

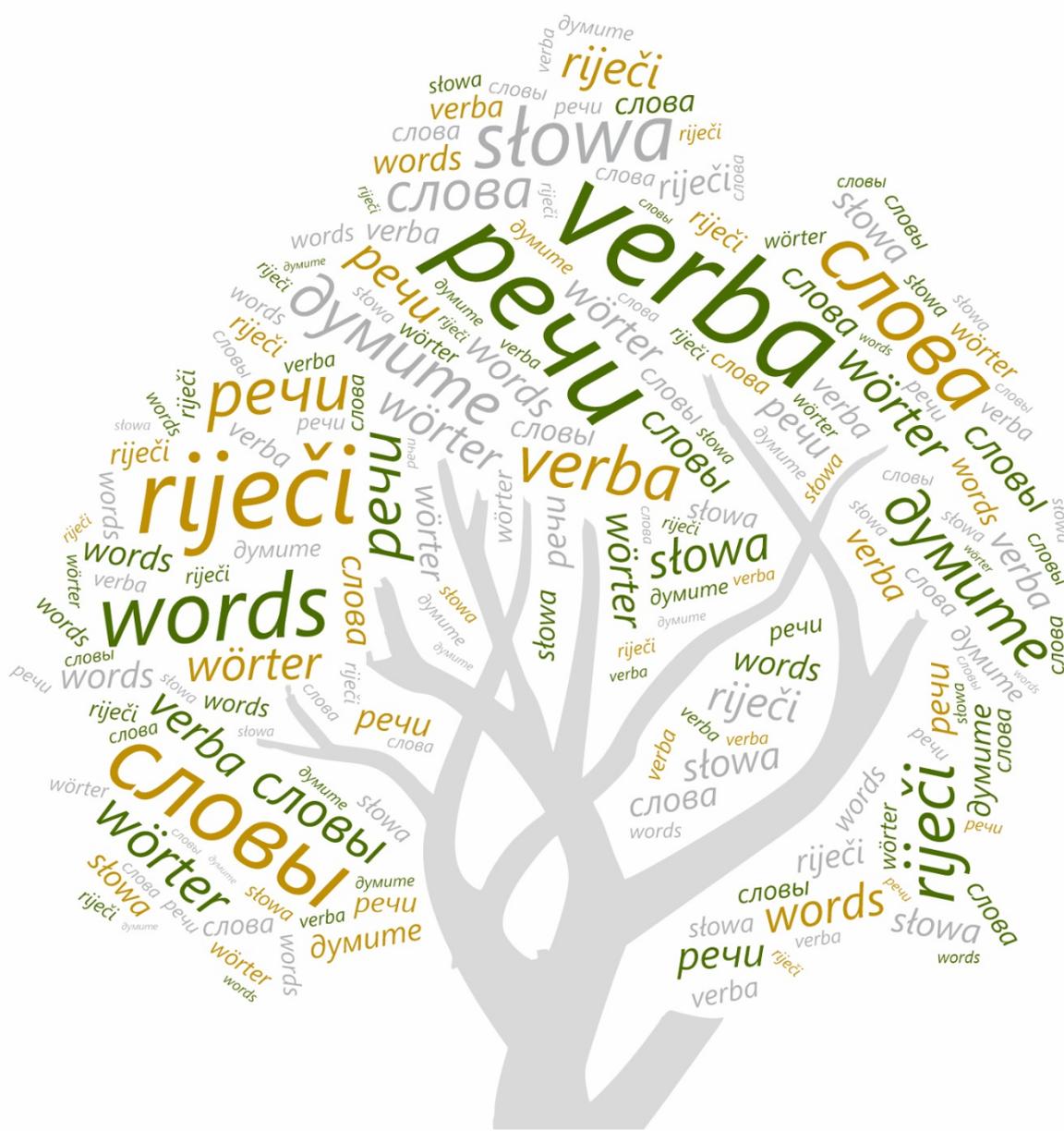


НОВГОРОДСКИЙ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
УНИВЕРСИТЕТ
ИМЕНИ ЯРОСЛАВА МУДРОГО

Verba

Северо-Западный
лингвистический журнал

№ 3(8) 2023



ISSN 2713-0665 (Online)

Verba

Северо-Западный лингвистический журнал



(16+)

Verba. Северо-Западный лингвистический журнал

Сетевое периодическое научное издание

3(8) 2023

ISSN 2713-0665 (Online)

Выписка из реестра зарегистрированных СМИ

Эл № ФС77-80208 от 22.01.2021 г. Издание зарегистрировано Федеральной службой по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций (Роскомнадзор)

Издается с 2021 г.

Периодичность: не менее 2 раз в год

УЧРЕДИТЕЛЬ И ИЗДАТЕЛЬ

ФГБОУ ВО «Новгородский государственный университет имени Ярослава Мудрого» (НовГУ)

АДРЕС УЧРЕДИТЕЛЯ И ИЗДАТЕЛЯ

173003, Россия, Великий Новгород,
ул. Б. Санкт-Петербургская, д. 41,
тел.: +7 (8162) 62-72-44
e-mail: novsu@novsu.ru

АДРЕС РЕДАКЦИИ

173003, Россия, Великий Новгород,
ул. Большая Санкт-Петербургская, 41, ауд. 1216
тел.: +7(8162) 33-88-30 (доб. 2294)
E-mail: verba@novsu.ru

Сайт издания: <https://VERBA.PRESS>

Редакторы перевода: О. Наволоцкая

Дизайн обложки: В. Фромов

Макет, верстка: Д. Ванюшкин

Разработка сайта: А. Ни

Дата выхода: 30.07.2023

© НовГУ, 2023

© Авторы статей, 2023

Все права защищены

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Главный редактор:

Т.В. Шмелева, доктор филологических наук, профессор кафедры журналистики Новгородского государственного университета им. Ярослава Мудрого, Великий Новгород, Россия

ЧЛЕНЫ РЕДАКЦИОННОЙ КОЛЛЕГИИ

В.И. Макаров, кандидат филологических наук, доцент; Новгородский государственный университет им. Ярослава Мудрого, Великий Новгород, Россия

А. Бирих, доктор филологических наук, профессор; Трирский университет, Трир, Германия

Х. Вальтер, доктор филологических наук, профессор; Университет им. Эрнста Морица Арндта г. Грайфсвальда, Грайфсвальд, Германия

В.Л. Васильев, доктор филологических наук, доцент; Новгородский государственный университет им. Ярослава Мудрого, Великий Новгород, Россия

В.И. Заика, доктор филологических наук, доцент; Новгородский государственный университет им. Ярослава Мудрого, Великий Новгород, Россия

В.И. Коваль, доктор филологических наук, профессор; Гомельский государственный университет им. Ф. Скорины, Гомель, Беларусь

К. Кусаль, доктор филологических наук, профессор; Гуманитарно-экономическая Академия, Лодзь, Польша

В.И. Мокиенко, доктор филологических наук, профессор; Санкт-Петербургский государственный университет, Санкт-Петербург, Россия

Т.Г. Никитина, доктор филологических наук, профессор, профессор; Псковский государственный университет, Псков, Россия

Б.Ю. Норман, доктор филологических наук, профессор; Белорусский государственный университет, Минск, Беларусь

М. Рак, доктор филологических наук, профессор; Ягеллонский университет, Краков, Польша

Ж. Финк, доктор филологических наук, профессор; Загребский университет, Загреб, Хорватия



Verba

Северо-Западный лингвистический журнал



(16+)

Verba. Северо-Западный лингвистический журнал

online scientific journal

3(8) 2023

ISSN 2713-0665 (Online)

Extract from the register of registered mass media

El № FS 77-80208 of 22.01.2021. The edition is registered by the Federal Service for Supervision in the Sphere of Telecommunication, Information Technologies and Mass Communications (Roskomnadzor)

Founded: 2021

Frequency: at least 2 times a year

FOUNDER AND EDITOR

FSBEI HE "Yaroslav-the-Wise
Novgorod State University" (NovSU)

ADDRESS OF THE FOUNDER AND EDITOR

173003, Russia, Veliky Novgorod,
ul. B. St. Petersburgskaya, 41,
tel.: +7 (8162) 62-72-44
e-mail: novsu@novsu.ru

CORRESPONDING ADDRESS

Russia, 173003, Veliky Novgorod, Yaroslav-the-Wise
Novgorod State University, B. Sankt-Peterburgskaya St.,
41, of. 1216
tel.: +7(8162) 33-88-30 (ext: 2294)
E-mail: verba@novsu.ru

Website of edition: <https://VERBA.PRESS>

Translation editors: O. Navolotskaya

Cover design: V. Fromov

Layout: D. Vanyushkin

Website creation: A. Nee

Release date: 30.07.2023

© NovSU, 2023

© Authors of articles, 2023

All rights reserved

EDITORIAL BOARD

Editor-in-Chief:

T.V. Shmeleva, Doctor of Philology, Professor; Yaroslav-the-Wise Novgorod State University, Veliky Novgorod, Russia

Members of Editorial Board

V.I. Makarov, Candidate of Philology, Associate Professor of the Department of Philology, Yaroslav-the-Wise Novgorod State University, Veliky Novgorod, Russia

A. Bierich, Doctor of Philology, Professor, University of Trier, Trier, Germany

H. Walter, Doctor of Philology, Professor; Ernst-Moritz-Arnt University of Greifswald, Greifswald, Germany

V.L. Vasiliev, Doctor of Philology, Associate Professor, Professor of the Department of Philology, Yaroslav-the-Wise Novgorod State University, Veliky Novgorod, Russia

V.I. Zaika, Doctor of Philology, Associate Professor, Professor of the Department of Philology, Yaroslav-the-Wise Novgorod State University, Veliky Novgorod, Russia

V.I. Koval, Doctor of Philology, Professor; Francisk Skorina Gomel State University, Gomel, Belarus

K. Kusal, Doctor of Philology, Professor; Humanitarian and Economic Academy in Lodz, Lodz, Poland

V.I. Mokienko, Doctor of Philology, Professor; St. Petersburg State University, St. Petersburg, Russia

T.G. Nikitina, Doctor of Philology, Professor; Pskov State University, Pskov, Russia

B.Yu. Norman, Doctor of Philology, Professor; Belarusian State University, Minsk, Belarus

M. Rak, Doctor of Philology, Professor; Jagiellonian University, Krakow, Poland

Zh. Fink, Doctor of Philology, Professor; University of Zagreb, Zagreb, Croatia



Содержание

Content

От главного редактора.....	4	From editor-in-Chief.....	4
----------------------------	---	---------------------------	---

Теория поэтического текста / Theory of poetic text

Когнитивное пространство художественного текста		Cognitive space of literary text	
<i>О. Г. Ревзина</i>	8	<i>O. G. Revzina</i>	8
Роль звуко-семантических соответствий в формировании имплицатур поэтического текста		The role of phonosemantic correspondences in the formation of the implicatures of a poetic text	
<i>О. И. Северская</i>	23	<i>O. I. Severskaya</i>	23
Связность стихотворного текста: повторы и переносы в стихотворении В. Набокова «В неволе я, в неволе я, в неволе!»		The coherence of the poetic text (repetition and enjambment in the poem by V. Nabokov "I am in captivity, I am in captivity, I am in captivity!")	
<i>В. И. Заика, Г. Н. Гиржева</i>	34	<i>V. I. Zaika, G. N. Girzheva</i>	34

Семантика поэтического текста / Semantics of poetic text

Субъективно-модальные синтагмы в лирическом дискурсе Е. А. Баратынского		Subjective-modal syntagmas in the lyrical discourse of E. A. Baratynsky	
<i>Н. В. Патроева</i>	47	<i>N. V. Patroeva</i>	47
Названия растений как часть поэтического лексикона (на материале «Словаря языка русской поэзии XX века»)		Plant names as part of the poetic lexicon (based on the Dictionary of the Language of the Twentieth Century Russian Poetry)	
<i>А. С. Кулева</i>	61	<i>A. S. Kuleva</i>	61

Молодые голоса / Young voices

Образные средства и их трансформация в рэп-текстах		Figurative means and their transformation in rap texts	
<i>Э. М. Аскерова, А. А. Дивеева</i>	73	<i>E. M. Askerova, A. A. Diveeva</i>	73

От главного редактора

V

**Дорогие коллеги,
наши авторы и читатели!**



Тема этого номера журнала классическая для российской лингвистики – Художественный текст. Поэзия. Она перекликается с темой последнего номера 2022 года – Художественный текст. Проза, подчеркивая их общее – художественность текста, и специфичное – его прозаичность / поэтичность.

На эту тему откликнулись авторы из Москвы, Петрозаводска, Череповца и, конечно же, Великого Новгорода. При этом нам удастся сохранить традицию объединять в одном номере журнала университетских и академических авторов. Академическую ноту на этот раз держат Ольга Игоревна Северская и Анна Сергеевна Кулева – сотрудники Института русского языка имени В.В. Виноградова РАН. Университеты Северо-Запада – Новгородский, Петрозаводский, Череповецкий – представляют Владимир Иванович Заика и Галина Николаевна Гиржева, Наталья Викторовна Патроева, Эльвира Мулкадаровна Аскерова и Алина Альбертовна Дивеева. Приятно отметить, что в университетской части наших авторов оказалась Ольга Григорьевна Ревзина из Московского университета имени М.В. Ломоносова, один из авторитетных авторов в области лингвистической поэтики.

Статьи номера объединились в три рубрики.

Первая рубрика «Теория поэтического текста» включает статьи, связанные с категориями поэтического текста – когнитивность и связность. Первая из них не так давно стала предметом интереса лингвистов, изучающих художественный текст. В статье Ольги Григорьевны Ревзиной «Когнитивное пространство художественного текста» эта проблема обсуждается в самом общем виде, при этом поэтический текст сопоставляется с прозаическим. А в статье Ольги Игоревны Северской показано, как в поэтическом тексте рождается выводное знание «силами» паронимической аттракции, в изучении которой Ольге Игоревне нет равных. Этот новый – когнитивный – аспект паронимической аттракции открывает новые возможности ее изучения как стилистического приема, который, кстати, работает не только в поэтических, но и в медиатекстах, что говорит о его значимости и привлекательности для исследователей. Категория связности текста – одна из первых, которые стали изучать на ранних этапах развития лингвистики текста – в поэтическом тексте обнаруживает специфические средства, которые обсуждают в своей статье Владимир Иванович Заика и Галина Николаевна Гиржева, анализируя один текст В. Набокова и обращая внимание на противоположное действие повтора и переноса. Хотя связность кажется чисто техническим параметром стихотворного текста, авторы показывают, что каждый случай их использования имеет семантический эффект, его

следует прочитывать в контексте обсуждаемого стихотворения, творчества его автора и, возможно, эпохи.

Так эта статья начинает фактически вторую рубрику «Семантика поэтического текста». Интересно, что в составляющих ее публикациях обсуждается разная семантика – субъективная в статье Натальи Викторовны Патроевой и объективная, точнее относящаяся к миру природы, в исследовании Анны Сергеевны Кулевой. Ценность предлагаемых в статьях наблюдений вижу в том, что в них не просто констатируется наличие в стихотворных текстах тех или иных смыслов, их наличие и характер объясняется рядом факторов, важных для понимания творчества поэта или русской поэзии определенной эпохи.

В нашей традиционной рубрике «Молодые голоса» статья Алины Дивеевой и Эльвиры Аскеровой – самых молодых авторов номера, их возраст позволяет называть их без отчества. «Молод» и предмет их изучения – тексты русского рэпа. Отмечу, что Алина Дивеева уже не первый раз выступает автором нашего журнала, публикуемая статья говорит о том, что изучением текстов русского рэпа она «заражает» и своих студентов.

Если говорить о типах исследования поэтического текста, то в статьях номера видим разные – анализ одного стихотворного текста, текстов одного автора в его эволюции и одной эпохи, при этом список изучаемых авторов интересен – от Баратынского до русского рэпа. Все эти исследования опираются непосредственно на наблюдения над текстами, а наряду с этим видим работу, основанную на анализе лексикографического источника – «Словаря языка русской поэзии XX века», что открывает новые перспективы в изучении русской поэзии.

Итак, этот номер журнала представляет ряд опытов исследования поэтического текста. Благодарю сердечно авторов номера и рецензентов – докторов филологических наук Татьяну Геннадьевну Никитину из Псковского университета, и новгородцев – Владимира Ивановича Заику и Викторю Генриховну Дидковскую.

До новых встреч на электронных страницах нашего журнала!

Т. В. Шмелева

Letter from the Editor-in-Chief

Dear colleagues, our authors and readers!

The theme of this issue of the journal is classic for Russian linguistics – Literary text. Poetry. It echoes the theme of the final issue of 2022 – Literary text. Prose, emphasizing the common – text artistry, and the specifics – its prosaic / poetic nature.

Authors from Moscow, Petrozavodsk, Cherepovets and, of course, Veliky Novgorod have responded to this theme. We have also managed to keep the tradition of uniting university and academic authors in one issue of the journal. This time the academic note is held by Olga Igorevna Severskaya and Anna Sergeevna Kuleva, members of the V.V. Vinogradov Russian Language Institute of the Russian Academy of Sciences. Universities of the North-West – Novgorod, Petrozavodsk, Cherepovets ones – are

represented by Vladimir Ivanovich Zaika and Galina Nikolaevna Girzheva, Natalya Viktorovna Patroeva, Elvira Mulkadarovna Askerova and Alina Albertovna Diveeva. It is pleasant to note that Olga Grigorievna Revzina from Lomonosov Moscow State University, one of the authoritative authors in the field of linguistic poetics, has joined the university part of our authors.

The articles of this issue have been grouped into three sections.

The first section "Theory of poetic text" includes articles related to such categories of poetic text as cognition and coherence. The first of them has recently become the subject of interest of linguists studying literary texts. In Olga Grigorievna Revzina's article "Cognitive space of literary text", this problem is discussed in the most general form, while the poetic text is compared with the prose one. And in the article by Olga Igorevna Severskaya, where the term *cognitive* does not belong to the key ones, it is shown how inferential knowledge is born in a poetic text by the "forces" of paronymic attraction, in the study of which Olga Igorevna has no equal. This new – cognitive – aspect of paronymic attraction opens up new opportunities for studying paronymic attraction as a stylistic device, which, by the way, works not only in poetic, but also in media texts, which indicates its significance and attractiveness for researchers. The category of text coherence, one of the first to be discussed at the first stages of the development of text linguistics, reveals specific means in a poetic text, which are discussed in the article by Vladimir Ivanovich Zaika and Galina Nikolaevna Girzheva, analyzing one text by V. Nabokov and paying attention to the opposite effect of repetition and enjambment. Although coherence seems to be a purely technical parameter of a poetic text, the authors show that each use of them has a semantic effect, it should be read in the context of the poem under discussion, the creativity of its author and, perhaps, the era.

Thus, this article actually begins the second section "Semantics of poetic text". It is interesting that different semantics are discussed in its articles – subjective semantics in the article by Natalya Viktorovna Patroeva and objective one, more precisely related to the natural world, in the study by Anna Sergeevna Kuleva. I see the value of the observations proposed in the articles in the fact that they not only state the presence of certain meanings in poetic texts, their presence and nature is explained by a number of factors that are important for understanding the work of a poet or Russian poetry of a certain era.

In our traditional section "Young voices", there is an article by Alina Diveeva and Elvira Askerova – the youngest authors of the issue, their age allows them to be called without patronymics. The subject of their study is also "young" – the texts of Russian rap. It should be noted that this is not the first time Alina Diveeva has been the author of our journal, and the present article says that she "infects" her students with the study of Russian rap texts.

In terms of the types of study of a poetic text, there is a variety of them in the articles of this issue including an analysis of one poetic text, texts of one author in its evolution and one separate era, and the list of authors studied is interesting – from Baratynsky to Russian rap. All these studies are based directly on observations of texts, and along with this, we see a work based on the analysis of a lexicographic source that is the Dictionary of the Language of the Twentieth Century Russian Poetry, which opens up new perspectives in the study of Russian poetry.

Thus, this issue of the journal presents a series of experiments in the study of a poetic text. I sincerely thank the authors of the issue and reviewers – Doctors of Philology Tatyana Gennadievna Nikitina from Pskov University, and Novgorodians – Vladimir Ivanovich Zaika and Victoria Genrikhovna Didkovskaya.

Until we meet again on the electronic pages of our journal!

T. V. Shmeleva

ТЕОРИЯ ПОЭТИЧЕСКОГО ТЕКСТА / THEORY OF POETIC TEXT

Когнитивное пространство художественного текста

О. Г. Ревзина

Cognitive space of literary text

O. G. Revzina

Ольга Григорьевна Ревзина – доктор филологических наук, профессор; Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова, Москва, Российская Федерация

E-mail: orevzina@gmail.com

Статья поступила. 01.06.2023. Принята к печати: 30.06.2023.

В статье рассматривается проблема когнитивной интерпретации художественного текста в сопоставлении текстов прозаического и поэтического. Для анализа избрано стихотворение З. Гиппиус «Две» и рассказ Н. Тэффи «Подлецы». Анализ предваряется изложением основных положений когнитивной поэтики, среди которых наиболее важными можно считать утверждение о том, что художественный текст оказывается спусковым механизмом, порождающим знания, которые связаны с автором, читателем и художественным дискурсом. При этом существенно различие прозаического и стихотворного текстов, в которых обнаруживаются разные модусы неязыкового существования события: в прозе «события» – высказывания, которые выстраиваются в линейную последовательность и не предсказывают друг друга; в стихе же «событие» – стихотворная строка, предсказывающая форму следующей строки. Анализ стихотворения З. Гиппиус с учетом иных ее текстов приводит к выводу, что в его когнитивном пространстве главные концепты любви – земной и неземной, а основной прием формирования этого знания – референциальная многозначность. Анализ рассказа Н. Тэффи показывает, что в прозе работают другие механизмы формирования знаний, в частности, прямая речь персонажей, отражающая их языковую личность и отношение к вопросам любви как приключений и женского поведения как сделок с мужчинами, которые всегда оказываются подлецами. Написанные в одно время, анализируемые тексты демонстрируют различие не только творческих принципов авторов, но и различие прозы и поэзии. Результаты исследования демонстрируют возможности когнитивной поэтики, которая становится важным направлением изучения художественного текста, как прозаического, так и поэтического.

Ключевые слова: художественный текст, проза, поэзия, русский язык, когнитивное пространство

УДК 82-1:82-3:316.276

Olga G. Revzina – Dr. Sci. in Philology, Professor; Moscow State University, Moscow, Russian Federation

ORCID 0000-0002-4502-2030

Received: 01/06/2023. Accepted for publication: 30/06/2023.

The article deals with the problem of cognitive interpretation of a literary text in comparison of prosaic and poetic texts. The poem "Two" by Z. Gippius and the story "Scoundrels" by N. Teffi were chosen for the analysis. The analysis is preceded by a presentation of the main provisions of cognitive poetics, among which the most important can be considered the statement that a literary text is a trigger that generates knowledge associated with the author, reader and artistic discourse. At the same time, there is a significant difference between prose and poetic texts, in which different modes of the non-linguistic existence of an event are found: in prose, "events" are statements that line up in a linear sequence and do not predict each other; in verse, an "event" is a poetic line that predicts the form of the next line. The analysis of the poem by Z. Gippius, taking into account her other texts, leads to the conclusion that in its cognitive space the main concepts of love are earthly and unearthly, and the main method of forming this knowledge is referential ambiguity. The analysis of N. Teffi's story shows that other mechanisms of knowledge formation work in prose, in particular, the characters' direct speech reflecting their linguistic personality and attitude to love as adventures and women's behavior as deals with men who always turn out to be scoundrels. Written at the same time, the analyzed texts demonstrate the difference not only in the creative principles of the authors, but also the difference between prose and poetry. The results of the study demonstrate the possibilities of cognitive poetics, which is becoming an important direction in the study of literary text, both prosaic and poetic.

Keywords: literary text, prose, poetry, Russian language, cognitive space

OECD: 6.02.OT

V

Постановка проблемы. Когнитивным пространством художественного текста мы называем совокупность представленных в нем знаний. Эти знания различаются по своему характеру, по объему, по способу представленности, по функциональному назначению. В когнитивное пространство художественного текста может войти любое знание – научное и любые виды вненаучного знания.

В статье обсуждается проблема когнитивной интерпретации художественного текста, при этом важно сопоставить текст прозаический и поэтический.

Методология и методы исследования. Художественный текст является объектом исследования лингвистики и литературоведения, философии и истории, социологии и публицистики, этики и эстетики, психологии и психоанализа. Каждая из этих дисциплин выдвигает свою точку зрения, но сама возможность приложения этих разных точек зрения определяется, на наш взгляд, природой художественного текста и теми знаниями, которые в нем заложены.

За последние десятилетия в гуманитарную науку было введено много новых понятий. Лишь часть из них доказала свою эффективность, отсюда следует необходимость аргументации новых понятий. Приведу некоторые аргументы, относящиеся к понятию когнитивного пространства.

Все разновидности дискурса содержат знания о языке, тексте и жанре, ибо манифестируют это знание. Функциональные стили характеризуются специализированными знаниями, вербализация которых входит в функции этих стилей. Художественный текст содержит разные виды знаний, передающихся имплицитно и эксплицитно, но вербализация знаний не является функцией художественного текста. Гетерогенное знание в художественном тексте формируется в том объеме и в тех конфигурациях, в которых, оно представляется необходимым автору для создания художественного мира текста.

Знание, содержащееся в художественном тексте, выступает как пусковой механизм, порождающий новые пространства знаний, которые могут быть связаны с автором и читателем, с другими художественными текстами и с другими дискурсами. Конкретизируя эту мысль, используем положение когнитивной поэтики о том, что «литература – это гетеронимический объект, существующий постольку, поскольку он оживает в сознании читателя» [Stockwell, 2002, с. 165]. П. Стоквелл приводит «анимации» разными читателями стихотворения английского поэта Р. Броунинга 1845 года: это пример «дактилического тетраметра»; оно отсылает к гекзаметру «Илиады» и «Одиссеи»; оно является поэтическим описанием ситуации, сложившейся на выборах в Британии в 1992 году и др. Здесь важно то, что возможность подобных «оживлений» текста читателем содержится в самом художественном тексте, и именно в этом смысле художественный текст может быть назван «пусковым импульсом».

В настоящей статье предлагается анализ двух текстов с опорой на понятия когнитивного пространства – стихотворения З. Гиппиус «Две» (1915—1928) и рассказа Н. Тэффи «Подлецы» (1911).

Два названных текста относятся к художественному дискурсу, но различаются формой речи. Между стихотворной и прозаической формами имеется не только формальное, но и семантическое различие, прямым образом влияющее и на язык, и на строение художественного текста. «В прозе первичным и полным воплощением означаемого полагается неязыковой объект (денотат – О.Р.), а означающее выступает как заместительный знак<...> В стихе первичным и полным материальным выражение означаемого полагается означающее, а неязыковой объект выступает как «заместитель» [Ревзина, 2009, с. 520]. Отсюда следует вывод: прозе присущ модус неязыкового существования предметов и событий. «Пространственно-временной порядок, присущий модусу неязыкового существования, – необратимое время<...>Основное свойство собственно языкового существования – циклическое, обратимое время» [Там же, с. 520—521]. В прозе «событиями» являются высказывания, которые выстраиваются в линейную последовательность и не предсказывают друг друга; в стихе «событием является стихотворная строка, предсказывающая форму следующей строки (разумеется, речь «об идеальной схеме более высокой ступени, в которой ритмические нарушения сняты, и конструкция повторяемости дается в чистом виде» [Лотман, 1972, с. 47]. Два модуса существования заданы в самом языке и входят, таким образом в языковое знание его носителя.

Различие стихотворного и художественного прозаического слова (т.е. модусов собственно языкового и неязыкового существования) в свое время прекрасно описал М. М. Бахтин. «Язык в поэтическом произведении осуществляет себя как несомненный, непререкаемый и всеобъемлющий. Все, что видит, понимает и мыслит поэт, он видит и понимает глазами данного языка, в его внутренних формах...» [Бахтин, 1975, с. 99] Между тем в прозаическом художественном тексте (М. М. Бахтин исследовал роман) «концепирование словом предмета осложняется диалогическим взаимодействием в предмете с различными моментами его социально-словесной осознанности и оговоренности» [Там же, с. 90]. Отсюда проистекает то, что М. М. Бахтин называет разноречием. На это разноречие настроен читатель, и оно же отражается в том, как членится художественный прозаический текст: «...читателю важно, кто говорит: повествователь, персонаж, или персонаж говорит сам с собой, или, наконец, говорит повествователь, а звучит в нем голос персонажа» [Ревзина, 2020, с. 274].

Ориентируясь на восприятие читателя, мы членим текст на композиционно-речевые структуры – единицы текста, восходящие к композиционно-речевым категориям литературы акад. В.В. Виноградова. Композиционно-речевые структуры – это авторское монологическое слово, прямая речь, внутренний монолог, несобственно-прямая речь. У каждой из этих структур своя коммуникативная рамка, свой нормативный объем, нормативная (исходная характеристика по языку). и свое функциональное назначение. Отступление от прототипической нормы имеет следствием качественные, количественные и структурные трансформации композиционно-речевых структур [Ревзина, 2020, с. 172—204]. Композиционно-речевые структуры можно выделить и в стихотворном, и в прозаическом текстах, но в стихотворном тексте они подавляются другой формой членения – на стихотворные

строки и строфы. Поэтому композиционно-речевые структуры – это единицы текста, отвечающие восприятию именно прозаического текста.

Назовем теперь характеристику художественного текста, не зависящую от формы речи, а именно различие между значением и смыслом текста. Суть этого различия сформулировал Г. О. Винокур, введя понятие внутренней формы: «Любой поступок Татьяны или Онегина есть сразу и то, что что он есть с точки зрения его буквального обозначения, и то, что он представляет в более широком его содержании, скрытом в его буквальном значении; иначе это действительно было бы хроникой происшествий, а не поэзией<...>это более широкое или далекое содержание не имеет отдельной языковой формы, а пользуется вместо неё формой другого, буквально понимаемого содержания. Таким образом **формой** здесь служит **содержание**. Вот почему такую форму называют внутренней» [Винокур, 1959, с. 390].

Перевод буквального значения в смысл оказывается труднейшей задачей, не имеющей единого решения. «То художественное высказывание («послание»), которое стоит за текстом, формулируется исследователем и не выводится из текста с помощью формальных процедур» [Ревзина, 2020, с. 171].

С таких методологических позиций анализируются избранные тексты. При этом учитывается ряд фактов из истории изучения художественного текста.

История вопроса. Познать художественный текст – это значит познать мир, порожденный этим текстом. Структурный подход к художественному тексту исходит из того, что текст автономен и самодостаточен для порождения вымышленного мира по тексту, так что интертекстуальные связи, биографические данные могут привлекаться лишь после того, как проанализирован сам текст. «Стихотворение – сложно построенный смысл. Все его элементы – суть элементы смысловые, являются обозначением определенного содержания» [Лотман, 1972, с. 38]. Р. Якобсон в известной статье «Поэзия грамматики и грамматика поэзии» провел в своем роде безупречный анализ стихотворения А. С. Пушкина «Я вас любил...», показав, как его смысл формируется и структурируется языком. Р. Якобсон выделил, в том числе, следующие пункты: а) в тексте стихотворения имеется только один троп, да и то стертый (*любовь<...>угасла не совсем*), б) словарь стихотворения – это 47 слов, при этом из слов флективных почти половина приходится на местоимения, а немногие существительные «отвлеченного, умозрительного характера» [Якобсон, 1961, с. 405], в) композиция стихотворения целиком определяются «узловой формулой» *Я вас любил*, повторяемой в каждом из стансов. В ней обозначены личными местоимениями протагонисты внутреннего сюжета. Первый из стансов «развивает тему предиката» (любовь), во втором стансе представлена «тема субъекта», третий посвящен «объекту» (*Как дай вам Бог любимым быть другим*).

Произведя детальный анализ всех грамматических фигур, представленных в тексте, Р. Якобсон убедительно показывает, что художественная сила и эстетическое совершенство пушкинского стихотворения проистекают из той «геометрии формальных принципов, лежащих в основе каждого языка» (Б. Л. Уорф), в которой огромная роль принадлежит местоимениям.

Анализ материала. Приведем текст стихотворения «Две» Зинаиды Гиппиус.

Она войдет, земная и прелестная,
Но моего ее огонь не встретит.
Ему одна любовь моя небесная,
Моя прозрачная любовь ответит.

Я обовью ее святой влюбленностью,
Её, душистую, как цвет черешни.
Заворожу неуловимой сонностью,
Отдам, земную, радости нездешней.

А пламень тела, жадный и таинственный,
Тебе, другой, тебе, незримой в страсти.
И ты придешь ко мне в свой час единственный,
Покроешь темными крылами счастья.

О, первые твои прикосновения!
Двойной ожог невидимого тела.
И путь двойной – томления и дления
До молнии, до здешнего предела
1915-1927 [Гиппиус, б, с. 101].

Первое, что можно сказать, – стихотворение написано на русском языке в стихотворной форме с рифмами. Входят ли эти сведения в когнитивное пространство данного текста? Относительно языка, мы полагаем, что да, и знание языка входит в фонд знаний читателя. То же самое можно сказать и о рифмованной стихотворной форме. В когнитивное пространство войдет и элементарное знание о тексте – о том, что у него есть заглавие, начало и конец. Понятно, таким образом, что когнитивное пространство создает исходные условия для понимания текста.

Но на этом, кажется, придется и остановиться, ибо как раз о понимании стихотворения З. Гиппиус говорить не приходится. Слова известны, предложения построены правильно, но совершенно непонятно: *две* – о ком или о чем? *она* – кто?, *тебе* – кому?. Сами эти вопросы открывают другую сторону знания автора и читателя. Читатель ощущает, что текст построен с какими-то отклонениями от «правильно построенного текста», автор вводит эти отклонения совершенно сознательно, они ему необходимы для воплощения его художественного замысла. Иначе говоря, знание о языке и тексте у носителя языка оказываются гораздо глубже, чем простое следование правилам: это и знание нормы, и разнообразных отклонений от нормы.

Когда мы обращаемся к стихотворению «Две», вспоминается разбор Р. Якобсона. В тексте З. Гиппиус примерно такое же соотношение местоименных форм и слов других частей речи (14 на 50), немало отвлеченных, пропозитивных и абстрактных имен (*влюбленность, сонность, прикосновения, дления, любовь, радость, страсть, счастье*). Тропов в стихотворении З. Гиппиус имеется немного, но они есть: сравнение (*душистая как цвет черешни*), генитивная метафора (*темными*

крылами счастья) и разворачивающийся по тексту главный троп *ожог – пламя – двойной ожог– молния*, формирующий внутренний сюжет стихотворения.

«Поэтическая геометрия» представлена в стихотворении на лексическом уровне: его словарь «прошит» разного рода сходствами и противопоставлениями, которые можно представить в виде цепочек: *две – двойной; нездешняя – незримая – невидимый; земная – небесная, нездешняя–здешний, прозрачная – темные; прелестная – заворожу, одна – единственный, радость–счастье, войдет – придешь, обовью – покроешь*.

Названием стихотворения служит числительное, и это также отсылает к «геометрии». Числительное – «часть речи, обозначающее количество» [Русская, 1980, с. 572], то есть это максимально обобщенное значение, приложимое к самым разным объектам. Форма женского рода указывает на то, что перед нами определенно-количественное числительное, представляющее количество как признак предмета» [Там же], но сам этот «предмет» никак дальше не конкретизируется, то есть это может быть и человек, и вещь, и природная реалья.

Выше было сказано о когнитивном пространстве как «пусковом импульсе» для включения в него нового знания. В этом плане и числительное *две* отсылает к своему мифопоэтическому значению, которое В. Н. Топоров раскрывает следующим образом: «Число 2 лежит в основе бинарных противопоставлений, с помощью которых мифопоэтические и ранненаучные традиции описывают мир. Оно отсылает к идее взаимодополняющих частей монады (мужской и женский как два значения категории пола; небо и земля, день и ночь как значения, принимаемые пространственно-временной структурой космоса, к теме парности» [Топоров, 1982, с. 630]. Это значение согласуется с семантическими оппозициями, выраженными в стихотворении на лексическом уровне.

Обратившись к числу *два*, мы вышли за пределы имманентного анализа, расширив его когнитивное пространство. И теперь мы хотим продолжить это расширение, ибо структурный анализ, что называется «застревает», как только мы обращаемся к местоименному дейксису в стихотворении «Две». Здесь нет и речи о той четкости и гармоническом расположении, которые представлены в стихотворении А. С. Пушкина. Напротив, кажется, что это «органический хаос» если воспользоваться выражением Р. Якобсона. Чтобы хотя бы отчасти распутать этот хаос, мы вновь прибегнем к «пусковому импульсу».

На этот раз это будет сам автор стихотворения – Зинаида Гиппиус, которая писала не только стихи, но и прозу, более того, предпочитала прозу стихам. В автобиографической прозе и в жизнеописании Дмитрия Мережковского З. Гиппиус много пишет о собственных влюбленностях и размышляет о любви, то есть эта проза тематически связана со стихотворением «Две». К этим текстам мы и обратимся.

Любовные переживания З. Гиппиус можно условно разделить на две серии – до и после замужества. Первая серия в основном гимназическая, вторая относится к более или менее известным людям, знакомым четы Мережковских. По записям можно проследить некий прототипический сюжет, который воспроизводится в обеих сериях. В этом сюжете обращают на себя внимание три момента: З. Гиппиус проявляет активность в установлении физического контакта; контакт проявляется в форме

поцелуя; за поцелуем стоит иной смысл, обычно не угадываемый партнером; наступает разрыв. Проиллюстрируем сказанное тремя примерами из второй серии любовных увлечений З. Гиппиус.

Вот Ф. А Червинский: «После первого полуслучайного поцелуя в дверях – я ужасно хорошо влюбилась <...> Скользнула щекой вниз по его лицу и встретилась с его нежными и молодыми губами <...> Нет, не верю. Не влюблена в его любовь <...> Не буду же просить подставить мне лестницу к облакам, раз у меня нет крыльев. Аминь» [Гиппиус, б, с. 12, 17]. Другой «объект» – Х. Л. Флексер: «Но «сухой огонь» Флексера неотразимо пленял меня <...> «Чудесной» любви он не вместит <...> Весь смысл моего поцелуя – то, что он не ступень к той форме любви... Намек на возможность. Это – мысль, или чувство, для которого еще нет слов» [Там же, с. 16, 19]. И наконец А. С. Карташев, участник Религиозно-философских собраний в Петербурге в 1901–1903 гг., который стал приходить в дом к Мережковским вместе с В. В. Успенским, участником тех же собраний. «У меня мелькнула мысль: а ведь эти странные, некультурные люди <...> – ведь они девственники!» [Там же, с. 22]. И через некоторое время – уже привычный поцелуй: «Я думаю о том, что подарю Вам на память <...> Мне стоит величайших усилий воли то, что я считаю праведным и чего сама хочу <...> Вы не знаете, что я хочу, вам дать. И это хорошо, что хочу, и это надо. Взяв его за голову, я поцеловала дрожащие, детские – и, может быть, недетские – губы <...> И сказал вдруг три слова, поразившие меня, которых я не ждала и которые были удивительны в тот момент по красоте, по неуловимой согласности с чем-то желанным и незабываемым: «Помолитесь за меня...» <...> Я наклонилась, и еще раз поцеловала его, и потом еще. <...> Прикосновение его дрожащих губ было мне радостью и волнующе – но за него, за него! Это была не только духовная радость, и тело в ней участвовало – но не кровь» [Там же, с. 24].

Наряду с «конкретикой» в записях З. Гиппиус много размышлений о любви. В них прослеживаются следующие мотивы:

а) желание любви и вера в любовь: «Да, верю в любовь, как в силу великую, как в чудо земли»,

б) жажда и ожидание особой, «чудесной» любви: «А я хочу...Я даже определить словами моего чуда не могу»,

в) разуверение в возможности «чудесной» любви: «Нет красивых и чистых отношений между людьми (разве только духовными). Нет чуда, и горько мне, и все темноте...» [Гиппиус, а, с. 12],

г) моление о любви и доверительное обращение к Богу: «Господи, дай мне то, чего мне надо! Ты это знаешь лучше меня. Вся душа моя открыта, Ты видишь, она страдает. Я не скрываю, что хочу много. Боже, дай мне много» [Там же, с. 13],

д) нахождение формулы идеальной любви к себе: «Надо полюбить себя, как Бога. Все равно, любить ли Бога или себя» [Там же, с. 15].

Вместе с тем в её записях больше вопросов, чем ответов, много противоречий, переменчивостей, недоговоренностей, смятения, боли, стыда. самолюбия, радости, нежности, силы и слабости. И конечных, безоговорочных ответов на свои вопросы З. Гиппиус все же не находит: «Я была все-таки в безумии, решив подчиниться

желанию тела. И ничего не узнала. Как это отделять так тело от души? А если тело *без души* не пожелало? Вот и опять всё неизвестно» [Там же, с. 18].

Итак, любовный опыт З. Гиппиус большой, разнообразный, но какой-то нетворческий, безысходный: вот именно «опять всё неизвестно». То, что не нашло адекватного воплощения в прозе – в автобиографическом нарративе и общих рассуждениях, З. Гиппиус смогла передать в лапидарной стихотворной форме. Теперь мы можем вернуться к стихотворению «Две».

Выше было сказано об «органическом хаосе» в стихотворении, вытекающем из того, что местоимения в нем лишены референциальной однозначности. Более того, они референциально многозначны, и именно это является новаторским выразительным приемом, позволяющим соединить воедино разные любовные сюжеты, чтобы представить их как схождение *любви земной* и *любви небесной* – формулы идеальной любви. Проследим, как эта многозначность проявляется по ходу стихотворения вкупе с теми семантическими связями, которые представлены в его словаре.

Инициальное *она* в контексте первой строфы прочитывается несколькими способами: а) *она* – лицо женского пола, б) *она* – земная любовь, в) *она* – чувство любви, испытываемое лицом женского пола, г) *она* – чувство, испытываемое «я» – субъектом описания по отношению к юному человеческому существу. Отсюда проистекает референциальная многозначность *я* и *ты* в последующих строфах. *Я* и *Ты* не охарактеризованы по признаку пола, так что они могут относиться к разным полам или к одному полу. Отсюда дешифровка участников любовной ситуации оказывается множественной, то есть представленное описание подходит к самым различным её воплощениям. Становится ясным функциональное назначение референциальной многозначности: она создает объемлющий формат для разных любовных ситуаций, каковы бы они ни были, чтобы выделить в них главное: взаимоприсутствие *любви земной* и *любви небесной*. «Две» – это и есть *любовь земная* и *любовь небесная*, создающие вместе одно – «совершенную целостность». «Совершенная целостность, понимаемая как единица, объясняет приписывание числа 1 таким образом этой совершенной целостности, как бог или космос» [Топоров, 1982, с. 630]. В стихотворении З. Гиппиус присутствуют и *святая влюбленность*, и *молния* – космическое природное явление.

В первых двух строфах поэтический сюжет разворачивается по модели запрос-ответ. Земная любовь рождается в конкретном человеке и ждет ответной земной любви. Но ответ оказывается неадекватным в том смысле, что на земную любовь отвечает любовь небесная. Референциальная многозначность объединяет разные возможности, относящиеся к субъекту любви земной и любви небесной: а) любовь земная и любовь небесная разделены: любовь земная принадлежит другому/другой, любовь небесная – субъекту описания («я-субъекту»), б) любовь земная к другому/другой принадлежит «я-субъекту», так же, как и любовь небесная. Я-субъект производит следующие действия: *обовью, заморожу*. Земная любовь, таким образом, капсулируется, но не исчезает, а передается в ведение любви небесной. Земная любовь получает прирост в виде совершенно особой *нездешней* радости, *Земной* – «относящийся к земле как к месту жизни и деятельности человека» [Словарь, 1981].

Земная любовь – та, что совершается людьми на земле в присущих ей формах. *Земная любовь* имеет запах весны и юности (*душистая, как цвет черешни*), несет в себе, по Пастернаку, *жар соблазна* (прилагательное *прелестная* – от церковнославянского *прелесть* – «соблазн»), ей присущ высокий накал чувства и страсти. *Любовь небесная* может трактоваться по-разному. *Небесный* – «1. Исходящий, согласно религиозным представлениям с неба как места пребывания божества <...> 2. *Трад-поэт*. Прекрасный, чистый, неземной, чистый» [Евгеньева, 1981]. Оба этих значения задействованы в стихотворении. Однако я-субъект не отождествляет себя с божеством. Вспомним строки из дневника З. Гиппиус: «Надо полюбить себя, как Бога». В Евангелии от Матфея Иисус говорит: «возлюби Господа Бога твоего всем сердцем твоим, и всей душою твоею, и всем разумением твоим». Вот именно такую, небесную, и при этом собственную любовь хотела передать З. Гиппиус своими поцелуями и хотела, но не получала такого же ответа. В этом свете её слова «Надо полюбить себя, как Бога» звучат не так уж и кощунственно. Увидеть и признать себя во всей полноте, и не отвернуться – таков, приблизительно их смысл. «Боже, дай мне много <...> То, подлое во мне, что я слышу, шевелится – ведь ты же дал мне» [Гиппиус, а, с. 13]. Такова полнота *прозрачной* небесной любви.

То чувство, которому посвящено стихотворение, передается в нем динамически через концептуальную метафору *огонь – пламя – ожог – молния*. Во второй строфе говорится о *пламени тела*, то есть подчеркивается телесный, физический характер возникающего чувства. Последняя строфа открывается единственным в стихотворении восклицательным высказыванием, непосредственно выражающим эмоцию: *О, первые твои прикосновения!* Включенное в него и присущее именно поэтической речи междометие имеет сложную, хотя и диффузную семантику: это и взволнованность, и торжественность, и ощущение значительности происходящего. Существительное *прикосновение* имеет два значения: «Коснуться кого, чего-л., дотронуться до кого-чего-л. <...> перен. Стать причастным к чему-л., узнать что-л.» [Евгеньева, 1981]. В восклицательном предложении реализуются оба значения: установление физического контакта и «стать причастным» (если обратиться к внутренней форме – «стать частью»). Следующая строка – *Двойной ожог невидимого тела* заставляет думать не только и не столько о физическом, но об ином едином теле, в котором две любви – земная и небесная сплетаясь воедино, дают электрический разряд – *молнию*. Среди метафор, относящихся к метафорической концептуализации любви, есть и такая: I could feel the electricity between us [Lakoff, Johnson 2003, с. 49]. Об этом же – в стихотворении З. Гиппиус «Электричество»:

*Две нити вместе слиты,
Концы обнажены.
То «да» и «нет» не слиты,
Не слиты – сплетены.*

Тот message, который стоит за поэтическим посланием Пушкина, мы воспринимаем и принимаем сразу и непосредственно, как связанный не только с его эпохой и его личностью, но и как вневременной. Свой message несет и стихотворение Зинаиды Гиппиус. Её поэтическое высказывание связано с её личностью и с её эпохой.

Зинаида Гиппиус – известный поэт, прозаик, крупная общественно политическая фигура первых десятилетий XX века, жена не менее, если не более известного Дмитрия Мережковского. Эпоха – первые десятилетия XX века, отмеченное самыми разными поисками – в философии, в религии, в общественно-политической жизни, в женской эмансипации, в так называемой проблеме пола. Зинаида Гиппиус активно участвовала во всех этих движениях. Когнитивное пространство стихотворения З. Гиппиус вновь расширяется – оно вышло за пределы и Серебряного века, и уникальной личности самой Зинаиды Гиппиус, претворившись в XX–XXI веках в мучительный опыт религиозных и гендерных исканий.

Перейдем к анализу прозаического текста. Рассказ Тэффи «Подлецы» (1911 г.) построен по принципу «матрешки». В нем есть повествователь и его собеседница Алевтина Петровна, в свою очередь выступающая и как повествователь, и как участница диалога. Большую часть рассказа занимает прямая речь персонажей. Налицо, таким образом, количественная трансформация – доминирование прямой речи при минимальном объеме авторского монологического слова, сосредоточенного в самом начале рассказа:

Сколько ей лет?

Лет пятьдесят – пятьдесят пять, что-нибудь в этом роде. Волосы рыжие, завитые туго, как грива ассирийского льва. Щеки круглые, клякс-папирового цвета. Когда она сердится или негодует – щеки слегка дрожат. Реснички расчесаны, бровки подщипаны. На платье плиссировочки, шнуровочки, бантики, кантики, словом – дамочка за собой следит и себе цену знает.

Многие помнят цитату из «Поэмы без героя» А. Ахматовой: «У шкатулки ж тройное дно». Приведенного абзаца достаточно чтобы сказать: рассказ Тэффи – шкатулка, у которой не два дна, а гораздо больше.

Авторское монологическое слово повествователя построено исключительно сложно. Оно начинается как автокоммуникация (вопрос-размышление самому себе), продолжается в соответствии с нормативной функцией (описание внешности персонажа), претерпевает качественную (языковую) трансформацию, передает коннотативно время, содержит имплицитную оценку и свидетельствует о принадлежности текста комическому жанру.

Кратко поясним сказанное.

Во-первых, время. О щеках говорится, что они клякс-папирового цвета. «Клякс-папир [нем. Kleckspapier] (устар.) – промокательная бумага» [Ушаков, 1935]. Вышедшее из употребления в XX веке существительное «клякс-папир» позволяет отнести время рассказа к порубежью XIX–XX вв., когда это слово было в достаточно широком употреблении.

Во-вторых, словесный портрет. Здесь как будто все традиционно – внешний облик и одежда. Одновременно в словесном портрете имеется сдвиг, заставляющий вспомнить едва ли не о картинах Пикассо: огромная массивная голова (сравнение с ассирийским львом!) насажена на торс, увешанный украшениями, названия которых снабжаются «детскими» суффиксами.

В-третьих, оценка: она нигде не выражена прямо, но детали непривлекательного образа, который создает себе сама дамочка (*дамочка за собой следит*) не оставляют сомнений в дистанции между повествователем и Алевтиной Петровной.

Отметим вновь различие модусов языкового и внеязыкового существования. Стихотворения Пушкина и Гиппиус здесь особенно подходят, поскольку это так называемая безобразная поэзия. Главный упор делается на слово, на язык, на структуру текста. «Ты» и «я» у Пушкина не ассоциируются с какими-то конкретными образами, тем более это относится к стихотворению З. Гиппиус. У Тэффи, как мы видим, представлено прежде всего зрительное воплощение референта, наделенного модусом внеязыкового существования.

Текст рассказа – это прямая речь персонажей, причем сами персонажи – женщины. О чем же они говорят? Их тема – любовь, но она разительно отличается от концепта любви у Пушкина и Гиппиус. Любовь понимается как отношения купли-продажи между женщинами и мужчинами, причем мужчинам как классу присваивается общее обозначение – *подлецы*, вынесенное в название рассказа.

Существительное «подлец» имеет в русском языке два значения: «1. Подлый, низкий, бесчестный человек. 2. Разг. Бранное слово» [Евгеньева, 1981]. И, собственно, сюжет рассказа – движение от дедукции к индукции: в название вынесено общее имя как обозначение класса людей, а затем происходит последовательный перебор конкретных индивидов – мужчин, подходящих под это обозначение. Номинация класса передает точку зрения женщин, что время от времени подчеркивается в рассказе постановкой этого бранного слова в кавычки.

В когнитивное пространство рассказа «Подлецы» входит знание о социальной принадлежности и образовательном уровне Алевтины Петровны и её собеседниц. Все это городские жительницы, вышедшие из мещанского сословия. В материальном отношении их жизнь достаточно благополучна: Алевтина Петровна имеет средства, чтобы поехать и в Венецию, и в Абаццо. Об уровне образования можно судить по высказываниям Алевтины Петровны. Стремясь, очевидно, быть современной, она посещает публичные мероприятия (*Иногда забежишь послушать какой-нибудь доклад*); ей известно имя Пушкина, которому она приписывает свое чудовищное двестишестидесятилетие; в её языковое сознание как-то залетело имя Квзимодо, которое Алевтина Петровна, следуя традиции народной этимологии, преобразует в *Квзиморду*. Впрочем, другие дамы в рассказе далеки и от этого уровня «образованщины» (Анюта Латузина не опознает строку из «Медного всадника», ухитряясь при этом найти подходящего ей референта – *бонну Анну Петровну* для пушкинской перифразы *Петра творенье*).

Языковые личности женщин – это прежде всего Алевтина Петровна. В тексте представлен прием перепорученного повествования, при котором повествователь передает свою функцию нарратива одному из персонажей. Другие женские персонажи – те, о которых рассказывает или вступает в единичные или многие разговоры Алевтина Петровна. Языковая личность Алевтины Петровны характеризуется опорой на сниженный стилистический ярус, образностью, экспрессивностью и категоричностью оценок (*спорить с ней нельзя*). Как и повествователь, она мастерски

владеет искусством создания словесного портрета (о помещике Колышеве: *Человек богатый, но рыло – прямо, что говорится, естественное. Пузатый, нос трубой, вечно рот разинут, и язык набекрень*); использует тот же, что и у повествователя, прием выстраивания перечислительных рядов, создающих целую гамму оценочных смыслов (о жене генерала Кухормина: *вся в ревматизмах, в подаграх, в ишиасах, в печени, в золотухе, в желтухе, в ожирении сердца, ноги как колоды – сама видела*); спонтанно производит афоризмы (*Если родитель с деньгами, так его как-то легче любить*). Вместе с тем её словарь полон бранной лексики, грубого просторечия и такой же фразеологии. Считая себя дамой, Алевтина Петровна, говоря о мужчинах и в общении с мужчинами, ведет себя, как агрессивная и злобная базарная торговка.

Языковые личности собеседниц Алевтины Петровны также не исключают брани, но им не свойственна языковая агрессия. Их язык – это извод мещанского социолекта, который Пушкин провидчески называл «язык дурного общества», ср. впечатления от заграницы Поленьки Окурко: *Заграница очень мне, – говорит, – понравилась. Такие здесь все душки, ходят чистенькие, глазками моргают совсем на особый манер, не как у нас*.

Чтобы показать, в чем состоит мужская подлость, приведем историю Поленьки, *искренней, свежей души*, как её определяет Алевтина Петровна. Поленька едет за границу вместе с помещиком Колышевым (*Квазимордой*) на три месяца, заключив с ним договор, *что он всяких подарков накупит, а если она ему будет верна три месяца, то он в её пользу завещание сделает*. Поленька не выполняет условие – ей приглянулся арап: *Ну, такой интересный, что прямо смотрю на него разиня рот, а что делать – не знаю. Не знаю, как арапу полагается улыбнуться, чтобы он русскую душу понял*. Позднее Поленька *сбежала с каким-то типом в Берлин. Так, несерьезно. Недельки на две. А он, Квазиморда-то, вернулся в наш город, всю зиму прохворал, а к весне и помер*.

Языковые личности женских персонажей с очевидностью дискредитируют их. На этом фоне проступает парадокс: грубая «нечистая» Алевтина Петровна проявляет эмпатию по отношению к своим «подопечным», защищает и жалеет их. Для категоричной в своих оценках Алевтины Петровны мужчины – *подлецы, гады и негодяи*, но Поленька Окурко – хотя и *легкомысленная, но искренняя, свежая душа, беденькая*; Аня Латузина – *бедняжка, страдалница*. С точки зрения общепринятой морали женские персонажи в рассказе лишены представления о нравственности, абсолютно безнравственны, но при этом выносят свои суждения о мужчинах-подлецах исходя из морального критерия в их понимании. Рассказ Тэффи выводит нас на то знание, которое относится к этике и к моральным концептам.

Когнитивный анализ моральных концептов предприняли Дж. Лакофф и М. Джонсон [Lakoff, Johnson, 1999]. Моральные концепты структурированы метафорически, и «моральная бухгалтерия» строится на экономической терминологии. Концептуальная метафора моральной бухгалтерии лежит в основе базовых моральных схем поведения: взаимный обмен (reciprocation), retribution – возмездие, расплата, revenge – месть, реванш, restitution – возмещение, возврат, альтруизм (altruism) и др. [Lakoff, Johnson, 1999, с. 293]. С этих позиций договор между Поленькой Окурко и помещиком Колышевым выглядит следующим образом: каждый

из них вкладывает в «моральную акцию» нечто, имеющее «позитивную ценность»: Поленька – свое тело, Колышев – деньги. Это, таким образом, ситуация взаимного обмена, и если бы обе стороны выполнили свои обещания, «моральные счета» были бы закрыты. В действительности происходит по-другому: Поленька не может «сохранить верность» в течение трех месяцев, а Колышев, по её мнению, отделяется ничтожными подарками. «Моральная трансакция» не удалась.

В чем же здесь дело? По мнению Дж. Лакоффа и М. Джонсона, моральная метафорическая система покоится «на природе наших тел и социальных трансакций», иначе говоря, на том, что «люди в своей истории и в разных культурах рассматривали как вклад в свое благополучие» [Lakoff, Johnson, 1999, с. 290]. И поскольку для благополучия лучше быть богатым, чем бедным, базовой для моральной системы становится концептуализация благополучия (well-being) как богатства (wealth).

В случае с помещиком Колышевым Поленька и думает, и поступает, как будто бы в точности следуя этой метафоре. Но вот уже в «романе с арапом» ни о каком вознаграждении со стороны арапа речь не идет, равно как и со стороны «типа», с которым Поленька ненадолго «сбежала в Берлин».

Еще более показательна «первая любовь» Анюты Латузиной. Здесь уже не приходится говорить о «моральной трансакции» в форме взаимобмена, поскольку она заваливает своего «кучера» подарками. Но остается вопрос, на который мы пока не получаем ответа: что же все-таки заставляет женщин так безудержно стремиться к тем, кого они считают «подлецами»? Без этого не понять того смысла, формой выражения которого является содержание рассказа.

Рассказ Н. Тэффи, как и стихотворение З. Гиппиус, относится к началу XX века. Как уже было сказано, в это время разворачивается движение за эмансипацию женщин – в современных терминах, мы сказали бы, за обретение женщинами собственной субъектности. Они борются за избирательные права, за равенство с мужчинами в социально-экономическом плане. В это же время бурно развивается психоанализ – выходят основополагающие работы З. Фрейда и К. Г. Юнга.

Психоаналитический взгляд сосредоточит внимание на следующих ключевых для него моментах:

а) возраст женских персонажей. Рассказ Н. Тэффи начинается с вопроса: *Сколько ей лет?* В словесном портрете Алевтины Петровны бросается в глаза несоответствие: голова пожилой женщины и «детские» детали одежды, передаваемые уменьшительными суффиксами. В психоанализе возраст определяется не количеством прожитых лет, а стадией психического развития. Женские персонажи наделены детской, инфантильной психикой.

б) психика человека развивается таким образом, что человек осознает собственное тело и через него осознает свою субъектность. Инфантильный уровень имеет место, когда человек не видит в себе никакой иной ценности, кроме способности к определенной сексуальной функции. Именно эта сексуальность является движущей силой, толкающей женских персонажей в рассказе на любовные приключения, в которых они выступают инициаторами. Незрелая психика людей в юном возрасте, развиваясь, переходит в другое состояние, женские персонажи в рассказе Тэффи не имеют других способов обрести собственную субъектность;

в) инфантильная психика не знает этических категорий. Рассказ заканчивается сочувственным мысленным обращением Алевтины Петровны к Анюте Латузиной: *Бедная, бедная ты моя страдальца! Опять, думаю, какой-нибудь подлец терзает твое голубиное сердце. Мало ты от законного мужа страдала, так вот!* И дальше следует вопрос: *И за что?*, который можно отнести и к Алевтине Петровне, и к повествователю, и к стоящему за ним автору. Женские персонажи воспринимают мир как существующий для них, и этот мир поступает с ними несправедливо, им надо сочувствовать и их надо жалеть.

Вопрос *И за что?*, заданный повествователем и автором, имеет иной смысл. Рассказ Н. Тэффи – образец юмора как одного из жанров комического. Шопенгауэр писал о двух несовпадающих элементах, из которых возникает смешное: это, с одной стороны, усвоенное понятие, а с другой – реальный объект, в котором мыслится это понятие. В названии рассказа происходит подмена понятия: мужчинам присваивается новое наименование, различие между реальными «объектами» стирается. Тем самым мужчины утрачивают ту самую субъектность, в которой они на протяжении веков отказывали женщинам.

Однако юмор Н. Тэффи таков, что заставляет вспомнить важнейшее положение эстетики: комическое является логическим коррелятом трагического. Мы смеемся над тем, что Анюта Латузина видит в смерти своего мужа *посмертный эгоизм*, хотя это не смешно, а страшно. Так Н. Тэффи «отвечает» на контекст эпохи – борьба женщин за то, чтобы утвердить собственную субъектность, получив равные права с мужчинами, власть и стать, таким образом, полноценными субъектами общественной и политической жизни.

Выводы. Мы рассмотрели когнитивное пространство двух художественных текстов – стихотворного и прозаического. В заключение вернемся к понятию когнитивного пространства. Было показано, что в художественном тексте содержатся разные виды знаний, но по сути их объем неисчерпаем. Они слиты воедино и синкретичны.

В поисках аналогий можно обратиться к миру нерукотворному. Его создатель – *творец*, «верховное существо, создавшее мир и управляющее им: бог» [Евгеньева, 1981]. А художник слова – *творец* – создает рукотворный мир, когнитивное пространство художественного текста изоморфно когнитивному пространству мира нерукотворного, что открывает перспективы развития когнитивной поэтики.

Литература

- Барт, Р. (1994). *S/Z*. Москва: AdMarginem.
- Бахтин, М. М. (1975). Слово в романе. Бахтин М. М. *Вопросы литературы и эстетики*. Москва: Художественная литература.
- Винокур, Г. О. (1959). Понятие поэтического языка. *Избранные работы по русскому языку*. Москва: Учпедгиз, 388–393.
- Гиппиус, З. (а) (б/д). Ласковая кобра. Своя и Божья. Public Domain. URL: <https://www.litres.ru/book/zinaida-gippius/laskovaya-kobra-svoya-i-bozhya-6654644/>
- Гиппиус, З. (б) (б/д). Стихотворения. 1911–1945. Public Domain. URL: <https://www.litres.ru/book/zinaida-gippius/stihotvoreniya-1911-1945-25900851/>
- Гиппиус, З. (1992). *Дмитрий Мережковский. Живые лица. Воспоминания*. Тбилиси: Мерани.
- Евгеньева, А. П. (ред.). (1981). *Словарь русского языка в 4-х т.* Москва: Русский язык.
- Лотман, Ю. М. (1972). *Анализ поэтического текста. Структура стиха*. Ленинград: Просвещение.
- Ревзина, О. Г. (2009). *Безмерная Цветаева. Опыт системного описания поэтического идиолекта*. Москва: Дом-музей Марины Цветаевой.
- Ревзина, О. Г. (2020). *Язык и текст*. Москва: МАКС Пресс.
- Русская грамматика*. (1980). Т. 1. Москва: Наука.
- Топоров, В. Н. (1982) Числа. Топоров В. Н. *Мифы народов мира*. Т. 2. Москва: Советская энциклопедия, 628–631.
- Ушаков Д. Н. (ред.). (1935). *Толковый словарь русского языка*. Т. 1. Москва: ОГИЗ.
- Якобсон, Р. (1961). Грамматика поэзии и поэзия грамматики. *Poetics. Poetyka. Poetika*. Warszawa: Panstwowe Wydawnictwo Naukowe, 397–417.
- Lakoff, G., Johnson, M. (1999). *Philosophy in the flesh: the embodied mind and its challenge to western thought*. New York.
- Stockwell, P. (2002). *Cognitive poetics: An Introduction*. London and New York: Routledge.

References

- Bakhtin, M. M. (1975). Word in a novel. *Questions of literature and aesthetics*. Moscow: Khudozhestvennaya literature Publ. (In Russian).
- Barth, R. (1994). *S/Z*. Moscow: Ad Marginem Publ. (In Russian).
- Evgenieva, A. P. (ed.). (1981). *Dictionary of the Russian language in 4 vols*. Moscow: Russkiy yazyk Publ.. (In Russian).
- Gippius, Z. (1992). *Dmitry Merezhkovsky. Living faces. Memories*. Tbilisi: Merani. (In Russian).
- Gippius, Z. (b) (d/b). *Poems. 1941–1945*. Public Domain. Retrieved from <https://www.litres.ru/book/zinaida-gippius/stihotvoreniya-1911-1945-25900851/> (In Russian).
- Gippius, Z. (a). (d/b). *Affectionate cobra. Yours and God's*. Public Domain. Retrieved from <https://www.litres.ru/book/zinaida-gippius/laskovaya-kobra-svoya-i-bozhya-6654644/> (In Russian).
- Jacobson, R. (1961). *Grammar of Poetry and Poetry of Grammar. Poetics. Poetyka. Poetics*. Warszawa: Panstwowe Wydawnictwo Naukowe Publ., 397–417. (In Russian).
- Lakoff, G., Johnson, M. (1999). *Philosophy in the flesh: the embodied mind and its challenge to western thought*. New York.
- Lotman, Yu. M. (1972). *Analysis of a poetic text. The structure of the verse*. Leningrad: Prosveshcheniye Publ. (In Russian).
- Revzina, O. G. (2009). *Immeasurable Tsvetaeva. The experience of a systematic description of a poetic idiolect*. Moscow: Marina Tsvetaeva House-Museum Publ. (In Russian).
- Revzina, O. G. (2020). *Language and text*. Moscow: MAKS Press Publ. (In Russian).
- Russian grammar*. (1980). Vol. 1. Moscow: Nauka Publ. (In Russian).
- Stockwell, R. (2002). *Cognitive Poetics: An Introduction*. London and New York: Routledge.
- Toporov, V. N. (1982). Numbers. *Myths of the peoples of the world*. Vol. 2. Moscow: Sovetskaya entsiklopediya Publ., pp. 628–631. (In Russian).
- Ushakov, D. N. (ed.). (1935). *Explanatory dictionary of the Russian language*. Vol. 1. Moscow: OGIZ Publ. (In Russian).
- Vinokur, G. O. (1959) The concept of poetic language. *Selected works on the Russian language*. Moscow: Uchpedgiz Publ., pp. 388–393. (In Russian).

Для цитирования статьи:

Ревзина, О. Г. (2023). Когнитивное пространство художественного текста. *VERBA. Северо-Западный лингвистический журнал*, 3(8), 8–22. DOI: 10.34680/VERBA-2023-3(8)-8-22

For citation:

Revzina, O. G. (2023). Cognitive space of literary text. *VERBA. North-West linguistic journal*, 3(8), 8–22. (In Russian). DOI: 10.34680/VERBA-2023-3(8)-8-22

Роль звуко-семантических соответствий в формировании имплицатур поэтического текста

О. И. Северская

The role of phonosemantic correspondences in the formation of the implicatures of a poetic text

O. I. Severskaya

Ольга Игоревна Северская – кандидат филологических наук;
Институт русского языка им. В. В. Виноградова РАН, Москва,
Российская Федерация

E-mail: oseverskaya@yandex.ru

Статья поступила. 15.06.2023. Принята к печати: 30.06.2023.

В статье рассматриваются характерные для поэтического текста процессы формирования имплицатур, или выводного знания, с опорой на звуко-семантические связи, которые лежат в основе паронимической аттракции, каламбура и анаграммы. Исследование проводится на материале русской поэзии XX века методами лингвистической и когнитивной поэтики, корпусного, интертекстуального и культурологического анализа. Автор исходит из того, что звуко-семантические корреляции обеспечивают адресату переход от непосредственного восприятия поэтической реальности, представленной звуковой материей языковых знаков, к ее осмыслению на поверхностном и глубинном уровнях. Вначале выделяются текстовые фрагменты, маркированные паронимической аттракцией, затем корреляции аттрактантов подвергаются семантическому анализу, на основе которого выводятся имплицатуры, связывающие «общие» и «новые» знания о языке и мире. Они классифицируются в статье по функции в интерпретации текста: противопоставлены имплицатуры актуализации (фокусировки внимания на объекте или ситуации и их признаках), семантического вывода и подтекста. Особое внимание уделяется имплицатуре паронимической аттракции, активизирующей «звуковую память» слова. Автор приходит к выводу, что в поэтическом тексте коммуникативные (выводимые логически) имплицатуры основываются на конвенциональных (обусловленных «знанием о мире» и языковыми конвенциями) и предопределяются при этом автором текста – создаваемыми им семантическими, грамматическими и прагматическими правилами структурирования высказывания. Паронимическая аттракция воспринимается как индивидуальная номинация одного и того же «нестандартного» денотата с помощью нескольких формально соотнесенных слов стандартного языка, тем самым выступая как ключ к поиску «нового» в соотнесении с «непосредственно данным» и «данным в контексте».

Ключевые слова: поэтический текст, паронимическая аттракция, коммуникативные имплицатуры, имплицитная информация, когнитивная поэтика

УДК 811.161.1:81'42

Olga I. Severskaya – candidate of Philological Sciences; The
V.V. Vinogradov Russian Language Institute of the Russian
Academy of Sciences, Moscow, Russian Federation

ORCID 0000-0002-6277-9756

Received: 15/06/2023. Accepted for publication: 30/06/2023.

The article deals with the processes of formation of implicatures, or inferential knowledge, characteristic of a poetic text, based on phonosemantic connections that underlie paronymic attraction, pun and anagram. The study is based on the material of Russian poetry of the 20th century using the methods of linguistic and cognitive poetics, corpus, intertextual and cultural analysis. The author proceeds from the fact that phonosemantic correlations provide the addressee with a transition from direct perception of poetic reality, represented by the sound matter of linguistic signs, to its comprehension at the surface and deep levels. First, text fragments marked with paronymic attraction are singled out, then the correlations of attractants are subjected to semantic analysis, on the basis of which implicatures are derived that link “general” and “new” world knowledge and language competence. Implicatures are classified in the article according to their function in interpreting the text. The author identifies the implications of actualization (focusing attention on an object or situation and their attributes), semantic inference and indication of the subtext. Particular attention is paid to the implicit paronymic attraction that activates the “sound memory” of the word. The author comes to the conclusion that communicative (logically derived) implicatures in a poetic text are based on conventional ones (conditioned by “world knowledge” and language conventions) and are predetermined by the author of the text – by the created by him semantic, grammatical and pragmatic rules of utterance structuring. Paronymic attraction, highlighting objects in the relevant denotative space of the poetic text, is perceived as an individual nomination of the same “non-standard” denotation with the help of several formally correlated words of the standard language, thereby giving the key to the search for “new” in relation to “immediately given” and “given in context”.

Keywords: poetic text, paronymic attraction, communicative implicatures, implicit information, cognitive poetics

OECD: 6.02.OT+6.02.UT

V

Постановка проблемы. Поэтический текст определяют как коммуникативный и дискурсивный феномен, отражающий в записи речевой акт, который И. Левенберг относит к разряду proposals [Loewenberg 1975, с. 336] – «предложений» принять особое видение мира. Успех поэтической коммуникации зависит, прежде всего, от способности автора создать, а адресата дешифровать не только поверхностные, но и глубинные смыслы, представленные иносказательно, то есть «считать» не только эксплицитную, но и имплицитную информацию. Импликатуры – выводы, которые делаются на основании текста, контекста, фоновых знаний [Грайс, 1985, с. 221], позволяют автору сформировать из потенциальных адресатов передаваемого текстом сообщения «свой круг», доверяя им выполнить операции над смыслами самостоятельно [Иссерс, 2008, с. 47], по оставленным в тексте «подсказкам».

Особую роль в этом процессе играют звуко-смысловые связи: звучание превращает языковые знаки в «сенсорно воспринимаемые» объекты текстовой поэтической реальности, данной адресату «в ощущениях», звуковые корреляции позволяют актуализировать «непосредственно наблюдаемое» и перейти к когнитивному анализу и формированию знания о поэтическом мире на основе семантических операций идентификации, атрибуции, стереотипизации [Иссерс, 2008, с. 46-49], последовательно двигаясь от поверхностно-языковой структуры к глубинно-поэтической.

Цель данной статьи – определить репертуар звуко-смысловых импликаций и выявить механизмы их формирования.

История вопроса. Концепцию, представленную в статье, можно назвать результатом обобщения и развития уже сформулированных научных представлений о художественном тексте как пространстве «игры означающих», в котором знак не связан жестко со значением, а потому может указывать и на концепт, вербализованный другими знаками [Барт, 1989, с. 240], и на ряд возникающих в тексте «спонтанных» звуко-смысловых «суггестий» («on-the-spot-suggestions», в терминологии Т. Пристли [Priestly, 2013, p. 219]), подготовленных тем не менее системными корреляциями «эвфонических этимонов» (или, в другой терминологии, квазиморфем) [Gauthier, 1973; Valesio, 1974; Григорьев, 1979; Григорьев и др., 1992], которые обеспечивают соотношение экстенционала, интенционала и импликационала стоящих за ними значений [Северская, 2022].

Особое внимание в существующих исследованиях, которые имеют богатую историю и даже историографию [Кадимов, 2014], уделяется каламбурам и паронимической аттракции (далее – ПА), которая, по С. С. Иванову, представляет собой «механизм семантизации созвучий на синтагматическом уровне и механизм “сроднения” случайных слов, подставленных в определенную модель на парадигматическом и парасинтагматическом уровнях» [Иванов, 2010, с. 6], ср.: [Северская, 2022, с. 91].

Важным моментом в истории вопроса было введение понятия имплицитной (иначе – потенциальной) ПА [Кадимов, 1989, с. 138–139], которая возникает тогда,

когда одно из эксплицитно представленных ключевых слов текста ассоциативно связывается с одним или несколькими словами, остающимися в подтексте. Имплицированная ПА задействует звуковую память слова (в понимании Б. М. Гаспарова [Гаспаров, 1996, с. 111]) – его способность вызывать в памяти близкозвучные слова, принадлежащие другим текстам, либо собирать слова из звуков данного текста, рассматривая их в интертекстуальной перспективе.

Что касается исследований механизмов передачи имплицитной информации, то все они так или иначе основываются на уже упомянутой концепции П. Грайса, который различает конвенциональные (постигаемые интуитивно и обусловленные языковыми конвенциями) и коммуникативные (выводимые логически) импликатуры [Грайс, 1985, с. 227]. Применительно к художественному тексту исследована роль контекста в неконвенциональном смыслообразовании, в котором вклад конвенциональных схем оценивается как минимальный, а особая роль отводится «смысловой самостоятельности» и «контекстной чувствительности» слов [Устинова, 2015, с. 78]; выявлены механизмы порождения новых смыслов на основе имплицитных элементов художественного дискурса, содержанием которых становится «трансцендирование за рамки имеющихся в тексте знаковых единиц, аранжировка прочитанного в соответствии с имеющимися в сознании реципиента знаниями» [Василишина, 2013, с. 40]. В целом соглашаясь с наблюдениями предшественников, попробуем доказать, что звуко-смысловые соответствия актуализируют оба отмеченных П. Грайсом вида импликаций, причем коммуникативные основываются на конвенциональных.

Методология и методика анализа. Выбрав объектом исследования поэзию XX века, будем подходить к анализу содержащих звуко-смысловые корреляции текстов, используя методологию лингвистической и когнитивной поэтики, а также интертекстуальный и культурологический подходы, при необходимости подтверждая полученные результаты корпусными микроисследованиями.

Обнаружить как актуальную, так и потенциальную ПА, помогут «Материалы к словарю паронимов русского языка» В. П. Григорьева, Н. А. Кожевниковой и З. Ю. Петровой [Григорьев и др., 1992], где представлены общезыковые многоконсонантные квазиморфемы, потенциально создающие ПА.

Выделив аттрактанты, подвергнем корреляцию контекстному семантическому анализу, а затем выведем обусловленные семантическим взаимодействием аттрактантов импликатуры.

На этом этапе будем руководствоваться принципами и основными положениями когнитивной поэтики. Она так же, как и традиционная когнитивистика, исходит из того, что импликатуры основываются «на умозаключениях адресата речи, который на основе знаний языка и знаний мира догадывается о том, что на первый взгляд остается “за текстом” и не выражено в буквальном значении языковых форм» [Кубрякова, 2004, с. 530], но предопределяются при этом автором текста – создаваемыми им семантическими, грамматическими и прагматическими правилами структурирования высказывания [Смерчинская, 2020, с. 134]. Адресат «соприкасается с индивидуальным ментальным полем автора посредством текста и комбинирует, сжимает, расширяет извлеченную информацию», вычленяя имплицитные элементы на основе уже имеющейся в памяти информации [Василишина, 2013, с. 39]. При этом

он воспринимает текст как «особым образом организованный язык» и «репрезентацию особым образом сконфигурированного знания» и восстанавливает его концептуальное поле «на основе слияния, сближения, стяжения общих признаков концептов, репрезентируемых на поверхностном уровне текста словами и предложениями одной семантической области» [Маслова, 2010, с. 178]. А наиболее действенной авторской стратегией создания имплицатур становится маркирование единиц нового или известного знания с помощью языковых средств, активирующих их в сознании адресата [Малафеев, 2013, с. 142]. Таким образом «новое» знание выводится из «непосредственно данного» и «данного в контексте».

Анализ материала. Материалом исследования послужила авторская картотека случаев ПА в поэзии XX в., насчитывающая около 200 текстовых фрагментов, дополненная материалом Национального корпуса русского языка. Использовался также созданный Ю. Б. Орлицким в РГГУ «Словарь заглавий русских поэтических книг XVII–XX вв.», в котором обнаружилось множество паронимических каламбуров. В статье будут приведены и прокомментированы наиболее показательные примеры.

Исследованный материал подтвердил гипотезу о главенствующей роли в формировании имплицатур звуко-смысловых связей, манифестирующих переход от *ощущения* поэтической реальности к ее *осмыслению*.

«Непосредственная наблюдаемость» происходящего в поэтической реальности возникает вследствие актуализации, которая заключается в соотношении слов и выражений с реальными представлениями говорящего и с действительностью, для чего используются различные маркеры выделения и идентификации, сигнализирующие о появлении объекта восприятия и осмысления.

В этом плане ПА может быть отнесена к категории «звуковых жестов», осуществляющих экстренное введение в ситуацию: с ее помощью создается звуковой иконический образ ситуации или целостного объекта поэтической реальности. Например, в отрывке из стихотворения А. Ахматовой «Совсем не тот таинственный художник...» [Ахматова, 1990, с. 186–187] внимание адресата фокусируется на *детворе во дворе под деревом: А в глубине четвертого двора Под деревом плясала детвора* (ПА создается соотношением консонантных квазиоснов метатетического и эпентетического типов *ДВР – ДРВ – ДТВР*), и именно это становится отправной точкой соотношения событий в разных упомянутых в тексте пространствах – *Вселенной, мире природы, городе, дворе, «приделе» души*. В другом примере – из «Второй годовщины» А. Ахматовой [Ахматова, 1990, с. 229]: *Еще на всем печать лежала Великих бед, недавних гроз, – И я свой город увидела Сквозь радугу последних слез* – ПА (за счет корреляций квазиоснов с консонантным расподоблением ГРЗ – ГРД – РДГ и СЛД – СЛЗ) акцентирует внимание на двух объектах в рамках одной поэтической ситуации и соответствующих им референтных выражениях, связанных метафорически и гиперсинтаксически: *радуга над городом после грозы – след слез*. «Звуковой жест», активизируя «знание о мире», помогает адресату прояснить образ – радужные блики возникают при взгляде сквозь слезы из-под ресниц и могут «накладываться» на зрительное впечатление от реальной, «природной» радуги, а уже на этой основе – задуматься о сдвиге релевантного денотативного пространства текста в сторону «продолжения реальности». Таким образом, ПА не только играет роль актуализатора,

но и формирует импликатуру, так как указание на конкретную ситуацию становится обозначением иного объекта – слез как просветления, взгляда на мир, полного надежд (вспомним также о *радужных планах*, а также мифопоэтической параллели *радуга – радость*, относящихся к импликационалу звуко-смысловой корреляции).

Указывая на исходную референтную ситуацию и вычлняя ее компоненты, ПА, на что обращает внимание Е. Г. Лукашанец [Lukashanec, 2018, p. 185], одновременно создает индивидуальную номинацию одного и того же «нестандартного» денотата с помощью нескольких формально соотнесенных слов стандартного языка и делает возможным построение множества суждений о сопряженных состояниях языкового и поэтического мира.

Так, во фрагменте «Зимней ночи» Б. Пастернака: *На земле зима, и дым огней бессилен Распрямить дома, полегшие вповал* [Пастернак, 1990, с. 13], с помощью ПА внимание адресата фокусируется на *земле*, с которой ассоциируется *зима*, и *домах*, с которыми взаимодействует *дым* (благодаря корреляциям квазиоснов с вокалическим расподоблением ЗМ и ДМ).

На земле зима – высказывание, мало чем отличающееся от обыденного или прозаического, отражающего зафиксированный в языковой картине мира опыт: когда на *земле*, т. е. во всем мире (здесь: *земля* ‘планета Солнечной системы’, ‘суша, земная твердь’ и ‘место жизни и деятельности людей’) наступает *зима*, приходит холод (*зима* ‘самое холодное время года’), на *земле* (здесь: *земля* ‘почва’) лежит снег. С ним связаны и устойчивые ассоциации *наступления зимы с внезапностью, атакой (наступить ‘начинаться’ и ‘ведя военные действия, двигаться вперед, тесня или громя противника / подступив к чему-либо, надвигаться, занимая пространство’)*, т. е. агрессией, угрозой, или же *сумерками, темнотой, сном* (эти дескрипторы *зимы* как частотные приводятся, в частности, в «Русском семантическом словаре» [Караулов и др. 1982, с. 143]).

Вторая пара аттрактантов *дома – дым* тоже получает подкрепление «знанием о мире»: зимой холодно, обогревая *дома*, люди топят печи, и тогда из печных труб поднимается *дым*. При этом *дым* над *домами* более узнаваем, чем метафорический *дым огней*, несмотря на то, что появление в тексте последних для адресата мотивировано не только «знанием о мире» (зимой темнеет рано, и в сумерках в домах и на улицах зажигается свет), но и «языковой памятью» (как известно, и *дыма без огня не бывает*, и *дым*, а точнее *дымку* с *сумерками* связывают общие семантические компоненты в значениях соответствующих слов – нечеткость зрительных впечатлений, полутона, растворение света во мраке). Основываясь на опыте, можно построить импликатуру: *дымку* образует падающий снег, сквозь который просвечивают фонари и освещенные изнутри окна домов.

Кроме того, двум парам аттрактантов можно сопоставить оппозицию *земля* ‘горизонталь’ vs. *дым* ‘вертикаль’, а, следовательно, значимое для поэтических миров противопоставление *земли* и *небес*, дольного и горнего миров. Потенциально в поле сознания может попасть и однокоренной с *домом* аттрактант **домовина* ‘гроб’, что подкрепляется устойчивой ассоциацией *зимы* с замиранием жизни, сном природы на грани жизни и смерти (зимой можно *замерзнуть* и *вымерзнуть*), и тогда с *дымом* могут уже сравниваться устремляющиеся к небесам, сгоревшие на земле души.

Звуковой «жест» может указывать и на объект поэтической реальности сквозь призму типичного признака или действия, например, в «Это я...» Б. Ахмадулиной: *Как белеют зима и больница!*» [Ахмадулина, 1988, с. 147]. Больнице действительно свойственно быть *белой*, *белеть*, и *белизна* – это ее (зафиксированная в «знании о мире») «неотторжимая принадлежность»: в русском языке в ряду цветообозначений присутствует *больничный белый*, а поиск в поэтическом подкорпусе Национального корпуса русского языка позволяет обнаружить *белую больницу*, например, у И. Эренбурга, С. Кирсанова, А. Ладинского, *больничные белые стены* и *больничные белые койки* – у М. Зенкевича, *больничную белую тишину* – у С. Шервинского. Так же устойчива и ассоциация *белизны* с *зимой*, и этой аксиомы обыденного языкового сознания придерживаются и поэты: *не больше бел зимы снежок* у В. Хлебникова, *двадцать белых зим* найдем у Н. Клюева, *предчувствие белой зимы* – у А. Блока, *дни томлений острых прожиты. Вместе с белой зимой* А. Ахматовой, у нее же *на коленях белая зима Следит за всем с молитвенным вниманьем*, у С. Соловьева *покрыла белая зима. Однообразные равнины*, у М. Цветаевой – *года [...] молодые Станут белой зимой* и т. д. Сближение *зимы* и *больницы*, таким образом, глубоко мотивировано их общим свойством *белеть*, но гармония образов основывается и на другой, не столь очевидной ассоциации: и *зимой*, и в *больнице* замирает жизнь.

М.С. Михайлова, анализируя «больничные тексты» Б. Ахмадулиной, упоминает устойчивую ассоциацию *белизны* и *больницы*, а также повторяющийся мотив «белой» (не только светлой, но и бессонной) *ночи в больничном окне*, связывая белое «с бессмертием, с возможностью воскресения через творчество» и отмечая, что «природа поэта, отличная от обычной, человеческой, проявляется в отношении *боли* (курсив – мой, О. С.) и страдания» [Михайлова, 2004, с. 61]. В приведенной выше цитате ПА, связывая корни (с помощью расподобляемой вокалически квазиморфемы БЛ), как раз и являет интерпретатору в прямом и переносном смыслах *белеющую боль*.

И эта ассоциация, как показывает Национальный корпус русского языка, опять же оказывается устойчивой и укорененной в языковом сознании и в литературе. В прозе у А. Куприна встречаются *брызнувшие из глаз вместе с тупой болью белые яркие молнии*; у С. Сергеева-Ценского – *страшные от боли белые глаза*; у Г. Бакланова – *закушенные от боли белые губы*; у В. Каверина – *искаженное от боли белое лицо*; у З. Гиппиус – *больной, белый, как бумага*; у П. Боборыкина – *больная, белая, как молоком налитая*. В поэзии: *В палатах буднично, – и удивительно ль, Что фея белая больным желанна?* (И. Северянин); *Неужели это день? Он белей больных рубах* (С. Петров); *Над белой болью неба без возврата Смолкает шум мучений городских* (Б. Поплавский); *Дай не белую боль состраданья, Дай мне черные слезы любви!* (С. Липкин).

Отметим и еще один случай сближения *боли* и *белого* в поэтическом идиолекте, наиболее близком Б. Ахмадулиной: *И тогда, побелев от боли, Прошептала: «Уйду с тобой»*(А. Ахматова, «Похороны» [Ахматова, 1990, с. 32–33]), где *белизна боли* мотивирована «знанием о мире» (от *боли* лицо становится *белым*, то есть *бледным*, *обескровленным*) и «языковой памятью» (*белый как смерть*). И подчеркнем важность того, что укорененность определенных ассоциаций в языковом сознании позволяет рассматривать выделенные речевыми «жестами» объекты поэтического мира в

определенных ракурсах, объединяя их в классы по одним и тем же признакам: *белизна*, присущая *больнице* и *зиме*, позволяет отождествить последние и по признаку *боли*, сопутствующей *белизне* и *болезни*.

В следующем примере из «Воскресенье настало...» Б. Ахмадулиной звуковой «жест» вызывает в воображении интерпретатора «картинку»: *Это только снаружи больница скушна, непреклонна. А внутри – очень много событий, занятий и чувств. И больные гуляют, держась за перила балкона* [Ахмадулина, 1988, с. 377] – *больница*, *больные*, *балкон* здесь как детали «пазла». *Больница* и *больные*, *больница* и *балкон* связаны метонимически. Но в первом случае это однокоренные, а во втором – разнокорневые (соотносимые квазиморфами БЛН – БЛКН) аттрактанты, подчеркивающие соположение двух миров: *балкон* – это ‘выступающая из стены здания площадка с перилами, сообщающаяся с внутренним помещением’, «по определению» занимающая промежуточное, переходное от внутреннего к внешнему, положение, и такое же положение в ряду аттрактантов занимают *больные*. Что полностью согласуется с тем, что «болезнь» у Ахмадулиной – это пограничное состояние между двумя мирами» [Михайлова, 2004, с. 60], но между не жизнью и смертью, а творчеством и реальностью.

Особую роль в построении импликатур играет имплицитная ПА. В этом случае ПА сближается с каламбуром и анаграммой.

Суть паронимического каламбура заключается в значимом опущении одного из аттрактантов (как правило, входящего в идиоматическое сочетание из общего фонда знаний) и подстановке вместо него другого слова, по своей звуковой форме сходного с имплицитным. При этом могут эксплуатироваться семантические различия однокоренных слов: *В спорах вырождается истина* (ср. с устойчивым: *В спорах рождается истина*); сходство звучания разнокорневых слов, не имеющих ничего общего в значении: *Пожужем – увидим* (ср. с устойчивым: *Поживем – увидим*); диахроническое родство слов и словосочетаний, утративших в синхронии общность: *Он натура непосредственная* (ср.: *Он не по средствам живет*); ложная этимология: *Я уже отчаялся* (ср. *Я уже чая напился и больше не хочу*).

Паронимические каламбуры используются и в поэзии. Так, например, имплицитная ПА становится конструктивным принципом некоторых заглавий поэтических книг: «*Папа раций*» (В. Бауэр), «*Синьяк под глазом*» (В. Бахчинян), «*Хихимора*» (Н. Глазков), «*Венок Советов*» (И. Иогансон), «*Аномализм*» (П. Витухновская), «*Над пропастью во лжи*» (Е. Вир) и т.п. Эффект, возникающий при паронимическом каламбуре, не только комический. А. Штыпель, например, называя свою поэму «Во весь *логос*», не только шутит, но и создает аллюзию к эстетике Маяковского и его поэме «Во весь *голос*» и вводит в заглавие ключевое слово, превращающееся в «отмычку» к тексту (и «ключ» к имплицитуре: разные *голоса*, звучащие в поэме, суть проявления *логоса*). Кроме того, поэма «Во весь *логос*» в его книге стихов соседствует со «*Стихами для голоса*», а это позволяет эксплицитировать имплицитные паронимические связи.

Другой прием, сближающийся с имплицитной паронимической аттракцией – это анаграмма [Берестнев, 2016], основанная, в частности, на перестановке букв определенного слова и представляющая его в ином облике. В некоторых случаях это

слово (как правило, ключевое) само в тексте не присутствует и представлено только в зашифрованном виде, в других явно даны пары слов, анаграммирующие друг друга: *апельсин – спаниель, вертикаль – кильватер, старорежимность – нерасторжимость, покраснение – пенсионерка, ватерполистка – австралопитек, равновесие – своенравие, стационар – соратница* и т. п. В первом случае анаграмма сближается с ПА, основанной на использовании кодирующих сегментов (по Ю.Н. Караулову, план выражения сегмента, призванного быть идентификатором слова, тождественен плану его содержания [Караулов, 1980, с. 11]); во втором – создает паронимическое напряжение, превращающееся в аттракцию в соответствующем контексте.

Яркий пример анаграммирования с помощью имплицитной ПА – отрывок из «Золотистого меду струя из бутылки текла...» О. Мандельштама [Мандельштам, 2017, с. 124]:

Помнишь, в греческом доме: любимая всеми жена,
– Не Елена – другая – как долго она вышивала!

<...>

Золотое руно, где же ты, золотое руно?

Всю дорогу шумели морские тяжелые волны,
И, покинув корабль, натрудивший в морях полотно,
Одиссей возвратился, пространством и временем полный.

Как представляется, чистая анаграмма первого типа (рассеянное представление имени героини) представлена только во фрагменте *Помнишь... не Елена: Пенелопа*, чье имя-ответ закодировано в этом риторическом вопросе, является самой известной после красавицы *Елены* древней гречанкой (именно о ней вспоминают девять из десяти респондентов, отвечая на вопрос: «Если *не Елена*, то кто?»). На то, что речь идет о *Пенелопе*, указывают и аллюзии к мифу: *в греческом доме<...> любимая всеми жена* (а Пенелопу, любимую жену Одиссея, как известно, во время его отсутствия осаждали женихи), *<...>долго она вышивала* (в оригинале – ткала и распускала сотканное, но *вышивание* позволяет ввести образ *узоров – своеобразных знаков*, а не только *нитей судьбы*) *<...>,Одиссей возвратился*. Эти прямые указания также создают семантическое поле, облегчающее дешифровку анаграммы.

Но проведем эксперимент: «забудем» текст и выпишем из него только те слова, которые связаны ПА (соотнесением консонантных квазиоснов ПЛТН – ПЛН – ПЛВН): *полотно* (его, заметим, *натрудил в морях корабль*, а не соткали руки гречанки), *полный* и **плавание* (этот потенциальный аттрактант имплицитно упоминается о *корабле* и о том, что *всю дорогу шумели морские тяжелые волны*, а также аллюзией к другому морскому путешествию, к кораблю «Арго», плывшему за *Золотым Руном*). Контекст, делающий осмысленным их сближение, реконструировать легко: прилагательное *полный* в своем значении имеет семы ‘цельность’, ‘завершенность’, аттракция акцентирует их, приписывая значение завершенности как *полотну*, так и *плаванию*. Значит, можно предположить, что *полотно* и *плавание* были завершены одновременно. Добавив анаграмму *Помнишь... не Елена*, проанализируем совпадение

согласных: *п(м)н... нлн – пл(т)н – пл(в)н – плн*, – комплекс, повторяющийся во всех аттрактантах, представляет собой консонантную «свертку» зашифрованного имени. Догадаться, какого именно, можно, составив уравнение: *Помнишь... Не Елена = (полотно + плавание) x полнота* 'завершенность'. Эти ключевые слова активизируют фоновые знания о том, что именно *Пенелопа* ткала и распускала полотно в ожидании возвращения из плавания своего мужа.

Как видим, дешифровку с помощью импликатур можно осуществить имманентно, не выходя за рамки ПА. Однако в тексте присутствуют и другие указания, которые, позволяя привлечь фоновые знания, способны сыграть роль «прагматической инструкции». Так, само упоминание об Одиссее вызывает в памяти представление о нем как о *хитроумном ораторе* (именно эти его качества мифологизируются), а это позволяет предположить, что мысль будет изречена особым, «хитрым» образом. Отсылка к Елене необходима для того, чтобы помочь читателю вспомнить о подвигах Одиссея у стен Трои: он не только привел к Трое 12 кораблей (еще одно его *плавание*), но и придумал *Троянского коня* (и сам потом был внутри), а это уже подразумевает, что и в тексте будет сокрыто что-то очень важное, что необходимо обнаружить, чтобы не «проиграть».

Таким образом, речь уже может идти о коммуникативной импликатуре, подразумевающей и экспликацию имплицитных паронимических связей.

Результаты исследования и выводы. Приведенный анализ подтверждает роль звуко-смысловых корреляций при ПА в формировании импликатур поэтического текста. Актуализируя объекты и ситуации в пространстве означающих и одновременно в текстовом релевантном денотативном пространстве, они активизируют общие «знания о мире и языке», помогая автору и адресату стать «говорящими об одном и одно и то же». Имплицитное знание восстанавливается по сигналам «звуковой» и «смысловой» памяти словесных знаков, а встречающиеся в тексте нестандартные объекты поэтической реальности идентифицируются по компонентам значений стандартных языковых знаков, избранных для их номинации.

ПА формирует импликатуры актуализации, выделяя объект или ситуацию в мире текста (« $X_1, X_2, X_3...$ воспринимаю непосредственно и узнаю, то есть знаю, что это такое и что с этим обычно связано»), в том числе вместе с их отличительным признаком («Об X говорит признак $У$ как неотторжимое свойство X »), импликатуры семантического вывода (« $X_1, X_2, X_3...$ объединяет признак $У$, и все, что имеет признак $У$, может быть отнесено к классу X »), импликатуры подтекста (характерные для каламбуров и анаграмм, в первом случае связанные с обманутым ожиданием, характерным для иронии: «Сказано X , но имеется в виду $X_1/У$ », во втором – с разгадкой загадки: «Сказано X , чтобы я понял, что речь об X_1 , похожем на X признаком $У$ »). При этом возникающие коммуникативные импликатуры действительно основываются на конвенциональных, базирующихся на «общем знании».

Литература

- Барт, Р. (1989). *Избранные работы. Семиотика. Поэтика*. Москва: Прогресс.
- Берестнев, Г. (2016). Аспекты функциональности анаграмм в российской поэзии. *Слово.ру. Балтийский акцент*, 1, 7–26.
- Василишина, Е. Н. (2013). Креация новых смыслов в процессе восприятия имплицитных элементов художественного дискурса. *Вестник СамГУ*, 5, 39–43.
- Гаспаров, Б. М. (1996). *Язык, память, образ. Лингвистика языкового существования*. Москва: Новое литературное обозрение.
- Грайс, Г. П. (1985). Логика и речевое общение. *Новое в зарубежной лингвистике*. Вып. 16. Москва: Прогресс, 217–237.
- Григорьев, В. П. (1979). *Поэтика слова*. Москва: Наука.
- Григорьев, В. П., Кожевникова, Н. А., Петрова, З. Ю. (1992). *Материалы к словарю паронимов русского языка*. Москва: ИРЯ РАН.
- Иванов, С. С. (2010). *Лингвистический статус и функциональные возможности паронимии в системе современного английского языка*. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Нижний Новгород.
- Иссерс, О. С. (2008). *Коммуникативные стратегии и тактики русской речи*. М.: URSS-ЛКИ.
- Кадимов, Р. Г. (1989). Об одном приеме семантического осложнения поэтического текста. *Язык русской поэзии XX века*. Москва: Наука, 128–137.
- Кадимов, Р. Г. (2014). Об историографии паронимической аттракции. *Евразийский Союз Ученых*, 7–8, 46–48.
- Караулов, Ю. Н., Молчанов В. А., Афанасьев В. А., Михайлев Н. В. (1982). *Русский семантический словарь. Опыт автоматического построения тезауруса: от понятия к слову*. Москва: Наука.
- Кубрякова, Е. С. (2004). *Язык и знание*. Москва: Языки славянской культуры.
- Малафеев, А. Ю. (2013). Лингвокогнитивный анализ поэтического текста: трудности и перспективы. *Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского*, 6(2), 140–144.
- Маслова, Ж. Н. (2010). Поэтический текст как объект исследования в рамках когнитивного подхода. *Социально-экономические явления и процессы*, 5, 174–182.
- Михайлова, М. С. (2004). «Больничный» текст в лирике Беллы Ахмадулиной 80–90-х гг. *Культура и текст*, 7, 60–71.
- Северская, О. И. (2022). Денотативный и сингнификативный компоненты паронимической аттракции. *Верхневолжский филологический вестник*, 2(29), 89–98. DOI: 10.20323/2499-9679-2022-2-29-89-98.

References

- Barth, R. (1989). *Selected works: Semiotics. Poetics: translated from French*. Moscow: Progress Publ. (In Russian).
- Berestnev, G. (2016). Aspects of the functionality of anagrams in Russian poetry. *Slovo.ru: Baltic accent*, 7(1), 7–26. (In Russian).
- Gasparov, B. M. (1996). *Language, memory, image: linguistics of linguistic existence*. Moscow: Novoye literaturnoye obozreniye Publ. (In Russian).
- Gauthier, M. (1973). *Les équations du langage poétique. Thèse du Docteur d'Etat*. Lille. Ed. Univ. de Lille. (In French).
- Grice, G. P. (1985). *Logic and speech communication. New in foreign linguistics*. Issue 16: Linguistic Pragmatics. Moscow: Progress Publ., 217–237. (In Russian).
- Grigoriev, V. P. (1979). *Poetics of the word: based on the material of Russian Soviet poetry*. Moscow: Nauka Publ. (In Russian).
- Grigoriev, V. P., Kozhevnikova, N. A., Petrova, Z. Yu. (1992). *Materials for the dictionary of paronyms of the Russian language*. Moscow: The V.V. Vinogradov Russian Language Institute of the Russian Academy of Sciences Publ. (In Russian).
- Issers, O. S. (2008). *Communicative strategies and tactics of Russian speech*. 5th ed. Moscow: URSS-LKI Publ. (In Russian).
- Ivanov, S. S. (2010). *Linguistic status and functional capabilities of paronymy in the system of modern English: diss. (abstract) ... cand. philol. sciences*. The Linguistics University of Nizhny Novgorod. Nizhny Novgorod. (In Russian).
- Kadimov, R. G. (1989). On one method of semantic complication of a poetic text. *The language of Russian poetry of the twentieth century*. Moscow: Nauka Publ., 128–137. (In Russian).
- Kadimov, R. G. (2014). About the historiography of the paronymic attraction. *Eurasian Union of Scientists*, 7–8, 46–48. (In Russian).
- Karaulov Yu. N., Molchanov V. I., Afanasyev V. A., Mikhalev N. V. (1982). *Russian Semantic Dictionary: experience of automatic thesaurus construction: from concept to word*. Moscow: Nauka Publ. (In Russian).
- Kubryakova, E. S. (2004). *Language and knowledge: on the way to gaining knowledge about language: parts of speech from a cognitive point of view. The role of language in the knowledge of the world*. Moscow: Yazyki slavyanskoy kul'tury Publ. Retrieved from https://drive.google.com/file/d/0B3S-kpls80DCQzFFbzH2cnVzemM/view?pli=1&resourcekey=0-3X_MG_DjDDySw2AQd8YtyA. (In Russian).
- Loewenberg, J. (1975). Identifying metaphors. *Foundations of Language*, 12(3), 315–338.
- Lukashanec, A. G. (2018). The Explicit and Implicit in the Sociolectal Nomination. *The Explicit and the Implicit in Language and Speech*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 179–189.
- Malafeev, A. Yu. (2013). Linguocognitive analysis of a poetic text: difficulties and prospects. *Vestnik of Lobachevsky University of Nizhny Novgorod*, 6(2), 140–144. (In Russian).
- Maslova, J. N. (2010). Poetic text as an object of research within the cognitive approach. *Social-Economic Phenomena and Processes*, 5(21), 174–182. (In Russian).

Смерчинская, А. А. (2020). Роль инференции импликатур в речемыслительной деятельности. *Научные исследования и инновации, 1*, 132–136.

Устинова, Т. В. (2015). Роль контекста в неконвенциональном смыслообразовании: случай читательской рецепции креатива поэта. *Наука о человеке: гуманитарные исследования, 4*, 76–83.

Gauthier, M. (1973). *Les équations du langage poétique*. Thèse du Docteur d'Etat. Lille. Ed. Univ. de Lille. (In French).

Loewenberg, J. (1975). Identifying metaphors. *Foundations of Language, 12*(3), 315–338.

Lukashanec, A. G. (2018). The Explicit and Implicit in the Sociolectal Nomination. *The Explicit and the Implicit in Language and Speech*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 179–189.

Priestly, T. (2013). One idiosyncratic strategy in the acquisition of phonology. *The Emergence of Phonology: Whole-word Approaches and Cross-linguistic Evidence*. Cambridge: Cambridge University Press, 217–237.

Valesio, P. (1974). Paronomasia and the articulation of phonological rules. *Proceedings of the XI Int. congress of linguists* Bologna: IIMilano, 1006–1016.

Mikhailova, M. S. (2004). The "hospital" text in the lyrics of Bella Akhmadulina of the 80–90s. *Culture and text, 7*, 60–71. (In Russian).

Priestly, T. (2013). One idiosyncratic strategy in the acquisition of phonology. *The Emergence of Phonology: Whole-word Approaches and Cross-linguistic Evidence*. Cambridge: Cambridge University Press, 217–237.

Severskaya, O. I. (2022). Denotative and significative components of a paronymic attraction. *Verkhnevolzhsky Philological Bulletin, 2*(29), 89–98. DOI: 10.20323/2499-9679-2022-2-29-89-98. (In Russian).

Smerchinskaya, A. A. (2020). The role of inference of implicatures in speech-thinking activity. *Scientific research and innovation: Collection of articles of the International Scientific and Practical Conference, Saratov, December 14, 2020*. Scientific Public Organization "Digital Science". Saratov, 132–136. (In Russian).

Ustinova, T. V. (2015). The role of context in nonconventional meaning-making: the case of the reader's reception of the poet's createm. *Russian Journal of Social Sciences and Humanities, 4*(22), 76–83. (In Russian).

Valesio, P. (1974). Paronomasia and the articulation of phonological rules. *Proceedings of the XI Int. congress of linguists* Bologna: IIMilano, 1006–1016.

Vasilishina, E. N. (2013). Cremation of new meanings in the process of perception of implicit elements of artistic discourse. *Vestnik of Samara State University, 5*(106), 39–43. (In Russian).

Источники

Ахмадулина, Б. (1988). *Избранное: Стихи*. Москва: Советский писатель.

Ахматова, А. (1990). Сочинения в двух томах, т. 1. Москва: Панорама.

Мандельштам, О. (2017). *Собрание стихотворений. 1906–1937*. Москва: Рутения.

Пастернак, Б. (1990). *Стихотворения и поэмы*. Москва: Художественная литература.

Sources

Akhmadulina, B. (1988). *Favorites: Poems*. Moscow: Sovetskiy pisatel' Publ. Retrieved from: https://imwerden.de/pdf/akhmadulina_izbrannoe_1988__ocr.pdf. (In Russian).

Akhmatova, A. (1990). *Essays*. In 2 volumes. Vol. 1. Moscow: Panorama Publ. Retrieved from: <https://fantlab.ru/edition255247> (In Russian).

Mandelstam, O. (2017). *Collection of poems, 1906–1937*. Moscow: Ruthenia. (In Russian).

Pasternak, B. (1990). *Poems*. Moscow: Khudozhestvennaya literature Publ. (In Russian).

Для цитирования статьи:

Северская, О. И. (2023). Роль звуко-смысловых соответствий в формировании импликатур поэтического текста. *VERBA. Северо-Западный лингвистический журнал, 3*(8), 23–33. DOI: 10.34680/VERBA-2023-3(8)-23-33

For citation:

Severskaya, O. I. (2023). The role of phonosemantic correspondences in the formation of the implicatures of a poetic text. *VERBA. North-West linguistic journal, 3*(8), 23–33. (In Russian). DOI: 10.34680/VERBA-2023-3(8)-23-33

**Связность стихотворного текста:
повторы и переносы в стихотворении
В. Набокова «В неволе я, в неволе я, в неволе!»**

В. И. Заика, Г. Н. Гиржева

**The coherence of the poetic text
(repetition and enjambment in the poem by V. Nabokov
"I am in captivity, I am in captivity, I am in captivity!")**

V. I. Zaika, G. N. Girzheva

Владимир Иванович Заика – доктор филологических наук, доцент; Новгородский государственный университет имени Ярослава Мудрого, Великий Новгород, Российская Федерация

E-mail: Vladimir.Zaika@novsu.ru

Галина Николаевна Гиржева – кандидат филологических наук, доцент; Новгородский государственный университет имени Ярослава Мудрого, Великий Новгород, Российская Федерация

E-mail: Galina.Girzheva@novsu.ru

Статья поступила: 10.06.2023. Принята к печати: 30.06.2023.

В статье рассматриваются проблемы выразительности поэтического текста, связанные с его линейностью и связностью, обусловленной линейным расположением единиц. Определяя связность как отношения взаимной зависимости линейно расположенных единиц, обеспечивающих выражение мысли, авторы рассматривают в коротком стихотворении выразительные эффекты, производимые такими явлениями, как повтор и перенос (enjambement). Показано, как повторы и переносы подчеркивают семантику, выраженную словами и высказываниями. Проанализированный текст стихотворения дает основания утверждать, что повторы и переносы (которые, соответственно, поддерживают и разрушают связность), могут взаимодействовать при изображении явлений художественного мира: предметов и состояний лирического героя. Установлено, что ни одно несовпадение метрических пауз с паузами синтаксическими не является случайным. Такой материал позволил авторам посмотреть на перенос как на разновидность парцелляции: у переноса и парцелляции общий механизм – разрушение связности и общая функция – выделение одного из элементов «разрушаемого» высказывания. Перенос-парцелляция посредством метрически заданного паузирования управляет вниманием читателя, которое смещается на акцентированную и рематизированную часть – парцеллят, а позиция в начале строки является таким же средством операции парцелляции, как точка, вопросительный, восклицательный знаки и многоточие. В ходе анализа повторов и переносов выяснено их отношение к строфам,

Vladimir I. Zaika — Dr. Sci. in Philology, Associate Professor; Yaroslav-the-Wise Novgorod State University, Velikiy Novgorod, Russian Federation

ORCID: 0000-0002-2206-772X

Galina N. Girzheva — candidate of Philological Sciences, Associate Professor; Yaroslav-the-Wise Novgorod State University, Velikiy Novgorod, Russian Federation

ORCID: 0000-0001-7571-6634

Received: 10/06/2023. Accepted for publication: 30/06/2023.

The article deals with the problems of expressiveness of a poetic text related to its linearity and coherence due to the linear arrangement of units. Defining coherence as a relationship of mutual dependence of linearly located units providing the expression of thought, the authors consider in a short poem the expressive effects produced by such phenomena as repetition and enjambment. It is shown how repetitions and enjambments emphasize the semantics expressed by words and phrases. The analyzed text of the poem gives grounds to assert that repetitions and enjambments (which, respectively, support and destroy coherence) can interact when depicting the phenomena of the artistic world: objects and states of the lyrical hero. It has been established that not a single discrepancy between metrical pauses and syntactic pauses is accidental. Such material allowed the authors to look at enjambment as a kind of parcellation: enjambment and parcellation have a common mechanism – the destruction of coherence, and a common function – the distinction of one of the elements of the "destroyed" unit. Enjambment-parcellation through metrically defined pausing controls the reader's attention, which is shifted to the accented and rhematized part – the parcel, and the position at the beginning of the line is the same means of parcellation as a period, question marks, exclamation marks and ellipsis. In the course of the analysis of repetitions and enjambments, their relation to stanzas, which are not marked with an increased interval, but are indicated by the nature of the rhyme, has been clarified. A line-by-line detailed analysis of the linearity of the poem has revealed the main details of the path from the word

которые не выделены увеличенным интервалом, но обозначены характером рифмовки. Построчный подробный анализ линейности стихотворения выявил основные подробности пути от слова к создаваемым предметам художественного мира. Эксплицированы результаты интроспекции – наблюдений за собственной реакцией на затрудненную форму, созданную повторами и переносами.

Ключевые слова: линейность текста, связность текста, повтор, перенос (анжанбеман), парцелляция

УДК 811.161.1:81'42

to the created objects of the artistic world. The results of introspection, observations of one's own reaction to a difficult form created by repetitions and enjambments, are explicated.

Keywords: text linearity, text coherence, repetition, enjambment, parcellation

OECD: 6.02.OT+6.02.UT

V

Постановка проблемы. Цель эстетической реализации (функции) языка – вызвать эстетический эффект, который состоит в том, что в процессе восприятия текста читатель создает (воображает) референты художественного мира (референтное пространство). Именно переживание создания референтов по существующим в тексте образам и есть эстетическое чувство. Эстетичен не результат восприятия текста, а процесс достижения этого результата; подробно об этом в [Заика, 2006]. Поэтому обусловленная линейностью связность – важнейшее условие эстетического переживания. Рассмотрение художественного текста в аспекте его линейности – это внимание к особенностям его связности, которой обеспечивается в значительной мере эстетический эффект. Линейность всякого текста и характер связности всегда неповторимы, поэтому актуальным является экспликация семантических подробностей преодоления пути от слова к референтному пространству.

Объектом рассмотрения в настоящей статье являются повторы и переносы как фигуры связности, обусловленной линейностью текста.

История вопроса. Изобразительное разнообразие переносов подробно исследовано на материале классической и современной поэзии. В работах Ю. Н. Тынянова, В. М. Жирмунского, Ю. М. Лотмана, А. К. Жолковского, М. Л. Гаспарова, М. И. Шапира, Л. В. Зубовой, С. А. Матяш, А. Г. Степанова рассмотрено устройство переноса и иконическое (экземпликативное, миметическое) использование разных его типов в поэзии А. С. Пушкина, М. Цветаевой, Б. Л. Пастернака, И. Бродского и других поэтов.

Общеизвестна иллюстрация изобразительности межстрофного переноса в 3 главе романа «Евгений Онегина» при изображении смятения Татьяны [Гаспаров, 2003], [Степанов, 2008], [Квятковский, 1966]. В многочисленных работах лингвистов и литературоведов описываются семантические эффекты, производимые фигурой переноса. В статье 1978 г. «How to show things with words» (Об иконической реализации тем средствами плана выражения) А. К. Жолковский рассматривает непосредственное воплощение темы – иконическую ее реализацию – средствами орудийной сферы (рифма, метр и др.). В ряду иллюстраций явления орудийной конкретизации приводится весьма показательный пример переноса: непосредственное воплощение темы состоит в том, что, например, в пушкинском «Обвале» в строках *...И всю теснину между скал / Загородил, / И Терека могучий вал / Остановил* тема 'глыбы, занимающей все пространство' конкретизирована тем

фактом, что вся строка занята одним словом *загородил* [Жолковский, Щеглов, 1996, с. 81]. Л. В. Зубова в параграфе «Иконичность звучания» описывает, как М. Цветаева имитирует «вдох паузой переноса» [Зубова 2017].

М. Л. Гаспаров в различных работах комментирует изобразительные эффекты многочисленных конкретных анжамбеманов, а также делает обобщения, например, в процессе анализа пушкинского перевода медитативного стихотворения Ксенофана установлено, что «анжамбеманный стиль» (9 анжамбеманов на 13 стихов), выбранный Пушкиным для перевода, «обеспечивал два качества, постоянные в пушкинской поэтике, – краткость и связность», при этом связность поясняется так: «читатель должен представлять, в каком месте текстовой структуры он находится» [Гаспаров, 1998, с. 162]. Обобщение относительно переноса делает и А. К. Жолковский в работах, реализующих модель «Тема – ПВ – Текст»: «Образ ‘черты, границы’ – один из тех излюбленных поэтами мотивов, которые поддаются прямой проекции в формальный план, а именно – в виде переноса, акцентирующего стиховые и синтаксические границы» [Жолковский, 1994, с. 26]. Глубокие обобщения являются ключами решения далеко не всех проблем, возникающих при анализе переносов, в частности, в связи с разного рода повторами.

Методология и методика анализа. Методологическими основаниями работы являются телеологичность – рассмотрение названных особенностей вербальной последовательности с точки зрения их цели, реляционизм – понимание элементов вербальной последовательности как взаимоотношеных, а также антропоцентризм.

Так называемое медленное чтение – это многократные прочтения фрагментов с повторами и переносами на фоне знания как всей линейной последовательности, так и наличия в сознании нелинейного результата восприятия этой последовательности – референтного пространства. В разнообразных исследованиях, объектом которых является поэтический текст как целое, а предметом – приращенная семантика, обычно преобладает парадигматический аспект. Для объяснения эстетичности текста используются такие способы его анализа, как составление словаря поэтического текста, «чтение по частям речи», которое предполагает составление различного рода списков слов, соотносимых с изображаемым предметным художественным миром, с языковой картиной мира, с идиолектом автора и др. Распространены технологии уровневого анализа: для упорядочения аналитических процедур используются не только так называемые уровни языка (фонетический, лексический, грамматический), но и специально созданные уровни, слои, стратумы, например, «верхний» / «нижний»; «текст – реальность» / «текст – язык»; «метасемиотический» / «метаметасемиотический» и др. Разумеется, разного рода аналитические процедуры проводятся исследователем на основе собственного понимания эстетичности (художественности) текста.

Подробные описания признаков отдельных единиц и фрагментов, объемом иногда стократно превышающие объекты описания – это экспликация результатов интроспекции (наблюдения за актами и содержанием собственного сознания) в связи с рассмотрением линейного фрагмента, время восприятия которого измеряется секундами.

Текст в нашем понимании – предопределенная замыслом связная последовательность знаков. В этом определении учтены все конститутивные признаки текста: знаки, связность знаков, линейная их расположенность и смысл (замысел).

Связность мы определяем как отношения взаимной зависимости линейно расположенных единиц, обеспечивающие выражение мысли. Субстратом связности является повтор – то, что произошло еще раз. Через повтор определяется понятие связности, например: «некоторая последовательность знаков на том основании расценивается как связная, что имеет место повторяемость различных знаков, их форм, а также смыслов; повторяясь, они скрепляют, «сшивают» такую последовательность в одно отдельное целое» [Лукин, 1999, с. 22].

Рассматриваемые в фигуративном аспекте повторы в словесном тексте понимаются как принцип построения стилистических приемов (подобно сравнению и иронии, например, в [Клюев, 1999, с. 184, 211]) и как общее название ряда приемов, основанных на повторении звуков, морфем, слов, грамматических форм, синтаксических конструкций [Копнина, 2003, с. 476]. Разного рода повторы выполняют множество функций: текстовой связи, экспрессии, усиления, актуализации, выражают категорию количества, степени и др.

Настойчивое повторение делает повторяемое обыденным, к нему утрачивается интерес. Таковы повторы в разных высказываниях, используемых в практической речи. Повтор одного и того же слова в одном тексте может быть оправдан требованиями точности или выразительными функциями, в противном случае он считается недостатком.

Иное положение повтора в художественном тексте. В прозаическом и особенно поэтическом тексте повтор всегда фигуративен и является основанием разного рода содержательных приращений (смысловых, символических и др.). В поэтической речи повтор является основанием таких единиц, как стопа, стих (строка), строфа, им определяется метр, рифма, эвфония и др. Объемен список фигур, основанных на повторе: от аккумуляции до эпифоры.

Если всякого рода повторы являются средством, обеспечивающим связность текста, то перенос (enjambement) в линейном развертывании текста выполняет прямо противоположную роль: он разрушает связность. Этот хорошо изученный прием определяется в разных источниках почти одинаково: «несовпадение интонационно-фразового членения в стихе с метрическим членением» [Квятковский, 1966, с. 206], «несовпадение синтаксического и ритмического членения стиха» [Степанов, 2008, с. 163], «несовпадение синтаксической и ритмической паузы в стихе» [Гаспаров, 2003, с. 738].

Рассматриваемое ниже стихотворение вполне прозрачно, не содержит сложных метафор, неясностей, требующих разгадывания и привлечения для этого исторических, биографических, литературных и других специальных сведений. Поэтому осуществляемый нами анализ сугубо имманентный, без каких бы то ни было проекций на традицию, литературный контекст и идиостиль. Стихотворение взято для демонстрации эстетического эффекта, обеспечиваемого линейностью, требующей

неоднократного прочтения для разъяснения своему читательскому сознанию причины желая вновь пережить испытанные ощущения и необычные мысли.

Анализ материала. Стихотворение В. Набокова «В неволе я, в неволе я, в неволе!» состоит из двадцати строк.

- (1) В неволе я, в неволе я, в неволе!
- (2) На пыльном подоконнике моем
- (3) следы локтей. Передо мною дом
- (4) туманится. От несравненной боли
- (5) я изнемог... Над крышей, на спине
- (6) готического голого уродца,
- (7) как белый голубь, дремлет месяц... Мне
- (8) так грустно, мне так грустно... С кем бороться
- (9) – не знаю. Боже. И кому помочь
- (10) – не знаю тоже... Льет, льет, льет ночь
- (11) (о, как ты, ласковая, одинока!);
- (12) два голоса несутся издали;
- (13) туман луны стекает по стенам;
- (14) влюбленных двое обнялись в тумане...
- (15) Да, о таких рассказывают нам
- (16) шарманки выцветших воспоминаний
- (17) и шелестящие сердца старинных книг.
- (18) Влюбленные. В мой переулок узкий
- (19) они вошли. Мне кажется на миг,
- (20) что тихо говорят они по-русски. [Набоков, 1979, с. 32]

Строка (1) *В неволе я, в неволе я, в неволе!* содержит повторы. Первый элемент высказывания *В неволе я* – это подчеркнутое инверсией сообщение о несвободе. Второй элемент высказывания, синтаксически и фигуративно идентичный, является иным, более сложным. Если в первом элементе *В неволе я* референтом является несвобода лирического героя, то второй элемент – это подтверждение сказанного, это высказывание о высказывании, референтом которого является и та же несвобода, и первое утверждение *в неволе я* – это не просто повторение утверждения – это изображение факта утверждения.

Третий элемент высказывания *в неволе* – это неточный повтор, в котором метрически вполне могло бы быть местоимение «я». Однако именно его отсутствие создает замкнутость общей фразы (начало *в неволе* – завершение *в неволе*), и эта замкнутость изображает безнадежность, безвыходность ситуации и вызванное этим отчаяние лирического героя.

Соответствие синтаксической конструкции длине строки, а также обеспеченное повтором усиление связности текста задает метрическую норму, фон для последующих строк. И на этом фоне становятся заметны особенности последующей линейности стихотворения.

Вторая и последующие строки первой половины стихотворения – это чередование описаний внешнего, видимого (наблюдаемого пространства) и внутреннего, переживаемого (душевного разлада).

Уже вторая строка контрастна не только содержательно (эмоция в первой строке и санитарные подробности жилища во второй), но и формально: синтаксическое целое *На пыльном подоконнике моем // следы локтей* «не помещается» в ритмическом целом (строке), часть фразы перенесена на следующую строку.

Далее перенос присутствует во всех строках вплоть до середины стихотворения. Применяются все его типы: в (2) перенос типа *rejet* – конец предложения переносится на следующую строку, в (5) перенос *contre-rejet* – в конце строки начинается новое предложение, продолжающееся на следующей строке, в (3), (4), (7), (8), (9) перенос *double-rejet* – начатое в середине строки предложение заканчивается в середине следующей.

Типы переносов перечислены в [Гаспаров, 2003, с.738]. Активное и разнообразное использование этого приема вызывают необходимость корректировки и уточнения типов [Бутов, 2009]. Перенос разделяет высказывание паузой, в результате чего происходит то, что Ю. Н. Тынянов назвал «выдвигание разделом» [Тынянов, 1924, с.69]. *Следы локтей* – это первая конкретизация состояния заточения. Подробность говорит о том, что лирический герой смотрел в окно не мельком, а подолгу, подперев голову.

Далее следует описание наблюдаемого лирическим героем пространства. (4) *Передо мною дом // туманится*. Расположенная в пределах строки (4) часть конструкции может восприниматься как предложение, обозначающее объект в поле зрения наблюдателя. Отделенное паузой переноса «запоздалое» сказуемое *туманится* (по выражению Ю.Н. Тынянова, «как бы виснет в воздухе» [Тынянов, 1924, с.65]) приписывает признак «неясность» не только и не столько наблюдаемому дому, сколько ситуации в целом. Эта неясность если не обуславливает, то оправдывает резкую смену предмета лирического размышления, оформленного еще одним переносом (4) *От несравненной боли // я изнемог...* Жалоба лирического героя на боль, «искажена» переносом *double-rejet*. Несколько неожиданным и, как представляется, неоправданным является эпитет *несравненная* (боль выше всяких похвал, бесподобная, превосходная, замечательная). Однако оксюморон, обозначающий состояние страдания, не противоречит заданной метром паузе. Паузой выделяется (подчеркивается) элемент описывающий состояние усталости, бессилия, к которому привела эта странная боль. Кроме того, словоформа *боли* в последней стопе строки образует рифменный повтор, отсылая к *неволе* конца строки (1), которая и является причиной боли.

Далее в (5) после паузы, подчеркнутой пунктуационно, начинается более подробное описание наблюдаемого пространства. Последовательность видимого – *подоконник, дом, месяц* – передает движение взгляда лирического героя снизу вверх. Это описание, в отличие от предыдущих, более подробно. Оно включает перифразу *готический голый уродец* (вероятно, химера или гаргулья), и сравнение *как белый голубь, дремлет месяц...* Два элемента наблюдаемого пространства эмоционально

контрастны. Контраст поддерживается различным соотношением метра и синтаксиса этого фрагмента. К обозначенным лексически признакам возвышающейся над крышей скульптуры, добавляется горбатость, изображенная переносом *на спине // готического голого уродца*. Напротив, описание месяца переносом не искажено. Но в целом, на фоне предыдущих двух переносов double-rejet в (3) и (4) эти описания относительно благополучно размещены в пределах строк, что передает продолжительность и спокойствие взгляда лирического героя.

Впрочем, это спокойствие нарушено переносом в самом конце строки (7) *Мне // так грустно*. Наиболее чувствительный (после ровного описания месяца) перенос ощущается как повтор: уже третье выражение неудовольствия лирического героя по поводу своего состояния. Первая жалоба в (1) на несвободу, вторая жалоба в (4) на боль, третья – в (7) на тяжелое чувство. Все жалобы «искажены» переносами double-rejet. Это их выделяет в последовательности строк.

Повтор фразы в (7) *Мне // так грустно, мне так грустно...* менее заметен, чем повтор в (1) *В неволе я, В неволе я, В неволе*, поскольку первая фраза разделена переносом. Здесь видно, как повтор, который по определению создает и поддерживает связность текста, конфликтует с переносом, который в поэтическом тексте разрушает связность, заданную его метрической схемой. Перенос создает отличие первой из синтаксически идентичных фраз: пауза после *Мне //* может пониматься как поиск лирическим героем точного наименования своего состояния. Но вторая фраза – это не только подтверждение, как в (1), сказанного, но также изглаживание неуверенности и исправление (референтом является первая фраза, искаженная паузой переноса). То есть здесь повторенное высказывание тоже высказывание о высказывании.

Следующие две фразы не вписываются в строки: перенос double-rejet в (8) *С кем бороться // – не знаю. Боже* и (9) *И кому помочь // – не знаю тоже....* При этом они связаны сложным повтором. Во-первых, это параллелизм конструкций, разграниченных междометием *Боже*. Во-вторых, фонетическое подобие междометия *Боже* и наречия *тоже* образует эпифору. В-третьих, это повтор самих переносов. Здесь средство разрушения связности становится средством, обеспечивающим эту связность.

В отличие от перечисленных выше жалоб лирического героя на своё внутреннее состояние, эти две его фразы – сетования о невозможности направить свои силы наружу, приложить их к окружающему миру. Фразы антитетичны: первая – о поиске объекта нападения, столкновения, преодоления, вторая – о поиске объекта поддержки, содействия.

Созданный переносами в строках (8), (9) обостренный конфликт метра и синтаксиса, начинает разрешаться в строке (10) – *не знаю тоже... Летя, летя ночь*. Внутрискочная пауза разграничивает две части строки, вторая часть ее *Летя, летя ночь* размещается до границы. Эта же пауза разграничивает первую и вторую части стихотворения.

Все отмеченные повторы первой части, конечно, не могут компенсировать нарушаемую переносами связность, и насыщенная ритмическими неровностями, несоответствиями пауз стиха и пауз высказываний стихотворения, начиная со второй

строки, создает непрерывную неровность, которая изображает нервное состояние лирического героя. И, хотя утверждается, что в случаях редкого употребления «перенос служит резким выделительным средством повышенной эмоциональной напряженности (ритмический курсив), при частом – наоборот, средством создания небрежной разговорной интонации [Гаспаров, 2003, с. 738], в нашем случае ощутимая частота переносов не лишает эмоциональной напряженности речь, а, наоборот, усиливает ее, изображая душевное беспокойство, волнение лирического героя.

Начиная со строки (10), объектом изображения опять становится наблюдаемое пространство. Повтор сказуемых *летется, летется ночь*, в отличие от рассмотренных выше повторов высказываний, более простой: им изображается длительность ночи.

Описание пространства прерывается неожиданной вставной конструкцией (11) (*о как ты, ласковая, одинока!*). Начав описание ночи, лирический герой спохватывается и обращает к ней речь, определяя ее тем самым как объект сочувствия, на отсутствие которого он жаловался двумя строками ранее. Конструкция, будучи вставной и к тому же усложненной обращением, не является просодически ровной, но эти неровности не идут ни в какое сравнение с переносами, потому что эта конструкция не противоречит требованиям метра. Правильность этой строки после девяти строк с переносами явно повторяет правильность строки (1) и, кроме того, повторяет содержание (одиночество), а также отмеченную пунктуацией эмфазу. Эта строка – начало второй части стихотворения.

Далее три высказывания описывают воспринимаемое пространство: в (12) *два голоса несутся издалека* это звуки, в (13) *туман луны стекает по стенам* – свет, в (14) *влюбленных двое обнялись в тумане* – люди. В этих описаниях отношение метра и синтаксиса бесконфликтно.

Здесь обращает на себя внимание последовательность описания объектов в каждой строке: разговор вдалеке, световое явление, объятья влюбленных. Обращает на себя внимание описание тумана в строке (13). Оно расположено после описания вербального общения в (12) и перед описанием невербального общения в (14), создает паузу и тем самым изображает время перемещения влюбленных и приближения их к переулку. Это совершенно иной способ изображения времени, отличающийся от лексического повтора (*летется, летется*), метафоры (*шарманки выцветших воспоминаний*) или прямого лексического обозначения (*на миг*). Именно согласованность метра и синтаксиса и размеренность чередования объектов описания позволяет ощутить это изображение. Попутно заметим, что в первой части время как признак художественного мира незаметно (может быть, исключая определение в сочетании *на пыльном подоконнике*).

Влюбленные вызывают воспоминания. Пауза при переходе от описания к размышлению, обозначена не только многоточием, но и вводным словом *Да*, предваряющим внезапную смену темы, а также переход к подтверждению того, что подумал о влюбленных лирических герой и чего не сказал (умолчание обозначено многоточием).

Воспоминания изображены развернутой метафорой, включающей две генитивные метафоры, расположенные в пределах строк. Все три строки (15) *Да, о*

таких рассказывают нам, (16) шарманки выцветших воспоминаний, (17) и шелестящие сердца старинных книг, в которых лирический герой обращается к памяти, тоже ровные: опыт стабилен и упорядочен, в отличие от беспокойного переживания, изображенного переносами в первой части.

После семи ровных строк снова возникает конфликт синтаксиса и метра: (18) *Влюбленные. В мой переулок узкий // они вошли.* Пауза, отделяющая номинативное предложение – это напоминание о главном объекте наблюдения, возвращение к размышлению. Здесь композиционная ситуация подобна той, которая представлена в строке (15) – тоже смена темы. Это явный повтор, но без формального предупреждения перехода вводным *Да*. Ощутимый перенос в описании движения влюбленных *В мой переулок узкий // они вошли* изображает их поворот в переулок. Здесь наблюдается иконический эффект переноса как в изображении *готического голого уродца*. Кроме того, неожиданный перенос, отсылает к первой части стихотворения, изображая возобновившееся волнение лирического героя, которое и вызывает в воображении родную речь, инспирированную описанными в (16) и (17) «рассказами».

В сравнении с предыдущим в (18) перенос *Мне кажется на миг, // что тихо говорят они по-русски* менее ощутим. Но с помощью предусмотренной метром паузы в конце строки «откладывается» описание того явления, которое на короткое время явилось воображению лирического героя.

Результаты анализа. Завершая анализ, обратим внимание на одну особенность стихотворения, которая демонстрирует не различие, а подобие функций повтора и переноса.

Двадцать строк стихотворения не разделены на строфы, но при этом потенциальные строфы выделены характером рифмовки: 1-4 – кольцевая, 5-8 – перекрестная, 9-12 – парная, 13-16 – перекрестная, 17-20 – перекрестная. Только особенности рифмовки не позволяют ощутить членение на строфы в силу междустрофного (строфического) переноса, о котором сказано: «всякий междустрофный enjambement поневоле есть enjambement междустроочный» [Шапир, 1995, с. 24].

В первой половине стихотворения перенос с первой строфы на вторую при изображении второй жалобы: *От несравненной боли // я изнемог...* и перенос со второй строфы на третью при изображении сожаления об отсутствии объекта столкновения и преодоления: *С кем бороться // – не знаю* – являются одновременно и междустрофными, и междустроочными. Оба переноса делают незаметными рифменные повторы (разрушают связность), но при этом стирают границы между строфами (усиливают связность).

Во второй части междустрофные границы стираются (усиливается связность) не переносами, но именно повторами. Это параллелизм – менее явный в (12) *два голоса несутся издалека* и (13) *туман луны стекает по стенам* с последовательностью: подлежащее (словосочетание) – сказуемое – обстоятельство места, и более явный параллелизм генитивных метафор в (16) *шарманки выцветших воспоминаний* и (17) *и шелестящие сердца старинных книг* с последовательностью: объект уподобления – эпитет – субъект уподобления в (16), эпитет – объект уподобления – эпитет –

субъект уподобления в (17). Таким образом, строфы, организованные характером рифмовки, не только не отграничены увеличенным интервалом, но объединены посредством устраняющих границы функционально различных повтора и переноса.

Осмысляя перенос в терминологии фигуративности, можно сказать, что при переносе заданная метром пауза парцеллирует высказывание. Парцелляция – «способ речевого представления единой синтаксической структуры – предложения несколькими коммуникативно самостоятельными единицами – *фразами*» [Ванников, 1998, с. 369] – в функциональном отношении подобна переносу (конечно, с учетом того, что перенос возможен только в поэтической речи, но его изобразительные возможности значительно более разнообразны, чем у парцелляции).

Все выдвинутые в результате переноса элементы предложения, являются парцеллятами – относительно самостоятельными, акцентированными и рематизированными единицами. В большей степени как парцеллят выглядит перенесенная часть при *rejet*: (3) *следы локтей*, (4) *туманится*, (5) *я изнемог*, (8) *так грустно*. Однако и в иных типах переноса отделение части синтаксической конструкции метрически заданным паузированием тоже управляет вниманием адресата, которое смещается на отделяемую часть – парцеллят [Богоявленская, 2018, с. 7].

В исследовании парцелляции как визуально-графической операции Ю. В. Богоявленская вводит понятие парцеллографемы – финальной синграфемы (точка, вопросительный и восклицательный знаки, многоточие), используемой для парцелляции – выделения наиболее важного в текущем выражении [Там же]. В рассмотренном материале парцелляты не оформлены пунктуационно, кроме – *не знаю* (где тире не является обязательным). Поэтому к инвентарю парцеллографемы можно добавить позицию «начало следующего стиха» (с учетом, конечно, его неограниченности).

В одной новой подробной типологии фигур перенос (анжанбеман) и парцелляция помещены в одну группу нетропеических фигур размещения [Пекарская, 2017, с. 90]. При очевидном различии функций и области реализации (перенос только в поэтической речи) общая характеристика механизма этих фигур – разрушение связности.

Фигуративный повтор, поддерживающий связность (как и повтор вообще, через который и определяется связность), тем не менее создает затрудненность формы, как и перенос. Повтор (лексический, семантический, повтор фигур и др.) – это кратковременная остановка в осуществлении линейности для переживания произошедшего еще раз, переживания, не менее осязаемого, чем переживание переноса.

Выводы. Таким образом, рассмотрение выразительных особенностей текста, связанных с его связностью, которая обусловлена линейным расположением единиц, демонстрирует эффекты, производимые такими явлениями, как повтор и перенос (*enjambement*). Проанализированный текст стихотворения дает основания утверждать, что повторы (обычно поддерживающие связность) и переносы (обычно разрушающие связность), могут не только каждый по-своему подчеркивать семантику, выраженную словами и предложениями, но и взаимодействовать при

изображении явлений художественного мира: предметов и состояний лирического героя.

Установлено, что ни одно несовпадение метрических пауз с паузами синтаксическими не является случайным. Описание наблюдений за собственной реакцией на затрудненную форму, разумеется, страдает неполнотой. Такого рода мысли слишком сложны и неясны, чтобы их формулировать словесно. Но уже выделение и описание повторов и переносов дает основание для более подробного изучения источников эстетического эффекта, обусловленных линейностью текста.

Литература

- Богоявленская, Ю. В. (2018). Парцелляция как когнитивно-семиотический феномен. *Вестник Томского государственного университета. Филология*, 55, 6–16. DOI: 10.17223/19986645/55/1.
- Бутов, Р. Н. (2009). Enjambement как феномен ритмики и графики поэтического текста (к вопросу уточнения классификации). *Вестник Костромского государственного университета им. Н. А. Некрасова*, 3, 46–49.
- Ванников, Ю. В. (1998). Парцелляция. *Языкознание. Большой энциклопедический словарь*. Москва: Большая Российская энциклопедия, 369.
- Гаспаров, М. Л. (2003). Перенос. *Литературная энциклопедия терминов и понятий*. Москва: НПК «Интелвак».
- Гаспаров, М. Л. (1998). *Избранные статьи*. Москва: Новое литературное обозрение.
- Жолковский, А. К. (1994). *Блуждающие сны и другие работы*. Москва: Наука.
- Жолковский, А. К., Щеглов, Ю. К. (1996). *Работы по поэтике выразительности: Инварианты – Тема – Приёмы – Текст*. Москва: Прогресс.
- Заика, В. И. (2006). *Очерки по теории художественной речи*. Великий Новгород.
- Зубова, Л. В. (2017). *Поэтический язык Марины Цветаевой*. Санкт-Петербург: Геликон Плюс.
- Квятковский, А. (1966). *Поэтический словарь*. Москва: Советская энциклопедия.
- Клюев, Е. В. (2001). *Риторика (Инвенция. Диспозиция. Элокуция)*. Москва: Приор.
- Копнина, Г. А. (2003). Повтор или повторение. *Культура русской речи. Энциклопедический словарь-справочник*. Москва: Флинта: Наука.
- Лукин, В. А. (1999). *Художественный текст: основы лингвистической теории и элементы анализа*. Москва: Ось-89.
- Набоков, В. (1979). *Стихи*. Ann Arbor: Ardis.
- Пекарская, И. В. (2017). О существующих типологиях стилистических фигур (аналитический обзор). *Вестник Хакасского государственного университета Н. Ф. Катанова*, 21, 83–95.
- Степанов, А. Г. (2008). Перенос. *Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий*. Москва: Intrada. 162–163.
- Тынянов, Ю. Н. (1924). *Проблема стихотворного языка*. Ленинград: Academia.
- Шапир, М. И. (1995). «Versus» vs «prosa»: пространство-время поэтического текста. *Philologica*, 2(3/4), 7–13.

References

- Bogoyavlenskaya, Yu. V. (2018). Parcellation as a cognitive-semiotic phenomenon. *Tomsk State University Journal. Philology*, 55, 6–16. DOI: 10.17223/19986645/55/1. (In Russian).
- Butov, R. N. (2009). Enjambement as a phenomenon of rhythmic and graphics of a poetic text (On the issue of clarifying the classification). *Vestnik of Kostroma State University*, 3, 46–49. (In Russian).
- Gasparov, M. L. (2003). Enjambment. *Literaturnaya entsiklopediya terminov i ponyatiy* [Literary Encyclopedia of terms and concepts]. Moscow: Intelvak Publ. (In Russian).
- Gasparov, M. L. (1998). Selected articles. Moscow: Novoye literaturnoye obozreniye Publ. 476 p. (In Russian).
- Kvyatkovsky, A. (1966). Poetic dictionary: About 670 terms. Moscow: Sovetskaya entsiklopediya Publ. 375 p. (In Russian).
- Klyuev, E. V. (2001). Rhetoric: Invention. Disposition. Elocution. Textbook for universities. Moscow: Prior Publ. 271 p. (In Russian).
- Kopnina, G. A. (2003). Russian Russian or repetition. *Kul'tura russkoy rechi. Entsiklopedicheskiy slovar'-spravochnik [Culture of Russian Speech: Encyclopedic dictionary-reference book]*. Moscow: Flint: Nauka Publ. P. 476. (In Russian).
- Lukin, V. A. (1999). Literary text: fundamentals of linguistic theory and elements of analysis: Textbook. Moscow: OS-89 Publ. 189 p. (In Russian).
- Nabokov, V. (1979). *Poems*. Ann Arbor: Ardis Publ. 329 p. (In Russian).
- Pekarskaya, I. V. (2017). On the existing typologies of stylistic figures (Analytical review). *Vestnik Khakasskogo gosudarstvennogo universiteta im. N. F. Katanova [Bulletin of the N. F. Katanov Khakass State University]*, 21, 83–95. (In Russian).
- Shapir, M. I. (1995). "Versus" vs "prosa": Space-time of a poetic text. *Philologica*, 2(3/4), 7–13. (In Russian).
- Stepanov, A. G. (2008). Enjambment. *Poetika: slovar' aktual'nykh terminov i ponyatiy [Poetics: Dictionary of actual terms and concepts]*. Moscow: Intrada Publ., 162–163. (In Russian).
- Tynyanov, Yu. N. (1924). The problem of poetic language. Leningrad: Academia Publ. (In Russian).
- Vannikov, Yu. V. (1998). Parcellation. *Yazykoznanie. Bol'shoy entsiklopedicheskiy slovar' [Big Encyclopedic Dictionary. Linguistics]*. Moscow: Bol'shaya Rossiyskaya entsiklopediya Publ., 369. (In Russian).
- Zaika, V. I. (2006). Essays on the theory of artistic speech. Veliky Novgorod: Novgorod State University Publ. (In Russian).
- Zholkovsky, A. K. (1994). Wandering dreams and other work. Moscow: Nauka Publ. (In Russian).
- Zholkovsky, A. K. (1996). Works on the poetics of expressiveness: Invariants–Theme–Techniques–Text: Collection of articles Moscow: Progress Publ. (In Russian).
- Zubova, L. V. (2017). The poetic language of Marina Tsvetaeva. Saint Petersburg: Helikon Plus Publ. (In Russian).

Для цитирования статьи:

Заика, В. И., Гиржева, Г. Н. (2023). Связность стихотворного текста: повторы и переносы в стихотворении В. Набокова «В неволе я, в неволе я, в неволе!». *VERBA. Северо-Западный лингвистический журнал*, 3(8), 34–46. DOI: 10.34680/VERBA-2023-3(8)-34-46

For citation:

Zaika, V. I., Girzheva, G. N. (2023). The coherence of the poetic text (repetition and enjambment in the poem by V. Nabokov “I am in captivity, I am in captivity, I am in captivity!”). *VERBA. North-West linguistic journal*, 3(8), 34–46. (In Russian). DOI: 10.34680/VERBA-2023-3(8)-34-46

СЕМАНТИКА ПОЭТИЧЕСКОГО ТЕКСТА / SEMANTICS OF POETIC TEXT

Субъективно-модальные синтагмы в лирическом дискурсе Е. А. Баратынского

Н. В. Патроева

Subjective-modal syntagmas in the lyrical discourse of E. A. Baratynsky

N. V. Patroeva

Наталья Викторовна Патроева – доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой русского языка ПетрГУ; Петрозаводский государственный университет, Петрозаводск, Российская Федерация

E-mail: nvpatr@list.ru

Статья поступила. 10.06.2023. Принята к печати: 30.06.2023.

Natalia V. Patroeva – Dr. Sci. in Philology, Professor, Head of the Department of Russian Language of PetrSU; Petrozavodsk State University, Petrozavodsk, Russian Federation

ORCID 0000-0003-3836-6393

Received: 10/06/2023. Accepted for publication: 30/06/2023.

В статье рассматриваются семантика и функционирование вводных конструкций в поэтических текстах Е. А. Баратынского. Сложно устроенный синтаксис Баратынского показывает, что характерное для представителей «школы гармонической точности», возглавлявшейся В. А. Жуковским и К. Н. Батюшковым, стремление к ясности и точности выражения не всегда совместимо с простотой и ясностью слога: задача воплощения «поэзии мысли» требовала от Баратынского усложнения поэтической формы на синтаксическом уровне. Субъективно-модальные конструкции, отражающие конфликтность, парадоксальность поэтического сознания, насыщающие текст интонациями живого диалога, получили в лирике Баратынского 1820-х годов широкое распространение. Лирическая тема часто раскрывается у молодого Баратынского-элегика через борьбу, столкновение голосов, идей, внутренний спор, сомнения и колебания внутреннего субъекта стихотворения. Высокая активность вводных синтагм обуславливает драматизм и «повышенную» диалогичность, в том числе и в форме автокоммуникации. Иногда форма беседы, спора присутствует в открытом виде. С 1830-х годов признанный автор психологических элегий превращается в «поэта мысли», Баратынский претерпевает значимую творческую эволюцию на интенсивном пути насыщения замкнутой, «тесной» лирической формы сложнейшим метафизическим содержанием, когда создает цикл (книгу стихов) «Сумерки» (1842 г.). В последнем лирическом цикле Баратынского активность вводных синтагм оказывается гораздо более низкой, чем в ранних элегиях, усиливается монологизм высказывания, проповеднический пафос. Усложнение синтаксиса в соответствии со стремлением к максимальному информативному насыщению при одновременной экономии словесного

The article is devoted to the semantics and functioning of introductory constructions in the poetic texts of E. A. Baratynsky. The complex syntax of Baratynsky shows that the desire for clarity and accuracy of expression, characteristic of the representatives of the "school of harmonic accuracy", headed by V. A. Zhukovsky and K. N. Batyushkov, is not always compatible with the simplicity and clarity of the syllable: the task of embodying the "poetry of thought" required Baratynsky to complicate the poetic form at the syntactic level. Subjective-modal constructions, reflecting the conflict, the paradoxical nature of poetic consciousness, saturating the text with the intonations of a lively dialogue, were widely used in the lyrics of Baratynsky in the 1820s. The lyrical theme is often revealed by the young elegiac Baratynsky through the struggle, clash of voices, ideas, internal dispute, doubts and hesitations of the inner subject of the poem. The high activity of introductory syntagmas causes drama and "increased" dialogism, including in the form of auto-communication. Sometimes the form of conversation, dispute is in an open form. From the 1830s, the recognized author of psychological elegies turns into a "poet of thought", Baratynsky undergoes a significant creative evolution on an intensive path of saturation of a closed, "close" lyrical form with the most complex metaphysical content, when he creates the cycle of poems "Twilight" (1842). In the last lyrical cycle of Baratynsky, the activity of the introductory syntagmas is much lower than in the early elegies, the monologism of the utterance, the preaching pathos, is intensified. The complication of syntax in accordance with the desire for maximum informative saturation while saving verbal space is achieved by saturating the lyrical text not with introductory constructions, but with unattached phrases, semantically capacious, violating the smoothness of the melody and enhancing the rhythmic tension of the verse. The desire of the late Baratynsky to avoid

пространства достигается на путях насыщения лирического текста не вводными конструкциями, а обособленными оборотами, семантически емкими, нарушающими гладкость мелодики и усиливающими ритмическое напряжение стиха. Стремление позднего Баратынского избегать использования вводных конструкций в целом соответствовало общей тенденции к архаизации слога, «высокости» выражения, усилению ораторской декламативности, проповеднического пафоса, характерных для стиля «плетения словес» и библейского стиля.

Ключевые слова: поэтический синтаксис, русская романтическая лирика, вводные слова, субъективная модальность, исторический синтаксис русского языка

УДК 811.161.1:81.371

the use of introductory constructions as a whole corresponded to the general trend towards the archaization of the syllable, the "loftiness" of expression, the strengthening of oratorical declamation, preaching pathos, characteristic of the "weaving of words" style and the biblical style.

Keywords: poetic syntax, Russian romantic lyrics, introductory words, subjective modality, historical syntax of the Russian language

OECD: 6.02.OT+6.02.UT

V

Постановка проблемы. Поэзию следует рассматривать в качестве особой формы коммуникации, как некое речевое событие, имеющее имитационный (фиктивный, превращенный, трансформированный в сравнении с реальной коммуникативной ситуацией непосредственного общения адресанта и адресата) характер. На это обращали внимание исследователи поэзии, например, «своеобразной чертой поэтического мышления является диалогическое общение со всем миром... Эта черта поэтического мышления... предопределяет повышенную диалогичность поэтической речи...» [Ковтунова, 1986, с. 9]; иными словами, поэзия «пропитана апеллятивной функцией» [Якобсон, 1975, с. 203].

В связи с этим в лирическом дискурсе важнейшую роль обретают такие средства установления коммуникативного контакта, как вводные компоненты. Их активность в поэзии обусловлена, очевидно, еще и тем обстоятельством, что мир (точнее, «возможный» мир) изображается в стихотворении сквозь призму восприятия лирическим Я как его индивидуально-авторская концепция, версия, оценка, что выдвигает «на первый план в структуре лирического сообщения точку зрения говорящего» [Ковтунова, 1986, с. 18].

В настоящей работе ставится проблема интерпретации субъективно-модальных синтагм в поэтических текстах Е. Баратынского на фоне эволюции его поэтического творчества.

История вопроса. Язык в его эволюции демонстрирует вполне отчетливую, «явную тенденцию к модально-прагматическому усложнению языкового знака, к обогащению содержащейся в нем семантико-прагматической информации» [Милосердова, 1991, с. 178].

Период конца XVIII–первой трети XIX столетия явился важным этапом в развитии категории вводности: происходил активный процесс складывания субъективно-модальных конструкций-коллокаций, модалации слов разных частей речи (переход в разряд вводных слов и сочетаний), складывания всех имеющихся в современном русском литературном языке функционально-семантических групп вводных синтагм. Хотя первые случаи употребления субъективно-модальных элементов обнаруживаются еще в древнерусскую эпоху, процесс модалации высказывания усиливается только в

XVII–XVIII вв.; (подробнее в работах [Ваулина, 1988], [Ицкович, 1958; 1959; 1960], [Каримова, 1965], [Патроева, 2002, с.175-202], [Черепанова, 1964]), достигая максимальных показателей к началу XIX столетия, например, в басенном жанре. Это свидетельствует о проникновении вводных компонентов из живой устной речи в книжно-письменную через «низкие» стилевые ниши с последующим расширением функционирования субъективно-модальных элементов в «средних» романтических жанрах. Объясняется этот феномен процессом углубления индивидуально-авторского начала, стремлением писателей выразить мировосприятие новой личности в самом субъективном лирическом роде, в том числе такие ее черты, как осознание свободы и собственной исключительности, неповторимости на фоне чужого я, отказ от стереотипов, общепринятых суждений, от признания власти традиции, государственного или родового начала над индивидуальным, творческим.

Разумеется, рост употребительности вводных слов начиная с пушкинской эпохи обусловлен и общей тенденцией к усилению элементов синтаксической изоляции, аналитизма в русском синтаксисе, все более ярко и отчетливо проявляющей себя в ослаблении связности компонентов синтагматической линейной цепочки внутри предложения. Проявление подобных особенностей в синтаксической системе общелитературного русского языка и художественной речи было вызвано, с одной стороны, воздействием живой разговорной стихии с обычными для нее перебивками спонтанного речевого потока, с другой – усилившимся влиянием некоторых западноевропейских языков (главным образом, французского).

О языке и слоге позднего Баратынского см. в работах зарубежных исследователей, например, [Brang, 1967], [Holthausen, 1960].

Методология и методика исследования. Вводные компоненты выражают довольно устойчивый, сравнительно узкий круг закрепившихся за ними значений, которые «как бы накладываются на содержание основного состава предложения в целом или одного из членов предложения» [Аникин, 1960, с. 242]; см. также: [Аникин, 1956], [Zubatow, 1989], образуя добавочный субъективно-модальный план высказывания. Само присутствие в высказывании вводно-модального показателя свидетельствует о коммуникативном намерении субъекта речи «эксплицировать соответствующую модель восприятия, задает своего рода «эпистемическую перспективу» высказывания» [Яковлева, 1994, с. 199].

В ходе исследования использовался ряд методов – как общенаучные (индуктивный, дедуктивный, анализа и синтеза, сравнительно-сопоставительный), так и специально-филологические (интерпретативный, функционально-семантического и структурно-семантического анализа, количественный, или стилометрический).

Тексты цитируются по изданию [Баратынский, 1989]; страницы указываются за цитируемым фрагментом в скобках.

Анализ материала.

Семантические группы вводных слов и сочетаний

Функционально-семантический спектр вводных синтагм в поэтической речи Е. Баратынского включает практически все возможные смысловые оттенки вводных единиц:

1. Синтагмы, выражающие различную степень оценки адресантом достоверности сообщения (истинность, уверенность/неуверенность, предположительность, возможность, вероятность и т. п. смыслы), т.е. элементы-«верификаторы», устанавливающие соответствие сказанного говорящим действительному положению дел независимо от наличия/отсутствия у автора высказывания исчерпывающих сведений о сообщаемом факте, «пропозиции» [Шмелева, 1980], составляют самую многочисленную группу у Баратынского: *конечно* (210, 211, 250), *без сомненья* (122, 300), *не правда ль* (275, 296), *право* (11, 125, 263), *несомненно* (120), *может быть* (74, 79, 101, 105, 110, 114, 150, 211, 232) / *быть может* (66, 68, 95, 102, 108, 128, 130, 132, 198, 213, 216, 226, 292), *может стать* (65, 85, 246) / *статься может* (242, 268), *надеюсь* (300), *кажется* (150) / *казалось* (62, 255, 273, 274, 284, 285, 303) / *казалось* (213), *мнится* (69, 72, 86), *все мнится* (67), *нет сомненья* (155, 290), стилистически сниженные *правда* (127), *верно* (209, 247, 281), *наверно* (278, 292, 295), *видно* (254), *как видно* (264), *знать* (153), *никак* (107, 127, 247), *бог весть* (84, 250), *господь поможет* (242). Стоит отметить, что вводные слова *не правда ль*, *право* могут быть отнесены в равной мере и к разряду компонентов, служащих для привлечения внимания собеседника.

2. Вводные слова и предложения, заключающие в себе призыв к собеседнику, подчеркивающие стремление привлечь внимание адресата к кому-, чему-нибудь и убедить его в чем-либо: *видишь* (258), *знай* (123, 163, 188, 199, 258), *узнайте* (146), *верь* (108, 167, 298), *поверь* (74, 132, 236, 239, 264), *признайтесь* (294), *признаюсь* (246), *признаться* (266), *послушай* (55, 299), *слушай* (111), *ты знаешь* (264, 274), *ты мне поверь* (298), *так ведай* (258), *верь мне в этом* (287), *верьте мне* (208), *поверьте мне* (150). Согласно наблюдениям Р. А. Каримовой, группа контактоустанавливающих вводных слов была в русском общелитературном языке начала XIX в. малоупотребительной [Каримова, 1965, с. 137], однако этот разряд у Баратынского, по нашим данным, занимает второе место по частотности использования.

3. Конструкции, выражающие логические связи внутри текста, отношения между его частями (например, указание на связь мыслей, последовательность их изложения, выделение или противопоставление частей предложения, расстановка смысловых акцентов, определение отношения данного высказывания к более широкому контексту, выполнение обобщающей, резюмирующей функции и др.), не столь активно используются в поэзии Баратынского: *впрочем* (290), *итак* (66, 120, 283), *к тому ж* (133), *кстати* (157), *наоборот* (217, 273), *однако же* (211), *примерно* (98), *словом* (262). В. В. Виноградов характеризует вводные слова *кстати* и *к тому ж* как «выражающие субъективную внезапность припоминания, присоединение по ассоциации» [Виноградов, 1986, с. 606].

4. Очень редки в анализируемых источниках компоненты, выражающие эмоциональное отношение автора к изображаемому: *по счастью* (209), *к сожаленью* (247). Очевидно, Баратынский даже в своих знаменитых психологических элегиях, как и в поэмах, стремился избегать излишней «чувствительности», вероятно, дабы не попасть в ряды эпигонов Карамзина.

5. Вводные конструкции, свидетельствующие об обычности, повторяемости излагаемых фактов, представлены лексемой *бывало* (139, 146, 158, 162, 171, 177, 235, 286) и вводным предложением *как слышно было* (254).

6. Вводный элемент, указывающий на известный лирическому герою источник сообщения и выражающий оценку достоверности путем отсылки к «чужой» точке зрения, представлен одним контекстом: *по твоим словам* (203). Между тем вводные предложения *я думаю* (112, 118, 119), *я знаю* (163, 196), *я помню* (59), *помню я* (103), *знаю я* (227), *верю я* (113), *я вижу* (300), *вижу я* (232), *видел я* (250), *как погляжу* (261), *как погляжу я* (264), *я признаюсь* (156), *я слышал* (106), *мы знаем* (273) синкретичны по семантике, совмещая оттенок достоверности/недостоверности и функцию ссылки на источник восприятия мира.

Вводные слова и сочетания, характеризующие манеру выражения, способ оформления собственных мыслей, а также градационно-количественные оценки, в поэзии Баратынского не используются.

Функции вводных конструкций

Как известно, лирика настоятельно требует «интимной» референции [Очерки, 1995, с. 206], т. е. личной оценки диктума сообщения. На закате эпохи классицизма впервые ясно обозначился кризис идеи так называемого «абсолютного» автора, стремившегося представить явление таким, каким бы его увидел каждый, причем везде и всегда – предмет «вообще» как вещь абстрактную. «Суть этой системы, — отмечает Л. Гинзбург, — в том, что предрешенным был всякий раз самый тип авторского сознания, с системой его ценностей, следовательно, и авторский образ» [Гинзбург, 1974, с. 25]. При этом индивидуализация изображения с точки зрения лирического *Я* еще довольно схематична, условна, и только к XIX в. у сентименталистов и – еще явственнее – у романтиков настоятельно осознается потребность увидеть и оценить окружающее или только «возможное» либо даже «невыразимое» глазами «другого» (героя, потенциального читателя, а не только автора), выбрать различные «точки зрения», возможные ракурсы мировосприятия.

Многие из стихотворных опытов раннего Баратынского связаны с традициями западноевропейской «легкой поэзии» в духе Парни и Мильвуа, и художественная форма посланий и элегий, эпиграмм и прочих стихотворных миниатюр 1820-х годов определяется такими свойствами, как лаконизм, изящество, отточенность внешней отделки, свидетельствующими о продолжении карамзинских стилистических традиций в плане демократизации словоупотребления. Вводные компоненты в принадлежащих к «среднему» или «низкому» (эпиграмматическому) роду произведениях получают благоприятную почву для функционирования, восходя к живому «простонародному» языку непринужденной дружеской беседы, с легким оттенком иронии, в шутовском тоне:

Меж мудрецами был чужак:

«Я мыслю, – пишет он, – *итак*,

Я, несомненно, существую» (120);

Итак, в мундире щегольском
Ты скоро станешь в ратном строе... (66);

«Он вам знаком. Скажите, *кстати*,
Зачем он так не терпит знати?» (157).

Многие из таких лирических дискурсов в конечном итоге восходят к античным «увещательным эпиграммам... Для них характерно как бы обращение лирического субъекта к определенному или неопределенному адресату, иногда просто к предмету рассуждения..., своего рода “увещание”...» [Кибальник, 1990, с. 100]:

Поверь, мой милый! твой поэт
Тебе соперник не опасный! (132).

Особенно часто включаются вводные синтагмы в эпиграмматический жанр:

Свои стишки Тощев-пиит
Покроем Пушкина кроит,
Но славы громкой не получит,
И я котенка вижу в нем,
Который, *право*, не путем
На голос лебедя мяучит (125).

Контактоустанавливающие вводные компоненты особенно часто употребляются при включении в лирический дискурс прямой речи героев:

«*Послушай*, – молвила она,
Вино советник самый здоровый» (55);

«Как пишет он? – спросил у муз
Бог беспристрастный Геликона. –
Никак, негодный он поэт?»
– «Нельзя сказать. – «С талантом?» – «Нет:
Ошибок важных, *правда*, мало,
Да пишет он довольно вяло» (127).

Субъективно-модальные элементы со значением достоверности/недостоверности сообщаемого, часто обладающие книжной стилистической коннотацией, редки в альбомных «мелочах», эпиграммах, шутливых миниатюрах, но чаще используются Баратынским в лирических обращениях к друзьям (в жанре послания или внежанровых стихотворениях), к возлюбленным (в знаменитых психологических элегиях) и служат отражению противоречивого процесса мышления:

Спокойны будем: *нет сомненья*,
Мы в жизнь другую перейдем... (155);

Увы! в обители твоей
Я, *может статься*, гость минутный! (65);

Ты, *может быть*, была любима мною. (101);

Часы крылатые мелькают;
Но радости принести они не могут мне
И, *мнится*, мимо пролетают (72).

Такие вводные единицы со значением предположения, возможности являлись неотъемлемой приметой пейзажных, любовных, медитативных элегий. Не случайно Вильгельм Кюхельбекер, выступая с критикой уже раздражавшего читателей «засилья» унылой элегии в русской поэзии 1820-х годов, заметил как-то с иронией: «У нас все *мечта* и *призрак*, все *мнится* и *кажется*, и *чудится*, все только *будто бы*, *как бы*, *нечто, что-то...*» [Кюхельбекер, 1979, с. 456].

Неким стилистическим диссонансом и горькой иронией в лирических миниатюрах, содержащих авторские размышления о слабости человеческого разума перед загадками бытия и покорности роковой необходимости, рассуждения в духе философского скептицизма звучит просторечное вводное слово *знать*, как бы подчеркивающее нелепость человеческих претензий на постижение и объяснение мира:

Знать, самым духом мы рабы
Земной насмешливой судьбы;
Знать, миру явному дотол
Наш бедный ум порабощен,
Что переносит поневоле
И в мир мечты его закон! (152–153).

Лексема *бывало* вводит в стихотворение мотив воспоминания или отсылку к житейскому опыту, эксплицируя неверифицируемую, а значит, наделенную субъективно-модальным оттенком ретроспективную информацию:

Бывало, отрок, звонким кликом
Лесное эхо я будил...
Как звуки, звукам отвечая,
Бывало, не жили меня! (158);

... наши прадеды в печали
Бывало, беса призывали... (146).

Только небольшая часть вводных компонентов пропозиций принадлежит к ситуациям чувственного восприятия, «верифицируемым» режимом наблюдения

«здесь» и «сейчас», когда лирический субъект находится в контакте с описываемым, однако оценка все равно является персуазивно-гипотетической, интерпретационной:

И, *мнится*, поцелуй сквозь тонкий сон манят
Её уста полуоткрыты (69);

Всё дышит радостью и, *мнится*, с кем-то ждет
Обетованного свиданья! (72).

Чаще всего представляемый предмет не может быть воспринят органами чувств, поскольку не относится к миру конкретных явлений или подается в режиме воспоминания:

Казалось, любовь в своем пристрастье
Мне счастье дала до полноты... (213);

С каким волнением внимал я с юных дней
Бессмертным повестям Плутарха, Фукидида!
Я персов поражал с дружиной Леонида;
С отцом Виргинии отмщением пылал,
Казалось, грудь мою пронзил его кинжал... (62).

Или же ситуация изображается в качестве только предполагаемой и относится к плану «провиденциального» будущего, тогда вводно-модальное слово участвует в установлении гипотетической причинно-следственной связи между двумя событиями:

В него вплести и мне нельзя ли
На память миртовый листок?
Хранимый дружбою, он, *верно*, не увянет... (209);

Еще полна, друг милый мой,
Пред нами чаша жизни сладкой;
Но смерть, *быть может*, сей же час
Её с насмешкой опрокинет... (68);

Когда б тогда вы мне предстали,
Быть может, грустный мой удел
Вы облегчили б... (128).

Р. М. Теремова отмечала, что «в конструкциях, выражающих ситуации косвенного обоснования явления следствием его осуществления, причинная зависимость между событиями выявляется опосредованно, на основе определенных логических операций, при активной роли говорящего лица, вносящего момент оценки

связи между событиями. Говорящий как бы стоит над событиями причинно-следственной ситуации, рассуждает по поводу их. Модальный компонент при этом чаще всего эксплицирован...с помощью модально-вводных конструкций, имеющих значение предположения» [Теремова, 1985, с. 56], например:

Там, *быть может*, в горном клире,
Звучен будет голос твой! (198);

Когда б ты был не пес, а человек,
Ты б окошел, *быть может*, сенатором! (213);

Пойду я странником тогда
На край земли, туда, туда, ...
Где, *может быть*, сама любовь
В озяблом сердце потухает... (114);

...моим стихом Харита молодая,
Быть может, выразит любовь свою к тебе! (132).

Зрелый Баратынский, автор философского цикла «Сумерки», употребляет вводные компоненты крайне редко. Очевидно, стилистически сниженная коннотация персуазивных элементов мешала эстетической задаче архаизации слога, подражания древним античным и старославянским образцам. Кроме того, слишком явная авторизация и интимизация высказывания мало соответствовала высокой цели итоговых, «последних» размышлений о ходе человеческой истории, о бытии и сознании, о судьбе, жизни и смерти «вообще».

Из четырех случаев использования вводных конструкций в книге «Сумерки» (1842 г.) три приходится на контактоустанавливающее *знай*, о котором норвежский исследователь Гейр Хетсо заметил: «Обращают на себя внимание характерные для ораторского стиля Баратынского выражения с формой... *знай*, составляющие дидактические призывы... Создается впечатление, что Баратынский все время старается убедить и уговорить читателя...» [Хетсо, 1973, с. 507]. Вот эти строки:

Знай, внутренней своей вовеки ты
Не передашь земному звуку...
Знай, горняя иль дольняя, она
Нам на земле не для земли дана (188);

Знай, страданью над собою
Волю полную ты дал... (199).

Торжественный, с проповедническим пафосом слог поэта требовал именно таких откровений и уверений. С еще одним примером употребления в «Сумерках»

вводного элемента встречаемся в страстном риторическом восклицании, в котором поэт предполагает возможность осуществления в будущем обещанного воздаяния:

Там, *быть может*, в горном клире,
Звучен будет голос твой! (198).

В поэмах высокий удельный вес вводных конструкций обусловлен их использованием в диалогах героев в качестве авторизирующих прямую речь и субъективно-оценочных средств:

Сказал решительно: «*Поверь*,
Несдобровать тебе с гусаром!» (236);

...статья может,
Я до разлуки роковой
Не доживу, *господь поможет!* (242);

Скажу, красавица такая
Меня затмила бы совсем... (257).

Иногда вводные синтагмы подчеркивают алогизм эмоциональных реплик совмещением в одной фразе антонимичных смыслов:

«...Скажите, что с княгиней Ниной.
Женою вашею?» – «*Бог весть*,
Мигрень, *конечно!..*» (250).

В этом высказывании князя короткий путь длиной в одно слово между вводными единицами – это мгновение, за которое в голове героя пронесется целый рой противоречивых мыслей, сомнений: необдуманый ответ «бог весть» дал бы светским сплетникам обильную пищу, поэтому князь быстро изменяет свою реакцию, стараясь казаться спокойным и уверенным, чтобы отвести возможные подозрения, которые вызывает странное поведение Нины. Так, в столь лапидарной форме Баратынскому удается воспроизвести «диалектику души» своего героя.

Не всегда при этом поэт оказывается стилистически точен: например, в речи «княгини мамушки седой» встречаются наряду с «простонародными» выражениями: «*Как погляжу я, полон дом / Не перечеть каким добром*» (264), – вводные слова, которые вполне могли бы быть вложены в уста светской дамы, а не крепостной крестьянки: «*Ну, право, ты себя уходишь...*» (263).

Анализ функционирования вводных единиц в диалогах персонажей Баратынского подтверждает наблюдение Л. Гинзбург о том, что «на переходе от романтического направления к раннему реализму XIX века... возрастает стремление к натуральному изображению речи, с неправильностями, перебоями, со всей ее физической фактурой... Характер персонажа, его внутренние мотивы, внешние

обстоятельства, ситуация данного момента, мимолетные впечатления и воздействия – все эти причинные ряды скрещиваются в диалогическом слове» [Гинзбург, 1977, с. 350-351].

Вводные структуры также используются в поэмах для передачи внутренней речи героев, в акте автокоммуникации:

*«Поверь, опасен гость ночной!» –
Ей совесть робкая шепнула... (233);*

*Зачем задвинула я дверь?
Я своенравна, в самом деле (239).*

Баратынский умело, психологически точно пользуется и приемом несобственно-прямой речи как более тонким, чем прямая или косвенная речь способом передачи мыслей, чувств персонажей, способствующим разрушению монологичности, усилению драматизма и экспрессивности нарратива, показа происходящего сквозь призму восприятия героя, оценивающее ситуацию «слово», которое «выдают» читателю именно персуазивные синтагмы:

*Елецкой Веру поразил
Своей услугой своевольной,
И, хоть на час, ее мечта,
Им, верно, будет занята (281);*

*Елецкой тихо удалился;
Уж был у выхода и зал
Совсем, казалось, покидал,
Но у дверей остановился... (284).*

Кризис концепции «абсолютного», «всезнающего» автора проявляется особенно ярко в высказываниях с конъюнктивными вводными словами – носителями гипотетического оттенка:

*... между тем,
Наверно, дева молодая
С ним не обмолвилась ничем... (292);*

*Усталость выражали очи:
Казалось, в продолженье ночи
Их Сара не смыкала сном (285);*

*Он незадолго посещал
Края чужие; там искал,
Как слышно было, развлеченья...*

Но, *видно*, сердцу исцеленья
Дать не возмог чужой предел (254).

Результаты исследования. Таким образом, функции вводных конструкций в поэтическом дискурсе Баратынского, благодаря богатству передаваемых значений и широким стилистическим возможностям, необычайно разнообразны. Художественному тексту в целом свойственна особо сложная субъективно-модальная характеристика, что объясняется, с одной стороны, «взаимодействием авторской речи и речи персонажей, и с другой – тем фактом, что при создании воображаемого мира писатель не может быть нейтральным, безразличным к нему. Здесь все формы отражения действительности проходят через фильтр авторского замысла, и автор всегда прямо или косвенно выражает свое отношение к изображаемому» [Мецлер, 1987, с. 109].

Интересна динамика частотности вводных единиц в текстах Е. А. Баратынского на разных этапах его творческой деятельности. В цифрах картина следующая: в стихотворениях I этапа – 61 вводная конструкция (2,0 вводных синтагмы на 100 строк поэтического текста); на II этапе – соответственно 23 вводных компонента (1,3 – средний показатель на 100 строк поэтического текста); на III этапе в лирике всего 6 вводных элементов, или 0,6 – средний показатель; в поэмах – 65 вводных синтагм со средней частотностью 1,9 на 100 строк текста. Можно заметить, что наиболее широко распространены субъективно-модальные синтагмы в стихотворениях первого этапа (1818-1826 гг.); затем, в лирике второго периода (1827-1834 гг.), среднее количество вводных компонентов несколько снижается, а на заключительном этапе (1835-1844 гг.) резко сокращается. Для поэм, созданных между 1820 и 1831 гг. («Пирры», «Эда», «Бал», «Цыганка»), характерна высокая активность вводных элементов.

Выводы. Итак, вводные синтагмы в поэзии Баратынского обладают, как правило, модальностью гипотетичности или служат контактоустанавливающей цели, прежде всего способствуя повышению эффективности коммуникативного процесса и подчеркиванию авторского и адресатного начал в поэтическом дискурсе.

Причины эволюции категории вводности в поэзии Е. А. Баратынского связаны с эволюцией жанровой и идейно-содержательной основы его произведений, переходе от жанров психологической элегии, дружеского послания и поэмы к созданию «поэзии мысли», ярким примером которой является первый в русской лирике и последний в биографии Баратынского философский цикл «Сумерки».

Литература

- Аникин, А. И. (1956). Основные грамматические и семантические свойства вводных слов и словосочетаний. *Русский язык в школе*, 4, 22–27.
- Аникин, А. И. (1960). Вводные сочетания слов в современном русском языке (образованные на основе имен). *Ученые записки МГПИ*, 148, 242–256.
- Баратынский, Е. А. (1989). *Полное собрание стихотворений*. 3-е изд. Ленинград: Советский писатель. (Библиотека поэта. Большая серия).
- Ваулина, С. С. (1988). *Эволюция средств выражения модальности в русском языке (XI–XVII вв.)*. Ленинград: Изд-во ЛГУ.
- Виноградов, В. В. (1986). *Русский язык: (грамматическое учение о слове)*. Москва: Высшая школа.
- Гинзбург, Л. (1974). *О лирике*. 2-е изд., доп. Ленинград: Советский писатель.
- Гинзбург, Л. (1977). *О психологической прозе*. Ленинград: Художественная литература.
- Григорьев В. П. (ред.). (1995). *Очерки истории языка русской поэзии XX в.: образные средства поэтического языка и их трансформация*. Москва: Наука.
- Ицкович, В. А. (1958). К истории вводных слов и предложений в русском языке. *Вопросы русского языкознания*, 3, 35–80.
- Ицкович, В. А. (1959). *История вводных слов и предложений в русском языке*. Львов: Изд-во Львовского университета.
- Ицкович, В. А. (1960). К истории вводных слов и предложений в русском языке. *Вопросы русского языкознания*, 4, 91–126.
- Каримова, Р. А. (1965). Вводные слова и вводные сочетания слов в русском литературном языке второй половины XVIII – начала XIX в. *Ученые записки Казанского государственного университета*, 125, 69–181.
- Кибальник, С. А. (1990). *Русская антологическая поэзия первой трети XIX века*. Ленинград: Наука.
- Ковтунова, И. И. (1986). Поэтическая речь как форма коммуникации. *Вопросы языкознания*, 1, 3–13.
- Ковтунова, И. И. (1986). *Поэтический синтаксис*. Москва: Наука.
- Кюхельбекер, В. К. (1979). О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие. *Путешествие. Дневник. Статьи*. Ленинград, 453–459.
- Мецлер, А. А. (1987). *Структурные связи в тексте: (Парантезные конструкции)*. Кишинев: Штиинца.
- Милосердова, Е. В. (1991). *Семантика и прагматика модальности (на материале простого предложения в современном немецком языке)*. Воронеж: Изд-во Воронежского государственного университета.
- Патроева, Н. В. (2002). *Поэтический синтаксис: категория осложнения*. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ.

References

- Anikin, A. I. (1956). Basic grammatical and semantic properties of introductory words and phrases. *Russkiy yazyk v shkole [Russian language at school]*, 4, 22–27. (In Russian).
- Anikin, A. I. (1960). Introductory combinations of words in modern Russian (formed on the basis of a name). *Uchenyye zapiski MGPI [Scientific notes of the Moscow State Pedagogical Institute]*, 148, 242–256. (In Russian).
- Baratynsky, E. A. (1989). The complete collection of poems. 3rd ed. *Biblioteka poeta. Bol'shaya seriya [Poet's Library. Big series]*. Leningrad: Sovetskiy pisatel' Publ. (In Russian).
- Brang, P. (1967). Zur schpachschopferischen Leistung von E.A. Baratynskij. *Festschrift fur Margarete Woltner zum 70. Geburtstag am 4. Dezember 1967*. Hrsg. von Peter Brang in Verbindung mit Herbert Bräuer und Horst Jablonowski. Heidelberg: C. Winter, 23–38. (In German).
- Cherepanova, O. A. (1964). Formation of lexical and grammatical class of modal words in the Russian language of the XI–XVII centuries. *Vestnik LGU. Ser. istorii, yazyka i literatury [Vestnik of Leningrad State University. Series of history, language and literature]*, 3(14), 126–133. (In Russian).
- Ginzburg, L. (1974). *About the lyrics*. 2nd ed., add. Leningrad: Sovetskiy pisatel' Publ. (In Russian).
- Ginzburg, L. (1977). *About psychological prose*. Leningrad: Khudozhestvennaya literature Publ. (In Russian).
- Grigoriev V. P. (ed.). (1995). *Russian Poetry History Essays of the twentieth century: Figurative Means of Poetic language and their Transformation*. Moscow: Nauka Publ. (In Russian).
- Hetso, G. E. (1973). *Evgeny Baratynsky: life and work*. Oslo; Bergen; Universitetsforlaget Publ. (In Russian).
- Holthausen, J. (1960). Zum Problem der poetischen Syntax bei Baratynski. *Die Welt der Slaven*. Wiesbaden. J. V. H. Hf. 3-4, 310–321. (In German).
- Itskovich, V. A. (1958). On the History of introductory words and sentences in the Russian Language. *Questions of Russian Linguistics*, 3, 35–80. (In Russian).
- Itskovich, V. A. (1959). *The history of introductory words and sentences in Russian: Materials for the course of historical syntax*. Lviv: Publishing House of Ivan Franko National University of Lviv. 19 p. (In Russian).
- Itskovich, V. A. (1960). On the History of introductory words and sentences in the Russian Language. *Questions of Russian Linguistics*, 4, 91–126. (In Russian).
- Jacobson, R. O. (1975). Linguistics and poetics. *Strukturalizm: «za» i «protiv» [Structuralism: "for" and "against"]*: Collection of articles. Moscow: Progress Publ. Pp. 193–230. (In Russian).
- Karimova, R. A. (1965). Introductory words and introductory combinations of words in the Russian literary language of the second half of the XVIII– early XIX century. *Uchenyye zapiski Kazanskogo gosudarstvennogo universiteta [Scientific notes of Kazan State University]*, 125, 69–181. (In Russian).
- Kibalnik, S. A. (1990). *Russian anthological poetry of the first third of the XIX century*. Leningrad: Nauka Publ. 267 p. (In Russian).

- Теремова, Р. М. (1985). *Опыт функционального описания причинных конструкций*. Ленинград: Изд-во ЛГПИ им. А. И. Герцена.
- Хетсо, Г. Е. (1973). А. Баратынский: жизнь и творчество. Осло; Берген: Universitetsforlaget.
- Черепанова, О. А. (1964). Формирование лексико-грамматического класса модальных слов в русском языке XI–XVII вв. *Вестник ЛГУ. Сер. истории, языка и литературы*. Ленинград, 3(14), 126–133.
- Шмелева, Т. В. (1980). Пропозиция и ее репрезентации в предложении. *Вопросы русского языкознания*: сб. ст. Москва: Изд-во МГУ, 3, 131–137.
- Якобсон, Р. О. (1975). Лингвистика и поэтика. *Структурализм: «за» и «против»*: сб. ст. Москва: Прогресс, 193–230.
- Яковлева, Е. С. (1994). *Фрагменты русской языковой картины мира (модели пространства, времени и восприятия)*. Москва: Гнозис.
- Brang, P. (1967). Zur schpachschopferischen Leistung von E. A. Baratynskij. *Festschrift fur Margarete Woltner zum 70. Geburtstag am 4. Dezember 1967*. Hrsg. von Peter Brang in Verbindung mit Herbert Bräuer und Horst Jablonowski. Heidelberg: C. Winter, 23–38.
- Holthausen, J. (1960). Zum Problem der poetischen Syntax bei Baratynski. *Die Welt der Slaven*. Wiesbaden. J. V. H. Hf. 3-4, 310–321.
- Zubatow, Y. (1989). Zum Status der *вводные слова* im Russischen. *Zeitschrift für Slavistik*. Berlin. Bd. 34, Hf. 3, 420–426.
- Kovtunova, I. I. (1986). Poetic speech as a form of communication. *Voprosy Jazykoznanija [Questions of linguistics]*, 1, 3–13. (In Russian).
- Kovtunova, I. I. (1986). *Poetic syntax*. Moscow: Nauka Publ. (In Russian).
- Kuchelbecker, V. K. (1979). About the direction of our poetry, especially lyrical, in the last decade. *Journey. Diary. Articles*. Leningrad: Nauka Publ. Pp. 453–459. (In Russian).
- Metzler, A. A. (1987). *Structural connections in the text: (Parenthetical constructions)*. Chisinau: Stiinza Publ. (In Russian).
- Miloserdova, E. V. (1991). *Semantics and pragmatics of modality: (based on the material of a simple sentence in modern German)*. Voronezh: Voronezh. State University Publ. (In Russian).
- Patroeva, N. V. (2002). *Poetic syntax: the category of complications*. Petrozavodsk: Petrozavodsk State University Publ. (In Russian).
- Shmeleva, T. V. (1980). A proposition and its representations in a sentence. *Voprosy russkogo yazykoznanija [Questions of Russian linguistics]: Collection of articles*. Moscow: Moscow State University Publ. Vol. 3, 131–137. (In Russian).
- Teremova, R. M. (1985). *The experience of functional description of causal constructions*. Leningrad: Leningrad State Pedagogical Institute Publ. (In Russian).
- Vaulina, S. S. (1988). *Evolution of means of expressing modality in the Russian language (XI-XVII centuries)*. Leningrad: Publishing House of LSU. (In Russian).
- Vinogradov, V. V. (1986). *Russian language: (Grammatical teaching about the word)*. Moscow: Vysshaya shkola Publ. (In Russian).
- Yakovleva, E. S. (1994). *Fragments of the Russian language picture of the world: (Models of space, time and perception)*. Moscow: Gnosis Publ. (In Russian).
- Zubatow, Y. (1989). *Zum Status der vvodnyye slova im Russischen Zeitschrift für Slavistik*. Berlin. Vol. 34, Hf. 3. 420–426. (In German).

Для цитирования статьи:

Патроева, Н. В. (2023). Субъективно-модальные синтагмы в лирическом дискурсе Е. А. Баратынского. *VERBA. Северо-Западный лингвистический журнал*, 3(8), 47–60. DOI: 10.34680/VERBA-2023-3(8)-47-60

For citation:

Patroeva, N. V. (2023). Subjective-modal syntagmas in the lyrical discourse of E. A. Baratynsky. *VERBA. North-West linguistic journal*, 3(8), 47–60. (In Russian). DOI: 10.34680/VERBA-2023-3(8)-47-60

Названия растений как часть поэтического лексикона (на материале «Словаря языка русской поэзии XX века»)

А. С. Кулева

Plant names as part of the poetic lexicon (based on the Dictionary of the Language of the Twentieth Century Russian Poetry)

A. S. Kuleva

Анна Сергеевна Кулева – кандидат филологических наук;
Институт русского языка им. В. В. Виноградова РАН,
Москва, Российская Федерация

E-mail: an_kuleva@mail.ru

Статья поступила. 15.06.2023. Принята к печати: 30.06.2023.

Anna S. Kuleva – candidate of Philological Sciences; The
V.V. Vinogradov Russian Language Institute of the Russian
Academy of Sciences, Moscow, Russian Federation

ORCID 0000-0001-6536-3943

Received: 15/06/2023. Accepted for publication: 30/06/2023.

В статье рассматриваются особенности лексикографического описания названий растений (фитонимов) в сводном словаре поэтического языка. «Словарь языка русской поэзии XX века», описывающий лексикон десяти выдающихся авторов Серебряного века (И. Анненского, А. Ахматовой, А. Блока, С. Есенина, М. Кузмина, О. Мандельштама, В. Маяковского, Б. Пастернака, В. Хлебникова, М. Цветаевой), включает более 500 таких лексических единиц. Важно, что растения в поэтическом языке отражаются неравномерно. С одной стороны, к ядру поэтического лексикона относятся названия принципиально важных, культурно значимых растений: это деревья (*береза, дуб, ива, сосна*), плодовые деревья или кустарники и их плоды (*вишня, малина, яблоня/яблоко*), а также *роза* и некоторые другие цветы (*левкой, лилия, фиалка*). Эти растения получают образное осмысление в поэтическом тексте, обозначаются рядом лексем, которые образуют словообразовательные гнезда (*ива, ивка, ивняк, ивняковый, ива-провидица; ивовый*). С другой стороны, для поэзии Серебряного века характерно пристальное внимание к реальному, вещному миру, и в поэтический текст органично включаются более редкие лексемы. Это названия садовых и полевых цветов (*анемона, астра, бархатцы, василёк, гвоздика*), народные именованья (*иван-да-марья, кашка, любка, плакун-трава*), своего рода «прозаизмы» (*брюква, бузина, дереза, лебеда, морковь / морковный / морковинка, редиска*). Обращение к Национальному корпусу русского языка позволяет проследить изменчивость поэтического лексикона: ряд названий (прежде всего конкретные, бытовые именованья) впервые появляется в поэзии Серебряного века, другие названия со временем уходят из лексикона.

Ключевые слова: лексикография, лексикология, лингвистическая поэтика, фитонимы

УДК 81.161.1:81'33

The article discusses the features of the lexicographic description of plant names (phytonyms) in the dictionary of the poetic language. *The Dictionary of the Language of the Twentieth Century Russian Poetry*, describing the lexicon of ten outstanding authors of the Silver Age (I. Annensky, A. Akhmatova, A. Blok, S. Yesenin, M. Kuzmin, O. Mandelstam, V. Mayakovsky, B. Pasternak, V. Khlebnikov, M. Tsvetaeva), includes more than 500 such lexical items. Plants representation in the poetic language differs significantly. On the one hand, the names of fundamentally important, culturally significant plants belong to the core of the poetic lexicon: these are mainly trees (*birch, oak, willow, pine*), fruit trees or shrubs and their fruits (*cherry, raspberry, apple tree/apple*), as well as *rose* and some other flowers (*stock, lily, violet*). These plant names usually receive a poetic interpretation, cf. *iva* 'willow', and *ivka* 'little willow', *ivnyak* 'willow shrubs', *iva-providitsa* 'willow-seer'. On the other hand, the poetry of the Silver Age is characterized by close attention to the real, material world, and rarer lexemes are organically included in the poetic text. These are the names of garden and wild flowers (*anemone, aster, marigolds, cornflower, carnation*), common names (*Ivan-da-Maria* 'cow wheat', *kashka* 'clover', *lubka* 'butterfly orchids', *weeping-grass* 'purple loosestrife'), a kind of non-poetic names (*turnip, elder, box-thorn, carrot, radish*). The Russian National Corpus allows us to trace the variability of the poetic lexicon: a number of names (primarily specific, common names) first appear in the poetry of the Silver Age, other names eventually leave the lexicon.

Keywords: phytonyms, lexicology, lexicography, linguistic poetics

OECD: 6.02.OT

В **Постановка проблемы.** «Словарь языка русской поэзии XX века» (СЯРП), который составляют в Институте русского языка им. В.В. Виноградова РАН, представляет собой сводный словарь поэтического языка конкретной эпохи. Статьи Словаря содержат стихотворные строки из произведений десяти выдающихся поэтов Серебряного века – И. Анненского, А. Ахматовой, А. Блока, С. Есенина, М. Кузмина, О. Мандельштама, В. Маяковского, Б. Пастернака, В. Хлебникова, М. Цветаевой. Отметим, что их творчество выходит за традиционно понимаемые хронологические пределы Серебряного века (первой четверти XX в.), таким образом, Словарь отражает через призму поэтического языка словоупотребление первой половины XX в.

Контексты в словарных статьях дают возможность судить и об истории отдельного слова в языке эпохи, и о «приращениях смысла» единицы поэтического языка [Григорьев, 1979]. Словарь совмещает в себе черты конкорданса и толкового словаря [Шестакова, 2011]: при необходимости в словарную статью включается зона толкования (она может содержать как энциклопедическую информацию, так и стилистические, грамматические, произносительные и т. п. пометы и комментарии). Более частные комментарии могут сопровождать отдельные контексты.

Работа над Словарем показала, что некоторые лексические группы заслуживают особого внимания. Так, к настоящему времени Словарь доведен до Т. IX (до буквы Ц), однако весь описываемый материал предварительно представлен в форме тематических «малых» словарей (см. «Информационно-поисковые системы «Словари русской поэзии Серебряного века», <http://lexrus.ru>). В этот цикл ожидаемо входит «Словарь имен собственных», среди остальных отметим «Словарь редких слов» (более точно – слов единичного употребления в рамках описываемого материала), который предоставляет для исследования весьма интересный материал. Как представляется, были бы полезны и другие «малые словари», и среди них – «Словарь названий растений (фитонимов)».

В настоящей статье ставится проблема выявить лексический ресурс «названия растений» как фрагмент картины мира русской поэзии, на основании данных, зафиксированных в приведенных выше лексикографических описаниях.

История вопроса. Фитонимическая лексика изучается давно, существует обширная исследовательская литература, затрагивающая разные аспекты этой темы, однако при обращении к ней нетрудно заметить весьма показательные лакуны. В первую очередь это связано с двойственной природой самого материала: если собственно растения являются предметом изучения наук естественнонаучной сферы – ботаники (в том числе систематики), сельскохозяйственных дисциплин и др., то названия растений, т. е. лексические единицы, представляют значительный интерес для лингвистики. С ботанической точки зрения фитонимы представляют собой терминоподобную подсистему, разновидность номенклатуры, и к ним предъявляются требования, выработанные по отношению к терминам: они должны быть однозначны, нейтральны, четко соотносимы с денотатом, быть частью строгой системы и т. п. С лингвистической точки зрения фитонимическая лексика выглядит как сложно

организованный континуум единиц, разнородных по происхождению, различающихся стилистической окраской, нередко многозначных. Важно, что они вступают в сложные синонимические, омонимические, гипо-гиперонимические отношения.

Основные русские толковые словари XX в. [СУ; БАС; МАС; СОШ; СШ] демонстрируют тенденцию описывать названия растений с ориентацией на «ботаническую» точку зрения. К сожалению, это приводит к тому, что от словаря к словарю толкования становятся всё более однотипными, а «недостаточно терминологичные» – устаревшие, областные, стилистически окрашенные, неоднозначные лексические единицы – последовательно выводятся из словника и тем самым нередко даже не переходят, а искусственно переводятся в разряд агнонимов. Исключенные из толковых словарей названия оказываются за пределами лексикографического описания: отдельные иноязычные фитонимы, как новые, так и устаревшие, фиксируются словарями иностранных слов, однако другие словарные жанры (словари новых слов и значений, разговорной речи, синонимов и др.) фитонимов обычно не содержат.

Таким образом, названия растений остаются недостаточно изученной лексической группой. Наиболее глубоко и последовательно ими интересуются специалисты по диалектологии, культурологии, этнолингвистике ([Меркулова, 1967; Колосова, 2009] и др.), однако предмет их исследований лежит преимущественно за пределами современного литературного языка, а «ботанический аспект» (соотнесение с конкретными растениями, степень терминологичности и пр.) зачастую оказывается неважен.

В заполнении возникшей лакуны особую роль играют исследования художественного текста. Помимо литературоведческих штудий, фитонимическая лексика анализируется и с собственно лингвистической точки зрения [Кушлина, 2001; Куликова, 2014; Шарафадина, 2018] и др.

Методология и методика анализа. Наиболее перспективным подходом в лингвистическом анализе фитонимов представляется лексикографический. С одной стороны, он позволяет аккумулировать большой объем материала и системно его представить; с другой стороны, достижения авторской лексикографии могут быть интересны в теоретическом аспекте, что позволит использовать их и в общей лексикографии, прежде всего толковой. Отметим, что исследование названий растений в современном русском литературном языке носит преимущественно «точечный», несистемный характер – см. такие важные, но немногочисленные работы, как, например, [Протасова, 2014].

Показательно, что в жанре авторской лексикографии тематический принцип весьма продуктивен, а фитонимам посвящены специальные работы, например, [Кожевникова, Петрова, 2015]; ср. также англоязычные издания [Faircloth, Thomas, 2014; Judd, Judd, 2017].

Как уже упоминалось выше, в «Словаре языка русской поэзии XX века» фитонимическая лексика составляет одну из заметных тематических групп – в поле зрения десяти поэтов Серебряного века попало более 500 растений, которые описаны в 627 словарных статьях (подробнее об этом см. в обзоре [Кулева, 2020] и других наших публикациях).

При составлении словарных статей Словаря приходится сталкиваться с существенными трудностями: далеко не всегда встретившиеся единицы очевидны и понятны для современного читателя, нередко они отсутствуют в толковых или специальных словарях. В некоторых случаях для правильной подачи лексемы приходилось привлекать дополнительные источники или проводить специальные исследования. Составители используют практически все лексикографические инструменты – включение в зону значения толкования, этимологической справки, комментария к конкретной форме, а также комментирование конкретных контекстов. Тем не менее далеко не в каждом случае вся информация уместается в словарную статью, поэтому кажется целесообразным после завершения работы над многотомным словарем вернуться к этой тематической группе и сделать специальный расширенный «малый» словарь, посвященный названиям растений.

Далее анализируются примеры из материалов Словаря, включающие некоторые условные сокращения: словарная статья содержит хронологически упорядоченные поэтические контексты, отсылки к соответствующим произведениям делаются с помощью шифров, которые указывают на автора (Анненский – *Анн*, Ахматова – *Ахм*, Блок – *АБ*, Есенин – *Ес*, Кузмин – *Куз*, Мандельштам – *ОМ*, Маяковский – *М*, Пастернак – *П*, Хлебников – *Хл*, Цветаева – *Цв*), год создания произведения, том и/или страницу использованных изданий.

Анализ материала. Материал словаря показывает, что растительный мир в преломлении через призму поэтического языка представлен очень неравномерно.

Очевидно, что к ядру поэтического лексикона относятся названия принципиально важных растений, культурно значимых, используемых человеком в его хозяйственной деятельности. Эти растения получают образное осмысление в поэтическом тексте, соответствующие лексические единицы нередко занимают в нем ключевые позиции, что часто попадает в поле зрения исследователей художественной речи.

К таким растениям относятся, прежде всего, типичные для нашей природы деревья: *береза, дуб, ива, сосна* и др. Помимо регулярных производных (уменьшительных форм, собирательных именовании, относительных прилагательных и др.), поэты часто используют варианты, нестандартные, индивидуально-авторские номинации. Ср.: *ива, ивовый, ивка (Ес), ивняк, ивняковый, ива-провидица (Цв); клён, кленовый, кленёночек (Ес), бескровно-кленовый (ОМ); ольха, ольховый, ольшаник, ольшина (обл. 'ольха'; П)*. Очень интересно проследить пути развития поэтического образа, сложные взаимодействия реального или «ботанического» и образного, символического плана, ср.: *верба, вербный, вербочка* (также о Вербном воскресении); *ветла, ветловый, ветла-веретёнце (Ес); ель, ельник, еловый, ёлка, ёлочка, ёлочный* (также о новогодней ёлке); *елинка (обл. 'ель, ёлочка'; Анн), девушка-ель (Ес)*.

Очевидно появление в поэтическом тексте плодов и соответствующих растений – это деревья и кустарники (*вишня, малина, слива, яблоня/яблоко*), ягоды (*брусника*), экзотические плоды (*айва, манго, мандарин*), возделываемые злаки (*овёс, пшеница, рожь*), символически нагруженные растения (античная *олива*, библейская *смоковница*) и др.

Еще одну очевидную группу составляют названия цветов – прежде всего, это *роза*: согласно Поэтическому корпусу НКРЯ (далее – ПК НКРЯ), употребительность этого слова в языке русской поэзии поразительна, ср.: *дерево* – 4566 вхождений, *берёза* – 1684, *цветок* – 9157, *роза* – 5876, *герань* – 123, *лилия* – 773, *незабудка* – 212, *тюльпан* – 206, *фиалка* – 433. В СЯРП словарная статья РОЗА содержит около 350 контекстов и входит в словарное гнездо из трех десятков лексем (включая такие, как *дева-роза*, *неженка-роза*, *розанчик (М)*, *розариум (Куз, Цв)*, *розовоцветный (Куз)* и др.).

Как неоднократно отмечалось, для поэзии Серебряного века характерно пристальное внимание к реальному, конкретному, вещному миру, поэтому неудивительно, что в поэтический текст органично включаются более редкие лексемы, в меньшей степени нагруженные дополнительными коннотациями и символическими смыслами и в большей степени связанные с конкретными растениями. В материалах СЯРП можно отметить названия садовых и полевых цветов (*анемона*, *астра*, *бархатцы*, *василёк*, *гвоздика*, *мальва*, *медуница*, *незабудка*), оранжерейных и экзотических растений (*азалия*, *волькамедия*, *кактус*, *магнолия*, *фикус*, *филодендрон*, *цикламен*), народные или диалектные названия (*иван-да-марья*, *кашка*, *крученный паныч*, *любка*, *плакун-трава*).

Особенностью поэзии Серебряного века становится и включение в стихотворную ткань своего рода «прозаизмов» – названий диких растений и сорняков или злаков и овощей, ср.: *брюква*, *бузина*, *бурьян*, *дереза*, *жость*, *крапива*, *крушина*, *лебеда*, *морковь / морковный / морковинка*, *редиска*, *рожь* (также *аржаной*, *ржаница*, *ржаной*, *ржица*), *сурепка*, *тыква*, *чеснок* и др.

Более подробно хотелось бы остановиться на тех случаях, которые вызывали трудности при составлении словарных статей.

Как легко предположить, требуют подтолкования народные названия растений, многие из которых не находят отражения в толковых словарях. Так, из весьма обширной группы таких названий в основных словарях (СУ; МАС; СШ) находим лексему *кашка* народное название некоторых видов клевера, ср.:

КАШКА [вид клевера] В лугах цветы пестреют, в светлых лугах! И кашки, и ромашки. Пой, соловей! Куз908 (132); По меже, на переметке, Резеда и риза кашки. [рфм. к монашки] Ес914 (1,119); И слабая к. запутает ноги Случайному путнику сельской дороги. Хл920,21 (272); После поля у города свой аромат. Свой букет после кашки у пива и пыли. П925 (1,569)

Другие названия такого рода в толковых словарях отсутствуют, что заставляет обращаться к «Словарю русских народных говоров», специальной литературе. Так, название растения *голубика* приводится с синонимами *гонобобель/гонобобль* в МАС и, с пометой «областное», *гонобобель/гонобой/гонобобль* в СУ, однако в СЯРП нет ни одного употребления всех этих лексем (как нейтральной *голубика*, так и ее вариантов), однако есть пример на более далекий от литературной нормы вариант *дурника*:

ДУРНИКА [обл.; голубика] В траве притаилась д., И знахаря ждет молодика. Хл[913] (86)

Ср. в ПК НКРЯ, кроме единичного употребления *дурники* у Хлебникова: *голубика* – 21 вхождение, начиная с употреблений у И. Бунина (1903) и С. Городецкого (1906); *гонобобель* – 2: А. Штейнберг (1948) и О. Чухонцев (2016); *гоноболь* – 2: Б. Лившиц (1913) и В. Соснора (1960); *гонобой* – нет (ср. в Основном корпусе НКРЯ: *голубика* – 241, *гонобобель* – 46, *гоноболь* – 3, *гонобой* и *дурника* – нет). Ср. также в Энциклопедии Брокгауза и Ефрона: «**Голубика** (*Vaccinium uliginosum*), называемая также *голубицею* и *гонобобелем*, *пьяницею* и *пьяничником*», и в Большой советской энциклопедии: «...*гонобобель*, *пьяница*, *дурника* (*Vaccinium uliginosum*), кустарник семейства брусничных».

Таким образом, обращение к корпусным, лексикографическим и ботаническим источникам подтверждает данные СЯРП: в языке поэзии *голубика* находит отражение достаточно поздно, употребленный Хлебниковым вариант *дурника* действительно существует, однако в языке поэзии приведенный контекст остается единичным и стилистически выделенным. В связи с этим постановку в СЯРП при этой лексеме пометы «обл.» можно считать оправданной, а отсутствие слова в общезыковых толковых словарях вполне понятно.

Другая номинация из этого же хлебниковского контекста – *молодика* – оказывается еще более сложным случаем, ср.:

МОЛОДИКА [возм., здесь: заячья капуста, молодило] В траве притаилась дурника, И знахаря ждет м. *Хл[913] (86)*

При отсутствии убедительной информации, можно считать, что здесь перед нами индивидуально-авторский вариант названия *молодило*. Составители и редакторы СЯРП поэтому сочли оптимальным выходом подачу толкования с помощью предположительной конструкции «возможно, здесь:...».

Использование вариантных названий, в том числе редких или индивидуально-авторских, для идиостиля Хлебникова оказывается показательным, см. словарные статьи:

ЖОСТЬ [*вар.* к жостер; кустарник или деревце сем. крушиновых] Род конского черепа – кость, К нему наклоняется ж. *Хл[913] (86)*

НАРЫНЧИ [перс. *нарендж* – померанцы] Темно-зеленые, золотоокие всюду сады, Сады Энзели. Это растут портахалы, Это н. Золотою росой осыпали Черные ветки и сучья. *Хл921(136)*; А в Баку нет нарынчей, Есть остров Наргинь, Отчего стала противною Рыба морская, белуга или сомы. *ib.*

РАГОЗА [*обл.*, болотное растение; *вар.* к РОГОЗ] Как листьями рагоз Покрытые, ряды пехоты Идут спокойно, молчаливо, Как листьями рагоз покрытое болото, Как листьями рагоз покрыто дно залива. *Хл921 (342)*

РОГОЗ [или рогоза; водное травянистое растение с толстым и плотным чернобурым цилиндрическим соцветием на высоком стебле; см. тж РОГОЗ] Широкие очи рогоз, Коляска из синих стрекоз Была вам в поездке Сибирью сколоченный воз. И шумов далекого моря обоз, Ударов о камни задумчивых волн, Тянулся за вами, как скарб. *Хл922 (363)*

В последнем случае следует уточнить, что *рогозом* называется широко распространенное растение семейства рогозовых (РОГОЗ в СШ, РОГОЗ и РОГОЗА в МАС), более известное современному носителю русского языка под обиходным названием *камыш* (хотя *камыш* в ботаническом смысле – другое растение, ср.: «КАМЫШ. Высокое водное или болотное растение сем. осоковых» [СШ]).

Еще одним сложным случаем становится функционирование составных названий (ср. зафиксированные в СЯРП общеупотребительные номинации *анютины глазки*, *волчья ягода*, *грецкий орех*, *заячья капуста*, *кураная слепота*, *ночная фиалка* и др.). Однако встречаются в языке поэзии и более редкие случаи. Ср.:

СВЕЧКА [*тж* в сочет.: царская с.][...] Недавно этой просекой лесной Прошелся дождь, как землемер и метчик. Лист ландыша отяжелен блесной, Вода забила в уши царских свечек. [царская с. – травянистое растение «коровяк высокий (густоцветковый)»; здесь (в стих. с назв. «Любка»), возм., о любках (ночных фиалках)] П927 (I,243); Лист ландыша со сплюсненной блесной. Тугие капли в сонных рыльцах свечек. [стих.-вар.] П928 (I,547); [...]

Также: **ЦАРСКИЙ** [*тж* в сочет.: царская с.] [...]

С одной стороны, составные названия *царская свеча (свечка)* или *царский скипетр* действительно употребляются как обиходное именование растения *коровяк высокий*. С другой стороны, в стихотворении Пастернака описана конкретная ситуация – ландыши и другие цветы в лесном овраге. Обращение к ботаническим источникам заставляет усомниться в тождестве *царских свечек* в пастернаковском контексте и названного растения: *коровяк* растет на открытых солнечных местах, преимущественно на песчаных почвах и цветет в июне-сентябре. *Любка двулистная* («ночная фиалка») – лесное растение, цветущее в июне-июле, а тенелюбивый *ландыш майский* цветет в мае-июне. Таким образом, логичнее предположить, что в данном случае под *царскими свечками* имеются в виду высокие колосовидные соцветия *любки*, о которой и говорится в стихотворении. Кроме того, есть и другие растения, более уместные в описываемой ситуации: так, рядом с ландышем и в одно время с ним цветет *живучка*, для которой также характерны высокие пирамидальные соцветия (а составляющие его цветки вполне соответствуют определению «рыльца»).

Несколько другой случай находим у Пастернака, ср.:

ЛЬВИНЫЙ [...] Деревня вражеским вертепом Царила надо всей равниною. Луга желтели курослепом, Ромашками и пастью львиною. П944 (II,62) [...]

Кажется, что *пасть львиная* здесь используется как индивидуально-авторский вариант общеупотребительного названия *львиный зев*. Однако обращение к различным источникам показывает, что общеупотребительным этот вариант стал сравнительно недавно. Так, ср.: «**Львиный зев** – травянистое растение сем. норичниковых, с цветками, напоминающими пасть льва» [МАС], «**Львиный зев** или **львиная пасть** (бот.) – садовое растение с крупными цветами, напоминающими открытую пасть» [СУ], *львиная пасть* и *уста львовы* – в Энциклопедии Брокгауза и Ефрона. Таким образом, Пастернак использует бытовавший в его время вариант.

Интересно, что корпус поэтических употреблений фитонимов демонстрирует не вполне очевидную закономерность: хотя может казаться, что растения представляют собой достаточно стабильное окружение человека, однако эта группа лексики оказывается неожиданно подвижной. Как уже отмечалось, в выборке из СЯРП не все лексемы понятны современному читателю. Более того, соотношение употребительности отдельных лексем далеко не всегда совпадает с современной нам реальностью. В одних случаях мы обнаруживаем, что за прошедшие десятилетия изменилась роль в нашей жизни тех или иных растений, и это отразилось в употребительности соответствующей лексики. В других случаях изменилась лексика, и перед современным читателем возникает непростая задача соотнести известное ему растение и не вполне понятную номинацию.

Так, среди садовых цветов поэты Серебряного века упоминают не самые распространенные сейчас растения: *левкой* (22 контекста), *резеда* (16), *тубероза* (6), тогда как многие популярные сейчас названия отсутствуют либо представлены единичными употреблениями, ср.:

ПИОН Как на лампаду, подул он [ветер] на речку, Он и пионы, как сальные свечи, Силится полною грудью задуть. *П917 (I,489)*

ФЛОКС Облака над заплаканным флоксом, Обволакивав даль, перетрафили. Цветники как холодные кафли. Город кашляет школой и коксом. *П917 (I,224.1)*

Следует отметить, что такие названия в наибольшей степени характерны для произведений Пастернака, очень чуткого к «ботанической» теме.

Обращение к ПК НКРЯ подтверждает это наблюдение. Так, *пион* в языке поэзии нередок – 58 вхождений, из них десять стихотворных текстов предшествуют контексту Пастернака и лишь четыре – Серебряному веку, ср.: *Свет знает и без нас, полезно что ему, Где сердце зиждется, где пища есть уму; Пчела не чересчур виется круг навоза, Любимы ей места – нарцисс, пион иль роза* (В. П. Петров. К... из Лондона, 1772); *К льстецам, прислужникам двора, Несу подсолнечник с поклоном; К временщику иду с пионом, Который был в цвету вчера* (П. А. Вяземский. Цветы, 1822).

Ср. также:

А розы в саду, как царицы, цвели; Струились от них ароматы. Пеонию важно надулись. Вдали Стояли тюльпаны-солдаты (Л. Н. Трефолев. Маргаритка, 1866–1889).

Флокс в ПК НКРЯ встречается 39 раз, из них пастернаковскому контексту предшествует лишь один пример: *Сайма ласкает, почти успокоена, Нас, и гранит, и садовые флоксы, Чтобы потом, исступленно и знойно, Броситься грудью на камни Вуоксы* (В. Я. Брюсов. Сайма, 1913).

Многие названия впервые появляются именно у авторов Серебряного века: *эдельвейс* (Бальмонт, 1896), *лаванда* (Волошин, 1908), *чебрец* (Шагинян, 1911), *душица* (Клюев, 1912), *бегония* (Зенкевич, 1913), *ежевика* (Нарбут, 1920) и др.

Следует отметить, что многие привычные названия появились в поэтическом языке позднее, ср.: *аквилегия* (первое употребление в ПК НКРЯ – Н. Заболоцкий, 1957; в основном корпусе с 1988 г.); *календула* (А. Адалис, 1966; в основном корпусе с

1904 г.); *гладиолус* (Л. Мартынов, 1967; в основном корпусе с 1907 г.); *пеларгония* (Ю. Мориц, 1986; в основном корпусе с 1856 г.); *наперстянка* (С. Кекова, 1995; в основном корпусе с 1890 г.). Показательно, что многие из отмеченных ранних употреблений в основном корпусе – это специальные тексты по гомеопатии, садоводству и пр. Таким образом, более позднее включение таких именовании в поэтический язык свидетельствует об их переходе из специального дискурса в общеязыковое употребление.

Особый интерес вызывают случаи, когда в поэтическом языке отразилось разное функционирование названий одного или близкородственных растений, ср.: *левкой*, *желтофиоль*, *маттиола*. *Левкой* – не просто название садового растения (в отличие от его более скромного родственника – *желтушника левкойного*, который раньше называли *желтофиолью*), но и яркий поэтизм: в СЯРП статья ЛЕВКОЙ включает 22 контекста (142 вхождения в ПК НКРЯ, самое раннее – Рылеев, 1823). Ср. словарные статьи:

ЖЕЛТОФИОЛЬ [травянистое комнатное и садовое растение] По деревянным антресолям Стоят цветочные горшки С левкоем и желтофиолем, И дышат комнаты привольем, И пахнут пылью чердаки. *П947 (III,534)*

МЕТИОЛА [*вар.* к маттиола; левкой] «Пришел», – летит от вяза к вязу, И вдруг становится тяжел Как бы достигший высшей фазы Бессонный запах метиол. *П930 (I,383)*; Запомню и не разбазарю: Метель полночных метиол. Концерт и парк на крутояре. Недвижный Днепр, ночной Подол. *ib.*

Заслуживает особого внимания контекст из стихотворения Пастернака (...*горшки С левкоем и желтофиолем*), где *желтофиоль* не просто отрывается от *левкой*, но и употребляется в нестандартной форме мужского рода (что, как представляется, призвано подчеркнуть устаревание этой номинации, смещение ее в сферу просторечия). Отметим также, что в некоторых изданиях Пастернака нестандартная форма *метиола* (как можно предположить – подчеркнуто новая) заменяется на вариант *матиола*. Следует упомянуть, что в толковых словарях лексема отсутствует, согласно Академическому орфографическому словарю нормативна форма *маттиола* (<https://orfo.ruslang.ru>). Ср. первые употребления в ПК и Основном корпусе НКРЯ: *Сильней благоухали матиолы, Всё исступленней пахла резеда* (В. Ю. Эльснер. Душный закат, 1913); *Ветка цветущего миндаля – гармония, звучащая в душе юноши, маргаритка – наивность, матиола – нежность, вербена – любовь* (В. А. Швец. Дневник, 1944); *Только на несколько месяцев пережила деда бабушка Марья Петровна; она умерла в июле, когда из раскрытых балконных дверей тянуло уже левкоями и метиолой* (Р. Б. Гуль. Конь рыжий, 1952); *Сорву я цветок маттиолы И вдруг заволнуюсь всерьез: И юность, и плач радиолы Я вспомню, и полные слез Глаза моей девочки нежной Во мгле, когда гаснут огни...* (Н. М. Рубцов. Тот город зеленый..., 1969); *Но еще больше напоминает меловая мазня диагонально протянутых пространств ночную садовую грядку. Тут гелиотроп и маттиолы. Их вечером поливали и свалили набок* (Б. Л. Пастернак. Охранная грамота, 1930).

Выводы. Таким образом, поэтическое отражение названий растений представляет собой обширное и весьма интересное поле для исследования.

Недостаточная изученность названий растений оказывается составной частью более широкой проблемы. Ученые-биологи в последнее время всё чаще пишут о недостаточном внимании современного человека к живой природе и растительному миру в частности, о чем говорит введенный недавно термин «слепота к растениям» или «растительная слепота» (plantblindness), ср. [Wandersee, Schussler, 2001; Allen, 2003].

Сводный словарь поэтического языка и обращение к НКРЯ позволяют проследить изменчивость поэтического лексикона: ряд названий (прежде всего конкретные, бытовые именованья) впервые появляется в поэзии Серебряного века, другие названия со временем уходят из лексикона. Лексикографическое описание фитонимов остается важной и насущной проблемой.

Литература

Григорьев, В. П. (1979). *Поэтика слова: на материале русской советской поэзии*. Москва: Наука.

Кожевникова, Н. А., Петрова, З. Ю. (2015). *Материалы к словарю метафор и сравнений русской литературы XIX–XX вв. Вып. 3: Растения*. Москва: Языки славянской культуры.

Колосова, В. Б. (2009). *Лексика и символика славянской народной ботаники: этнолингвистический аспект*. Москва: Индрик.

Кулева, А. С. (2020). О названиях растений в лингвистической перспективе: «Растения Средиземья», словари и переводы *Вопросы языкознания*, 5, 115–131. DOI: 10.31857/0373-658X.2020.5.115-131.

Куликова, И. С. (2014). *Слова-флоризмы в русской художественной картине мира*. Saarbrücken: LAP Lambert Academic Publ.

Кушлина, О. Б. (2001). *Страстоцвет, или Петербургские подоконники*. Санкт-Петербург: Изд-во Ивана Лимбаха.

Меркулова, В. А. (1967). *Очерки по русской народной номенклатуре растений: Травы. Грибы. Ягоды*. АН СССР, Институт русского языка. Москва: Наука.

Протасова, Е. Ю. (2014). Герань или пеларгония: модернизация понятия *Уральский филологический вестник. Серия: Язык. Система. Личность: Лингвистика креатива*, 1, 111–120.

Шарафадина, К. И. (2018). *«Селам, откройся!» Флоропоэтика в образном языке русской и зарубежной литературы: монография*. Санкт-Петербург: Нестор-История.

Шестакова, Л. Л. (2011). *Русская авторская лексикография: теория, история, современность*. РАН, Институт русского языка им. В. В. Виноградова. Москва: Языки славянских культур.

Allen, W. (2003). Plant blindness. *BioScience*, 53(10). DOI: 10.1641/0006-3568(2003)053[0926:PB]2.0.CO;2.

Faircloth, N., Thomas V. (2014). *Shakespeare's Plants and Gardens: A Dictionary* (Arden Shakespeare Dictionaries). London; New York: Bloomsbury, 2014.

Judd, W. S., Judd G. A. (2017). *Flora of Middle-earth: Plants of J.R.R. Tolkien's legendarium*. New York: Oxford Univ. Press.

Wandersee, J. H., Schussler, E. E. (2001). Toward a theory of plant blindness. *Bulletin of the Botanical Society of America*, 47(1), 2-9.

Источники

БАС – *Словарь современного русского литературного языка* (1948–1965): в 17 т. АН СССР, Институт русского языка. Москва; Ленинград: Изд-во Акад. наук СССР.

МАС – *Словарь русского языка* (1981–1984): в 4-х т. АН СССР, Институт русского языка; под редакцией

References

Allen, W. (2003). Plant blindness. *BioScience*, vol. 53, no. 10. DOI: 10.1641/0006-3568(2003)053[0926:PB]2.0.CO;2.

Faircloth, N., Thomas, V. (2014). *Shakespeare's Plants and Gardens: A Dictionary* (Arden Shakespeare Dictionaries). London; New York: Bloomsbury, 2014.

Grigoriev, V. P. (1979). *Poetics of the word: based on the material of Russian Soviet poetry*. Moscow: Nauka Publ. (In Russian).

Judd, W. S., Judd, G. A. (2017). *Flora of Middle-earth: Plants of J.R.R. Tolkien's legendarium*. New York: Oxford Univ. Press. 424 p.

Kozhevnikova, N. A., Petrova, Z. Y. (2015). *Materials for the dictionary of metaphors and comparisons of Russian Literature 19th–20th centuries*. Issue 3: Plants. Moscow: Yazyki slavyanskoy kul'tury Publ. (In Russian).

Kolosova, V. B. (2009). *Vocabulary and symbolism of Slavic folk botany: Ethnolinguistic aspect*. Moscow: Indrik Publ. (In Russian).

Kuleva, A. S. (2020). On plant names in linguistic perspective: "Plants of Middle-earth", dictionaries and translations. *Voprosy Jazykoznanija*, 5, 115–131. DOI: 10.31857/0373-658X.2020.5.115-131. (In Russian).

Kulikova, I. S. (2014). *Florism words in the Russian artistic picture of the world*. Saarbrücken: LAP Lambert Academic Publ. 644 p. (In Russian).

Kushlina, O. B. (2001). *Passion flower, or Petersburg window sills*. St. Petersburg: Ivan Limbach Publishing House. (In Russian).

Merkulova, V. A. (1967). *Essays on the Russian folk nomenclature of plants: Herbs. Mushrooms. Berries*. The Academy of Sciences of the USSR, Institute of the Russian Language. Moscow: Nauka Publ. (In Russian).

Protasova, E. Yu. (2014). Geranium or pelargonium: Modernization of the concept. *Ural Philological Bulletin. Series. Language. System. Personality: Linguistics of creativity*, 1, 111–120. (In Russian).

Sharafadina, K. I. (2018). *"Selam, open up!" Floropoetics in the figurative language of Russian and foreign literature*. St. Petersburg: Nestor-Istoriya Publ. (In Russian).

Shestakova, L. L. (2011). *Russian author's lexicography: Theory, history, modernity. The V. V. Vinogradov Russian Language Institute of the Russian Academy of Sciences*. Moscow: Yazyki slavyanskoy kul'tury Publ. (In Russian).

Wandersee, J. H., Schussler, E. E. (2001). Toward a theory of plant blindness. *Bulletin of the Botanical Society of America*, 47(1), 2-9.

Sources

Russian Dictionary of the Modern Literary Language (1948–1965): in 17 volumes. The Academy of Sciences of the USSR, Institute of the Russian Language. Moscow; Leningrad: Publishing House of the Academy of Sciences of the USSR.

А. П. Евгеньевой. 2-е изд., испр. и доп. Москва: Русский язык.

НКРЯ – Национальный корпус русского языка: официальный сайт. URL: <http://www.ruscorpora.ru> (дата обращения 20.05.2023).

СОШ – Ожегов, С. И., Шведова, Н.Ю. (1997). *Толковый словарь русского языка: 80 000 слов и фразеологических выражений*; РАН, Институт русского языка им. В. В. Виноградова. 4-е изд., доп. Москва: Азбуковник.

СУ – *Толковый словарь русского языка (1935–1940)*: в 4-х т. / составители Г. О. Винокур, Б. А. Ларин, С. И. Ожегов [и др.]; под редакцией Д. Н. Ушакова. Москва: ОГИЗ.

СШ – *Толковый словарь русского языка с включением сведений о происхождении слов (2007)*: (82000 слов и фразеологических выражений). РАН, Отделение историко-филологических наук, Институт русского языка им. В. В. Виноградова; авторы Н.Ю. Шведова, Л. В. Куркина, Л. П. Крысин; ответственный редактор Н. Ю. Шведова. Москва: Азбуковник.

СЯРП – *Словарь языка русской поэзии XX века (2001-)*. РАН, Институт русского языка им. В. В. Виноградова; ответственные редакторы В. П. Григорьев, Л. Л. Шестакова; редакторы Л. И. Колодяжная, А. С. Кулева, В. В. Бакеркина, А. В. Гик, Т. Е. Реутт, Н. А. Фатеева. Москва: Языки славянской культуры. 1: А–В.

Russian Russian Dictionary (1981–1984): in 4 volumes. The Academy of Sciences of the USSR, Institute of the Russian Language. Ed. A. P. Evgenieva. 2nd ed., rev. and add. Moscow: Russkiy yazyk Publ.

National Corpus of the Russian language: official website. Retrieved from: <http://www.ruscorpora.ru> (accessed: 20.05.2023). (The conventional name in science is NKRYA).

Ozhegov, S. I., Shvedova, N. Yu. (1997). *Explanatory dictionary of the Russian language: 80,000 words and phraseological expressions*. The V.V. Vinogradov Russian Language Institute of the Russian Academy of Sciences. 4th ed., add. Moscow: Azbukovnik Publ.

Explanatory Dictionary of the Russian language (1935–1940): in 4 volumes. Comp. G. O. Vinokur, B. A. Larin, S. I. Ozhegov [et al.]; ed. D. N. Ushakov. Moscow: OGIZ Publ.

Russian dictionary with the inclusion of information about the origin of words (2007): (82000 words and phraseological expressions). The V.V. Vinogradov Russian Language Institute of the Russian Academy of Sciences, Department of Historical and Philological Sciences; authors: N. Y. Shvedova, L. V. Kurkina, L. P. Krysin; executive ed. N. Y. Shvedova. Moscow: Azbukovnik Publ. 1164 p.

Russian Poetry Dictionary of the 20th Century (2001-). The V.V. Vinogradov Russian Language Institute of the Russian Academy of Sciences; responsible eds: V. P. Grigoriev, L. L. Shestakova; eds: L. I. Kolodyazhnaya, A. S. Kuleva, V. V. Bakerkina, A.V. Gik, T. E. Reutt, N. A. Fateeva. Moscow: Yazyki slavyanskoy kul'tury Publ. Vol. 1. 895 p.

Для цитирования статьи:

Кулева, А. С. (2023). Названия растений как часть поэтического лексикона (на материале «Словаря языка русской поэзии XX века»). *VERBA. Северо-Западный лингвистический журнал*, 3(8), 61–72. DOI: 10.34680/VERBA-2023-3(8)-61-72

For citation:

Kuleva, A. S. (2023). Plant names as part of the poetic lexicon (based on the Dictionary of the Language of the Twentieth Century Russian Poetry). *VERBA. North-West linguistic journal*, 3(8), 61–72. (In Russian). DOI: 10.34680/VERBA-2023-3(8)-61-72

МОЛОДЫЕ ГОЛОСА / YOUNG VOICES

Образные средства и их трансформация в рэп-текстах

Э. М. Аскерова, А. А. Дивеева

Figurative means and their transformation in rap texts

E. M. Askerova, A. A. Diveeva

Эльвира Мулкадаровна Аскерова – студентка; Череповецкий государственный университет, Череповец, Российская Федерация

E-mail: emaskerova@chsu.ru

Алина Альбертовна Дивеева – кандидат филологических наук, доцент кафедры отечественной филологии и прикладных коммуникаций; Череповецкий государственный университет, Череповец, Российская Федерация

E-mail: alina-diveeva@yandex.ru

Статья поступила: 15.06.2023. Принята к печати: 30.06.2023.

Elvira M. Askerova – student; Cherepovets State University, Cherepovets, Russian Federation

ORCID: 0000-0003-2038-8084

Alina A. Diveeva – candidate of Philological Sciences, Associate Professor of the Department of Russian Philology and Applied Communications; Cherepovets State University, Cherepovets, Russian Federation

ORCID: 0000-0001-9692-3886

Received: 15/06/2023. Accepted for publication: 30/06/2023.

В статье рассматривается вопрос о функционировании образных выражений в рэп-текстах. На настоящий момент исследования, посвящённые эволюции художественных тропов в рэп-текстах, отсутствуют. Новизна исследования видится в том, что изучение устойчивых образов русской поэзии, являющихся неотъемлемой частью рэп-текста, позволяет наиболее полно раскрыть специфику рэпа. При описании образных средств рэп-текстов и их трансформаций используются традиционные лингвистические методы. Представлены результаты описательно-аналитического наблюдения над особенностями рэп-текстов как художественных текстов, над экстралингвистическими и лингвистическими факторами, оказывающими влияние на их образный потенциал. Особое внимание уделяется характеристике наиболее ярких тенденций, наблюдаемых в эволюции тропов. Выделяются значимые лексемы, участвующие в формировании типичных частотных устойчивых образов. Анализируются новые элементы в составе традиционных метафор и сравнений, а также образные параллели, связанные с изменением характера родовидовых отношений. Одним из способов систематизации материала становится описание семантических классов: на материале текстов рэп-исполнителя Pyrokinesis'a выделено 7 основных групп, репрезентирующих типичные случаи традиционных метафор и сравнений в рэп-текстах. В дальнейшем это помогло выявить новые элементы в составе традиционных образных выражений, а также установить связь между ними и активными тенденциями в области эволюции поэтического языка. Исследование показало, что в рэп-текстах взаимодействие традиционных и инновационных элементов в структуре образных выражений имеет глубокую мотивировку. В результате анализа определены основные функции устойчивых образов в рэп-текстах: характеристика предмета или явления, создание эмоционально-

This article discusses the question of the functioning of figurative expressions in rap texts. At the moment there are no studies devoted to the evolution of artistic tropes in rap texts. The novelty of the research is seen in the fact that the study of stable images of Russian poetry, which are an integral part of the rap text, allows us to fully reveal the specifics of rap as a literary text. When describing the figurative means of rap texts and their transformations, traditional linguistic methods are used. The results of descriptive and analytical observation of the features of rap texts as literary texts, extralinguistic, linguistic factors influencing the imaginative potential of rap texts are presented. Special attention is paid to the characteristics of the most striking trends observed in the evolution of tropes. Significant lexemes involved in the formation of typical frequency stable images are highlighted. New elements in the composition of traditional metaphors and comparisons are analyzed, as well as figurative parallels associated with a change in the nature of genus-differentia relations. One of the ways to systematize the material is the description of semantic classes: based on the material of the texts of the rap artist Pyrokinesis, 7 main groups are identified, representing typical cases of traditional metaphors and comparisons in rap texts. Then this helped to identify new elements in the composition of traditional figurative expressions, as well as to establish a connection between them and active trends in the evolution of poetic language. The study showed that in rap texts, the interaction of traditional and innovative elements in the structure of figurative expressions has a deep motivation. As a result of the analysis, the main functions of stable images in rap texts are determined: the characteristic of an object or phenomenon, the creation of an emotionally expressive assessment, the expression of the author's position, the hyperbolization of the depicted, the reduction of the "lofty", the function of euphemism, the text-generating function (the construction of texts-parables,

экспрессивной оценки, выражение авторской позиции, гиперболизация изображаемого, снижение «высокого», функция эвфемизма, текстопорождающая функция (конструирование текстов-притч, иносказаний), создание эффекта «образной избыточности». Обладая образным потенциалом, наследуя устойчивые образы русской поэзии и трансформируя их, рэп-текст оказывается включённым в контекст национальной русской поэтической культуры.

Ключевые слова: эволюция художественного текста, рэп-текст, метафора, сравнение, функция

УДК 811.161.1:81'42

allegories), the creation of the effect of "figurative redundancy". The rap text, possessing imaginative potential, inheriting stable images of Russian poetry and transforming them, turns out to be included in the context of national Russian culture.

Keywords: evolution of a literary text, rap text, metaphor, comparison, function

OECD: 6.02.OT+6.02.UT

V

Постановка проблемы. Художественный текст является выражением современной словесной культуры. Изучение художественного текста позволяет определить тенденции современного языкового развития и установить специфику использования средств языковой выразительности тем или иным автором. В наши дни существует большое количество современных художественных текстов, которые ещё не были достаточно полно изучены, но которые представляют собой корпус текстов, репрезентирующих особенности трансформации языковых средств и изменения в области современного русского языка. Таким, на наш взгляд, оказывается корпус рэп-текстов.

Цель данного исследования – выявить особенности функционирования традиционных метафор и сравнений в современных рэп-текстах, а также дать характеристику новым элементам в их составе.

Материалом для исследования послужили тексты современных рэп-исполнителей Pyrokinesis, Басты, Типси Типа, Noize MC, Miyagi и некоторых других. Всего проанализировано 65 рэп-композиций.

Актуальность исследования определяется обращением к теме образных средств в современном художественном тексте, так как их роль трудно переоценить в процессе моделирования и конструирования особенностей познания человеком окружающего мира. Традиционные и нетрадиционные метафоры и сравнения, репрезентируемые в рэп-текстах, являются важным источником формирования новых и уже существующих трансформаций в сознании носителей языка, так как рэп наиболее популярная часть массовой культуры. Кроме того, данное исследование оказывается актуальным в связи с необходимостью преодоления фрагментарности описания образного потенциала рэпа как художественного феномена.

История вопроса. В данном исследовании рэп-текст определяется нами как художественный текст. Статус рэпа как художественного текста подробно рассматривался в работе «Лингвистические и экстралингвистические аспекты изучения современных русскоязычных рэп-текстов» [Дивеева, 2021], в которой отмечен дискуссионный характер данного вопроса. В своих убеждениях в том, что стих – это всегда поэзия, мы исходим из позиции Р. О. Якобсона [Якобсон, 1975]. Кроме того, большинство рэп-текстов являются художественными, так как в их основе лежит образ, фикция. Диалогичность и интертекстуальность рэп-текстов как их

специфические жанрово-стилистические черты предполагают установку на неоднозначность и многозначность восприятия [Дивеева, 2022, с. 43].

Установлено, что образный потенциал рэп-текста составляют метафоры, антитезы, приёмы языковой игры, фразеологизмы, пословицы, поговорки [Гриценко, Дуняшева, 2013], [Тульнова, 2013]. Средства образной выразительности рэп-текстов описаны фрагментарно, преимущественно в студенческих работах. Как правило, отдельные метафоры и сравнения анализируются на материале текстов какого-либо отдельного рэп-исполнителя, в том числе зарубежного. В связи с этим отметим, что исследования образных выражений, в целом свойственных большему количеству рэп-исполнителей, на данный момент отсутствуют.

Устойчивые образы в языке русской поэзии далеко не новый объект лингвистического исследования. Проблема эволюции поэтического языка была обозначена в работах В. В. Виноградова «Стилистика. Теория поэтической речи» [Виноградов, 1963] и «Проблемы русской стилистики» [Виноградов, 1981]. Развитие его идей находим в публикациях [Бакина, Некрасова, 1986], [Григорьев, 1990] и [Некрасова, 1995]. В современной лингвистической науке интерес к теме эволюции поэтического языка не угасает, о чем говорят такие публикации, как [Туралина, Никитенко, 2009], [Осколкова, 2003], [Морозова, 2015], [Кузнецова, 2009], [Фадеева, 2014] и др., Стоит подчеркнуть, что среди таких работ есть исследования посвященные образным средствам в рок-текстах, например, [Авдеенко, 2017].

В современных условиях художественный текст претерпевает изменения: меняются условия его существования (погружение в медиасреду), появляются новые жанры, в связи с чем проблема эволюции поэтического языка требует дальнейшего всестороннего изучения как в синхронном, так и в диахронном аспекте.

Методология и методика исследования. Теоретико-методологической основой исследования послужила монография [Некрасова, 1995]. Под традиционными тропами мы понимаем те образные средства, которые содержат в своём составе повторяющиеся и/или устойчивые образы, имеющие разное происхождение [Там же, с. 6-7]. К традиционным образным средствам относятся: а) общеязыковые сравнения, представляющие собой общехудожественные штампы (типа *как тополь, стройна; глаза, будто звёздочки* и пр.); б) общеязыковые метафоры, «способность которых употребляться в переносном значении отражена в толковых словарях русского языка» или общехудожественные метафоры, которые «обладают стёртым образным потенциалом» (типа *вьюга плачет, стонет; жизнь кипит* и пр.); в) формульные эпитеты, обладающие «регулярностью воспроизведения», представляющие собой «языковые клише, которые также активно используются поэтами, как народнопоэтические устойчивые словосочетания» (*беззаветная, львиная отвага, безмерные муки, дремучие дебри* и пр.) [Там же, с. 107-108].

В исследовании используется описательно-аналитический метод. При отборе анализируемых рэп-текстов и примеров, иллюстрирующих особенности функционирования традиционных и нетрадиционных образных средств в рэп-текстах, использовался метод сплошной выборки.

Цитаты из рэп-текстов приводятся в том виде, в каком они представлены на электронных ресурсах, посвященных текстам песен в стиле рэп; орфография и пунктуация сохранена.

Анализ материала. В русскоязычных рэп-текстах репрезентируются различные образные средства – метафоры, сравнения и эпитеты. Степень их представленности зависит от различных факторов.

Во-первых, в целом от эстетической функциональной нагрузки рэп-текстов, обусловленной природой жанра; так, в одних текстах доминирует поэтическая функция, в других – экспрессивная (воздействующая) и/или апеллятивная (конативная) функции).

Во-вторых, количество образных выражений зависит от наличия или отсутствия интертекстуальных включений в структуру рэп-текста; дальнейший анализ материала покажет, что, например, сравнение является типичным способом введения прецедентных имён в рэп-тексты, в связи с чем наблюдается корреляция между количеством встречаемых интертекстуальных включений и тропов.

В-третьих, образный потенциал рэп-текста обусловлен индивидуально-авторской установкой в отношении организации образных полей в конкретном тексте: не все рэп-исполнители одинаково обращаются к средствам образной выразительности в своих текстах.

С учетом этих факторов можно отметить следующие случаи использования устойчивых образных выражений.

В рэп-текстах наиболее значимыми лексемами для формирования устойчивых образов оказываются такие частотные слова, как *человек, время, жизнь* [Дивеева, 2022, с. 101]. У разных рэперов отражены устойчивые образы-параллели *жизнь – путь, город – смерть, время – река*. Эти образы лежат в основе многих поэтических произведений XIX–XX вв. Приведём примеры из рэп-текстов: *Мой путь в тумане – куда ведет он?* (Redo «Небо»); *Посмотри на мою жизнь – путь рэп-легенды...* (Паук & N’Pans «Посмотри на мою жизнь»); *Жизнь – путь, ты идёшь по нему один...* (Ensam «Demons»). В рэп-текстах с параллелью *город – смерть* соотносятся такие образы, как *город-джунгли, город-спрут, город-монстр, город мертвецов, мёртвый город* [Дивеева, 2021, с. 106-107]. Но наиболее репрезентативно в рэп-текстах представление о времени как о реке: *Время – река, время течёт, время несёт нас / И мы тут не при чём, тебе что не ясно?* (Элджей «Крыса»); *Время – река, несёт, и уже не видать берега / Тени крадутся, и чьей-то рукой кладутся в глазницы два медяка...* (Игла «Черви»); *Время – река, ты решил плыть течения против / Не жалея души, так дыши, не жалея и плоти...* (ST «Под водой»), а также см. тексты Типси Типа «Река», Ассаи feat. Иван Дорн «Река».

Рэп-тексты наследуют и частные образы, например, *купол неба*. Как правило, этот образ пополняется новым элементом, характеристикатором, обладающим негативной оценкой, и/или компонентом, который помещается в контекст, оживлённый семантической связью с традиционным элементом: *Под гнётом свинцового купола / В центре бессветного урбана...* (Баста «Урбан»); *Горы царапают небо, куполом фамильных башен / Алчность, не наше, вместо совесть, уважение к старшим...* (Ollane «Домой»).

Примечательно, что в отличие от рэп-текстов, рок-тексты наследуют из литературы XIX–XX вв. не только отдельные образы, а целые образные ряды: *небо – свод, купол, шатёр*, а для поп-музыки, в отличие от рэпа и рока, в большей степени характерным оказывается наследование такого образа как *душа – птица*, хотя, казалось бы, рэп- и рок-герои – это обычно те, кто в большей степени жаждет и ищет свободы.

Рок-текст становится для рэп-текстов особым источником традиционных тропов. Безусловно, не каждое интертекстуальное включение из рок-текстов будет стремиться к формульности. Формульными выражениями являются только те, которые обладают высокой частотностью, повторяемостью. Так, на наш взгляд, в этом отношении метафора Егора Летова «вечная весна» становится по отношению ко многим рэп-текстам, в которых она репрезентируется, метатропом, то есть «инвариантным кодом смыслопорождения» и/или «генетическим кодом», который «включает в себя многозначные семантические комплексы, обладающие неоднотипной структурой» [Некрасова, 1995, с. 181]. Кстати, в Национальном корпусе русского языка фиксируется 30 вхождений в контекст словосочетания «вечная весна».

Образные параллели, которые наследуются рэп-текстами, связаны с изменением характера родовидовых отношений в опорных словах тропа. С одной стороны, мы наблюдаем случаи, когда в рэп-текстах видовые обозначения расширяются. В поэзии XIX в. *звезда* сопоставляется с *яхонтом, алмазом, рубином, жемчугом*, а в поэзии XX в. наименования этих драгоценных камней повторяются и добавляются именованья *драгоценный камень, самоцветный камень* [Некрасова, 1995, с. 21-22]. В рэп-текстах появляется сравнение звезды с кристаллами, что в целом соответствует традициям поэзии XIX и XX вв.: *Небо словно ювелирка, звёзды, как кристаллы / Я для тебя сегодня их достану...* (Dabro «Она не такая»). В поэзии XIX в. известно сравнение звезды со слезами [Там же, с. 14]. Это сопоставление также находит своё выражение и в рэп-текстах: *А с неба падают звёзды, как каплют слёзы...* (Замай & Слава КПСС «Весна»). С другой стороны, в литературе XIX и XX вв. смысловые связи имеют устойчивый характер и «разнообразные формы выражения, обусловленные использованием разных родовидовых обозначений» [Там же, с. 18]. В рэп-текстах для опорного слова *звезда* оказывается актуальной новая реализация значения – «о человеке, прославившемся в какой-л. сфере деятельности; о знаменитости» [Евгеньева, 2005]: *Как много уличных звёзд, но их не ждёт карьерный рост...* (King SD «Как много уличных звёзд»); *Я крейзи звёзды, как Майли Сайрус / Как Стив Бушеми – я ультра свежий...* (DOPECLVBWORLD «Будто»); *Извини, но до*** низкопробной мазни / Очередь в звёзды, как в советский магазин...* (Баста & Смоки Мо «Старая школа»).

Напротив, в рэп-текстах некоторые устойчивые тропы утрачивают свою актуальность. Так, снижается количество синонимических замен, например, при выражении различных смысловых связей, при которых используются названия цветов и само слово *цветок*. Само слово *цветок* употребляется в рэп-текстах достаточно часто, но используется преимущественно в контекстах при описании героини, в которую влюблён лирический герой (см., например, тексты «Малиновый

Закат» Макс Корж, «Цветок» LOVV66, MAYOT & SEEMEE). Как правило, в этих текстах наблюдается развёрнутая метафора *девушка – цветок*. Конкретные наименования цветов встречаются редко или не в качестве опорного элемента тропа.

Интересны случаи эвфемизации, в которых наблюдается взаимодействие характеризатора, как нового элемента тропа, с традиционным опорным словом: *зелёные розы* (см. текст «Chorra» MAYOT & SEEMEE), *звёздная пыль* (см. текст «Звёзды» Big Russian Boss).

Одним из способов описания образных словесных употреблений может являться их объединение в поле по субъектам сравнения. Так, Н. А. Кожевникова выделяет образные классы, в которых данная особенность наиболее наглядна [Некрасова, 1995, с. 80-85]. С опорой на данную классификацию охарактеризованы 25 рэп-текстов исполнителя Pyrokinesis`а. Выбор текстов рэп-исполнителя Pyrokinesis`а обусловлен его возрастающей популярностью в социальных сетях: более 500 000 подписчиков «ВКонтакте», а также «5 альбомов исполнителя PYROKINESIS набрали 102 676 000 прослушиваний в VK Music и Spotify. Наибольшее количество прослушиваний у альбома – МОЯ МИЛАЯ ПУСТОТА – 45 487000 треков» (Global archive of albums sales, charts and industry statistics).

Нами выделены следующие группы метафор, сравнений и эпитетов, которые традиционны с точки зрения семантических особенностей опорного слова, являющегося субъектом сравнения, и/или как слова, совпадающего с традиционным элементом, характеризатором:

«Живые существа»: *жизнь, как киноляп; модель, что списана с конвейера; рабы сердца; узники совести; у судьбы своя империя; своей душой чёрной; и хватая за хвост идею; сердце Океана; и память как стена; скалят, как бешеные, клыки; врёт сердечко и мн. др.*

«Физические состояния»: *и в этом бешеном танце; ёкнуло сердечко; и я, кажется, расклеился опять; и нас рвет на куски.*

«Вес, бремя, ноша»: *под гнётом пыли; под грузом времени; но там вы рухните балластом; на головушку бетонный небосвод; он мог поднять весь необъятный мир на свои тоненькие лапки; и не сдержит в руках себя бесконечность; и под этим грузом вечности давно трещит и мой позвоночник.*

«Форма, материал»: *к чему катится солнца шар; давно ждет как постель Трон из шипов, колыбель из костей; для них скитальцы мы, их дети пальцами / Крошат небо, как пенопласт; бумажная птица с моими стихами; в небе бумажные фениксы.*

«Цвет»: *по небу, где-то катится / Маленький, бурый мячик; и светят глаза будто два изумруда.*

«Звук»: *слеза печали в каждой нотке пианино; от поломок мой звенит замок; плачет орган; гремит в каюте капитани др.*

«Огонь»: *а с ним новая доминанта горит; боль не затухает; моё сердце горит; запрыгнуть в горящий поезд др.*

«Растения»: *светится грибами ядерными; опадает вся листва, как безделушки; луна, расцвети самым ярким бутонном.*

«Вкус, еда»: *каково на вкус бессмертие? (М-м-м. Горчит); а в центре гроз розу ветров догрызает Кракен.*

Как показывает представленная классификация, наиболее разнообразные группы образных средств представляют собой классы «Живые существа», «Вес, бремя, ноша» и «Форма, материал». Степень репрезентативности класса «Живые существа» обусловлена антропоцентричностью художественного текста. Группы образных средств «Вес, бремя и ноша» и «Форма, материал» выполняют, как правило, функцию создания образа недружелюбного противоречивого мира, а также функцию романтизации художественного пространства рэп-текстов. Так, часто с помощью образных средств, репрезентированных в этих группах, подчёркивается одиночество лирического героя, непринятие его окружением.

В целом приведённая классификация отражает и общие тенденции в эволюции тропов в художественных текстах, обозначенные выше: наследование опорных слов из литературы XIX и XX вв., конкретизация и расширение устойчивых образов за счёт их повторяемости в соответствии с общим родовым понятием к наследуемым видовым обозначениями из прошлых периодов.

Нетрадиционными образными средствами в рэп-текстах являются, как правило, тропы, в которых объектом сравнения выступают прецедентные имена, например: *Не поняв ничего, как Незнайка; Сердце отдай, как Данко; Мы как Читос и как Честер; [мы] как Паоло и Франческа; Едет башней мой Вавилон; Я тогда, как Архимед; Всё, что вырастил, как Тамагочи; Чтобы суть поймать, как Марко Поло; И для неё мой дом, как бар в Фоли-Бержер; И моя личина – это просто маска Синигами; И опять, я лечу по холоду в поисках своей Герды; И мы – это второй Вавилон; Я как Адам* (все примеры из текстов рэп-исполнителя Pyrokinesis'a).

В приведённых примерах прецедентные имена как нетрадиционный элемент тропов характеризуются в силу их частотного употребления, независимого от периода формирования или создания, так как основная функция прецедентных имён в рэп-текстах связана с демонстрацией тесной связи текста с социальной действительностью. Именно поэтому в рэп-текстах наибольшую часть имён собственных представляют имена современных политиков, общественных деятелей, популярных артистов и известных широкому кругу персонажей различных фильмов и сериалов.

В основе многих образных средств, встречающихся в рэп-текстах, в частности, в треках рэп-исполнителя Pyrokinesis'a, лежит языковая игра, преимущественно реализующаяся как обыгрывание семантических различий одинаково или подобно звучащих опорных лексем. Приведём следующие примеры: *Прекрасное далёко, напрасное далёко...* («Прекрасное далёко»); *Диалогов о всяком, о пятом, десятом, / Размытых и мутных, как пар на стекле...* («Корми демонов по расписанию»); *И говорю красиво, но криво, как каллиграфия...* («Цветами радуги»); *Хочет вставить кривой слог в прямую речь – отречься...; // Дабы позже превратился в труп его великий труд...* («Ничего не помню ничего не чувствую»); *Во мне ребенок, что мешает спать / Растёт, как свет, чтобы рождать теней...* («Ангелы не летают»);

Пытаясь найти конец, но без лапок он бесконечен («My Beautiful Madness»); Невыносимо, как скелеты из шкафа («ONI»).

Как отдельный класс, относящийся к нетрадиционным образным средствам в рэп-текстах, можно выделить те метафоры и сравнения, в составе которых есть непосредственно новый элемент, характерный для современной действительности. Этот элемент может являться как субъектом, так и объектом сравнения. В этом случае мы наблюдаем разные тенденции:

а) снижение стиля, выражающееся в употреблении просторечий, и/или в том, что в качестве опорного слова выступает лексема, относящаяся к тематической группе «Быт»;

б) использование слов-терминов при описании чувств (встречается реже и характерно не для всех рэп-исполнителей). Приведём примеры из текстов рэп-исполнителя Pyrokinesis'a: *Переменный, как ток электрический («Корми демонов по расписанию»); О побочках всё равно прочитаю на обороте; Между коробок дом; Зажигалкою среди спичек; Привиделось, как под кайфом; Расшатанный, как шуруп; Время тянется, как сироп; Снова мягенький, как сырок; Непонятный, как тессеракт; Будто косточки в арбузе мы, / Настолько коварно разные... («Цветами радуги»); И кому-то небо в сеточку / Ну, а кому-то море из-под крана...//; Крыши людьми рыгали; А вот люди почему-то ведут себя как бетон («Чёрное солнышко»); Облака её / Тянутся по морю, как резина... («Легенда о Богине Гроз»); И еле тлеющей дугой / Как хвост электроската, моя тоска...// («я приду к тебе с клубникой в декабре»).*

Отдельной группой среди нетрадиционных метафор и сравнений можно представить класс «Противопоставление современности символам прошлого, изменение традиционных элементов, фразеологизмов». Данный класс способен продемонстрировать, как новые элементы в метафорах и сравнениях взаимодействуют с традиционными: *Небо из ведра не льёт; И каждый день, как семь бед («Цветами радуги»); Этот социум напоминает сено / А ты ищешь в нём иголку / Чтобы стать с ней одним целым ненадолго, на толику / А я, наоборот, всю жизнь ищу в горе иголок одинокую соломинку... («Зависимость»); И хитрый жук по небу / Катит солнца шар на запад... (в египетской мифологии священный образ скарабея был связан с движением солнца); Дай мне только, как рычаг, гитарный гриф... (ср.: «Дайте мне точку опоры, и я переверну Землю». Архимед.) («я приду к тебе с клубникой в декабре»); Гвозди вбиваю по гроб эволюции (ср.: забить последний гвоздь в крышку гроба) («Терновый венец эволюции»).*

В отношении количественного состава в рэп-текстах исполнителя Pyrokinesis'a соотношение традиционных и нетрадиционных образных средств оказывается примерно одинаковым. Оба типа метафор взаимодействуют внутри каждого текста, а значит, и в языке сами по себе их элементы могут сосуществовать. Это важно, поскольку функционирование традиционных и нетрадиционных элементов способно стать предпосылкой к переосмыслению ключевой роли метафор и сравнений в современном словесном творчестве.

В завершение проведённого анализа отметим, что характеристика образных средств русского рэпа не исчерпывается приведёнными примерами.

Функционирование каждого семантического класса образного выражения и тенденция, характеризующая традицию или инновацию в наследовании тропов рэп-текстами, может стать предметом отдельного исследования.

Результаты анализа. Всего было проанализировано 65 рэп-текстов, 25 из которых принадлежат современному популярному рэп-исполнителю Pyrokinesis. На материале этих 25 текстов было выделено 228 метафор и сравнений, 118 из которых отнесены к числу традиционных образных выражений, а 110 – к нетрадиционным.

Анализ устойчивых образов в языке рэп-текстов был проведён в аспекте наиболее ярких тенденций, наблюдаемых в эволюции тропов, а также при помощи систематизации материала посредством выделения семантических классов. Всё это позволило нам описать образные словоупотребления с учётом синхронических и диахронических процессов, происходящих в поэтическом языке.

Новые тенденции в области изменения устойчивых языковых формул оказывают влияние на употребление традиционных средств в рэп-текстах. В связи с этим происходит трансформация образных обозначений и пополнение классов традиционных тропов новыми элементами. Именно поэтому в современных рэп-текстах часто наблюдается сосуществование и взаимодействие различных традиционных и нетрадиционных образных выражений в пределах одного художественного текста. От притока новых ассоциаций поэтический текст становится глубже, богаче, отражая новые явления в области современного русского языка. Образные выражения наследуются рэп-текстами преимущественно из литературы XX вв. напрямую и из текстов XIX в. опосредованно. Как правило, традиционные элементы не осознаются рэперами как заимствованные, что подтверждает идею об аутентичности русскоязычного рэпа и его вхождении в национальный контекст русской культуры.

Различные виды образных средств по-разному репрезентируются в рэп-текстах. Так, наиболее частотными оказываются сравнения. Метафоры свойственны не каждому рэп-тексту, так как метафора требует внимательного, опытного слушателя, тогда как рэп-текст обнаруживает стремление к формально-структурной однотипности и стилистической простоте, ясности. Исключение, как правило, составляют отдельные рэп-исполнители (типа Оксимирона, Хаски, Типси Типа, группы «Соль земли» и некоторых других) и некоторые рэп-направления (политизированный рэп).

Рэп-текст – это преимущественно обо *Мне*, а не о *Другом*. Здесь важнее, что чувствует лирический герой, нежели тот, о ком он читает свой текст. В связи с этим употребление тех или иных образных средств связано также с тематикой текста. Так, например, если текст о взаимной любви, то в нём высока вероятность встретить больше эпитетов, чем метафор и сравнений. Если же в тексте создаётся образ холодной женщины, то мы обнаружим больше сравнений, чем эпитетов. Это обусловлено и тем, что рэп-текст – это, как правило, «сюжетный» текст, в связи с чем для него оказывается важнее характеристика процесса, чем качеств каких-либо людей. Как правило, по этой причине типичными способами характеристики процесса становятся именно сравнения и метафоры.

Результаты исследования показали, что в рэп-текстах используются традиционные метафоры и сравнения, которые переосмысляются в соответствии с новыми условиями культуры и достижениями прогресса. В ходе анализа текстов современного популярного рэп-исполнителя Pyrokinesis'a вслед за Н.А. Кожевниковой выделены следующие семантические классы традиционных метафор и сравнений: «Живые существа», «Физические состояния», «Вес, бремя, ноша», «Форма, материал», «Цвет», «Звук», «Огонь», «Растения», «Вкус, еда». Данная классификация традиционных образных выражений помогла в дальнейшем определить новые элементы в составе традиционных метафор и сравнений. Так, для рэп-текстов характерны такие объекты и признаки сравнения и метафорические образы, репрезентирующие собой нетрадиционные элементы, как: *электричество, шуруп, бетон, вирус, конструктор*. Взаимодействие традиционных метафор и сравнений с «новыми» элементами, получившими переосмысление в рамках научно-технического и культурного прогресса, обуславливает новое прочтение художественных образов и самих текстов.

На основе проведённого анализа мы можем выделить следующие функции метафор и сравнений, реализующиеся в рэп-текстах: а) участвуют в создании художественного образа, усложняют выражение чувств и эмоций автора, в связи с чем наблюдаются такие тенденции, как гиперболизация образов, сопоставление чувственной сферы с различными предметами и веществами (аналогичные функции характерны и для традиционных метафор и сравнений); б) передают в завуалированной форме жизненный опыт автора, в связи с чем наблюдается стремление автора к эвфемизации тропов; в) обнаруживают тесную связь с интертекстуальными включениями, необходимыми для более глубокой характеристики того или иного социального явления, образа и/или для раскрытия авторской позиции; г) участвуют в создании текстов-иносказаний, текстов-притч; д) нагромождают текст образами, создают эффект «образной избыточности».

Выводы. Проведённый анализ доказывает, что в пространстве русскоязычного рэпа наиболее ярко обнаруживает себя образная система, что подтверждает статус рэп-текста как художественного. Большое разнообразие метафор, сравнений и эпитетов, репрезентированных в рэп-текстах являются: а) концентрированным выражением семантической двуплановости; б) проявлением традиционности и/или формульности и в то же время многообразием нестереотипных индивидуальных реализаций авторских представлений о действительности посредством различных семантико-эстетических трансформаций конкретных образов.

Изучение образного потенциала рэп-текстов имеет практическую значимость, которая заключается в том, что это позволяет расширять область уже накопленного и систематизированного обширного эмпирического материала, а также возможность дальнейшего осуществления лексикографического аспекта описания поэтического языка.

Литература

- Авдеенко, И. А. (2017). Символизация языка русской рок-поэзии. *Русский язык литература в мультикультурном пространстве: материалы Всероссийской научно-практической конференции* (Комсомольск-на-Амуре, 30-31 марта, 2017 года), 5–11.
- Бакина, М. А., Некрасова Е. А. (1986). *Эволюция поэтической речи XIX-XX вв.: Перифраза. Сравнение*. Москва: Наука.
- Виноградов, В. В. (1963). *Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика*. Москва: Изд-во Академии наук СССР.
- Виноградов, В. В. (1981). *Проблемы русской стилистики*. Москва: Высшая школа.
- Григорьев, В. П. (ред.). (1990). *Очерки истории языка русской поэзии XX века: поэтический язык и идиостиль: общие вопросы. Звуковая организация текста*. Москва: Наука.
- Гриценко, Е. С., Дунышева Л. Г. (2013). Языковые особенности рэпа в аспекте глобализации. *Политическая лингвистика*, 44(2), 141–147.
- Грудева, Е. В., Дивеева, А. А. (2021). Лингвистические и экстралингвистические аспекты изучения современных русскоязычных рэп-текстов *Научный диалог*, 9, 74–97. DOI: 10.24224/2227-1295-2021-9-74-97.
- Дивеева, А. А. (2022). *Русский рэп-текст: структура, семантика, прагматика*: диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Череповецкий государственный университет. Череповец.
- Евгеньева, А. П. (ред.). (2005). *Словарь русского языка: в 4 т. 4-е изд., стер.* Москва: Русский язык.
- Кузнецова, Н. Н. (2009). "Исчадь мечты" (Поэтические метафоры со словом "исчадь"). *Русская речь*, 4, 7–10.
- Морозова, Н. С. (2015). Особенности формирования эстетического поля денотативного класса "снег" (на материале русской поэзии XVIII–XXI веков). *Проблемы концептуализации действительности и моделирования языковой картины мира*. Сборник научных трудов, Северодвинск. Т. 7, 178–186.
- Некрасова, Е. А. (отв. ред.). (1995). *Очерки истории языка русской поэзии XX века: образные средства поэтического языка и их трансформация*. Москва: Наука.
- Осколкова, Н. В. (2003). Сопоставительный анализ образа ветра в русской поэзии XVIII–XIX вв. *Славянское слово в литературе и в языке: Материалы Междунар. науч. конф.*, Архангельск, 164–171.
- Тульнова, М. А. (2013). О способах локализации текстов глобальной культуры. *Известия Волгоградского государственного педагогического университета*, 1(76), 4–7.
- Туранина, Н. А., Никитенко, Л. И. (2009). Метафора и метафорический контекст в женской поэзии начала XX в. *Известия Волгоградского государственного педагогического университета*, 7(41), 109–112.
- Фадеева, Т. М. (2013). Сложный эпитет как отражение эволюции художественного сознания. *Вестник Московского*

References

- Avdeenko, I. A. (2017). Symbolization of the language of Russian rock poetry. *Russkiy yazyk literatura v mul'tikul'turnom prostranstve [Russian Language Literature in a Multicultural Space]: Proceedings of the all-Russian scientific and practical conference* (Komsomolsk-on-Amur, March 30–31, 2017), 5–11. (In Russian).
- Bakina, M. A., Nekrasova, E. A. (1986). *The evolution of poetic speech of the 19th–20th centuries: Periphrasis. Comparison*. Moscow: Nauka Publ. (In Russian).
- Diveeva, A. A. (2022). *Russian rap text: structure, semantics, pragmatics*: diss. ... for Cand. of Philol. Cherepovets. (In Russian).
- Evgenieva, A. P. (ed.). (2005). *Dictionary of the Russian language*: in 4 volumes. 4th ed. Moscow: Russkiy yazyk Publ.
- Fadeeva, T. M. (2014). Complex epithet as a reflection of the evolution of artistic consciousness. *Bulletin of Moscow Region State University. Ser.: Russian Philology*, 6, 44–49. (In Russian).
- Grigoriev, V. P. (ed.). (1990). *Essays on the history of the language of Russian poetry of the 20th century: Poetic language and idiostyle: General questions. Sound organization of the text*. Moscow: Nauka Publ. (In Russian).
- Gritsenko, E. S., Dunyasheva, L. G. (2013). Linguistic features of rap in the aspect of globalization. *Political Linguistics*, 44(2), 141–147. (In Russian).
- Grudeva, E. V., Diveeva, A. A. (2021). Linguistic and extralinguistic aspects of the study of modern Russian-language rap texts. *Nauchnyi dialog [Scientific Dialogue]*, 9, 74–97. DOI: 10.24224/2227-1295-2021-9-74-97. (In Russian).
- Jacobson, R. O. (1975). *Linguistics and poetics. Strukturalizm: «za» i «protiv»* [Structuralism: "for" and "against"]: Collection of articles. Moscow: Progress Publ., 193–230. (In Russian).
- Kuznetsova, N. N. (2011). "Ischad'ye (fiend) of a Dream" (Poetic metaphors with the word "ischad'ye"). *Russkaya Rech' [Russian Speech]*, 4, 7–10. (In Russian).
- Morozova, N. S. (2010). Features of the formation of the aesthetic field of the denotative class "snow" (On the material of Russian poetry of the 18th–21st centuries). *Problemy kontseptualizatsii deystvitel'nosti i modelirovaniya yazykovoy kartiny mira* [Problems of conceptualization of reality and modeling of the language picture of the world]. Collection of scientific works. Severodvinsk. Vol. 7, 178–186. (In Russian).
- Nekrasova, E. A. (ed.) (1995). *Essays on the history of the language of Russian poetry of the 20th century: Figurative means of poetic language and their transformation*. Moscow: Nauka Publ. (In Russian).
- Oskolkova, N. V. (2004). Comparative analysis of the image of the wind in Russian poetry of the 18th–19th centuries. *Slavyanskoye slovo v literature i v yazyke [Slavic word in literature and language]: Proceedings of the Intern. scientific Conf.*, Arkhangel'sk, 164–171. (In Russian).
- Tulnova, M. A. (2013). On the methods of localization of texts of global culture. *Izvestia of the Volgograd State Pedagogical University*, 1(76), 4–7. (In Russian).
- Turanina, N. A., Nikitenko, L. I. (2009). Metaphor and

государственного областного университета. Серия: Русская филология, 6, 44–49.

Якобсон, Р. О. (1975). Лингвистика и поэтика. Структурализм "за" и "против": сборник статей; перевод с англ., франц., нем., чешского, польского и болгарского языков. Москва: Прогресс, 193–230.

metaphorical context in women's poetry in the early 20th century. *Izvestia of the Volgograd State Pedagogical University*, 7(41), 109–112. (In Russian).

Vinogradov, V. V. (1963). *Stylistics. Theory of poetic speech. Poetics*. Moscow: The USSR Academy of Sciences Publ. (In Russian).

Vinogradov, V. V. (1981). *Problems of Russian stylistics*. Moscow: Vysshaya shkola Publ. (In Russian).

Для цитирования статьи:

Аскерова, Э. М., Дивеева, А. А. (2023). Образные средства и их трансформация в рэп-текстах. *VERBA. Северо-Западный лингвистический журнал*, 3(8), 73–84. DOI: 10.34680/VERBA-2023-3(8)-73-84

For citation:

Askerova, E. M., Diveeva, A. A. (2023). Figurative means and their transformation in rap texts. *VERBA. North-West linguistic journal*, 3(8), 73–84. (In Russian). DOI: 10.34680/VERBA-2023-3(8)-73-84



НОВГОРОДСКИЙ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
УНИВЕРСИТЕТ
ИМЕНИ ЯРОСЛАВА МУДРОГО

Verba

№ 3(8) 2023