калиостро.*

Родительный беспредложный *времени/времен*, употребляющийся при деадъективах, выражает носителя признака: *величье времен, суровость времен, ненужность времен*. При этом время как носитель признака мыслится и как объект познания, на который направлено внимание человека: время — это загадка, оно сумрачное, непонятное, темное, туманное — *сумрак времени, темь времен, сон времени, даль веков, снег времен* (у А. Блока). Человек всматривается *в даль времени*. Соответ-

ственно время мыслится как пространство. Поэтому у М. Цветаевой закономерными оказываются употребления типа *родиться мимо времени, миновать время, прокрасться временем*. Пространственная семантика есть и в сочетании *завсегдатой твоих времен* (М. Кузмин).

«Словарь языка русской поэзии XX века» позволяет увидеть определенные предпочтения авторов. Например, О. Мандельштам в период до 30-х годов не использовал родительный падеж как при слове *время*, так и при других темпоральных лексемах (*век, год, час*). Эти слова у О. Мандельштама либо подчиняют прилагательное (например, *великий сумеречный год, обманные и глухие времена, смертный час; гневные, скорбные дни*), либо сами становятся в подчиненную позицию: *театр времен, вино времен, стремнина времени; высокая нежность грядущих веков, гремучая доблесть грядущих веков, пучина веков; околицы века, сердце века, прах веков, века первый хмель, мера века*. Если в сочетании *гремучая доблесть грядущих веков* из стихотворения «За гремучую доблесть грядущих веков...» время можно трактовать как обладателя, possessора (доблесть людей будущего, доблестные люди из грядущих веков, доблесть, которая будет принадлежать будущему) и пространство (доблестные люди находятся в будущем), то в сочетании *высокая нежность грядущих веков* («Актер и рабочий») у темпоральной лексемы *век* появляется дополнительное, собственно субъектное значение: ‘век будет нежен’, время будет мягким, ласковым с человеком.

На особое отношение О. Мандельштама к категории времени было обращено внимание в работе Л.Г. Пановой, где была детально рассмотрена (безотносительно к поэзии О. Мандельштама) система значений для слова *время* (а также *мгновение, минута, час, день, год, век*) [Панова 2003]. 6 темпоральных значений у Л.Г. Пановой даны с указанием на сочетаемость с родительным падежом: «большой по протяженности промежуток времени без точных границ, выделяемый по какому-либо характерному признаку, явлению, событию X»: *время детства, войн, золотое, советское* (близко по значению к *эпохе, веку*); «промежуток на оси времени более или менее определенной протяженности без точных границ»: *время тревог <раздумий>*; «момент или точка на оси времени»: *время рождения*; «точка на оси времени, предназначенная для события X»: *время обеда*; «промежуток времени без точных границ, целиком занятый каким-либо действием»: *время урожая*; «промежуток времени определенной длительности с точными границами, за который происходит X»: *время горения, астрономическое время* [Там же].

При изучении значений и употреблений лексемы *время*, подчиняющей родительный падеж, оказывается, что не все значения можно точно вписать в систему Л.Г. Пановой. Например, в стихотворении А. Блока «Ты твердишь, что я холоден, замкнут и сух...» встречается сочетание *время надежды и веры большой*:

Было *время надежды и веры большой* –
 Был я прост и доверчив, как ты.

Здесь лексема *время* соединяет два значения: время, предназначенное для надежды и веры (*время надеяться и верить*), и время, заполненное надеждой и верой. Причем в первом случае время всеобщее (верить и надеяться должны были все), а во втором — может характеризовать период жизни как отдельного человека, так и общества в целом.

Подводя итог, необходимо отметить, что приименный родительный беспредложный позволяет поэтам создавать семантически объемные, неоднозначные словосочетания, соединять разные синтаксические значения в одном словосочетании — статику и динамику, признаковость и предметность, членимость и нечленимость, конечность и вечность, личность и неличность, объектность и субъектность. В поэтических текстах темпоральная семантика лексем соединяется с субъектно-объектной и количественной семантикой падежа, тем самым превращая время в вещную сущность.

Л и т е р а т у р а

- Апресян Ю.Д., Богуславский И.М., Иомдин Л.Л., Санников В.З. Теоретические проблемы русского синтаксиса: Взаимодействие грамматики и словаря. М.: Языки славянских культур, 2010. 408 с.
- Всеволодова М.В. Способы выражения временных отношений в современном русском языке. М.: Издательство Московского университета, 1975. 283 с.
- Золотова Г.А. Синтаксический словарь: Репертуар элементарных единиц русского синтаксиса. М.: Наука, 1988. 440 с.
- Курилович Е. Проблема классификации падежей // Курилович Е. Очерки по лингвистике. М.: Иностранная литература, 1962. С. 175–203.
- Панова Л.Г. «Мир», «пространство», «время» в поэзии Осипа Мандельштама. М.: Языки славянской культуры, 2003. 808 с.
- Словарь языка русской поэзии XX века. Т. 1 (А–В). М.: Языки славянской культуры, 2001. 896 с.
- Якобсон Р. Лингвистика и поэтика // Структурализм: «за» и «против». М.: Прогресс, 1975. С. 193–230.

Elena G. Zhidkova

*Russian State University for the Humanities
(Russia, Moscow)
zhidkova.el@gmail.com*

SEMANTICS OF GENITIVE CASE IN SUBSTANTIVE PHRASES FORMED BY TEMPORAL LEXEMES

The article presents the meanings of the genitive case in substantive phrases formed by temporal lexemes (primarily using the lexeme “time”). Such phrases are usually constructed in such way: the temporal lexeme acts as the main word of construction and subordinates nouns in the genitive case (*time for rest, time for love, years of wandering*). However, in poetic speech such phrases differ from the standard, common construction of such structures. In poetic language the word *time* often takes the position of dependent component, for example *wine of times, nap of time, theater of times*. In such phrases the semantics of temporal lexemes is in a complex interaction with the semantics of grammatical case. The result of such a compound is the ambiguity of the substantive phrases in a poetic text, and this is one of the manifestations of the poetic function of language. Such examples allow poets to create semantically volumetric, ambiguous phrases that combine several syntactic meanings. Usage examples of genitive in substantive phrases are analyzed from the standpoint of functional and communicative syntax.

R e f e r e n c e s

- Apresyan Yu.D., Boguslavskii I.M., Iomdin L.L., Sannikov V.Z. *Teoreticheskie problemy russkogo sintaksisa: Vzaimodeistvie grammatiki i slovarya* [Theoretical Problems of Russian Syntax. Interaction of Grammar and Dictionary]. Moscow, 2010. 408 p.
- Vsevolodova M.V. *Sposoby vyrazheniya vremennykh otnoshenii v sovremennom russkom yazyke* [Ways of expression of temporal relations in modern Russian]. Moscow, 1975. 283 p.
- Zolotova G.A. *Sintaksicheskii slovar': Repertuar elementarnykh edinit russkogo sintaksisa* [Syntactical Dictionary: The Repertoire of Russian Syntax Elementary Unities]. Moscow, 1988. 440 p.
- Kurilovich E. [The Problem of Cases Classification]. *Ocherki po Lingvistike* [Essays in Linguistics]. 1962, pp. 175–203. (In Russ.)
- Panova L.G. «Mir», «prostranstvo», «vremya» v poezii Osipa Mandel'shtama [“Peace”, “space”, “time” in the poetry of Osip Mandelstam]. Moscow, Yazyki slavyanskoj kul'tury Publ., 2003. 808 p.
- Slovar' yazyka russkoi poezii XX veka* [Dictionary of the Language of the Russian Poetry in the XXth Century]. Moscow, 2001. 896 p.
- Yakobson R. [Linguistics and Poetics]. *Strukturalizm: “za” i “protiv”* [Structuralism: “for” and “against”]. 1975, pp. 193–230. (In Russ.)

Анна Маймескулов

*Университет Казимира Великого,
(Польша, Быдгощ)
majmiesk@ukw.edu.pl*

Александр Шайкин

*Орловский государственный университет,
(Россия, Орёл)
ashaikin@yandex.ru*

Прагматика семиозиса стихотворения Иосифа Бродского «Мужчина, засыпающий один...»

Прагматика семиозиса понимается в статье согласно семиотической традиции Чарльза Пирса и Умберто Эко как сотрудничество читателя и автора на основе интерпретационной стратегии, отраженной знаковой структурой текста.

Текст стихотворения Иосифа Бродского «Мужчина, засыпающий один...» (1965), повествующий о страдании героя, разлученного с возлюбленной, трактуется в анализе как постмодернистский, отличающийся ризомной, ветвящейся структурой, нелинейностью нарратива, «совозможностью» альтернативных миров, трансгрессивностью событий и мест. Опорным приемом для модели мира в стихотворении является фигура хиазма, перекрестка и развилки, реализованная на разных уровнях текста — актантном, нарративном, риторическом.

Гендерный обмен-маскарад, характеризующий поведение героя и его «стола», функционирует в стихотворении как интерпретанта компенсирования недостатка любимой Женщины посредством искусства поэзии. При этом интерпретанта как знак второй степени, знак знака, отыскивается не только в пределах данного текста, но и в интертексте (Цветаева, Пастернак), также в автоинтертексте: в корпусе стихотворений Бродского 60-х годов.

Сюжетная ситуация разлуки героя с возлюбленной результируется автопоэзисом: самостроительством героя, его перестройкой как просто любящего мужчины в творца-поэта, вдохновляемого Музой и равняющегося на «высокие — без посторонней помощи — деревья». Потенции возможности такого «автопересотворения» демонстрирует в структуре стихотворения именно хиазм, фигура двойной инвагинации, двойной развилки, определяющей открытость и недетерминированность выборов дальнейшего поведения. Эта фигура значима и для иных персонажей. Так, в тексте Бродского «петух» и «призрак» выступают биномом: если «призрак» — метафора любовной ревности, то «петух» — апотропией лирического героя. Они являются парно и ставятся в отношения параллелизма, прямого и перекрестного хиазмического.

Интерпретационной доминантой стихотворения является идея возможности и невозможности преодоления разлуки и страданий искусством поэзии, осложненная важнейшей философской категорией художественной модели мира Бродского: временем.

Ключевые слова: семиозис, прагматика, знак, интерпретанта, автопоэзис, хиазм, инвагинация, бифуркация, ризома, любовный дискурс.

О тоска! Забью, затуплю ее, неистовую, стихами.

Борис Пастернак, *Письма из Тулы*

...все проходит через... хиазм... — ...родвилки, развилки (это серия перекресток, *carrefour* от лат. *quadrifurcum* — двойная развилка, *grille* — решетка, *claire* — плетенка, *cle* — ключ).

Ж. Деррида

Методологические установки

Термин *прагматика*, согласно Ч.С. Пирсу и У. Эко, понимается как читательски-интерпретационная деятельность, ориентированная на реконструкцию стратегии текста — того, «о чем текст ...только суггерит, пресуппонирует, имплицитно», в том числе и установки на «прочтение» его интертекстов, «из которых текст берет свое начало и в которые он сам, в конечном счете, впадет» [Есо 1994: 5]. Прагматика оперирует понятием «интерпретанты» — знаком второго уровня, представляющего не объект, а знак объекта, но представляющего его не во всех отношениях, а только в связи с некоторой «идеей» или «основой» [Эко 2007: 299, прим. 3]. Поэтому семиозис объясняет себя сам постоянным круговращением знаков и их переводом посредством интерпретант в значения, закрепляемые как новые знаки, требующие в свою очередь новых интерпретант в процессе нескончаемого семиозиса (в терминах Пирса и Эко). *Семиозис* являет собой динамический процесс интерпретации знака, тем самым и способ его функционирования; интерпретация осуществляется операционально: посредством выбора кодов и их верифицирования другими кодами и словарями. Такое поведение не деформирует художественное сообщение, которое всегда интенционально, — а лишь, по выражению Умберто Эко, всегда «наступает ему на пятки» [Есо 1996: 356–357]. В аспекте прагматики семиозиса подчеркнем, что и сам Иосиф Бродский настаивал на сотворчестве писателя и читателя, полагая, что активность такого сотворчества в области поэзии несравнима ни с каким другим видом искусства¹.

¹ Ср.: «Поэзия заставляет читателя соучаствовать, благодаря ей возникает чувство общности, не известное никаким другим формам искусства. Живопись, скульптура, балет, опера — это праздники чувств. Но в них есть что-то пассивное. Только поэзия делает нас участниками творческого процесса» [Янгфельдт 1999: 100].

Экспликативная модель стихотворения

Автобиографическим контекстом любовного стихотворения Иосифа Бродского «Мужчина, засыпающий один...» (1965), является разлука с возлюбленной (Мариной Басмановой) в результате архангельской ссылки поэта. Текст стихотворения состоит из 4 нумерованных частей, возрастающих в количестве строк: 10, 27, 42, 55, объем которых возрастает вместе с накалом чувств героя. Часть 1 повествует об одиноком засыпании Мужчины, мотивируя явление Музы как заместительницы любимой, перестраивающей его в поэта; часть 2 — о его раннем, с пелухами, вставании ради избывания любовной тоски за работой на скотном дворе, коннотирующем любовное воскресение; часть 3 сгущает время ожидания встречи с любимой до точки невозврата, за которой — часть 4 — встреча двоих оформляется уже как трансгрессия в некоем мистическом хронотопе.

Хиазмический код

Инициальной строфой стихотворения, в структуре которого лежит стержневая фигура хиазма, задается риторически-кодовая матрица всего текста стихотворения Бродского:

Мужчина, засыпающий один,
ведет себя как женщина. А стол
ведет себя при этом как мужчина.
Лишь Муза нарушает карантин
и как бы устанавливает пол
присутствующих. В этом и причина
ее визитов в поздние часы
на снежные Суворовские дачи
в районе приполярной полосы.
Но это лишь призыв к самоотдаче
[Бродский 1992: 441–444].

Хиазм — вид параллелизма, фигура перекрестка, скрещения, двойной принадлежности, перешел в XX веке из риторики в философию как категория бифуркационных эволюционных процессов² — в настоящей

² Фигура ветвления эволюционных траекторий системы обретает в постмодернизме фундаментальный статус («сеть» и «ветвящиеся расширения» ризомы у Делёза и Гваттари, «решетка» и «перекрестки бесконечности» у Фуко, смысловые перекрестки «выбора» у Р. Барта, «перекресток», «хиазм» и «развилка» у Деррида, «лабиринт» у Эко и Делёза). Так, по словам Деррида, «все проходит через... хиазм, все письмо им

статье трактуется как риторический прием, проецируемый на семиозис произведения как сложного целого.

Если на уровне прагматики не учитывать хиазмическую структуру строфы текста Бродского, то нетрудно попасться в ловушку наивно-реалистического чтения, задаваясь, например, вопросом, в чем состоит гендерная (или просто половая) специфика засыпания? Ибо непонятно, как вообще можно «вести себя» в процессе засыпания, разве что вертеться с боку на бок, но речь явно не об этом, и читатель начинает сомневаться в правомерности применения трансвеститного, или маскарадного кода. Хиазмический же параллелизм устанавливает реляционную решетку между актантами — Мужчиной, Женщиной и Столом, позволяющую декодировать их обмен ролями в функциональном зеркально-диалогическом отражении по принципу «Я как Другой»³.

Автономная — не учитывающая хиазматической увязки — интерпретация предикации Стола («А стол ведет себя при этом как мужчина») могла бы быть сведена к одной лишь мотивации ‘мужскости’ Стола, возмещающей потерю Мужчиной мужской идентичности в ситуации одиночества — разлуки с возлюбленной («Мужчина, засыпающий один, ведет себя как женщина») и трактоваться как переход недореализованного (в «карантинном» коде изоляции героя) *мужского* на «стол», поддерживающий половую категорию и грамматически, и семантически: всеми четырьмя устойчивыми ногами — в интертекстуальном коде Цветаевского *Стола*: «Мой письменный выучный мул! / Спасибо, что ног не гнул / Под ношей, поклажу грёз — / Спасибо — что нёс и нёс»⁴.

Но если *прагмой*⁵ считать здесь не отдельный предикатив Стола, а его поведенческое выражение в хиазмической конструкции, то Стол

охвачено... Форма хиазма, этого X, очень меня интересует, не как символ неведомого, но потому что тут имеет место... род вилки, развилки (это перекресток, *carefour* от лат. *quadrifurcum* — двойная развилка, *qrille* — решетка, *claire* — плетенка, *clé* — ключ)» [Можейко [Электронный ресурс]. URL: http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/fil_dict/506.php (посещение 28.05.2015).

³ Ср. познание Другого посредством собственного телесного поведения, напр., в феноменологии восприятия по Морису Мерло-Понти [Maciejczak 1995: 189–193].

⁴ См. стихотворный цикл Марины Цветаевой «Стол» [Цветаева 1965: 297–299]. Ср. в автоинтертексте Бродского отождествление «стола» и лирического героя в стихотворении «Чаша со змейкой» (1965): «Дождливом утром, стол, ты не похож / на сельского вдовца-говорюна»; «Тут в мире, где меняются столы, / слиянием с хозяином грёз» [Бродский 1992: 358].

⁵ *Прагма* трактуется нами как синоним «*лексии*» в терминах Р. Барта: произвольно выделяемая в интерпретационной практике читательская единица [Barthes 1999: 48].

Бродского не только двойник Мужчины, но и — метонимия творческого труда и поэтического вдохновения ('письменный стол') в контексте Музы, «устанавливающей пол присутствующих», заместитель-двойник отсутствующей Женщины/Музы. При этом «пол», устанавливаемый Музой, суггерируя значение 'половины' как слова из любовного дискурса (понимаемого терминологически⁶), может одновременно игровым, тропическим образом, семантизировать Платоновскую 'целостность', т.е. компенсацию недостающей Мужчине его женской 'половины'⁷.

Поскольку интерпретантой поведения Мужчины является отсутствующая любимая, ее интенциональный образ зеркально вписан в структуру образа Мужчины как «семиотический образ его диалогического контрагента»⁸. Аналогично женским соответствием Стола является Муза, призывающая Мужчину-Поэта «к самоотдаче». Это еще один интертекстуальный перекресток с пастернаковской *эвристемой*⁹ поэтического творчества: «Цель творчества — самоотдача» (из стихотворения Бориса Пастернака «*Быть знаменитым некрасиво...*»).

Пародийно-игровой в кодовом отношении локус стихотворения — «снежные Суворовские дачи / в районе приполярной полосы» — актуализирует и автобиографическое место ссылки Бродского (деревня Норенская Архангельской области), и с метатезой: «Сувор(овских)» как 'суров(ых)' отсылает к реальному топониму дачного района в Крыму (за подсказку благодарим Андрея Ранчина). Сопряженный с гендерно-маскарадным кодом «приполярный» код актуализирует еще один пастернаковский любовный интертекст — стихотворение *Полярная швея*:

На ней была белая обувь девочки
И ноябрь на китовом усе,
Последняя мгла из ее гардеробов,
И не во что ей запахнутья.

Ей не было дела до того, что чучело
Чурбан мужского рода,
Разутюжив вьюги, она их вьючила
На сердце без исподу.

⁶ Ср. [Barthes 1999].

⁷ См. рассуждения об андрогине [Платон 1970: 116–121].

⁸ Об энантиоморфизме как элементарной «машине» диалога см. [Лотман 1992: 21].

⁹ Виктор Григорьев предложил понятие «эвристымы» как креатемы, «сильным» контекстом которой является цитируемость, (прото)афористичность, см. [Григорьев 2004: 61]. Предполагаем, что со временем, в силу интерпретационной практики, многие креатемы Бродского обретут статус эвристымы.

Я любил оттого, что в платье милой
Я милую видел без платья,
Но за эти виденья днем мне мстило
Перчатки рукопожатье.

Еще многим подросткам, верно, снится
Закройщица тех одиночеств...

[Пастернак 1990: 156]

При этом интертекст *Полярной швеи* задает стихотворению Бродского хиазмическую кодовую матрицу, ср. у Пастернака: «Я любил оттого, что в платье милой / Я милую видел без платья».

Двойная «инвагинация»

Для описания кодовой риторико-синтаксической структуры части 2, являющей собой усложненный вид хиазма, воспользуемся термином Ж. Деррида «инвагинация», подчеркивающим отношение двойной зависимости внешнего и внутреннего, их онтологическую скрещенность, снимающую границу между интерьером и экстерьером и восходящую к феноменологии видения М. Мерло-Понти: «Видеть — это быть видимым»¹⁰. У Бродского эта формула варьируется в семантеме ‘любить — это быть любимым’.

В стихотворении Бродского инвагинативны по отношению друг к другу «петухи» и «призраки»: если «призрак» — метафора любовной ревности, то «петух» — апотропией лирического героя. «Вставить с петухами» — ‘разгонять крестьянской работой работу воображения в разлуке с любимой’¹¹. Петух и призрак ставятся в отношения параллелизма прямого — «Но это ему призрак не дает / разлеживаться. И петух дает / приказ ему от сна восстать»¹², и параллелизма хиазмического, перекрестного:

Умеющий любить, умеет ждать
и призракам он воли не дает.

¹⁰ Ср. [Markowski 1997: 373–387].

¹¹ В северной ссылке Бродский мучился не только разлукой с возлюбленной, Мариной Басмановой, но и ревностью в связи с ее предполагаемым уходом к Дмитрию Бобышеву, другу Бродского. См. об этом: [Лосев 2006: 72–76]. О «петушином» коде в поэзии Бродского см. [Маймескулов 2012: 327–338].

¹² Ср. в стихотворении Бродского «Чаша со змейкой» (1964): «Асклепий, петухами мертвеца / из гроба поднимавший! Незнаком / с предметом — полагаюсь на отца, / служившего Адмету пастухом. / Пусть этот кукарекающий маг, / пунцовый эспаньолью горя, / меня не отрывает от бумаг» [Бродский 1992: 358].

Он рано по утрам встает.
 Он мог бы и попозже встать,
 но это не по правилам. Встает
 он с петухами. Призрак задает
 от петуха, конечно, деру. Дать
 его легко от петуха. И ждать
 он начинает. Корму задает
 кобыле. Отправляется достать
 воды, чтобы телятам дать.
 Дрова курочит. И, конечно, ждет.
 Он мог бы и попозже встать.
 Но это ему призрак не дает
 разлеживаться. И петух дает
 приказ ему от сна восстать.
 Он из колодца воду достает.
 Кто напоит, не захоти он встать.
 И призрак исчезает. Но под стать
 ему день ожидания настает.
 Он ждет, поскольку он умеет ждать.
 Вернее, потому что он встает.
 Так, видимо, приказывая встать,
 знать о себе любовь ему дает.
 Он ждет не потому, что должен встать
 чтоб ждать, а потому, что он дает
 любить всему, что в нем встает,
 когда уж невозможно ждать.

Фраза «Он рано по утрам встает» и фраза с версификационным сдвигом — «Встает / он с петухами» хиазмичны по отношению друг другу, но перебиты — перевиты комментарной фразой, лейтмотивным замечанием на стороне — «Он мог бы и попозже встать, / но это не по правилам». Хиазмична, хотя и с элементами инверсии и метрического сбоя, и следующая парная констатация: «Призрак задает / от петуха, конечно, деру. Дать / его легко от петуха». Дистантный хиазм образуется и сегментами «умеет ждать»..., «И ждать он начинает», и т.д.

Разновалентностный и «заворотный» повтор-подхват-перехват предикативов с «любить» — «ждать» — «встать»/«восстать» (с игровым паронимом «под стать») — (за)дать»/«давать», разветвленный объектными перестановками в структуре сложного параллелизма петухов и призраков (описания кормления скота и томления любовного ожидания) в духе постмодернистской *ризомы*, — результирует хиазмической формулой духоподъемной вселюбовности: «Он ждет, поскольку он умеет

ждать. / Вернее, потому что он встает. Так, видимо, *приказывая встать, зная о себе любовь ему дает*. / Он ждет не потому, что должен встать / чтоб ждать, а потому, что *он дает / любить всему, что в нем встает*, когда уж невозможно ждать» (курсив наш. — А. М., А. Ш.).

Принцип ризомы

Ризома (фр. *rhizome* ‘корневище’) понимается как «фундаментальная для постмодерна установка на презумпцию разрушения традиционных представлений о структуре как семантически центрированной и стабильно определенной» и «является средством обозначения радикальной альтернативы замкнутым и статичным линейным структурам, предполагающим жесткую осевую ориентацию» [Ризома, электронный ресурс]. 3-я часть стихотворения именно по такому принципу возвращает любовный дискурс стихотворения к его исходной точке, контаминируя начало частей 1 и 2: «Мужчина, засыпающий один, / умеет ждать. Да что и говорить», переписывая сценарий части 2: «Вот так он ждет. Вот так он терпит. А? / Не слышу: кто-то слабо возражает?».

Развивая мотив ожидания, часть 3 содержит развернутое уподобление Мужчины часам как бифуркационной точке продолжения действия:

Умеющий любить, он, бросив кнут,
Умеет ждать, когда глаза моргнут,
И говорить на языке минут.
.....
Умеющий любить на циферблат
С течением дней не только языком
Становится похож, но, в аккурат
Как под стеклом, глаза под козырьком.
По сути дела взгляд его живой
Отверстие пружины часовой.
Заря рывком из грязноватых туч
К его глазам вытаскивает ключ.
И мозг, сжимаясь, гонит по лицу
Гримасу боли — впрямь по образцу
Секундной стрелки. Судя по глазам,
Себя он останавливает сам,
Старая не по дням, а по часам.

Герой весь, подобно герою Кафки, превращается в часы¹³: эти часы запускаются ключом зари, время становится материей боли, обегая по герою-часам секундной стрелкой. В семантике 3-ей части разрешения кризиса, захватившего героя, нет: обратившись в часы и, «старая не по дням, а по часам», герой способен только *остановить себя сам*. Ср. «ризомный», метафоризируемый «возней, грызней» kota и мыши, принцип развертывания мотива часов/ходиков в другом любовном стихотворении Бродского (1963):

В твоих часах не только ход, но тишь.
 Притом их путь лишен подобья круга.
 Так в ходиках: не только кот, но мышь;
 Они живут, должно быть, друг для друга.
 Дрожат, скребутся, путаются в днях.
 Но их возня, грызня и неизбежность
 Почти что незаметна в деревьях,
 Где вообще в домах роится живность <...>
 [Бродский 1992: 267]

Лестница Иосифа. Трансгрессия

Заключительная часть стихотворения моделирует — по образцу библейской лестницы из сна Иакова¹⁴ — риторическую лестницу пожара «любви и ревности» с брандмейстером-Абеляром, продолжением которой — по закону продолжения любви ревностью — является водосточная труба с котом Мурзиком, как известным лирическим «двойником» героя стихотворения (и автобиографического Бродского¹⁵):

Влюбленность, ты похожа на пожар.
 А ревность — на не знающего где
 горит и равнодушного к воде
 брандмейстера. И он, как Абеляр,
 карабкается, собственно, в огонь.
 Отважно не щадя своих погон,
 в дыму и, так сказать, без озарений.
 Но эта вертикальность устремлений,

¹³ Ср. в автоинтертексте Бродского стихотворение того же, 1965 года, так же риторически-портретно скрещивающее речевого субъекта и часы: «Маятник о двух ногах / в кирзовых сапогах, / тикающий в избе / при ходьбе. // Вытянуто, как яйцо, / беллет лицо / вроде белой тарелки, / лишенное стрелки» [Бродский 1992: 424].

¹⁴ Ср. мотив лестницы Иакова в стихотворении Бродского 1968 года «Почти элегия» и его интерпретацию: [Майескулова 2014: 463–474].

¹⁵ См., напр., главку “Мяу”: [Янгфельдт 2012, 235–237].

о ревность, говорю тебе, увы,
сродни — и продолжение — любви,
когда вот так же, не щадя погон,
и с тем же равнодушием к судьбе
забрасываешь лютню на балкон,
чтоб Мурзиком взобраться по трубе.

Реализуя «вертикальность устремлений», Мужчина-поэт взбирается на высокое дерево (поэзии¹⁶): «Высокие деревья высоки / без посторонней помощи. Деревья / не станут с ним и сравнивать свой рост. / ... скворешни отбиваются от звезд, / а он — от мыслей. Шевелится сук, / который оседлал он. Тот же звук / — скрипучий — издают ворота». Один и то же звук — дилемитационный сигнал — точка бифуркации, расщепляющая пространство на две противоположные сферы «И застывает он вполоборота / к своей деревне, остальную часть / себя вверяет темноте и снегу, / невидимому лесу, бегу / дороги, предает во власть / пространства. Обретают десны / способность переплунуть сосны».

В поэтике Бродского такой *полуоборот*, вариант оглядки, — перцептивный знак нелинейности пройденного пути¹⁷, так, например, в стихотворении «Прошел сквозь монастырский сад...» (1962):

Оставив всякий путь назад,
Оставшимся путям — на зависть,
Спиной к воде, смотрел в тот сад,
Молчал, на купола уставясь.
Настолько зная в этом толк,
Чтоб возвращеньем не пленяться,
Подумал все-таки, что долг
На эту высоту подняться
И все увидеть: от начал
До берега, где волны бьются.
Но если что и различал,
То значило: «нельзя вернуться».
И все покрылось пеленой
И погрузилось в сумрак полный.

¹⁶ Возможна ассоциация с известной строкой из *Слова о полку Игореве*: «Боянь бо вѣщій, аще кому хотяше пѣснь творити, то растѣкашется мыслию по древу, сѣрмы вълкомь по земли, шизымь орломь подь облакы...» [Слово о полку Игореве 1997: 254].

¹⁷ Ср. в стихотворениях 1962 года: «Я шел сквозь рощу, думая о том, / что сосны остаются за плечами, / должно быть, так, как листья под кустом: ... // Я быстро шел среди вечерней мглы, / ... Я молча оглянулся, и тогда / совсем другой мне роща показалась» [Бродский 1992: 199].

И то, что было за спиной,
Он пред собой увидел, — волны.
[Бродский 1992: 199]

Такой прием моделирования пространства также вписывается в парадигму хиазма и ризомы, коррелируя в анализируемом стихотворении с автопоэзисом¹⁸. Одиноким герой стихотворения «*Мужчина, засыпающий один...*» «самостроит» себя по модели высокого дерева: «Высокие деревья высоки / без посторонней помощи» и наделяется способностью преобразовать действительность эпифаническим эффектом космологической высоты, порожденным любовным кризисом¹⁹:

Обретают десны
способность переплунуть сосны.
Ты, ревность, только выше этажом.
А пламя рвется за пределы крыши.
И это — нежность. И гораздо выше.
Ей только небо служит рубезом.
А выше страсть, что смотрит с высоты
бескрайней, на пылающее зданье.²⁰
Оно уже со временем на ты.
А выше только боль и ожиданье.
И дни — внизу, и ночи, и звезда.
Все смешано. И, видно, навсегда.
Под временем... Так мастер этикета,
умея ждать, он (бес его язвы)
венчает иерархию любви
блестящей пирамидою Брегета.

Интерпретируя стихотворение Бродского сквозь призму постмодернизма, фундированного презумпцией нелинейности, следует констати-

¹⁸ Теория *автопоэзиса* («само-отнесенности») — от греч. *autos* ‘само’ и *poiein* — построение или произведение) — вписывается в междисциплинарную теорию сложности (синергетику), фокусируясь на *интерпретативной способности человеческого существа*, и постигая человека как субъект, который не открывает мир, а скорее создает его. См. об этом [Князева 2013: 371–397].

¹⁹ Илья Пригожин считает, что создание нелинейных моделей результат состояния кризиса: «Кризис — это явное следствие нелинейности» [Пригожин 2013: 49–57].

²⁰ Ср. стихотворение Бродского 60-х годов: «Предпоследний этаж / раньше чувствует тьму, / чем окрестный пейзаж; / я тебя обниму / и закутаю в плащ, / потому что в окне / дождь — заведомый плач / по тебе и по мне. // Нам пора уходить. / Рассекает стекло / серебристая нить. / Навсегда истекло / наше время давно. / Переменим режим. / Дальше жить суждено / по брегетам чужим» [Бродский. Предпоследний этаж. Электронный ресурс].

ровать также его соответствие постмодернистской трактовке феномена *невозможности* как «совозможности». Постмодернизм радикально пересматривает феномен невозможности посредством категории «нон-сенса»: «то, что в одном из несозможных миров возможно и наделено смыслом, в другом выступает как “нонсенс”, т.е. бессмысленно и невозможно. Таким образом, в заданном контексте возможность и невозможность перестают быть онтологически взаимоисключающими и семантически альтернативными: «нонсенс и смысл покончили со своим динамическим противостоянием и вошли в со-присутствие» (см.: [Можейко. Невозможность. Электронный ресурс]).

Время ожидания Мужчиной встречи с возлюбленной «венчает иерархию любви / блестящей пирамидой Брегета». Как известно, Время в поэтике Бродского — всеильная и всепобеждающая категория, преодолеть которую никому не дано. В силу этого последний сегмент анализируемого стихотворения не преодолевая, в то же время парадоксально преодолевает эту невозможность посредством хиазмической актантной и сюжетной перестановки:

Поет в хлеву по-зимнему петух.
И он сжимает веки все плотнее.
Когда-нибудь ему изменит слух
Иль просто Дух окажется сильнее.
Он не услышит кукареку, нет,
И милый призрак не уйдет. Рассвет
Наступит. Но на этот раз
Он не захочет просыпаться. Глаз
Не станет протирать.

Пение петуха не только не побуждает Мужчину встать («И он сжимает веки все плотнее»), но и задает перспективу, что «когда-нибудь» «он не услышит кукареку», «милый призрак не уйдет», и они, наконец, соединятся. Но победа призрака над петухом означает трансгрессию в запредельное:

Вдвоем навеки,
Они уж будут далеки от мест,
Где вьется снег и замерзают реки.

Л и т е р а т у р а

Бродский И. Сочинения Иосифа Бродского: В 4 т. / сост. Г. Комаров. СПб.: Пушкинский фонд, 1992–1995. Т. 1. 1992, 479 с.

- Бродский И.* Предпоследний этаж // [Электронный ресурс]. URL: <http://www.world-art.ru/lyric/lyric.php?id=7627><http://www.world-art.ru/lyric/lyric.php?id=7627> (посещение 28.05.2015)
- Григорьев В.П.* Эвристика и 4-мерное пространство языка // Вопросы языкознания. 2004, № 5. С. 59–67.
- Князева Е.Н.* Автопоэзис: становление, развитие и успех идеи // Синергетика. Антология. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2013. С. 371–397.
- Лосев Л.* Иосиф Бродский. Опыт литературной биографии / ЖЗЛ, М.: Молодая гвардия, 2006, Глава V. С. 72–76.
- Лотман Ю.М.* О семиосфере // Лотман Ю.М. Избранные статьи в трех томах. Таллинн: Изд-во «Александра». 1992. Т. 1. С. 11–24.
- Маймескулов А.* «По петушиной перекличке...» (Бродский и Пастернак) // Иосиф Бродский: проблемы поэтики. М.: Новое литературное обозрение, 2012. С. 327–338.
- Маймескулова А.* «Не музыка еще, уже не шум»: семиотика стихотворения Иосифа Бродского «Почти элегия» // От модернизма к постмодернизму. Русская литература XX–XXI — Od modernizmu do postmodernizmu. Literatura rosyjska XX–XXI wieku. Tom jubileuszowy dedykowany profesor Halinie Waszkielewicz. Краков, 2014. С. 463–474.
- Можейко М.А.* Невозможность // Новейший философский словарь // [Электронный ресурс]. URL: http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/fil_dict/506.php (посещение 28.05.2015).
- Пастернак Б.* Стихотворения и поэмы. Т. 2 / Сост., подг. текста и примеч. В.С. Баевского и Е.Б. Пастернака. Л.: Сов. писатель. 1990. 368 с. (Б-ка поэта. Большая сер.).
- Платон.* Пир // Плагон: Сочинения в 3 томах. М.: Мысль, 1970. Т. 2. 611 с.
- Пригожин И.* Дано ли нам будущее? // Синергетика. Антология. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2013. С. 49–57.
- Ризома* // [Электронный ресурс]. URL: <http://ec-dejavu.ru/r/Rizoma.html> (посещение 28.05.2015).
- Слово о полку Игореве* // Библиотека литературы Древней Руси. Т. 4. XII век. СПб.: Наука, 1997. 544 с.
- Цветашева М.* Избранные произведения / Серия «Библиотека поэта». М.; Л.: Советский писатель, 1965. 810 с.
- Эко У.* Роль читателя. Исследования по семиотике текста / Пер. с англ. и итал. С.Д. Серябряного. СПб., 2007. 502 с.
- Янгфельдт Б.* Язык есть бог. Заметки об Иосифе Бродском / пер. со шведского Б. Янгфельдта; пер. с английского А. Нестерова. М.: Астрель: CORPUS, 2012. 367 с.
- Barthes Roland.* S/Z. Wydawnictwo KR, Warszawa, 1999. 313 с.
- Barthes Roland.* Fragmenty dyskursu miłosnego, przekład Marek Bieńczyk. Wstęp Michał Paweł Markowski / Wydawnictwo KR, Warszawa, 1999. 350 с.
- Eco Umberto.* Lector in fabula. Współdziałanie w interpretacji tekstów narracyjnych (= Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi) / Przetłóżył Piotr Salwa / Państwowy Instytut Wydawniczy. Warszawa, 1994. 359 с.
- Eco Umberto.* Nieobecna struktura (= La struttura assente) / Przekład Adam Weinsberg, Paweł Bravo / Wydawnictwo KR, Warszawa 1996. 418 с.
- Maciejczak Marek.* Świat według ciała w „Fenomenologii percepcji” M. Merleau-Ponty’ego. Wydawnictwo Comer. Toruń, 1995. 217 с.
- Markowski M.P.* Efekt inskrypcji. Jacques Derrida i literatura. Wydawnictwo HOMINI. Bydgoszcz. 1997. 426 с.

Anna Majmeskulov
Kazimierz Wielki University
(Poland, Bydgoszcz)
majmiesk@ukw.edu.pl

Aleksandr Shaikin
Orel State University
(Russia, Orel)
ashaikin@yandex.ru

**THE PRAGMATICS OF SEMIOSIS IN THE POEM
«A MAN FALLING ASLEEP ALONE...» BY JOSEPH BRODSKY**

The article regards the pragmatics of semiosis according to the semiotic tradition of Charles Peirce and Umberto Eco as a cooperation of the reader and the author on the basis of interpretative strategy expressed in the sign structure of the text.

The poem «A man falling asleep alone» by Josef Brodsky (1965) describes a man who suffers due to separation with his beloved. The analysis regards the text of the poem as postmodern, having rhizomatic branching structure and non-linear narrative. It is characterized by a possibility of coexistence of alternative worlds, transgressiveness of events and places. The main technique for the world's model in the poem is a figure of chiasmus, intersection and fork, which is realized at all levels of the text — at actant, narrative and rethoric levels in particular. Thus, the gender exchange-masquerade which characterizes the behavior of the man and his table acts as an interpenant of undersupply compensation through the art of poetry. And the interpretant, a sign of the second degree — a sign of a sign, is to be found not only in this text, but in the intertext (Tzvetayeva, Pasternak) also in the form of the autointertext, that is in the corpus of Brodsky's poems of the Sixties.

The storyline of the hero's separation with his beloved results in autopoiesis: self-building of the hero, in this case — the transformation from the man who is just in love into a poet and a creator who is inspired by the Muse, and a creator who looks up to the «high trees». The potencies of the possibility of such an auto re-creation are demonstrated in the poem's structure through a chiasmus as a figure of double invagination, double fork, defining open and undetermined choices of further behavior. This figure is significant for other characters too. Thus, a «rooster» and a «ghost» are binomial in the Brodsky's text. If the «ghost» is a metaphor for jealousy, the «rooster» is an amulet of the persona. They appear in pair and are positioned in parallel — direct and cross chiasmic.

The interpretational dominant idea of the poem is the possibility to overcome the separation and sufferings with the help of the poetry, but it is complicated with the philosophical category of the Brodsky's world model : the time.

Key words: semiosis, pragmatics, sigh, interpretant, autopoiesis, chiasmus, invagination, bifurcation, rhizoma, love discourse.

R e f e r e n c e s

- [The Tale of Igor's Campaign]. *Biblioteka literatury Drevnei Rusi* [Library of old Russian literature]. Vol. 4. SPb, Nauka Publ., 1997. 544 p. (In Russ.)
- Barthes Roland. *Fragmenty dyskursu miłosnego* [Fragments of love discourse]. Przekład M. Bieńczyk. Wstęp M.P. Markowski, Wydawnictwo KR. Warszawa, 1999. 350 p.

- Barthes Roland. S/Z. [S/Z] Wydawnictwo KR, Warszawa, 1999. 313 p.
- Brodsky I. *Predposlednii etazh* [Second-to-last floor]. Elektronnyi resurs. <http://www.world-art.ru/lyric/lyric.php?id=7627><http://www.world-art.ru/lyric/lyric.php?id=7627> (accessed 28.05.2015)
- Brodsky I. *Sochinenia Iosifa Brodskogo* [Works of Joseph Brodsky]. In 4 vol. G. Komarov (Comp.). SPb, Pushkinskii fond Publ., 1992-1995. Vol. 1. 1992. 479 p.
- Eco Umberto. *Lector in fabula. Współdziałanie w interpretacji tekstów narracyjnych* (= Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi) [Lector in fabula. Interpretative Cooperation in Narrative Texts]. Przełożył Piotr Salwa, Państwowy Instytut Wydawniczy. Warszawa, 1994. 359 p.
- Eco Umberto. *Nieobecna struktura* (= *La struttura assente*) [The absent structure]. Przekład Adam Weinsberg, Paweł Bravo, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996. 418 c.
- Eko Umberto. *Rol' chitatel'a. Issledovania po semiotike teksta* [The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts]. S.D. Ser'abr'anij (Trans.). SPb., 2007. 502 p.
- Grigor'ev V.P. [Heuristics and 4-dimensional space of language]. *Voprosy yazykoznanija*, 2004, no 5, pp. 59–67. (In Russ.)
- Knyazeva E.N. [Autopoiesis: formation, development and success of the idea]. *Sinergetika. Antologia* [Synergetics. Antology]. M. — SPb, Tsentr gumanitarnykh iniciativ Publ., 2013, pp.371–397. (In Russ.)
- Losev L. *Iosif Brodsky. Opyt literaturnoi biografii* [Josef Brodsky: A Literary Life]. ZHSL, Moscow, Molodaia gvardia Publ., 2006, Ch. V, 72-76 pp.
- Lotman Yu.M. [Of semiosphere]. Lotman Yu. M. *Izbrannye stat'i v trekh tomakh* [Selected articles in three volumes]. Vol. 1, Tallinn, Aleksandra Publ., 1992, pp. 11–24. (In Russ.)
- Maciejczak Marek. *Świat według ciała w „Fenomenologii percepcji” M. Merleau-Ponty'ego* [The peace in the body in «The Phenomenology of Perception» by Maurice Merleau-Ponty]. Wydawnictwo Comer. Toruń, 1995. 217 p.
- Maimeskulov A. [„At cock-crow...” (Brodsky and Pasternak)]. *Iosif Brodsky: problemy poetiki* [Joseph Brodsky: issues of poetics]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2012, pp. 327–338. (In Russ.)
- Maimeskulova A. [«Not yet a music, already not a noise»: semiotics of the poem «Almost An Elegy» by Joseph Brodsky]. *Ot modernizma k postmodernizmu. Russkaja literatura XX–XXI* [From modernism to postmodernism. Russian literature of XX–XXI centuries]. Krakov, 2014, pp. 463–474. (In Russ.)
- Markowski M.P. *Efekt inskrypcji. Jacques Derrida i literatura* [The inscription effect. Jacques Derrida and literature]. Wydawnictwo HOMINI, Bydgoszcz, 1997. 426 p.
- Mozheiko M.A. [The Impossibility]. *Noveishii filosofskii slovar'* [New philisophical dictionary]. Available at: URL: http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/fil_dict/506.php (accessed 28.05.2015). (In Russ.)
- Pasternak B. *Stikhotvorenia i poemy* [Short and long poems]. Vol. 2, V.S. Baevskij, E.B. Pasternak (Comp.). L, Sov. Pisatel' Publ., 1990, p. 368.
- Platon. [The Symposium]. Platon. *Sochinenia v 3 tomakh* [Platon: Works in three volumes]. Moscow, Mysl' Publ., 1970, Vol. 2. 611 p.
- Prigozhin I. [Is there future for us?]. *Sinergetika. Antologia* [Synergetics. Antology]. Moscow; SPb, Tsentr gumanitarnykh iniciativ Publ., 2013, pp. 49–57. (In Russ.)
- Rizoma [Rhizome]. Available at: URL: <http://ec-dejavu.ru/r/Rizoma.html> (accessed 28.05.2015)
- Tsvetaeva M. *Izbrannye proizvedenia* [Selected works]. M.; L., Sovetskii pisatel' Publ., 1965. 810 p.
- Yangfeldt Bengt. *Yazyk est' bog. Zаметki ob. Iosife Brodskom* [Language is God. Notes about Joseph Brodsky]. B. Yangfeldt, A. Nesterov (Trans.). Moscow, Astrel Publ., 2012. 367 p.

З. Ю. Петрова

*Институт русского языка им. В.В. Виноградова РАН
(Россия, Москва)
zoyp@mail.ru*

К вопросу о совмещении значений слова в поэтическом тексте

Статья посвящена описанию совмещения в поэтическом тексте в одном означающем разных значений или оттенков значений многозначного слова. Рассматриваются такие типы контекстов, как перечислительные конструкции, высказывания со сравнительными конструкциями и др. Исследуются особенности совмещения значений у слов разных частей речи; совмещение в одном словоупотреблении свободного и фразеологически связанного значения; общеязыкового и терминологического значения, словарного значения слова и результата его семантической трансформации в поэтическом языке. Особое внимание уделяется исследованию однотипного совмещения значений у слов одного семантического класса на примере цветowych прилагательных. Рассматриваются прилагательные *красный, багровый, розовый, синий* и производные от них глаголы. Показано совмещение в тропических конструкциях поэтического текста прямого значения этих слов, обращенного к предмету сравнения, и образного, олицетворяющего значения, обращенного к образу сравнения, характеризующего цвет кожи человека, обусловленный определенными физическими / эмоциональными процессами (расовые признаки не имеются здесь в виду; они образуют отдельную группу значений цветowych прилагательных, которые тоже могут в определенных контекстах совмещаться). Делается вывод о том, что в подобных словах в художественном тексте устанавливается совпадение прямого и переносного планов высказывания. Предлагается включить в задачи будущих исследований дальнейший поиск классов таких слов и их описание.

Ключевые слова: значение слова; оттенок значения; совмещение значений, поэтический текст, полисемия, метафора, сравнение, фразеологизм, научный термин.

Совмещение значений слова было предметом исследования в ряде лингвистических работ [Кожевникова 1986 (2009); Перцова 1988; Зализняк 2004]; при этом исследователи обычно разграничивают каламбурное и некаламбурное совмещение значений. Понятие каламбура обычно связывается с созданием комического эффекта. Так, в работе [Санников 1995: 56] каламбур определяется как «шутка, основанная на смысловом объединении в одном контексте либо разных значений одного слова, либо разных слов (словосочетаний), тождественных или сходных по звучанию». Контексты, в которых происходит такое объединение значений многозначного слова, омонимов или паронимов, но юмористической окрашенности текста нет, исследователь каламбурны-

ми не считает. Надо отметить, однако, что степень юмористической / неюмористической окраски контекста зачастую определить достаточно трудно, в частности, у ряда современных поэтов (например, И. Бродского), творчество которых пронизано иронией, при этом выражая глубокие, сущностные, «серьезные» философские смыслы. Неслучайно поэтому Е. Эткинд вводит понятие «трагического каламбура», в котором языковая игра, сохраняя юмористическую окраску, приобретает трагический смысл [Эткинд 1998: 332–334]. Об изменении статуса каламбура в современном искусстве пишет и Л.В. Зубова: «Каламбур восходит к низовой культуре — к шутовскому остроловию, игре двусмысленностями, балагурству. <...> Современное искусство не склонно противопоставлять смешное серьезному. Более того, нередко лирический настрой души, трагическое мироощущение, аналитические размышления, пафос утверждения и отрицания находят самый подходящий способ выражения именно в тех свойствах языка, которые раньше предоставляли материал только для речевых забав и сатиры» [Зубова 2010: 230]. В исследовании О.Е. Вороничева, специально посвященном каламбуру, делается вывод: «Обладая гораздо более широким, чем принято считать, стилистическим значением, каламбур способен преследовать отнюдь не комические цели. Они могут быть совершенно противоположными» [Вороничев 2014: 107]. Таким образом, скорее можно говорить об определенной градации поэтических контекстов в плане каламбурного/некаламбурного совмещения значений, чем о четком их разграничении в этом отношении (в работе Н.А. Кожевниковой говорится о создании иронического эффекта в некоторых случаях совмещения прямого и переносного значений слова [Кожевникова 1986 (2009): 608]).

Чаще всего близки к общепринятому определению каламбура (с юмористической / иронической окраской) случаи совмещения разных значений многозначного слова в конструкциях с однородными членами (Ю.И. Левин называет подобные конструкции атопоконструкциями [Левин 1966: 214–215]; иногда они называются зевгмой, или силлепсом (в одном из употреблений этого термина) [Литературная энциклопедия 2001: 975]). Такое совмещение значений часто происходит в глаголах: *Здесь, в северной деревне, где дышу / тобой, где увеличивает плечи / мне тень, я возбуждение гашу, / но прежде парафиновые свечи, / чтоб тенью не был сон обременен* (Бродский 1964), *Пихнут меня в общий строй, Оденут меня солдатом, Навесят медаль — герой! — **Покроют броней и матом*** (Городницкий 1967), *А так как чужды всякой всячины*

мозги, То ни предчувствия **не жмут**, ни сапоги (Высоцкий 1971), В реальном пути и в условном Мы падаем чаще на ровном. **Ломается** дом или близость, Надежда иль шейка бедра (Завальнюк, 1970-е гг.), **Вертя** кастрюлю над огнем и мысли в голове, Я ночью бодрствую и днем (Мориц 1974), И только двое нас теперь — заразы / разносчиков. Микробы, фразы / равно способны **поражать** живое (Бродский 1985).

Подобные конструкции могут содержать сравнение членов: *Предстояла сирень, и сильней и скорей, / чем сирень, **расцвело** обожанье к сирени* (Ахмадулина 1985), их противопоставление: *И, услышавши это, хочется бросить рыть / землю, сесть на пароход и плыть, / и плыть — не с целью **открыть** / остров или растение, прелесть иных широт, / новые организмы, но ровно наоборот; / главным образом — рот* (Бродский 1989).

Переносное употребление слова, реализующееся одновременно с прямым в перечислительной конструкции, может быть не зафиксировано в словаре, относясь к семантическим трансформациям, характерным для поэтического языка: *И убыстрять свои / шаги стоит, только ежели кто **гонится** по тропе / сзади: убийца, грабители, прошлое и т. п.* (Бродский 1987) (глагол *гнаться* сочетается со словами *убийца*, *грабители* в прямом значении, со словом *прошлое* он сочетается в метафорическом (персонифицированном) употреблении), *Можно сказать уверенно: / здесь и скончаю я дни, **теряя** / волосы, зубы, глаголы, суффиксы* (Бродский 1972) (*терять волосы, зубы* — обычные общезыковые сочетания, *терять глаголы, суффиксы* — поэтическая метафора).

Помимо конструкций перечисления, разные значения (или оттенки значения) слова могут совмещаться и в других типах контекстов, в которых многозначное слово взаимодействует как со словами, относящимися к семантическому полю одного значения, так и со словами, относящимися к полю другого значения. Такая одновременная реализация двух значений одного слова может происходить в поэзии в словах разных частей речи. У глаголов «переключение» на другую семантику обычно происходит с помощью связанных с ними дополнений, обстоятельственных конструкций, деепричастий: *Не морскими узелками почки **завязались**, Не гордиевыми: время развязаться!* (Н. Матвеева 1961–1965) (совмещаются два значения глагола *завязаться*¹: «Закрепиться посредством узла, банта» и «Образоваться, возникнуть (о плоде)», *Чем же **бить**? Ладью — страшиовато, Справа в челюсть — вроде рано-*

¹ Здесь и далее толкования значений слов и их порядковые номера даны по «Словарю современного русского языка» [МАС 1957–1960].

вато, Неудобно — первая игра (Высоцкий 1971) (совмещаются два значения глагола *бить*: «Наносить удары» и «Наносить поражение»); *Я всегда твердил, что судьба — игра. / Что зачем нам рыба, раз есть икра. / Что готический стиль победит, как школа, / как способность торчать, избежав укола* (Бродский 1971) (на прямое значение глагола *торчать*, характеризующее форму готической архитектуры, накладывается благодаря деепричастному обороту *избежав укола* слэнговое переносное значение «испытывать состояние наркотического опьянения»), *А зимой там колют дрова и сидят на репе, / и звезда моргает от дыма в морозном небе* (1975) (в словосочетании *звезда моргает* реализуется третье значение глагола *моргать*: «Светиться слабым, неровным, колеблющимся светом», но следующее за глаголом обстоятельство причины *от дыма* влечет за собой реализацию и первого значения глагола: «Непроизвольно быстро опускать и поднимать веки и ресницы»).

Иногда в подобных контекстах происходит оживление стертых метафор. Например, словосочетание *пришла зима*, образность которого в языке уже не ощущается, обновляет метафоричность в сочетании с местоимением *откуда*, и далее олицетворение зимы разворачивается с помощью других деталей: *Откуда к нам пришла зима, / не знаешь ты, никто не знает. / Умолкло все. Она сама / холодных губ не разжимает. / Она молчит. Внезапно, вдруг / упорства ты ее не сломишь* (Бродский 1962) (совмещены два значения глагола *прийти*: «1. Идя, достигнуть к.-л. места; 2. Наступить, настать»). В глаголе *подняться* (о солнце) ощущается второй смысл — олицетворение — благодаря обстоятельству *натошак*: *Ноябрь. Светило, поднявшееся натошак, / замирает на банке соды в стекле аптеки* (Бродский 1974).

Часто два значения или значение и оттенок значения глагола совмещаются в конструкции сравнения (глагол выполняет роль основания сравнения). Одно из значений глагола может быть метафорой, например: *вянуть: И, как растоптанный цветок, Я только грустно вянуть мог* (Огарев 1861) (*вянуть* — «Лишаться свежести, увядать (о растениях) // перен. Терять силы, бодрость, здоровье», *цвести: Жить, как мать велит ребенку, Как цветочек цвести, Никогда ни в чью сторонку Глазом не повесть...* (Цветаева 1915) (*цвести* — «1. Раскрываться, распускаться (о цветах). 2. перен. Находиться в поре физического расцвета; быть здоровым, красивым»), *лететь: Счастливым пользуясь мгновеньем, К объятной голове смущеньем, Как ястреб, богатырь летит...* (Пушкин 1817–1820) (*лететь* — «1. Передвигаться, перемещаться по воздуху с помощью крыльев, 3. Перен. Мчаться (по земной или водной поверх-

ности)», *растерзать*: *Но я подумал: нет! как лютой зверь, Он растерзает сердце молодое!* (Лермонтов 1833) (*растерзать* — «1. Умертвить, разорвав на части, куски, 3. перен. Нравственно измучить, истерзать (душу, сердце)»).

Часто без сравнения словосочетание воспринимается в прямом значении, сравнение придает ему образность, модифицируя его семантику, например: *Молящиеся, в чинном испульенье, Кричат псалмы, как стаи хищных птиц* (Брюсов 1901) (*Молящиеся кричат псалмы* — прямое употребление, сравнение придает ему новый смысл), *Зима переваляла через горы / как альпинист с тяжелым рюкзаком, / и снег лежит на чахлой повилке, / как в ожидании Леандра Геро* (Бродский 1970) (*снег лежит на повилке* — прямое употребление; сравнение персонифицирует его).

Совмещение значений происходит и в словах других частей речи: прилагательных, существительных, предлогах и т.д. Например, в контексте В. Высоцкого: *У тебя глаза как нож: Если прямо ты взглянешь, Я забываю, кто я есть и где мой дом. А если косо ты взглянешь — Как по сердцу полоснешь Ты холодным острым серым тесаком* (1961) все три прилагательные: *холодный, острый, серый* — характеризуют и глаза, и нож. В примере из А. Кушнера: [фотография] *Страшный Блок, словно тленьем тронутый, остролицый. / Боже мой, не спаси его. Если бы вдруг спаси! / Не в ночных, — в медицинских подержку найти светилах!* одновременно реализованы два значения слова *светило*. В следующем контексте П. Грушко совмещены два значения предлога *в*: *В день, когда весна в сережках / и в туманах серо-синих* (1956).

Довольно часто источником каламбурного совмещения разных значений слова становятся фразеологические сочетания (ср. рассмотрение совмещения лексически свободной и лексически связанной лексемы в [Перцова 1988: 67–68]): *И тот, который в моем черепке, Остался один и влип. Меня в заблужденье он ввел и в пике — Прямо из «мертвой петли»* (Высоцкий 1968), *Мы живем как попало. / Нам попало вдвойне / и на лесоповале, / и на финской войне* (Кибиров). Высказывание может прочитываться и как фразеологизм, и как свободное сочетание входящих в него слов: *И как-то в поздний час / сидел я на развалинах абсиды. / В провалах алтаря зияла ночь. / И я — сквозь эти дыры в алтаре — / смотрел на убежавшие трамваи, / на вереницу тусклых фонарей. / И то, чего вообще не встретишь в церкви, / теперь я видел через призму церкви* (Бродский 1966).

В разных контекстах могут совмещаться общезыковое и терминологическое значения слова, например: *Голубой саксонский лес. / Мир зазубрен, ощутив, / что материи в обрез. / Это — местный лейтмотив* (Бродский 1984), *Люблю тебя сейчас, Не тайно — напоказ. Не «после» и не «до» в лучах твоих сгораю. Навзрыд или смеясь, Но я люблю сейчас, А в прошлом — не хочу, а в будущем — не знаю <...> Смотрю французский сон С обилием времен, Где в будущем — не так, а в прошлом — по другому <...> Ах, разность в языках! Не положенье — крах. Но выход мы вдвоем поищем и обрящем. Люблю тебя и в сложных временах — И в будущем, и в прошлом настоящем!* (Высоцкий 1973).

Несмотря на огромное разнообразие случаев совмещения значений у разных слов интересно попытаться найти определенные семантические классы таких слов с однотипными направлениями совмещения. Пример выделения такого класса слов находим в уже процитированной работе [Кожевникова 1986 (2009)]: это глаголы конкретного действия в сочетании с отвлеченными существительными. Рассмотрим другой пример — цветочные прилагательные и образованные от них глаголы, в одном из значений (оттенков значений, употреблений) характеризующие цвет кожи человека, обусловленный определенными физическими / эмоциональными процессами. Это слова *красный*: «1. Имеющий окраску одного из основных цветов спектра <...> // Покрасневший от прилива крови к коже», *краснеть*: «1. Становиться красным в 1 знач., 2. Становиться красным от прилива к коже, покрываться румянцем», *покраснеть* (с аналогичными значениями); *багровый, багроветь, побагроветь, пунцовый* (у этих слов соответствующих значений / оттенков значения не выделено), *розовый* «2. Светло-красный / С румяным, здоровым цветом лица (о человеке)», *розоветь* «2. Становиться розовым, 3. Краснеть, покрываться румянцем», *порозоветь*, *синий* «Имеющий окраску одного из основных цветов спектра <...> // Сильно побледневший или покрасневший и получивший оттенок этого цвета (о цвете кожи)», *синеть, посинеть* (у этих слов соответствующая семантика не эксплицирована), *зеленый* «1. Имеющий окраску одного из основных цветов спектра <...> // Разг. Бледный, с землистым оттенком (о лице)», *зеленеть* «2. Приобретать зеленую окраску // Разг. Сильно бледнеть, изменяться в лице под влиянием гнева, злости и т.п.», *позеленеть* (с аналогичной семантикой); *желтый* «1. Имеющий окраску одного из основных цветов спектра <...>», *желтеть* «2. Становиться желтым в 1 знач. // Приобретать нездоровый цвет лица, тела», *пожелтеть* (соответствующий оттенок значения не указан); *белый, белеть, побелеть*,

черный, чернеть, почернеть (соответствующие значения не выделены, есть указание только на признак расы)². Опишем более подробно совмещение значений у некоторых из этих слов: *красный, багровый, пунцовый, розовый, синий* (и производных глаголов), опираясь на данные Поэтического подкорпуса Национального корпуса русского языка [НКРЯ].

Говоря в общем, основное направление совмещения значений состоит в следующем: одновременно реализуются основное значение, характеризующее описываемую реалию, и «человеческое», антропоморфное значение. Круг изображаемых реалий при этом достаточно широк: это явления природы (светила: солнце, луна, месяц, звезды; световые явления в природе: заря, закат; растения: цветы, деревья), времена суток, времена года, различные предметы. При этом в контексте обычно есть указание на «человеческую» причину приобретения соответствующего цвета. Для слов *красный, краснеть, покраснеть* причиной покраснения может быть стыд: «Скажи-ка, Солнушко, сестрица дорогая, Скажи-ка, отчего вечернею порой И ранним утром вновь, под яркою фатой **Краснеешь** ты всегда, как девушка земная?» — Ой, как же не **краснеть**, как девушка земная, Мой белый богатырь, мой братец дорогой? Ведь полюбил меня красавец царь морской И вечно с шутками преследует, играя! <...> И дерзкого, увы, так стыдно, стыдно мне!» (Бутурлин. Солнце и месяц, 1880-1893), и в форточке цветок отличный / **краснеет** от такого сна / затем что это неприлично (Введенский 1929), — Будет в каменной Трезене Знаменитая беда, Царской лестницы ступени **Покраснеют** от стыда (Мандельштам 1915-1916), опьянение: Да что, не таи, Мы оба с тобою **краснели**, Ты, шпага, от эжженки, а я от любви (Мей 1841), Но нахмурится ночь — разгорится костер, И, вивась, затрещит можжевельник, И, как пьяных гигантов столпившийся хор, **Покраснев**, зашатается ельник (Фет 1859), Но вот в стекло ползет закат, **Краснея**, словно алкоголик (С. Черный 1919) (ср. контексты со словом *весна*, в котором с антропоморфным значением взаимодействует несвободное значение из сочетания *весна красна*: Но вновь за мертвенной зимою, В последний раз хмельна, **красна**, Играла полою водою Твоя последняя весна (Н. Тuroверов 1922), Я пьян от близости ее, / пьяна, // Наверно, и она / сама! // Недаром все зовут ее — / **красна!** (П. Васильев 1924)), высокая температура окружения: Вы видите, луна **красна**, Вся в облачном угаре, Как будто бы всю жизнь она Гуляла на пожа-

² Заметим, что попутным следствием такого рассмотрения могло бы быть уточнение лексикографического представления этих слов с целью его большего единообразия.

ре (И. Елагин 1953–1963), высокая температура человека, воспаление: *Там и сям / слезающая струпьями штукатурка / обнажает красную, воспаленную кладку* (Бродский 1977). Указания на причину покраснения может и не быть: *И к утру свершилось чудо: Краснея и млея сквозь слезы, Склонилася к ветке упругой Головка душистая розы* (Фет 1847). Интересен пример, в котором антропоморфное значение слова *красная* с указанием на причину покраснения — боль, совмещено не с первым его значением, а с третьим — «Относящийся к революционной деятельности»: *Ее ли большую, красную от боли, Свернувшую меня баранком в нуль — Россию с кровавой пятеркой на подоле Прокляну-ль?* (Третьяков 1923).

У прилагательного *пунцовый* подобный оттенок значения в словаре отсутствует, но по аналогии со словом *красный* легко восстанавливается, и процесс смыслового совмещения здесь такой же (причина пунцового цвета на метафорическом уровне — напряжение от согнутого положения): *Большая золотая буква М, / украсившая дверь, по сути дела, / лишь прописная по сравненью с той, / огромной и пунцовой от натуги, / согнувшейся за дверью над проточной / водою, дабы рассмотреть во всех / подробностях свое отображенье* (Бродский 1970).

Для слов *багровый, багроветь* (у которых также в словаре не выделен такой оттенок значения) причиной цвета обычно является болезненное состояние, сопровождающееся высокой температурой, напряжением всего организма, затрудненным дыханием, иногда перед смертью: *Кончался день, багровый и горячий, И солнце покидало небосклон* (Тарковский 1935) (ср. контекст А. Пушкина, в котором багровые осенние листья ассоциируются с багровым румянцем на щеках чахоточной девы: *Мне нравится она [осень], Как, вероятно, вам чахоточная дева Порою нравится. <...> Играет на лице еще багровый цвет. Она жива еще сегодня, завтра нет* (Пушкин 1833)), *Где в вулканических породах, Страстное лоно заголя, Ликует, как при первых родах, Желто-багровая земля* (Антокольский 1936), *Где сады багровеют от желчи И спешат умереть облака* (И. Елагин 1939–1953), *Автобус тащится к реке, Багровый от задышки* (Штейнберг 1966).

Синий цвет связан со смертью и тяжелой болезнью: *И когда поси- неет и падает замертво День за стрелки в пустые карьеры, Эшелоны выстукивают гекзаметры И в шинели укутываются Гомеры* (Самойлов 1944), *Короткий сумрак зимнего солнцестояния, / багров закат на вымерших снегах, / и мертвые синеют расстояния, / и пройден трудный путь, и ночь долга* (Х. Кроткова 1926), розовый, наоборот, — со

здоровьем, юностью, свежестью: *Солнце — розовый ребенок Пьет все-ленной молоко* (Платонов 1922-1926), *Что порою называю — Ольга — розовую, свежую ольху* (Б. Корнилов 1927); кроме того — с холодом: *На заре розовела от холода Крутобокая белая Вологда* (Л. Мартынов 1933); розовый — цвет обнаженного тела: *И бесстыдно розовеют Обнаженные дома* (Мандельштам 1931), *И сосен розовое тело В закатный час обнажено* (Ахматова 1964), плоти: *Арбуза розовая плоть В седых крупинках влаги* (Л. Алексеева 1954).

Аналогичное совмещение значений цветowych прилагательных происходит и в контекстах, где их антропоморфное значение приписывается частям тела человека: *красный, покраснеть, краснеть* — лицо: *Лишь солнца красный лик начнет спускаться вниз* (П. Кусков 1858), *Для нас краснеет земляника Своим веснушчатым лицом* (Шаламов 1937–1956), кожа: *А Август золотистощекий Стоит в Украине, без огня — Загаром кожи — крутобоко Густые яблоки красня* (Нарбут 1909), веки: *Телефон / охрип / от траурного гуда. // Слезы снега / с флажских / покрасневших век* (Маяковский. Владимир Ильич Ленин, 1924), ляжки: *Знаете на солнце хорошо кляксу бы Туч осени сентября октября И ветер — зори плясать красными ляжками Подолы задрав...* (Мариенгоф 1919), руки: *День какой-то полупьяный. У рябины окаянной Покраснели кисти рук* (Самойлов 1976).

В сочетании слова *красный* с названиями других частей тела — глаза, губы, язык — указанный оттенок значения не реализуется. В отношении сочетания этих слов со словом *глаз, око, зрачки*, возможно, имело бы смысл поставить вопрос о выделении соответствующего оттенка значения. По крайней мере, можно видеть, что совмещение двух представлений — красного света солнца, рассвета, маяка, фонаря, фар, огня — с красными глазами (глазом) человека происходит в поэтическом тексте достаточно часто: солнце: *Красное садится, злое око* (А. Белый 1906), *И солнце яркое, пылая красным оком, Нарисовало царственный мираж* (В. Катаев 1916), рассвет: *У диспетчера работа До седьмого пота, Бой часов, гуденье гонга, Скоростная гонка, Скоростная эстафета, Красный глаз рассвета* (Антокольский 1963), фары: *Я ждал, по улицам блуждая, / и на колесах корабли, / зрачками красными вращая, / в тумане с грохотом ползли* (Набоков 1922), *Вытекает красный глаз трамвая* (В. Катаев 1922), фонарь: *На этом доме вспыхивал фонарь, // Один в округе, / с красным оком* (Я. Шведов 1925), маяк: *Вдруг — / обрадован моряк: / загорается маяк. / В самой темени как раз / показался красный глаз* (Маяковский 1926), огонь: *Мир превратив*

в разбрызганный топаз, С колючим смехом, **красный** щуря глаз, Игриво покажу язык свой синий... (А. Антоновская. Огонь 1919), Он закинул в унынье тесных лачуг Свой веселый и **красный** глаз (Е. Полонская. Бог огонь, 1921-1922). Красные лучи солнца ассоциируются с большими красными глазами: Утро, калмыцкими глазками смейся, **Красные**, трахомные лучи раскинь На трупные поленница красноармейцев... (Зенкевич 1921). В сочетаниях *красные губы*, *красный язык*, образно характеризующих различные реалии (не человека), которым тоже свойственен красный цвет, совмещения словарных значений (или оттенков значений) нет, можно говорить лишь о совмещении двух представлений в слове *красный*, которое одновременно характеризует элементы двух разных смысловых пространств: *Воздух липкий и сладкий чмокал / красными губами помидоров* (Б. Перелешин 1922–1923), *Но тяжкий грохот ваших песен Поет без устали о том, Что вы владык Земли, как плесень, Слизнете красным языком* (Зенкевич. Металлы, 1909–1911), *Вон — дымки еще в вершинах сонных, Струйки красных хищных языков* (Якубович 1907).

Большая группа тропеических контекстов, в которых слово *красный* одновременно характеризует и предмет сравнения, и образ сравнения, основана на уподоблении разных реалий крови и различным телесным повреждениям: ранам, язвам, рубцам, ссадинам, гнойникам и пр.: *Я увижу солнце, солнце, солнце — красное, как кровь* (Брюсов 1899), *Солнце в тучах фимиама Выжгло красные рубцы* (С. Соловьев 1906), *Летнее небо похоже на кожу мулатки, Солнце, как красная ссадина на щеке* (Шершеневич 1913), *Солнце, красное как рана, Озарило Добробран* (Гумилев 1921), *О мать Земля! Ты в сонме солнц блестела, <...>, Но струпьями, как Иову, недуг Тебе изрыл божественное тело. И красные карбункулы вспухали, И лопались, и в черное жерло Копили гной, как жидкое стекло, И, щелями зияя, присыхали. <...> И в глубях шахт, где тихо спит руда, Мы грузим кровь железную на тачки, И берем потухшие болячки, И близим час последнего суда... (Зенкевич 1911), И там увидит, над заливом стоя, Как город блестящий, бездонный, гулкий Вростает красным мясом новостроек В цветинистую даль от Токсова до Пулкова* (Вагинов 1927–1934), *Краснели розы Под газом в затуманенном окне, Как рана* (Эренбург 1942). Слово *красный* употребляется и в образной ситуации родов: *И теста ровные корчаги Плывут в квадратное жерло. И в этой, красной от натуги, Пещере всех метаморфоз Младенец-хлеб приподнял руки И слово стройно произнес. <...> А печь, наследника родив И стройное поправив чрево, Стоит стыдливая,*

как дева С ночью розой на груди (Заболоцкий 1928), *Бледнеет день в лазури ясной, И месяц маленький и **красный** Опять родился над прудом* (В. Лебедев 1926–1928).

Другие цветковые прилагательные — *багровый, розовый, синий* и их производные — тоже демонстрируют совмещение значений в контекстах, отождествляющих явления природы с частями человеческого тела: *багровый: **Багровело** небес чело* (Эрберг 1898-1918), *Солнце встало со славой, Но **багровым** погас его лик!* (Амари 1916), *Печальна осень на Руси: Здесь клен топорщит **багровеющие** уши, Там хлопают осина / В желтые ладоши* (Мариенгоф 1922), *Роет землю / **Багровый** от крови / Указательный палец моркови* (Светлов 1930), *Здесь прозябает, кожные покровы, Как брачные одежды, разметав, Матерши отчетливый состав, Земной пупок набухший и **багровый*** (Штейнберг. Взморье, 1932), *А волны, / как мускулы, / взмыленно, / пьяно, / Буграми в **багровых тонах** / Ходили по нервной груди океана* (Рубцов 1961), *розовый: Луны печальной **розовый** овал* (П. Васильев 1929), *Но разве закат не так небесен, Как ранней зари **розовая** пясть?* (В. Меркурьева 1926), *Я лежал в забытьи, в полусне, А по соснам текли янтари, И тянулись из леса ко мне **Розоватые** пальцы зари* (В. Катаев 1945) (ср. гомеровское *розово-перстая Эос*), *О господи бичуй поднявшие подол Над задом **розовым** бессовестные тучи* (Б. Лившиц 1934), *И у вишни, на пальчиках тонких, Ноготок уже **розовым** стал* (Ю. Одарченко 1949), *посиневший: Поднял **посиневшие** руки Вечер над селами взмытыми* (Светлов 1921), *Уж проносятся листья-скитальцы В злую изморозь, в хмурую рань, И дождей **посиневшие** пальцы Барабанят о мокрую ткань* (Вс. Рождественский 1942).

Сочетания цветковых прилагательных с названиями частей тела становятся основой сложных прилагательных со значением олицетворения, корневая морфема которых соотносится также и с предметом сравнения: *краснолицый: А в синем море, где ныряют птиц, Где я плыву утопленник, готов, Купался долго вечер **краснолицый** Среди водорослей городских садов* (Поплавский 1926), *краснорожий: И вот зевает, Ухмыляясь на востоке, **Краснорожий** наглый день...* (Агнивцев 1915–1926), *Видишь, месяц **краснорожий** Тоже лезет к нам в окно?* (Вс. Рождественский 1927), *багроволицый: Вокруг меня, как искони бывало В палатах смертников, глядели люди На дикое и хмурое блаженство **Багроволицых** толстобедрых туч* (Луговской 1943–1956), *розоволикий: Рассвет / подымался / **розоволик*** (Маяковский 1929), *краснощекий: Копья светлые мечи, / лей на Землю жизнедатные лучи. Звени, знойный,*

краснощекий, ясный-ясный день! (Каменский 1910), *Май идет краснощекий, превесело празднуя Воробьиною сплетней распертый простор* (Шершеневич 1918), *Спешит по шоссе / от заставы трамвай, Красивый такой, краснощекий* (Я. Шведов 1917), *красноносый: И красноносый фонарь в гимназической шапке Подмигивает вывеске — он сегодня в ударе* (Багрицкий 1915), *красногубый: Октябрь красногубый поет у залива О знойном Байраме в лопарской земле* (Клюев 1919), *Красногубому маку Шепелявит цикорий: «Подружился, любимый!»* (Клюев 1930–1932), *красноногий: Я люблю железные дороги, Рокот рельс и белый дым вдали, Когда вдруг высокий, красноногий С хриплым ревом вылетит в пыли* (Н. Зарудин 1925), *розовоногий: Там облако купает в море Розовоногих облачат* (Клюев 1932), *Розовоногие, рудые на восходах дожди* (Л. Лавров 1941–1942), *Розовоногая морковь, меднолобые тыквы* (Л. Лавров 1941–1942), *красноглазый: Красноглазой сонной стаей Едут вечером трамваи* (Мандельштам 1921–1929), *Петухи раскричались в посадках. Красноглазые снят кабаки* (Антокольский 1937), *Сколько раз по милой по земле Красноглазое бежало пламя, Обрекая красоту золе* (Сельвинский 1947).

Надо отметить, что цветковые прилагательные и их производные, употребляемые в компаративных тропах, могут совмещать в своей семантике с основным цветовым значением, характеризующим предмет сравнения, не только указанный оттенок значения, характеризующий цвет кожи человека, но и разные другие группы смыслов, которые определяются сочетаниями этих прилагательных с соответствующими семантическими классами образов сравнения (эти смыслы остаются в пределах основного словарного значения), например, «Плоды»: *Жил-был красавец, по имени Карп, Пантелея Старого сын, обладатель деревни Сопелок (Турово тож), трехаршинного роста детина, Толстый и красный, как грозды калины созрелой* (Некрасов 1844–1845), *Уст божественен красный плод* (С. Соловьев 1906–1909), *Красными вишнями виснут Венки тяжких звезд* (А. Скрябина 1924), *И как на солнцепеке Яблоки райских стран, Розовеют и щеки От парижских румян* (Ладинский 1929), *И стыла на снегу узором пестрым, Как кисть рябины багровея, кровь* (Л. Бартольд 1933–1954);

«Цветы»: *Как красных маков раскидало По золотому полю жниц* (Случевский 1883), *Мне кажется, луна оцепенеет: Она как будто выросла со дна И допотопной розою краснеет* (Бунин 1902), *И красным цветком осени Были сложены губы* (Хлебников 1921), *Красная роза все чаще Цветет у виска россиян* (Шершеневич 1921), *Словно красные*

розы, висели На тяжелых ветвях снегири... (Горянский 1915), В браш-нах твоего стола Голубая тайна неба **Красной** розой расцвела (С. Соловьев 1918–1929), красные розы ноздрей (Смеляков 1967), Облака на закате, как цвет абрикосовый, **Розовели** в открытом навстречу окне (Ф. Дмитриева 1945), Рассыпается свет электрический **Розовея**, как роза на льду (И. Одоевцева 1950), И сумерки — **синяя** астра (И. Чиннов 1974);

«Ткани, изделия из тканей»: А вдали зарница **красный** полог кажет... (Мей 1856), Впереди, словно **красный** кровавый платок, Яркокрылый фламинго летел (М. Михайлов 1855–1862), <...> **красной** пеленой, объятые покоем, Безбрежно стелются горячие пески (С. Фруг 1884–1887), Осень пирует, Осень развесила **красные** ткани, Ликует... (Ходасевич 1905), Гори, мое сердце, как **красное** знамя, Которое поднял рабочий-борец (А. Гмырев 1907), Обвивал сырой пенек Огонек, как пояс **красный** (Клычков 1913), Закат-палач в рубахе **красной** (Д. Бурлюк 1913), Солнце и Дворник — Рука об руку: Как у Дворника, на Солнце белый передник — Облако; Рубаха, как у Дворника, — **Красный** кумач (В. Горянский 1916), Напрасно женщина еще шевелит губы (Заплаты **красные** измятого лица)! (Шершеневич 1918), Кто это сваливал вчера на нас-то Пламени глыбы ударами кирк, — Небо в **красном** трико гимнаста, А город — обезумевший цирк (Мариенгоф 1919), Настежь рта гардероб И язык, Как **красное** платье (Мариенгоф 1919–1920), От похвал / **красней**, / как флага нашего материйка (Маяковский 1925), На балконе плакала заря В **ярко-красном** платье маскарадном И над нею наклонился зря Тонкий вечер в сюртуке парадном (Поплавский 1926–1927), Значит, недаром на целых полнеба Тянется **красным** лампасом заря (П. Васильев 1929–1930), **красный**, как флаг, винегрет (Смеляков 1953–1956), Цвел английский кустарник **Розовеньким** муслином (Г. Оболдуев 1932), солнце машет через дым / полушалком **розовым** (Г. Семенов 1937–1941), Широко разлилась заката полоса Подтеком **розовым** линияющего ситца (Голохвастов 1903–1952), Был закат из **розового** шелка (И. Чиннов), Навстречу им июльские деньки Идут в нетленной **синенькой** рубашке (Рубцов 1966);

«Вино, другие напитки»: Пью закатную печаль — **Красное** вино (А. Белый 1906), Возьми на кисть росинки с розы чайной / и **красный** сок раскрывшейся зари (Набоков 1922), Бурлит прибой под шапкой белой пены, Как дорогое **красное** вино! (Рубцов 1960–1961), И в синий хрусталь крутизны сверхальтийской Земля наливает **багровый** напиток (Антокольский 1938), И зори возникали на востоке, Прохладные, как

розовый чихирь (Штейнберг 1948), *Пить закатной пьяной браги Розоватое питье* (Шаламов 1937–1956), *Небо — точно глиняная кринка С розовым топленным молоком* (Вс. Рождественский 1926–1956);

«Драгоценные камни, металлы»: *А маяк? Точно в мрак Втиснут красный янтарь* (Вяземский 1833), *Вот сквозь тучу-то солнце и глянуло, Красным золотом в озеро кануло* (Мей 1861), *В узкие окна закат Красного золота бросил* (Брюсов 1904), *Что ты, осень, наделала с нами! В красном золоте стынет земля* (Заболоцкий 1955), *В могильной темноте одна моя сигара Краснеет огоньком, как дивный самоцвет* (Бунин 1916), *Этот розовый неба хрусталь* (П. Васильев 1926), *И розовым золотом плещет заря На черную ткань на груди звонаря* (Д. Андреев 1934–1938), *Уже был месяц розов, как янтарь* (Самойлов 1970–1971), *Брежит небо синее сапфира* (Тарковский 1976), а также ряд других классов: «Животные», «Свет, огонь», «Еда» и др.

Можно сказать, что в подобных словах в художественном тексте устанавливается совпадение прямого и переносного планов высказывания. Представляется, что дальнейший поиск классов таких слов и их описание целесообразно включить в задачи будущих исследований.

Л и т е р а т у р а

- Вороничев О.Е. Каламбур как феномен русской экспрессивной речи: дис. ... докт. филол. наук. М.: Московский педагогический гос. университет, 2014.
- Зализняк Анна А. Феномен многозначности и способы его описания // Вопросы языкознания. 2004. № 2. С. 20–45.
- Зубова Л.В. Языки современной поэзии. М.: Новое литературное обозрение, 2010.
- Кожевникова Н.А. Об одном типе глагольных метафор // Кожевникова Н.А. Избранные работы по языку художественной литературы. М.: Знак, 2009. С. 605–611 (Впервые напечатано: Классы глаголов в функциональном аспекте. Свердловск, 1986).
- Левин Ю.И. О некоторых чертах плана содержания в поэтических текстах // Структурная типология языков. М.: Наука, 1966. С. 199–215.
- Литературная энциклопедия терминов и понятий / Гл. ред. и сост. А. Н. Николюкин. М., 2001. С. 975.
- МАС — Словарь русского языка в четырех томах. М.: Государственное издательство иностранных и национальных словарей, 1957–1960.
- НКРЯ — Национальный корпус русского языка // URL: <http://www.ruscorpota.ru>.
- Перцова Н.Н. Совмещение значений слова // Перцова Н.Н. Формализация толкования слова. М.: Издательство МГУ, 1988. С. 62–78.
- Санников В.З. Каламбур как семантический феномен // Вопросы языкознания. 1995. № 3. С. 56–69.
- Эткинд Е. Материя стиха. СПб.: Издательство «Гуманитарный союз», 1998.

Zoya Yu. Petrova

Vinogradov Russian language Institute of the Russian Academy of Sciences
(Russia, Moscow)
zoyap@mail.ru

CONJUNCTION OF THE WORD MEANINGS IN THE POETIC TEXT REVISITED

The article deals with the description of conjunction of two different meanings or shades of meanings of polysemic words in one word usage in the poetic text. Some types of contexts with such conjunction are discussed: sentences with co-ordinated parts, statements with similes, etc. Meaning conjunction in different parts of speech is studied; the combination in one word usage of free and phraseologically bound meanings; of usual and terminological meanings, of the dictionary word meaning and its semantic transformation in the poetic language. Special attention is paid to investigation of meaning conjunction of words of the same semantic class, based on the study of color adjectives. Adjectives *red, purple, pink, blue* and derivative verbs are discussed. In poetic metaphors and similes two meanings of these words overlap: the direct meaning referring to the tenor and the figurative (personifying) meaning referring to the vehicle. The figurative meaning characterizes the color of human skin caused by some physical / emotional processes (not race). The conclusion is made that in such words in the literary text coincidence of the direct level of the text and its figurative level is established. It is proposed to include search for other classes of such words and their description in the task of future research.

Key words: word meaning, shade of a meaning, conjunction of meanings, the poetic text, polysemy, metaphor, simile, fixed phrase, scientific term.

R e f e r e n c e s

- Etkind E. *Materiya stikha* [The matter of verse]. St. Petersburg, Gumanitarnyi soyuz Publ., 1998.
- Kozhevnikova N.A. [About one type of verbal metaphors]. Kozhevnikova N.A. *Izbrannye raboty po yazyku khudozhestvennoi literatury* [Selected works on the language of literature]. Moscow, Znak Publ., 2009, pp. 605–611 (first published: *Klassy glagolov v funktsional'nom aspekte* [Verb classes in the functional aspect]. Sverdlovsk, 1986). (In Russ.)
- Levin Yu.I. [On some features of content plane in poetic texts]. *Strukturnaya tipologiya yazykov* [Structural typology of languages]. Moscow, Nauka Publ., 1966, pp. 199–215. (In Russ.)
- Natsional'nyi korpus russkogo yazyka* [Russian National Corpus]. Available at: <http://www.ruscorpora.ru>.
- Nikolyukin A.N. (Ed. and comp.). *Literaturnaya entsiklopediya terminov i ponyatii* [Literary encyclopedia of terms and concepts]. Moscow, 2001, p. 975.
- Pertsova N.N. [Conjunction of word meanings]. Pertsova N.N. *Formalizatsiya tolkovaniya slova* [Formalization of word lexicographical definition]. Moscow, Moscow State Univ. Publ., 1988, pp. 62–78. (In Russ.)
- Sannikov V.Z. [The pun as a semantic phenomenon]. *Voprosy jazykoznanija*, 1995, no. 3, pp. 56–69. (In Russ.)

- Slovar' russkogo yazyka v chetyrekh tomakh* [A dictionary of the Russian language in 4 volumes]. Moscow, Gosudarstvennoe izdatel'stvo inostrannykh i natsional'nykh slovarei, 1957–1960.
- Voronichev O.E. *Kalambur kak fenomen russkoi ekspressivnoi rechi*. Diss. dokt. filol. nauk [Pun as a phenomenon of the Russian expressive speech]. Dr. philol. sci. diss., Moscow, Moscow State Pedagogical Univ., 2014.
- Zaliznyak Anna A. [The phenomenon of polysemy and ways of its description]. *Voprosy jazykoznanija*, 2004, no. 2, pp. 20–45. (In Russ.)
- Zubova L.V. *Jazyki sovremennoi poezii* [Languages of modern poetry]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2010.

Научное издание

**Труды Института русского языка им. В.В. Виноградова
Выпуск 7, 2015 г.**

Дизайн обложки – Дарья Павлова

Институт русского языка им. В.В. Виноградова
119019, Москва, ул. Волхонка, д. 18/2

Подписано в печать 10.09.2015 г.
Формат 60×90/16. Усл. печ. л. 39.
Печать офсетная. Бумага офсетная.
Тираж 1000 экз. Заказ №

Отпечатано в ООО «Чебоксарская типографии № 1»
428019, г. Чебоксары, пр. И. Яковлева, 15
Тел.: 8(8352) 28-77-98, 57-01-87
Сайт: www.volga-print.ru