



Н. А. Кожевникова

ИЗБРАННЫЕ РАБОТЫ

Н. А. Кожевникова

ИЗБРАННЫЕ РАБОТЫ ПО ЯЗЫКУ
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ



ББК 81.2Рус-3
К 58

Издание осуществлено при финансовой поддержке
Российского гуманитарного научного фонда
(РГНФ)
проект № 07-04-16078

Кожевникова Н. А.

К 58 Избранные работы по языку художественной литературы / Сост. Е. В. Красильникова, Е. Ю. Кукушкина, З. Ю. Петрова; Под общ. ред. З. Ю. Петровой. — М.: Знак, 2009. — 896 с.

ISBN 978-5-9551-0317-4

Предлагаемая книга ставит своей целью дать более полное представление о научном наследии Н. А. Кожевниковой, выдающегося ученого-филолога. В ней собраны статьи Н. А. Кожевниковой, которые относятся к трем крупным направлениям ее научного творчества: звуковой организации текста, компаративным тропам и синтаксису художественного текста.

В книге представлены работы, где рассматриваются определенные явления, характерные как для художественной речи в целом, так и для различных индивидуальных стилей: Пушкина, Гоголя, Тютчева, Фета, Бунина, Ахматовой, Волошина, Мандельштама, Цветаевой и др. В отдельные подразделы выделены работы, посвященные лексикографическому описанию паронимов и компаративных тропов.

Книга может быть полезна для исследователей языка художественной литературы, истории русского литературного языка, для преподавателей и студентов ВУЗов, а также для широкого круга читателей, интересующихся языком поэзии и художественной прозы.

81.2Рус-3

Электронная версия данного издания является собственностью издательства,
и ее распространение без согласия издательства запрещается.

ISBN 978-5-9551-0317-4

© Н. А. Кожевникова, наследники 2009
© Знак, оригинал-макет, 2009



СОДЕРЖАНИЕ

От составителей	9
-----------------------	---

ЗВУКОВАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

Из наблюдений над звуковой организацией стихотворного текста	15
Об одном приеме звуковой организации стиха	29
Об одном типе звуковых повторов в русской поэзии XIII — начала XX в. ..	45
О способах звуковой организации стихотворного текста	69
Звуковая организация стиха. Паронимическая аттракция	97
Звуковая организация текста	225
О паронимии в русской прозе	253
Звуковая организация в произведениях А. С. Пушкина	263
Звуковая организация поэзии А. Фета	299
О звуковой организации стихотворений М. А. Волошина	307
О звуковой организации стихов О. Мандельштама 1935—1937 гг.	315
Звуковые повторы в стихах А. Ахматовой	319
Звуковые повторы в прозе А. П. Чехова	337
Звуковые композиции в прозе М. Цветаевой	347
Звуковые композиции в стихах Ф. И. Тютчева	359
Звуковые композиции в стихах И. Бунина	381
Материалы к словарю паронимов русского языка (совместно с В. П. Григорьевым, З. Ю. Петровой). Предисловие	399
О словарном описании паронимии (совместно с З. Ю. Петровой)	409

КОМПАРАТИВНЫЕ ТРОПЫ. МЕТАФОРЫ И СРАВНЕНИЯ

Из истории цветообозначений в художественной речи XIX—XX вв. (совместно с Л. М. Грановской)	415
Необычные сочетания с цветовыми прилагательными.	427
Об обратимости тропов	439
О повторе тропов в художественных текстах	449
О роли тропов в организации стихотворного текста	455
О соотношении тропа и реалии в художественном тексте	473
Тропы и грамматические структуры	499
Эволюция тропов	531
Гнезда тропов русской литературы XIX—XX вв.	601
Об одном типе глагольных метафор	605
О метафорической номинации персонажей в художественных текстах . . .	613
Об одном гнезде тропов	621
Образная параллель <i>строение — человек</i> в русской литературе XIX—XX вв.	625
Тропы в поэзии Пушкина	639
Тропы и реалии в стихотворной речи А. С. Пушкина	641
О тропах в поэзии Пушкина	647
О тропах в прозе Н. В. Гоголя	663
Метафоры А. Фета	673
О тропах в поэзии И. А. Бунина	685
Сквозные образы в прозе И. А. Бунина (совместно с Н. А. Николиной) . . .	695
Метафоры и сравнения в стихах И. А. Бунина	701
О тропах в стихах М. А. Волошина	715
Типы тропов в стихах М. Волошина	719
Тропы О. Мандельштама	723
О тропах в стихотворениях О. Мандельштама	725
О соотношении прямого и метафорического словоупотребления в стихах В. Хлебникова	737
О варьировании тропов в прозе Е. Замятина	743
Тропы в прозе А. Платонова	753
Словарь метафор и сравнений русской литературы XIX—XX вв. (совместно с З. Ю. Петровой)	763

Метафоры и сравнения как объект лексикографического описания (совместно с З. Ю. Петровой)	771
Материалы к словарю метафор и сравнений	779

СИНТАКСИС ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

Симметричные и асимметричные конструкции в синтаксисе лирики	785
Смещение синтаксической перспективы	813
Словообразовательный повтор в художественном тексте (совместно с Н. А. Николиной)	823
Симметричные конструкции в поэзии А. С. Пушкина	835
Конструкции типа «Город пышный, город бедный»	839
Конструкции перечисления	851
Бibliография научных работ Н. А. Кожевниковой (составители Н. А. Кукушкина, А. Г. Степанов)	875
Сводный список сокращений	891



От составителей

Предлагаемая книга ставит своей целью дать более полное представление о научном наследии Н. А. Кожевниковой, выдающегося ученого-филолога. Она автор многих книг по различным аспектам языка русской художественной литературы: «Словоупотребление в русской поэзии начала XX века» (1986), «Язык Андрея Белого» (1992), «Материалы к словарю паронимов русского языка» (1992, в соавторстве), «Типы повествования в русской литературе XIX—XX вв.» (1994), «Язык и композиция произведений А. П. Чехова» (1999), «Материалы к словарю метафор и сравнений русской литературы XIX—XX вв.» (Вып. 1. «Птицы») (2000).

Уже перечень этих монографий отражает разнообразие филологических проблем, которыми занималась Наталья Алексеевна. Всю свою жизнь она исследовала и поэзию, и прозу. Ее кандидатская диссертация (1979 г.) была посвящена речевым разновидностям повествования в русской советской прозе. В исследования русской прозы входят и работы, посвященные языку многих русских писателей XIX—XX вв. — Тургенева, Аксакова, Достоевского, Гоголя, Лескова, Чехова, Бунина, Платонова, Булгакова, Белого, Куприна, Л. Андреева, Замятина и др., языку орнаментальной прозы.

Столь же широк диапазон поэтов, язык которых изучала Наталья Алексеевна. В круг ее интересов входили как отдельные поэты XVIII—XX вв. (Сумароков, Пушкин, Тютчев, Фет, Блок, Белый, Бунин, Хлебников, Волошин, Мандельштам и многие другие), так и целые поэтические направления: язык символистов подробнейшим образом описан в уже упоминавшейся книге «Словоупотребление в русской поэзии начала XX века», язык русских поэтов-эмигрантов (наряду с языком эмигрантской прозы) стал предметом ее изучения в разделе коллективной монографии «Русский язык зарубежья» (М., 2001).

Наталья Алексеевна всегда обращала внимание на языковые явления, общие для поэзии и прозы: звуковая организация текста, тропы, повторы разных типов, различные синтаксические явления (в частности, симметричные и асимметричные конструкции в тексте, конструкции перечисления).

Все исследования Натальи Алексеевны отличаются четкостью поставленных задач, чрезвычайной широтой описываемого языкового материала, исчерпывающей полнотой описания.

Последовательница Виноградовской школы в языкознании, она рассматривает художественный текст во всей его сложности и во всем его разнообразии, не разрывая связей между его элементами, изучает язык писателя в единстве его уровней и в связи с мировоззрением автора, ставит изучаемые явления в языке художественной литературы в контекст литературного процесса в целом. Ее книги о языке А. Белого и о языке А. П. Чехова стали образцами описания идиостиля писателя, достойным продолжением идей и методов исследования В. В. Виноградова «Язык Пушкина».

Наталья Алексеевна — исключительно продуктивный исследователь и по количеству написанных ею работ, и по тем научным идеям, которыми изобилуют эти работы. Ею созданы фундаментальные труды, в которых подробно описываются явления всех уровней языка художественной литературы: звуковая организация текста, паронимическая аттракция, различные характеристики словоупотребления в поэзии и прозе, образная структура художественного текста и идиостиля, типы повествования в языке художественной литературы и др. Многие из этих трудов стали уже классическими; ссылки на них можно встретить в работах множества отечественных и зарубежных филологов; они широко используются в преподавательской практике.

В ряде работ Н. А. Кожевникова исследует эволюцию различных явлений в языке художественной литературы на протяжении больших периодов времени. Так, ею рассматриваются явления звукового уровня в языке русской поэзии XX века («Очерки истории языка русской поэзии XX в.». Т. 1. М., 1988), описываются основные направления эволюции компаративных тропов на протяжении двух веков («Очерки...»: Т. 3).

Многие из исследуемых ею проблем можно отнести к ее научным открытиям. Больше всего их встречается при описании компаративных тропов — метафор и сравнений. Это, например, проблематика соотношения тропа и реалии, тропов и грамматических структур, семантических связей тропов, явление обратимости тропов. В области поэтического синтаксиса ею было открыто явление «смещения синтаксической перспективы», специфическое употребление форм творительного падежа существительных в поэзии.

Четкость лингвистических классификаций и полнота описания языковых единиц закономерным образом привели к тому, что некоторые исследования Н. А. Кожевниковой стали основой словарных описаний соответствующих единиц. Ее идеи и собранный ею материал легли в основу «Материалов к словарю паронимов русского языка» (М., 1990), «Материалов к словарю метафор и сравнений русской литературы XIX—XX вв.» (на сегодняшний день вышел первый выпуск словаря, «Птицы» (М., 2000)).

Надо сказать, что написав огромное количество блестящих филологических трудов, Наталья Алексеевна всегда оставалась удивительно скромным челове-

ком. Возможно, поэтому многие из ее работ опубликованы небольшим тиражом в разнообразных малодоступных «периферийных» изданиях. Мы решили собрать эти работы воедино. В данной книге представлены статьи Н. А. Кожевниковой, посвященные трем крупным разделам ее научного творчества, соответствующим основным уровням языка художественной литературы: «Звуковая организация художественного текста», «Компаративные тропы. Метафоры и сравнения» и «Синтаксис художественного текста». В двух первых разделах собраны работы, где рассматриваются определенные явления звукового и тропеического уровней, характерные для художественной речи в целом, а также звуковым особенностям и функционированию метафор и сравнений в различных индивидуальных стилях: Пушкина, Гоголя, Тютчева, Фета, Бунина, Ахматовой, Волошина, Мандельштама, Цветаевой и др. Внутри каждого раздела статьи располагаются по времени появления в печати. В конце книги приводится сводный список сокращений фамилий поэтов, приведенных в скобках после цитат.

Мы надеемся, что эта книга поможет сохранить память о Наталье Алексеевне Кожевниковой и будет полезной филологам-исследователям языка художественной литературы, студентам и преподавателям.

**ЗВУКОВАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ
ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА**



Из наблюдений над звуковой организацией стихотворного текста*

Звуковая организация стиха представляет собой иерархию звуковых повторов разной значимости и глубины. Звуковые повторы, которые изучал О. Брик¹, представляют собой разные явления: они или отражают звуковое строение строки вне зависимости от ее членения на слова, или связывают определенные слова. Этот тип повторов в свою очередь распадается на две группы: слова одной группы независимы друг от друга — они могут относиться к разным предложениям, стоять на стыке строф и т. п. Слова второй группы синтаксически связаны: «Родился в *тесных я стенах*»; «*Взор покраснел, как зарево заката*» (Л.) и т. д.

Оба типа звуковых повторов, связывающих слова, включают в себя слова определенного строения, которое применительно к паронимии — смысловому сближению близкозвучных слов — описано в работе В. П. Григорьева «Паронимическая аттракция в русской поэзии XX в.»². В дальнейшем повторы такого типа будут называться глубокими аллитерациями, чтобы термин «пароним» не вызывал представления о паронимических, смысловых связях между ними.

Два типа отношений между словами, объединенными в строке или рядом стоящих строках, отражают две разные тенденции — с одной стороны, сближение рядом стоящих слов на основе звуковой близости, с другой — звуковое сближение слов, связанных по смыслу. Именно эта вторая позиция особенно существенна, так как в ней звуковое сближение слов — потенциально и реально — может свидетельствовать о возникновении нового явления — семантизации звука.

* Публикуется по: Проблемы структурной лингвистики, 1979. М., 1981. С. 181—194.

¹ Брик О. Звуковые повторы // Поэтика. I—II. Пг., 1919. С. 58—98.

² Григорьев В. П. Паронимическая аттракция в русской поэзии XX в. // Сб. докл. и сообщ. лингвистического общества. Калинин, 1975. С. 131—164. В дальнейшем используются положения этой статьи.

Обычно при изучении звуковых повторов речь идет о строке или соседних строках, в то время как это только одна из возможных позиций. Кроме повторов в строке, часто встречаются рассеянные, дистантные повторы, которые, образуя пары и ряды, могут становиться звуковым лейтмотивом стихотворения или одним из сквозных звуковых рядов.

Этот способ организации стиха, почти не привлекавший внимания исследователей, встречается в стихах самых разных поэтов XVIII—XX вв. — вне зависимости от школ и направлений. Как относительно последовательный прием организации текста дистантный повтор применяется уже у Тредиаковского и Ломоносова, у которых нетрудно найти и большое количество перекликающихся глубоких аллитераций в строке или в соседних строках.

Одна из разновидностей рассеянного повтора — слова, связанные смысловыми связями. Оторванные друг от друга слова соотносятся как субъект и предикат: *волк — поволок, скворушка — верещит* (Кр.), *поэт — поет* (П.), *оборотень — бродит* (Мей), *пальмы — зноем палимы, скала — склонилась* (Л.); сказуемые при разных подлежащих: «То с тылу, то в глаза, то в уши Льву он *трубит*... Увертлив наш Комар, да он же и не *трусит*! ... Лев голову крутит, Лев гривой *трясет*» (Кр.); «В церкви Спаса они *братовались*»; «Два могучие *беи побрались*»; «С того времени он, тоскуя, *бродит*» (П.).

Иногда общностью звукового состава объединены обозначения одного и того же лица: *крестьяне — странники* (Н.), *работник — батрак* (Кр.), *великан — как волк* (Ж.), *колодник — колдун* (Гоголь), *варяги — враги* (А. Т.). Звуковой близостью связаны определение и определяемое: *чумаки — чумазы* (Кольцов), *демон — надменный* (Л.).

Таких случаев сравнительно мало, в то время как рассеянные повторы, не связанные смысловыми связями, — явление широко распространенное.

Синтаксически связанные пары и слова, объединенные звуковой близостью, могут находиться в небольших отрезках текста: «Вот сошла — и у *канавы* На обломки серой лавы Ставит *кованый кувшин*» (Пол.); «И долго *кованый кувшин* Волною *звонкой* наполняла» (П.); «Так няня в лес ребенка заведет И спрячется сама за *куст* высокий»; «Встревоженный, он ищет и зовет, И мечется в *тоске жестокой*» (Н.); «Весенний день глядел в окно так *весел*. *Висела* пара форменных штанов С мундиром купно через спинку кресел» (А. Т.).

В пары и в ряды могут быть включены все слова — и полнозначные и служебные, и аппеллятивы, и собственные имена. Служебные слова, в первую очередь предлоги, могут примыкать к консонантному составу слова — так происходит наращение группы согласных: «*Клонит к лени* полдень жгучий» (А. Т.); «*Впереди*, как бы в *параде*» (Мятлев); «Лишились всей *красы* и брошены на двор, *Как сор*» (Кр.); «И в *зрелых* жатвах круговины Глубоко *врезали* серпы» (Ф.).

К консонантному составу слова могут быть присоединены не только предлоги, но и полнозначные короткие слова: «И глаз, что скрывает на дне *Тот ржавый* колючий венок В *тревожной* своей тишине» (Ахм.); «*Так резко-сух* снотворный и *трескучий* Кузнечиков неугомонный звон» (Ф.).

В рядах повторяется та же картина: *на свете, с виду, виденье, видел... деву, ни святому, проводил, пресвятой, не ведал* (П. «Жил на свете рыцарь бедный»), *дум, демон, пред ними, подымал* (П. «В начале жизни»).

У поэтов XVIII—XIX вв. встречаются синтаксически связанные глубокие аллитерации вокалического и метатетического типа: «Вослед за *скорыми кормами*», «В защиту *дружеских держав*», «*бугристы берега*» (Лом.); «Сильный где, храбрый, быстрый *Суворов*? *Северны* громы в гробе лежат» (Д.); «Меня твой *престол* не *прельстит*»; «*проворный вороненок*» (Ж.); «*Гниет* он и *гнется* от бурь и дождей»; «Как *Ариадна, преданная гневу*» (Л.); «*Негодую, гудя* и на бой созывая» (А. Т.); «*Покорны* солнечным лучам, Так сходят *корни* в глубь могилы»; «Без *клятв* и *клеветы* ребячески невинной»; «*глаза твои газельи*» (Ф.); «То *брезжит* тихою звездой, То *брызжет* молнией огнистой» (Майков) и т. п.

Некоторые глубокие аллитерации у поэтов XIX в. явственно перекликаются с подобными же парами, получившими распространение в поэзии символистов, которые предваряют развитие паронимии в XX в.: «в *голубой глубине* Средиземного моря» (Ж.); «Все желтые *скелеты* веселятся Без глаз, без щек, без носа, без ушей, И *скалят* зубы» (Ф.); «Чем *дерево дворянское Древней*, тем именитее, Почетней дворянин» (Н.). В поле зрения поэтов попадают не только вокалический и метатетический типы созвучий, но и, хотя и чрезвычайно редко, их консонантный тип, связанный с меной начального или конечного согласного: «Только что *пан* окровавленный *Пал* головой на седло» (Н.), или согласного в середине слова: «Как их брови *соболины*. Полный искр *соколий* взгляд» (Д.); «...Бровь черная у *соболя*, У *соболя* сибирского, У *сокола* глаза» (Н.).

«Паронимическое гнездо» (В. П. Григорьев) можно представить себе в виде иерархии, которая создается переходами от двухконсонантной группы («корня») к трехконсонантной, от трехконсонантной к четырехконсонантной и т. д. Наиболее активны трехконсонантные группы, к которым тяготеют и двухконсонантные и четырехконсонантные группы.

Появление нового согласного влечет за собой появление нового ряда слов: *лань, луна, лень, олень, лоно, лунь, улан, нуль* — *клен, слон, плен, тлен, глина, долина, волна* и т. п. Место согласного не закреплено: он может стоять и в начале или в конце слова, он может стоять и в середине слова, между двумя совпадающими согласными. Двух-, трех- и четырехконсонантные слова постоянно взаимодействуют друг с другом, в результате чего один, а иногда и два согласных не имеют соответствия. Если «лишний» согласный стоит в начале или конце слова, он представляет собой «остаточный аффикс». Если согласный стоит между совпадающими согласными, возникают пары слов эпентетического типа: «Забыл он свою *мастерскую*, Свою *Богоматерь* забыл» (А. Т.).

Наращения согласных в одном сочетании соответствуют вставке согласных в другом: «А *скала* таким протяжным стоном жалобно *сказалась*» (Пол.), ср.: «по крутым *скалам скользить*» (П.); «Схожу, *скользя*, уступом *скользких скал*» (Бл.).

Эпентетический тип сочетаний — следствие свободного передвижения согласных, то есть своеобразная разновидность метатетического типа. Пары слов, кото-

рые в одном тексте представляют собой эпентетический тип, в другом тексте могут иметь полную пару с метатезой согласного: *печаль* — *полночь*, *печальный* — *полночный*, ср.: «Моя *печаль* в *полночной* дали» (Сологуб); «обряд *печальный* Совершая в *полуночный* час» (Т.).

Некоторые группы согласных последовательно включаются в сочетания эпентетического типа. Это группы *ч-т/ч-с-т*, *к-р-т/к-р-с-т*, *п-р-т/п-р-с-т*: «В *корыте* много ль *корысти*?» (П.); «*корысть* себя личиной дружбы *кроет*» (Кр.); «*Перекресток*, где *ракитка*» (Ф.); «Южный *Крест*, загадочный и *кроткий*» (Бунин); «*почетом* и *честью*» (Мей); «С сердцами *чистыми*, как месяц *полуночи*, С душою *чуткою*, как пенье *вещих муз*» (Ф.); «*Прости*, *приют* уединенный!» (П.).

Пары с другими группами согласных встречаются сравнительно редко. Например, *г-д/г-р-д*: «*Грядущие годы* таятся во мгле» (П.), *г-р-д/г-р-м-д*: «Темной и сонной, но чутко уснувшей каменной *грудой* На небе облачном еле виднелась *громада* собора» (Мей), *г-р-т/г-р-м-т*: «У неостывшего гнезда Ночная песнь *гремит* и тает. О, погляди, как та звезда *Горит*, *горит* и потухает» (Ф.), *г-р-д/г-р-з-д*: «*грудой* кудрявых *груздей*» (Майков), *г-р-м-д/г-р-м-з-д*: «*Громады* скал *нагромоздить*» (Л.).

Некоторые группы согласных, включающиеся в пары эпентетического типа, сочетаются с очень ограниченным количеством слов. Немногочисленны и четырех-, и двухконсонантные слова: *л-к/л-с-к*: «но *ласкающий лик* был луной озарен» (Брюсов); *с-к-л/с-к-к-л*: «Как часто по *скалам* Кавказа Она Ленорой, при луне, Со мной *скакала* на коне» (П.); *с-к-л/с-т-к-л*: «как из *стекла* литые, Идут бугры волны, По ним *скользит*, колышется медуза» (Бунин).

Слова с двухконсонантными группами сочетаются со словами с тремя или четырьмя согласными, при этом одни и те же двухконсонантные слова обращены к словам с разными трехконсонантными группами: *л-н/т-л-н*, *б-л-н*, *в-л-н*: «Гуляет *вольная луна*» (П.); «Все под *луною тленно*» (Ж.); «Убеленные *луной*» (Т.). Соответственно одни и те же трехконсонантные группы обращены к разным двухконсонантным группам: *в-л-с/л-в/л-с*: «И *весел лес* своей молодой одеждой» (Бар.); «*Власы* ее как *черный лес*»; «слово *барской воли*» (П.); *в-л-н/в-л*, *л-н*: «*Выли* *огненные волны*» (Яз.); «*лоно волн*» (П.).

Одни и те же трехконсонантные группы соотносятся с несколькими разными четырехконсонантными группами: *с-т-к/к-р-с-т-с-т-к-л*. Четырех- и пятиконсонантные группы располагают еще большими возможностями, чем трехконсонантные, так как они соотносятся и с разными трехконсонантными, и с двухконсонантными группами.

Многоконсонантное слово приобретает соответствия, в которых его консонантный состав отражается по-разному: «*тусклое стекло*» (Л.); «*Стакан*, кипящий белой пеной, И *стук* блестящего *стекла*» (П.); «То *стеклянная стена* О скалы раздроблена» (Яз.); «Мне нужен *талый снег* под желтизной огня, Сквозь *потное стекло* *светящего устало*» (Ан.).

Помимо сочетаний, в которых состав согласных совпадает, встречается множество сочетаний, которые характеризуются своеобразными отношениями согласных:

слову с глухим / глухими согласными соответствует слово со звонким / звонкими согласными.

Гласные в обоих словах могут совпадать: «*Терзать* да не дерзнет Борей»; «Рок кровью присудил лице земли багровить» (Лом.); «Мне бремени сегодня ни снести, ни пременить» (Тр.); «Неспоры сборы» (Бар.); «Утюжат Прова дюжего» (Н.); «гри-вастая кривая» (Цветаева); «иллюзы жалюзи» (Пастернак). Они стоят в одном ряду с сочетаниями, которые характеризуются меной согласных, не противопоставленных по звонкости — глухости: «Мраз сразит»; «Отравы нрав свой чему злый не сообщает»; «Но и времен дивна не меньше есть премена» (Тр.); «благоприятны вла-ги» (Лом.); «Машин и башен сам строитель»; «Славой шумные главы» (Д.).

Подавляющее большинство сочетаний, встречающихся в поэзии, характеризуется не только изменением согласных, но и изменением гласных. По этому принципу слова объединяются и в обыденной речи: *голос ласковый, глаза ласковые, отворить дверь, брить бороду* и т. п. В поэтической речи множество сочетаний такого типа: «Вулкан растворил слоновые створчатые двери» (Тр.); «Мой голос для тебя и ласковый и томный» (П.); «Слышу ли голос твой Звонкий и ласковый» (Л.) и т. д.

Сочетаются слова, содержащие свистящие (з, с, ц), шипящие (ш, ч, щ, ж), заднеязычные (г, к, х) и б/п, д/т, сочетания слов с в/ф чрезвычайно редки¹.

Группа опорных согласных существует в разных вариантах: глухом, звонком и смешанных, количество которых зависит от количества и качества согласных: т-м-н, д-м-н; м-л-т, м-л-д; к-л-н, г-л-н, х-л-н; м-г-л, м-к-л, м-х-л; к-р-м, г-р-м, х-р-м; п-л-т, п-л-д, б-л-п, б-л-д; п-л-ч, п-л-ш, п-л-ш, п-л-ж, б-л-ч, б-л-ш, б-л-ж, б-л-ш.

Наиболее активны слова с тремя опорными согласными, возникшие на основе двухконсонантных групп, которые сами по себе обладают малой активностью, но приобретают ее потому, что входят в трехконсонантные созвучия. Слово с каждым из вариантов определенного квазикорня способно вступать в сочетание с тем же вариантом «корня» (с тем же набором согласных) — при всех возможных вариантах их порядка, и со словами, содержащими любой из вариантов квазикорня, также при всех возможных вариантах их порядка. Возникают приблизительные и размытые созвучия, которые встречаются чаще, чем чистые глубокие аллитерации.

л-т / л-д: «лютых от меча людей» (Тр.); «телом оделись» (П.); «О, дали лунно-талые» (Ан.); «литии медовый ладан» (Ес.).

в-л-т / в-л-д / ф-л-т: «Не видел он, воитель дивный» (Т.); «Иль урну хладную вращая водолей Валит шумящий дождь» (Бат.), при рассеянном повторе: «Славная флейта, Феон, здесь лежит — Славил и Ватала он, молодого красавца» (П.).

с-л-т / с-л-д / з-л-т / з-л-д / ц-л-т: «Горы золота сулит» (П.); «Но что же-вдруг тебя волнует, Твой сон ласкает и целует И золотит твои мечты?» (Т.); «Край полы у султана целует»; «Вползет окровавленное злодейство, И руку будет мне лизать» (П.).

¹ Сходным образом сгруппированы согласные в статье: Шаламов В. Т. Звуковой повтор — поиск смысла // Семиотика и информатика. М., 1976. Вып. 7. С. 135.

к-л-т / к-л-д / г-л-т / г-л-д / х-л-т / х-л-д: «Телега раскатилась; Коня толкает взад» (Кр.); «Между тем, как он далеко Бьется долго и жестоко»; «Долго ль мне гулять на свете»; «Кладезь холодный Иссяк и засохнул в пустыне безводной» (П.); «Глощает хладную струю» (Бар.); «Да и свой-то клад девичий Нынче ночью прогадала» (Мей); «Как кладбище, усеян сад В берез изглоданные кости» (Ес.).

п-л-т / п-л-д / б-л-т / б-л-д: «Для моего чела венец плетут Плеады» (Пол.); «Уже полдневная пора Палит отвесными лучами» (Т.); «как стая лебедей, Белеют корабли» (Бат.); «И над болотом, меж кустов, Огни блудящие спешат Укрыться от дневных огней» (Л.); «А над болотом проклятый звонарь Бил и будил колокольную медь» (Бл.); «Болтунья старая, затем Она, подъявля крик нахальный, Плодит в полемике журнальной...» (Бар.).

р-т / р-д: «в рядах отечественной рати» (Т.); «рать — орда крестьянская» (Н.).

в-р-т / в-р-д / ф-р-т: «возвратиться безвредно» (Ж.); «Тебе б вредить ни зной, ни ветры не могли»; «На укоризны мы Фортуне тароваты» (Кр.); «Ветер свищет и ревет И с коляски фартук рвет» (Мятлев); «Поросли дворы травой» (Л.). Часто связываются слова ветер, трава, дерево.

м-р-т / м-р-д: «под миртом изумрудным» (Л.); «Где дремлют мертвые в торжественном покое» (П.); «Великолепные, бессмертные громады» (Бар.).

г-р-т / г-р-д / к-р-т / к-р-д: «Он грядет, уже алтарь горит» (Ж.); «Стерегут его недруги злые»; «Терек играет в свирепом веселье»; «И кедров гордые вершины» (П.); «Хлебных скирд золотоверхий град» (Бар.); «кудри виноградных лоз» (Л.); «за грядой ее крутою» (Ф.); «Осенний холод ласково и кротко Крадется мглой к овсяному двору» (Ес.).

р-с / р-з / р-ц: «русская роза» (П.); «росой обрызганный душистой» (Л.); «царица-роза» (Ф.).

к-р-с / к-р-з / г-р-з: «Гусару дева молодая Уже покорствуется во всем» (Бар.); «Великость, слава, красота... Все стало бедной горстью праха» (Ж.); «Горстями златых затонов Мы окропим твой крест» (Ес.); «Дорогой на скалу, где грезит крест литой Над просветленною страданьем красотой» (Ан.); «О, если б эта грусть могла пройти порывом, Как в теплую весну пролетная гроза» (А. Т.); «И грозды полные на них, Серег подобье дорогих» (Л.).

п-р-с / п-р-з / б-р-с / б-р-з. Сочетание Пушкина «презренная проза» соотносится с сочетаниями «простая проза» у Жуковского и «пресная проза» у Вяземского. Слова презренье, проза, праздный, простой, пестрый сочетаются у Пушкина в разных комбинациях: «Презреньем, просьбами, тоскою»; «И Фебовы презрев угрозы, Унижусь до смиренной прозы»; «Нас мало избранных, счастливых праздных, Пренебрегающих презренной пользой»; «Нива праздно перезрела»; «Извольте мне простить ненужный прозаизм»; «Тьфу, прозаические бредни, Фламандской школы пестрый сор» и т. д.; ср.: «Лишь паутины тонкий волос Блестит на праздной борозде» (Т.).

в-с / в-з: «Хоть высоко, но ты на привязи летаешь» (Кр.); «Фонтан на воздухе повис» (Т.).

с-в-т / з-в-т / с-в-д / з-вд / цв-т: «с голубого свода Нездешним светом веет нам» (Т.); «заветная святыня» (Ж., Ф.); «цвет завета» (Ж.); «Коснулся высоты завет-

ной»; «Небесный свод, горящий славой звездной»; «Чуткие звезды глядят с высоты» (Т.); «И в этих заводах огонь Весенних светит облаков»; «С воздушной высоты»; «Раздражал я воздух свистом» (Ф.).

в-с-н / в-з-н / в-н-ц: «Венцем зеленым увязенна» (Лом.); «Свинец врага в его вонзился грудь» (П.); «Весны венцом венчалось лето» (Д.).

к-л-н / г-л-н / х-л-н: «Ты не гнула крепкой выи В бедовой твоей судьбе: Разве пасынки России Не поклонятся тебе!» (Ф. Глинка); «У Гальяни иль Кольони» (П.); «Все, что кануло и сгнуло» (Н.); «К решеткам хлынули каналы» (П.); «Гнала и буйного нахала» (Т.).

к-л-к / г-л-к / г-л-х: «Колокольчик наш заглох» (Вяз.).

к-л-с / г-л-с / х-л-с / к-л-з / г-л-з / х-л-з / к-л-ц / г-л-ц / х-л-ц: «глаза погасли» (Пол.); «Глаз свое выделявал, Вертелся колесом» (Н.); «Услышишь горлиц воркованье И Гальционы тихий глас» (Бат.); «Сивого сокола там заколола» (П.); «Искала слов, не находила, И сохла, сохла с каждым днем» (Т.); «На языке легка и ласка, и услуга» (Кр.).

к-л-в / к-л-ф / г-л-в / г-л-ф / х-л-в / х-л-ф: «Хвалу и клевету приемли равнодушно»; «Ворон стал клеветать да похваливать» (П.); «Ты залила б, как влагою целебной, Волкан стихии грозной и слепой» (Ап. Григорьев).

к-р-м / г-р-м / х-р-м: «во мраке храма»; «И хмурится угрюмо в облаках»; «В померкшей комнате твоей Врачи угрюмые шептались» (П.); «Чу, за тучей прогремело, Принахмурилась земля» (Т.); «Так храм оставленный — все храм, Кумир поверженный — все бог» (Л.); «угрюмая каморка» (Н.).

р-п / р-б: «И роищет бор» (П.); к-п / к-б: «громокипящий кубок» (Т.).

к-р-п / к-р-б / г-р-б / г-р-п / х-р-п / х-р-б: «И гроб безвременный любовь кропит слезой» (Ж.); «ни чьей слезой Забвенный прах не окропится» (Бат.); «Покрыты пламенем и прахом» (П.); «мой прах непогребенный» (П.); «Мрамор гробницы его — В скорбной толпе кипарисов» (Бунин); «Где мой насущный хлеб Слезами скорби не кропился» (Бат.).

п-т / п-д / б-т / б-д: «всю бедность бытия» (Бат.); «на перепутьи бытия» (Бар.); «путь опыта и бед» (Ж.); «крылами бьет беда» (Бл.); «Копыты, хоботы кривые» (П.).

б-с / п-с: «Не пес, а бес четвероногий» (Т.); «Лукавый бес опасен» (Ж.); «Мы это басней поясним» (Кр.).

л-с / л-з / л-ц: «Он сеял зло без наслажденья» (Л.); «Все упорнее усилъя, Все назойливее зло» (Т.); «Лес, подняв лицо, Пел вместе с лугом» (Заболоцкий).

к-р-л / г-р-л / х-р-л: «И рубяся, корились, ругались» (А. Т.); «Крылышками движешь, трепещешь, Колокольчиком в горлышке бьешь» (Д.).

б-л / п-л: «обильные поля» (Лом.); «В белом поле был непельный бал» (Ан.); п-л-м / б-л-м: «Колеблемы вихрем и зноем палимы» (Л.); п-л-н / б-л-н: «Оно — тяжелый бред души твоей больной Иль пленной мысли раздраженье» (Л.); «Меня пленяет вихорь бальный» (Ф.).

к-н / к-н: «окна ее, как огни» (Ж.); к-н-т / г-н-т / х-н-т: «Донага всего его раздели, Атаганом ему кожу вспороли» (П.); «закинутый хитон» (Ф.).

Большую группу слов организуют согласные, в состав которых входят шипящие: при сравнительно небольшом количестве сочетаний с двухконсонантными группами довольно значительно количество трехконсонантных созвучий. Двухконсонантные группы осложняются согласными *л* и *р*.

в-ш / в-ч / в-ж / в-щ: «*Вещает свыше* к Моисею»; «*Я вижу вечну красоту*» (Лом.); «*Свежа, как вешняя заря*» (П.); *в-р-ш / в-р-ч / в-р-ж / в-р-щ*: «*А сам ворчал, сердясь не в меру: "Занес же вражий дух меня На распроклятую квартиру!"*» (П.); «*Вчера, в мечтах обвороченных*» (Т.).

к-ч / к-ш / к-щ / к-ж: «*Средь некошеной травы, Головой качая*» (А. Т.).

к-л-ч / к-л-ж / к-л-щ / к-л-ш: «*Колчан и лук, кинжал грузинский*» (П.); «*Вот миновал он колющий плетень*»; «*Видит на сакле колышется тень*» (Пол.); «*Какой же колокольчик Я сорвала! Лазоревый, а жилки Как шелковинка аленькая*» (Мей); «*Клячи с поклажею топали*» (Ес.).

к-р-ш / к-р-щ / к-р-ж / к-р-ч / г-р-ш / г-р-щ / г-р-ж / г-р-ч: «*У! как теперь окружена Крещенским холодом она!*» (П.); «*И кричит он, и ликует, И кружится все над ней*» (Т.); «*Доколе кориуну кружить?*» (Бл.); «*Над крышей летая, кричат молодые грачи*» (Н.); «*Горшок горячих, добрых щей*» (Д.).

л-ч / л-ш / л-ж / л-щ: «*ложные лучи*» (Лом.); «*лежали Лучи у наших ног*» (Ф.); «*Ложки блещут*» (П.); *с-л-ж / с-л-ш*: «*Служителя не слишком дорогого*» (П.); *м-л-ж / м-л-ч*: «*Сероглаз был высокий мальчик, На полгода меня моложе*» (Ахм.).

м-ч / м-ш / м-ж / м-щ: «*о мщенье помышляю*» (П.); «*Мечи гремят в десницах мощных*» (Ж.); «*Чтоб мечте невозможной помочь*» (Ф.); «*Клейменный мощною чумою*»; «*И хладно руку жмет чуме*» (П.); «*Сжимает грудь и возмущает чувство*» (А. Т.); «*Бурь порыв мятежный Рассеял прежние мечты*» (П.).

п-ч / п-ж / п-ш / п-щ / б-ч / б-ж / б-ш: «*В пучину вод опущена*»; «*Сбежали, как бешеные волки*» (П.); «*Бежишь, как бы почуя*» (Т.); «*Даром божьей пищи*» (Л.).

р-ш / р-ж / р-ч / р-щ: «*Рыща, ржет на поле конь*» (Д.); «*Вооружать и речь и взор*»; «*Долина с роцею прибрежной*»; «*Вершины роц и волны рек*» (П.); «*Ручьи текли, не парил зной, И зелень роц сквозила*» (А. Т.); «*Ты мои разрушил чары*» (Ахм.).

т-ч / т-ж / т-ш / т-щ / д-ч / д-ж / д-ш / д-щ: «*за чудо почитался*» (Кр.); «*Только чуткой чудится лилее*» (Пол.); «*тяжкой тучей*»; «*Дичится знатных и не тужит*» (П.); «*Дышать под сумраком дубравной тишиной*» (Ж.); «*в душистой тиши*» (Ахм.); «*И стали от дождя душистей*» (Кр.); «*Лишь молча точит свой дурман Да тушит черные наплывы*» (Ан.); «*Да голос мой душе твоей Дарует то же утешенье, Да озарит он заточенье Лучом лицейских ясных дней!*» (П.).

п-р-ш / п-р-ж / п-р-ч / п-р-щ / б-р-ш / б-р-ж / б-р-ч / б-р-щ: «*Всем домом правила одна Параша: Поручено ей было счеты весть*»; «*Пружины ржавые опять пришли в движенье*»; «*Осмотрен, вновь обит, упрочен Забвенью брошенный возок*»; «*На берег выброшен грозою, Я гимны прежние пою*» (П.); «*Мы не сердца под брачными венцами, Мы жребии свои соединим. Прощай!*» (Бар.); «*И мы уносились, обреченные оба На ущерб*» (Бл.); «*Нам ли, брошенным в пространстве, Обреченным умереть*», в этом же стих.: «*Я свободе, как закону, обручен*» (Мандельштам); «*Ой, прощайте, белы птахи, Прячьтесь, звери, в терему*» (Ес.); «*И, в памяти черной пошарив, най-*

дешь До самого локтя *перчатки*» (Ахм.). При рассеянном повторе: «Опорожнены амфоры» — «Непорочными лучами» (Т.); «Я на земле был брошен в яркий бал» — «Я обречен...» (Бл.).

т-р-ж / т-р-ш / т-р-ч / т-р-щ / д-р-ж / д-р-ч / д-р-щ: «Поэт! не дорожи любовью народной. Восторженных похвал пройдет минутный шум»; «На *стороже* я стою? Только в *очередь* мою» (П.); «Ее сестры *новорожденный* свет И небесам *восторженный* привет» (Бар.); «О, капли в ночной тишине, Дремотного духа *трещотка*, Дрожа набухают оне И падают мерно и четко» (Ан.).

Отмеченная Бриком пара *плач* — *печаль* встречается уже у Тредиаковского и повторяется у разных поэтов XIX — начала XX в.: «Плач друзей *печальных*» (П.); «Плачет, печалится, молится богу» (Н.); «Над *печалью* нив твоих заплачу» (Бл.); «Рыдайте и *плачьте*, *печальные* струны» (Фофанов). Вторая распространенная пара *печаль* — *плечи* также встречается не только в поэзии XIX в.: «И *печаль* колчан с стрелами Заложила на *плечах*» (И. Козлов); «Вся в цветах, исполнена *печали*, К *плечу* слегка твоя склонилась голова» (Ф.), но и у поэтов XX в.: «...Склонясь над ней влюбленно и *печально*, Вонзить свой перстень в белое *плечо!*» (Бл.); «О, как *печален* был одежд ее атлас, И вырез жутко бел среди *наплечий* черных!» (Ан.); «Вполоборота, о *печаль*, На равнодушных поглядела. Спадая с *плеч*, окаменела Ложноклассическая шаль» (Мандельштам).

Других сочетаний, в которые входит один и тот же вариант созвучия, немного: «хлопочет и... *плачется*, *пчела хлопочет*» (Кр.); «*палач...* хлопочет» (Достоевский); «Блуждающий *плющ*, как развешанный *плащ* иль завеса» (Майков); со вставкой согласного: «Причалив, *плачут* по весне Ночные облака», параллель этой фразе в стих.: «Прочел ту повесть, что *прошла* Тайком в ее мечтах» (Пол.).

Устойчиво сочетаются слова *плащ* — *плечи*: «*Плащ* изорван на *плечах*» (Л.); «*Плащом* твои *плечи* окутал», ср.: «Ты в синий *плащ* *печально* завернулась» (Бл.); «С *плащом*, ниспадающим с *плеч*» (Цветаева); *плащ* — *шляпа*: «скоро Я полечу по улицам знакомым, Усы *плащом* закрыв, а брови *шляпой*» (П.).

Другие смешанные сочетания не имеют столь устойчивого характера: «С *палашами* на *плечах*»; «Играет, *плещется* волною, Хохочет, *плачет*, как дитя» (П.); «Пляшут, *блещут* мотыльки» (Ж.); «*Печаль...* *плещет*» (Л.); «Но для тех, кто *пляшет* или *плачет*» (Пол.); «Еще *рукоплещет* в райке глупец, Извозчики *пляшут* вокруг костров» (Мандельштам); «*Прельщает* пчелку золотую» (Бар.); «*прощальный плач*» (П., Бар.); «И на челе *печали* след Судьбы рука *запечатлела*» (Бар.).

В поэзии XX в. наряду с сочетаниями с одним вариантом созвучия: «*плеща по площадкам*»; «*сплющивая Плащи* тополей и стоков» (Пастернак); «*площади плещут*» (Маяковский), встречаются и размытые сочетания: «*пляшут, не плачут*» (Цветаева); «Давно опочили в музее Те *шляпы* и башмачки» (Ахм.); «*Полночным куполом полощущий*» (Пастернак).

Пары *плачет* — *пляшет* и подобные часто встречаются при рассеянном повторе: «*Плачет* ребенок — *Пляшет* горбун под луною двурогой» (Бл.); «Мечется и *плачет*, как дитя больное В беспокойной люльке, озеро лесное — *Плещутся* русалки» (Мей); «Брызжет и *плещет*, и дале плывет — *Плачет* и молит, и бьется она» (Л.).

Кроме сочетаний с глухими и звонкими согласными, существует еще один, реже встречающийся тип сочетаний: трехконсонантные слова отличаются друг от друга и гласными и начальными согласными. Слова эти концентрируются вокруг нескольких групп согласных:

к-л-н / с-л-н / п-л-н / в-л-н / д-л-н: «Где под влиянием луны Все *полна* тайн и тишины»; «И челны на волнах лелеет» (П.); «Тихие долины полны свежей мглой» (Л.); «Волнуясь, хлынули с равнины» (П.);

в-л-ч / м-л-ч / п-л-ч / к-л-ч: «Колокольчик звонко плачет» (Вяз.); «Озеро молчит, влача туманы» (Бл.);

к-л-з / п-л-з: «Скользя, ползет за ворота» (П.);

к-в-р / с-в-р: «И коварнее северной ночи» (Бл.); *к-р-в / т-р-в*: «По окровавленной траве» (П.);

м-л-к / б-л-к / к-л-к: «Над допотопными лесами Мелькали маяки кругом; И дым их то вился столпом, То расстился облаками; И оживились леса; Скликались дико голоса Под их зелеными шатрами» (Л.);

б-л-д / к-л-д / с-л-д: «В прохладе сладостной фонтанов»; «...только утолим Сердечный глад мгновенным обладаньем, Уж, охладев, скучаем и томимся» (П.);

п-р-с / к-р-с: «Просторнее, грустнее мы сидим» (П.); «Преступный сон под сению палат, Корыстный труд пред тощею лампадой» (Л.); «Ты безобразен. Он прекрасен» (П.). В стихотворении Ахматовой «Я пришла к поэту в гости» это созвучие скрепляет вторую и третью строки первой строфы: «Воскресенье. Тихо в комнате просторной». Блок, отвечая Ахматовой, повторил это созвучие и усложнил его: «Красота проста» — Вам скажут, — Пестрой шалью неумело Вы укроете ребенка...» (ср. «И ты простой возжаждешь красоты»).

Изредка сочетаются слова с *б/в*: «Облаков неувимых Волокнистые стада» (Л.); «Не кровельщик, не корабельщик» (Мандельштам), *ж/з*: «Мог удержать смятенье и мятеж; Передо мной они дрожали в страхе; Возвысить глас измена не дерзала» (П.), *р/л*: «Замолк и засыпает Померкиный пруд в овраге»; «Прямо смотрю я из времени в вечность И пламя твое узнаю, солнце мира» (Ф.).

В некоторых гнездах языкового паронимического фонда слова с глухими согласными явно преобладают над словами со звонкими согласными. Эта закономерность отражается и в стихотворной речи.

Соотношение чистых и смешанных сочетаний для разных групп согласных не одинаково. Некоторые группы часто входят в сочетания чистых типов (например, *п-л-т, п-р-т*), другие — по преимуществу в сочетания смешанного типа (*з-б-л, м-з-л, п-л-т*): «Прострется облак благовонный»; «Волнистой облака грядой Тихонько мимо пробежали»; «Героев полк за облаками» (Д.); «Облака благоуханья»; «Под ризой белых облаков» (Ф.); «капля блага» (П.); «в блеске голубом» (П.); «И колыбель твою благословить» (А. Т.); «Голубой прозрачный полог» (Пол.).

Активность группы ограничена возможностями языка. Например, группа согласных *м-з-л* включает в себя слова *могила, мгла; могла, мигала*, которые соответственно входят в сочетания «могильная мгла» (Ж.); «Ежели одной моей могилой Могла бы я тебя от казни искупить» (П.), при рассеянном повторе: «Могильным

голосом урод Бормочет мне любви признание... И между тем она, Руслан, Мигала томными глазами» (П.). Сочетаний смешанного типа значительно больше: «Сей холм — могила» (Ж.); «На холмах Грузии лежит ночная мгла» (П.); «Как мотылек, дождем прибитый, Едва мелькая в бурной мгле»; «я схожу к морю сонному, Словно тучками, мглою далеких вершин Окаймленному» (Пол.); «Зеленое сукно — цвет малахитов тины, Весь в пепле туз червей на сломанном мелке», ср. в этом же стих.: «Вы страшны нежностью похмелья» (Ан.); «Не будь хамелеоном, Что по стене мелькает вверх и вниз» (Бунин).

Гнездо с группой *м-л-д* содержит очень небольшое количество слов; в основном эта группа объединяет иноязычные слова: *медаль, модель, мелодия, миндаль, мандолина* и т. п. Чистых словосочетаний с этой группой согласных очень мало: «Так думал молодой повеса» (П.); «Дар молдаванки молодой» (Л.). Чаще встречаются смешанные сочетания *м-л-д / м-л-т*: «Мальтийский крест и множество медалей» (А. Т.); «Младая кровь играет; Смирять себя молитвой и постом» (П.).

Переход от одного варианта созвучия к другому — один из принципов организации строки у Пушкина. Многие строки такого типа представляют собой обычные языковые сочетания: «глазами Ленского искала», «Приехать завтра до рассвета», «Своим приездом поразить», «В ней сердце долго не страдало»; «И усидела за столом» и т. п.

У Пушкина слова с одним вариантом созвучия довольно часто разделены менее полным соответствием: «Невольно к этим грустным берегам Меня влечет неведомая сила. Все здесь напоминает мне бывшее И вольной красной юности моей Любимую, хоть горестную повесть».

На переходах от одного варианта созвучия к другому строятся некоторые строфы «Евгения Онегина»: «Теперь у нас дороги плохи, Мосты забытые гниют, На станциях клопы да блохи Заснуть минуты не дают; Трактиров нет. В избе холодной Высокопарный, но голодный Для виду прейскурант висит И тщетный дразнит аппетит, Меж тем как сельские циклопы Перед медлительным огнем Российским лечат молотком Изденье легкое Европы, Благословляя колеи И рвы отеческой земли. Зато зимы порой холодной Езда приятна и легка. Как стих без мысли в песне модной, Дорога зимняя гладка. Автомедоны наши бойки, Неутомимы наши тройки. И версты, теща праздный взор, В глазах мелькают, как забор».

Почти все слова отрывка имеют близкие или далекие (и с точки зрения звучания, и с точки зрения расстояния) соответствия: *плохи — блохи — циклопы — благословляя; холодной — голодной — холодной — гладка, медлительный — молотком, легкое — колеи — мелькают, минуты — модной — Автомедоны — неутомимы; теперь — перед — приятна, дороги — трактиров — дороги — тройка, на станциях — заснуть, мосты — земли — зимы — мысли — зимняя, высокопарный... прейскурант — праздный — забор, тщетный — теща, зато — езда, версты — взор*.

Слова, которые не имеют соответствия в отрывке, имеют их за его пределами: слова *дразнит, для виду* соотносятся с предшествующим текстом: «Раздвинем горы, под водой Пророем дерзостные своды, И заведет крещеный мир На каждой

станции трактир». Если сравнить этот отрывок с черновым вариантом, видно, как возникают эти непрерывные переходы от одного варианта созвучия к другому:

Хвастливый преysкyрант висит (yединенный, коварный)
И тщeтнo дразнит аппетит
Покамест сельские циклопы По рву иль под крутым м(остом)
Российским лeчат молотком Издeлье легкое Европы Благословляя колеи
И рвы отеческой земли.

Слова, не имевшие звуковых соответствий в первоначальном варианте, приобретают их (*молотком* — *медлительным*, *преysкyрант висит* — *высокопарный* и т. п.). Одновременно сгустки рассредоточиваются, и те созвучия, которые первоначально были выдвинуты в центр *покамест* — *мостом* — *земли* — *зимняя* — *мысли* — *музы* — перемещаются на периферию.

На чередовании слов с глухими и звонкими согласными строятся пары и ряды и у других поэтов: «Труба пастушья *поутру* Еще не пела звонко, И в завитках еще в бору Был *напоротник* тонкий» (А. Т.). На переходах из одной тональности в другую основан звуковой аффект лермонтовской «Русалки», который создают не только переливающиеся друг в друга плавные: *плыла, полной луной, доплеснуть, пену волны, пела*, но и цепочка: *голубой, колебала, облака, пары крутятся — крутых*, которым в следующей строфе соответствуют: *играют — города; ср. берегов — рыбок*.

Разные варианты созвучия могут чередоваться друг с другом, объединяться в пары, которые сменяют друг друга, иметь кольцевое расположение: «...Дымится свиток и *сгорает*, И огонь, *сокрытый* и глухой, Слова и *строки* пожирает, Так *грустно* тлится жизнь моя...» (Т.).

Сочетаемость отдельных слов отражает вариативность согласных. Такие сочетания, как: «Дымятся серым дымом *домы*» (Д.); «Легкими кольцами *дым подымался*» (Ж.), с одной стороны, и такие, как: «В туманном отдаленье *темно, смутно* Являлося минувшее ему» (Л.); «Томителен и жгуч был *темный* воздух» (Ф.), — с другой, существуют на фоне сочетаний иного рода: «туманный *дым*» (Ж.); «Дым сольется с *темнотой*» (Т.); «Дымятся синие *туманы*» (П.); «за *дымкою туманной*» (Ф.).

Слово дума сочетается со словами *смутная, мятежная, томиться*: «Сидел, *томясь* привычной *думой*»; «*томительная дума*» (П.); «Тревогу *смутных дум* устроить»; «в *задумчивости томной*»; «*мятежной думы* полный» (Бар.); «И *смутился* тогда *думой* крепкою» (Л.).

Демон попадает то в соседство со звонкими согласными: *надменный* (Л.), *надоумил* (Ж.), *дым*: «Есть демон утра. Дымно-светел он» (Бл.), — то в соседство с глухими согласными: «Пришлец *туманный* и немой» (Л.). В стих. Лермонтова «Мой демон» заглавие связано с началом стихотворения, которое в варианте 1829 г. звучит так: «Собрание зол его стихия. Носясь меж *дымных* облаков», — а в варианте 1831 г.: «Носясь меж *темных* облаков». У Фофанова сопоставлены *домовой* и *демон*, у Фета: «Пред безглазым *домовым*, *Темным* призраком немым».

Объединение слов на основе звуковой смежности или контраста — последовательный принцип сочетания их в строке. Этот широкий синтетический принцип, учитывающий разные возможности звуковых вариаций, оставшись устойчивым на протяжении XVIII—XIX вв., по-разному отразился в творчестве разных поэтов, в большей или меньшей степени определив особенности звуковой организации стиха. Такие поэты, как Фет, у которого смешанные сочетания занимают очень большое место, и Некрасов, тяготеющий к сочетаниям чистого типа, окажутся на разных полюсах.

Сочетания слов с разнокачественными согласными характеризуют не только поэзию XVIII—XIX вв. Они неоднократно встречаются и в XX в., у поэтов с развитой паронимией: «Где с железа ночь согнал *Каплей копленный* сигнал, И *колеблет всхлипы* звезд В *апокалипсисе* мост, Переплет, цепной обвал *Балок*, ребер, рельс и шпал» (Пастернак).



Об одном приеме звуковой организации стиха *

Самый простой и лучше всего изученный способ звуковой организации стиха — контактный повтор, связывающий слова в строке или соседних строках¹.

Сколь бы велика ни была роль контактного повтора в организации строки или соседних строк, им не исчерпываются приемы организации этих отрезков текста, а тем более всего стихотворения. Не менее важную роль в звуковой организации стиха играют дистантные повторы и вариации, типа пары *вечернем—черная* в стихотворении Фета «Буря на небе вечернем», на которую в свое время указал Б. М. Эйхенбаум²: одно из слов стоит в первой строке стихотворения, другое появляется через пять строк, в предпоследней строке.

Парным дистантным повтором, как правило, дело не ограничивается. Даже в небольших стихотворениях слова с повторяющимися или варьирующимися созвучиями складываются в цепочки. Иногда через стихотворение проходит одна такая цепочка, иногда несколько. Например, в стихотворении Баратынского «На что вы, дни» две таких цепочки. Первую строку стихотворения, первую строку третьей строфы и предпоследнюю строку объединяет цепочка *юдольный, подлунный, бесплодный*. Слова *повторенья, развитием, возвратных* проходят соответственно через третью строку первой строфы, вторую строку второй строфы и третью строку третьей строфы.

В развернутых текстах картина усложняется. В них, как правило, есть центральный звуковой ряд и несколько побочных рядов, которые находятся в сложном взаимодействии с центральным.

Взаимодействие контактных и дистантных повторов и определяет звуковой облик текста. Конкретные способы этого взаимодействия довольно разнообразны (в частности, контактный повтор может начинать сквозной звуковой ряд, т. е. ряд дистантных повторов), но в основе их лежат два основных способа — повторение

* Публикуется по: Проблемы структурной лингвистики, 1980. М., 1982. С. 269—284.

¹ Брик О. Звуковые повторы // Поэтика. I—II. Пг., 1919. С. 58—98.

² Эйхенбаум Б. М. Мелодика русского лирического стиха. Пб., 1922. С. 163.

одинаковых групп согласных и повторение разных групп согласных, которые имеют и контактное, и дистантное выражение.

Позиции, в которых встречаются звуковые повторы и вариации, многообразны. Прежде всего, в звуковые пары и ряды может быть включено заглавие стихотворения. Если говорить о строфе, то звуковые повторы в ней могут располагаться и в соседних строках, прежде всего, в первой и второй, и третьей, и четвертой, и в начале, и конце строфы, и в рифмующихся строках. Многократный повтор может распространяться на всю строфу. Что же касается стихотворения в целом, то в нем множество сильных позиций, в которых встречаются звуковые повторы, прежде всего, это начало и конец стихотворения и соседние строфы.

Особое место в композиции стихотворения имеет стык строф. Иногда соседние строки скрепляют простые звуковые повторы: «Я предаюсь моим мечтам. / Я говорю: *промчатся* годы» (Пушкин); «На *тмине* горят светляки. / Я жду... *Темно-синее небо*» (Фет). Иногда же на стыке строф появляются более сложные звуковые композиции.

Хотя основу звуковой организации стиха представляет звуковой повтор, в ней принимают участие не только собственно звуковые повторы, но и вариации созвучий, не только объединения чистых созвучий, но и сочетания смешанные, размытые, основанные на том, что звонкому / звонким согласным одного слова соответствует глухой / глухие согласные другого слова.

Переход от одного варианта созвучия к другому может быть основным принципом звуковой организации небольшого текста. В стихотворении Пушкина «На холмах Грузии лежит ночная мгла» уже первая строка основана на размытом сочетании созвучий: *холм* — *мгла*. Переходы из одной тональности в другую характеризуют и цепочку глаголов, проходящую через стихотворение. От глагола, начинающего вторую строку: *Шумит* Арагва... тянется нить к глаголам *мучит* и *может*, которые расположены в рифмующихся строках. Еще одна пара такого рода *Грузии* — *грустно*.

Широкое использование неточных, размытых сочетаний ведет к тому, что в некоторых текстах почти все слова охвачены звуковыми перекличками, включены в сеть подобию или контрастов.

Звуковой рисунок строки и двух соседних строк дает представление и об организации строк, оторванных друг от друга.

Звуковой рисунок соседних строк и строфы может быть довольно разнообразным. Один из возможных способов их организации — сочетание в них двух или нескольких контактных повторов, образованных разными группами согласных; часть слов, образующих строку, приобретает соответствия в соседней строке. Об этом типе отношений между строками и пойдет речь в дальнейшем.

Как правило, в случаях такого рода соседние строки связывают две пары контактных повторов или вариаций. Перекликающиеся слова при этом чаще всего располагаются симметрично.

При симметричном расположении между строками возникает звуковой параллелизм, хотя и не полный:

Как *печь гортань* его дымится,
В *пучине* след его *горит*;
(Ломоносов)

И она, *окрылась*, полетела из отчей *тюрьмы* —
На воздушном пути *королевна* полет свой *стремит*.
(Блок)

Второй способ организации соседних строк — перекрестное расположение созвучий, их объединяющих; звуковое движение одной строки в обратном порядке повторяется в другой:

Когда пловцы шумят, *скликаясь по стругам*
И веслами *струи согласно* рассекают;
(Жуковский)

Ладонью в стволистую мглу
Светляка подняла... Оглянись {...}
(Блок)

Одна из разновидностей соотношения разных пар при перекрестном расположении — совпадение конечного созвучия одной строки с начальным созвучием другой:

Травы степные унизаны влагой *вечерней*,
Речи отрывистой, сердце опять *суеверней*,
(Фет)

В зависимости от качества согласных между соотнесенными созвучиями устанавливаются отношения трех типов.

1) Строки объединены двумя парами звуковых повторов разной глубины. Один из повторов может быть более глубоким, трехконсонантным, другой менее глубоким, двухконсонантным, хотя это и не обязательно: «*Мертвый стелется* кустарник, *Травы тлятся*, не *горят*» (Тютчев); «На ней *лежал* оттенок *предпочтенья* И женского *служения печать*» (Фет).

2) Соотнесенные строки отличаются друг от друга тональностью. Обе пары основаны на звуковых вариациях и представляют собой размытые сочетания: «Да не *вредят* полям *опасный* хлад дождей И *ветра позднего* осенние *набеги*» (Пушкин); «Оно — тяжелый бред *души твоей больной* Иль *пленной мысли раздражение*»; «И на *груди* их вместо *лат* *Льды* вековечные *горят*» (Лермонтов); «Лишь *соловьи*хи *робких* чад *Хрипливым* подзывали *свистом*» (Фет).

В большей части примеров распределение звонких и глухих в разных парах слов противоположно: если одна пара строится на переходе от слова со звонкими согласными к слову с глухими согласными, то другая пара, напротив, заключает в себе сначала слово с глухими, а затем со звонкими согласными. Однако это не единственный способ соотношения перекликающихся слов.

3) Одна из пар представляет собой звуковой повтор, другая — звуковую вариацию, глубокая звуковая перекличка соседствует с размытым сочетанием: «За кораблем *вилася гальциона*, И тихий *глас* ее пловцов *увеселял*» (Батюшков); «*Лезгинку пляшет* и поет, Ее *глаза* как звезды *блещут*» (Лермонтов); «Где *летнее* солнце *печет*, *Летают* и *пляшут* стрекозы» (А. К. Толстой); «Сквозь *стекла* *расплющенный* месяц, Как *тусклое* *блещет* пятно» (Бунин).

Кроме того, встречаются, хотя и редко, такие строки, в которых одна из пар характеризуется меной начального согласного: «В *кустах*, *вдоль* сеней безмятежных Все *пусто*, нет нигде *следов*» (Пушкин); «Как *откровению*, я *тишине* внимаю, Не *отрывая* глаз от звездной *вышины*» (Бунин).

В зависимости от количества согласных, организующих соотнесенные пары, строки распадаются на две группы. В одних обе пары связаны глубокими звуковыми совпадениями или вариациями. В других случаях одна пара содержит глубокое созвучие, другая связана двухконсонантной группой, которая входит в состав более длинных слов. Основным средством связи между строками становится первая, более полная пара, вторая же пара — дополнительное, сопутствующее средство связи: «Молю *святое* *провиденье*: *Оставь* мне тягостные дни...» (Языков).

В ряде случаев центральная пара слов представляет собой разные варианты созвучия и образует размытое сочетание: «Осмотрен, *вновь* обит, *упрочен* *Забвенью брошенный* возок» (Пушкин). Такие объединения характерны для Фета, у которого сопутствующая пара также представляет собой вариацию созвучия, также размыта: «И *стали* видны *содроганья* *Струи*, бегущей подо *льдом*».

Обе пары могут быть соединены неглубокими, двухконсонантными созвучиями: «И, *цепenea*, *внемлет* зритель; И *лира*, *онемев*, молчит» (Жуковский), «*Едва*, *дымясь*, она *сверкнула* На *вековой* *громаде* *льдов*» (Тютчев).

Звуковой параллелизм может быть осложнен и отчасти нарушен, если в одной из строк содержится многоконсонантное слово, которому в другой строке соответствуют два слова, частично и по-разному отражающие его консонантный состав. Если многоконсонантное слово предшествует простым словам, то их можно представить как результат его распада:

Дымный полдень, *воскресенье*
В *доме* *сером* и *высоком*

(Ахматова)

И, напротив, если многоконсонантное слово стоит после более простых слов, вбирая в себя их консонантный состав, можно условно говорить о его возникновении:

Острою секирой ранена береза,
По коре серебристой покатались слезы;

(А. К. Толстой)

Помимо обычной пары *секирой-коре* соотнесенные строки связаны и более сложным образом: слово *серебристой* обращено одновременно и к слову *острою* и к слову *береза*.

И тот и другой прием широко используется как самостоятельное средство организации стиха. Здесь же они играют роль побочного приема, который подчинен основному. В соотнесенных строках совмещаются два разных способа создания звуковых параллелей — повтор или вариация определенной группы согласных, с одной стороны, и распадение или возникновение многоконсонантного слова, с другой.

Подобный рисунок строк может характеризовать и строки, оторванные друг от друга. Так складывается одна из своеобразных разновидностей дистантного повтора, основанная на том, что повторяются не отдельные группы согласных, связывающие слова, и даже не однотипные объединения этих групп согласных, а рисунок некоторых строк.

Отношения между созвучиями, которые связаны с количеством и качеством согласных, характеризующие строку, повторяются и в строках, оторванных друг от друга.

Оба созвучия входят в пары чистого типа: «Духов бесплотных сладострастья» — «Весенний, теплый воздух пить» (Тютчев); «Предсмертной белой пеною покрыт» — «И бились о бока его *стремена*» (А. К. Толстой).

Обе соотнесенные пары размыты: «Колокольчик вдруг умолк» — «Лишь глаза во мгле горят» (Пушкин).

Одна пара слов объединена глубоким повтором, другая представляет собой размытое объединение созвучий: «На богом проклятые кровли» — «Кривые улицы, кладбища» (А. К. Толстой); «Горячий капал жир в копченое корыто» — «Тут грешник жареный протяжно возопил» (Пушкин); «Деревья блещут пестротой» — «Разоблаченная с утра» (Тютчев); «Отцы пустыnnики и жены непорочны» — «Водни печальные Великого поста» (Пушкин).

Так же, как и в соседних строках, сочетается пара, организованная глубоким повтором или вариацией, и менее глубокое двухконсонантное созвучие, которое спрятано в многоконсонантном слове: «Серебром окаймленная» — «Долго при месяце будет мелькать покрывало» (Фет), «Как пламенеет, как дробится» — «Твой луч упорный преломляя» (Тютчев).

Если в одну из строк входит многоконсонантное слово, то оно способно приобретать разные, не совпадающие друг с другом соответствия, одно из которых расположено в непосредственной близости, другое на расстоянии:

Блестя, как изумруд, извиристо скользит —
<...>

На берег, на залив, на скалы налегла

(А. К. Толстой)

У слова *извилисто* два соответствия. Одно в строке — *блестя*, другое на расстоянии — *залив*.

В развернутых текстах так же, как и в соседних строках, соотнесенные созвучия располагаются либо симметрично, либо перекрестно. При симметричном расположении строки могут как бы вытекать одна из другой, несмотря на пропущенные звенья: «После чаю мы вышли в огромный *коричневый сад*» — «Где *курчавые всадники* бьются в кудрявом порядке» (Мандельштам).

Перекрестное и симметричное расположение одних и тех же пар слов может совмещаться в стихотворении, даже небольшом. Стихотворение Тютчева «Успокоение», которое занимает всего восемь строк, организуют три параллельные строки. Две из них — вторая и шестая — связаны симметричным расположением перекликающихся слов: «Высокий дуб, *перунами сраженный*», — «*Пернатых* песнь по *роще* раздалась». Последняя строка стихотворения «В зеленые вершины уперлася» перегруппировывает уже сложившиеся в предшествующих строках отношения, меняя местами соотнесенные созвучия: *перунами* — *пернатых*, *сраженный* — *по роще*, но: *вершины* — *уперлася*.

Хотя в оторванных друг от друга строках так же, как и в соседних строках, явно преобладают парные переклички между словами, возможны и более сложные построения, когда соотносятся не две, а три пары: «В косу *влелася морская трава*» — «*Выплыл; товарищей громко зовет*» (Лермонтов); «*Светало. Ветер гнул упругое стекло...*» — «От *вёсел к берегу кудрявый след бежал*» (Фет); «В тот *вечер* не гудел *стрельчатый лес* органа» — «И *сила страшная* ночного *возвращения*» (Мандельштам).

Одна из позиций, в которой встречаются параллельные строки, — стык строф: «По мерзлой *пашне* мчусь я на *телеге*. Что за беда? Не все ж *гулять пешком*» (Пушкин).

На стыке строф возникают и более сложные звуковые построения. В «Элегии» Пушкина звуковое движение двух последних строк первой строфы частично повторяется в двух первых строках второй строфы:

Мой путь уныл. Сулит мне труд и горе
Грядущего волнуемое море.
Но не хочу, о други, умирать;
Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать.

Перекликаются не только строки, непосредственно соприкасающиеся друг с другом: *грядущего* — *други, море* — *умирать*, но и строки, оторванные друг от друга, — *сулит* — *мыслить*, *труд* — *страдать*. Возникает довольно четкий звуковой параллелизм, осложненный тем, что слово *грядущее* вбирает в себя консонантный состав предшествующего слова *горе*.

Параллельные строки могут быть отделены друг от друга небольшими отрезками текста, минимальный объем которых строка:

И молодая грудь все больше обнажалась,
А страстные глаза, слезой упоены,
Вращались медленно, желания полны.

(Фет)

Параллельные строки, входящие в состав строфы, могут связывать рифмующиеся строки, в результате чего количество точек соприкосновения между ними увеличивается:

Там, озаренный, как покойник,
С окна блужданием ночника
Сиренью моет подоконник
Продрогший абрис ледника.

(Пастернак)

Одна из параллельных строк тяготеет к началу, другая к концу стихотворения. В частности, одна из параллельных строк начинает стихотворение, другая кончает его. Например, в стихотворении Пушкина «Совет» три слова первой строки: «*Поверь: когда слепней и комаров*» имеют соответствие в последней строфе: «*Прихлопни их проворной эпиграммой*». Одна из параллельных строк начинает стихотворение, другая тяготеет к его концу. Строка «Для берегов отчизны дальней» имеет соответствия в строке «Исчезла в урне гробовой». Глубокое совпадение звуков *берегов* — *гробовой* дополняется двухконсонантной группой, объединяющей слова *отчизны* и *исчезла*. В промежуточной строке это созвучие приобретает самостоятельность и акцентируется: «В час незабвенный, в час печальный».

Вот еще несколько примеров соответствия между началом и концом стихотворения: «Кто пренебрег святынею могильной» — «И от гробов ответа не получит» (Баратынский); «Когда б в полете скоротечном» — «Столпится в золотых скирдах» (Фет).

Параллельные строки — один из способов установления связей между соседними строфами. Роль их тем больше, чем меньше стихотворение.

Звуковые параллели связывают конец первой строфы и конец двухстрофного стихотворения Батюшкова «Ты пробуждаешься, о Байя, из гробницы»: «Сияния протекших дней» — «Со дна не встанут синих вод». В стихотворении Баратынского «На что вы, дни» третья строка третьей строфы соотнесена с его последней строкой: «Под вейаньем возвратных сновидений» — «Венец пустого дня». В некоторых трехстрофных стихотворениях Фета так связывается либо первая и вторая, либо вторая и третья строфы стихотворения. В стихотворении «Тополь» центр стихотворения: «Таишь, мой тополь, смертный свой недуг» — соотносится с его последней строкой: «Стоишь один и помнишь теплый юг». Пара *таишь* и *стоишь* связана не только звуковой близостью, но и тем, что характеризует один и тот же субъект действия. Ср. в других стихотворениях: «Дышит земля всем своим арома-

том» — «Нужно безумствовать — или смириться»; «Каймою тень легла от сосен в лунный свет» — «Я не пойду туда, где камень вероломный...»

Редчайший случай использования параллельных строк содержится в стихотворении Есенина «Отвори мне, страж заоблачный», в котором параллельными строками скреплены все три строфы, в том числе, и первая и последняя строки. Два слова первой строки *страж заоблачный* имеют размытые соответствия во второй и третьей строфах: «Слышу я, как *ржет* он *жалобно*» — «*Шерсть* буланая в туман». Если пару *заоблачный* — *жалобно* составляют разные варианты созвучия *б-л-ч-н* и *ж-л-б-н*, то консонантный состав слова *буланая* вписан в консонантный состав более длинных слов.

В развернутых текстах может быть несколько пар строк, связывающих разные соседние строфы. В стихотворении Лермонтова «Поэт» одна пара параллельных строк связывает начала соседних строф: «Наезднику в горах *служил* он много лет» — «Забавы он *делил послушнее* раба». Другая пара связывает седьмую и восьмую строфы, причем перекликающиеся строки близко подходят друг к другу — рисунок третьей строки седьмой строфы: «На злато *променяв* ту *власть*, которой свет» — частично повторяется в первой строке восьмой строфы: «Бывало, *мерный* звук твоих могучих *слов*». Еще одна пара связывает начало предпоследней строфы и конец стихотворения. Созвучия, образующие пары, отличаются тональностью: «Но скучен нам *простой* и *гордый* твой язык» — «*Покрытый* ржавчиной *презренья*». Перекликающиеся пары — в большей степени *гордый* — *покрытый*, в меньшей степени *простой* — *презренья* — основаны на варьировании созвучий.

Параллельные строки могут связывать не только соседние, но и оторванные друг от друга строфы. Например, в стихотворении Тютчева «Cache-cache» звуковой рисунок одной из строк повторяется через строфу: «*Металл содрогнулся*, тобой оживлен — Влетел *мотылек*, и с цветка на другой...»

Относительный параллелизм строк — не только самостоятельный прием организации текста. Он взаимодействует с другими приемами, и в первую очередь со сквозными звуковыми рядами. Специфичность этого взаимодействия основана на том, что не все созвучия, имеющие соответствие в параллельных строках, равноправны за их пределами. Одно из созвучий может выходить за пределы параллельных строк. В простых случаях таких выходов немного: две строфы, например, объединяются двумя звуковыми скрепами, третья содержит подобие только одного из слов.

В зависимости от расположения этих двух типов строк возможны два рисунка текста. Одна часть текстов характеризуется звуковым движением по нисходящей линии — параллельные строки сменяются строкой или строками, в которых параллелизм разрушен и одно из слов утратило свою звуковую пару.

В стихотворении Лермонтова «Свидание» строке первой строфы *Сверкает жаркий ключ* во второй строфе соответствует строка *Лежу я на ковре*, глубокий повтор *сверкает* — *ковре* (*в-р-к* — *к-р-в*) сопровождает размытое созвучие *ключ-лежу* (*л-ч-л-ж*). В пятой строфе повторяется слово *ковер*, а вместе с ним и его звуковое сопровождение, только теперь два слова оторваны друг от друга и распределены по

соседним строкам: «Кинжалом в нетерпении Изрезал я ковер». В конце этой строфы звуковой комплекс *к-р-в* отрывается от своего звукового сопровождения и употребляется самостоятельно: «Выходят с караванами». Почти весь ряд, организованный этой группой согласных, проходит по концам строк: *на ковре, ковер, с караванами*.

В стихотворении «Листок» соотнесенные строки имеют такой рисунок: «У Черного моря чинара стоит молодая — Приюта на время он молит с тоскою глубокой — Мой слух утомили давно уж и райские птицы». Первые две строки связаны двумя парами созвучий, третья содержит только одно повторяющееся созвучие.

Аналогичный рисунок имеют соотнесенные строки в стихотворении Фета «О нет, не стану звать утраченную радость»: «И спутницу ее — безумную любовь» — «И пусть очнусь вдали, где к речке безыменной» — «И с лона тихого земного идеала».

В других случаях разрушенного параллелизма параллельные строки могут дополняться исходными созвучиями, рассредоточенными по разным строкам, сменяющим друг друга:

Святые призраки скользят.
<...>
Здесь воздух колет. Снег обильный
На высотах и в глубине —
И холод, чародей всесильный...

(Тютчев)

И напротив, параллелизм между строками может возникать не сразу. Объединению разных созвучий в строке предшествует их самостоятельное существование.

В стихотворении Лермонтова «Три пальмы» появлению параллельных строк предшествуют строки, связанные глубоким созвучием *к-л-н*: «Еще не склонялся под кущей зеленой»; «Ничей благосклонный не радуя взор»; «И шел, колыхаясь, как в море челнок». Затем этот звуковой комплекс в сочетании с группой *т-н* организует две соотнесенных строки, строение которых осложнено в одном случае повтором центральной группы согласных, в другом — повтором другой группы согласных. Кроме того, они связаны лексическим повтором: «И, стан худощавый к луке наклоня», — «В тени их веселый раскинулся стан». В конце стихотворения звуковые группы, создавшие точки соприкосновения между строками, распределяются между соседними строками: «Напрасно пророка о тени он просит — Его лишь песок раскаленный заносит».

В стихотворении Лермонтова «Поэт» к строке: «Теперь родных ножон, избитых на войне, Лишен героя спутник бедный» тянутся нити от второй строки стихотворения: «Клинок надежный, без порока» — и от строки: «Звенел в ответ речам обидным». Параллельная строка: «В наш век изнеженный не так ли ты, поэт» связана со своей предшественницей не только глубоким повтором *ножон* — *изнеженный*, но и в значительной мере ослабленным отголоском неоднократно акцентированного созвучия *б-д/п-т*: *избитых, спутник, бедный* — *поэт*. Ассоциативная связь между

двумя разными группами согласных, установленная в только что рассмотренных строках, повторяется еще раз, но уже в соседних строках:

Воспламенял бойца для битвы,
Он нужен был толпе, как чаша для пиров.

Это стихотворение интересно еще и тем, что между параллельными строками в нем есть промежуточное звено. Появлению второй строки предшествует промежуточное звено в виде слова *заботливой*, которое не дает прерваться звуковой цепи.

Промежуточные звенья, разделяющие параллельные строки, в разных текстах организуются по-разному. В одних случаях, как в только что приведенном отрывке из стихотворения Лермонтова, соответствие имеет лишь одно созвучие. Подобные же отношения между параллельными строками в стихотворении «Три пальмы»: «Пестрели *коврами* покрытые вьюки» — «И *черные* очи оттуда *сверкали*» — «И белой одежды *красивые* складки» — «Вот к пальмам подходит, шумя, *караван*» — «Урочный свой путь совершал *караван*». Параллелизм нарушается, но непрерывность одного из звуковых рядов поддерживается: *коврами, сверкали, красивые, караван*.

В других текстах в промежутке между параллельными строками отражается попеременно консонантный состав то одного, то другого созвучия:

И унывающий народ
В печали вретище облекся,
Что отлучен Петров был плод.

Ужасны хляби, стремнины
Стоят против Петровой дщери,
И твердость тяжкия стены,
И ввек заклепанные двери
И непроходных страх морей
Лишают нас надежды всей.

(Ломоносов)

Между двумя строками с перекрестным расположением созвучий *вретище облекся* — *заклепанные двери* стоит еще одна пара слов, представляющих собой вариант тех же созвучий: *хляби* — *твердость* в рифмующихся строках.

Как видно из приведенных примеров, в стихотворении может выделяться довольно длинный ряд строк, включающих однотипные созвучия. Одновременно с этим центральным рядом существуют побочные созвучия, которые меняются, повторяясь и совпадая лишь в части строк. На этой основе в некоторых стихотворениях возникают разные пары параллельных строк, имеющих одно общее созвучие.

Параллелизм строк — одна из форм скрепления сквозных звуковых рядов.

В стихотворении Пушкина «В прохладе сладостной фонтанов» сквозной ряд, проходящий через все стихотворение, образуют слова с созвучием *п-р-с* и его вариациями: *обрызганных, праздного, прозрачной*, отголосок этого созвучия слышится в слове *рассказы*, в последней строфе вновь появляется слово с трехконсонантным созвучием — *прозорливый*, в предпоследней строке созвучие перерождается — *грозны*. Слова этого ряда сопровождают два разные повторяющиеся и сменяющие друг друга созвучия *н-т* и *л-с-т*. В результате их взаимодействия с созвучиями центрального звукового ряда возникают сменяющие друг друга строки, связанные звуковыми параллелями:

В прохладе *сладостной* фонтанов
И стен, *обрызганных* кругом, —
На нити *праздного* веселья —
Прозрачной *лести* ожерелья —
Его рассказы *растлались*.

Слова последней строфы этим общим движением не захвачены, если не считать созвучия *л-т*, скрытого в слове *крылатый*:

Как прозорливый и крылатый —
Где мужи грозны и косматы...

В другом стихотворении Пушкина «Стамбул гяуры нынче славят» консонантный состав слов, объединенных во второй строке: «А завтра кованой пятой» отзывается в разных местах стихотворения в разных вариантах. Конец второй строфы: «Стамбул отвык от поту битвы И пьет вино в часы молитвы», конец третьей строфы: «И спит подкупленный евнух», конец четвертой строфы: «В вине разврат, огонь и шум», начало пятой строфы: «Постимся мы: струею трезвой Одни фонтаны нас поят»; конец стихотворения: «Тогда султан Был духом гнева обуян».

Через четыре отрывка проходит ряд, начатый словом *пятой*, во второй и четвертой строфе содержатся парные повторы: *поту битвы* — *пьет*, *постимся* — *поят*. Консонантный состав слова *кованый* во второй строфе отражается в словах *отвык* и *вино*, в третьей строфе — в слове *евнух* (с изменением согласного), в четвертой — повторяется слово *вино* и появляется новое преобразование *огонь*, из консонантного состава этих двух слов складывается слово *гнев* в конце стихотворения. *Завтра* имеет соответствие в соседней строке — *раздавят*, в слово *окровавленный* в последней строфе вписано *кованый*, в четвертой и пятой строфе — *разврат* — *трезвой* (в сочетании *струею трезвой* — разные варианты единого созвучия *с-т-р*).

Подобным же образом обстоит дело в стихотворении А. К. Толстого «Ты знаешь край...», где на фоне более или менее устойчивой повторяющейся группы согласных (*л-т/л-с-т*) существуют меняющиеся побочные созвучия *р-с*, *с-д*, *в-р-к*: «Где реки *льются* чище серебра» — «Когда *росой* подсолнечник *блестит*, Так звонко *льется* жаворонка пенье, *Стада* *блеят*, а колокол гудит» — «Когда *седой* вставал

с *болота пар*» — «*Блистал над степью искрами стожар*» — «Ты знаешь край, где с *Русью бились ляхи*» — «И много где *пролито крови славной*» — «Меж берегов *осиротелых льет*».

Аналогию такому расположению созвучий отчасти представляет начало стихотворения Тютчева «Как сладко дремлет сад темно-зеленый...», третья и четвертая строки которого представляют собой довольно сложную звуковую композицию:

Сквозь яблони, цветами убеленной,
Как сладко светит месяц золотой!..

Строки скрепляют разные варианты созвучия *цветами* — *светит*. Каждое из этих слов окружено сочетаниями, одно из которых представляет собой звуковой повтор *яблони* — *убеленной*, к тому же объединяющий слова, связанные и по смыслу, другое — вариацию созвучия — *сладко*—*золотой*.

Тяготение к звуковой симметрии столь же характерно для строения стиха, как и тяготение к ее нарушению. Один из простейших способов нарушения звукового параллелизма — специфическое распределение соотнесенных строк. Слова, сконцентрированные в строке, имеют соответствия в двух сменяющих друг друга строках:

Пусть Парка не прядет из злата жизнь мою,
И я не буду спать под бархатным наметом:
Ужели через то я потеряю сон?

(Батюшков)

Соответствия слов *Парка* и *прядет* рассредоточены по двум строкам: *бархатным, потерю*.

Аналогичный рисунок имеет стык последней и предпоследней строфы в стихотворении Тютчева «Весенняя гроза»: «Все вторит весело громам. Ты скажешь: ветреная Геба, Корма Зевесова орла...»

Глубокий повтор, связывающий слова *вторит* — *ветреная*, в который совпадает даже порядок согласных, дополняется размытым созвучием *громам* — *орма*.

И, напротив, часть созвучий, рассредоточенных по двум строкам, концентрируется в строке:

Петрополь сосны осеняли,
Но *вихрем* пораженны пали,
Теперь корнями *вверх* лежат

(Державин)

Вот *пробилась* из-за тучи
Синей молнии струя —
Пламень белый и летучий
Окаймил ее края.

(Тютчев)

В развернутых текстах такое соотношение между строками — один из распространенных, но частных приемов (об этом свидетельствуют и некоторые примеры, рассмотренные ранее). Эти построения так же, как и другие способы организации строки и соседних строк, соотносят друг с другом разные строфы. Созвучия строки рассредоточиваются между двумя соседними строками: «И прыгал, как барс, пораженный стрелой», — «По корням упругим топор застучал, И пали без жизни питомцы столетий!» (Лермонтов), «Почернел, искривился бревенчатый мост» — «Вечерами над озером слышен вздох, И по стенам расплзся корявый мох» (Ахматова).

Созвучия двух соседних строк стягиваются в строке: «В тиши и мраке таинственной ночи Я вижу блеск приветный и милый» — «Трава поблекла, пустыня угрюма» (Фет).

Звуковые построения обоих типов могут связывать начало и конец стихотворения. При этом в конце стихотворения происходит либо стягивание созвучий в строку, либо их разъединение. Особенно велика роль таких построений в небольших стихотворениях. В стихотворении Пушкина «Еще дуют холодные ветры» происходит стягивание созвучий: «Из душистой келейки медовой Вылетала первая пчелка» — «Распустятся клейкие листочки». Также стягиваются созвучия в двухстрофном стихотворении Тютчева «Вечер»: «Как тихо веет над долиной Далекий колокольный звон» — «Светлея, не колыхнет день».

В трехстрофном стихотворении Фета «Пароход» созвучия, стянутые в начале, в конце разъединяются: «Ноздри пышут, пар валит» — «Только пляшут вереницей Нереиды за тобой».

Соотнесенные созвучия могут быть оторваны друг от друга и более значительными фрагментами текста. В стихотворении Пушкина «Ночной зефир» три слова, входящие в соседние строки: «Вот испанка молодая Оперлася на балкон», — *испанка, молодая, оперлася* — имеют соответствия на расстоянии. Соответствия двух из них сближены, как и в исходной строке: «Скинь мантилью, ангел милый». Соответствие третьего слова отодвинуто в глубь строфы, в третью строку: «Сквозь чутунные перилы Ножку дивную продень!»

Одно из созвучий, входящих в состав такой звуковой композиции, так же, как и одно из созвучий в параллельных строках, может иметь соответствие за ее пределами. Иногда такое созвучие представляет собой часть длинного звукового ряда.

Начало стихотворения Тютчева «О чем ты воешь, ветер ночной?» связано с шестой строкой звуковой переключкой, которая рассредоточена на две строки:

Твердишь о непонятной муке —
И роешь и взрываешь в нем...

В звуковом отношении соотнесены однородные сказуемые: *воешь* — *роешь* и подлежащее и сказуемое *ветр* — *твердишь*. Звуковые переключки продолжают ряд, начатый словом *ветр*, и дальше, уходя в глубь стихотворения и организуя параллельные строки, отличающиеся друг от друга тональностью:

Про древний хаос, про родимый —

 Из смертной рвется он груди.

Параллельные строки и раздвинутые созвучия могут дополнять друг друга в пределах стихотворения. Так организован конец стихотворения Баратынского «Запустение»:

Он убедительно пророчит мне страну,
 Где я наследую несрочную весну,
 Где разрушения следов я не примечу,
 Где в сладостной тени невянущих дубров,
 У нескудеющих ручьев,
 Я тень, священную мне, встречу.

Три строки связаны двумя повторяющимися созвучиями *л-т*, *с-л-т* и *р-ч*. Затем эти созвучия отрываются друг от друга и распределяются между соседними строками: *в сладостной — ручьев*. В последней строке имеет пару только слов *ручьев — встречу*. Зато возникает новая параллель, отчасти созданная лексическим повтором: *в ... тени невянущих — тень священную*.

Один из видов звуковых параллелей и других объединений, основанных на звуковых ассоциациях, создается лексическим повтором или повтором однокоренных слов, которые в данном случае играют роль звукового повтора.

Одна из позиций, в которой могут возникать звуковые параллели — анафорические построения. Вслед за лексическим повтором, образующим анафору, идет собственно звуковой повтор, как бы продолжающий и развивающий ее. Синтаксический параллелизм подкрепляется звуковым параллелизмом:

Как слит с прохладой растений фимиам!
 Как сладко в тишине у берега струй плесканье!
 (Жуковский)

Как жарко поцелуй пылает на морозе!
 Как дева русская свежа в пыли снегов!
 (Пушкин)

Чтоб в груди дремали жизни силы,
 Чтоб, дыша, вздымалась тихо грудь.
 (Лермонтов)

Что летит буйный ветер по берегу,
 Что летит и Тверца по-под берегом.
 (Мей)

Лексический повтор, в том числе и анафора, может связывать не только полные и чистые пары, но и пары размытые, основанные на согласных разного качества: «И снова *то же дерзновенье И та же темная струя*»; «В аллею тополей с *дрожащими* листьями, В аллею, где вдали так *страшно и темно*» (Фет).

Звуковой повтор может быть заключен в строках со смежной рифмовкой между анафорой и рифмой: «С тем же *бледно-прозрачным* лицом, С тем же *розовым белым* венцом»; «Люблю безмолвие *полунощной* природы, Люблю ее лесов *лепечущие* своды» (Фет).

Построения такого типа встречаются и за пределами анафорических конструкций, в соседних строках, объединенных лексическими повторами: «Но сердце *глухое*, как *ветхие часы*, Коли забьет порой, так все свой *час заветный*»; «Ночь *нема*, как *дух бесплотный*, *Теплый воздух* онемел» (Фет); «Думы *ткут* то в солнце, то в тумане Золотой узор на *темной ткани*» (А. К. Толстой); «Сорван *последний орех*, Свянул *последний цветок*» (Майков); «Когда ты *смотришь* в угол *темный И смерти* ждешь из *темноты*» (Блок).

Особо следует отметить возникновение звуковых параллелей на стыке строф: «Издеваясь над тобой. /А с тобой издавна тесен» (Баратынский).

Звуковой параллелизм складывается из лексического повтора и собственно звукового совпадения и в строках, оторванных друг от друга. Лексический повтор довольно часто становится сигналом звукового параллелизма строк: «В нем *винограду кисти* рделись» — «А *кисти* сочные, как *яхонты, горят*» (Крылов); «Из *золота слиты* чертоги мои» — «Он *золото*, *перлы* и *радость сулит*» (Жуковский); «Тогда я демонов увидел *черный рой*» — «Тогда других *чертей* нетерпеливый *рой*» (Пушкин); «Я *жду...* *Соловьиное эхо*» — «Я *жду...* Вот *повеяло с юга*» (Фет); «И лежал я в *траве*, и *печалью* и *скукой* томим» — «И запела *печальная тварь* славословье уму» (Заболоцкий).

В стихотворении Мандельштама «Сестры — тяжесть и нежность» лексический повтор сопровождается своеобразной звуковой композицией: консонантный состав слова *одинаковы* в конце стихотворения распределяется между двумя словами, образующими сочетание *двойные венки*: «Сестры — тяжесть и нежность, *одинаковы* ваши приметы» — «Розы *тяжесть и нежность в двойные венки* заплела».

Особенно велика роль лексических повторов в развернутых текстах. С этой точки зрения показателен пролог к поэме Некрасова «Кому на Руси жить хорошо», в котором звуковые ряды в значительной мере скреплены лексическими повторами. Два ряда слов, один из которых соотнесен со словом *крестьяне*, другой — со словом *мужики*, взаимодействуют во вступлении так, что постоянно сочетаются либо в строке, либо в соседних строках, образуя и параллельные строки, и более развернутые отрезки текста с однотипным звуковым оформлением. Слово *крестьяне* и его звуковые подобию притягивают к себе слова с группой согласных *м-ж* и ее вариантами, слово *мужики* — слова с группой *к-р-с-т*, которая то используется в своем основном виде, то распадается на более простые составные части: «Уселись *мужики*. Зажгли *костер*, сложились». Пара *мужики* — *костер* повторяется: «Пришла к *костру*, устала Глаза на *мужиков*, Шальных речей послушала И

начала, сердечная, *Мычать, мычать, мычать*»; «...тут же мечется, Летает над *крестьянами*, Шарахаясь то о землю, То о *кусты* кругом»; «*Подкралась к мужикам*... Эй, *скатерть* самобранная, Попотчуй *мужиков*»; «К *костру* подобрался, Поймал его *Пахомушка*» и т. п.

Звуковые параллели и ассоциации могут иметь и гораздо более сложный характер. В некоторых текстах одновременно повторяются разнообразные звуковые комплексы. Повторы эти могут организовывать развернутые отрезки текста — строфу и даже несколько строф. При этом в соотнесенных местах происходит перераспределение концентрации разных созвучий. Такие сложные звуковые композиции должны стать предметом специального рассмотрения.



Об одном типе звуковых повторов в русской поэзии XVIII — начала XX в.*

В поэзии XVIII—XIX вв. близкозвучные слова медленно, но неуклонно объединяются в синтаксически связанные пары. Сочетания такого типа представляют собой одну из разновидностей звукового повтора. Из общей массы звуковых повторов их выделяет то, что они объединены не только близостью звучания, но смысловыми связями. Такая двойственность дает основание рассматривать эти сочетания как проявление своеобразного приема словоупотребления, а история этих сочетаний представляется предысторией того «паронимического взрыва», который произошел в поэзии XX в.¹

Тенденция к объединению близкозвучных слов в синтаксически связанные сочетания достаточно отчетлива уже в стихах Тредиаковского. Глубокие звуковые переклички устанавливаются и между разнотипными словами: «Земля ж то нам дарит, то *вземлет* все обратно»; «А все учреждено *не просто, не напрасно*»; «От *видимых* не всех, но *ведомых* не ложно»; «Десять *струн* на ней звенящих, *Стройно* и красно гласящих»; «*Виргилий*, римских *верьх* поэтов и *глава*», и между словом и разными его соответствиями: «*Струями* в быстрине *стремятся* уж к морям»; «*смерть* люту *устремите*». Кроме сочетаний вокалического типа², в стихах Тредиаковского встречаются и сочетания иных типов — консонантного: «*мраз сразит*»; «Мне *бремени* сегодня ни *снести*, ни *пременить*»; эпентетического: «*скверность* зол *искоренить*»; «Престань, всех нас *радость, рыдати*».

В стихах Ломоносова эта тенденция еще заметнее. К «звуковым метафорам» Ломоносова, которые приводит Ю. Н. Тынянов³, можно прибавить еще серию сочетаний, свидетельствующих о том, что такое соединение слов не случайность, а бо-

* Публикуется по: Проблемы структурной лингвистики, 1982. М., 1984. С. 186—211.

¹ Григорьев В. П. Поэтика слова. М.: Наука, 1979. С. 267.

² См. об этом: Там же. С. 280—283.

³ Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 23.

лее или менее последовательно проводимый принцип. Основное место среди сочетаний Ломоносова принадлежит сочетаниям вокалического типа: «Иль тучных гор верьхи *горят*»; «Вослед за *скорыми кормами*»; «Взащиту *дружеских держав*»; «И гор сердца *трясущим треском*»; «Там *равной ревностью* пылают сердца»; «Усердны пред тобой *сердца* мы отвержаем»; «*Низвергнув дерзкого врага*»; «*Простирает Свой перст*»; «*Творец, не отвратися*»; «*Зиждителя со страхом ждут*». Значительно меньше сочетаний других типов — метатетического: «*бугристы берега*»; «*ищедра дочерь*»; «*Гортани медные рыгают жар свирепый*» и эпентетического: «*Довольство вольности златые*»; «*На пламень, в селах воспаленный*» и т. п.

В подобные сочетания включаются и собственные имена: «при *Невских обновясь струях*»; «*Тюмень* в брегах своих *мутится*»; «Не сам ли в *арфу* ударяет *Орфей*»; «Он меч вознес на *Византию*»; «*кроткая Екатерина*». Имя *Елисавета* погружено в родственную звуковую среду и окружено словами *слава, власть, вселенна, свет, совет, святой*. Имя *Петр* входит в несколько сочетаний: «*Вперяет* бодрых *Петр* внимание очей»; «*Петр* силою своей десницы Российски *распрострет* границы»; «Ваш *Петр* за широту пределов меч *простер*». Ряд сочетаний с этим именем пройдет затем через русскую поэзию XVIII—XIX вв.: «*Трепещет* в скорби *Петр* Великий» (Держ.), ср. «И чувствуя приход *Петров*, Дубравы и поля *трепещут*» (Лом.); «Твой *праотец*, наш *Петр*» (Жук.); «*Пирует Петр*» (П.); «*топор Петра*» (Майков); «*Петр* Великий в Сестербеке *Порт* громадный замышлял» (Некр.); «В руке *протянутой Петра*» (Бл.).

В стихах Державина сочетания, основанные на звуковой близости, сосуществуют с повторениями однокоренных слов: «*Пернатых перьем испещренны*»; «И гул глухой в *глуши* гудет»; «*Грохочет* эхо по *горам*, Как *гром* *гремящий* по *громам*»; «*Дымятся* серым *дымом* *домы*». Объединение слов на основе звуковой близости используется в его стихах и как самостоятельный прием. Сочетания Державина относятся к самым разнообразным типам — вокалическому в разных разновидностях: «среди *тучных туч*»; «под *миртой мирной*»; «*Лучам* случится ниспадать»; «Сильный где, храбрый, быстрый *Суворов*? *Северны* громы в гробе лежат»; «*Моря, леса, мир* вижу весь»; «Петрополь *сосны осеняли*»; «*коварный вран*»; метатетическому — также в разных разновидностях: «*Смотри, о смертный, багряным брег твой становится*»; «*Сибирски горы серебра*»; «Жизнь — *жертвенник торжеств и крови*»; консонантному: «*Машин и башен сам строитель*»; «Как их брови *соболины*, Полный искр *соколий* взгляд».

Крылов соотносит имена своих персонажей с обозначениями их действий, с их характеристиками и т. п.: «так *море присмирело*»; «*конь... вскинув голову*»; «Вот *еж*, в избе под лавкой *лежа*»; «*пчела хлопочет*»; «*Телега раскатилась*: коня *толкает* в зад»; «*Смерть смотрит* ли на молодость, на силу Или на прелесть лиц»; «Как *сыплют* к курице дождем по зву *цыпляты*»; «Ведь это *дереву вредит*»; «И на костер *вола взвалили*» и т. д. Часть соотнесенных по звучанию и значению слов не образует в баснях Крылова синтаксически связанных пар и оторвана друг от друга большими отрезками текста. Это компенсируется глубиной звуковых переключек, которые существуют между словами: *волк* — «в темный лес ягненка *поволок*»;

стрелок — осиротил; пожар — пожираю. Взаимосвязаны в некоторых случаях и разные обозначения одного и того же существа: *кукушка — кумушка, плотичка — плутовка.*

В поэзии Жуковского паронимические сочетания распределены неравномерно. Часть их приходится на стихи 1810-х годов. Например, в «старинной повести» «Двенадцать спящих дев» некоторые важные эпизоды отмечены появлением сочетаний, основанных на звуковой близости: «уж сумрак... смерклось»; «И страшно заступ застучит»; «черна тень По доли протянулась»; «звонка призывны звуки»; «весь мир неизмеримый Ему открыт». Часть звуко смысловых сближений сосредоточена в произведениях 1830-х годов и более позднего времени (например, «Две были и еще одна», перевод «Одиссеи»): *голубая глубина, могильная мгла, острые острова, проворный вороненок, взор невыразимый, меня твой престол не прельстит, тростинка не тронется, во грудь горы, Пречистых даров причастился* и т. д.

Для поэзии XVIII — начала XIX в. характерны глубокие звуковые переклички между синтаксически связанными словами, преобладание сочетаний вокалического типа и контактное расположение соотнесенных слов. Однако самих сочетаний, основанных на звуковой близости слов, сравнительно немного.

Гораздо шире распространены звуковые соответствия между синтаксически связанными словами в поэзии Пушкина. Тем не менее Брюсов был прав, когда писал, что «у Пушкина, звуковой строй скрыт; надо всматриваться, чтобы его увидеть»¹. Дело тут во многих обстоятельствах и в первую очередь в самом характере сочетаний.

Своеобразие звуко смысловых сближений Пушкина во многом определено тем, что он, как никто, широко пользуется общеязыковыми сочетаниями, основанными на звуковой близости. Его опора — звуковая симметрия и естественная гармония, заложенная в самом языке: «Ваш дед портной, ваш дядя повар»; «Стул ветхий, необитый, И шаткая постель»; «пьют поэты»; «Гарема в дальнем отделенье»; «В Тавриду возвратился хан»; «играть умела также на гитаре»; «И потеряв уже терпенье»; «Пришла Параша»; «И локтем Таню враз толкнули»; «Пастух, плетя свой пестрый лапоть»; «Она в горелки не играла»; «Играть и прыгать не хотела»; «уступил за три с полтиной»; «Домой одеться едет он»; «Я был от балов без ума»; «Ни женских ножек, ни голов»; «Кровать, покрытая ковром»; «Гусар Пыхтин гостил у нас»; «Мой модный дом и вечера»; «дамских мод журнал»; «Обыкновенный ждал удел»; «Пусть бедный прах мой здесь же похоронят»; «То ли дело рюмка рома»; «по крутым скалам Скользить»; «То на охоту ехать с соколами»; «Чуть в седле усидел королевич»; «Стременами острыми язвима»; «лукавый человек»; «А сам он жалованьем жил» и т. д.

В то же время часть сочетаний, основанных на звуковой близости слов, выходит за пределы общеязыковых, устанавливая неочевидные связи. Это и оживление стершихся связей между словами: все-то *еж*, он *ежится*, и объединение в рамках однородных членов близкозвучных слов, относящихся к далеким логичес-

¹ Брюсов В. Избранные сочинения в двух томах. Т. 2. М., 1955. С. 497.

ким плоскостям: «В кустах, среди костей забвенных»; «И утренней луны бледней, И трепетней гонимой лани»; «И сани, и зарю поздней Сиянье розовых снегов», и сочетания других типов: «Минувших лет воскреснет ли краса»; «бури так жестоко Преследуют во мгле мой парус одинокой», *бедственный набат, неведомые воды* и т. д. Звуковая связь устанавливается не только при объединении подлежащего и сказуемого, определения и определяемого и т. д., но и между членами сравнения. В ряде случаев звуковой близостью связаны предмет и образ сравнения: «А как *речь-то* говорит, Словно *реченька* журчит»; «На узде висит Водяница, Как на уде пойманная рыбка»; «Власы ее как *черный лес*»; «*Польша*, как бегущий *полк*»; «*Ногти* выросли, как *вороньи когти*»; ср. у Жуковского: «*Ногти* на пальцах, как *черные когти*». Несколько раз повторяется сравнение Татьяны с тенью: «Бледна, как *тень*, с утра одета, *Татьяна* ждет»; «легче *тени Татьяны* прыг в другие сени». В других случаях звуковая близость связывает основание для сравнения и его образ: «Одна бы в сердце *пламенела Лампадой* чистою любви»; «*Истлели* быстрой чередой, Как *листья* осенью гнилой»; «*Столбом* луна *блестит* над нами»; «Там *сверкнул* он *искрой* малой»; «Как *вольность*, *весел* их *ночлег*»; ср.: «*роза, Дитя зари*». У Пушкина встречается и противопоставление, основанное на звуковой близости слов: «Подумай: эта голова Была совсем не *человечья*, А *волчья*»; сходство между словами замаскировано; ср. в письме П. А. Вяземскому: «Вот тебе каламбур на мой анекдот: друзья хлопчут о моей *жилье*, а я об *жилье*».

Звуковая близость лежит в основе сочетаний самых разных типов, распределение которых в стихах Пушкина своеобразно. Как и у других поэтов, значительное место принадлежит сочетаниям вокалического типа. Особо следует выделить сочетания, в которых совпадают не только согласные, но и гласные: «*море морищить*»; «Трапезу, мысли и дела *Делили* дружно»; «луч *случайный*». Часть сочетаний вокалического типа в известной мере размыта, поскольку оба слова имеют несовпадающую часть разной длины: «*любви лобзанья*»; «*машет* мантией *мишурной*»; «*горят* во мне Змеи сердечной *угрызенья*»; «Как *весело* стихи свои *вести*»; «*лаская* листочки *древес*»; «*свершают* суд *свиренный*»; «*Младенца* ль *милого* *ласкаю*» и т. п.

Если у поэтов XVIII в. и у Жуковского сочетания вокалического типа преобладают над другими, то для Пушкина это не так очевидно. Сходство между словами то обнажается, то маскируется. Существенную роль в стихах Пушкина играют сочетания эпентетического типа, охватывающие широкий круг слов: «*дохнет* *веселый день*»; «*посыпались*, как *пепел*»; «*локоны льняные*»; «*окружась Корреджием*»; «*Опрятней* модного *паркета*»; «Пленный *школьным шалуном*»; «*наездник пылкий*», «*Старик Палей*»; «*печальные поляны*»; «Порос *крапивою Парнас*»; «*Стряпуха* Фекла, добрая *старуха*»; «В *корыте* много ль *корысти*!»; «На устах *начатый* стих *Недочитанный* *затих*»; «*проворный приговор*»; «На некое был *послан послушанье*»; «К *противочувствиям* *привычен*»; «По зале *шепот пробежал*... К хозяйке дама *приближалась*»; ср. в «Сказке о рыбаке и рыбке»: «Еще *пуще* *старуха вздурилась*» — «Так и *вздулись* *сердитые волны*».

Некоторые сочетания содержат наращение согласного или нескольких согласных в начале одного из слов: «Все *рушит*, все *крушит* мечом»; «Татьяна то *вдох-*

нет, то охнет»; *«Грозен Стенька Разин»; «широкими реками»; «в родных преданьях»; «Гордись и радуйся, поэт»; «Другой Езерский, Елизар»; «Тяжелый сплетник, старый плут».*

Пушкин использует разные типы метатез: *«тоскующие кости»; «жертва злой отравы»; «Небес я не томил молитвою другой»; «Когда коляска ускакала»; «сокровенные красы»; «закон казнит»; «в отплату лепетанья».* Консонантный тип представлен небольшим количеством сочетаний, по преимуществу основанных на мене конечного согласного: *«И дом отцов, и тихий Дон»; «В товарищи себе мы взяли Булатный нож да темну ночь»; «Делили дани и дары»; «свинца веселый свист»; «Люблю твой строгий, стройный вид»; «Маститый страж страны державной»; «Затворниц жирных и живых»; ср.: «О неге той страны, где небо вечно ясно».*

В стихах Пушкина широк и разнообразен круг размытых созвучий. Наряду с сочетаниями, основанными на мене начального согласного, встречаются и такие сочетания, в которых начальному согласному одного слова соответствуют два согласных другого: *«Везет, не слезет с облучка»; «Скользя, ползет за ворота».*

Иногда эпентетический тип приобретает более своеобразный вид, нежели обычно: соотнесенные согласные отделены друг от друга не одной, а двумя вставками: *«Кто странным снам не предавался?»; «прах патриархальный»; «гортань геенны гладной».* Комбинируются два типа сочетаний — метатетический и эпентетический: *«Товар запасливой торговли»; «Медведь, беглец родной берлоги»; «минутное мечтанье»; «Негодование, гнев царя»; «Дохнул осенний хлад».* Сходство слов скрывает не только порядок согласных, но и наращение согласного в начале одного из них: *«...злота Убила друга моего»; «от воды сырой и пресной»; «Их веру, нравы, воспитанье»; «Твои скалы, твои заливы, И блеск, и тень, и говор волн»; «Простонародной старины»* и т. п. Глубина повторов в таких сочетаниях может быть очень большой: *«Высокопарный, но голодный Для виду преискурант висит».*

В ряде случаев многоконсонантное слово отнесено сразу к двум разным словам, которые или вовсе не пересекаются: *«Скользить по зеркалу стоячих, ровных рек»,* или пересекаются лишь частично: *«день... давно предвиденный»; «моя Людмила, Владимир, ведьма, Черномор»; «Взыграйте, ветры, взройте воды»; «Пора презреть мне ропот знатной черни».*

Как и у других поэтов, глубина созвучий колеблется в стихах Пушкина от двух до четырех-пяти, часть сочетаний организована трехконсонантными созвучиями, но ни у одного другого поэта нет такого обилия сочетаний, которые содержали бы двухконсонантные созвучия (и слова): *«Богамы вам еще даны Златые дни, златые ночи»; «лоно мирной лени»; «Звенит промерзлый дол и трескается лед»; «лес и сало».*

Помимо таких «чистых» сочетаний, в стихах Пушкина множество других, в которых двухконсонантному слову соответствует только часть консонантного состава другого слова, при этом несовпадающая часть может быть самой различной длины, а «остаток» этот находится в разных позициях. В конце слова: *«перо Парни»; «И негу чувств, и сердца трепетанье, И юного супруга наготу»; «Поет ему и песни гор, И песни Грузии счастливой»; «влекся вол».* В начале слова: *«В час ран-*

ней, утренней прохлады»; «день Бородина». Часть сочетаний такого рода строится на резком несовпадении длины слова: «Прервали свой голодный рев»; «Громада кораблей вспылала, И пал впервые Наварин»; «Средь обольстительных сетей»; «Благословенное вино»;» пророческих очей»; «незримый рой гостей».

У Пушкина повторяются отдельные словосочетания (неведомые воды), отдельные пары слов (пожать — пожелать, своенравный — ревнивый, верный — ветреный), однокоренные слова в разных сочетаниях: «очей очарованье» — «когда коварны очи Очаруют вдруг тебя»; «Лето быстрое летит» — «Наши лета улетели».

В разных ситуациях слово приобретает разные звуковые соответствия: «в пыльном поле» — «И битвы поле роковое Гремит, пылает здесь и там»; «Уж полдень над его главой Пылал в сиянии веселом» — «полдень воспаленный»; «Равнодушна и ревнива» — «Своенравна и ревнива»; «Мой верный друг, мой ветреный любовник» — «Подобный ветреной Венере»; «Как роем черной саранчи» — «мрачнее черной ночи» — «Прозрачный лес один чернеет» и т. д. Слово может иметь и полные, и размытые соответствия: «урну с водой уронив», урна Байрона, смиренной урной; «бал блестит во всей красе», булат блестит; вольная луна, под влиянием луны, печальная луна, при вдохновительной луне.

В стихах Пушкина не только представлены сочетания, почерпнутые из разных паронимических гнезд, но и разнотипные сочетания, почерпнутые из одного гнезда: «Власы ее как черный лес»; «Ни власть, ни жизнь меня не веселят»; «В довольствии, во славе успокоить»; «слово барской воли»; «Но воля и рассудка власть Превозмогли»; «Воспела детские веселья, И славу нашей старины»; «Ловласов обветшала слава» и т. д.

Таким образом, звуковые переключки распространены на достаточно широкий круг слов, но сами точки соприкосновения между разными словами могут быть и очень незначительными.

Устанавливая неочевидные связи между словами, Пушкин в то же время избегает некоторых очевидных связей, точнее, придает им скрытый характер. С этой точки зрения интересно отношение Пушкина к тем звуко-смысловым связям, которые установили его предшественники и современники. Если строки из раннего стихотворения «Стакан, кипящей пеной белой, И стук блестящего стекла» явно соотносены со строками Жуковского: «Стучим стаканами в стаканы И пьем из чистого стекла», и развивают и усиливают заключенные в них созвучия, в более позднее время Пушкин делает некоторые переключки неявными. Например, в строках «Каменного гостя» слова сумрак и смерклошь, объединенные Жуковским (уж сумрак... смерк-лось), оторваны друг от друга: «Однако уж и смерклошь. Пока луна над нами не вошла И в светлый сумрак тьмы не обратила, Взойдем в Мадрит».

В сонете Петрарки, переведенном Батюшковым, явственна звуко-смысловая параллель Лаура — лавр, хотя эти слова оторваны друг от друга. В «Каменном госте» между соответствующими словами существует чисто звуковая связь («ночь лимоном И лавром пахнет»). В тех случаях, когда между словами существуют звуко-смысловые связи, располагаются эти слова по-разному. Иногда звуковые переключки между словами лежат на поверхности; герб гробницы, презренная проза. Пере-

кликающиеся слова могут быть рассредоточены по соседним строкам. В самых простых случаях они стоят на стыке строк: «Слезы и *стенанья* / *Стеснили* бедной девы грудь»; «...ежели одной моей *могилой* / *Могла бы* я тебя от казни искупить». Чаще слова, рассредоточенные по соседним строкам, отделены и другими словами: «Руслан *стремится* за женой; / *Стремглав* летит во тьме глубокой»; «О, дай *забыть* хоть на единый час / Моей судьбы *заботы* и тревоги»; «*Стихов* российских механизма / Едва в то время не *постиг...*»; «*Нетерпеливая* жена / Супруга злобного *торопит*»; ср. *гордился* — *подругой*; *толпа* — *плюет*; *Нева* — *гневна*. Соотнесенные слова могут быть оторваны и еще больше и отделены друг от друга строкой или несколькими строками: «Как часто по *скалам* Кавказа Она Ленорой, при луне, Со мной *скакала* на коне!» — в «Медном всаднике» слова, связанные смыслом, *град* — *горделиво*: «Юный *град* ... Вознесся пышно, *горделиво*», разделены двумя строками. В стихотворении «В начале жизни школу помню я...» соотнесенные слова *идол* и *идеал* находятся в соседних строках и отделены друг от друга тремя строками: «Один (Дельфийский *идол*)... Другой женообразный, сладострастный, Сомнительный и лживый *идеал*»¹. В связи с этим одинаковые сочетания выглядят по-разному, а однотипные смысловые связи осуществляются в отрезках текста разной длины. Например, однородные члены могут непосредственно примыкать друг к другу: «Толпа *волнуется, валит*»; но могут быть и оторваны друг от друга, находясь в разной степени близости: «По ночам *ходит* он в конюшню, Чистит, *холит* коней боярских»; «Вела расходы, *брила* лбы, Ходила в баню по субботам, Служанок *била* осердясь».

В ряде случаев слово обладает двойной сочетаемостью, при этом ближние и дальние его связи не совпадают. Синтаксически связанные слова либо вовсе не связаны в звуковом отношении, либо связаны в малой степени. Зато слово, согласованное с одним из них по смыслу, но не синтаксически, может быть согласовано и в звуковом отношении. В «Борисе Годунове» пара *труп* — *затрепетал*, связанная и в звуковом и в смысловом отношении, разбита: «И привели пред теплый *труп* младенца, И чудо — вдруг мертвец *затрепетал*». В стихотворении «Марко Якубович» непосредственно соотнесенные слова *вурдалак* и *волк* в звуковом отношении связаны меньше, чем пара, которая возникает на расстоянии: *великан* — *волк*: «И подул дым на *великана*, И затрясся *вурдалак* проклятый, В двери бросился и бежать пустился, Будто *волк*, охотником гонимый».

Из приведенных примеров, которыми не исчерпываются звуко-смысловые сближения Пушкина², видно, как широко отражен в его поэзии паронимический фонд языка и как разнообразно использованы возможности объединения слов на основе звуковой близости. А сравнение окончательных вариантов с черновыми показывает, как последовательно видоизменяется окружение некоторых слов в направлении, подсказанном их звучанием. Вот несколько примеров из «Евгения

¹ Ср.: «...когда мой идол хоть одной чертой подходит к идеалу» (Гончаров).

² См. об этом: Гербстман А. Звукопись Пушкина // Вопр. литературы. 1964. № 5. С. 175—192; Благой Д. Д. Мысль и звук в поэзии // Славянские литературы. М.: Наука, 1973. С. 99—139.

Онегина»: «Так мыслил молодой повеса» — «Так думал молодой повеса»; «мусье Трике, Француз, недавно из Тамбова» — «мосье Трике, Остряк, недавно из Тамбова»; «Трике, и скромный и великий, Ее здоровье тотчас пьет» — «Поэт же скромный, хоть великий, Ее здоровье первый пьет»; «Другой успел ее пленить» — «Улан умел ее пленить»; «Корзины, стулья, сундуки» — «Кастрюли, стулья, сундуки»; «Грустила, плакала сначала, С супр[угом] чуть не развелась» — «Рвалась и плакала сначала, С супругом чуть не развелась»; «Медведь, мосток, мука, метель, [Бор], [буря], [дом], женитьба, ель...» — «[Шатер], [шалаш] — бор, буря, ведьма, ель, Еж, мрак, мосток, медведь, метель».

Такого разнообразия звуко-смысловых сближений, как в стихах Пушкина, не знает не только поэзия XVIII в., но и поэзия XIX в., хотя объединение слов на основе звуковой близости как один из приемов словоупотребления остается в ней в силе.

У поэтов XIX в. общезыковые сочетания также сосуществуют с менее обычными. Например, в стихах Лермонтова на одном полюсе окажутся такие сочетания, как «ангел строгими очами На искусителя взглянул»; «Кусая длинный ус», «Ружье заряжает джигит»; «Надежный сук мой, как топор, Широкий лоб его рассек»; «Дар молдаванки молодой», «тусклое стекло», на другом — такие, как «грядой нестройной, Но вечно гордой и спокойной, Тянулись горы»; «колебала река Отраженные в ней облака»; «Зеленой сетью трав подернут спящий пруд»; «Молчит весь день и часто бредит ночь, По коридору бродит и грустит»; ср. при рассеянном повторе: парус — просит бури; демон — надменный; пальмы — палимы; Казбек угрюмый — Казбек огромный; шумя и крутятся — шумно катятся. В стихах А. К. Толстого сосуществуют такие сочетания, как «Работают в поле ребята», «Торопит его в нетерпенье», хрустальная люстра и заколдованный клад, недремлющие думы, «негодую, гудя и на бой созывая». У Некрасова на фоне сочетаний обмахивает мух, согнал снег, «Кучер бешено кричал» встречаются и менее обычные: «Смиранный копотливый Крот. Корит, грозит!»; «Схитрили, души подлые. Да и смеются, нехристи»; «Шальных вестей, бессовестных, Про нас не разноси»; «Непоротой Губернии, Непотрошеной Волости»; «струей сухой и острой»; ср. «я голодал подолгу» — «галденые долгие».

Хотя у каждого из поэтов есть известная доля языковых сочетаний, основанных на звуковой близости, происходит постепенное перераспределение роли сочетаний разных типов — общезыковые связи уступают место менее обычным. Об этом свидетельствует, например, распределение разных слов в рамках однородных членов.

Часть слов, объединенных общностью звучания, принадлежит к одному тематическому полю (тополь — тюльпан, олень — лань и т. д.). Эта особенность языка отражается в поэтических текстах, определяя характер однородных членов: «Ворон и воробьев гонять нахальный род»; «Олени, серны, козы, лани» (Кр.); «Услышишь горлиц воркованье и Галъционы тихий глас» (Бат.); «Под тенью тополей, ветвистых Берез, дубов и шелковиц, Между тюльпанов, роз душистых Ряды являются

гробниц» (Жук.); «От шляпок их! чепцов! и шпилек! и булавок!» (Гриб.); «Косули, грабли, бороны, Багры, станки тележные»; «сосна да осина» (Некр.) и т. д.

На основе звуковой близости объединяются и отвлеченные существительные: «Где святость страшных клятв?.. Где совесть, честь и стыд?» (Тр.); «Презрение святынь, позор почтенных лиц» (Лом.); «В ней надежда, ожиданье»; «отечество и честь» (Жук.); «душа и дума» (Гнедич); «без клятв и клеветы» (Фет); «За рабство вековому плену, За робость пред мечом Литвы» (Хомяков).

Одновременно развивается и нетематический принцип объединения слов, который постепенно становится главенствующим: «Шутками зависть, злобу штыком, Рок низлагать молитвой и богом» (Держ.); «царей проказы и приказы» (Языков); «вино, войну нам славили поэты» (Дельвиг); «Навеки мы разлучены с тобой Стеной теперь — а после тайной» (Лерм.); «Под этим саваном снегов, Под этой синевой тумана» (Н. Павлов); «О, сжался над Сибирью, над собою» (Хомяков); «Пули немецкие, Пули турецкие, Пули французские, Палочки русские» (Некр.); «Собери скорей все волны, все валуны, все струи»; «Сквозь проломы кремлевской стены и сквозь поляны» (Мей); «Смесь Каткова и куты» (Вл. Соловьев). На фоне устойчивого сочетания лавры и оливы: «Принести в твой дом с оливой лавр» (Держ.); «Мирт, олив и лавров своды» (Жук.) и т. д., перечисление Баратынского — «У миртов, у олив, у моря, и у лавы» — воспринимается как обновление штампа. В сочетаниях, основанные на звуковой близости, последовательно включаются собственные имена: «гармония Гомеровых стихов» (Гнедич); «Волги вал белоголовый», «Сороти студеной Гостеприимные струи» (Языков); «Рыдала долго Зораида»; «Он был вскармлен сей Москвой» (Бар.), ср. «Москва-старушка нас вскармила» (Хомяков); «Как Ариадна, преданная гневу» (Лерм.); «Корегой покоренною, Как Сократ, красноречив» (Некр.); «Ты картина, Катерина» (Козьма Прутков).

Как видно из приведенного материала, звуковой близостью связаны подлежащее и сказуемое, подлежащее и дополнение, определяемое и определение, однородные члены. Кроме того, соотносятся определение и сказуемое: «Брюзгливым оком обозрел» (Бар.); «И стройный мусикийский шорох Струится в зыбких камышах» (Тютчев); «Проснулось эхо гулкое, Пошло гулять-погуливать» (Некр.), глаголы при разных существительных: «Жизнь играет, солнце греет» (Тютчев), определения к разным существительным: «закрытый взгляд Жестокой смертию объят, И несравненная рука Уж посинела и жестка» (Лерм.); «Седой зимы сердитый бог» (А. Толстой). Иногда соотнесенные слова включаются в более сложное построение: «на встречу толпами Сыплет народ, и пушки палят» (Жук.); «...Где выл, крутятся, сердитый вал; Туда вели ступени скал» (Лерм.).

Подавляющее большинство сочетаний в поэзии XVIII—XIX вв. носит нетропеический характер. Тропы на основе звуковой близости возникают редко. Метафора Ломоносова: «Руками, реки, восплещите,» — заимствована из псалма. Цитатный характер имеет и сравнение радуги со смарагдом, которое почерпнуто из Апокалипсиса и встречается у Фета, Бунина.

Сравнения, основанные на звуковой близости, в поэзии XVIII—XIX вв. крайне немногочисленны: «Молитва в воздухе, как дым, не исчезает, Но будто молния

небесный свод пронзает» (Херасков); «Как гусли тихи иль цевницы, Звенят их гласы с облаков» (Держ.); «Окна ее как огни меж темными липами блещут» (Жук.); «Славяне шли, как львы с ловитвы» (Рылеев); «Толпою полетят виденья прежних дней» (Бар.); «Лежали горы грудой вековой»; «Взор покраснел, как зарево заката»; «...обнявшись, будто две сестры, Струи Арагвы и Куры» (Лерм.); «Смотри, как облаком живым Фонтан сияющий клубится» (Тютчев); «Блуждающий плюиц, как развешанный плаиц иль завеса» (Майков); «Так ласкательно шепчут струи, Слово робкие струны воркуют гитар»; «Весь залив блестит, как сталь»; ср. «Пруд, как блестящая сталь» (Фет); «Как паутиною, все затканы пути» (Случевский). Еще реже встречаются в поэзии этого времени метафоры, основанные на звуковой близости: «Озер живые зеркала» (Языков); «грудь гор» (Жук., Хомяков); «В груди глубокой рудника»; «корабля колыбель» (К. Павлова); «очей моих ночь» (А. К. Толстой). Иногда звуковая близость лежит в основе параллелизма, при этом соотнесенные слова оторваны друг от друга большими фрагментами текста. В стихотворении Лермонтова «Умиравший гладиатор» своеобразно использована анаграмма Рим — мир: первая часть стихотворения начинается словами: «Ликует буйный Рим». Во второй части слову Рим соответствует мир: «Не так ли ты, о европейский мир». Смысловый параллелизм поддерживается звуковым параллелизмом и в стихотворении Полонского «Качка в бурю»: «Гром и шум, Корабль качает» — «Вижу я во сне: качает Няня колыбель мою».

Преобладающие типы сочетаний не совпадают у разных поэтов. Одни из них, например, Мей, предпочитают вокалический тип сочетаний, основанный на явных звуковых соответствиях между словами: «Купалась под Купало»; «десницей карающей выжженный край»; «От невидимой силы, неведомой»; «точно очарован Я смолodu... да, видно, зачарован»; «И стали власть снимать с меня бесстыдно Не только в думе нашей царской — в доме». Напротив, у такого поэта, как Фет, сочетания, в которых звуковое сходство слов достаточно наглядно, — лишь часть синтаксически связанных сочетаний, основанных на звуковой близости. Глубокие звуковые переклички: «Правду провидит он с высей творенья»; «Дохнул я струею и чистой и страстной», — сосуществуют с множеством сочетаний, в которых сходство слов затемнено вставками, наращиваниями, перестановками и т. п.: «влажное ложе»; «я болен, я влюблен»; «в помысле смелом»; «зелени растительную сырость»; «разноцветные варницы»; «Как мавзолей, безмолвен храм»; «Безбрежная, как море, Волнуется и наливает рожь»; «ишире и краше»; «Шевелись же, весло, шевелись» и т. д.

В поэзии XVIII—XX вв. сравнительно мало повторяющихся сочетаний. Часть их представляет собой устойчивые формулы (громада гор, ручей журчит), часть же имеет более индивидуальный характер: «луч случайный» (П., Фет); «тоска жестокая» (Некр., К. Павлова); «промерзлая земля» (П., Фет); «поэт — поет» (П., Бар.), пить — петь: «Захарьин! пей и пой» (Держ.), «в халате пил и пел» (Вяземский), «пойте, пейте» (Ап. Гр.), «ревет и рвет»: «Отчаянный пастух рвет, волосы, ревет» (Дмитриев); «Борей ревет и рвет в лоскутья паруса» (Кр.), ср. «В глухой степи ревел, в лесу дремучем выл, Крутился между гор, он рвал, шумел, валил» (Херасков).

Чаще повторяются пары слов, которые образуют разные сочетания. Отмеченная О. Бриком пара *голос — гусли* у Пушкина входит в ряд перечислений: «*гласы* трубны, Рога, тимпаны, *гусли*, бубны». Гораздо раньше эти слова объединил Симеон Полоцкий, назвав один из сборников «*Гусль доброгогласная*». Державин сделал их членами сравнения, Хомяков объединил в сочетание «*гуслей сладкий глас*». У разных поэтов XVIII—XIX вв. повторяются такие пары, как *гора — гореть, грудь — гордый, гряда — огород, жаждать — ждать, ковер — кровля, зима — земля, лес — лист, роза — заря, скала — сакля, поле — пыль* и т. п.

Одно и то же слово приобретает у разных поэтов разные звуковые соответствия. Это такие слова, как *венки, лист, толпа, блестеть, струя*. Кроме того, поэты разрабатывают возможности определенных паронимических гнезд и отдельных слов: «Теперь и *тень* в саду *темна*»; «*Тени* станем мы прозрачные»; «*Потонул* в той душистой *тени*»; «И все таинственней, безмерней Их *тень* растет, растет, как сон» (Фет). В поэзии начала XX в. процесс объединения близкочувственных слов убыстряется. Звуковые связи между словами, которые до этого времени существовали в скрытом виде, начинают обнажаться. Слова, входившие в состав дистантных повторов, объединяются в синтаксически связанные сочетания. Выходят на поверхность ранее завуалированные связи между словами. Например, звуковая связь между словами *демон* и *дым* (ср. у Лермонтова: «Мой *демон*» — «*Носясь меж дымных* облаков») становится звуко-смысловой связью: «Есть *демон* утра. *Дымно*-светел он» (Бл.).

Меняется характер связей между некоторыми словами в строке и соседних строках. Слова, находившиеся в непосредственной близости, но синтаксически не связанные, становятся членами разнообразных словосочетаний: ср. «У *Черного* моря *чинара* стоит молодая» (Лерм.) — «И снова в ночь *чернеют* мне *чинары*» (Б.); «Скажите: в *странствиях* умрет ли *страсть* моя?» (П.) — «*странствий* и *страстей* подъяв немало» (Ив.). Слова *тень* и *стена*, которые обычно складываются в сочетания «*тень* (или *тени*) на *стене*» (Фет, Ап. Григорьев, Блок, Брюлов и др.), вступают и в более тесные отношения друг с другом: «на глухой *теневой стене*»; «в *настенных тенях*» (Б.); «*Стена* и *тени*» — название одного из рассказов Сологуба.

В поэзии начала века у разных поэтов начинают повторяться одни и те же сочетания, и прежде всего сочетания, уже встречавшиеся в поэзии XIX в. Переключек с Пушкиным в это время почти не встречается, хотя сочетание *ладана сладостный дым* имеет соответствия у разных поэтов: «О, как *сладостно* ладаном пахнет кругом»; «И *ладана* дым тонкий Висит, дрожит *усладно*» (Бр.); «*Душным ладаном* *улады*» (Ан.); «*Ладан сладостный* курить» (Вяч. Ив.). Зато переключки с Жуковским гораздо более явственны. Серийными становятся такие его сочетания, как *дым подымался, голубая глубина*: «Хорошо нам, вольным *дымам*, *Подыматься*, *растилаться*»; «Безмерные хоры и песен и криков, Как *дымы*, *подымутся* в небо глухое» (Бр.); «*Вздымаю дым*, как знамя» (Бал.); «*дым несчастий подымался*» (Гор.); «... *Воздымая* к солнцу — в небо *Дымы* черных алтарей» (Вол.). У Белого это сочетание встречается и в стихах: «*Подымается* тусклый *дымок*», и в прозе: «*вздымался дымо-*

вой столб разговора». Звуковая связь между словами неоднократно используется в прозе Сологуба и Ремизова: «высоко, как дым, подымается пыль...» Сочетание *голубая глубина* используют Вяч. Иванов, Бальмонт, Белый («голубой глубиной глаз»; ср. «оголубила глубинами») и другие поэты. Сочетание выходит за пределы поэзии символистов: «Голубая глубина» — название сборника стихов А. Платонова. Слова *голубой* и *глубокий* сближает Блок: «В тишине голубой и глубокой».

В литературе начала века имеют соответствия и другие сочетания Жуковского: *могильная мгла*: «Как в безмолвии могилы, Я живу в беззвучной мгле» (Бр.); «В могилы мутной, белой мглы» (Вяч. Ив.); *колокол* — *клик*: «колокол... скликал»; «На голос твой колокола Откликнулись вечерним звоном» (Бл.); «колокольный переклик» (Ремизов); «клик колокольный» (Гор.); «Лишь только колокол вечерний с берегов Перекликается, звеня и занывая, С могильной стражею белеющих крестов» (Бунин).

Лермонтовское сочетание *в тесных стенах* повторяется у Брюсова: «В теснине стен я весь на страже», — у Бальмонта: «В пространстве узких тесных стен», — у Городецкого: «Из теснин сомкнутых стен». Сближение глаголов *желать* и *жалеть*: «Всегда жалеть и не желать» («Демон») имеет соответствие у Анненского: «Ни о чем не жалеть, ничего не желать»; у Сологуба: «Не жалела, но щадила, Не желала, но звала».

В наследство от Фета символисты получили устойчивую связь слов *тайна* и *тень*: «О тишина! Тайна богов! О полутень»; «Как тайны изваянной тень» (Вяч. Ив.); «Вещают тайну тени» (Сол.); «Тень таинственного сна» (Бр.) и т. д. Объединению «скелеты... скалят зубы» (Фет) соответствуют менее глубокие объединения Ремизова: «оскаленный скелет в терновом венце», Блока: «скелет... скалясь». Сочетание Фета *глаза газели* также имеет соответствия у Бальмонта: «с глазами газели», Северянина: «Как глаз газели на заре».

Повторяются и некоторые другие сочетания, принадлежащие разным поэтам: *рок* — *рука*: «Рок нам из мрака зовущую руку простер» (Вяч. Ив.); «Рукою беспощадной рока» (Сол.); «роковая рука» (Б.); «Рок рукою суровой Приподнял завесу времен» (Бр.), ср. у А. Плещеева: «И все, что рок во дни невзгод Давил железною рукою»; *веселый* — *весенний*: «Мой веселый, весенний пир!» (Бл.); «веселие весеннее»; «Веселый зов весенней зелени» (Бр.), ср. «Весенний день глядел в окно так весел» (А. К. Толстой).

Повторяются некоторые пары слов, встречающиеся у разных поэтов XIX в.: *святая* — *светлый*: «Одинокая участь светла, Безначальная доля свята» (Бл.); «много Светлых полян для кущ святых» (Вяч. Ив.); «Под светлым Маиром святую любовь» (Сол.); «Что в слове “родина” светло и свято»; «светят святые огни»; «светлая святыня» (Бр.); *строй* — *струны*: «стройные струнные хоры» (Бал.); «золотые струны Стройте без меня» (Вяч. Ив.); «строим струнным» (Бр.); «Струнят и строят инструменты» (Б.); *гордый* — *город*: «измучен скучным шумом гордых городов»; «гордый, царственный, торжественный город» (Сол.); «город — горд» (Бр.), ср. «громадный, гордый град»; «о, гордый город мой» (Ап. Григорьев), *видеть* — *ведать*: «Я видел сны, я ведал откровенья» (Вяч. Ив.); «Чтобы помнили, видели, ве-

дали»; «Ведал громы, видел бури» (Бр.), ср. «Там на неведомых дорожках Следы невиданных зверей» (П.).

Повторяются и сочетания, которые приобрели серийность уже в поэзии XIX в. Это относится в первую очередь к паре *темный — туман*. Отмеченная Бриком у Пушкина и Лермонтова, эта пара встречается и у других поэтов XIX в.: «*Темнота и туман застилают мне путь*» (А. К. Толстой); «*Темно-серый, свинцовый туман*» (Случевский).

В поэзии начала XX в. сочетаются друг с другом не только слова *темный* и *туман*, но и слова *томительный*, *томный*, *мутный*, которые для некоторых поэтов становятся ключевыми: «*томная тьма*», «*в темноту тумана*» (Б.); «*потемневший туман*», «*затмился налетом тумана*», «*в томительном тумане*», «*В этом мутном городе туманов*» (Бр.); «*темно от тумана*», «*Во тьме томления земного*», «*В томленье темном и великом*», «*я томился и метался*» (Сол.); «*Меж темных заводов и мутных*»; «*Потемневший, помутневший взор*» (Бл.); ср. в «*тумане мутном*» (Д. Давыдов); «*мутно-темны небеса*» (Ап. Григорьев).

Слова *шелест — лист* дважды объединяет Тютчев: «*Багряных листьев томный, легкий шелест*»; «*Из летних листьев разве сотый, Блестя осенней позолотой, Еще на ветви шелестит*». Объединяют их и другие поэты (Огарев, Языков, А. К. Толстой, Ап. Григорьев, Плещеев), а в прозе Гончаров, Чехов. Эта пара повторяется затем у Бальмонта, Белого, Иванова.

Другое звуковое подобие слова *лист — блестит* содержится в только что процитированном отрывке из Тютчева (в его же стихотворении «Листья» заглавное слово имеет в тексте два соответствия — *летим* и *блестим*), а до того в стихах Державина: «*Возблистал на листьях мед*»; «*Липова роща, как жар, возблистала Вкруг меда листом*», Жуковского: «*На сумраке листок трепещущий блестит*», Лермонтова: «*И верба, наклоненная над ними, Блистала вдруг листьями золотыми*». Оно также привлекает внимание разных поэтов начала века. К нему обращается Брюсов: «*Сухие листья... Они блестели, им время тлеть*»; Белый (в прозе): «*разблистались листики инкрустации*».

Размытое сочетание *серебряный серп*, которое встречается у Гоголя, Жуковского, Майкова, используют Фофанов, Блок, Городецкий. Сочетание, основанное на сближении однокоренных слов, *веретено — вертится*: «*И уж вертящее вертится В твоих перстах веретено*» (Ф. Глинка); «*Веретено мое прыгает, вертится*» (Некр.), также приобретает серийность: «*Веретенушко, вертись*» (Вяч. Ив.); «*Я сам вертел веретено*» (Бр.), ср. в прозе: «*пыльные веретена, синие в вечернем свете, неслись по городу и вертелись*» (Ремизов).

Отдельные сочетания, не имеющие аналогии в традиции, также начинают повторяться, переходя от поэта к поэту. Круг этих повторяющихся сочетаний относительно широк: *тусклый — тоска*: «*Белый, тусклый, тоскующий день*» (Коневской); «*День тоскливый и ленивый, День ленивый потускнел*»; «*Тоскою тусклой обуян*» (Сол.), ср. у Л. Андреева: «*и вся их жизнь будет тусклая, тоскливая*»; *путать — путь*: «*Среди запутанных путей*», «*В темноте мой путь я путал*» (Сол.); «*Все запутаны пути раздумий*» (Бр.); «*путали перепутья*» (Ремизов), *гореть — играть*: «*Это — кровь*

моя тает И горит да играет», ср. «Я, играя, сам сгораю» (Сол.); «Хрусталь горит. Вино играет» (Бр.); «Горит, играет перстень самоцветный» (Бунин), луг — лог: «Логом струится, лугом бредет» (Вяч. Ив.); «Благоухает лог и луг» (Бр.), нежный — снежный: «нежно-снежно-белые» (Бал.); «как нежный, снежный, краткий»; «Мой нежный голубой подснежник» (Б.); «Нежный саван снежной белизны» (Бл.), страсть — ярость: «Последней страсти ярость» (Бл.); «яростная страсть» (Бр.), нагая — нога: «наги ноги» (Сол.); «Полунагой и босоногой дева» (Вяч. Ив.). Пара пусто — постыло объединяется у Ремизова: «и стало так пусто и невыносимо постыло» — и в набросках к поэме «Возмездие» Блока: «Мария, нежная Мария, Мне жизнь постыла и пуста!»; «Мне пусто, мне постыло жить», ср. «А мне Постылый век усталому коль боги И длят еще» (Ан.). Повторяются и некоторые другие сочетания: летучая туча (Сол., Б.), тучка летучая (Бл., Кузмин), дивная дева (Сол., Кон.), торопливый трепет (Бал., Кузмин), зарево зорь (Бал., Бр.), лунные льны (Вяч. Ив., Вол.), перламутра переливы (Бл., Вол.), ср. истомные уста (Вяч. Ив.) — уста неистомные (Бр.).

Однокоренные слова бездна и бездонный объединяются так, что выходит на поверхность их родство: «в бездонной бездне»; «В бездне бездонно-глубокой» (Бр.); «Я пронесу тебя над бездной, Ее бездонностью дразня» (Бл.); «Меж двух бездонностей и в двух зеркальных безднах»; «Из вышних бездн глядит бездонность глаз» (Бал.); ср. у А. Белого: «Где бездна гибельна (без дна!)».

Иногда возникновению синтаксически связанных сочетаний препятствуют ограничения в сочетаемости, характерные для того или иного периода. Как только это ограничение теряет силу, так соответствующее сочетание может появиться. Слова синий и сон вступают в непосредственный контакт друг с другом, когда приобретают широкое хождение сочетания цветového прилагательного с отвлеченным существительным, и сразу начинают повторяться: «засинеет сон воспоминаний» (Бунин); «Синий сон благовонных кадил» (Ан.); «Беато снился синий сон» (Бл.).

Расширяется сочетаемость некоторых слов, основанная на звуковой близости. Слово клонить, которое на протяжении всего XIX в. сочеталось со словом колени (сочетание клонить колени встречается еще в «Сказании о Борисе и Глебе»), приобретает иные соответствия. Это прежде всего слово клен: «Тихо склонялися клены, С неба скользнула звезда» (Бр.); «Зеленю, таинственный клен, Неизменно склоненный к тебе» (Бл.); «Клоня кленовый лист» (Б.); ср. «Где ильм и ель, Широколистный клен И древний дуб, сплетаясь ветвями, Склонят свою главу» (Хомяков), затем такие слова, как локон: «локон наклонный» (Бр.), колокольня: «колокольня наклонилась» (Гор.), колонна: «склонись перед колонной Вандомской» (Бр.); ср. «С балкона кланялись цветы» (Бл.).

Интересна судьба сочетаний, включающих слово ветер. Уже у Ломоносова это слово сочетается со словами порывает, повторяют, вертят, направят: «Как в понт пловца способный ветр Чрез яры волны порывает»; «Се глас мой звучно повторяют Земля, и ветры, и валы»; «Тут ветры сильные... На Запад и на Юг, на Север и Восток Стремятся и вертят мглу, влагу и песок»; «Пловцу способный ветр направить». Сочетания с этим словом используют и другие поэты XVIII в.: «возвратила ветры вспять»; «ветрам растворил глубокие пещеры» (Сумароков);

«ветрам вверяет» (Львов); «тревожные ветры» (Петров). В поэзии XIX в. слово сочетается с глаголами *верить* (Жук.), *править* (П.), *встревожить* (Лерм.), *растворить* (Полежаев), *твердить* (Тютчев), *заворотить* (Некр.), *реветь* (Мятлев), ср. в прозе: «Дождь и стон *ветра* в трубе *вторили* ее хриплому голосу» (Марлинский). Преимущественное распространение в литературе XIX в. приобретают сочетания с глаголом *рвать* и разными приставочными образованиями от этого глагола. В поэзии конца XIX — начала XX в. наряду с приставочными образованиями и образованиями с постфиксом *-ся*: «*Ворвется* в сердце *ветер* снежный» (Бл.) глагол употребляется и в чистом виде, например, у Анненского, Блока, в стихах и прозе А. Белого, в поздних стихах Брюсова, у Волошина, М. Зенкевича и т. д.

Круг сочетаний, в которые входит слово *ветер*, в это время достаточно широк. Это по преимуществу сочетания с глаголами: *умертвить* (Фофанов), *швырять* (Бр.), *тревожить* (Бал.), *воротиться* (Бал.), *трезвонить* (Бал.), *поверять* (Сол.) и т. д., ср. «Развернутое *ветром* знамя» (Бл.); «*ветер* — винт *перевертней*», «*ветер вертким вором*» (Б.). Сочетания с глаголами *твердить* и *вторить* повторяются у разных поэтов: «Только *ветер* не спит, И гудит, и *твердит* О свиданьи в иной стороне» (М. Лохвицкая); «*ветер твердит*» (Б.); «Я *ветру* вслух *твердил* стихи» (Бр.); «*ветер вторит* диким завываньем Их жалобным, но радостным стенаньям» (Бунин); «Только *ветры* воем *вторят* Тихим жалобам его» (Сол.), ср. в прозе А. Белого: «*ветры вторили*».

Хотя у разных поэтов тенденция к объединению близкозвучных слов выражается в разной мере — сравнительно мало ею затронуто творчество Бунина, Анненского, Волошина, наибольшую дань ей отдал Вяч. Иванов — можно проследить некоторые особенности, общие если не для всех, то для многих поэтов.

Если говорить о строении паронимических сочетаний, то реже всего встречаются сочетания консонантного типа: «*печать печали*» (Сол.); «Так нам *велит* времен *величье*»; «*Спалена* моя степь, трава *свалена*» (Бл.). Чаще, чем другие поэты, к ним обращается Вяч. Иванов: «*Сень* тающей *сети* зеленой»; «*Узлами* пылающих *уз*»; «*Потускла* ярь, костер *потух*» и т. д. Распределение сочетаний вокалического и эпентетического типов не совпадает у разных поэтов. Если у Брюсова и Сологуба сочетания эпентетического типа единичны, то Блок и Иванов обращаются к ним довольно часто: «*полунощный плащ, полет всех планет, святая стая, в серых сферах, на улице снежной и сонной, Она взманила, земля пустынная*» (Бл.); «*сильный, смольный хмель, Година* размерена *гордыни* Содомовой, Под темной *бронзой* звучных *броней, стон* Протянутых воздушных *струн*» (Вяч. Ив.). В стихах Блока сочетания эпентетического типа дополнены сочетаниями, для которых характерна перестановка согласных и наращение согласного в начале слова, в результате чего сходство слов размывается: «*Большая, жалобная стужа*»; «Когда ты *зlobен* или *бoлен*»; «Там стоит просто *грустный, Расстроенный* неудачей».

К эпентетическому типу принадлежит и значительная часть сочетаний Анненского: «Любит *древних*, любит *давних* ворошить»; «Кровью был *покрыт* и *проклят*»; «Есть любовь, похожая на *дым*: Если тесно ей — она *дурманит*»; «Грубо *сорван саван* снежный». Редкое в стихах этого времени противопоставление также

представляет собой сочетание эпентетического типа: «И было мукою для них, Что людям музыкой казалось».

Своеобразна по строению часть вокалических сочетаний Вяч. Иванова. В некоторых случаях одно слово заключено в другом и как бы вынимается из него. Так организованы два типа сочетаний, с одной стороны, такие, как «в *кладезях* *клады*», *островерхий остров*, где совпадают начальные согласные, с другой стороны, такие, как «костер *державы ржавой*», *таверна верных*. Несколько сочетаний такого типа содержится в стихах А. Белого: «*души душистый* стих»; «Навеяв *синий, синий* *иней*»; «Целю я, *целуя-милуя*»; «*зарыскают* быстрые *рыси*»; «*бирюзовый* зов».

В поэзии начала XX века довольно много сочетаний вполне обычных, в том числе и общеязыковых. Прежде всего они характерны для Блока: «*Тропу* печальную, ночную Я до погоста *протоптал*»; «*Строен* твой *стан*»; «*затянут* *стан*»; «*тонкий* *стан*»; «*взглянув* в *глаза* мне»; «Для *веселых* и *славных* детей»; «*Собираюсь* *бросить* злобный вызов»; «Пока не *затравлю* ее, как *зверя*» и т. п. Печать обычности и простоты лежит и на других сочетаниях Блока. Связи, которые они устанавливают, лежат на поверхности: «Она узнала *зыбь*, и *дымы*, Огни, и *мраки*, и *дома*»; «Вы, *зеленые, крепкие, малые*, Твари *милые, небывалые*»; «Сын *осеняется* крестом»; «И *челн* твой — будет ли *причален?*»; «*Пробудились* в комнате мужчина и *блудница*» (ср. в том же стихотворении: «Сегодня была она, как *смерть, бледна*»), «*Гуляет* нынче *голытьба*». На этом фоне выделяются сочетания: «*Меня* *клянут* людские *поколенья*», «*Колдун* одной рукой *кадил*» и особенно «*Закарабкался* *краб* *всполохнутый*», в которых взаимоориентированность слов обнажена. Печатью обычности отмечены и такие сочетания Блока, как «*городская* *гарь*», «на *древнем* *дворце*», «*уступом* *скользких* *скал*», «на *вершинах* *колких* *елок*», «*могильный* *ангел*», «*роговая* *зорька*», «на *узорной* *резьбе*», «*тело* *теплое*» (при изысканной звуковой организации всего сочетания «*тело теплое топча*»), «*половецкий* *полон*», «*помыслы* твои *несмелы*».

Языковые сочетания встречаются и у других поэтов. Даже у Иванова необычная внешняя форма часто скрывает вполне обычное сочетание: *заступы тупы, опахалом алым, скалистый скат*.

На противоположном полюсе находятся тропеические конструкции, количество которых в начале XX в. возрастает по сравнению с поэзией XIX в. Это сравнения: «Как *колос*, грозой опаленный, Склонюсь я во прах пред тобой»; «Сияньем, как *саваном*, был я одет» (Бал.); «Стреляет шелковый огонь Струею жалящей *рубина*»; «*волоса*, как *василиски*» (Б.); «Залито поле, как *золотом*, Щедрым посевом *патронов*» (Бр.); «Как *волоса*, Волокна тонких *дымов*» (Вол.); «Из *купола*, как из *купели*» (Кузмин), сравнения-приложения: «*черные вороны-воры*» (Бал.); «*невесту-весну*» (Бл.); «В *терему-тюрьме* родился», «*Змей-зимовник* *самосон*», «*небо-нёбо*» (Гор.).

Хотя в ограниченном количестве, но появляются и метафоры разных типов, в том числе предикативные метафоры: мир — *мираж* (Ан.), «*Совесть* — *светильник* опасный и жгучий» (Бал.), генитивные метафоры: «в кольца дыма *Черной думы* *врезан дым*» (Ан.); «*плен* твоих *пелен*» (Кон.); «*бусыньки* *брусник*» (Сол.); «*зовы* *звонов* колокольных»; «*белой пыли* *пелена*» (Бр.); «*лучи* *лучины*» (Гор.). Среди этих

единичных метафор выделяются метафоры Сологуба: «Никаким желаньем не ужален»; «надо мной не властно жало Твое, о жалость», и в особенности довольно многочисленные метафоры Иванова: *нектар нег, рокоты рока, зевы язвин, зеница зенита, лунные льны, вестью расцветь, горящих грудей горны*.

Если Вяч. Иванов сжимает пространство, на котором осуществляется звуко-смысловой эффект, и обнажает связи между словами, то особенность тропов в стихах Блока в том, что звуковое сходство слов не подчеркивается, а, напротив, прячется. В непосредственной близости оказываются слова, образующие размытые сочетания: «когда же *грусть* твою *погасит* время»; «воздух, ясный, как *вода*». Синтаксические связи осложняются, так что паронимы непосредственно друг с другом не соотносятся: «Умер вешний *голос*. *Погасли* звезды синих *глаз*». В некоторых случаях паронимы распределены между соседними строками, так что связь, существующая между ними, затушевывается: «Мне *друг* один — в сыром ночном тумане *Дорога* вдаль»; «На тонкой мачте — маленький *фонарь*, Что камень драгоценной *фероньеры*»; «И весной непомерной *взлелеяны* Поседельх туманов *развалины*»; «И когда вам мерцает обманчивый *свет*, Знайте — вновь он *совет*ся во тьму»; «Когда ты загнан и *забит* Людьми, *заботой*, иль тоскою»; ср. более раннее и более простое сочетание: «Я в четырех стенах, *убитый* Земной *заботой* и нуждой». Лишь в нескольких метафорах Блока обнажено звуковое сходство слов: «*Костры* надзвездной *красоты*»; «*очи* *ночи* бурной», ср. «*дуновений* легкую *дань*». Это метафоры из ранних стихов. Однако поэт предпочел другой путь, следуя поэтам XIX в., которые нередко отрывали друг от друга слова, связанные и в звуковом и в смысловом отношении: «*Покорны* солнечным лучам Так сходят *корни* в глубь могилы» (Фет); «*Душа, душа*, которая всецело Одной заветной отдалась любви И ей одной *дышала* и болела...»; «И никогда таким *вином*, как ныне, Ваш славный кубок *венчан* не бывал» (Тютчев).

Основная позиция, в которой сочетаются близкозвучные слова в поэзии начала XX в., — соположение. Если Сологуб и Белый сравнительно редко объединяют слова как однородные: «Келья моя и *тесна* и *темна*»; «*Скучным* и *скудным* томиться трудом» (Сол.); «*песни, пени*»; «*долы, дали*» (Б.), то для Бальмонта, Блока, Иванова однородные члены, связанные звуковой близостью, характерны в значительно большей степени. В позиции соположения сосредоточена большая часть немногочисленных сочетаний Анненского. Сочетания отвлеченных существительных: «среди кошмара *дум* и *дрем*» (Ан.); «*смятенье* и *смерть*»; «Над *смертью*, *смердом* и *страданием*» (Бл.); «Летят *Победа* и *Обида*», «Отзвук *плесков* — отзвук *пляски*» (Вяч. Ив.) соседствуют с сочетаниями конкретных существительных, которые в свою очередь обладают разной степенью смысловой близости: «в *мире* широком, в *море* шумящем»; «Я — *цирцея, царица*»; «Встаньте *смерчем, смертным* шквалом» (Бр.); «*Тесовый гроб, суровый грот*» (Бал.); «Льет *медь* и топит *мед*» (Вяч. Ив.).

Сочетания двух глаголов, мало распространенные в поэзии XIX в., приобретают активность: «*вздвигались* и *дымились*»; «Свечи *пылали* и *плыли*»; «Талый воск и *плакал* и *пылал*» (Ан.); «как чаю я и *чую*»; «Ключ *звонит* и ключ *зовет*»; «*переменялась, переминалась*» (Бал.). Подобные объединения характерны для Блока: «Бензин

пахтит и пахнет»; «И ты смеешься дивным смехом, Змеишься в чаше золотой»; «Завивалась и звала»; «Бил и будил колокольную медь»; «Меня пленять и опьянять», ср. «Опьяненный вином золотистым, Золотым опаленный огнем». Особенно многочисленны сочетания двух глаголов в стихах Вяч. Иванова, который часто объединяет в этой позиции олова с разным количеством согласных: «Мреть — и меркнуть»; «Топит, топчет снег отталый, Куралесит, колесит»; «Севера солнце умильней и доле Медлит, сходя за родимое поле, Млеет во мгле». Соположение глаголов — частая позиция паронимов у С. Городецкого: «Все ли чувт, все ли чают!»; «А Юдо мчит и мечет взор»; «Но за дверью звонок оборвался И упал, и звенел, извинялся»; «Вознеслись лучи, как стрелы, И вонзились в небеса»; «Сердце, стой! Не бейся. Стынь, Сердце, стань».

Значительное место среди звуко-смысловых сближений разных поэтов начала века занимают атрибутивные сочетания. Они характерны для Блока: «тихими стихами», «Тишину улетающих лат», «смертный сумрак», «Снедающий меня недуг», «Несметный сонм огней» и т. п., для Вяч. Иванова: «опустелое тело», «землею разомлелой», «глубокие глыбы», «Ряды берез, причастниц непорочных» и т. п. В еще большей степени характерны они для Брюсова, в стихах которого атрибутивные сочетания преобладают над всеми остальными: *земные зимы, едкий яд, тугая тайга, стройные строфы, безвестные выси, железные жилы*, «Мира древний дровосек», *приют запретный, грядущий город, в мохнатых мантиях, «от браги багряной», уста не усталые* и т. д.

Сочетания подлежащего и сказуемого, связанные звуковой близостью, занимают одно из последних мест по степени распространенности: «Град горит и не сгорает»; «черт чертит» (Вяч. Ив.); «Сплетаются два лепестка» (Бр.). Есть среди них и глагольные метафоры: «Как в ветер верило истлевшее ветрило» (Бр.); «струятся строки» (Бал.); «И синих скал зубчатые остроги Теснят и стерегут Зеркальный плен изменчивой тревоги» (Вяч. Ив.).

Синтаксически связанные сочетания, основанные на звуковой близости, по-разному распределены в стихах разных поэтов начала XX в.

У Сологуба звуко-смысловые сочетания, возникшие довольно рано, более или менее равномерно распределяются по всему его творчеству — от раннего случая поэтической этимологии — обнажения внутренней формы собственного имени *Вытегра*: «Тоска и слякоть, хоть завить, Недаром Вытегрой зовется», — до сочетаний конца 10-х — начала 20-х годов: «Юдольный проходя удел, Земные свергнувши вериги». По свидетельству современников, Сологуб любил каламбуры, «улыбки слов». В стихах его шуточные сближения слов не отразились, его сочетания меньше всего каламбурны, но связь слов по созвучию для него существенна в большей степени, чем для других старших символистов. Частных сближений, не имеющих обобщающего характера, типа *алый лал, развернулись вереницы*, у Сологуба почти нет. Четкому чертежу сологубовского мира, куда частное и мимолетное почти не проникает, соответствует и характер его звуко-смысловых сближений. В пары объединяются ключевые слова: *утешения тишины, умиительные молитвы, по-*

кайнные каноны, злое зелье, мучительная мечта, «разорвать бы постылые петли», святые светила, светила возвестили.

Иногда слово становится предметом пристального рассмотрения, при этом рефлексия направлена и на его звуковые связи, и на вызванные им смысловые ассоциации. Таким смысловым центром становится имя Вячеслав в стихотворении, посвященном Вячеславу Иванову: «Реет имя ВЯЧЕСЛАВ. Вящий? Вещий? Прославляющий ли вещи? Вече? иль венец? Слава? слово? или слать? Как мне знаки разгадать?»

Часть сочетаний повторяется или варьируется. Это, как правило, сочетания, важные в смысловом отношении. Центральные слова-образы Сологуба — *земля*, *безумие*, *змей* (миф о солнце-драконе, золотом змее — один из основных мифов Сологуба) связаны общностью звучания и сочетаются друг с другом: «*Безумием окована земля, Тиранством золотого змея*»; «*Безумная и страшная земля*»; «*мрак безумия земного*»; «*змей безумно-золотой*» и т. п. В звуковом отношении перекликаются и эпитеты змея — *злой* и *золотой*. Так же варьируется связь *земной* — *изменя*: «*Земным изменчивым убранством*»; «*Изменил я тебе, неземная*». В стихах, представляющих собой отклик на события революции 1905 года, Сологуб повторяет пару *нагайка* — *нагая*: «*Я лежала нагая И нагайками били меня*»; «*Нагаек свист и визг мучений, Нагая дочь и злой палач*»; ср. «*нагло наги*». В разных позициях и на разных расстояниях повторяется и пара *скучный* — *скудный*, *отрава* — *отрада*.

В поле зрения Брюсова прежде всего попадают двухконсонантные сочетания, часть которых представляет вариацию одного и того же созвучия: *сон яснеющий*, «в *ясном сиянии глаз*», *ясная сень*, «под *синим* бесплодным *сияньем*» и т. п. В некоторых сопоставимых случаях глубина звуковых повторов у Брюсова меньше, чем у других поэтов. Отдельные пары слов у него сближают два согласных, в то время как у других слова с этими же корнями сближены тремя согласными: «*Меня утешит тишина*»; «*мучившей мечты*»; «*Змей желаний сладко жалит*»; «с *молитвой умильной*»; ср. соответствующие сочетания Сологуба, которые приводились выше. Однако постепенно глубина звуковых повторов увеличивается: «*прозрачной, призрачной*»; «*странные растенья*»; «*странные строенья облаков*»; «*лазурный, лучезарный путь*»; «*море зимнее, незнаемое мной*» и т. п.

В основном сочетания Брюсова не выделяются из общей массы, если не считать таких звуковых сближений, которые можно рассматривать как своего рода цитату. Посвящая стихи Игорю Северянину, он имитирует некоторые особенности его манеры, в частности, пристрастие его к нагнетанию разнотипных звуковых комбинаций: «*Строя струны лиры клирной, Братьев ты собрал на брань... Не пеан вызывает пьяный...*»

Картина меняется в 20-е годы, когда Брюсов испытал влияние Пастернака. Количество звуковых сближений резко увеличивается: «в *мирадах миров*»; «икон *извечный венчик*»; «*оскверненный сквер*»; «*трели менестрелей*»; «*Зачерпнуть ли под череп с созвездьями небо?*». Если сравнения представлены одним сочетанием — *манит*, как *магнит*, то метафор значительно больше: «*Играет Город в жизнь*»; «*извет ветвей*»; «*Полюс льды престольно простер*»; «*Сквозь шелест*

шелков и из волн валансьен»; «лыжи лижут... наст»; «Сан-Марко два жгута витые Колены жгут, мечту двоя».

На основе звукового сходства сближаются апеллятив и собственное имя: «Монахи, монахи, цари»; «Брат ли Кабраль кораблю!»; «Каламбур Колумба»; «Я в лете лет беззвучно затерялся»; «Домби дамбами давят Отелл»; «подновленный Новалис»; «ледяной Клондайк». Сближаются и два имени собственных: «В Беарне ли, в Берне ли»; «С Ганга, с Гоанго, под гонг, под тимпаны».

Существенное место занимает в стихах Брюсова этого времени соположение близкозвучных слов: «пыль, полымя в небо»; «Рим и мир миновал я» (ср. «*Urbi et orbi*»); «Но в клике ль коршунов, в орле ли клетоте»; «Все — в былое, в запруду, в запрет?»

Часть этих сочетаний несет на себе печать искусственности, которая особенно бросается в глаза в строках, в которых нагнетаются однотипные созвучия: «С таежных талостей Татлиным стать ли?»; «Лапой лампу пальма ль валит»; «По травам, трапам, тронам, трунам, По тропам плачь, плачь по цветам». Или когда на небольшом пространстве сочетаются разнотипные созвучия, четко противопоставленные друг другу: «тропик торопит в злоеющие вежи»; «Гирлянды гор, ступни столиц, Муть моря, плавни повилики»; «Лунь-ведун счел все луны, все цифры в Люцифере».

Как уже говорилось, наиболее характерно тяготение к паронимии для Вяч. Иванова. Количество звуко-смысловых сближений нарастает от сборника к сборнику и наибольшей выраженности достигает в сборнике «*Cor ardens*».

Круг слов, которые вступают в звуко-смысловые сочетания в стихах Вяч. Иванова, достаточно широк. В частности, Вяч. Иванов чаще, чем его современники, обращается к сочетаниям, в состав которых входят собственные имена: *Эрос ярос-тный, платаны Платона, лилии Галилеи, семенем Семелы, арконские белые кони*. Некоторые его сочетания становились предметом пародирования. В то же время у Вяч. Иванова довольно много сочетаний, которые отсылают к опыту предшественников: *убелены луной, душа — дышит* («Плывет и жизнью нежной дышит Душа под космами таинственных убранств»), они имеют соответствия у Тютчева; *лилея — лелеять* («лилею в глубоких лесах Взлелеял Пан») — у Батюшкова; «демон надоумил» у Жуковского; *соловей славить* («Чье ты, солнце, соловей, славить»); ср. у Крылова: «Соловушка, душа моя! Я слышу, что тебя Везде за песни славят»; «парус распустило»; ср. у Пушкина: «распусти паруса полотняные»; «древнее древо»; ср. у Некрасова: «Чем дерево дворянское древней».

Как пишет С. Аверинцев, стихи Иванова противопоставлены стихам Бальмонта как воплощение слова замкнутого, которое существует «как неделимая, целостная и отделенная от всего иного единица смысла»¹, воплощению слова, разомкнутого навстречу другим словам. Тенденция к отдельности слова преобладает в ранних стихах Вяч. Иванова. Позднее проявляется и иная тенденция — тенденция к раз-

¹ Аверинцев С. Вячеслав Иванов // Иванов Вяч. Стихотворения и поэмы. Л.: Советский писатель, 1976. С. 26—27.

мыванию границ слова, к звуковому объединению серии слов льющимся звуком. Так, появляется тройная рифма, более характерная для Бальмонта: «Рудой *ведун* отливных *рун*, Я — берег *дюн*, что Бездна лижет»; «В час полных лун седой *валун*, Что, приливая, море движет».

В отличие от Бальмонта, который либо выдвигает на первый план один звук, либо окружает центральное повторяющееся двухконсонантное созвучие серий аллитераций, повторяющих один из звуков, его составляющих, Вяч. Иванов в некоторых стихотворениях опирается на двухконсонантное созвучие, которое может обрастать другими согласными, в результате чего и возникает ощущение глубокой внутренней связи между словами и впечатление плывущего звука: «Как плавных волн прилив под пристальной луной, Валун охлынув, наплывает И мель пологую льняную пеленой И скал побегу покрывает», — «Былою белизной душа моя бела И стелет бледно блеск безбольный, Когда пред образом благим твоим зажгла Люб-бовь светильник богомольный» («Раскол»); «Льнет лаской золота к волне зеленой льна И ленью смольною в медвяных льется травах» («Загорье»). Одно слово плавно переходит в другое, звук концентрируется. Эту особенность звуковой организации стиха доводит почти до пародии И. Северянин: «Сонные сонмы сомнамбул весны Санно манят в осиянные сны»; «Лунное сияние — это точно в небе льны... Ленно лани льняные лунно влюблены...»

Так в стихах Вяч. Иванова сочетаются два противоположных устремления — с одной стороны, отграничение соотнесенных слов, противопоставление их звуковому окружению: «*скит* на белых *скатах*», с другой — растворение их в близкой звуковой среде.

Происходит своего рода встречное движение. Не отказываясь от объединения паронимов, Вяч. Иванов обращается к аллитерации. Не случайно строки «Пьяный пламень поле пашет» приводили на память Брюсову «Чуждый чарам черный челн» Бальмонта. И, напротив, Бальмонт, не отказываясь от аллитераций, обращается к сочетаниям, часть которых четко противопоставлена своему звуковому окружению: *сгорбленное горе, с душою воздушной, святая свита, остывшим, уставшим*. Слово в разных текстах может приобретать разные соответствия: «над *пустыней полусонной умирающих морей*»; «*тайно стынут* волны меркнувших морей»; «в *мерцании мира*»; «в *морях миров*»; «под светом планет *паутиным*»; «*планетность пылинок*»; «*сплетенья, гирлянды планет*»; «*пленительна зеленая планета*». Бальмонт иногда даже играет однотипными созвучиями: «*Думный, дымный, темный, томный* Дремлет лес».

Синтаксически связанные сочетания, основанные на звуковой близости, в стихах А. Белого сосуществуют с другими способами звуковой организации стиха и часто не отделяются от них. А. Белый интересуется звук как таковой. Тем не менее количество звуко-смысловых сближений у него постепенно возрастает.

В сборниках «Пепел» и «Урна» тенденция к объединению близко звучащих слов представлена сравнительно небольшим количеством сочетаний: «Бросали *бренчавшие бревна*»; «Гремели *рыданьем родным*»; «В краях *сырых, суровых*»; «Закло-

тавших колоколен»; «В мыслях — молнийный излом»; «Сухие шелесты слетают с тополей»; «Роптанья страстные струны»; «Коралловый, кровавый рог» и т. д.

Несколько звуковых отражений группируется вокруг лейтмотивов «Пепла» — внутренне связанных слов *простор, пространство, простертый*: «Просторов простертая рать: В пространствах таятся пространства»; «Пространствами стертый, бредет»; «Я — просторов рыдающих сторож»; «Одинокое, бедное поле, Сиротливо простертое вдаль».

С разнокоренными словами, объединенными звуковой близостью, соперничают излюбленные Белым нагнетения однокоренных слов, особенно характерные для «Урны». Иногда разные способы звуковой организации стиха объединяются в одном стихотворении. Так строится неоднократно цитировавшееся в этой связи стихотворение «Смерть», в котором объединяются разнокорневые слова («мину-ют песни, пени») и, в частности, слова, дополненные аллитерацией: «сметает сме-хом смерть», сочетания и повторения однокоренных слов: «кругом крутые кру-чи»; «краснеет красный край» (впоследствии эта строка казалась Белому неудач-ной); «клонюсь над склоном дня»; «умри — гори: сгорай!», внутренняя рифма: «как нежный, снежный, краткий». Подобная же картина и в стихотворении «Прости», где объединяются сочетания однокоренных слов: «как ропицут, взропицут роици», паронимы: «внемя волненью волн» и внутренние рифмы.

В сборнике «Звезда» Белый экспериментирует с аллитерациями и ассонансами, на фоне которых выделяются более глубокие созвучия: «И моря рокот роковой»; «блистающая стая»; «Над травой мотылек — Самолетный цветок». В некоторых стихотворениях разные приемы звуковой организации стиха сочетаются: «Вот не-беса, наполнясь, как слезами, Благоуханным блеском вечеров, Блаженными блис-тают бирюзами И — маревом моргающих миров».

Количество сочетаний, основанных на звуковой близости, несколько возрастает в стихах 20—30-х годов: «треск стрекоз»; «томно матов Над голубем голубиз-ною зной»; «Из-за чехла — мельканье мелкой моли»; «свирепый вебрь»; «пыльный, полудневный пламень»; «Немою глыбой голубой»; «Молочный, ломкий, молодой»; «мороки рока».

Переделывая свои старые стихи, Белый не только дробит строку, акцентируя каждое слово, вплоть до предлогов, но и объединяет слова на основе звуковой близости. Он не только объединяет слова в синтаксически связанные пары, но и сближает слова, независимые друг от друга: «Площади, пыльные липы, — Пыли пы-лающих плит»; «Летайте — Над лепетом лет»; «треплется тополь С тропы, Как влепленный в лепеты Лета». Помимо этих развернутых звуковых построений, по которым разлиты разные вариации созвучия, в стихах этого времени используются и более обычные двухсловные сочетания: «оранжевою ржавчиною рдея»; «льет русые росы» (ср. *сырые росы* в «Пепле»), «мороками рока»; «скорбно скорчены».

Белый не избегает и уже имеющих традицию сочетаний, он несколько варьи-рует их, меняя местами и т. п. (Белый знал работу О. Брика, в которой описаны эти сочетания). В стихотворении «Маленький балаган на маленькой планете “Земля”» рядом с сочетанием «Молний малиновых нам Миготня», которое соотносится с за-

главным словом *маленький*, используется и сближение слов *плач* — *печаль*, имеющее большую традицию. Опираясь на устойчивую связь между ними, Белый помещает их в необычную для них синтаксическую позицию: «Тысячелетием *плачет: печаль*». В «Первом свидании», насыщенном внутренними рифмами («И *чертит* па, и *вертит* туры»), ассонансами («И *трудный гуд*, и *нудный зуд*» — «Так ноет зуб, так *нудит блуд*»), повторениями однокоренных слов («От безобразий городских До тайн безобразий Эреба, До света образов людских Многообразиями неба»), рядом с каламбурными сближениями («Графиня *толстая*, *Толстая*»; «Не та *калоша: Каллаша*»), рядом с такими сочетаниями, как *гиблый гибеллин*, *осиянная Осанна*, «я переломлен, *переполнен Переполохами* пустот»; «Так, звуки слова “дар Валдая” *Балды*, над партою *болтая*, — *Переболтают* в “дарвалдая”», используется и традиционное объединение «*Туманы темные повисли*».

Звукосмысловые сочетания символистов подготавливают расцвет паронимии, который наступит в поэзии более позднего времени, хотя сами по себе они в значительной мере находятся в русле поэзии XIX в., где почти не было паронимов в тропеических конструкциях. В 20-е годы поэты начала века (Брюсов, Белый) испытывают сильное влияние нового литературного окружения.

В поэзии конца 1910 — 20-х годов и более позднего времени резко уменьшается роль сочетаний общезыкового типа. На первый план выдвигаются тропеические конструкции и в первую очередь метафоры разных типов: *ножами наживы* (Хл.); *радуга судорог, костры оркестра, пенится пенье* (Маяк.); *пошлаина бессмертной пошлости* (Цв.); «*метель полночных матиол*», *душа душна* (Паст.) и т. п. В метафоры объединяются слова, которые в поэзии XIX — начала XX в. находились в непосредственной близости друг от друга, но в контакты не вступали: «И *стон* раздался под *стеной*» (Лерм.) — «*стон стены*» (Хл.); «Молвит слово» — «*соловей поет*» (Лерм.) — *соловыи слова* (Цв.); «На *город* пали *груды* серой пыли» (Бр.) — «*города — груды* глиняные» (Маяк.); «На *дне* у меня Играет мерцание *дня*» (Лерм.) — «до *дней* последних *донца*» (Маяк.). Приобретает активность и противопоставление близкозвучных слов. Одновременно продолжает играть важную роль объединение тематически неоднородных слов в рамках однородных членов: «Время *жертвы* и *жратвы*»; «Без *проволóчек* и *про́волочек*» (Хл.); «в *монистах*, в *монетах*, в *туманах*»; «*чернил* и *чар*» (Цв.); «Ах, тяжелые *соты* и нежные *сети!*» (Манд.); «о *принципах* и *принцах*» (Паст.).

Меняются и типы сочетаний, которым отдается предпочтение. Если в поэзии XIX в. слова легко обрастают вставками и наращенными, так что сходство между ними маскируется, в поэзии XX в. это сходство акцентируется. В связи с этим резко падает количество эпентетических сочетаний, хотя некоторые поэты прибегают к ним неоднократно: «на *площадь, мрачно очерченную чернью*», «*стодомым содомом*» (Маяк.); «*древен* и *дивен*»; «*сивилла: ствол*» (Цв.). Возрастает роль вокалических сочетаний, которые тяготеют либо к полному совпадению звукового состава слов, либо к минимальному отличию между словами: «В *поте — пишуций*, в *поте — пашуций!*» (Цв.).

Паронимические сочетания в тексте утрачивают свой единичный характер. Нагнетение паронимов разных типов становится одним из принципов организации текста: «Слезаят слезы с крыши в трубы, к руке реки чертя полоски» (Маяк.). Иногда таким образом организованы и в достаточной мере развернутые тексты (например, «Лесная тоска» Хлебникова).

Материал поэзии XIX в. и в первую очередь поэзии Пушкина наглядно показывает, что словосочетания, основанные на звуковой близости, напоминающие некоторые факты поэзии XX в., на самом деле принадлежат к другой системе. Это становится еще очевиднее, если принять во внимание, что в создании этой системы принимают участие не только рассмотренные, но и те сочетания, которые основаны на соответствии звонких согласных одного слова глухим согласным другого: «Пружины ржавые опять *при*шли в движенье»; «*Пара*ше *Препору*чу семейство наше» (П.) и т. д.

Сколь бы резко ни отличались системы, в которые включаются сочетания, основанные на звуковой близости, в XIX и XX вв., и сколь бы отличными друг от друга ни были сами сочетания, в стихах поэтов XX в. используются и сочетания, уже апробированные ранее. Это относится не только к таким сочетаниям, как *ветер рвет, лист шелестит, дым подымается*, которые приобрели ко времени «паронимического взрыва» устойчивый характер, но и к менее обычным: «*тучные тучи*», «*город горит*» (Маяк.); «*желанный, жаленный*», «*пожар пожирает траву*» (Цв.); «*синь и сонь*» (Ес.); «еще *спутан* и свеж *первопут*ок», «*карабкались крабы*» (Паст.) и т. п. Некоторые сочетания повторяются у разных поэтов, как повторялись они и в более раннее время: «Радости *пей! Пой*» (Маяк.); «*Пей и пой*, моя подружка» (Ес.); «Я хочу, чтобы поезд и *пил и пел*» (Цв.).

Таким образом, новая система вбирает в себя старые элементы, которые переосмысливаются в соответствии с ее особенностями.



О способах звуковой организации стихотворного текста *

Звуковую организацию стиха можно рассматривать с разных точек зрения. В работах последнего времени исследователи прежде всего обращают внимание на звуко-смысловые связи и способы их осуществления: анаграммы и паронимическую аттракцию (работы В. Н. Топорова, В. В. Иванова, В. С. Баевского, В. П. Григорьева и других). Предметом изучения становится и собственно звуковая сторона, прежде всего звуковая организация отдельных стихотворений.

В русской поэзии на протяжении XVIII — начала XX вв. последовательно используются устойчивые приемы звуковой организации стихотворного текста. Это разнообразные комбинации контактных и дистантных звуковых повторов и вариаций, возникающих в результате того, что глухим согласным одного слова соответствуют звонкие согласные другого слова. Эти приемы, создающие звуковую связность стихотворного текста, и будут рассмотрены в дальнейшем.

Дистантные повторы

Дистантные повторы могут занимать в композиции стихотворения разное место. В одних случаях они организуют строфу, в других имеют межстрофный характер.

Дистантные парные повторы играют важную роль в небольших текстах, в которых они обладают самостоятельной значимостью, скрепляя соотнесенные фрагменты текста. Дистантные повторы связывают слова, находящиеся в симметричной позиции: в первых строках строф: «Над *виноградными* холмами» — «Там, в *горнем* неземном жилище» (Тютчев); «Пуская в свет свои *мечты*» — «Иль раб *мучительных* страстей» (Фет); в других симметрично расположенных строках разных строф. В стихотворении Тютчева «Здесь, где так вяло свод небесный...» пара *погрузившись* — *грезы* связывает третью строку первой строфы с третьей строкой второй строфы («Здесь *погрузившись* в сон железный» — «Как лихорадочные *грезы*»).

* Публикуется по: Проблемы структурной лингвистики, 1984. М., 1988. С. 183—211.

Расположение строк, связанных звуковыми переключками, может быть сдвинуто по сравнению со строфическим членением. Например, связаны не первые строки строф, а первая строка одной строфы и вторая строка следующей, как в стихотворении Пушкина «Нет, я не дорожу мятежным наслаждением», где слова *мятежным* имеет размытое соответствие во второй строке второй строфы: «О как мучительно тобою счастлив я».

Дистантные повторы могут связывать первую и последнюю строфы стихотворения, в частности, первую и последнюю строки, а иногда даже первое и последнее слово. Эта закономерность характеризует не только небольшие стихотворения в две, три, четыре строфы, но и более развернутые тексты. Вот несколько примеров, почерпнутых из текстов разного объема: «Я памятник себе воздвиг чудесный, вечный» — «Чело твое зарей бессмертия венчай» (Держ.); «Не верь, не верь себе, мечтатель молодой» — «Махающий мечом картонным»; «Сквозь туман кремнистый путь блестит» — «Темный дуб склонялся и шумел» (Лерм.); «Уж солнца раскаленный шар» — «Коснулись ключевые воды» (Тютчев); «Не брани меня, мой друг» — «На серебряное блюдо» (А. К. Толстой); «Когда к ночи усталой рукой» — «Талый воск догоревшей свечи»; «На белом небе все тусклей» — «Тебе, тоскующее я?» (Анненский); «Я по первому снегу бреду» — «Над древесными бедрами ив» (Есенин).

Довольно последовательно устанавливаются точки соприкосновения между началом и концом в стихотворениях Фета: «Как на черте *полночной* дали» — «Тебе печальная примета»; «Как *мошки* зарею» — «О, если без слова Сказаться душой было *можно*»; «Средь кленов девственных и плачущих берез» — «Пугать иные *поколенья*» и т. п.; «Все будто бы *кровли* да стены» — «Да *крыльев* лететь не дает»; «И *торчит* еще Церерой Ненавидимый бурьян» — «И Юпитера *встречает* Лоно Геи молодой».

В развернутых текстах дистантные повторы складываются в цепочки, связывающие разные строфы стихотворения: «Молча сажу под окошком темницы» — «Меч мой тяжелый и панцирь железный» — «Мчись же быстрее, летучее время» (Лерм.); «Заревая вьюга» — «А проснутся завтра — Изорвут, гляди» (Фет).

Как правило, простые дистантные повторы и их цепочки входят в состав более сложных звуковых композиций.

Многоконсонантные слова и их отражения

Несколько типов контактных и дистантных повторов заключают в себе многоконсонантное слово и его отражения. Звуковой рисунок строки и строфы зависит от того, в какой степени соприкасаются соотнесенные слова. Наиболее тесны связи в цепи, когда многоконсонантное слово соотносится со словами, в разной мере отражающими его консонантный состав, но связанными и с ним, и между собой повтором двух или даже трех начальных согласных:

*Громады гор, зазубренные скалы
Из океана высятся грядой.*

(Бунин)

Подобный же рисунок возможен и при дистантном повторе: «О как их блеск меня тревожит!» — «Дрожат от боли и бессилья» (Тютчев). В этих случаях многоконсонантное слово уподобляется контактному повтору однотипных созвучий. В некоторых стихотворениях к многоконсонантному слову восходит объединение однотипных созвучий. Например, звуковой состав многоконсонантного слова *наступил* в первой строфе стихотворения Пушкина «Осень» имеет два отражения в следующей строфе (*последние листы*): «Октябрь уж наступил. Уж роща отряхает *Последние листы* с нагих своих ветвей». Такой рисунок возможен и при дистантном расположении соотнесенных созвучий. Слово *Палестина* в стихотворении Лермонтова «Ветка Палестины» имеет несколько отражений, среди которых контактный повтор, связанный синтаксически: «Иль *пели песни* старины, Когда *листы* твои сплетали Солима бедные *сыны*». Подобные звуковые построения могут входить в состав более сложных: «Как ясность *безоблачной* ночи» — «И все, что лучом их *случайным*» — «Блаженством оваяно *тайным*» — «Лишь мне, молодая царица...» (Фет).

Такие построения существуют наравне с другими, в которых слова, в разной степени отражающие консонантный состав многоконсонантного слова, либо вовсе не пересекаются друг с другом, либо — это более обычно — пересекаются лишь частично. В этих последних случаях многоконсонантное слово и его отражения можно уподобить повтору разнотипных согласных.

1) Многоконсонантное слово предшествует более простым словам, в разной мере отражающим его консонантный состав. Происходит своего рода распадение многоконсонантного слова, которое иногда сопровождается переменой качества отдельных звуков. Звуковой рисунок строк меняется в зависимости от расположения соотнесенных слов. Многоконсонантное слово и его более простые отражения могут быть сконцентрированы в строке: «Лишилась *власти, славы, сил*» (Лом.); «Нет, *просвистал* в твой парус ветер ночи» (Жук.); «Он *славить* мне велит Леса, долины, воды» (Барат.); «И *белизна* всю *зелень* облила» (Тютчев); «*Светлые, словно из стали*» (Некр.); «Я стою на *прибрежьи*, в *пожаре* *прибоя*» (Бальм.); «*Потускнел* на небе *синий лак*» (Ахм.).

Если соотнесенные слова распределены между соседними строками, они могут располагаться двояко. Многоконсонантное слово оторвано от своих отражений: «Но *просветленный* и немой, *Овеян властью* неземной» (Фет); «*Стамбул* для сладостей порока *Мольбе и сабле* изменил» (П.); «*Мучительный, ужасный* крик Ночное *возмутил молчанье*» (Лерм.); при перемене качества одного или нескольких согласных: «На *мавзолеях* у *вождей, Властителей* *земель, морей*» (Держ.); «Там над водой *младенец*, *восхищенный Луной, подьмлет* крик»; «В *блаженной* памяти

моей Одной улыбкой нежной боле» (Фет); «Точно древние своды во храмах *пещерных* В подземелье *Перуна*, высоком и *черном*» (Бунин).

При другом расположении одно из простых слов примыкает к многоконсонантному: «То *стеклянная стена* О скалы раздроблена» (Языков); «Сквозь *обветренные ветки* Стаи черные *ворон*» (Фофанов); «Вновь пропитал *Кентавр ткань* праздничной одежды Настояем *трав* и ядом змей» (Бунин).

Консонантный состав многоконсонантного слова может быть распределен между словами соседних, сменяющих друг друга строк: «В дыму огонь *блестел*. Звучал *булат*, картечь визжала, Рука бойцов колоть *устала*» (Лерм.).

Многоконсонантное слово может стоять на стыке строф, так что оно относится к одной строфе, а его отражения к другой: «Отчего прослыл я *скандалистом?*» — «Не злодей я и не грабил *лесом*» (Есенин); «Над миром *расплескав* крыла» — «Но было тихо в нашем *склепе*, И *полюс* в хладном *серебре*» (Блок).

Аналогичный рисунок характеризует и строки, оторванные друг от друга: «В степи мирской, печальной и *безбрежной*» — «*Бежит*, кипит, сверкая и *журча*»; «Под ними спит сей *властелин*» — «Сей *остальной* из *стаи славной*» (П.); «Ночь тиха. *Пустыня* внемлет Богу» — «*Спит* земля в сиянье голубом» (Лерм.); «Я *задремал*, главу понуря» — «Как камень от удара *млата*» (А. К. Толстой); «*Обледенный* сад» — «И солнца *бледный* тусклый лик» — «Предчувствием *беды*, Сквозь тонкий *лед* еще сквозят...» (Ахм.).

Одно из отражений многоконсонантного слова, так же, как в уже рассмотренных случаях, может примыкать к нему, другие же распределяются в смежной строке: «*Славная* вещь — под окном в клетке держать *соловья*. Грустно в *неволе* певцу, но чары *сильны* у природы» (Фет.). Аналогичный рисунок возникает и при дистантном повторе: «*Вскормленный* в неволе *орел* молодой» — «Туда, где *синют морские края*» (П.). Многоконсонантное слово, которое распадается на более простые слова, стоящие в непосредственной близости к нему, может иметь полное и глубокое соответствие на расстоянии. Например, слово *содроганье* в строке стихотворения Пушкина «Пророк» имеет не только два соответствия, непосредственно следующие за ним: «И *внял* я неба *содроганье*, И *горный* ангелов полет И *гад* морских подводный ход», — но и более полное соответствие на расстоянии: «И он мне *грудь* рассек мечом, И сердце *трепетное* вынул» (ср. *пару внял* и *вынул*).

2) Многоконсонантное слово замыкает цепь более простых слов, из которых оно как бы возникает. Постепенное нарастание количества согласных может характеризовать строку: «*Следить* за *ласточкой стрельчатой*» (Фет), но чаще оно обнаруживается в более развернутых отрезках текста. Более простые слова сосредоточены в строке, многоконсонантное слово находится в соседней строке:

Целует руки, *сети рвет*,
Любви, *восторга* слезы льет.

(П.)

И конь давно не выступал
По нем подкованным копытом.

(Фет)

Неуловимый свет разлился над землею,
Над кровлями безмолвного села.

(Бунин)

Многоконсонантное слово и одно из его соответствий могут рифмоваться:

Я молю, как жалости и милости,
Франция, твоей земли и жимолости.

(Мандельштам)

В более сложных случаях многоконсонантное слово вбирает в себя звуковой состав нескольких слов: «Пускай Пергам давно во прахе, Пусть *мирно дремлет* тихий Дон, Все тот же ропот *Андромахи* И над Путивлем тот же стон» (Вл. Соловьев). Иногда слова, предваряющие многоконсонантное слово, распределены по двум строкам: «*Вдруг* звуки стройно, как *орган*, Запели в *отдаленье*»; «Невольно *дрогнула* душа При этом стройном пенье» (Фет).

Подобный же звуковой рисунок возникает и при рассеянном повторе: «И *силен*, *волен* был бы я» — «Не голос яркий *соловья*» (П.); «*Есть речи* — значенье...» — «Ему я *навстречу*» (Лерм.); «Как *весел* грохот *летних бурь*» — «*Широколиственно* и шумно» (Тютчев); «*Частых перьев опахала*» — «из листвы *вспорхнула* птица» (Анненский); с переменной тональности: «В *печи трещит* огонь» — «Звук колокольчика *трепещет* в тишине» (Фет). Такое расположение созвучий лежит и в основе более сложных построений: «И *веет* прямо на нее Своею вечною *струею*» — «И *встретить* очевидный день Душа с *восторгом* вылетает» (Фет).

Существенно меняется звуковой рисунок соотнесенных строк, когда исходные слова рассредоточены по соседним строкам, так что одно из них примыкает к многоконсонантному слову:

Одинокая *пальма* стояла над ним
На холме *опахалом* своим.

(Бунин)

Памятным мне будет месяц *вьюжный*,
Северный *встревоженный* февраль.

(Ахм.)

Слова, предваряющие многоконсонантное слово, рассредоточены по сменяющим друг друга строкам: «И, *откликаясь*, ворон черный *Качает* мертвую сосну.

Внизу *клокочут* водопады» (Блок). Подобное ступенчатое расположение соотнесенных слов возможно и при дистантном повторе: «Нежданной *молнии* игра, Как *меч*, блеснувший на мгновенье» — «Как я люблю твоё *молчанье*» (Бунин); «*Теплый* ветер тихо веет, Жизнью свежей дышит *степь*» — «*Сыплют* с неба трель за трелью...» (Фет).

В более сложных случаях многоконсонантное слово подготавливается и постепенно складывается из консонантного состава нескольких более простых слов. Если в цепь входит несколько слов, происходит постепенное обогащение и усложнение консонантного состава этих слов: «Алмазна сыплется *гора* С высот четырёх скалами, Жемчугу бездна и *сребра* Кипит внизу, бьёт вверх *буграми*»; «От *брызгов* синий холм стоит» (Держ.); «*Старый* дом мой пронизан метелью, И *остыл* одинокий очаг. Я привык, чтоб над этой *постелью* Наклонялся лишь *пристальный* враг» (Блок).

3) Многоконсонантное слово располагается между двумя более простыми словами и вбирает в себя консонантный состав слов, его окружающих: движение по восходящей линии сменяется движением по нисходящей. Соотнесенные слова могут быть сосредоточены в строке: «*Врата* *отверзла* в мир *заря*» (Лом.); «*Лунный свет* *сверкает* *ярко*» (Фет); «Что мне *звезды* — *луна* — *небосклон* — *облака*» (Полонский); «*Острей* *стрекочет* легкая *сорока*» (Бунин); «*Был он* *ревнивым*, *тревожным* и *нежным*» (Ахм.).

Если многоконсонантное слово и его отражения рассредоточены между двумя строками, то одно из простых слов помещается в той же строке, что и многоконсонантное слово:

*Шутя, несчастных и счастливых,
Вертушки милые творят.*

(Барат.)

*Пурпурной полосой огня
Прозрачный озарен закат.*

(Фет)

*Мои, вы, о дальние руки,
Ваш сладостно-сильный зажим...*

(Анненский)

Соотнесенные слова могут распределяться между разными строками, которые непосредственно следуют друг за другом: «Он видит, что и *дубы* мшисты Кряхтят, падут с вершины *гор*, Перун *дробит* *бугры* кремнисты И пожигает влажный *бор*» (Держ.). Так могут быть организованы и более развернутые отрезки текста. Строки, начинающие стихотворение Пушкина «Кто знает край...», содержат слова, консонантный состав которых частично отражает консонантный состав слова *развалин*, которое стоит в середине цепочки: *синевой, волной, развалин, лавр, на воле*:

Кто знает край, где небо блещет
Неизъяснимой *синевой*,
Где море теплою *волной*
Вокруг *развалин* тихо плещет;
Где вечный *лавр* и кипарис
На воле гордо разрослись.

Звуковой эффект текста зависит не только от общего принципа его организации, но и от его звуковой плотности. В некоторых текстах отражения многоконсонантного слова следуют друг за другом, непосредственно или с небольшими перерывами.

Так организовано стихотворение Анненского «Второй фортепьянный сонет», в котором постепенно «возникает», а затем «распадается» слово *кристальный*:

Над *ризой* белою, как *уголь* волоса,
Рядами *стройными* невольницы плясали,
Без слов *кристальные* сливались *голоса*,
И *кастаньетами* их пальцы потрясали...

Горели синие над ними небеса,
И *осы* жадные плясуньи донимали,
Но слез не выжали им муки из эмали,
Неопалимою *сияла* их *краса*.

В текстах другого типа, напротив, соотнесенные слова оторваны друг от друга большими отрезками текста. В стихотворении Фета «Морская даль во мгле туманной...» слова *дым* и *гряда*, предваряющие слово *громада* в третьей строфе, содержатся соответственно в первой и во второй строфах, и только слово *не дрогнет* примыкает к слову *громада* непосредственно.

И, наконец, звуковая плотность стихотворения может варьироваться. Определенные звуки нагнетаются в одном месте и разреживаются в другом. Начало стихотворения Мандельштама «В тот вечер не гудел стрельчатый лес органа...» и начало третьей строфы: «И сила страшная ночного возвращения» — объединены перекрестно расположенными размытыми созвучиями: *вечер* — *возвращения*, *стрельчатый* — *страшная*, *лес* — *сила*. Слово *вечер* ведет к слову *коричневый* в начале второй строфы:

Старинной песни мир, *коричневый*, зеленый,
Но только *вечно* молодой,
Где соловьиных лип *рокошующие* кроны
С безумной яростью *качает* царь лесной.

Консонантный состав слова *коричневый* рассыпан по словам *вечно*, *рокошующие* *кроны*, *качает*. Он вновь собирается во второй строке последней строфы: «Та пес-

ня дикая, как *черное вино*». Только что рассмотренные способы звуковой организации в развернутых текстах используются как основной принцип.

Прежде чем появляется многоконсонантное слово, его консонантный состав в разных вариантах распределяется между разными словами. Прежде чем в стихотворении Ап. Григорьева «Молитва» появляется многоконсонантное слово *громадного*, его консонантный состав то концентрируется в строке, полностью или частично, то распределяется между разными строками:

«По мере горенья Да молится каждый Молитвой смиренья Иль ропотом жажды.
Зане выгорая, Горим мы недаром И мир покидая Таинственным паром, Как дым
фимиама, Все дальше от взоров, Восходим до хоров Громадного храма».

В стихотворении Бунина «Из дневника» появлению слова *балкон* предшествует три пары сочетаний, отражающих его консонантный состав или варьирующих его: «В окно я вижу груды облаков... И яркость неба влажно-голубого... Клены золотые И белые березки у балкона»; ср. дальше: «двери на балконе Уже давно заклеены к зиме».

Возникновение и последующее распадение многоконсонантного слова образуют звуковой стержень текста. В стихотворении Пушкина «Буря» слова *скале* и *белой* в первых двух строках: «Ты видел деву на скале В одежде белой над волнами» — ведут к слову *блеск*, которое в свою очередь распадается на слова *алым*, *бился*: «Когда луч молний озарял Ее всечасно блеском алым И ветер бился и летал». В басне Крылова «Слон на воеводстве» к слову *преступление* ведет целая цепь простых слов: *силен, лес, слон, толст, прост, вступило, плуты*. Разные его отражения объединены в строке: «О плуты! — Слон кричит, — какое преступление!» За ним следуют слова *тулупы, не потерплю, не троньте*.

Сочетание контактных и дистантных повторов

Однотипные созвучия в строке или соседних строках прежде всего организуют этот небольшой отрезок текста, отражая тяготение к звуковому сближению рядом стоящих слов. В композиции целого строки, организованные таким образом, могут занимать разное место. Некоторые глубокие повторы не имеют отражений за пределами строки или соседних строк. Действие звукового повтора или вариации ограничено строкой или соседними строками. Во множестве же случаев строка и соседние строки, содержащие контактные повторы, приобретают в стихотворении существенную организующую роль, которая особенно возрастает в развернутых текстах. Контактный повтор дополняется дистантным повтором, давая отражения в разных местах текста.

Контактные повторы не имеют закрепленного места, даже в небольшом стихотворении. Они могут располагаться и в конце, и в начале, и в середине стихотворения, образуя разные звуковые композиции. Объединение созвучий или их вариаций, вынесенное в начало стихотворения, имеет соответствие в его конце: «Подруга дней моих суровых, Голубка дряхлая моя» — «Теснит ее всечасно *грудь*» (П.);

«Там дамы щеголяют модами» — «Как вечер дымно-голубой» (Блок); *Костел-маяк* — примета мореходу» — «На ребрах гор скалистых и нагих» — «Скользят в пролетах башни, и порою...» (Бунин). Пара, связывающая начальные строки, имеет соответствие в середине стихотворения: «С веселым *ржанием* пасутся табуны И римской *ржавчиной* окрасилась долина» — «*Державным* яблоком катящиеся годы» (Мандельштам). Пара, связывающая третью и четвертую строки первой строфы, имеет соответствие в последней строке: «И *стройный* мусикийский шорох *Струится* в чутких камышах» — «И ропщет мыслящий *тростник*» (Тютчев).

Объединение созвучий, тяготеющее к концу стихотворения, или стоящее в его конце, предваряет слово с той же группой согласных. Таков рисунок расположения созвучий в двухстрофном стихотворении Анненского «На воде». Слово *желтый* во второй строке первой строфы: «Околдована желтой луной» — имеет соответствие в начале второй строфы: «Ни о чем не *жалеть*, ничего не *желать*». Слово *тоскливо* в первой строке его же стихотворения «Октябрьский миф» приобретает двойное соответствие в последней строке стихотворения: «*Растекается по стеклам*».

Контактный повтор, стоящий в середине стихотворения, может иметь соответствие либо в его начале: «*Ласточки* пропали» — «*Лист* сухой валится» (Фет), либо в конце: «*Расти, покорствуй, крест* неси» — «В *красе* заплаканной и древней» (Блок), либо и в начале, и в конце одновременно: «Послушна наша *ладия*» — «Я *Лету*, созданную мной, И стены мира *облетаю*» — «Звезда разрозненной *пледы*» (Барат.).

В некоторых стихотворениях в таких композициях роль звукового повтора играет повтор лексический. В стихотворении Лермонтова «Листок» повторяется слово *чинара*, которое входит в строку, основанную на звуковом повторе: «У *Черного* моря *чинара* стоит молодая». Три строфы стихотворения Фета «Как *нежишь* ты, серебряная *ночь!*...» содержат слово *ночь*, ср. «*Темнота* и *туман* застилают мне путь» — «Я не ждал, не гадал, в *темноте* поскакал» (А. К. Толстой); «*Флаг* бесполезный опущен. Только *флюгарка*, на крыше...» — «Сладки мне песни *флюгарки*» (Блок); «*Алым* трепетом пали на статую» — «Перепутаны *алою* пряжей, И плывут из *аллей* бриллиантами...» (Волошин).

Поскольку в звуковой композиции стихотворения участвуют не только собственно звуковые повторы, но и вариации, ближние и дальние связи слова могут не совпадать. Полному и глубокому повтору соответствует слово, варьирующее центральное созвучие. В стихотворении Лермонтова «Русалка» синтаксически связанной паре *колебала* — *облака*: «И шумя, и крутясь, *колебала* река Отраженные в ней *облака*» — предшествует строка, в которой содержится слово *голубой*: «Русалка плыла по реке *голубой*» — консонантный состав которого варьирует центральное созвучие. Таковы же соотношения варьирующихся созвучий в стихотворении Блока «Осенняя воля»: «Вот оно, мое веселье, *пляшет*» — «Над *печалью* нив твоих *заплачу*».

В других случаях одно из слов, входящих в состав размытого сочетания, приобретает более полное соответствие на расстоянии: «В великолепный *мрак* чужого сада» — «Бродил *угрюмый*» — «все *кумиры* сада...» (Пушкин); «Лучи их *сладостных*

очей» — «И взором *ласточек следил*» (Лермонтов); «Кот поет, глаза *прищуря*» — «Спрячь игрушки да вставай, Подойди ко мне *прощаться*» (Фет); «Плащом твои плечи окутал» — «И душу *палящая тень*»; «Ты прошла *голубыми* путями, За тобою клубится туман» — «Но с *глубокою* верою в Бога...» (Блок). В строках Жуковского: «Здесь у *ручья вечернею* порою *Прощальну* песнь он заунывно пел», — слово *вечерний* имеет сразу два соответствия, но одно из них неглубокое — у *ручья*, другое размытое — *прощальну*. На расстоянии же слово имеет глубокую параллель: *очарованье* («Что жизнь, когда в ней нет *очарованья?*»).

И, наконец, далекое соответствие смешанного, размытого сочетания представляет собой еще одну вариацию исходного звукового комплекса. В стихотворении Пушкина «Зимнее утро» сменяют друг друга вариации: *г-л-б/к-л-п/к-б-л*: «Под *голубыми* небесами *Великолепными* коврами» — «*Кобылку* бурую *запречь*», в стихотворении «Памятник»: *г-л-в/х-в-л/к-л-е*: «Вознесся выше он *главою* непокорной...» — «*Хвалу* и *клевету* приемли равнодушно». По этому же принципу организованы такие соотнесенные строки, как «*Седая мгла* вьет вкруг холмов...» — «*Умолкли* птиц живые голоса» — в стихотворении Баратынского «Осень» или: «В *угрюмом мраке* пропадал» — «А утром *храм* был светел» — в стихотворении Бунина «Айя-София».

Еще один тип соотношения между исходной парой и ее соответствием основан на том, что размытое сочетание звуков приобретает на расстоянии неполное и неглубокое соответствие: «В поработанные *бразды* *Бросал* живительное семя» — «Их должно *резать* или стричь» (П.).

При несовпадении количества звуков у рядом стоящих соотнесенных слов одно из них может иметь более полное соответствие на расстоянии: «Теперь и *тьнь* в саду *темна*, И трав сильнее благоуханье, Зато какая тишина, Какое *томное* молчанье» (Фет).

Слова, связанные глубоким повтором и сконцентрированные в строке или соседних строках, имеют на расстоянии менее полное соответствие. Паре *вечерний* — *очарованье*, связывающей строки в центре стихотворения Тютчева «Последняя любовь»: «Помедли, помедли, *вечерний* день, Продлись, продлись, *очарованье!*» — предшествует слово *суеверней*, консонантный состав которого отчасти совпадает с консонантным составом центральной пары.

Исходное объединение однотипных созвучий может иметь и не одно соответствие в тексте, в особенности развернутом. Вынесенное в начало текста, такое объединение становится источником звуковой волны, которая может проходить через все стихотворение. В стихотворении Лермонтова «Родина» созвучие *п-л-н*, скрепляющее соседние строки: «Ни слава, *купленная кровью*, Ни *полный* гордого *доверия* покой», — видоизменяясь и преобразуясь, проходит через все стихотворение: «*Проселочным* путем люблю скакать в телеге» — «Дрожащие *огни печальных деревень*» — «Люблю дымок *спаленной жнивы*». — «Я вижу *полное* гумно» — «Смотреть до *полночи* готов На пляску с топаньем и свистом Под говор *пьяных* мужичков». Исходное созвучие доходит до последней строки стихотворения, где имеет ослабленный, преобразованный вариант. Сквозное центральное созвучие

организует строки, связанные с исходными другими звуковыми переключками: *доверия — деревень, кровью — говор*. Те строки, которые не имеют соответствий в начале стихотворения, связаны между собой: *вижу — жнивы*.

Напротив, объединению однотипных созвучий, отодвинутому на конец стихотворения, может предшествовать цепь слов, содержащих это созвучие. В стихотворении Лермонтова «Баллада» объединению созвучий в конце стихотворения: «И *стон* раздался под *стеной*» — предшествуют слова *потянув, тайной, тень*. Так организовано и стихотворение Тютчева «Вот от моря и до моря...». Сквозной звуковой ряд начинается словом *вот*, первым словом стихотворения, и заканчивается контактным повтором *Севастопольских вестей*. Между началом и концом ряда располагаются слова *славы* (первая строфа), *вестовой* во второй строфе («И за ним следя глазами Вдоль по нити вестовой»). В третьей и четвертой строфах слова центрального ряда сочетаются с контактными повторами: «Сел и *каркнул* и *крылами* Замахал он *веселей*»; «И *кричит* он, и *ликует*, И *кружится* все над *ней*».

Если объединение созвучий имеет не одно, а несколько соответствий, они могут быть выдержаны в разных тональностях. Так, в стихотворении Фета «Первая борозда» объединению созвучий в соседних строках: «Ветерок *благоухает* Сочной почвы *глубиной*» — предшествуют два слова *плуг* и *глыбы*. Объединение однотипных созвучий может лишь тяготеть к началу или концу цепи соотнесенных слов, но не начинать или кончать ее. В стихотворении Лермонтова «Свидание» слово *вечерний* во второй строке первой строфы: «Погас *вечерний* луч» — соотносится с объединением *сумрачной — чинарою*, связывающим вторую и третью строки следующей строфы: «На *сумрачной* горе Под свежую *чинарою*». В начале следующей, третьей строфы содержится слово *черные*, которое продолжает этот ряд: «Внизу огни *дозорные* лишь на мосту горят И колокольни *черные*, как сторожи стоят». Начало третьей строфы связано с началом шестой, которая содержит еще одно преобразование центрального созвучия: «*Прочь, прочь*, слеза *позорная*. Кипи, душа моя! Твоя измена *черная* Понятна мне, змея!» Лексический повтор (*черный*) сопровождается повтором звуковым: *дозорные — позорная*, совпадает и место этих слов в строфе — конец первой строки.

Если объединение однотипных созвучий включает в себя многоконсонантное слово, то с ним полностью или частично соотносится сквозной звуковой ряд. Стихотворение Ап. Григорьева «Город», начинающееся объединением слов, связанных и в звуковом, и в смысловом отношении: «Да, я люблю его, *громадный гордый град*», организуют отражения слова *громадный*: *другие, граниты, страдание* (1-я строфа), *гранит, страдание, горе, море, дани* (2-я строфа). Начало третьей строфы: «И пусть *горят* светло *огни* его *палат*» — продолжает центральную звуковую цепь, в которую включается слово *горят*, и соотносится с шестой строкой этой же строфы, в которой частично повторяется ее рисунок: «В *окне* ль с *богатою гардиной*». В четвертой строфе варьируется исходное сочетание: «А в те часы, когда на *город гордый мой*», — но дальше звуковое движение замирает — основной звуковой комплекс *г-р-д* уже не возникает, а о слове *громадный* напоминают такие далекие отголоски, как *рой* и *день*.

В еще большей степени зависимость сквозного ряда от многоконсонантного слова становится ясной тогда, когда исходное объединение созвучий размыто. В стихотворении Пушкина «Поэту», первые строки которого скреплены размытым сочетанием *не дорожи — восторженных*: «Поэт! *не дорожи* любовью народной. *Восторженных* похвал пройдет минутный шум» — сквозная звуковая цепь соотносится со словом *восторженных*, вслед за которыми идут слова *живи, усовершенствуя, всех строже, твой треножник*. В стихотворении А. К. Толстого «Вновь растворилась дверь на влажное крыльцо...» слово *растворилась* становится источником целого ряда слов, в то время как его подобие *дверь* соотносится лишь с одним словом *доверие*. Ряд проходит через третью строку первой строфы: «Дымятся. Теплый *ветр* повеял нам в лицо», — которая связана с первой не только словом *ветр*, но и рифмой, через четвертую строку второй строфы: «Сегодня *возвестил*, что жизнь пришла иная», третью строку третьей строфы: «И *вторят* им бегущие ручьи, Колебя *тростника* желтеющие перья», — вторую и четвертую строки последней, четвертой строфы: «Пускай же, как они по глине и песку *Растаявших* снегов, журча, уносят воды, Бесследно унесет души твоей тоску Врачующая *власть* воскреснувшей природы». Соотнесенные строки, помимо сквозного центрального созвучия, которое идет от слова *растворилась*, объединены еще и побочным созвучием, которое выглядит то как *р-ш* (*пришла*), то как *р-ч* (*ручьи, журча, врачующая*). Строки, заключающие эти слова, связаны и другими звуковыми переключками. Сочетание *растворилась дверь* — устойчивая формула, повторяющаяся у разных поэтов. Не заключающая в себе ничего необычного со смысловой точки зрения, она в то же время чрезвычайно важна в ином отношении — именно она определяет звуковую организацию стихотворения.

Источником сквозного звукового ряда, вокруг которого группируются разнотипные контактные повторы, может быть многоконсонантное слово, от которого ответвляется один из этих повторов. Таков звуковой рисунок первой строфы пушкинского стихотворения «Осень», о котором уже шла речь. Поскольку источником звукового ряда может быть и контактный повтор и многоконсонантное слово, оба эти приема иногда совмещаются. Ряд начинается многоконсонантным словом, а объединение однотипных созвучий возникает как следствие его развития. Таково слово *навстречу* в стихотворении Пушкина «Зимнее утро». В непосредственной близости от него находятся его отражения: «*Навстречу северной Авроры, Звездою севера явись*». Оно же становится источником длинного звукового ряда, который включает слова: *вечор, мрачные* во второй строфе, в следующей строфе содержится объединение: «*Прозрачный лес один чернеет*» и слово *речка*. Заканчивает ряд слово *запречь*, которое уже соотносится не столько с исходным словом, сколько со словом *прозрачный*.

Многоконсонантное слово вступает в контакт с парными повторами. Если парный повтор стоит в начале ряда, то в него может включаться многоконсонантное слово, звуковой состав которого частично пересекается с центральным созвучием, и тогда часть ряда можно представить как результат распада многоконсонантного слова. В стихотворении А. К. Толстого «Ты жертва жизненных тревог...»

многоконсонантное слово *сопротивленья* следует непосредственно за объединением созвучий *р-т-в*, начинающим стихотворение: «Ты *жертва* жизненных *тревов* И нет в тебе *сопротивленья*, Ты, как *оторванный* листок, Плынешь без воли по течению. Ты, как на жниве сизый дым, Откуда *ветер* ни повеет». В более сложных случаях многоконсонантное слово и контактный повтор соприкасаются лишь частично. Многоконсонантное слово, помимо отражений, объединяющих его с контактным повтором, имеет и своеобразные отражения.

Варьирование контактных повторов

Распространенная разновидность дистантных повторов — повторение объединений однотипных созвучий, контактный повтор, имеющий более или менее сходное соответствие на расстоянии. Соотнесенные объединения такого рода, как правило, не совпадают. Они отличаются друг от друга либо количеством, либо качеством согласных, либо расположением пар, либо всем вместе взятым. Пара *брызгами* — *разбегаясь* в стихотворении Лермонтова «Дары Терека», отмеченная О. Бриком: «Слезы *брызгами* летят. Но по степи *разбегаясь*», — соотносится с другой парой, с иным количеством согласных: «*Обагрила* знойной крови *Благородная* струя».

В строках, связанных лексическим повтором, повторяющееся слово также имеет разные соответствия. В стихотворении Пушкина «Герой» повторяющееся слово *чума* имеет два разных соответствия и образует с ними размытые сочетания: «Клейменный *могучою чумою*» — «И холодно руку *жмет чуме*». В стихотворении Тютчева «Нет, моего к тебе *пристрастья...*» соотнесены друг с другом концы строф, каждая из которых имеет вполне своеобразный облик. Одно из слов совпадает, но меняется второе слово. Конец первой строфы содержит пару *цветущее* — *свет*: «Цветущее блаженство мая, Румяный свет, златые сны?...» — конец второй строфы — пару *свежий* — *светлый*: «Набрести на свежий дух синели Или на светлую мечту...»

Варьирующиеся объединения однотипных созвучий имеют в композиции разных стихотворений разное место. В одних случаях они соотносятся только друг с другом, в других — имеют точки соприкосновения с другими словами стихотворения. Между объединениями однотипных созвучий могут быть промежуточные звенья в виде отдельных слов, содержащих это же созвучие.

Объединения однотипных созвучий предвещает дистантный повтор отдельных слов с этими созвучиями. В стихотворении Пушкина «Бесы» соотносятся не только объединения однотипных созвучий, которые имеют то двухконсонантный, то трехконсонантный состав: «В поле бес нас *водит, видно*»; «*Домового* ли хоронят, *Ведьму* ль замуж *выдают*», но и отдельные слова с соответствующим созвучием: «*Невидимкою* луна» — «Средь *неведомых* равнин», — связанные между собой более глубоким повтором четырех согласных *н-в-д-м* и вариацией *к-х*, ср. «*Мутно* небо, ночь *мутна*». Повторы такого типа могут быть осложнены, если в них включено многоконсонантное слово, которое имеет два не соотнесенных друг с другом

отражения. Так соотносятся строки: «Ни огня, ни черной хаты, Глушь да снег... *Навстречу* мне Только *версты* полосаты Попадаются одне» и «*Завтра*, Нина, *Завтра* к милой *возвратясь*» — в стихотворении Пушкина «Зимняя дорога». Слово *черный* остается за пределами этих пар, хотя оно соотносится со словом *навстречу*, подготавливая его.

На протяжении стихотворения может меняться расположение соотнесенных пар слов: словам, сосредоточенным в строке, соответствуют слова, распределенные между соседними строками. Пара *лед* — *дол* из стихотворения Пушкина «Осень», на которую обратил внимание Брюсов: «Звенит промерзлый *дол* и трескается *лед*», — имеет соответствие в паре *лиет* — *тлеет*, связывающий соседние строки: «Огонь опять горит — то яркий свет *лиет*, То *тлеет* медленно». Аналогичный рисунок в стихотворении Пушкина «Труд»: «Что же *непонятная* грусть *тайно* тревожит меня» — «Или жаль мне труда, молчаливого *спутника* ночи, Друга Авроры златой, друга *пенатов* святых?»

Все отмеченные особенности соотнесенных пар могут совмещаться в одном стихотворении. В стихотворении Фета «Приметы» пара *голубой* — *облаков* связывает вторую и третью строки: «Как в дымке *голубой* и небо и вода. Лишь *облаков* густых с заката до востока...» В конце стихотворения ей соответствуют слова, сосредоточенные в строке: «На берег выбросит *обломки* *корабля*».

В развернутых текстах на фоне сквозных звуковых рядов выделяются и частные звуковые ряды, которые организуют небольшие отрезки текста.

Звуковая доминанта стихотворения или его части может быть связана с широким использованием двухконсонантного созвучия, вокруг которого группируются слова с разными трехконсонантными созвучиями. Одно из трехконсонантных созвучий может стать ведущим в звуковой цепи, объединяя большую часть слов ряда и отодвигая на периферию иные созвучия с той же двухконсонантной группой.

В стихотворении Лермонтова «Валерик» ряд рассеянных созвучий и их разные объединения организованы группой согласных *р-д*, которая входит в состав групп *г-р-д*, *п-р-д*, *т-р-д*, *н-р-д*, при явном преобладании *г-р-д*. Одно из таких объединений находится в начале стихотворения: «Душою мы *друг другу* чужды, Да *вряд* ли есть *родство* души» — затем следуют довольно многочисленные слова, содержащие созвучие *р-д* и разные его вариации: *по порядку*, *страданием*, *другое*, *благодарен*, *труды*, *виноградных*, *рядком*, *горят*, *гортанный*, *другой*, *ударил* и т. д. При изображении схватки русских с горцами («Раз — это было под Гихами...») слова с группой *р-д* сгущаются, они неоднократно объединяются в строке и соседних строках, объединения эти недалеко отстоят друг от друга. «*Вдруг* с криком кинулись на пушки»; «И *градом* пуль с вершин дерев *Отряд* осыпан. *Впереди* же Все тихо...» — «Пустили несколько *гранат*» — «*Вдруг* залп... глядим: лежат *рядами*, Что нужды? здешние полки *Народ* испытанный... Кровь загорелась в *груди*! Все офицеры *впереди*» — «Как звери, молча, с *грудью грудь* Ручей телами *запрудили*» — «*Пройдя* завалов первый *ряд*...» — «Но высоко *грудь* И *трудно* подымалась, взоры *Бродили* страшно» — «*Чу!* в *арьергард* орудья просят». Наконец, появляется синтаксически

связанное сочетание, объединенное центральным созвучием: «А там вдали, *грядой* нестройной, Но вечно *гордой* и спокойной, Тянулись *горы*».

В развернутых текстах повторяются не только объединения однотипных созвучий, но и объединения разных созвучий. Как правило, повторяется лишь часть этих объединений. Звуковая композиция стихотворения в таких случаях определяется тем, что на фоне повторяющихся объединений разных созвучий есть и единичные контактные повторы. В стихотворении Пушкина «Дорожные жалобы» одна перекличка образуется между началом стихотворения: «*Долго* ль мне гулять на свете» — и началом шестой строфы: «*Долго* ль мне в тоске *голодной*» (ср. конец первой строфы: «То в *телеге*, то пешком»). Пара *размытом* — *мостом* («*Иль* во рву, водой размытом, Под разобранным *мостом*») перекликается с соответствующей парой седьмой строфы: «То ли дело быть на *месте*, По *Мясницкой* развезжать». Кроме того, стихотворение содержит и неповторяющиеся объединения разнотипных созвучий: «*Иль* мне в лоб *шлагбаум* *влепит*»; «то ли дело *рюмка* *рома*».

Чем более развернут текст, тем больше таких повторяющихся объединений может выделяться. При этом может существовать и явно выраженная звуковая доминанта.

В «Полтаве» Пушкина центральный звуковой сквозной ряд, в который входят ключевые слова поэмы — *Петр*, *топор*, *ропот*, связывают воедино несколько групп соотнесенных слов. Среди них не только синтаксически связанная пара «*Пирует. Петр*», на которую обращали внимание исследователи (О. Брик, Д. Д. Благой), но и некоторые другие: «*Нетерпеливая* жена Супруга злобного *торопит*»; «Сей *труп* живой, еще вчера Стонавший слабо над могилой. *Теперь* он мощный враг *Петра*. *Теперь* он, *бодрый*, *пред* полками Сверкает гордыми очами». Повторяющиеся группы согласных то концентрируются в строке и соседних строках, образуя в этом последнем случае многократные повторы, то рассредоточиваются, например, отделяются друг от друга строкой: «Глядит: над ним, грозя *перстом*, Тихонько кто-то наклонился. Он вздрогнул, как под *топором*» и т. п. Между этими объединениями рассеяно множество слов, связанных группами *п-т-р*, *п-р-с-т*: *приятен*, *прият*, *отпертая*, *спорить*, *прелесть*, *приступ*, *просто*, *преступница* и т. п. На этом фоне выделяются звуковые лейтмотивы, имеющие частное значение. Например, беседа Кочубея с Орликом выдержана в одном звуковом ключе: «*Показанья* Мои все ложны. Я лукав. Я строю *козни*. Гетман прав. Чего вам боле? ... Свершиться *казнь* твоя должна. Твое имение сполна В *казну* поступит войсковую. Таков закон».

Хотя отдельные слова, принадлежащие к этому ряду, в первую очередь *казнь* и *козни*, встречаются и в других местах поэмы, они не складываются в ряды и цепочки.

Чем более развернут текст, тем чаще могут повторяться объединения созвучий, скрепляющие разные его отрезки. В балладе Жуковского «Двенадцать спящих дев» повторяются объединения слов с группами *в-д-м*, *т-м*: «Сидит, *задумавшись*, *Вадим*»; «Вдруг что-то пролетело»; «И облачко луну, как *дым* *Невидимый*, одело»; «Сердечной *думою* *томим*»; «Объял *Вадима* тайный страх»; «Глядит в *недоуменье*»; «В *недоумении* *Вадим*»; «*Вадим* въезжает в *темный* лес» и т. п. Повторяются и объ-

единения слов с другими согласными: *к-р-с*: «Едва-едва *курится* В *костре* огонь»; «И обвивает светлый *крест* Прекрасная лилея»; *м-л-к* (*м-л-г*): «Колокола гудят, не умолкая»; «И от огней потешных *мгла* Зарделася ночная»; «Один с холма в окрестной *мгле*» и т. п.; *в-р-т*: «И, стрянувшись, *затворы врат* Задвинулись утесом»; «Пустынный *ветер* шевелит В развалинах *травой*»; «Как бы с созданья в мертвом сне *Древа*, и не смущало...»; «И пала от *ворот* скала, И раздались их *створы*» и т. п.

Особенность этих сквозных рядов в том, что они постоянно взаимодействуют друг с другом. К контактному повтору, содержащему слова одного из рядов, примыкает слово другого ряда: *м-г-л/к-р-с*: «Замолкли... уснули. И все в ужасной тишине»; «Окрестность как могила; / И в недре неприступных стен Молчание могилы»; «Окрест, их *мглою* покровен, Седеет лес унылый; / И божий храм сияет Один с холма в окрестной *мгле*»; *м-г-л/д-м*: «И роют уж *могилу*. Завтра день взойдет во *мгле*, Подымутся стенанья»; «Между обломками столбов, Как бледный *дым*, мелькала»; «И на туманистом холме *Могильный* зрится камень».

Кроме того, слова, содержащие рассмотренные группы согласных, сочетаются в строке или соседних строках, так что определенный звуковой рисунок неоднократно варьируется: «В туман оделася река»; «Окрестность побледнела»; «На коня *Вадим*, *Перекрестясь*, садится»; «Окрест был воздух *растворен*»; «И дышит *ветерок окрест*»; «*Могилы* сторож дикий. И все как мертвое *окрест*»; «Но сон *смыкал* Глаза княжны *прекрасной*»; «*Могила потрясется*»; «И *видима* бродяща *тень*»; «Влекомый тайной силой, Наверх взбирается *Вадим*» и т. д.

Смена разнотипных контактных повторов

Звуковая композиция некоторых текстов определена тем, что в них последовательно сменяются объединения разнотипных созвучий. Парные повторы разных групп согласных могут объединяться в небольших отрезках текста. Однотипные пары следуют друг за другом в строке: «Толпою полетят виденья прежних дней» (Барат.), в соседних строках:

Видений дня боимся мы,
Людских сует, забот юдольных.

(Барат.)

Одни лампы во мраке храма золотят
Столпов гранитные громады.

(П.)

Сияла ночь. Луной был полон сад. Лежали
Лучи у наших ног в гостиной без огней.

(Фет)

В строфе:

*Мирно лежи у подножия лиры эллинской и миртом
Вечно-зеленой Эллады венчайся, порой наполняясь
Гулким ответом на струны ее, потрясенные ветром.*

(Майков)

*Тянут, стихают — и тонут следы
В темном тумане. Людская чуть курится.
Сонно в осиннике квохчут дрозды.
Чаща и дремлет и хмурится.*

(Бунин)

Сосуществование разных парных созвучий определяет звуковой облик некоторых развернутых текстов. Стихотворения одного типа основаны на том, что объединения разнотипных созвучий следуют непосредственно друг за другом: «Питомец радости, *покорный* наслажденью, Зачем, *коварный* друг, не внемля приглашенью, Ты наш *вечерний* пир *вчера* не посетил? Хозяин *ласковый* к обеду *пригласил* В *беседку*, где кругом, не заслоняя *сада*, Полувоздушная обстала колоннада» (Фет); «Май *жесток* с белыми ночами, Вечный *стук* в ворота: выходи. *Голубая* дымка за плечами, Неизвестность, *гибель* впереди... *Хорошо* в лугу широком кругом В *хороводе* пламенном пройти, Пить *вино*, смеяться с милым другом И *венки* узорные плести...» (Блок).

В других случаях объединения разнотипных созвучий рассредоточены по разным строфам. В стихотворении Фета «Сонет» три объединения разнородных созвучий. Первая и вторая строки объединены группой согласных *т-л-н*: «Когда от хмелю *преступлений* *Толпа* развратная буйна», — пятая и шестая строки группой *к-л-н*: «Мои сгибаются *колени* И голова *преклонена*», — девятая строка содержит повторяющуюся группу *т-н*: «В *тени таинственного* храма». В стихотворении Блока «Тяжко нам было под выюгами...» один контактный повтор связывает вторую и третью строки первой строфы: «*Зиму* холодную спать... *Землю* промерзлую плугами...», второй повтор связывает конец второй и начало третьей строф: «Будем звенящими косами Сочные *травы* срезать! Настежь *ворота* тяжелые! *Ветер* душистый в окно!»

В некоторых текстах оба эти приема сочетаются. Например, одна из строф содержит два примыкающих друг к другу объединения. В стихотворении Державина «Снигирь» чередование разнотипных созвучий выдерживается довольно последовательно. Конец первой строфы содержит два сменяющих друг друга объединения разнотипных созвучий: «Сильный где, храбрый, быстрый *Суворов*? *Северны* *громы* в *гробе* лежат»; — во второй строфе: «*Ездит* на кляче, *есть* сухари», — в третьей строфе: «*Шутками* зависть, злобу *штыком*».

В стихотворении Баратынского «На посев леса» шесть строф из восьми содержат объединения разнотипных созвучий, при этом в первой строфе два таких

объединения: «И весел лес своей молодой одеждой»; 2-я строфа: «Но нет уже в душе моей надежды»; «Пред вечным днем я опускаю вежды»; 5-я строфа: «Но подо мной сокрытый ров изрыв»; 6-я строфа: «Любил, ласкал их пустоцветный колос»; 7-я строфа: «Ответа нет! Отвергнул струны я»; 8-я строфа: «И пусть! Простяся с лирою моей».

В стихотворении Фета «Когда Божественный бежал людских речей...» примыкающие друг к другу объединения отодвинуты в конец. Возникает такой рисунок строф — первая строфа: «Когда Божественный бежал людских речей», — третья строфа: «И всю эту красу, всю власть тебе отдам И покорюсь в борьбе неровной», 4-я строфа и конец стихотворения: «...Пред Богом-Господом лишь преклоняй колени!» И сатана, исчез — и ангелы пришли В пустыне ждать его велений».

Роль связующего звена между строками, содержащими разнотипные контактные повторы, иногда играет лексический повтор: «На лодке весло удалое» — «Шевелись же, весло, шевелись!» (Фет). В стихотворении Тютчева «Гус на костре» повторяется слово *костер*, которое притягивает к себе разные соответствия. Между двумя объединениями однотипных созвучий *треск* — *костер* («Лишь слышен легкий треск, и в нижнем слое Костра огонь предательски сквозит») и *крестясь* — *костер*: «Что принесла, крестясь и воздыхая, Вязанку дров, как лепту, на костер» — расположено слово *кесарь*. Слово *костер* повторяется и в строке: «На Гусовом костре неугасимом», которая содержит контактный повтор иного рода. Иногда каждому из разнотипных объединений сопутствуют слова, образующие дистантный повтор. Начало и конец стихотворения А. К. Толстого «На тяге» содержат разнотипные контактные повторы и связаны дистантным повтором *мелким* — *мелькнула*: «Сквозит на зареве темнеющих небес И мелким предо мной рисуется узором» — «И снова предо мной, средь явственного сна Мелькнула дней моих погибшая весна?»

В некоторых стихотворениях, содержащих разнотипные контактные повторы, часть их имеет отражения на расстоянии — то есть повторяется уже знакомый рисунок — контактный повтор сочетается с дистантным. Если в стихотворении совмещаются контактный и дистантный повторы одного созвучия и контактный повтор другого созвучия, то возможно разное расположение таких строк. В одних случаях разнотипные контактные повторы не соприкасаются друг с другом. В начале стихотворения Фета «Зреет рожь над жаркой нивой...» содержится контактный повтор *рожь* — *жаркой*, который имеет соответствие в третьей строфе: «Над безбрежной жатвой хлеба». Вторая строфа содержит повтор, не имеющий отражений за ее пределами и никак не соприкасающийся с другим контактным повтором: «Изумлен, что день не минул». В других случаях объединения однотипных созвучий оказываются связанными друг с другом, если они даже оторваны друг от друга. Один из способов связи заключается в том, что дистантный повтор, соотнесенный с одним из контактных повторов, содержится в той же строке, что другой контактный повтор, или непосредственно примыкает к ней. В небольших стихотворениях одно из таких объединений тяготеет к началу стихотворения или начинает его, другое тяготеет к концу или заканчивает стихотворение.

В стихотворении Тютчева «Осенней поздней порою...» одно объединение однотипных созвучий содержится в первой строфе: «И белокрылые виденья На *тусклом* озера *стекле*», второе — в конце стихотворения, где частично варьируется консонантный состав слова *белокрылые*: «Как *отблеск* славного *былого* Выходит купол золотой»; ср. «Кто смотрит *вскользь* через ограду На *тень* деревьев, *злак* доли» — «*Фонтан* на *воздухе повис*» (Тютчев).

Между объединениями разнотипных созвучий могут быть и более развернутые связующие звенья: «*Станицей* тучи *носятся*, *Тепло озарены*» — «Шумит *толпою* *праздною* *Народ*, чему-то *рад*» (Фет). Построения такого рода могут быть в свою очередь осложнены дистантным повтором: «В *недалекой* тени *непроглядных* ветвей И *сверкает* и плещется *ключ*» — «Так *ласкательно* шепчут *струи*, Словно робкие *струны воркуют* гитар» (Фет).

Если в стихотворении сочетаются контактный и дистантный повторы одного созвучия и контактный и дистантный повторы другого созвучия, то их расположение может быть различным. Контактный и дистантный повторы разнотипных созвучий сменяют друг друга так, что дистантный повтор одного созвучия сочетается с контактным повтором другого. Возникает своего рода ступенчатое движение. В басне Крылова «Щука и кот» многократный повтор, связывающий рифмующиеся строки: «*Смотри, кума, чтобы не осрамиться*: Недаром говорится, Что дело *мастера* боится», — имеет соответствие в строке, которая заключает в себе другой контактный повтор, тяготеющий к концу: «Кум *замертво* стащил ее *обратно* в *пруд*». Этот контактный повтор в свою очередь имеет соответствие на расстоянии: «*Вперед* умнее быть».

При другом расположении контактных и дистантных повторов контактный повтор одного созвучия сочетается с дистантным повтором другого, и, напротив, дистантный повтор первого созвучия сочетается с контактным повтором второго: «*Угрюмо* шмель гудит, *толкаясь по стеклу*» — «*Гром*, проворчав в саду, *скатился за гумно*» (Бунин). Контактный **повтор** *толкаясь — стеклу* имеет одно соответствие на расстоянии. Слово *гром*, напротив, приобретает на расстоянии два соответствия: полное — *угрюмо* и неполное — *гумно*.

Если в стихотворении есть явно выраженная сквозная звуковая цепь, в которую как одно из звеньев входит контактный повтор, другие ее звенья соприкасаются с разнотипными контактными повторами, не имеющими соответствий в тексте. В стихотворении Фета «Последнее слово» первый контактный повтор предварен словом *застигну*: «Я громом их в отчаянье *застигну*, Я *молнией* их *пальмы* сокрушу». От этого слова тянется нить ко второму контактному повтору, который связывает первые две строки второй строфы: «Я *стены* их сотру до основания, Я *камни* их в *пустыне* размечу». Созвучие *с-т-н*, скрепляющее эти строки, имеет соответствие в конце стихотворения, а слово, его содержащее, непосредственно примыкает к третьему контактному повтору: «И *девы* их в молитве *предо* мною Вотще *придут* *стенать* и умирать».

В некоторых стихотворениях дистантные соответствия двух разных контактных повторов сочетаются в строке или в соседних строках. С этой точки зрения ин-

тересно стихотворение Блока «Когда в листе сырой и ржавой...», в котором шесть контактных повторов и почти все они в качестве далекого соответствия имеют лексический повтор. Дистантные соответствия контактных повторов, содержащихся в первой и третьей строфе, стянуты в соседних строчках четвертой строфы, в результате чего возникает такой звуковой рисунок: «Вобьет в *ладонь* последний гвоздь» — «*Смотрю* сквозь кровь *предсмертных* слез» — «И жалко *смотрит* из одежды *Ладонь*, пробитая гвоздем». Контактные повторы, содержащиеся в третьей и пятой строфах, помимо лексических повторов, имеют соответствия, сконцентрированные в третьей строке первой строфы. Так пересекаются строки: «Когда *палач* рукой костлявой» — «Когда над рябью *рек* свинцовой» — «И вижу: по *реке широкой* Ко мне плывет в *челне* Христос» — «И *челн* твой — будет ли *причалин*». Объединение второй строфы: «В *сырой* и *серой* высоте Пред ликом родины *суровой*» — соотносится с объединением пятой строфы: «Христос! Родной *простор* печален! Изнемогаю на *кресте*», — также имеющим дистантные соответствия в виде лексических повторов.

В уже цитированном стихотворении Баратынского «На посев леса» отражения двух контактных повторов: «И *весел* лес своей молодой одеждой» и «Пред *вечным* днем я опускаю *вежды*» — сосредоточены в строке: «Свои рога *венчал* он падшей *славой*!»

В развернутых текстах сочетаются разные способы связей между сменяющимися друг друга объединениями разнотипных созвучий. В стихотворении Пушкина «Зима. Что делать нам в деревне?...» строки: «Стальными спицами *проворно* шевеля; Иль про *червонного* гадает короля», — содержащие повтор *проворно* — *червонного*, связаны со следующим контактным повтором *стройные* — *сторона* («Две белокурые, две *стройные* сестрицы» — «Как оживляется глухая *сторона*») сопутствующим созвучием, так что возникает дистантный повтор: *шевели* — *оживляется*. Строки, связанные повтором *резвые* — *взоры* («И вальсы *резвые*, и шепот за столом, И *взоры* томные, и ветреные речи»), одновременно содержат и дистантный повтор к паре *проворно* — *червонного* — *ветреные*, и пару к сопутствующему созвучию — *стальными* — *за столом*. Слово *ветреные* ведет к следующему объединению: «Но бури севера не *вредны* русской *розе*», где оно приобретает пару — *вредны*. Этот пример дает некоторое представление о том, как происходит смена разных контактных повторов и их объединение.

«Параллельные» строки

В соседних строках могут сочетаться два контактных повтора, которые не сменяют друг друга, как в только что рассмотренных случаях, а чередуются друг с другом, так что возникает либо симметричный, либо перекрестный рисунок строк. Такой рисунок повторяется и при дистантном повторе: «Дымится *пыльный ирис*» — «В венке *спаленных роз*» (Блок), при перекрестном расположении созву-

чий: «Где сто обжор, не ведая беседы» — «Привел обед в счастливое брожение» (Барат.); «Чинар иль виноградных лоз» — «В груди его едва чернели» (Лерм.).

Особое место среди построений такого типа занимают рифмующиеся строки, которые могут быть связаны глубокими звуковыми повторами. При смежной рифмовке соотнесенные слова расположены в соседних строках: «Горят сердца их к бою жарко. Гремит Стокгольм трубами ярко» (Лом.); «И плотно так он треснулся на царство, Что ходенем пошло *трясинно* государство» (Крылов); «Мы вышли; я мчался на быстром коне, И кроткая жалость *молчала* во мне» (П.); «Седой паук, отшельник новый, Прядет *сетей* своих основы» (Лерм.); «Вдруг с треском ужасным рассыпался гром И *дрогнул* в основах потрясшийся дом» (Тютчев); «Старый Мазай разболтался в сарае: “В нашем *болотистом*, низменном крае...”» (Некр.); «Вот утро севера — сонливое, скупое — Лениво *смотрится* в окно волоковое»; «В печи трещит огонь — и серый дым *ковром* Тихонько стелется над *кровлею* с коньком» (Фет).

Этот рисунок повторяется и при перекрестной рифмовке с той лишь разницей, что контактный повтор превращается в дистантный: «Все в нем страшно онемело, Опустились *руки* вниз, И в распухнувшее тело *Раки* черные впились» (П.); «Безжалостный *квирит*, тебя я ненавижу За то, что на *земле* ты видел лишь себя, И даже в зрелищах твоих *кровавых* вижу, Что *музы* проклинали тебя» (Фет). Если слова, связанные глубоким звуковым повтором или вариацией, непосредственно примыкают к рифмующимся, возникает глубокая звуковая параллель: «Под *раскаленными* лучами, Зарывшись в пламенных песках, Оно *стеклянными* очами Чего-то ищет в облаках» (Тютчев).

Симметрия расположения соотнесенных созвучий часто нарушается. Созвучия, распределенные между двумя строками, стягиваются в строке:

На меня посмотрела *плутовка*!
Опустилась на ручку *головка*,
А с плеча, будто сдул ветерок,
Полосатый скатился *платок*.

(Лерм.)

Слова, сконцентрированные в строке, имеют соответствия в двух соседних строках:

Все *вторит* весело *громам*.
Ты скажешь: *ветренная* Геба,
Кормя Зевесова орла...

(Тютчев)

Аналогичная картина возникает и при дистантном повторе. Созвучия, образующие рисунок одной строки, распределяются при дистантном повторе между двумя строками: «Мне не *бренчит* похвал какой-нибудь *гуслист*» — «Зато я в *илистых* и мягких берегах, Как *барыня* в пуховиках» (Крылов); «Открой *сомкнуты* негой *взо-*

ры» — «*Вся комната янтарным блеском Озарена...*» (П.); «Над грудой мусора, где плющ тоскливо вьется» — «И шум на площади, и женщин вереница, И вновь увенчанный святой алтарь горит» (Фет); «*Тверская скудная земля*» — «В полях скрипучие воротца, И запах хлеба, и тоска» — «Где даже голос ветра слаб» (Ахм.).

И, напротив, созвучия, распределенные между двумя соседними строками, стягиваются в строке: «В тиши и мраке таинственной ночи Я вижу блеск приветный и милый» — «*Трава поблекла, пустыня угрюма*» (Фет); «Из них одной, избранной мною Навстречу пристально гляжу» — «*Разбрызнул ветер на лету*» (Фет).

Одна из соотнесенных пар представляет собой лексический повтор или однокоренные слова: «Для чего я не родился Этой синей волной» — «*Был бы волен от рождения*» (Лерм.); «Серебрят и волны и листья, Он не молкнет, поет» — «*Мелкие волны что-то шепчут с кормом*» (Фет). В стихотворении Мея «Вечевой колокол» созвучия, распределенные между двумя строками — «Над рекою, над пенистым Волховом, На широкой Вадимовой площади», — затем стягиваются в сторону, при этом собственное имя повторяется, а сопутствующее созвучие варьируется: «Я не ты, мой буйный Волхов! Я не плачу, — я пою!» — «*Волхов плещет, и бьется и пенится*».

Строки, по которым распределены соответствия разных созвучий, сконцентрированных в строке, могут не только примыкать друг к другу, как в только что приведенных примерах, но и быть оторваны друг от друга. Так возникают построения разной степени сложности. Строка, заканчивающая первую строфу стихотворения Фета «Узник»: «*Повисла шатром*», имеет два соответствия, рассредоточенные по рифмующимся строкам следующей строфы: «*Веселые лодки*» — «*Железо решетки*». Слова строки, которой начинается стихотворение Блока: «Натянулись гитарные струны», — имеют два соответствия — одно из них в этой же строфе: «Только тронь его», другое в третьем четверостишии: «*И гортанные звуки*». Строка, в которой концентрируются слова, имеющие отражения за ее пределами, может стоять между этими отражениями: «*Блещет солнце — радость мне!*» — «*Ластюся к ним, как облачко...*» — «Прах земной и лист древесный» (Барат.). В более сложных случаях такой рисунок распределения соотнесенных созвучий сочетается с их параллелизмом: «Не ветер, вея с высоты» — «Она тревожна, как листья» — «Свистя и воя, струны рвал» (А. К. Толстой).

Между соотнесенными строками, связанными повтором разнотипных созвучий, могут быть и промежуточные звенья — строки, в которых частично отражается звуковой рисунок «параллельных» строк. В стихотворении Пушкина «Желание славы» между строкой: «Я наслаждением весь полон был, я мнил...» — и строкой: «Ты помнила мои последние моленья», — связанными повтором трех созвучий, располагаются строки, обращенные к разным словам этих строк: «Как путник, молнией постигнутый в пустыне» — «Я новым для меня желанием томим».

Возможен и иной рисунок промежуточных строк. В стихотворении Державина «Евгению. Жизнь Званская» между «параллельными» строками: «На бреге Волхова разводим огонь дымистый» — «Вождя, волхва гроб кроет мрачный», — оторванными друг от друга, помещается строфа, в которой соответствующие созвучия распределены между строками, сменяющими друг друга:

Забавно в тьме челнов с сетями, как *рыбаки*,
Ленивым строем плыв, страшат тварь *влаги* стуком;
Как парусы суда и лямкой *бурлаки*
Влекут одним под песнью духом.

Оба созвучия, входящие в состав параллельных строк, имеют на расстоянии более простое соответствие. В стихотворении А. К. Толстого «Как здесь хорошо и приятно...» так соотносятся третья и четвертая строки первой строфы, связанные двумя созвучиями, одно из которых имеет явный, другое скрытый характер: «Орешника *лист ароматный* Тебе я в *тени настелю*», с последней строкой стихотворения — «Что ты не *устала* со мной», где созвучие *т-н* распределено между двумя словами: *ты не*. И, напротив, на расстоянии может происходить удвоение обоих разнотипных созвучий. В стихотворении Пушкина «Обвал» смежная рифма, связывающая первые строки стихотворения: «Дробясь о мрачные *скалы*, Шумят и пенятся *валы*», приобретает двойное соответствие в конце: «И конь *скакал*, и *влекся вол*».

Параллелизм строк может разрушаться тем, что одно из созвучий объединяет не два, а три слова. Так происходит перераспределение роли разных созвучий, одно из которых становится главным, другое — сопутствующим: «Где льется в *воздухе* сирен *благоуханье*, И *облако цветов* скрывает *свод небес*» (Батюшков); «В *сиянье* полночи *безмолвен сон* Кремля. Под быстрою стопой *промерзлая земля* Звучит» (Фет); «Я набекрень *надвину шляпу*, Я *плащ надену* на *плечо*» (Сологуб), — при ином расположении созвучий: «Две *тени большие*, две *тени* на старой *стене*, За ними бежали и *тесно* друг с другом сливались» (Ап. Григорьев). В более сложных случаях разнотипные созвучия распределяются также неравномерно: «В *осенней нагоде* стояли *деревя И неприветливо* чернели»; «*Хрустела* под ногой *замерзлая трава*, И *листья мертвые*, волнуясь, шумели» (Барат.).

При дистантном повторе двум или нескольким однотипным созвучиям одной строки соответствует одно созвучие, другая пара остается неизменной. Уже известный простой рисунок, когда контактному повтору на расстоянии соответствует дистантный повтор, осложняется тем, что соотнесенные строки связывает еще одна пара созвучий.

Контактный повтор предшествует дистантному: «*Встает* заря во *мгле* холодной, На нивах шум работ *умолк*» — «*Мелькает*, *вьется* первый *снег*» (П.). И, напротив, дистантный повтор предшествует контактному: «И *нож наточил роковой*» — «И что-то *сверкнуло в руке обнаженной*» (Лерм.).

Центр тяжести перемещается в конец стихотворения, где одно из исходных созвучий удваивается или утраивается: «Здесь в *печальной Тавриде*, куда нас судьба занесла» — «И покинув корабль, *натрудившийся* в морях *полотно*, Одиссей *возвратился*, пространством и временем *полный*» (Мандельштам).

В таких построениях роль сопутствующей пары играет лексический повтор: «*Роят* псы землю, вкрут завывают, *Воет и ветер, воет и дом*» — «Ты *возвратишься* в дом своей весной» (Держ.); «Под *броней с простым набором*» — «Как *бряцает*

бронь» (А. К. Толстой). Лексический повтор принимает участие и в более сложных построениях: «Шумит на дворе непогода. А в доме давно уже *спят*» — «И дом навсегда *запустеет*, Заглохнут *ступени травой*» (А. К. Толстой).

Удвоение одного из созвучий иногда сопровождается распределением других созвучий между двумя строками: «*Лишь ласточка* взрезает Нить жемчуга на *влаге*» — «*Ушли за днем послушно* *Последних* туч *волокну*» (Фет).

Между подобными построениями в свою очередь могут быть промежуточные звенья, частично отражающие их звуковой рисунок: «*Суровый славянин*, я слез не *проливал*, Но понимаю их»; «изгнанник *самовольный* И светом и собой, и жизнью *недовольный*» — «Близ праха *славного* мой след *уединенный*» — «Брегов забвения оставя *хладну сень*» — «Не *славой* — участью я *равен* был тебе, Здесь *лирой северной* пустыни оглашая...» (П.).

Перераспределение роли разных созвучий характеризует и разные отрезки развернутых текстов: «Как ни *тепло* чужое море, Как ни *красна* чужая даль, Не ей поправить наше горе, Размыкать *русскую* печаль» — «И долго я рыдал и бился О *плиты* старые челом, Чтобы *простил*, чтоб *заступился*, Чтоб осенил меня *крестом*» (Некр.). Консонантный состав одного из слов первого отрывка — *тепло* многократно отражается во втором: *о плиты, простил, заступился*, парному повтору *красна* — *русскую* соответствует слово *крестом*. В развернутых текстах перераспределение роли разных созвучий при известном постоянстве их набора происходит несколько раз.

«Параллельные строки» входят в состав более сложных построений. Одно из созвучий, их образующих, представляет собой одно из звеньев развернутого звукового ряда. Другое созвучие сопутствует этому ряду. Так, в стихотворении совмещаются два принципа организации стихотворного текста — объединение однотипных созвучий и звуковой параллелизм. Центральный звуковой ряд сопровождается несколько пар разнотипных дистантных повторов. Построения такого рода уже упоминались в другой связи (при разборе стихотворений «Родина» Лермонтова, «Город» Аполлона Григорьева и др.). Это тип расположения созвучий можно продемонстрировать и еще на нескольких примерах.

В стихотворении Пушкина «Пора, мой друг, пора!...» центральный звуковой ряд начинается контактный повтор *час* — *частичку*: «Летят за днями дни, и каждый *час* уносит *Частичку* бытия». Первое соответствие контактного повтора *счастье* (в этом случае становится явной ориентация на зрительный облик слова) заключено в строке: «На свете *счастья* нет, но есть покой и воля», — которая одновременно содержит побочные созвучия *нет, есть*, восходящие к слову *уносит*. Второе соответствие сопровождает другое побочное созвучие, отсылающее к слову *бытия*: «В *обитель* дальнюю трудов и *чистых* нег».

В начале стихотворения Баратынского «Есть милая страна...» соседние строки скреплены парой *быстром* — *браздящем*: «В садах Армидиных, на *быстром* корабле, *Браздящем* весело равнины океана». Это размытое объединение имеет соответствия, рассеянные по всему стихотворению: «Под сению *берез* ветвистых» — «И *брызжет* мельница. Деревня, луг широкой». Исходное созвучие видоизменя-

ется сначала в б-л-з (случаи такого рода редки): «Она, с болезненным румянцем на щеках», — а затем в более обычное п-р-с: «Мы плачем... но *прости!* Печаль любви сладка». Центральное созвучие сочетается с сопутствующими созвучиями, отсылающими к началу стихотворения: *равнины — деревня, Армидиных — румянцем, в садах — сладка*. Последнее слово центрального звукового ряда *прости* помещено между словами, образующими контактный повтор: *плачем — печаль*.

В роли сопутствующего созвучия может выступать лексический повтор. В стихотворении Лермонтова «Листок» слово *родимой*, стоящее в конце первой строки («Дубовый листок оторвался от ветки *родимой*»), имеет двойное соответствие в четвертой строфе. Соседние строки скрепляют глубокие четырехконсонантные созвучия, одно из которых выделено позицией — конец строки: «Прими же пришельца меж листьев своих *изумрудных*, Немало я знаю рассказов *мудреных* и чудных». Связь с начальной строкой укрепляет и лексический повтор: *листок — меж листьев*. Звуковое движение в этом стихотворении осложнено тем, что между этими явно соотнесенными словами есть промежуточное звено: консонантный состав слова *родимой* в первой же строфе распределяется между двумя оторванными друг от друга словами «до Черного моря».

Аналогичный звуковой рисунок возникает и в тех случаях, когда центральный звуковой ряд идет не от контактного повтора, а от многоконсонантного слова. «Распадение» многоконсонантного слова сопровождается повтором сопутствующих созвучий, которые на протяжении стихотворения могут меняться. Так, в стихотворении Фета «Не спрашивай, над чем задумываюсь я...» соотносятся третья и четвертая строки второй строфы, первая и вторая строки пятой строфы и третья и четвертая строки шестой строфы: «Так голубь, бурю застигнутый, в стекло, Как очарованный, крылом лазурным бьется». — «Не мчались *ласточки*, звеня, перед окном, И мошек не толклись блестящих *вереницы*...» — «Закаркал ворон вдруг, чернея в высоте, — Закаркал как-то зло, отрывисто и резко». Слово *очарованный* дает разные отражения — в первом случае это слово *вереницы*, во втором — два слова *ворон, чернея*. В первом случае удваивается одно сопутствующее созвучие — *стекло — ласточки — толклись*, во втором случае между соотнесенными строками возникает иная связь *крылом — закаркал*.

Так, в результате взаимодействия контактных и дистантных повторов и вариаций возникают разнообразные звуковые композиции, создающие звуковую связность текста.

Заглавие и текст

Звуковые связи существуют не только внутри стихотворного текста, но и между текстом и заглавием. В звуковые пары или ряды включаются заглавия некоторых стихотворений. В самых простых случаях слово заглавия имеет соответствие в слове текста: «Скульптор» — *неторопливо* (Барат.), «Остерия» — *остроконечный* (Майков), «Школьник» — *ельник* (Некр.), «Одуванчик» — *венчик* (Фофанов),

«Демон» — *дымно* (Блок). Аналогичная картина возникает и тогда, когда заглавие повторяется в тексте: «Череп» — *перчатки* (Майков).

Если заглавие состоит из двух или нескольких слов, звуковое соответствие может иметь только одно из них: «Могила бойца» — *мгла* (Лерм.); «Туманное утро» — «*на темя башен и руин*» (Фет); «Зимнее небо» — «*змеиным, на земле*» (Пастернак). Однако в некоторых случаях соответствия имеют оба слова: «Вольный сокол» — *холено* («твое не холено крыло»), *скалой* (Фет).

Если в заглавии стихотворения многоконсонантное слово, его звуковой состав может отражаться в тексте по-разному. В светлое поле выходит то одна, то другая часть его консонантного состава. Звуковой состав заглавия отражается в словах, не пересекающихся друг с другом: «Заклинание» — «И с неба *лунные* лучи *Скользят* на камни *гробовые*» (П.) или частично совпадающих: «Грузинка» — *газ, узорный* (Полон.); «Колодники» — *длинные, колени, раздолье, дикую, день* (А. К. Толстой); «Купальщица» — *плеск, лик, плащ* (Фет).

Заглавия — собственные имена также имеют соответствия в тексте стихотворений: «Мадона» — «*среди медленных трудов*» (П.); «Кассандра» — *казнь*, «Париж» — *пряжа* (Брюсов); «Коломна» — *колокольня* (Ахм.); заглавию стихотворения Блока «Девушка из *Spoleto*» соответствует строка: «Дева, не жду *ослепительной* встречи». Так же как апеллятивы, собственные имена начинают цепи слов, отражающие их консонантный состав: «Финляндия» — *ледяного, отдаленных, на дольном, след* (Баррат.); «Греция» — *роза, грустно, грации* (Фет); «Руставель» — *разливается, влит* (Полон.). Заглавие стихотворения может быть тесно связано с первой строфой и — еще уже — с первой строкой стихотворения, в которую непосредственно перетекают некоторые заглавия. Слово *вечернее* в заглавии оды Ломоносова «Вечернее размышление о Божием величестве» имеет соответствие в первой строфе: «Поля покрыла *мрачна* ночь»; «Взошла на горы *черна* тень». Звуковой состав заглавия оды Державина «Властителям и судиям» частично повторяется в первой строке: «*Восстал* Всевышний Бог, да *судит*». Слово *клеветникам* в заглавии «Клеветникам России» Пушкина соотносится со словом *витии* в первой строке: «О чем шумите вы, народные *витии*», которое в свою очередь связано со словами *святыня, весть* в дальнейшем тексте. Таковы же соотношения между заглавием стихотворения и первой строкой в таких стихотворениях, как «Истина» («В *пустыне* бытия»), «Запустение» («Я посетил тебя, пленительная *сень*») Баратынского.

Звуковые импульсы, идущие от заглавия, могут локализоваться в слове, в строке, но могут растекаться по всему стихотворению. Заглавие начинает звуковой ряд, который проходит через стихотворение: «На коварство» — *кровопийцам, покров, крови, Кромвели* (Держ.), «Утопленник» — *поплетусь, полатях, впились, захлопнул, лопнул, напролет* (П.), «Затворница» — *твердила, встречала, ветер, заветный, возврата, ветер, тревожно* (Полон.) и т. д. Название стихотворения Баратынского «Пироскаф», как отметил В. П. Григорьев, отзывается в словах *с паром* и *парус*, объединенных в строке: «Братствуя с *паром*, Ветру наш *парус* раздался недаром», — затем появляются слова *спор, вопросов*. Название стихотворения Тютчева «Листья» соотносится со словами *блестим* и *летим*, при

этом не только в звуковом, но и в смысловом отношении. Слово *палат* в заглавии стихотворения Фета «На развалинах цезарских палат» имеет в тексте разные соответствия — в слове *лепетал*, с одной стороны, и в слове *палач*, с другой, которому предшествуют слова *плющ*, *площадь*. В стихотворении Лермонтова «Баллада» заглавие начинает ряд: *младая*, «как мраморный *идол*, *бледна*», *не бледнея*, *любя*, *хладный*. Источником звукового ряда могут быть двусловные, частично пересекающиеся заглавия: «Старый сазандар» — *рад*, *усы седые*, *взгляд сердитый*, *струн*, *переступить*, *дар*, *в раю* (Полон.).

Заглавное слово, повторяющееся в тексте, может быть окружено своими звуковыми подобиями, которые поддерживают и подчеркивают его значимость. Таково, например, слово *стекло* в «Письме о пользе Стекла» Ломоносова: «Но *столько* ли уже, *Стекло*, твоих похвал, Что нам в тебе вино и мед сам слаще стал?»; «*Лекарства*, что в *Стекле* хранят и *составляют*»; «Когда бы *блеск Стекла* дать помощи не мог»; «Виной *толиких* бед бывало ли *Стекло*!» Консонантный состав слова организует некоторые контактные повторы, не включающие в себя ключевое слово: «Доказывает то подземный *католик*, *Кадя* златой его в *костелах* новых *лик*». В той или иной мере консонантный состав ключевого слова отражен в словах *кость*, *секут*, *Кастиллиан*, *нескладных*, *телескопы*, *скудель*, *открылись*, *истолковать*, *искал*, *склонность* и т. д. Консонантный состав слова *дракон* в одноименной поэме А. К. Толстого отражается и варьируется в словах *дорога*, *гранит*, *гадина*, *горит*, *гора*, *горе*, *громада*, *корни*, *коренья*, *кора*, *корона*, *судороги*, *гордо* и т. п.

Особое положение заглавного слова, которое можно рассматривать как ключевое слово текста, позволяет истолковать рассмотренные звуковые построения как одно из проявлений анаграммирования.

В то же время звуковые связи между заглавием и текстом — одно из важных проявлений общего, гармонического принципа звуковой организации текста.



Звуковая организация стиха. Паронимическая аттракция*

Из истории паронимии

Для поэзии начала XX в. характерен гармонический принцип звуковой организации стиха, основанный на сочетании и взаимодействии контактных и дистантных повторов и вариаций разной глубины и сложности.

Слова, связанные звуковой близостью, способны объединяться в синтаксически связанные сочетания. На протяжении XVIII—XIX вв. этот процесс идет медленно и постепенно. Своеобразие развития этого процесса связано с тем, что он происходит внутри классического стиха, основанного на звуковом повторе. Паронимия в это время — один из типов звукового повтора, соотнесенный с другими его типами.

Глубокие звуковые повторы не редкость в поэзии XIX в. В сочетаниях Фета *безмолвный мавзолей, разноцветные зарницы* совпадает четыре согласных звука, в сочетании Пушкина *«Высокопарный... прейскурант»* совпадает пять согласных звуков. Большая редкость — почти полное совпадение слов, сочетания типа *«при-тузит он моего туза»* Лермонтова или *«Купалась под Купало»* Мея. Немногочисленны и другие сочетания вокалического типа [Григорьев 1979: 280], хотя некоторое их количество есть у многих русских поэтов. Как кажется, больше всего таких сочетаний у Вяземского и Бенедиктова.

Наряду с расширением круга объединяемых слов идет и другой процесс — повторение некоторых паронимических сочетаний. Часть сочетаний, употребленных в поэзии XIX в., повторяется в поэзии XX в. Поэты XIX в. как бы заглядывают в будущее русской поэзии.

* Публикуется по: Очерки истории языка русской поэзии XX века. Т. 1. М., 1990. С. 167—301.

Особенность сочетаний такого типа в том, что в XIX — начале XX в. они существуют в окружении сочетаний со вставками, метатезами, наращениями согласных и представляют собой незначительную часть сочетаний, основанных на звуковой близости.

В поэзии начала XX в. количество паронимических сочетаний растет, но звуковой повтор как основа стиха остается в силе. Более того, он в свою очередь развивается и приобретает все более разнообразные формы. Это без труда прослеживается в поэзии И. Анненского, А. Блока, В. Брюсова, Ф. Сологуба, Вяч. Иванова. С одной стороны, у этих поэтов увеличивается количество паронимических сочетаний типа: «меня *клянут* людские *поколенья*»; «бензин *пыхтит* и *пахнет*» (Блок); «*умилительные молитвы*» (Сол.); «талый воск и *плакал* и *пылал*» (Ан.); «*вороны — воры*»; «*громок только граммофон*» (Бальм.). Еще более показательны сочетания Вяч. Иванова, вызвавшие насмешки критики: «*сребровиссонные сонмы*», «*костер державы ржавой*», «*таверна верных*». С другой стороны, звуковая плотность текста у некоторых из этих поэтов, в первую очередь у Блока и Анненского, достигает такой степени, что все или почти все слова стихотворения оказываются включенными в вязь звуковых перекличек.

Звуковая организация стиха на протяжении XVIII — начала XX в. характеризуется устойчивостью типов звуковых и звукосмысловых сочетаний и принципов их объединения. В 1910-е гг. эта устойчивость утрачивается. Наряду со стихом, ориентированным на классический звуковой повтор, появляются и другие системы, в разных отношениях противопоставленные классическому стиху.

В это время существуют индивидуальные стили, в которых звуковая сторона стиха сведена к рифме. Такие системы могут включать в себя и отдельные звуковые повторы и отдельные случаи паронимии, однако это не колеблет общую установку на звуковую нейтральность текста. Этот тип звуковой организации текста с наибольшей полнотой воплощен в поэзии Д. Бедного. Паронимия для него не характерна, а звуковые повторы в его стихах носят эпизодический характер. Паронимические сочетания и в таких системах, и в классическом стихе представляют собой частное явление, в то же время системы, в которые они включены, противопостоят друг другу.

В XIX — начале XX в. идет постепенное и медленное накопление элементов нового качества внутри классического стиха, затем наступает взрыв. Паронимия, в виде отдельных сочетаний существовавшая у разных поэтов, становится принципом смысловой организации текста. Паронимические сочетания перестают быть фактом собственно звуковой организации стиха и становятся носителями смысловых связей. Звуковое сходство слов осознается как их смысловая связь. Из частного явления, каким паронимия была в классической поэзии, она превращается в важный прием словоупотребления и организации текста, определяющий не только своеобразие отдельных поэтов, но и целых исторических периодов развития поэзии.

В поэзии XX в. было два периода, когда паронимия во многом определяла своеобразие поэтического языка — это 1910—1920-е годы и 1960—1970-е годы. В дру-

гие периоды роль ее была не так велика, однако перерыва в развитии паронимии не было. В 1910—1920-е годы активизация паронимии происходит в разных поэтических системах. Прежде всего ее развитие связано с именем Хлебникова. У Хлебникова паронимические сближения слов приобретают теоретическое осмысление. Как писал Ю. Тынянов, «Вся суть его теории в том, что он перенес в поэзии центр тяжести с вопросов о звучании на вопрос о смысле. Для него нет не окрашенного смыслом звучания... “Инструментовка”, которая применялась как звукоподражание, стала в его руках орудием изменения смысла, оживления давно забытого в слове родства с близкими и возникновения нового родства с чужими словами» [Тынянов 1965: 292—293]. Звуковое сходство слов для Хлебникова — свидетельство их смысловой связи. На этом основано представление о внутреннем склонении слова: «...словесное нутро также имеет склонение по падежам. Склоняясь, иногда немая основа придает своему смыслу разные направления, и дает слова отдаленные по значению и похожие по звучанию»; «Так, бабр и бобр, означая безобидного грызуна и страшного хищника... самым строением своим описывают, что бобра следует преследовать, охотиться за ним, как за добычей, а бабра следует бояться... Бег бывает вызван боязнью, а бог — существо, к которому должна быть обращена боязнь» [Хлебников 1928: 171—172]. Также рассматриваются слова *лес* и *лысый*, *лесина* и *лысина*, *бок* и *бык*, *вол* и *вал*, *весь* и *высь*, *еду* и *иду*.

Перестановки согласных Хлебников также связывает со смысловыми изменениями: «*Тупик* — это *путь* с отрицательным множителем». Сочетания метатетического типа входят в перевертни Хлебникова: «*Сетуй, утес!*»; «*Топора ропот*», «*Гор рог*»; «*Пресен серп*»; «*Ворона норов*»; «*Гон ног*», «*Рев вер*», «*лук скул*»; «*Черепу перечь*»; «*Холоп — сполох*»; «*Шорох хороиш*»; «*Щелка — клеиш*»; «*Долог голод*»; «*Волога голое*»; «*Мы, низари, летели Разиным*».

Особое значение Хлебников придает начальному согласному, который «прикалывает» остальным. Хлебников использует консонантные паронимы с меной начального согласного. Они входят в перечисления: «*лови и зови огонь горихвостки*»; «*плевки золотые чахотки И харканье золотом веток, Карканье веток трупа золотого, веток умерших*»; в противопоставления: «*Тот слишком тих, тот слишком лих*»; «*Да, но пришедший И не Хам, а Сам*»; в предикативную метафору: «*Песенка — лесенка в сердце другое*»; в сравнение-приложение: «*неженки-беженки*»; в сравнение: «*Я слышал голос, ржаной, как колос*»; в сочетание субъекта и предиката: «*Гож нож*». Поэт испытывает возможности и консонантных паронимов с меной конечного согласного: «*Пан — Пело поле — пал!*»; ср.: «*Море вспомнит и расскажет Грозным своим глаголом*» — «*Громовым своим раскатом*».

На мене начальных согласных основаны некоторые новообразования Хлебникова. В этих случаях, по замечанию Р. Якобсона, «слово воспринимается как знакомец с внезапно незнакомым лицом или как незнакомец, в котором угадывается что-то знакомое» [Якобсон 1987: 304].

В некоторых паронимических сочетаниях Хлебникова консонантный состав одного слова распределен между двумя словами. Это могут быть два полнозначных слова: «*Пали вои полевые* — На речную тишину, *Полевая в поле вою, Полевою пою*

волю»; «Мне видны — Рак, Овен, И мир лишь раковина...»; «Коса войны, чумы, меча ли Косила колос сел»; «Ведь Синь и Голь в веках дружат, И о нашествии Синголов Они прелестно ворожат». Одно из однозначных слов может быть местоимением: «Я верю их вою и хвоям»; «Всюду тени те, Меня тяните! Только помните — Здесь пути не те, Здесь потонете!» Полнозначному слову соответствует слово с предлогом: «Падун улетаёт по дань»; «летя по утиной реке паутиной»; «Полны рассказов Про тени и притоны»; «Успевшие у спавшего отнять Дневного мира разум».

Для Хлебникова характерен и интерес к возможностям отдельных звуков, которые осознаются как носители определенных смыслов («Слово о Эль»). Стихотворение строится как развертывание нескольких паронимических гнезд, связанных общностью начального согласного. В экспериментальном стихотворении «Перун» значительная часть слов начинается буквой *П*. Слова, характеризующие Перуна, содержат в себе созвучие *п-р-н*, *п-р*, ориентированное на звуковой состав заглавного слова: «Прет и парит по пучинам полей»; «Полой порою порхая, Парусы перьями пореши»; «первый парень»; «пламенный парень»; «пламенем пирующий Праведный парень»; «Перун пещерный»; «Пылкий Перун». Кроме того, его характеризуют и другие слова, начинающиеся на *п*. Между этими словами — свои глубокие звуковые переключки: «пламенно-полый»; «Пастух пустоты пестуешь ты пламенный порох»; «пушкой пушистой Перуна». Кроме этих звуковых переключек, связанных с характеристикой Перуна, в стихотворении есть и другие случаи паронимии: *пазы пузырей, пасть пустоты, палками пал пан, пальбою... пули, пули пылинок, «пение пыли из пены»*.

Хлебников использует широкий круг сочетаний, принадлежащих к разным паронимическим гнездам: «звонящие звена», «в латинских латах», «измены низменной», «рыданий дани», «strupным трупом войн», «люди изумленно изменяли лица», «просили молча молочка»; «Плаха плоха только тем, Что на ней рубят головы людям»; «Пучина для почина»; «то видим и верим, чуя и чая»; «кулак калек»; «брезгая, брызгаю ими»; «Час видений и ведуний, Час пустыни, час пестуний». В паронимические сочетания включаются диалектизмы: «И гулки и голки, Поют его рога»; слова других языков: «Пока рукой земного руха Не будешь ты освобожден»; новообразования: «Сыновеет ночей синева» (первая строка стихотворения).

Паронимия накладывает отпечаток и на тропы: «Кузнечик в кузов пуза уложил Прибрежных много трав и вер»; «Тютчев туч»; «чирия чирков по челу озера»; «лоск ласк».

Взаимодействуют друг с другом паронимы и омонимы: «А косы Жмут жгут жестоких жалоб в желоб» — «И теперь жмут, жгут меня медные косы».

У Хлебникова явно выражено пристрастие к определенным паронимическим гнездам, к которым он постоянно возвращается: «пена пана»; «Пули пели. Пали в Горячие Поля»; «А паны пену пили И пели поле, где пули пели».

Для Хлебникова характерно утроение созвучия и более сложные построения. Обычно они основаны на изменении гласных: «После петь путь Моих ветреных утренних пят»; «Нежный Нижний! — Волгам нужный, Каме и Оке»; «В шали шалый шел»; «Тебя пою, мой синий сон, И сени саней золотые, Зимы седой и сизый

стон И тени теми голубые». Используется и такой способ развития паронимического гнезда, как перестановка согласных: «И *лавою* падает вал, *Оливы* желанья увел Суровый поток Дорогою пяток». В некоторых случаях взаимодействуют паронимы, принадлежащие к отчасти соприкасающимся гнездам: «Но лук из *бурунов*, Из *бурь*, из *бора*, из *берегов*, из *брани* и *избранников*, Сплетенный туго».

Увеличение ряда слов, объединенных одним созвучием, — один из способов обновления смысловых связей между словами этого ряда. Сочетание «И *быстрый* крик К *реке* и *року* и к *руке жестокой*» воспринимается на фоне более простых парных сочетаний, которые в свою очередь имеют аналогии в сочетаниях других поэтов: «*Реки* сливались в море так, Что казалось: *рука* одного душит шею другого»; «*Свирель* в *руке* суровой *рока*».

Определенное слово попадает в соседство со своими звуковыми подобиями: в рамках одного стихотворения: «*Волгам* и *волку*»; «И *Волга* иволги... И *Волга* волка». Некоторые слова приобретают разные соответствия. Это такие слова, как *могила*: «В эту ночь любить и *могила* могла»; «*могила* мигала»; *море*: «*Море* щедрою мерой Веет полуденным золотом»; «*Моря* и *моря* синеют без *меры*»; «*умершее море*»; «Ты нас *море*, не *морочь*»; «А *взоры* это *море*, где плавают *моржи*»; «*мор* *морей*»; «Жар меня морит. *Морит* и *море*»; «*Море* — *мор* чует»; *мир*: «И старый *мир* — он умер на скаку»; «*Стаи* созвездий, солнц, *мерцаний* и *миров*»; «Горе вам, горе вам, жители пазух, *Мира* и *мора* глубоких *морицин*».

В это же время А. Белый выделяет простые созвучия, связывающие слова не только одного, но и разных языков, устанавливая некую общую их основу. Оба поэта обращают внимание на одни и те же созвучия: «*марево моргающих миров*» (Белый).

Поэтический язык Хлебникова ориентирован не только на расширение паронимических связей, но и на использование и обновление уже сложившихся связей. Среди сочетаний Хлебникова, связанных с традицией, можно выделить несколько слоев. Во-первых, сочетания, которые приобрели повторяющийся характер в поэзии XIX — начала XX в.: *тень* — *стена*: «трубы подымали свои шеи, Как на стене *тень* пальцев ворожей»; *лист* — *блестит*: «Его ружье листом железным Блестит, как вечером болото»; *пить* — *петь*: «Будь пьяным, путник — пой и пей»; *город* — *горд*: «Он, город, старой правдой горд»; *смерть* — *смотреть*: «Господь мостовой... Смотрит с ночных площадей Смерти большими глазами»; *лето* — *лететь*: «И птица на нем, замерзая, За летом летит в Пятигорск»; «Бурного лета лета»; «*свят свет*». Во-вторых, сочетания, имеющие подобия у поэтов XIX в.: «Он, *невидим* и *неведом*, Быстро катится по водам» — «От *невидимой* силы, *неведомой*» (Мей), ср.: «От *видимых* не всех, но *ведомых* неложно» (Тредиаковский); «мы *чаруемся* и *чураемся*» — «точно *очарован* Я *смолоду*... да, видно *зачурован*...» (Мей). В-третьих, сочетания, имеющие соответствия в творчестве непосредственных предшественников и современников: *речь* — *ручей*; *рок* — *рука*; *нежный* — *снежный*; *веселый* — *весенний*: «Весеннего Корана Веселый богослов»; *крылья* — *закрыл*: «Огромный мотылек крылами закрыл И синее небо мелькающих крыл». Некоторые из этих сочетаний как бы продолжают и обновляют уже известное. Развернутое построение: «Когда

лежу я на лежанке, На ложе лога, на лугу» — заставляет вспомнить сочетания Брюсова: «*Благоухает лог и луг*»; Вяч. Иванова: «*Логом струится, лугом бредет*». Помимо этих переключек можно выделить и переключки между сочетаниями Хлебникова и сочетаниями других поэтов: «*усталый устами*» — «*уста не устали*» (Брюс.); «*нагие ноги*» — «*наги ноги*» (Сологуб); «Печаль, распустив паруса... *Слезает* неясной слезой» — «*слезают слезы*» (Маяк.).

Для поэтов, чье творчество испытало на себе влияние Хлебникова — Маяковского, Асеева, Каменского, позже Кирсанова, — паронимия — один из важных способов изображения мира.

Для Маяковского характерно, с одной стороны, «расширение словесной базы», источник паронимических сближений — разнообразный лексический материал, среди которого просторечие, общественно-политические термины, аббревиатуры, слова других языков; с другой стороны, расширение функций паронимии. Исследователи обращали внимание на каламбурное использование омонимов и паронимов, на их шутливый, иронический, сатирический эффект: «Ничего не *поджарый*, / славно *поджарили*»; «Чтоб не *передохнуть* / нам / в *передышку*»; «мне / сия Силезия // *влезла в селезенки*» и т. п. [Тренин 1978: 142—145; Григорьев 1979: 274].

Кроме того, паронимы играют важную роль в публицистических контекстах: «Столпов империализма *непреклонные колонны* — // буржуи / пяти частей света // вежливо / приподымая / цилиндры и короны, // *кланяются* / Ильичевой республике советов»; «Нам ли *вымаливать милостей* времени»; «Класс / *гласит* / из слова из нашего»; «Мы *выполним* пятилетку, Мартены *воспламеня*, не в пять годов, а в меньше»; в лирико-публицистических контекстах: «Сильнее / и чище / *нельзя причаститься* / великому чувству / по имени класс»; в лирических контекстах: «За всех *расплачусь*, / и за всех *расплачусь*».

Паронимические сочетания включают в себя призывы, лозунги, разного рода обращения: «Вы, Молчанов, *постарели* // Вы и ваши *пасторали*»; «Одежду / в Москвошвее / *требуй* // *простую*, / легкую, / *просторную*»; «Счищай / с путей / *завшивевших* в мещанстве, // *путающихся* / у нас / в ногах!»; «Храни пути и речки, // *кровь* и *кров*, // бери врага, / секретчика, // и *крой*, / *КРО!*»

С помощью паронимических сближений рисуются самые разнообразные ситуации: «Что это *маячит* там?... *Мачта*»; «в *прорез* *пролезают* узкий»; «*забрал забор* разломанный»; «с *углей угорели*»; «английский купец на *китайца кидается*»; «стихи *слагал* по *слогам*»; «самогоном *требуется* за выполнение *треб*»; «*кружат* над *крошками* мушки»; «*следят* из *седла* осетины»; «а у шоферских / *виска* и *груди* // *нависли* / *клинок* и *пистолы*»; «Бас, окрепший над *реями рея*»; «*послал капитал* / *капитанов* ученых»; «*Скупой* *спускается* пушкинский рыцарь // *подвалом* своим любоваться и рыться»; «От гуда *дрожит* *взбудораженный* Смольный» и т. п. Паронимические сочетания используются как способ номинации: *рубля рабы, дворцов творцы, урожай фуража*.

Вспышка паронимии связана не только с творчеством Хлебникова и Маяковского, но и с творчеством Пастернака. В отличие от Хлебникова Пастернак в ранних своих паронимических опытах далек от традиции. Для него характерны редкие

слова и редкие созвучия. В поздних стихах Пастернака роль паронимии уменьшается. Паронимия позднего Пастернака ориентирована на традиционные средства, почти формулы: «Как *летом* роем мошकारа *Летит* на пламя»; «В лесу казенной землемершею Стояла *смерть* среди погоста, *Смотря* в лицо мое умершее, Чтоб вырыть яму мне по росту».

Развитие паронимии в 1910—1920-е годы оказывает влияние на уже сложившихся поэтов, например, на Брюсова, А. Белого. Паронимия оказывает влияние и на другие поэтические системы. У некоторых поэтов количество паронимических сближений увеличивается. В разных сборниках Кузмина оно явно не совпадает. Если в «Александрийских песнях» паронимических сочетаний нет, то в «Вожатом» или «Нездешних вечерах» они — заметная особенность стиля: «*Курится* круглая *куртина*»; «*А вьюга* в поле люто вое, *Вьюны* сажая у окна»; «Между *лесами* и *сёлами* *Веслами* гресть *веселыми* В область *больных болот*»; «Разобьем *замкнутый замок*»; «*Постылый пост*»; «*Свету навстречу встает* другая *пена понта*»; «*Пленительны* и *полнозвучны*»; «*Разите разом*»; «*колебля звонко колбу*».

Обращение к паронимии влечет за собой полную перестройку оснований поэтической системы. В этом отношении показательнее раннее и зрелое творчество М. Цветаевой. Если ранние стихи Цветаевой свободны от паронимических сочетаний, то начиная с 20-х гг. звуковые сближения выходят на первый план. (О паронимии у Цветаевой см. [Зубова 1987; Северская 1988].) Паронимия связывает слова, выделенные и в смысловом отношении: «С *пошиной* бессмертной *пошлости* Как справляетесь, бедняк?» Представление о том, что «мир построен на созвучьях», определяет важную роль звуковых переключек в структуре текста. Для стихов Цветаевой характерны, в частности, параллельные синтаксические конструкции, связанные паронимией: «Из недр и на *ветвь* — рысями! Из недр и на *ветр* — свистами!», ср. при дистантом расположении: «Морские недра *Выворочу* — и верну со дна! — Как прозорливица — Самуила *Выморочу* — и вернусь одна».

Появление качественно новой системы не отменяет старого. Паронимия как частное явление продолжает развиваться в поэтических системах, в большей или меньшей степени ориентированных на классический стих. Классический стих представлен в это время в творчестве М. Волошина, А. Ахматовой, О. Мандельштама, Н. Гумилева, В. Ходасевича. Паронимические сочетания у этих поэтов немногочисленны. В единстве со звуковыми повторами существуют и немногочисленные паронимические сочетания в стихах Есенина. Системы, ориентированные на классический звуковой повтор, начинают существовать в новых условиях. Некоторые сочетания, которые в иных условиях воспринимались как звуковые повторы, на фоне развитой паронимии воспринимаются как паронимические.

1910—1920-е годы — время распространения паронимии в индивидуальных стилях разной ориентации. Паронимия популярна у пролетарских поэтов. К ней обращаются М. Герасимов, В. Кириллов, С. Обрадович, И. Филипченко, В. Князев, в меньшей степени В. Александровский. Начиная с 1920-х гг. к паронимии обращается М. Зенкевич. Паронимию более или менее последовательно использует Э. Багрицкий. Н. Ушаков, начинавший в 20-е гг. с увлечения паронимией, остается ей

верен на протяжении всего творчества, хотя концентрация ее меняется в разные годы. Отдельные паронимические сочетания встречаются у таких разных поэтов, как Н. Клюев, В. Нарбут, К. Вагинов.

Таким образом, паронимия оказала влияние на характер нескольких самых крупных поэтических индивидуальностей. В это время паронимия распространяется вширь и становится популярным приемом словоупотребления. В 30-е гг. паронимии отдали дань такие поэты, как П. Васильев, Б. Корнилов. Паронимия нашла широкое отражение в поздних стихах Мандельштама.

В 1920-е гг. складываются, а в 1930—1950-е годы становятся активными и общественно признанными индивидуальные стили, в которых роль паронимии не велика. В виде отдельных немногочисленных вкраплений паронимия существует у таких поэтов, как А. Жаров, И. Уткин, А. Безыменский. Это эпизодический прием для таких поэтов, как В. Казин, М. Исаковский, М. Светлов, С. Щипачев, А. Сурков, К. Симонов, О. Берггольц, А. Фатьянов, Кс. Некрасова.

Индивидуальные стили, которые складывались в конце 1920 — начале 1930-х годов, содержат паронимические сближения на протяжении многих лет, но удельный вес их невелик. У В. Луговского, Н. Заболоцкого, И. Сельвинского, С. Маркова, А. Прокофьева они встречаются на всем протяжении их творчества, хотя и в небольшом количестве. Например, в ранних стихах Н. Заболоцкого: «Ломовики, как падишахи, Коня *запутав* медью блях, Идут, *закутаны* в рубахи»; «И вслед за ней кудрявый пес *Несет* на воздух постный *нос*»; в поздних стихах: «*раструбы турбин*»; «*суровый север*»; «по колено *затоплены тополи*»; «Пожелтевший от солнца лопух *развернул розоватые латы*».

В 1930—1940-е годы к паронимии обращаются такие поэты, как Д. Кедрин, П. Шубин, А. Недогонов, в 1940—1950-е годы — С. Гудзенко, С. Наровчатова, Е. Долматовский. Паронимия есть и в стихах И. Эренбурга 1930—1950-х годов. В 1940—1950-е годы паронимия сохраняется в стихах Асеева и Кирсанова.

При том, что количество паронимических сближений невелико, эти сближения могут играть важную роль. С этой точки зрения представляют интерес некоторые паронимические сближения Твардовского. В поэме «Василий Теркин» он помещает в паронимическое сочетание фамилию главного героя: «Но едва ль уже мой *Теркин*, Жизнью *тертый* человек, При девчонках на вечерке Помышлял курить “Казбек”»; в поэме «За далью — даль» заглавное слово: «Ах, эти *длительные дали*, *Дались* они тебе спроста». В поэме «По праву памяти» паронимически организованы важные в смысловом отношении строки: «В ущерб любви к отцу народов — *Любая* прочая *любовь*»; «И даром думают, что память Не дорожит сама собой, Что ряской времени затынет *Любую* *быль*, *любую* *боль*».

На 1960-е гг. приходится второй взрыв паронимии. Она развивается у поэтов разных поколений: у поэтов, которые в это время вступили в литературу: А. Вознесенского, Е. Евтушенко, Н. Матвеевой, В. Сосноры, у поэтов, которые начинали еще в 1930-е гг., в первую очередь у Л. Мартынова, из поэтов военного поколения — у Б. Слуцкого. Некоторые поэты, отдавшие дань паронимическим сочетаниям в 1920—1930-е годы и отказавшиеся от них в 1940—1950-е годы, вновь к

ним возвращаются. Это характерно для Антокольского, в поздних стихах которого паронимия — одно из важных художественных средств, в меньшей мере — для Тихонова.

Хотя в 60-е гг. выходят на первый план паронимически организованные тексты, распределение и соотношение индивидуальных стилей в это время принципиально иное, нежели в начале века и в 20-х гг. Отличительной особенностью поэзии этих лет становится то, что в ней не развиваются стили, последовательно ориентированные на собственный звуковой повтор. Отдельные звуковые повторы существуют скорее как эпизодическое явление, нежели как основной принцип организации текста. Так, оказываются противопоставленными индивидуальные стили, ориентированные на паронимию, и многочисленные стили, включающие ее как частное явление. Те стили, которые воспринимаются как классические, характеризует не классическое распределение разнотипных сочетаний, а незначительная доля паронимии, которая тем не менее используется относительно последовательно.

Паронимические сочетания в разной концентрации используют такие поэты, как А. Тарковский, В. Шефнер, Б. Окуджава, Ю. Левитанский, Р. Рождественский, А. Межиров, Д. Самойлов, Е. Винокуров, Ф. Искандер, Ю. Мориц, А. Кушнер, Б. Ахмадулина.

В разных сборниках одного поэта роль паронимии различна. Некоторые строки и стихотворения из сборника Б. Ахмадулиной «Сад» (1987) представляют собой объединение слов определенных паронимических гнезд: *«Лапландских летних льдов недалёная граница. Хлад Ладоги глубок, и плавен ход ладьи. Ладони ландыш дан и в ладанке хранится. И ладен строй души, отверстой для любви»*. Такая густая концентрация паронимов не характерна для поэтессы. У ряда поэтов паронимия носит эпизодический характер (В. Федоров, В. Шаламов, Н. Рыленков, Ю. Друнина, Н. Тряпкин, А. Жигулин, К. Ваншенкин, Н. Рубцов, И. Снегова, И. Шкляревский, О. Чухонцев). И наконец, есть индивидуальные стили, для которых паронимия не характерна вообще (В. Тушнова, В. Казанцев). См. [Григорьев 1977: 186—239].

Типы созвучий

Разные системы отличаются друг от друга не только общим характером сочетаний, но и характером избираемых созвучий. Хотя синтаксически связанные пары с созвучиями вокалического типа в начале XX в. приобретают некоторое распространение, они все же частное явление на фоне менее явных и отчетливых звуковых перекличек и совпадений.

В поэзии начала XX в., как и в поэзии XIX в., распространены сочетания, осложненные вставкой согласных, типа: *всплески весел* (Вол.). Объединяются слова, отделенные друг от друга несколькими ступенями преобразования, в частности, вставкой двух согласных: *«весенней вспаханной земли»* (Вол.); *многострадальная страна* (Вяч. Ив.).

Сходство слов в известной мере замаскировано порядком расположения согласных, который в разных словах не совпадает, а варьируется: «Не вотще на берег *Элевсина Вынесла, волнуясь*, пучина В оный день опасную ладью!» (Вяч. Ив.). Этому способствуют и другие осложнения исходного созвучия. Сочетания метатетического типа осложнены наращением в начале одного из слов: «С *балкона* кланялись цветы» (Блок); «Да цепи *скал*, да зыби *блеск*» (Вяч. Ив.) или вставкой согласного: «в их *точеном очертанье*» (Брюс.).

В ряде случаев взаимодействуют слова, принадлежащие к близким паронимическим гнездам, так что сочетания отличаются начальными согласными: «Жду в *пленительном волненьи*»; «*облаков* розоватых *волокну*»; «Я *крестом* касался *персти*»; «И озеро *молчит*, *влача* туманы» (Блок).

Между некоторыми соотнесенными словами существуют отношения включения. Консонантный состав короткого слова включен в консонантный состав более длинного слова: «в степи *грустят стога*»; «сквозь *хрустальные струи*» (Блок); «*Февральской* маленькой *фиалки*» (Вол.). Консонантному составу короткого слова соответствует компактная группа внутри более длинного слова: «*пустынной* жизни *суета*» (Блок); «*искорки реки*» (Вяч. Ив.).

К рассмотренным типам сочетаний можно прибавить и традиционные аллитерации разного характера. В подавляющем большинстве случаев совпадает один начальный согласный у двух слов, реже у трех, совпадают и два начальных согласных: «*Красным криком* зажжена» (Блок); «*Плещет* надо мною *Пламя красных крыл*» (Ес.); «О, сердце любит *сладостно* и *слепо*» (Ахм.). Разнотипные аллитерации сменяют друг друга в небольших фрагментах текста: «В *пустом переулке* *весенние воды* *Бегут, бормочут*, а девушка *хохочет*» (Блок). Аллитерации могут сочетаться с паронимией: «Вот, *небеса, наполнясь*, как *слезами*, *Благоуханным блеском вечеров*, *Блаженными блистают бирюзами* И — *маревом моргающих миров*» (Белый).

Необычайная звуковая плотность текста достигается благодаря тому, что слова связывают не только собственно звуковые повторы, но и звуковые вариации, основанные на том, что звонким согласным одного слова в другом соответствуют глухие согласные. Размытые сочетания характерны для разных поэтов. Разнотипные созвучия отражены в стихах Блока: «*башни — свечи божества*»; «*черты мучений невозможных*»; «*кудрявый кроткий мальчик*»; «*понеслись, блеснули в очи*»; «на *возлюбленной поляне*»; «он *близок, миг рукоплесканий*»; «над *бурьяном прынул*»; «*взяли душу мою соловьи*»; «*зданье дымом затянуло*»; «уж *подымалась и металась*» и т. п.; Анненского: «В *белом поле был пепельный бал*»; «*пестрят, назойливы и праздны*»; «Люблю его, когда, *сердит*, Он поле ржи *задернет* флером»; «Немые тени *вереницей* Идут чрез *северный портал*»; «Я, как *настройщик*, все лады Перебираю *осторожно*»; «По *бледно-розовым овалам*, Туманом утра *облиты*»; «С *облезлых крыш*, из *бурых ям*, С *позеленелых лиц*»; «*весь изнизанный синим огнем*»; «*вот-вот ворвется фейерверк*»; «Лишь молча *точит* свой дурман Да *тушит* черные наплывы»; «О, дали *лунно-талые*» и т. п.; Бунина: «Не будь *хамелеоном*, Что по стене *мелькает* вверх и вниз»; «Под башнями *кустарники густые*»; «*птенцы грачей* во ржи *кричали*»; «На *севере* есть *розовые мхи*»; «*купол грубо-голубой*»; А. Белого: «*весна // над*

ухом звенит однозвучно»; «И бросило Забрало Литое серебро»; «праздно прыснет»; «Дышит тенями тишь»; «семицветие звезд»; «В тумане дымно-грозовом»; Волошина: «Смотрят морды чудовищ»; «Я тебя согрею и укрою»; «Озарит растенья по углам»; «Иней Стекла вагона заткал»; «Отроком строгим бродил я по терпким долинам»; «Дымится кровь огнем багровым»; «Мир теней погасших и поблеклых, Хризантемы в голубой пыли»; «Станут бледны полыньи зеркал»; Ходасевича: «Свой посох на песок слагая»; «Блещут лужи, перила, стекла»; Есенина: «литии медовый ладан»; «кружевами лес украшен»; «Горстями золотых затонов Мы окропим свой крест»; «Осенний холод ласково и кротко Крадется мглой к овсяному двору»; «Ой, прощайте, белы птахи, Прячьтесь, звери, в терему»; Мандельштама: «Небрежно брошена на стуле»; «Затравленного фортепьяно»; «Вкушает медленный томительный покой»; «Дано мне тело — что мне делать с ним»; «Как кони медленно ступают, Как мало в фонарях огня»; «Дум туманный перезвон»; «Капли прыгают галопом» и т. п.

Размытые сочетания в высшей степени характерны для Ахматовой — на всем протяжении ее творчества. Их едва ли не больше, чем полных и глубоких звуковых совпадений: «скорбных скрипок голоса»; «И никнет гроздь рябины желто-красной»; «В зверинце говорит о северном сиянье»; «И над смутным золотом престола»; «Покосился гнилой фонарь — С колокольни идет звонарь»; «Липы нищенски-обнажены»; «но сверкала эта церковь»; «Да, для нас это грязь на калошах, Да, для нас это хруст на зубах»; «И над тобою звездных стай осколки, И под тобою угольки костра»; «Полуброшенной новобрачной»; «храм гремит»; «в душистой тиши»; «душистым сухим дождем»; «До неистового цветенья Оставалось лишь раз вздохнуть» и т. п. Таким образом связываются не только словосочетания, но и строки, не зависимые друг от друга: «Сколько гибелей шло к поэту, Глупый мальчик: он выбрал эту»; «И кладбищем пахла сирень. И царицей Авдотьей закланый». Так этот тип сочетаний доходит до середины 60-х гг.

Слово, повторяясь, приобретает разные соответствия. Таковы, например, такие слова, как *весна*, *невеста*, *звезда*, *цветок* в стихах Блока. Каждое из этих слов — центр притяжения разнотипных неполных, а иногда и не очень отчетливых соответствий, сочетаемость их отчасти совпадает: *цветок*: «Отцвели завитки гиацинта»; «И лиловый цветок ее светел»; «Ты был осыпан звездным цветом»; «Цветок — звезда в слезах росы»; «Лишних роз к нам свисают цветы»; *звезда*: «восход моей звезды»; «Зеленой звездой с востока блесну»; «И с высот среброзвездных»; «Ты будешь мне светлой звездой»; «Теперь, когда мне звезды ближе, Чем та неистовая ночь»; *невеста*: «невесту-весну»; «За то, что ты светлой невестой была»; «А Невеста одною Невинностью...»; *весна*: «девственниц весны»; «невеста-весна»; «Весна плыла высоко в синеве»; «весенний звон»; «За вестью чуждой мне весны»; «весенний ветер сонный».

Развитая паронимия не препятствует использованию размытых сочетаний. С этой точки зрения представляет интерес звуковая организация стихов Цветаевой и Пастернака. Стихи Цветаевой последовательно отражают размытые сочетания: «гривастая кривая»; «березовое серебро»; «серебряной зазубриной»; «Гора,

как *сводня — святости*, Указывала: *здесь...*»; «Вон — *крест*, вон — *гроздь*»; «Поток воды *холодной, Колодезной*»; «*Лес! Элизиум мой*»; «*кругозором Гор, гранитной короною скал*»; «*Полновесным, благосклонным Яблоком*»; «*Ни расовой розни, ни Гусовой казни*»; «*Над мостами и площадями Плачет*, плачет двуххвостый львище»; «*паразиты пространств*»; «*Каплуном-то вместо голубя*»; «*Все овраги мои — вверх дном!*»; «*вещи, бросив вежливость*»; «*весенний лист — Вязанками приносил мне в дом!*». И, наконец, сочетание, звучание которого прокомментировано самим поэтом: «Связь, звучанье парное: *Черная, пожарная*».

Еще шире круг созвучий, включенных в размытые сочетания, у Пастернака: «Нет сил никаких у вечерних *стрижей* *Сдержат* голубую прохладу»; «*И блестят, блестят*, как губы, Не утертые рукою, *Лозы ив, и листья дуба, И следы у водопоя*»; «В нашу *прозу* с ее *безобразьем*»; «Но этот час *объят апатией* Морской, предгрозовой, *крошечной*»; «Окно, *пюпитр* и, как *овраги* эхом, — Полны *ковры* всем *игранным*»; «*Пробежит вторженья дрожь*»; «*посвятив соцветьям*». Часть сочетаний такого типа несет на себе отпечаток паронимии: «С этой *дачею дощатой*»; «*Седые сети* и *корветы*»; «Кто это, гадает, глаза мне *рюмит Тюремной людской дремой!*»; «Средь *порхания пурги*»; «*угар араукарий*»; «Но тихо с *круч ползет подзол*»; «Ни за кем Не рвался с *такой тугой*»; «*хоры городов*»; «*мелководный* несет *мельхиор*»; «*курчавой крушится карелой*»; «*Преданье прятало* свой рост». Смешанные сочетания Пастернака включают в себя необычные созвучия и редкие слова: «*заржавленная саржа*»; «*Швыряя шафранные факелы*»; «И в *цинковой* кипе *фальшивых цехинов*»; «С *винчестерами, вшестером*».

В стихах Пастернака глубокие звуковые совпадения, как и в стихах поэтов XIX — начала XX в., существуют наряду с многочисленными размытыми сочетаниями, варьирующими то же созвучие. На одно чистое сочетание приходится несколько размытых. С одной стороны: «И *вращая белками*, *пылят облака*»; с другой: «И в *хлопья облекишься*»; «*Расплавленные капли, хлопья*»; «*Садись, как голуби, облака*»; «*скопление облаков*»; «*Облака над заплаканным флоксом*»; «*Улыбкой огромной и светлой, как глобус*»; «И *февраль горит, как хлопок, Захлебнувшийся в спирту*»; «На *глубоких купаленных доньях*». Чистые и размытые сочетания сочетаются в одном стихотворении: «Где с *железа* *ночь согнал Каплей копленный сигнал*, И *колеблет всхлипы звезд* В *Апокалипсисе* *мост, Переплет, цепной обвал Балок, ребер, рельс и шпал*»; «Что *рока* *игрою* ей под *руки лег*»; «еще не без *пятен Путь*, — но уже *необыден* И, как *беда, необъятен*». Размытые сочетания связывают звуковой облик стиха с классической поэзией.

Для других индивидуальных стилей сосуществование развитой паронимии со смешанными сочетаниями не характерно. Подобные сочетания у других поэтов носят эпизодический характер и находятся в сфере влияния паронимии: «Водою *брызгал и бросал песком*» (Багр.); «Вдруг *брызнуло. Бисером* на лучах» (Кирс.).

Если в поэзии XIX — начала XX в. слова легко обрастают вставками и наращиваниями, так что сходство между ними маскируется, то в более позднее время это сходство акцентируется. На первый план выдвигаются такие типы сочетаний, в которых различие между словами сведено до минимума. Господствующее место

начинают занимать сочетания вокалического типа. На этом типе сочетаний как будто лежит какой-то негласный запрет, столь невелико их количество на протяжении двух с лишним столетий. В творчестве Хлебникова, а затем и других поэтов этот запрет снимается. Объединяются слова, отличающиеся друг от друга только местом ударения: «*Восхíщеннoй и восхищённoй*» (Цв.); «За всех *расплачу́сь* и за всех *расплáчусь*»; «*Полкáми по пóлкам* книжным, / чтоб буквы и те смяло»; «*Ку́ли*, чем *кули́* волочь, / рикшами / их катая, / спину выпрями»; «*Сажéнный*, обсмеянный, / *сáженный*, / битый» (Маяк.); «была голова *Сáженная* на *сажéнных* плечах» (П. Вас.); «Бросьте пахари безделье, / будет *ужин* и *ужíн*» (Заб.); «*Тру́сить* и *трусíть*» (Выс.). Такие же соотношения могут быть и между словами, принадлежащими к разным частям речи: «*Бреду по бреду* жара» (Маяк.); «*Бреду по бреду*» (Шерш.); «Вы не подумайте, я — не *изверг*, Но я *изверг* из себя *мещанство*» (Мориц). Полное совпадение соотнесенных частей: «за *горами* *горя*», «*море* *мора*» (Маяк.) — явление не столь частое. Явное предпочтение отдается тем паронимам вокалического типа, когда в соотнесенных словах не совпадает один гласный. В особенности широко используются такие паронимы в перечислениях.

Консонантные паронимы чаще всего входят в состав перечислений: «И *жар* холодных числ И *дар* божественных видений» (Блок); «Белокровье *мозга*, *морга*»; «Ох, медок в нем *ценный*, Чересчур уж *пенный!*»; «Я тебя *загораживаю* от зала / *Завораживаю* — зал!» (Цв.); «Париж в златых *тельцах*, в *дельцах*»; «*окутывай, опутывай*» (Паст.); «*Точите* нож, *мочите* солью кнут»; «и правил Рыцарь строгий *Работой* их, *заботой* их убогой» (Бунин); «потревожим, *сомнем*, *согнем*» (Корн.); «Как вечный ритм трудов, *работ*, *забот*» (Луг.); «о каждом *дне* и *сне*» (Кушнер); «Я, задыхаясь, дергался зажато Между *томов*, *подшивок* и *домов*» (Евт.). Кроме того, консонантные паронимы бывают подлежащими сложного предложения: «*Страда* распахнута другая, *Страна* другая предо мной!» (Багр.); «В Туапсе начиналось *море* И кончалось *горе* мое» (Меж.); сказуемыми сложного предложения: «*Голосисты* жаворонки в поле, *Колосиста* рожь» (П. Вас.); «Искры *вьются*, сосны *льются*» (Луг.); «*Бьется* жилка, *вьется* живчик» (Тарк.); «Когда он *чахнет*, *пахнет* он пьянее» (Март.); объединяются в конструкцию сравнения: «И *зыбь* речная, нудная, как *сыть*» (Н. Матвеева).

Подобные сочетания несут на себе печать рифмы. Печать рифмы отчасти снимается, если консонантные паронимы распределяются между разными строками и занимают в них несимметричные позиции: «Словно сторож *ходит* месяц, *Водит* облака гурьбой» (Клыч.); «Слепила *слабость*, принижала робость, Мешала суетность, манила *сладость* Земных ночей, звериное тепло» (Луг.). В то же время в поэзии XX в. используются и такие консонантные паронимы, которые с рифмой не связаны. Некоторые консонантные паронимы отличаются друг от друга не только начальным согласным, но и местом ударения: «Я буду *воли́ть* и *моли́ть*» (Вол.); «Невидимого клира Тончайшие *поют* и *ноют* голоса» (Бунин); «*Поют* и *ноют* лестницы» (С. Марк.); «Поэты! Берите, *кисти*, ну, И афиши — *листы* со стихами» (Кам.); «Чтоб брага вовремя *вари́лась*, Во время *пари́лась* кутья» (Клыч.). Не соотнесены с рифмой и другие сочетания с консонантными паронимами: «*рыб-*

ки зыбкие» (Сол.); «У колодца молодницы»; «норы гор» (Бальм.); «беременное время» (Вяч. Ив.); «времени бремя» (Манд.); «тогда бы не цвел Мне прямо в разверстую душу, Что только кустом не пуста»; «В славословье углубимся Целомудренной богини Нелюдимого любимца. Нелюдима ее любимого — Ипполита неуловимого» (Цв.); «Ничуть не смущаясь челюстей целостью»; «дворцов творцы»; «так сердце / тебе / распаляет страсть // и грудь — раскаленной жаровней» (Маяк.); «галереи балерин» (Асеев); «все мои фибры Теперь вибрируют в этом настрое» (Мориц); «мы молоды и голодны, Как сто чертей» (Возн.).

Сочетания метатетического типа относительно редки и связывают слова, в которых перестановка согласных лежит на поверхности: «Она, где в волны кинут мол И волноломами иссечен» (Тих.); «тусклые костяшки» (Багр.); «душу до капли исплакать» (Клыч.); «Рабским потом, конским топом» (Манд.); «Архангел или Хулиган» (Ант.); «И жерди / расчищенных кровелек // дрожат / от антенновых проволок» (Кирс.). Исключение — поэзия Пастернака, для которого метатезы характерны: «Лодка колотится в сонной груди»; «мастерил самострел»; «И реплики леса окрепли»; «Восток шаманил машинально»; «Елка в поту Клеем и лаком пьет темноту»; «Внизу толпится гольтепа».

Сочетания эпентетического типа не противопоказаны проявлению паронимии. К ним обращаются Маяковский: «стодомым содомом»; «зевы зарев»; «медными мордами»; «Бежит живое. Бежит, побережит» и т. д.; Пастернак: «гостят и грустят»; «с астмой в каждом атоме»; «испанкой, шиповником»; «Облака встрепанный бок»; Цветаева: «в монистах, в монетах, в туманах»; «древен и дивен»; «Древо меж дев. Державным деревом в лесу нагом»; «Дребезга, дрызга, разлучня»; «почек и птичек». У Цветаевой встречаются и вставки двух согласных: «Что же мне делать, певцу и первенцу»; «Лавины листовенные». Сочетание: «Где не ужиться (и не тшусь), Где унижаться — мне едино!» можно рассмотреть и как результат вставки и как результат перестановки.

Сочетания, осложненные вставкой двух согласных, есть и у других поэтов: «И край, где слагаются заоблачные звенья И башни высятся заочного дворца» (Манд.); «И грандиозный, весь в былом, Как визионера дивинация, Несется, грозный, напролом, Сквозь неистекший в девятнадцатом» (Паст.). В общем же количество эпентетических сочетаний уменьшается по сравнению с поэзией более раннего времени.

Для Цветаевой характерны и сочетания с наращениями согласного в начале одного из слов: «Раковинный сокровенный свод»; «жесты торжеств»; «Нет, правды не оспаривай»; «и в лыке, и в млеке». Взаимодействуют и неравносложные слова, одно из которых как бы погружено в другое: «В моих преткновения пнях Сплошных препинания знаках».

Некоторые поэты используют сложные построения, в состав которых входит не два, а три слова, в разной мере пересекающиеся друг с другом: «И началось. Пространства, Клубясь, метнулись в бой, Чтоб пасть и опростаться Пальбой»; «И осень подходит с обычной рутинной Крутящихся листьев и мокрых куртин»; «Меловые обвалы пространств обмалывают И судьбы, и сердца, и дни» (Паст.);

«Державная пажить, Надежная, ржавая тишь» (Цв.); «И зелена, и вольна Мнет волкна льна волна» (Кузьмин); «Красным лисьим мехом горя, Их малахаи неслись, махая Вялым крылом» (П. Вас.); «И волна за собою водоросль Волокнистую волокля»; «Шел кораблик, о чем-то мечтал. Все, что видел, на мачты мотал» (Н. Матвеева). Такие построения характерны и для поэтов, ориентированных на классическую организацию стиха, однако у них сходство между словами не лежит на поверхности: «Потускнел на небе синий лак»; «Был он ревнивым, тревожным и нежным» (Ахм.).

Для поэзии XX в. характерны не только парные, но и более сложные — трех- и четырехчленные сочетания. Как уже говорилось, для Хлебникова многократный повтор паронимов связан с идеей внутреннего склонения слова. Отголоски идеи внутреннего склонения — многократные повторы в стихах Асеева, на что указывал Р. О. Якобсон [1987]: «Когда земное склонит лень, // выходит стенью тени лань, // с ветвей скользит, белея, лунь, // волну сердито взроет линь». В стихотворении Каменского «Жонглер» подобный ряд образуют не только осмысленные слова: «Сень. Синь. Сан. Сон», но и слова заумные: «Шар-шор-шур-шир». Нагнетение паронимов использует Цветаева: «Русь кулашная — калашная — кумашина!»; «в монистах, в монетах, в туманах»; «на ложе из лож Сложивших великую ложь лицеизрения»; «Здесь меж вами: домами, деньгами, дымами, Дамами, думами». Иного характера многократные повторы М. Кузмина: «И так задумчиво тяжеловесен В морские норы нереид нырок»; «И голос горлицы загорной»; «узорной узды узел». Нагнетение паронимов используют в той или иной мере все поэты с явно выраженной склонностью к паронимии: «Секунды быстрились и быстрились — / взрывались, ревели, рвали» (Маяк.); «Что в руках? — Никакого груза, Кроме будущих грез и гроз» (Ант.); «шалю шелковой шалю» (Кирс.). И, напротив — у других поэтов объединение трех или нескольких слов скорее исключение, чем правило. Таково, например, объединение паронимов в «Поэме без героя» Ахматовой, где они становятся средством организации развернутого фрагмента текста (послесловие к первой части): «Ну, а вдруг как вырвется тема, Кулаком в окно застучит, — И откликнется издалика На призыв этот страшный звук — Клокотанье, стон и клекот И виденье скрещенных рук». Таковы и отдельные строки других поэтов: «Пираты пера пируют» (Меж.).

Варьирование созвучия сопровождается появлением в ряду вокалических паронимов паронимов консонантного типа: «Метет метелица. Метет Метелица, метелица. Мутит, мятется, метит лед И мечется и стелется» (Кирс.); «Радио только... поет о парижской весне одно: “В грозди гортензий и в грозы канут Грезы гризеток, проза рантье”» (Уш.). Такого порядка и приведенная В. П. Григорьевым цепочка паронимов Антокольского: «Бездомен, как демон, бездымен, как порох, Бездумен, бездомен — ни думы, ни дамы», которая имеет продолжение консонантного типа: «ни даты». В ряды включаются и паронимы других типов — эпентетического: «Но где тот стан, где ты гнетешь и гонишь, Гнетешь и гнешь, и стонешь высотой» (Паст.); метатетического: «Все древности, кроме: дай и мой, Все ревности, кроме той, земной, Все верности, — но и в смертный бой Неверующим Фомой» (Цв.); «бурный Рубчик рубиновой зари» (Паст.).

Включение новых членов обновляет устойчивые смысловые связи. Слова *петля* и *плеть* неоднократно встречаются в непосредственной связи друг с другом: «Жизнь тебя стегала *плеткой*, Смерть тебя *петлей* брала» (Гор.); «поберегите *петлю* и *плети*» (П. Вас.); «*Плети, петли*, Кандалы / Их не остановят» (Кам.). На этом фоне появляется трехчленное сочетание: «Когда *петля переплеталась с плетью*» (Март.).

Изменение ведущего типа сочетаний оказывает влияние на характер сочетаемости некоторых слов. Слова, которые входили в сочетания метатетического типа, иногда осложненные вставками, приобретают более полные и наглядные соответствия: «На закате *полоской* алой *Покатилась* к земле слеза» (Блок) — «*полоска* узкая лазури, Как будто бритва, *полоснет*» (Вин.); «А бедный *матросик смотрел* на юг» (Блок) — «И верно, есть *матросик*, Что *мастер* песни *петь*» (Ход.); «*больная, жалобная* стужа»; «Когда ты *зlobен* или *болен*» (Блок) — «Душе вашей *бально-больной*» (Сев.); «*Колесом* за сини горы Солнце тихое *скатилось*» (Ес.) — «далеко я ушел *колеями колес*» (Кирс.); «*колеса колодцев*» (Уш.); «И чтобы *прядь* волос так близко от меня, Так близко от меня, разившись, *трепетала*» (Ан.) — «Еще тогда я срезал *прядь*, // в тетрадь / *упрятал* / и достал» (Кирс.); «*Постукивал* мерно *костыль*» (Ан.) — «*костявые костыли*» (Утк.); «Как *колос*, грозой опаленный, *Склонюсь* я во прах пред тобой» (Бальм.) — «*кололся колос*» (Кирс.).

Таким образом, общий принцип объединения слов — звуковая близость — остается прежним, но меняются способы его выражения, в результате чего он выходит на поверхность и становится ощутимым и осознаваемым.

Паронимия и звуковой повтор

Звуковое сходство слов не предопределяет характер их смысловых отношений. Для осуществления смыслового сближения между близкозвучными словами необходима определенная позиция. Одни и те же слова в разных позициях ведут себя по-разному: в одной они остаются звуковыми повторами, в другой осознаются как паронимы. Соотнесенные слова могут находиться в соседних строках, но в разных предложениях: «Противу *гордости* извлечь. Как стену росску *грудь* поставить...» (Лом.); «...значение сказки той *Глубоко*, но потеряно душой... И говоря, он в *голубые* глазки Смотрел спокойно» (Ап. Григ.); «Ключевой, ледяной, *голубой* глоток. С именем твоим — сон *глубок*» (Цв.); на стыке строф: «Он будет *нежно-голубым*. / Смотри, как *глубоко* ныряю» (Ахм.). Те же слова могут быть объединены в предложении, хотя непосредственно друг с другом не связаны: «Досель житейская *гордыня* Еще жива в твоей *грудь*» (А. К. Толстой); «Небо *глубокое*, Полное мглы *голубой*» (Щербина). Слова могут находиться на значительном расстоянии друг от друга, образуя дистантные повторы: «Болезнь в *грудь* моей... — догорает, Краснея, *гордое* светило»; «Она не *гордой* красотой... — И *грудь* волною не встает» (Лерм.). И, наконец, эти же слова могут входить в синтаксически связанные сочетания: «*гордая грудь*» (Сол.); «*голубая глубина*» (Жук.).

Разнообразие возможностей использования одних и тех же слов ведет к тому, что строки и целые стихотворения, насыщенные звуковыми повторами, не содержат ни одного синтаксически связанного сочетания: «Внимали Вкруг присмирившие воды, не смея журчаньем Песни *тревожить*, и *ветер* заснул между листьев *Древних* дубов, и заплакали, тронуты звуком, *Травы*, цветы и *деревья*» (Майков).

Паронимы без паронимии — явление, типичное для поэзии XIX — начала XX в. В строке и соседних строках действуют две тенденции: объединение созвучных слов в синтаксически связанные пары и объединение слов на основе звуковой близости вне зависимости от их смысловых связей, тенденция к сближению рядом стоящих слов. Оба типа звуковых повторов существуют в единстве. Количество звуковых повторов в поэзии XIX — начала XX в. неизмеримо больше, нежели количество синтаксически связанных сочетаний, основанных на звуковой близости. Позже роль собственно звуковых повторов падает, в то время как роль синтаксически связанных повторов возрастает.

Появление определенных синтаксически связанных пар не отменяет возможность существования членов этих пар в виде не связанных друг с другом звуковых повторов. Об этом свидетельствует, например, употребление слов *стена* — *тесный*, на соседство которых в «Преступлении и наказании» Достоевского и «Римском сонете» Вяч. Иванова обратил внимание В. Н. Топоров. И в поэзии XIX в., и в поэзии XX в. существуют два параллельных ряда употребления этих слов. В одних случаях, употребленные в строке или соседних строках, они не вступают в непосредственные отношения: «От сил их потряслись упорства полны *стены*. Обширность воздуха курению *тесна*»; «Тебе течение пространных *тесно* рек: Построй великий флот, поставь в пучине *стены*» (Лом.); «*Тесен* свод, сжимают *стены*» (К. Павлова); «В *стене* ворота. *Тесный* вход Над ними башня стережет» (А. К. Толстой); «И *тесные* улицы; *стены*, как хмель» (Паст.); «Здесь, в серой *тесноте* Латинского квартала... — Так я хотел начать. Но старость этих *стен* Сильна в схоластике...» (Ант.).

Стихотворение А. А. Голенищева-Кутузова «В четырех стенах» начинается строкой «Комнатка *тесная*, тихая, милая». Слова *тесный* — *стена* образуют дистантный повтор в «Полтаве» Пушкина и в таких стихотворениях, как «Мой дом» Лермонтова, «Греция» Фета, «Отойди от меня, сатана!» Мея. Другой ряд употреблений тех же слов и слов с этими же корнями — синтаксически связанные сочетания: «И вырос в *тесных* я *стенах*» (Лерм.); «И вот уж *стен* твоих громада Ни дум, ни взора не *теснит*» (Жемчужников); «В *теснине* *стен* я весь на страже» (Брюс.); «Смыкайтесь же *тесной* *стеною*» (Ес.); «Из *теснин* сомкнутых *стен*» (Гор.); «Лоб / разбей / о камень *стенки* *тесной*» (Маяк.); «Среди фабричных *стен*, прижатых *тесно*» (Кушнер); в позиции рифмы: «Вертикальная *стена* За пустырь *оттеснена*» (Меж.).

Эту же закономерность можно показать и на других примерах, когда одни и те же слова попадают в разные позиции. С одной стороны: «Навеяв *синий*, *синий* *иней*» (Белый); «И *синий* *иней* сыпался с дерев» (Меж.); «Вот *иней* *синий* и сквозной» (Дудин); с другой: «Но звезды *синеют*, но *иней* пушист» (Ахм.). С одной стороны: «Затуманили сердце *усталость* и месть, Отвращенье скривило *уста*» (Блок); «Покорный день сходил из облаков *усталых*, И, как сомкнутые покорные *уста*, Была

беззвучна даль» (Вяч. Ив.); «Усталых спины разогнулись, Вздохнула солнцем красота, И мне за это улыбнулись Детей хрустальные уста!» (Тих.); с другой: «уста не усталые» (Брюс.); «усталый устами» (Хл.); «Эти уста не устали» (Ес.); «Устанет устами» (Кам.); «усталые уста» (Евт.) и т. п.

В поэзии первой трети XX в. одни и те же слова то входят в состав глубоких звуковых повторов, то образуют синтаксически связанные пары: «И если в ледяных алмазах Струится вечности мороз, Здесь — трепетание стрекоз» (Манд.) — «струится стрекозой» (Асеев); «И медленно ей озаряется город дремучий, И ночь нарастает, унынья и меди полна; Дохнет на зеркало и медлит передать Лепешку медную с туманной переправы» (Манд.); «Раскачивал медлительное било. И раскачавшись, размахнувшись, в медь Толкалось било» (Багр.) — «Медленная медная латынь» (Гум.), ср.: «тюремный колокол вдруг запел медленным, медным голосом» (Замятин); «Я плакала медленной, медной слезой» (Шенгели); в поэзии 70-х гг.: «Медный колокол медленно мает / безъязыкую службу свою» (Чухонцев); «Персефона, зерном загубленная! / Губ упорствующий багрец» (Цв.) — «...где губами жгут и губят» (Асеев); «Вешний ветер дышит Вишеньем с полей» (Герасимов) — «Пусть ветер — вишневый и вешний...» (Асеев); «Какие пристани, Эней, Эней, Найдешь ты взором пристально-прилежным?» (Кузмин) — «Пристань // пристальной глядит» (Уш.); «Он смотрит на липы и ясени Из-за облачно-ясных завес» (Клыч.) — «ясны ясени» (Сев.); «ясность ясеновая» (Манд.); «Люди, как море в краю лопарей, Льдами щетинится их вдохновенье» (Паст.) — «Люди — растаявший лед» (Хл.).

Одни и те же слова в разных позициях использует один и тот же поэт. Например, у Брюсова пара *утешилось* — *тишь* связывает соседние строки: «Вечер настал, и земное *утешилось* сном. Девушка плакала ночью в *тиши*, — но о ком» («Весна», 1896). В стихотворении 1902 г. «Витязь» эта же пара образует синтаксически связанное сочетание: «Меня *утешит тишина*». В стихотворении Сологуба «Ты ко мне приходила не раз...» (1897) эта пара связывает рифмующиеся строки: «И всегда *утешала* меня. Ты мою отгоняла печаль И вела меня в ясную даль, *Тишиной* и мечтой осень». В его же стихотворении 1902 г. «Обольщенья лживых слов...» использовано сочетание *утешение тишины*. Аналогичные соотношения между одними и теми же словами встречаются у Блока: «Тихо я в темные кудри вплетаю Тайных стихов драгоценный алмаз» — «За то, что *тихими стихами* Мы громко обличили вас!»; у А. Белого: «Слетит веселый рой на *стекла* Алмазных блестящих *стрекоз*» — «*Стеклянные* рои *стрекоз* Летят в лазуревые глади»; у Цветаевой: «Утоли мою душу: итак, утоли *уста*. / Ипполит, я *устала*...» — «От стольких *уст устала*».

А. Белый, повторяя в поздних стихах некоторые пары слов, которые были использованы в ранних стихах, делает связи между словами более тесными; из уже освоенного материала извлекается новый эффект: «Чтоб неба *темная* эмаль В ночи туманами окрепла» — «над бездной бытия *Туманы темные* повисли»; «Извечная висит *печаль*»; «И чибис в полночи *плачет* — Тысячелетием *плачет: печаль*»; «Вот *тенью* длинноносой Взлетает на *стене*» — «настенные *тени*»; «*теневая стена*».

В стихах классического типа синтаксически связанные паронимы существуют на фоне звуковых повторов, не связанных по смыслу, а иногда в единстве с ними: «Среди *кривых* стволов, среди ветвей *корявых* Ползет молочный дым: *окуривают* сад» (Бунин). Паронимические сочетания не выделены из общей звуковой организации строфы, не противопоставлены своему окружению, но растворены в нем. Опорные созвучия переходят и в соседние строки, иногда разливаясь по всей строфе: «И *даль* *оделась* в сети И *долгого* и тонкого дождя» (Блок). Таковы же некоторые другие сочетания Блока: «А за *болотом* проклятый звонарь *Бил* и *будил* колокольную медь»; на стыке строф: «Что пляшут в *стакане* вина золотистые змеи... Когда эти нити *соткутся* в блестящую *сетку*»; ср. «*Сутки* бьется она в *сетке*» (Хл.).

В стихотворении Волошина «Облака» синтаксически связанная пара «*громады... громоздят*» включена в ряд глубоких звуковых соответствий: «*Гряды* холмов отускил марный иней, *Громады* туч по сводам синих дней Ввысь *громоздят* / все выше, все тесней / Клубы свинца, седые крылья пиний, Столбы снегов, и *гроздьями* глициний Свисают вниз...»

Такие случаи возможны и у поэтов с развитой паронимией: «И *покамест* пустыня славы Не засыпет мои уста, Буду петь *мосты* и заставы, Буду петь простые *места*» (Цв.), «Кто в *пальто*, кто в *тулупе*. Луна холодеет *полтиной*» (Паст.). Два типа звуковых повторов могут совмещаться в небольшом отрезке текста: «И *ветер* *рвет* *огни* и *гонит* облака» (Вол.) — ср. «*Гоню* обратно я *огни*» (Маяк.).

Разные типы сочетаний совмещаются в рамках одного индивидуального стиля. Это совмещение характерно для поэтических систем, ориентированных на классическую традицию или в большей или меньшей степени с ней соприкасающихся.

В стихах Блока множество глубоких звуковых перекличек между словами, не связанными синтаксически: «*Черный* сон тяготеет в груди. Мой конец *предначертанный* близок»; «А *хмурое* небо низко — Покрыло и самый *храм*»; «Только здесь и дышать, у *подножья* могил, Где когда-то я *нежные* песни сложил»; «Но душу *нежную* губя, В себя вонзая *нож*»; «Случайно на ноже карманном Найди пылинку дальних *стран* — И мир опять предстанет *странным*»; «“Красота *проста*” — вам скажут, — *Пестрой* шалью неумело Вы укроете ребенка»; «Не сходим ли с ума мы в смене *пестрой* Придуманных причин, *пространств*, времен»; «И *медленно* и верно греет *Долину* райского вина»; «*Настежь* дверь. Из непомерной *стужи*» и т. д.

Глубокие звуковые повторы — неотъемлемая часть стихов И. Анненского: «Но дева *красотой* по-прежнему горда, И трав вокруг нее не *косят* никогда»; «Ходит-машет, а для такта И *уравнивая* шаг, С злобным *рвением* “так-то, так-то” Повторяет маниак»; «В аллею черные *спустились* небеса, Но сердцу в эту ночь не превозмочь *усталость*»; «Дорогой на скалу, где грезит *крест* литой Над просветленной страданием *красотой*»; «Через *притворенную* дверь Ты сердце шелестом *тревожишь*» и т. п.

В стихах М. Волошина паронимические сочетания: «*снастей* живая *теснота*»; «Все *оперение* турниров и *парадов*»; «*звенья* позвонков»; «*Формы* и *мысли* *смесились*»; «По бледным заводам, по *ярам*, по *яругам*»; «В *просторы* всех веков и стран, Легенд, *историй* и поверий»; «*Осиянным* холодной *синью*»; «Так за то

на *расправу*, на *правую*, Сам судьей на Москву ворочусь»; «Как веи *оставляя* на пути *Отставших* братьев»; «*Сползая с полюсов*, сплошные льды Стеснили жизнь» — сосуществуют с глубокими звуковыми повторами, в частности, с повторами, связывающими соседние строки: «Вверх обрати *ладони* тонких рук — К истоку дня! Стань лилией *долины*»; «И море древнее, вздымая тяжко *гребни*, Кипит по отмелям гудящих *берегов*»; «Я солью в сосуде *медном* Жизни желчь и смерти *мед*»; «Прозрачна *Сена*... Тюильри... Монмартр и *синий*, и лучистый»; «Запах *мяты* в твоих волосах, И движеньем *измяты* одежды»; «*Лампу* Психеи несущая в руках — Синее *пламя* познания».

Последовательно соблюдается классическое распределение разнотипных созвучий в стихах А. Ахматовой. Хотя паронимические сочетания прослеживаются у Ахматовой на всем протяжении ее творчества, паронимы вокалического типа в ее стихотворениях относительно редки. Глубокие звуковые совпадения связывают слова, на которых не акцентируется внимание: «В церковь *войдем*, увидим *Отпеванье*, крестины, брак». Для сочетаний Ахматовой характерны метатезы, вставки, наращивания: «И башенных часов кривая стрелка *Смертельной* мне не кажется *стрелой*»; «*новый воин*»; «на *дно долины*»; «Дай мне горькие *годы недуга*»; «*Страшный год* и страшный *город*»; «Последний луч, и *желтый* и *тяжелый*»; «*Печаль преступна* и *напрасна*»; «Глаза замутила, *затуманила* слеза»; «*Пестро* расписаны укладки». Некоторые слова связаны отношениями включения: «Еще *весна таинственная* млела»; «*торжественная весть*»; «Желтой люстры *безжизненный зной*»; «*круглый луг*»; «Ты всегда *таинственный* и *новый*». С этой точки зрения представляют интерес сочетания в начале некоторых стихотворений Ахматовой: «Я и *плакала* и *каялась*»; «*Высокомерьем* дух твой *помрачен*»; «Мы на *сто лет* *состарились*, и это...»; «Словно *ангел*, возмутивший воду, Ты *взглянул* тогда в мое лицо»; «*Долгим взглядом* твоим истомленная»; «*Дьявол* не *выдал*...»; «Наше *священное* ремесло *Существует* тысячи лет»; «Вместо *праздничного поздравленья*»; «*Черную* и *прочную* разлуку». На этом фоне выделяется начало стихотворения: «Все *расхищено, предано, продано*», где сходство между словами подчеркнуто. Для Ахматовой в равной мере характерны и такие сочетания, как: «Свежо и *остро* пахли морем На блюде *устрицы* во льду»; «Осень ранняя *развесила* Флаги желтые на *вязах*»; «Над засохшей *повиликой* Мягко *плавает* пчела»; «Всю жизнь *ловить* он будет стих, *Моливу* губ моих надменных», или позднее: «А по *набережной* легендарной *Приблизился* не календарный — Настоящий Двадцатый Век» — и глубокие звуковые повторы, не имеющие непосредственных смысловых точек соприкосновения: «И когда друг друга *проклинали* В страсти, *раскаленной* добела»; «Проплывают *льдины*, звеня, Небеса безнадежно *бледны*»; «Ты *тоской* только сердце измучишь, Глядя в серую *тусклую* мглу»; «Взглянула, и, скованы *смертной* болью, Глаза ее больше *смотреть* не могли»; «И, *простивши* нрав мой вздорный, Завещала *перстень* черный»; «У озера, в густой тени *чинары*, В тот *предвечерний* и жестокий час»; «И я свой *город* увидела Сквозь *радугу* последних слез».

В поздних стихотворениях Мандельштама, в которых явно выражено тяготение к паронимии, сосуществуют такие сочетания, как: «Кто с *чихом чех*»; «Измеряй

меня, край, перекраивай»; «Там фисташковые молкнут голоса на молоке»; «И Шуберта в шубе замерз талисман»; «хляби хлеба»; «Я соглашался с равенством равнин»; «Здорово ли в крови Колхиды колыханье»; «белок кровавый белки» — и глубокие звуковые переклички: «И дугами парусных гонок Открытые формы чертя, Играет пространство спросонок, Не знавшее люльки дитя». Паронимически организованный троп: «Глазели внутрь трех лающих порталов Недуги — недруги других невоскрытых дуг» — содержится в строфе, где первая и третья строки связаны дистантным повтором: *глазели* — *газель* («Фиалковый пролет *газель* перебежала...»).

Звуковая близость объединяет не только синтаксически связанные сочетания, но и рядом стоящие слова, между которыми может и не быть смысловой близости: «Брать наш воздух, наш фосфор, наш *радий*, *радуя* и мою Скорбь, что в мире смирил умы не человек!» (Брюс.); «Смеркалось. Скромность комнат Спорила с комфортом» (Паст.).

Важна не только синтаксическая позиция, но и позиция в строке. Если слова, связанные слабой синтаксической связью, стоят в непосредственной близости друг к другу, их звуко-смысловой эффект не менее отчетлив, чем у тех же слов, связанных сильной синтаксической связью: «Вспучил бельма *вечер* *черный*» (Ес.), ср. «*Вечер* *черные* брови насопил»; «И снова *черный* масленичный *вечер*» (Ахм.); «На милость *черных* *вечеров*» (Паст.). Если в классической поэзии соотнесенные слова часто распределяются между соседними строками, то в паронимически ориентированных стихах соотнесенные слова непосредственно примыкают друг к другу. Для осуществления звуко-смыслового эффекта часто бывает достаточно словосочетания.

В ряде случаев отграничить звуковой повтор от паронимии невозможно. Границы между ними зыбки, в первую очередь потому, что и звуковые повторы определенного типа и паронимические сочетания выражены одними и теми же словами. Кроме того, в паронимических сочетаниях синтаксические связи не всегда совпадают со звуковыми. В этой связи приобретает решающее значение общий характер системы, который заставляет истолковывать подобные сочетания тем или иным образом. При общем паронимическом характере определенного индивидуального стиля как паронимия будут восприниматься и такие сочетания, которые в других условиях были бы истолкованы как звуковой повтор. В системах, ориентированных на паронимию, находят место и звуковые повторы. Например, у Маяковского на фоне паронимических сочетаний появляется звуковой повтор: «может быть, / *дымами* и боями охмеленная, // никогда не *подымет*ся земли голова» Роль собственно звуковых повторов в системах, ориентированных на паронимию, неизмеримо меньше, нежели в системах, ориентированных на классический стих, и не они определяют характер текста.

Отдельные случаи глубоких звуковых повторов встречаются у разных поэтов на протяжении всего XX в.: «Еще растеньями бока *коровы* полны, Но уж *коровые* из тела хлещут волны»; «Сорвись-ка! Никто и *костей* не найдет. Вгрызается в сердце *тоска* мне» (Заб.); «Закат *окровавил* горы, Когда, перстнями звеня, На *коврике* из Ангоры Властитель принял меня» (Кедрин); «Мгла впереди *запутана*, как бред,

Лукавый *путь* тревожен и опасен» (П. Вас.). Однако вопрос о том, насколько звуковые повторы приближают стихи того или иного поэта к классическому стиху, каждый раз должен иметь конкретное решение.

Прежде чем попасть в синтаксически связанные сочетания, некоторые слова неоднократно оказываются в непосредственной близости друг от друга. Например, слова *свечка* и *сверчок* и в поэзии и в прозе XIX — начала XX в. неоднократно находятся в непосредственной близости: «*Свечка* трепетным огнем Чуть лиет сиянье... Крикнул жалобно *сверчок*, вестник полуночи» (Жук.); «Всю ноченьку, стоя у *свечки*, Читал над усопшим дьячок, И вторил ему из-за печки Пронзительным свистом *сверчок*» (Некр.); «Идет огонь — как *свечечка*... Ни звука не слышно на побережье, — лишь *сверчки* Звенят в горе чуть уловимым звоном» (Бунин). Соответствующая пара слов употреблена в «Вие» Гоголя, в «Войне и мире» Л. Толстого, в «Серебряном голубе» А. Белого: «а еще, пожалуй, услышишь *сверчка*: а люди, *свечи*, цветы и светильники — вот скажите, где все это?» В синтаксически связанном сочетании эти слова встречаются у современного поэта А. Чернова.

Одно из направлений развития звуко-смысловых отношений в поэзии XX в. заключается в том, что слова, находившиеся в непосредственной близости, но не вступавшие в смысловые отношения, начинают в них вступать. Меняется позиция некоторых слов в строке: из глубоких звуковых повторов они превращаются в синтаксически связанные пары: «У *Черного* моря *чинара* стоит молодая» (Лерм.) — «*чернеют чинары*» (Белый); «Зреть *бег* коней и бой певцов, Шел Ивик, скромный друг *богов*» (Жук.) — «Где быть — лишь разумная боль О славе, о *боге*, о *беге* по верам» (Хл.); «Наш *бог* — *бег*» (Маяк.); «И надежда в сердце лишь на *Бога*, Да на *бег* коней нетерпеливый» (Бунин); «На замерших *персях* скрещенные руки Золотом, жемчугом, светлыми камнями *перстней* сияли» (Мей) — «Герои и *наперсники*, Дев *перси*, рук *перстни*» (Брюс.).

Слова, которые в XIX в. существовали в виде дистантных повторов, объединяются в синтаксически связанные пары. Например, слова *душа* и *душный*, которые в стихотворении Фета «Ревель» представляют собой дистантный повтор: «*Душа* светла» (конец первой строфы) — «И с каждым шагом город *душный*» (начало третьей строфы), объединяются: «*Душа* — *душна*» (Паст.). Объединяются слова *демон* и *дым*, которые также используются как дистантный повтор у разных поэтов: «Есть *демон* утра. *Дымно*-светел он» (Блок). В другом стихотворении Блока эта пара существует в виде дистантного повтора: «*Демон*» — «На *дымно*-лиловые горы».

В синтаксически связанные пары объединяются некоторые слова, которые в поэзии начала века представляют собой дистантные повторы. Таковы, например, слова *кружить* и *кружева*. Как дистантный повтор они соотносятся в стихах Блока: «День поблек, изящный и невинный, Вечер заглянул сквозь *кружева*, И над книгою старинной *Закружилась* голова» (рифмующиеся строки — излюбленное место дистантных повторов). В стихотворении А. Белого «Калека» слова *кружится* и *кружево* также представляют собой дистантный повтор: «С зарей проносится и гнет Едва зеленые березки Едва запевший ветерок И *кружится* на перекрестках, И плещется там мотылек На *кружевных* серебристых блестках В косматых лапах

паука». В другом стихотворении Белый объединяет эти слова: «И первая в окне ложится *Кружась* над мерзлой мостовой, Снежинок *кружевная* стая». Эти слова устойчиво сочетаются и позже: «закружила влажью вала *кружево* восторга»; «*кружат* меж каменных *кружев*» (Асеев); «*Кружащие кружевную* канву» (Зенк.); «мостовое *кружево* / жало и *кружило*» (Уш.); «В шелесте *кружев* / *кружит* и *кружит*, / голову *кружит* у школьницы он» (Кирс.); «Вышивки и *кружевца Кружатся* на ней» (Фатьянов). Слова *мачты* — *мечты*, которые Блок использует как дистантный повтор, соединяющий соседние строфы: «Уже над морем вечереет, Уж ты *мечтой* меня томишь» — «Огни на *мачтах* зажигая, Уходят в море корабли» — другие поэты связывают разными синтаксическими связями: «Мгла причалы *мачт* сломала, Мгла примчала нас к *мечтам*» (Брюс.); «Как *мачта, мечта* моя высока» (Кирс.).

Белый помещает в одной строфе слова *хрустальный* и *хрустит*, не связывая их: «Трещат и цикают стрекозы *Хрустальные* — там, на пруду. В ресницах стекленеют слезы; Душа потрясена моя. *Похрустывает* в ночь валежник». У других поэтов слова *хрустеть* — *хрусталь* связываются синтаксически и становятся составными частями тропов: «Морозом выпитые лужи *Хрустят* и хрупки, как *хрусталь*» (Сев.); «Стеклом *хрустят* стоны, Как стон, *хрустит* стекло» (Кузмин); «*хрустя хрусталем* созвездий» (И. Аксенов). В стихотворении Бунина «Щеглы, их звон, стеклянный, неживой...» эти слова также представляют собой дистантный повтор, но связывает он однородные конструкции: «...Об этом светлом вертограде С травой, *хрустящей* белым серебром, О пустоте, зияющей над кленом Безжизненно-лазоревым шатром, И о щеглах с *хрустально-мертвым* звоном!» Эта пара повторяется не только в поэзии первой четверти века, но и в более позднее время: «первый иней превратил солому В *хрусталь* *хрустящий*» (Долм.); «*Похрустывал* ток, и жестокое пламя До *хруста* лизало в пожаре витрины *Хрустальную* рюмку и сумку из кожи» (Мориц); «Их, наверно, тыщи — *хрустящих* лакомок! Клесты лущат семечки в *хрусте* крон. Надо всей Америкой *хрустальный* благовест. Так необычаен молчальный звон» (Возн.).

Слова *бирюза* и *береза*, которые в стихотворении А. Белого «Я» представляют собой дистантный повтор: «В просвете *бирюзовом* Яснеющих небес. *Березы* в вешнем лесе, Росея в серебре, Провеяли “Воскресе” На розовой заре», — у других поэтов синтаксически связываются. Например, у С. Клычкова: «Вышла Лада на крылечко, Уронила перстенок, *Бирюзовое* колечко На *березовый* пенек».

Слова, связанные логически, но представляющие собой дистантные повторы, связываются в паронимическое сочетание. Например, пара *мчусь* — *мечусь* в стихотворении Баратынского «Недоносок» представляет собой дистантный повтор, хотя и характеризует один и тот же предмет речи. В поэзии XX в. эти глаголы неоднократно связываются как однородные члены: «А Юдо *мчит* и *мечет* взор» (Гор.); «И *мчатся* и *мечутся* дни войны» (Прок.); «Ты *мчишься* вниз и *мечешься* летя... Беспечное, беспутное дитя» (Ант.). Таким образом, собственно звуковые связи разной степени близости, существовавшие внутри стихотворения, заменяются связями звуко-смысловыми.

В поэзии XX в. слова, которые у одних поэтов используются как дистантный повтор, у других образуют синтаксически связанные сочетания. Например, в стихотворении Мандельштама «Московский дождик» пара *мурава* — *муравейник* существует в виде дистантного повтора: «Как бы воздушный *муравейник* Пирует в темных зеленях. И свежих капель виноградник Зашевелился в *мураве*». У других поэтов слова *мурава* и *муравей* объединяются: «...как ест *муравья муравьед*, как сам *муравьед* растворен в *мураве*» (Тих.); «Спешит *муравой муравей* мировой» (Уш.).

У разных поэтов XX в. тип отношений между совпадающими словами не совпадает. В зависимости от позиции связь между словами становится то более, то менее тесной. Это можно показать на примере нескольких пар, слова в которых по-разному соотносятся друг с другом: «В *синеве* плывет *весна*» (Брюсов) — «И синие очи Дубравны Слили с *синевой весны*» (Клыч.); «Отпущу себе *бороду* И *бродягой* пойду по Руси» (Ес.) — «*бородатый бродяга*» (Кузмин); «Голодный рот *бродяжных бород*» (Кам.); «У *стражи страшный* вид»; «*страж* один У *страшных* врат» (Кам.) — «*страшная стража*» (Маяк.).

Отношения между паронимами в синтаксически связанных сочетаниях могут быть различными. Кроме того, в паронимическое гнездо входят слова разных частей речи. Это обуславливает множественность типов связей между созвучными словами. Возможность разнообразных отношений между созвучными словами определяет одно из направлений развития паронимии в XX в. Это расширение паронимических возможностей определенных пар слов, которое достигается тем, что одни и те же слова попадают в разные позиции.

Это особенно очевидно тогда, когда определенная пара слов образует повторяющееся сочетание. На этом фоне может появиться сочетание этих же (или однокоренных) слов, связанных иным типом связи. Слова *тень* и *стена* употребляются в непосредственном соседстве друг с другом уже у Ломоносова: «У *стен*, в полях, в полках Твою сретаю *тень*». Эта пара слов используется на протяжении XIX—XX вв. в нескольких варьирующихся сочетаниях: «От *стен* его ложатся *тени*» (Лерм.); «Ходили *тени* по *стенам*» (Тютчев); «Иль *тени* на *стене* блестящей колыханье» (Фет); «Темные, сонные *тени* Вдоль по *стенам* потянулись» (Мей); «Две *тени* большие, две *тени* по старой *стене* За ними бежали и тесно друг с другом сливались» (Ап. Григорьев); «Другие *тени* на *стене*, «*Тени на стене*» (Блок); «Со *стен* святые смотрят *тени*» (Вяч. Ив.); «Там, где *тень* бывает от *стены*» (Бунин); «По *стенам* опустевшего дома Пробегают холодные *тени*» (Гум.). Вплоть до нашего времени: «*Тень* от гусиного пера Качалась на *стене*» (С. Марков, 1972). У некоторых поэтов сочетание *тень на стене* приобретает иносказательный характер: «Пройти, чтоб не оставить следа, Пройти, чтоб не оставить *тени* На *стенах*...» (Цв.); «Разлучение наше мнимо, Я с тобою неразлучима, *Тень* моя на *стенах* твоих» (Ахм.). Появляются и другие сочетания этих же и однокоренных с ними слов: «Словно нездешние *тени*, *Стены* меня обступили» (Брюс.); «*бестенные стены*» (Белый); «Да в *тенистых* щелях *стен*» (Вол.); «Тихое облако в комнате ожило, // *тенью* *стены* / свет заслоня» (Кирс.); «Посмотри, как преображена Огневой кожурой абажура Конура, край *стен*ы, край окна, Наши *тени* и наши фигуры» (Паст.). Маяковский наряду

с устойчивым сочетанием, правда, в необычном контексте («Уставился Блок — /и блокова *тень* // *глазее*, / на *стенке* привстав») использует и его преобразования: «*Стену* постепенно в *тень* *оттеня*»; «*стена* *теней*»; «*Растерзанной тенью*, / большой, косматый, несусь по *стене*, / луной облитый».

Устойчивые сочетания *лист блестит*, *лист шелестит*, которые неоднократно употребляют и поэты XIX, и поэты XX в., обновляет изменение синтаксических связей между словами: появление сравнительного оборота: «Мир... *Блестит*, как вода, *Как* промытый дождями Кленовый *лист*» (Багр.); «Пой песню окрепнувшей юности // на высветленном пути, // куда тебе силу // свою нести, — *как листьями шелести*» (Асеев).

Сочетание *голубая глубина*, о котором уже шла речь, используется на протяжении всего XX в., сначала у М. Лохвицкой, А. Белого, Бальмонта, В. Гофмана, затем у А. Платонова, В. Луговского, Кс. Некрасовой и доходит до нашего времени: «*голубая глубота*» (Евт.); «в *голубых* океанских *глубинах*» (Ю. Кузнецов). Кроме того, повторяется и сочетание *голубая глубь* (Асеев; Сельв., 1960), ср. «в *глуби-голуби*» (Гор.). Слова *голубой*, *глубокий* и их производные используются и в иных сочетаниях. Это прежде всего прилагательные в разных позициях: однородные члены: «в тишине *голубой* и *глубокой*» (Блок); «пространство *голубых* *глубоких* вод» (Ивнев); определение при разных существительных: «Там *глубоких* снегов *голубая* постель» (Лут.); члены сравнительного оборота: «В глаза *глубокие*, как *голубые* роги» (Ес.); члены предикативной метафоры: «О, Боже, Боже, эта *глубь* — Твой *голубой* живот» (Ес.). Кроме того, используется сочетание глагола и имени или наречия: «*глубоко* под водой *голубели*» (Ахм.); «*оголубила* *глубинами*» (Белый); «...тело погрузилось и *поголубело* в *глубине* вод» (Шерв.) и разные другие сочетания: «Во *глубинах* тишина, *голубые* дали» (Гор.); «И памятная *голубизна* Твоих небес *глубоких* не ослепла» (Вяч. Ив.). Такие сочетания характерны не только для поэзии 1910—1930-х годов, но и для 60-х гг. и более позднего времени: «твоих *глубоких* глаз *голубизна*» (Жаров); «вот из *глубин* — *заголубело* око» (Горбовский).

Так наряду с повторяемостью сочетания и превращением его в формулу, воспроизводящуюся в разных поэтических системах, существует и тенденция к ее варьированию и обновлению. Обе эти тенденции прослеживаются и во многих других случаях, определяя характер развития паронимических сочетаний.

Даже если слова принадлежат к одной части речи, они также вступают в разные отношения друг с другом. Созвучные глаголы объединяются то как однородные члены, то как сказуемые при разных существительных. С одной стороны: «Это — кровь моя тает. И *горит* да *играет*» (Сол.); «*Горит, играет* перстень самоцветный» (Бунин); с другой: «Хрусталь *горит*. Вино *играет*» (Брюс.). Прилагательные используются в подобных же позициях. Как однородные члены: «Лицо твоё и *сыто* и *усато*» (Март.); как определения при разных существительных: «*сытых* *форелей* *усатые* морды» (Манд.). В принципе и прилагательные и глаголы могут быть использованы и как члены противопоставления, типа: «Он остался на перевале. *Обогнали!* Нет, *обогнули*» (Слуц.).

Существительные в одном и том же падеже объединяются либо сочинительным, либо противительным союзом, соотносятся как подлежащее и сказуемое или входят в состав сравнительного оборота, сравнения-приложения. Кроме того, сочетаются существительные в разных падежах, в частности, в метафоре-сравнении. В рассмотренном материале не встретилось ни одной пары слов, которая бы употреблялась во всех этих позициях. В то же время таких пар, которые попадают в разные позиции, довольно много. Прежде всего варьируются способы выражения определенных смысловых отношений. Одни и те же слова могут быть связаны конструкцией союзного сравнения, быть членами сравнения-приложения или метафоры. В других случаях одни и те же слова вступают друг с другом в разные смысловые отношения.

Самое большое количество позиций занимают слова *дом* и *дым* (и их производные), хотя в некоторых из этих позиций они встречаются чрезвычайно редко. Слова *дом* и *дым* используются как однородные члены или подлежащие сменяющих друг друга предложений: «Она узнала зыбь и *дымы*, Огни и мраки, и *дома*» (Блок); «Как мало все: и *домик*, и *дымок*, Завившийся над крышей» (Ход.); «В добротный запах *дома*, В *дымок* младенческого сна» (Багр.); «За оградой *домик* голубиный. *Дым* из труб, подобный облакам» (Сев.); «Стоят *дома* при свете дня, // на крышах / *дым* топорщится» (Кирс.); «Сторона родная, *дом* и *дым*» (Алигер); «Горбатый орел, и ни *дома*, ни *дыма*» (Тарк.); «Последний *дом*, последний *дым* над ним» (Слуц.); «Много было подарено мне. Два любимых! Два *дома*! Два *дыма*!» (Шкляр.). Связь между *домом* и *дымом*, сформулированная в стихах Ф. Глинки: «Не стало *дыма* над трубою, И числят запустелым *дом*», — повторяется у многих поэтов: *дым* — символ домашнего очага: «Я слышу *дым* жаровен... Это наш Старинный *дом*» (Ан.); «В нашем *доме* топят печки, В небо *дым* идет столбом» (Маршак); «хлеб пшеничный в печи / и над *домом* *дым*» (Уш.); «Рядом с полем *дома*, как сугробы большие, Из заснеженных крыш поднялись *дымы*» (Боков); «плавал *дым* над *домом*» (Меж.); «И зацепились за *дома* *дымы*» (С. Орлов); «Я вижу *дом*. Течет из *дома* *дым*» (Глаз.); «Вот он, с горьким *дымом* *дом* отца» (Иск.); «Увидала струйку *дыма* — На пригорке *дом* стоит» (Ю. Кузн.); «*Домовито* пахло хлебом, *дымом*» (Шубин). Связь имеет и другой характер, когда речь идет о дыме пожара: «*Дом* падает, *дымом* обвит» (Тих.); «*Дома* за спиною *Дымят*, догорая» (Долм.). Сочетания такого типа ведут свою родословную от державинского: «*Дымятся* серым *дымом* *домы*».

При помощи этих слов изображаются и другие ситуации: «На земле зима, и *дым* огней бессилен Распрямить *дома*, полегшие вповал» (Паст.); «Я курю, в *доме* *дым*» (Кирс.). Слова могут быть противопоставлены: «*Дом* превратился в *дым*» (Ахм.); «Но тот, кого любят, Но тот, кого помнят, Как *дома* и в *дыме* войны!» (Утк.) и отождествлены: «*Дым* — это *дом*!» (Шал.). Эти слова входят и в состав тропов как предмет и образ сравнения: «Растаяли *дома* сначала, Как *дым* разлуки на перроне» (Н. Оцуп); как образ сравнения: «Сладок сон, как *дома* родимого *дым*» (С. Орлов). Сравнение может содержать глагол и одно из существительных: «Вдали Масис, как снежный *дом*, *дымится*» (Тих.). Глагол входит и в состав метафоры: «И чадными хвалами *задымили* Мой навсегда опустошенный *дом*» (Ахм.).

В большинстве случаев соотнесенные слова входят в состав однородных членов и в какую-нибудь другую конструкцию. Слова, в одних случаях представляющие собой однородные члены, в другом используются как субъект и предикат: «И останутся двое в пустыне: В небе — Бог, на земле — *богатырь*» (Вол.) — «*богатыри*, вы *Боги*» (Бальм.). Существительные, в одном случае входящие в состав однородных членов, в другом случае представляют собой члены тропа, в частности, предмет и образ сравнения: «Ах, эти *струны*, / эти *страны* / в разрывах неба под луной» (Уш.); «И пела до света / *страна*, как *струна*» (Саянов); «Проведи меня, танец, По светлой *стране*, По весенней *струне*» (Меж.).

Слова *день* и *дно* используются как однородные члены: «без *дна* и без *дня*» (Цв.) — и входят в состав метафор: «до *дней* последних *донца*»; «выстели *дно дням*» (Маяк.); «на *дне* летнего *дня*»; «*бездонный день*» (Паст.); «так же и в *дни Дно*? *Дна* не найдешь» (Асеев).

В этих позициях могут оказаться не только два апеллятива, но и апеллятив и собственное имя: «Словно седой *волхв*, Грозен бедой *Волхов*» (Зенк.); «*Волхов*, *Волхвы*, Варяжские конунги» (Сулейменов).

Слова, в одних случаях образующие однородные члены: «Испугаюсь *хулы* и *похвал*»; «Всех *хулений* и *похвал*» (Блок), в других — входят в предложение тождества: «От тебя и *хула похвала*» (Ахм.).

Слова, входящие в состав однородных членов, используются в других условиях как члены противопоставления. Например, пара *венки* — *веник* входит в ряд однородных членов: «Венцы, на которые ставится зданье, *Венки* на гуляньях И *веники* в бане» (Март.), ср.: «По реке плыли *венки* и *веники* наполовину из желтых цветов купальницы» (Ремизов), — используется как противопоставление: «Ветер, ветренный изменник, Не *венки* ему, а *веник*» (Хл.); «Разобрали *венки* на *веники*» (Галич). Таковы же отношения между словами *кисть* и *кистень* в сочетаниях, на которые обратил внимание В. П. Григорьев: «И *кистнем*, и *кистью*» (Р. Казакова), «не *кисти*, А *кистени*» (Возн.) [Григорьев 1977].

В одном случае созвучные существительные соотносятся как прямое обозначение и приложение при нем, в другом — как члены противопоставления: «Рыскающий *волхв*, вор лютый, серый *волк*, Тебе во славу стих слагаю зимний» (Вяч. Ив.) — «Я *волхв*, он *волк*, мы где-то рядом В текучем словаре земли» (Тарк.).

Существительные, в одних случаях объединяемые как однородные члены, в других образуют генитивные конструкции: «Но белее *лилии Галилеи*» (Вяч. Ив.) — «Христа, *Галилеи* и *лилий* ее полевых» (Бунин); «последней *страсти ярость*» (Блок) — «И *страсть*, и *ярость*, и души разор» (Д. Самойлов); «Летят *Победа* и *Обида*» (Вяч. Ив.) — «О, тяжесть удачи! *Обида Победы!*» (Цв.).

Существительные, которые входят в состав однородных членов, употребляются и в разных падежах. С одной стороны: «светлый город *болот* и *баллад*» (Асеев); «Есть много в мире *баллад* И много в мире *болот*» (Глаз.); с другой стороны: «И взревет Шопен болевой *балладой* По *болотам* / пленительным и проклятым» (Возн.); «*кров* и *кровь*» (Маяк.) — «Но *кровлю кровью* залил мак» (Ахм.); «Смеси-лей *крови* Не кроет *кров*» (Цв.).

Слова, принадлежащие к разным частям речи, в свою очередь ведут себя по-разному. В парах, где одно слово повторяется, а другие связаны общим корнем, передается сходный смысл: «И разлетаются *грачи* в *горячке*» (Манд.); «*Грачи*, в чаду от солнцепека *Разгоряченно* на грачих кричавшие» (Паст.).

В большинстве случаев сочетания слов, принадлежащих к разным частям речи, выражают разные смысловые отношения: *мгла* — *могила*: «*могилы* мутной, белой *мглы*» (Вяч. Ив.) — «В *мгле* холодной, как *могила*» (Клыч.); «Только я уж не люблюсь Той осенней милой *мглой*, Поневоле повинюсь Тьме *могилы* нежилой» (Гор.); «Тени, кресты и *могилы* Скрылись в загадочной *мгле*» (Гум.); «А где-то есть во *мгле* снегов *Могила* мамы» (Рубцов) — «Пусть *могильная мгла* Край родной облегла» (В. Князев); «*могильная мгла*» (Луг.); *зябко* — *зыбко*: «*Зыбко* и *зябко* бегут облака» (Асеев); «*Зябким* и *зыбким* утром» (Н. Горская); «И лошади кончиками *зябких* ушей Осторожно прикасаются к *зыбкой* тиши» (Цыбин) — «*Зябко зыблется* туман» (Иск.).

На основе слов, принадлежащих к одному паронимическому гнезду, но к разным частям речи, возникают однотипные сочетания. Два прилагательных образуют однородные члены, прилагательные и существительные — атрибутивные сочетания.

Атрибутивных сочетаний может быть два: «*синь* и *сон*» (Ес.) — «Но в *синих* снах, И в *сонной сини*» (Уш.); «*Весны, веселий* и *стихов*» (Вяз.); «*веселый, весенний* пир» (Блок); «*веселый зов* *весенней зелени*» — «*веселая весна*» (распространенное сочетание) — «*веселие весеннее*» (Брюс.). Однако чаще встречается одно атрибутивное сочетание: *тусклый* — *тоскливый*: «дни *тусклее* настоящих и *тоскливей*» (Паст.) — «*тусклая тоска*» (Сол.); *терпеливый* — *терпкий*: «*терпеливой* и *терпкой* обидой» (Ант.) — «о *терпком терпенье* смолы» (Паст.); *черный* — *червонный*: «Кто шатром волшебным свил Алый холст, *червонный, черный*» (Вяч. Ив.); «Чтоб, этим *червонным, Червленным* / и *черным* заляпан» (Уш.) — «*червонный чернец*» (Кузмин); *зеленый* — *злой*: «Мигают злые стрелки *Зеленьким* глазком» (Белый); «Вижу *зеленые, злые* глаза» (Блок); «С *бледными, злыми, зелеными* лицами» (Хл.); «Спирт / *горячий, / зеленый, / злой*» (Корн.); «*Зеленые, острые, злые* иголки» (Март.) — «с *зеленью злою* *Взбешенных* глаз» (Хл.); «*злая зелень*» (Р. Рожд.); *голодный* — *голый*: «народ, *голодный* и *голоштаный*»; «*полуголых, голодных, сонных*» (Маяк.) — «*головавшая голь*» (Ант.), ср. «*голодный* и *голый*» (Майков).

Такие сочетания пополняют и сочетания существительного с глаголом: «Как убор тех *дальних* высей *ледяной*» (Ан.); «отраженьем *ледяным* и *дальним*» (Вагин); «в *ледяном отдалении*» (Луг.); «Где *даль* морей *норд-осты* *леденят*» (П. Вас); «*осенняя синь* *задушит*» (Александровский); «*синее* *осень*» (Вс. Рожд.); «*осеннюю синюю* *голубизной*» (Слуц.).

Повторяются и другие типы пар. Встречаются, с одной стороны, сочетание двух глаголов в рамках однородных членов, с другой — сочетание каждого из глаголов с соответствующим отглагольным существительным. Слова *звонит* — *зовет* сочетаются в поэзии XIX в.: «Что *звонит* там вдали, И *звонит* и *зовет*?» (Полонский). В поэзии XX в. как однородные сочетаются глаголы: «*Даль зовет* — за ней, *зовет*, за ней, за ней, Звук зурны *звонит, звонит, звонит, звонит*» (Бальм.); «*Куга зовет*

к вечерне длительной, И по кустам *звенит* капель» (Ес.); «А Днепр во все колокола *звонил* и *звал* на новый берег» (Уш.); «Все дорожки молча *звали*, / тихо кланялись цветы, / и *звенели* звоном стали / деревянные мосты» (Ручьев); прилагательные: «*звонкий* и *призывный*» (Бальм.); существительные: «*Был зов. Был звон. Не новогодний ли?*» (Паст.). Кроме того, распространены и сочетания атрибутивные: «*призывный звон*» (Брюс.); «*звонкий зов*» (Асеев); глагольные: «И когда надо мной *завонит* медный *зов*» (Ан.); «В ушах *звенит* *призыв* Камиля Демулена» (Вол.) — «И *зовет* их с большой колокольни Гулкий *звон*, словно зык чугуна» (Ес.).

В других случаях с отглагольным существительным сочетается один из глаголов: «Я один остался на воздухе Смотреть на сонную заводь, Где днем так отрадно *плавать*, А вечером *плакать*» (Гум.); «...А вечером сонная заводь Туманом и теплой водой *Зовет* по-мальчишески *плавать* И *плакать* в тоске молодой» (Корн.); «*Заплакал* и шапку снял моряк, Что *плавал* в набитых смертью морях» (Ахм.) — «И *плавает* *плач* комариный» (Паст.). Такое распределение соотнесенных слов возможно и в одном произведении: «*Стонет* вода. *Стынет* вода» — «*Стынет стон*» (Кам.).

Двум существительным соответствует атрибутивное сочетание: «В окне *дожди* и *дрожь*» (Соснора) — «*дрожащих дождинок*» (Луг.); «Были *ива* да *Иван*, / *древя*, люди / Были *выше* — *деревя*, / люди — *люты*» (Кирс.) — «*Иванова ива*» (Тарк.). В стихотворении Бунина использованы обе возможные пары: «*Луна* и *Нил*» — «*сияет лунный Нил*».

Разные возможности, которые извлекаются из пары паронимов, можно продемонстрировать и на ряде других примеров: «*Военный* поднимается *вой*» (Маяк.) — «*воют воины*» (Багр.); *работать* — *ребята*: «*Работают* в поле *ребята*» (А. К. Толстой); «*Работали ребята*» (Смел.); «*Ребята*, я много *работал*, Но больше *работали* вы» (Луг.); «А няня *работает* — / водит *ребят*. / Ребята / няню / очень *теребят*» (Маяк.); «Ох, будет *работка, ребята!*» (Гудз.); *стихи* — *стихия*: «Девушки босиком — Это *стихи* мои, Стаи *стихийные*»; «*Стихийно* всем готов орать я *Стихи* под перепень зурны» (Кам.); «Его *стихи* — сама *стихия*» (Сев.); «И *стихи* должны такие / быть, чтоб взлет, а не шажки, / чтоб сказали: вот *стихия*, / а не просто: вот *стишки*» (Асеев); «*стихия, стиха*» (Паст.); «Его *стихия* — это *стихи*» (Слуц.).

У некоторых поэтов определенная звуковая связь повторяется и закрепляется, но одни и те же слова оказываются в разных позициях. Такое варьирование позиций при постоянстве соотнесенных слов характерно для Хлебникова: *ветер* — *вытер*: «а *ветер* — он *вытер* Рыданье утеса»; «Полотенцем моей грезы *Ветру* *вытру* его слезы»; *меч* — *мяч*: «...наши вежи *Меч* забыли для *мяча*»; «Ветер — пение Кого и о чем? Нетерпение *Меча* стать *мячом*»; «Война и *меч*, зы часто только *мяч* Лаптою занятых морей»; *порука* — *порок*: «И все *порука* от *порока*...»; «Дела купцов — всегда скупцов — *Порока* грязного *поруки*»; *узда* — *езда*: «*Уздою* правящий *ездой*; Грызет *узду* людей *езды*».

Одни и те же слова использует в разных позициях Цветаева: *древо* — *дева*: «Юноши, *девы, деревья, созвездия, тучи*» — «*Древо меж дев*»; *черный* — *начертан*: «Над *черным очертаньем мыса*; «В *черном* небе слова *начертаны*»; *зубец* — *ззубрина*: «И ресницы твои — *ззубринами*, И звезды золотой *зубец*» — «Я знаю

твои морщины, Изъяны, рубцы, зубцы — Малейшую из зазубрин! (Зубами — коль стих не шел!); монета — монисто: «Гривастых монет Монистами» — «В монетах, в монистах, в туманах»; проводы — провода: «Это — *прóводами* стальных Проводóв — голоса Аида Удаляющиеся»; «Я проводы вверяю проводам»; ср. «И проводы, как провода, Оттянуты в затоны» (Паст.).

Маяковский чаще прибегает к повтору сочетаний, нежели к варьированию позиций, однако и у него есть сочетания такого рода: «А ночь по комнате тинится и тинится, — /из тины не вытянуться отяжелевшему глазу»; «а вас не *тянет* всевластная тина»; «Затянет / тинкой зыбей».

Множественность возможных связей позволяет определенным парам паронимов обновляться и существовать за счет своих внутренних ресурсов на протяжении долгого времени. В то же время некоторые возможные сочетания более активны, чем другие.

Позиции паронимов

В большинстве случаев между синтаксической и звуковой связью существует соответствие, то есть звуковой связью связаны слова, которые связаны и синтаксически. Чаще всего звуковые переключки возникают между однородными членами. Кроме того, в звуковом отношении согласуются подлежащее и сказуемое разных типов, члены атрибутивных сочетаний, члены генитивных сочетаний, члены группы сказуемого. Значительно реже паронимические отношения связывают подлежащее и дееспричастие: «Кленовое *отрепье* Слетело, *трепеща*» (Тарк.); глагол и существительное в конструкции обращения: «*Умейте*, лучшие умы, намордники надеть на моры» (Хл.); «Ой, народ, *народище*, Народил беды» (Кам.); существительное и несогласованное определение: «*билет* в балет» (Шенгели); «бал в двенадцать баллов — бал выпускников» (Евт.); согласованное и несогласованное определение: «в них зорь *полярных переливы*» (Сев.); «*понурыми* фигурами *проныр*» (Паст.); подлежащее и дополнение: «Скрип содрогает устои и *скрепы*» (Маяк.); сказуемое и определение при подлежащем: «*Полярные* льды *переливают* лунами» (Сельв.); «Ворожит замороженный месяц» (Паст.); «Отражается солнца *торжественный сполох*» (Гудз.); «*Покатая покачивалась* полка» (Кушнер); в безличном предложении: «*Подлой смертью подуло*» (Корн.), а также сказуемое и определение, которое относится не к подлежащему, а к дополнению: «Я вспомнил бухту, Южный ветер, *Зеленопламенный прибой*» (Луг.); «*Катят каторжные* тачки» (Тарк.).

Звуковая общность характерна для прилагательных при разных существительных: «*Розовым зигзагом* в *разверстой* лазури»; «Красный штоф *полинялых* диванов, *Пропыленные* кисти портьер» (Блок); «*Стелющийся* дым костра, *Тлеющего* у шатра, Вызовет тебя назад» (Вол.); «Прочь от робости *постылой*, Сбрось скорей *постыдный* страх» (Ес.); «Вижу дачи *деревянной* *Деревенские* столбы» (Заб.); «Где звенели голосом *девьем* *Дивьи* сказки и поговорки» (Наров.); «Скользил *смоленый*

корпус корабля, Соленым ветром паруса нагрузили» (Меж.); «На скользком кладбище, один Средь плит расколотых, руин» (Кушнер).

Переключки между определениями при разных существительных характерны для Ахматовой: «Закрой эту черную рану Покровом вечерней тьмы»; «Стоит на гиблом снеге Глубокая вода»; «Я для него не женщина земная, А солнца зимнего утешный свет»; для Мандельштама: «Я получил блаженное наследство — Чужих певцов блуждающие сны»; «Словно темную воду, я пью помутившийся воздух»; «Как близорукий шах над перстнем бирюзовым»; «Для укрупненных губ, для укрепленной ласки Крупнозернистого покоя и тепла», ср. объединение разнотипных сочетаний: «Но в этой темной, деревянной И юродивой слободе С такой монашкой туманной Остаться — значит, быть беде».

Соотносятся подлежащие разных предложений: «Пальмы... с неба страшный пламень Жжет песчаный водоем» (Гум.); «Сейчас на Севере горит луна. Сейчас на Севере бегут олени» (Бальм.); «Стучат колеса на селе. Струятся и хрустят колосья» (Паст.); «Свист паровоза... Едет князь. В стеклянном павильоне свита» (Манд.); «Сохнет стаявшая глина, На сугорьях гниль опенок» (Ес.). Соотносятся и сказуемые разных предложений: «Сквозь звезды утро протекало, заря / ткалась / прозрачно, ало» (Маяк.); «Забором крался конокрад, Загаром крылся виноград» (Паст.); «И отцы им вторили: "Йо!" И степь повторяла: "О-оо-оо!"» (П. Вас.); «Вот так зеленела над нами звезда И нежно звенел межпланетный мороз»; «И когда чернокожий Том Поцелует белую Дженни, Полосует его кнутом Ток высокого напряжения» (Ант.); «Смолою пахли ворота, полнеба зноем полыхало» (Недогонов); «Завыл, запел, взлетел под небо камень, И заволокся дымом весь карьер» (Заб.); «И в небо я б лицо твое оправил, Когда бы правил звездною судьбой» (Кирс.).

В поэзии XIX в. у одних и тех же поэтов наряду со сходно звучащими словами, непосредственно примыкающими друг к другу, распространены и такие построения, когда соотнесенные слова рассредоточены по соседним строкам, так что их сходство не обнажается и не подчеркивается. В XX в. в силе остаются обе эти возможности, однако слова, непосредственно примыкающие друг к другу, выходят на первый план. Звукосмысловый эффект осуществляется в рамках словосочетания.

Четкость соответствий между синтаксической и звуковой связью соблюдается не всегда. Для поэзии XX в. характерно не только наложение звуковых связей на связи синтаксические, но и некоторое их несовпадение. Отклонения звукового рисунка от синтаксического имеют закрепленный характер. Согласуется не подлежащее и сказуемое, а сказуемое и слово, принадлежащее к группе подлежащего: «Тавриды пламенное лето Творит такие чудеса» (Манд.); «Пусть голоса органа снова грянут» (Ахм.); «И торчат из тьмы Чертогов рухнувших стропила» (Ант.); «Звезды, розы и квадраты, / стрелы северного сиянья, / тонки, круглы, полосаты, / осеняли наши зданья» (Заб.); «Метались, привстав на шатких качелях, Тени печальных иртышских ведьм, Похожих на птиц — хозяек метелей» (П. Вас.).

Несоответствие между логико-синтаксическими и звуковыми отношениями характерно и для других построений. В конструкциях разных типов слова, логически согласованные с существительным, в звуковом отношении согласуются с прила-

гательным: «Бронзовые генералы на граненом цоколе»; «хрипи, похоронный марш» (Маяк.); «косыночки серые — кончики косые» (Уш.); «Как добрый пес, к больным коленям, Ворча, вечерний ветер льнет» (Обрад.); «То в солнце дымит паровой трубой Утробная мощь парохода» (Багр.); «Расплавы звонких руд вонзились в интервалы И трещины пород» (Заб.); «с призовой разноцветною лентой / радужной призмы» (Кирс). Сходные отношения возникают и между членами однотипных конструкций. Несоответствие между синтаксическим и звуковым рисунком характеризует однородные члены, которые выражены словом и словосочетанием: «Колокольные звоны И зеленые клены» (Гум.); «Ни ласточкой, ни кленом, Ни тростником и ни звездой, Ни родниковой водой, Ни колокольным звоном» (Ахм.); «Цыганских красок достигал, Болел цынгой и тайн не делал»; «И лопат, и крестьянок в лаптях на путях» (Паст.); «Смычком ему был бич отличный, Виолончелью бычий бок» (Заб.); «Ты верил мишуре и грому маршей» (Луг.); «Я увидел тинистую воду, Тени окружающих лозин» (Сельв.).

Если однородные члены выражены словосочетаниями, отношения между их соотнесенными частями также могут не совпадать со звуковым рисунком: «В нем воркованье голубя весной, Взлет жаворонка к солнцу — выше, выше» (Бальм.); «Синева ледяная, синичий свист» (Луг.); «Эй, / верблюд, / открыватель колоний! // Эй, / колонны стальных кораблей!» (Маяк.); «Родная сабля узкая И кольчики узды» (Корн.); «печать горевых испытаний, почетную тяжесть войны» (Недогонов); «А укусы псов, а губка с укусом?» (Кирс.); «Надменный денди, демон домовый» (Ант.).

Построения, в которые входит не два, а три или четыре соотнесенных слова, также характеризует известная асимметрия звуковых и смысловых связей. Опорное сочетание оказывает влияние на окружающий контекст, так что звуковые связи затрагивают слова, не связанные смыслом: «Мирянин-март украдкою пропитывал Тропинки парка терпкой синевою» (Паст.); «И нам колобродить по топям, порогам, По дебрям, болотам и тинам; И нам пропить бердышами дорогу Да путь новгородским пятинам» (Луг.); «Она поет..., Как по стаканам висла виски, Как из разбитого виска Измученную грудь обрызгав, Он вдруг упал» (Заб.). Когда соотносятся подлежащие сложного предложения, одно из них выражено существительным в именительном падеже, другое — генитивной конструкцией, в частности, метафорической. Слово в именительном падеже соотносится с генитивом, вне зависимости от его значения: «Плачут сирени под лунный рефрен, Очи хохочут песчаных сирен» (Сев.).

В связи с известной независимостью звукового ряда однотипные смысловые связи у разных поэтов реализуются по-разному: «Умер вешний голос, Погасли звезды синих глаз» (Блок) — «Эти глаза зеленее моря И кипарисов наших темнее, — Видела я, как они погасли» (Ахм.); «глаза погасли» (Эр.); «Этой ивы листы в девятнадцатом веке увяли» (Ахм.) — «Там, где увяли ивы» (Асеев); «здесь костров косматое тепло» (Вс. Рожд.) — «космы костра» (Асеев). На фоне многочисленных сочетаний «дым подымается», в частности, сочетания Сельвинского: «Дым подымается из-за плеса» — воспринимается другое сочетание этого поэта: «И вдруг подымается дымный клуб». Благодаря таким смещениям и несоответствиям рас-

ширяются возможности приема, но одновременно размывается и четкость отношений между смысловым и звуковым членением текста.

Паронимия и рифма

Паронимы встречаются в специфической позиции, а именно в рифме. Рифмующиеся паронимы могут быть синтаксически связаны и могут быть независимы друг от друга. Одни и те же слова попадают в разные позиции. Например, пара *Тула — сутулый*: «А подойдешь к нему под *Тулой* / забыть ладонь на поршне жарком: осунувшийся и *сутулый* / в тумане роется огарком» (Асеев) — «Над Костромой, Рязанью, *Тулой*, Ширококостной и *сутулой*» (Хл.). Рифмы-паронимы — лишь незначительная часть рифмующихся слов. Синтаксически связанные рифмы-паронимы — еще более редкое явление. Рифмуются подлежащее и сказуемое: «Весь оскаленный *шакал* / Из-за леса *пришагал*. / За шакалом *волочит* / разужасная *волчица*» (Маяк.); «И это зыбкое *стекло* Глаза слепило — И *текло* Опять назад» (Бунин); «Но мне осталось, мне *осталось* Твоих волос стеклянный дым И глаз осенняя *усталость*» (Ес.); «Теперь от муки *осталась* Тихая *усталость*» (Сельв.); «Кем бы он ни был — жив, обтерся, А все такой же жох и *жмот*, Сверкает сединою ворса И сильным мира руки *жмет*»; «Им жарко. Они горожане. Им впаянный в город *гранит* На честное слово *хранит* Пожизненное содержанье» (Ант.); «свободных нету мест, Пока обеда своего не *съест* Симпозиум, конгресс и прочий *съезд*» (Меж.); «Там в полдень *рощи*, Как старухи, *ропщут*» (Вин.); «И в нем и во мне нераспознано *жалась*, Как вор в темноте, предрассветная *жалость*» (Евт.). Сказуемое в таких парах может быть выражено не только глаголом, но и именем существительным: «Ой, ветлы, ой, *ветлы* — полночные *метлы*» (Цв.), прилагательным: «как *сизы* На желтом солнце траурные *риз*ы» (Бунин); «*губа* / отпеченная, / жирная, / большая, / мурашками покрыта и *груба*» (Корн.). Подлежащее выражено словосочетанием: «Ты спросишь, кто велит, Чтоб губы *астр* и *дали* Сентябрьские *страдали*!» (Паст.).

В позиции рифмы оказываются однородные члены: «Молодая, *золотая*, Ярким солнцем *залитая*» (Блок); «Наяву ль и тебя ль *безумно* И *бездумно* Я любил в томных тенях мая?» (Ан.); «Брезгливый взгляд полузакрытых глаз Томится, пьян, мерцает то *угрозой*, То роковой и неотступной *грезой*» (Бунин); «Новгородское бурное *вече*, Теплый, тихий, багряный *вечер*» (Сулейменов); «*Перемогнись*, Со звездой *перемигнись*» (Мориц); «Где какие разрухи, полеты, *пороки* / и затоптанные болевые *пороги*?» (Возн.); при перекрестной рифмовке: «Строит, рушит, кроит и *рвет*, Тихнет, кипит и пенится, Гудит, говорит, молчит и *ревет* — / юная армия: / ленинцы» (Маяк.); «Здесь плакали, *рыдали*, Рвали ворот на вые, Стенали и просто *рычали*, Как глухонемые» (Сельв.).

Подобные же отношения устанавливаются внутри параллельных конструкций, связанных анафорой: «В городе Гаммельне дешево *шить*: Только один покрой в нем. В городе Гаммельне дешево *жить* И помирять спокойно» (Цв.); «Не променя-

ем нашей доли, / Не променяем нашей роли» (Эр.); «Приходит время уверять, Что нету равных мне по силе, Приходит время умерять Свои могучие усилья, Приходит время убирать Сеть паутины в доме отчем, Приходит время умирать, Но и оно проходит, впрочем!» (Март.); «Тяжело размыкание век. Тяжело замерзание рек» (Сам.); «Стесняются быть крошечным холмом, / не то чтобы вершиной: “Век не тот...” Стесняются не быть тупым хамлом, / не рассказать пошлейший анекдот» (Евт.). Гораздо реже рифмуются члены противопоставления: «Когда всечасно жду удара Или божественного дара Из Моисеева куста!» (Блок); «Несгорающую соль Дум моих — ужели пепел Фениксов отдам за смоль Временных великолепий» (Цв.); «Что вы кичитесь вашей бесплотностью, / Люди, беременные бесплодностью» (Евт.); члены атрибутивного сочетания: «Рядном сквозных, красивых Трепещущих курсивов» (Паст.); «Я притворялся танковой колонной, Стальной, морозом дотемна каленой, Непобедимой, грозной, боевой» (Слуц.); члены генитивного сочетания: «Провозглашаю славный век Больших деревьев, длинных рек» (Заб.); «Я героиня Самоубийства и героина. Кому горят мои георгины?» (Возн.); члены группы сказуемого: «И вот кострами и папахами / усадьбы / вдоль дороги / попахивали» (Уш.); «Вяжи Ряжи!» (Безым.); «Ты в доме родовом своем таишь Страстей и крови каменную тишь» (Шерв.).

Едва ли не самая распространенная конструкция, связывающая рифмующиеся паронимы — конструкция сравнения. Предмет и образ сравнения связаны звуковой близостью: «Наморщенные, / как сычи, / встают / казаки-усачи»; «Перед ними автобусы / рассыпаются, как бусы» (Маяк.); «И старый, одряхлевший мир Кричал, как ослепленный Лир» (Багр.); «Почему иная дева Вид имеет некрасивый, Ходит тощая, как древо, И глаза висят, как сливы?» (Заб.); «Растут ли на тебе грибы, Как на спине моей горбы» (Гор.); «У мастера дочки Похожи, как точки» (Утк.); «Повел корабли, Звонящие словно рубли» (Корн.); «Но все же сил достаточно пока, Чтоб не поставить там, где должно, точку, Подобную Могильному Цветочку!» (Март.); «Словно сказочные духи, Мчат на выручку гайдуки» (Ант.); «Потом, как ядовитый гриб, В нем начал развиваться грипп» (Сам.); «Стесняются заметить чью-то ложь, Как на рубашке у эпохи — вошь»; «Но если боится чего-то такая махина, / то, значит, лишь сверху тверда, а внутри — как мякина» (Евт.); «блещет Время, как значком, / округлившимся зрачком!» (Возн.); «Почему это ливни, вонзаясь, как бивни, Заставляют меня содрогаться тоскливо?» (Мориц); «Из-за угла, как вор, Вынырнул бледный двор»; «По временам маяк Весь расцветает, как мак» (Матв.); «Как шторм или штиль, Тебя на спросясь, как погода, меняется стиль» (Кушнер), при диссонансной рифме: «И сладки, как в полдень пасаки, / как из детства голоса, / твои руки, твои песенки, / твои вечные глаза» (Ок.); «Она / покоилась на трудовой ладо-ни / удобно, как покоится луна / в космической и облачной ледыни» (Слуц.).

Паронимическая рифма, связывающая предмет и образ сравнения, характерна для некоторых поэтов, например, для Евтушенко: «В салоне Гиппиус был траур // весьма попахивавший травлей»; «Не спит уже неделю ректор, // Как совести гражданской рекрут, он вдоль костров бредет сквозь дым»; «И чернявый, как грачонок, // белой ночью до утра // плачешь ты, матрос-гречонок, // возле статуи Петра».

Рифмой связаны члены генитивной метафоры: «Сунул Петю за *щеку* / почтовому *ящику*» (Маяк.); «над нами качается *стадо* // серебряных *аэропланов*» (Кирс.); «— О, воспой! — умоляют *уста* Снегопада, обрыва, *куста*» (Ахмад.). Рифмуются и слова, образующие тропы иного типа: «И поморозили *грибы* В сухой листве свои *горбы*» (Сев.).

Рифмующиеся слова или слова с такими же корнями могут оказаться и в другой позиции. Ср.: «Но басом Вывинтил злобу Юдин. — Так, значит, Советская *власть* Не в *сласть* Тебе, потанинская потаскуха» (П. Вас.) — «Дай рвущемуся к власти Навластвовать *всласть*» (Ок.).

Паронимия и дистантный повтор

Смысловые связи существуют не только между близкозвучными словами, объединенными в синтаксически связанные сочетания, но и между оторванными друг от друга словами, если между ними существуют отношения, подобные синтаксически связанным. Таких сочетаний относительно немного, тем не менее они представляют интерес как одно из проявлений тенденции к установлению не только звуковых, но и смысловых связей между разными фрагментами текста. В звуковом отношении связаны предмет речи и оторванные от него предикаты: «Все земное *Смерть*, как страж, обходит в тишине — Улицей идет она пустынной, *Смотрит* в окна, где чернеет мгла» (Бунин); «Приветствую тебя, старинный крепкий *стих* — Ты в россыпи цветов *горишь*, внезапно *тих*» (Бальм.). В стихотворении Бунина «Мира» заглавное слово имеет двойное отражение: «Ты *меркнешь*, *умираешь*». В стихотворении С. Маршака «Ландыш» звуковой состав заглавного слова отражен в характеристиках соответствующей реалии: «*Прохладен*, хрупок и *душист*»; ср. «*душистый ландыш*» (Вяз.).

В некоторых случаях звуковая близость связывает слова, относящиеся к одному и тому же предмету речи. Это могут быть два определения к одному существительному: «*грязные крылья*» — «*грузные крылья*» (Брюс.); «За *темными*, за синими лесами» — «Над *мутными*, над белыми лесами» (Бунин). Блок неоднократно прибегал к этому приему: «глаз *изумрудный*» — «глаз *изумленный*»; «*светлый стяг*» — «*святое знамя*». В поэме Блока «Соловьиный сад» слово *путь* имеет два соотносительных в звуковом отношении эпитета: «И знакомый, пустой, *каменистый*, Но сегодня таинственный *путь*» — «Путь знакомый и прежде недлинный В это утро *кремнист* и тяжел». Такие переключки встречаются и в советской поэзии: «*Самарское знамя*» — «знамя вынесли в Старо-Загоре / и *бессмертным* его нарекли» (Недогонов); «Подарил я другу перстень С *кровавым* рубином» — «Не фальшивка, не подделка — *Кровный* сын природы» (Сельв.).

Звуковая близость связывает два сказуемых при одном подлежащем: «Медленно *крутится* желтый лист» — «И каждый год, как желтый лист *кружится*»; «Но когда ты *сощуришь* глаза» — «И как кошка *ощеришься* ты» (Блок).

В более сложных случаях в звуковом отношении соотносятся слова, которые характеризуют определенный предмет речи с разных точек зрения. При этом также разные возможности. Слова, характеризующие предмет речи, в звуковом отношении связаны с его обозначением. Например, в стихотворении Белого «Кентавр» заглавный персонаж описывается при помощи слов: *в крови, покорный, крутые, контуром*. Таких прямых связей может и не быть. Слова, описывающие некоторый предмет речи, связаны между собой, но не связаны с его названием. Переключающиеся характеристики сопровождают повторяющееся обозначение предмета речи. Лексический повтор подкрепляется звуковым. В стихотворении Цветаевой «Хвала времени» соотнесены два символических выражения времени: «...песка *Струечкою* Время, ты меня обманешь! — шелестя... *Стрелками* часов... Время, ты меня обмеришь!» Аналогичная картина и в следующих примерах: «Зеленый призрак *куста* сирени Прильнул к окну» — «С двумя *кистями* сиреней мая В изви-вах кос» (Ан.); «В саду горит *костер* рябины красной» — «Не обгорят рябиновые *кисти*» (Ес.); «Темная *Киммерийская* степь» — «Только ветер закаспийских угорий Мутит воды степных *лукоморий*» (Вол.); «Младенец выхолен и *крупен*» — «Младенец *крепнет* и мужает» (Заб.). В стихотворении Цветаевой «Бузина» соотносятся разные характеристики бузины: «*костром* Растопчинским!» — «в очах красно От бузинной пузырчатой трели» — «Бузина цельный сад залила... Кровью веточек *огнекистых*» — «Одинокий бузинный *куст*».

Лексического повтора может и не быть, но характеристики определенного предмета речи связаны между собой. В стихотворении А. Белого «Бурьян» связаны разные характеристики заглавного персонажа: «мои цепкие *пальцы* Их кудри навек оплетут»; «*Целю* я, *целую-милую*, Их раны и ночи, и дни»; «Здесь буду тебя я царапать, — Томить, *поцелуем* клонясь». В стихотворении Пастернака «Душа» переключаются разные характеристики души — *пленница, паломница, утопленница*. В другом произведении связаны разные характеристики ветра: «Ветер *прет* наощупь, как слепой... Он *приперт* к стене ацетиленом... И уходит, вынырнув на *наре* *Торопливых* крыл *нетопыря*». У Северянина переключки устанавливаются между образом сравнения и прилагательным: «Листья, точно *кораблики*, на пруде застыв» — «Не исчезнуть *скоробленным* никуда с пруда». В стихотворении Заболоцкого «Лебедь в зоопарке» звуковая близость связывает характеристики лебедя: «Красавица, *дева*, *дикарка*... Плывет белоснежное *диво*».

Могут быть соотнесены сказуемые при разных подлежащих: «Ветер... *роет* отмель» — «Малых лодок *реет* стая» (Брюс.); «Чуть на миг *сомлеет* в забытьи, Уж опять на брови шлем надвинут» (о небе) — «Все никак не *смелет* злых обид» (о шарманке) (Ан.); «И целым бором ели, свесив брови, Брели на полузанесенный дом. И, *набредя*, спохватывались... Ночами *бредя* шумом полых вод, Держался тем балкон, что вьюги минут» (Паст.). Как дистантный повтор используется пара *плачет* — *пляшет*, представляющая собой сказуемые при разных подлежащих. Такая пара использована Блоком: «*Плачет* ребенок» — «*Пляшет* горбун под луною двурогой» («Плачет ребенок...»), Есениным: «*Плачет* леший у сосны» — «*Пляшет* девок корогод» («За рекой горят огни...»).

Соотносятся определения при разных существительных: «Молодая и нежная ива» — «Но *недвижны* старые клены, *Обнаженные* мшистые клены» (Ан.) (Ср. в этом же стихотворении: «*Безнадёжно* больное ревниво»). Кроме того, перекликаются и подлежащие разных предложений: «Доброй ночи, Галинка!» — Ей сказала *калинка*. «Спи, Галинка, спокойно!» — *Клен* сказал тонкоствольный» (Прок.).

Особые условия для звуковых перекличек возникают в разного рода параллельных построениях, которые характеризуются лексическими повторами разной глубины, в частности, в анафорических конструкциях. Особый интерес с точки зрения звуко-смысловых отношений в стихе представляют его начало и конец. Звуковые переклички между началом и концом — явление довольно обычное. Однако между началом и концом стихотворения возникают не только звуковые, но и смысловые переклички. Если конец повторяет начало или перекликается с ним — лексический повтор сопровождается звуковым повтором: «Мне снились *веселые* думы» — «Со мною — *весенняя* дума» (Блок); «Сумрак за черным окном В полночь *тоскливо* погас» — «Сумрак, бесстрастен и нем, *Тускло* глядится в окно» (Брюс.); «*Узорные ткани* так зыбки» — «*Узорные тени* так зыбки» (Ан.); «Там громовые, голубые, *В твердь* взлетая, облака...» — «И громовые, голубые *В дверь* взлетают облака» (Белый). Параллелизм между началом и концом характерен для некоторых стихотворений М. Цветаевой: «Пошло *волнами* розовое платье» — «О, если б Прихоть я сдержатъ могла, Как *разволнованное* ветром платье!» («Я не танцую...»); «голова устала от *волн!*» — «голова устала от *войн!*» («Море-плаватель»); «Веками, веками / Сверхала, взводила. Горбачусь — из серого камня — *Сивилла*. — Из серого камня — гляди! — твоя *слава*» («Сивилла и юноша»), ср.: *Сивилла* — левая: «Вдали от *славы*». В некоторых стихотворениях Цветаевой строфы, оторванные друг от друга, связывают параллельные конструкции и лексические повторы; несовпадающая же часть строки представляет собой паронимы, перекликающиеся на расстоянии: «Из сырости — и *свай*»; через строфу: «Из сырости — и *стай*» («Рассвет на рельсах»); «Невидадь, что *белорук* он!», в следующей строфе: «Невидадь, что *белокур* он!» («Маленькая сигарета...»). Эта строфа содержит и другие звуко-смысловые переклички; вслед за однокоренными словами идет собственно пароним: «И у пены — *кудри* белы, И у дыма — *кудри* белы, И у *куры* — перья белы!» В стихотворении «Час, когда вверху цари...» концы строф: «Горы начинают *ведать*» — «души начинают *видеть*»; в промежутке же третий член цепочки: «Судьбы сдвинулись: *не выдать!*»

Такого рода вариации в параллельных конструкциях встречаются и в современной поэзии. Например, в стихотворении Ю. Левитанского «Красный боярышник, веточка...» оторванные друг от друга строфы связаны буквальным повтором, который включает в себя звуковую вариацию: «Выбеги, *выберись*, выйди, покуда не поздно, из этого белого круга» — «Выбеги, *выдерись*, вырвись, покуда не поздно, из этого белого круга...»

Дистантные повторы, связанные в смысловом отношении, — в поэзии XIX — начала XX в. лишь незначительная часть дистантных повторов вообще.

Паронимия и ее отношение к лексико-грамматическим разрядам слов

I

Для поэзии XX в. характерно активное расширение паронимических связей слов, которое приобретает самые разные формы.

В поэзии XVIII—XIX вв., когда процесс объединения созвучных слов в синтаксически связанные пары только начинается, в поле зрения поэтов попадают прежде всего полнзначные слова, а среди них существительные, прилагательные, глаголы. В поэзии XX в. паронимические связи распространяются на слова всех частей речи, хотя и в разной степени.

Через паронимические сочетания раскрывается символика чисел: «*Трата и труд, и трение*, Теките из озера *три*! Дело и дар — из озера два!» (Хл.). Числительные вступают в контакт с существительными: «*пятое препятствие*» (Шерш.); «*Все сто столиц* кричали вдалеке» (Эр.); «*четыре черта*» (Возн.), с глаголами: «*третий вотрется*» (Цв.). Местоимения вступают в звуко-смысловые отношения со словами других частей речи. На столкновении местоимения и краткого причастия строится звуко-смысловой эффект названия стихотворения Анненского: «*Лишь тому, чей покой таим*». Местоимение перекликается со словами разных частей речи и у других поэтов: «*И никну, никем не замеченный*» (Манд.); «*И вот / вылезит паровоз, // чтоб вас / и нас / и нес / и вез*»; «*мой май*» (Маяк.); «*Идем мы в лес, весенний весь*» (Глаз.); «*на сваях своих*» (Евт.). Одно и то же местоимение вступает в сочетание с разными словами и входит в разные конструкции: «*Сия — Всей семье Яма — я*» (Цв.); «*Я сам себе не ясен, / но я, / и язь, / и ясень — / Мы чем-то братья, хоть дальняя, но связь*» (Кирс.).

Звуко-смысловые связи возникают и между собственно местоимениями разных разрядов. Один из ранних примеров такого рода в XX в. — столкновение местоимений в строке Анненского: «*Только та ли ты?*», ср. «*Милая, ты ли? та ли?*» (Ес.); «*Есть только ты. Есть только то, Что белым светом залито*» (Ант.); «*лишь тридцать дней, // как вместо / “ты” / ты стала “та”*» (Кирс.).

В паронимические отношения вовлекаются союзы: *словно*: «*зданье славное, // живое словно*» (Маяк.); «*Боевые слоны* подсознания Вылезают и топчутся, *Словно* исполинские малютки»; «*Слова* большие, *словно* яблоки» (Заб.); «*слова, словно* стрелы» (Гор.); «*Словно* кубики, *слова* перебираю» (Ивнев); «*И потом его вычеркнут грубо, / словно слово из телеграммы*» (Слуц.); «*Сегодня звезды сини, словно сливы*» (Лут.); «*словно новоселы*» (Тих.), *точно*: «*Обточен, точно* черный шар для кегель» (Зенк.); «*точно из тучи / низко плывущий гром*» (Асеев); «*И точно, точно* цифра» (Кушнер) и другие: «*Рубите дуб — работать дабы*» (Маяк.); «*И потому потомки* могут — отметить улицу Арбат» (Глаз.).

Обычно предлоги примыкают к полнозначному слову, таким образом вступая в звуко-смысловые отношения с другим полнозначным словом: «Зубы — ножи / в знанье. Вонзай крошить» (Маяк.); «вонзенное в зной»; «Он вне себя. Он внес с собой...» (Паст.); «Ну что ж, мне поделом и по делам» (Выс.). Так возникает и пара *весна — во сне*, повторяющаяся у разных поэтов. Предлог *ради* не примыкает к полнозначным словам, а вступает с ними в самостоятельные переключки: «*радости ради*» (Вс. Рожд.); «*ради дальней родни*» (Асеев); «*ради родины*» (Слуц.); «*Ради близкого взморья и ради Чьей-то вьющейся пряди волос*» (Ант.); «*ради родителей*» (Возн.).

Паронимию междометий отметил В. П. Григорьев у Хлебникова: «Что варишь, Товарищ? Из *оха* и уха *Уху*. Добавь сюда: — *Эх!* — *Их!* — *Ох!*» Паронимические междометия — своеобразные герои стихотворения Цветаевой «Молвь»: «*Ох* — когда трудно, и *ах* — когда чудно, А не дается — *эх!*» Как междометия осмысливаются полнозначные слова. На смене разных междометий построен эффект отрывка из стихотворения Маяковского «Хорошее отношение к лошадям»: «Били копыта. Пели будто: *Гриб. Грабь. Гроб. Груб*». В стихотворении И. Филипченко звук барабана передается при помощи цепочки паронимов: «Бедноте бездольной бью в барабан я. Бью, обагренный в бранных боях: Там — *тиран, Таран* там, *Рать* там тарабанная, Таратайка *трон* там — тертый прах!» Междометия взаимодействуют с полнозначными словами: «*Игого*, лошадиное *иго*» (Корн.). Таким образом, границы между полнозначными и служебными словами стираются.

Звуко-смысловой эффект извлекается и из того, что одни и те же звуковые комплексы допускают разное членение: «*Листочки. Лис точки*»; «Просто — *избранных из бранных* Одаривали гвоздикой» (Маяк.); «И домой: В неземной — *Да мой*» (Цв.); «Буду я жить сто лет, И без тебя — сто лет. Сердце не *стонет*, нет, Нет, *Сто "нет"!*» (Рубцов); «Теперь от вас — *воспоминанье, вас — поминанье*» (Соснора). Сталкиваются и частично совпадающие слова: «*Пейзажист, пей за жизнь*» (Кирс.). Слово осмысливается через составляющие его отрезки. Например, слово *долгоиграющая* в стихотворении Слуцкого: «Долго играет долгоиграющая, / долго, словно поездка на долгих. *Дол и гора еще, Дол и гора еще*. Долго». Слово *человек* членится на два слова: *чело* и *век*, дающие разные комбинации. Афоризм: «*Человек — чело века*», принадлежащий А. Белому, затем повторился у разных поэтов: «Ведь *человек* — двухчастная шарада *Чела и Века*» (Ант.); «Сияет благостно *Чело Века* Его Величества Всего *Человечества*» (Зенк.); «Не *человек*, а *череп века*, Его *чело*, язык и медь» (Тарк.). Полнозначное слово в некоторых случаях соотносится с частью другого полнозначного слова: «*Рясу располосовав*» (П. Вас.).

II

Звуко-смысловой эффект паронимических сочетаний основан на том, что слова, близкие по звучанию, осознаются как однокоренные. На периферии общего процесса объединения разнокорневых паронимов происходит сближение слов, этимологически однокоренных, но разошедшихся по разным гнездам: «*Пшеницу, рожь* и

шено» (П. Вас.); «*Былью, былиной* уходит Свирь В сумрак. В леса. В века» (Шубин); «Она *рабыня* и царица, Она *работница* и дочь» (Заб.); «Мир прекрасен без *прикрас*» (Рыл.); «*синие синицы*» (Асеев); «*земляничная земля*» (Прок.) и т. д.

Некоторые сочетания с однокоренными словами повторяются, приобретая характер формул. Например, *воздух — вздох*: «И *воздух*, вольный *воздух* *Вздохнул* на простыне» (Блок); «Мы в каждом *вздохе* смертный *воздух* пьем» (Манд.); «*Воздух вздохом* выкрася...» (Уш.); «Кроме того, она *вздоха / воздуха / верная тень*» (Слуц.); «*воздуха вздох*» (Соснора); *скрипеть — скрипка*: «Мы *скрипим* на *скрипках* тела» (Заб.); «Мотор *скрипучий*, снег *скрипучий* И *скрипка* нищего слепца — В одном *ключе*» (Ант.); «*скрипели скрипки*» (Слуц.); «*Скрип* колес по завьюженным кручам Показался, как *скрипка*, певучим» (Долм.); «Еврей *скрипит* на *скрипочке*» (Ок.), ср. «Там *скрипит скрипач* слепой» (Вяз.); *зарев — заря*: «*Зарево зорь*» — название стихотворения и сборника Бальмонта, «*зарев* пустынных зорь» (Цв.); «Когда *заря*, как *зарев*, красна» (Ахм.); *окно — око*: «Высокое мое *окошко*, *Око* теремка» (Гор.); «Мой бывший дом еще следил за мною Пришуренным неблагосклонным *оком*, Тем навсегда мне памятным *окном*» (Ахм.); *крыло — крыльцо*: «*Крыльями крыльца* раздвигая сосны, Сруб начинает двигаться в *прибое*» (Багр.); «Желтыми *крыльями* машет *крыльцо*» (П. Вас.); *голубь — голубой*: «*голубой* станицей *голубей*» (Хл.); «Где внемлет ажурный кузнечик Словам *голубых голубей*» (Сев.); «*Голубые* дома — Чудо-*голубятни*» (Манд.); «Лишь *голуби* да *голубая* вода» (Багр.); «*Дымноглубое*, С белым *голубком*» (Тарк.); «Она не любит *голубого* — ни *голубиц*, ни *голубей*» (Смел.); «и за *голубями голубыми* / больше не уходят *ястреба*» (Ок.); *голова — головня*: «*головня головы*» (Зенк.); «Плыли *головы*, *головнями* дымя» (П. Вас.); «*Голова*, как *головешка*, Задымилась» (Иск.); *праздник — праздный*: «Мы правим правды *праздник* / над *праздностью* богатых» (Асеев); «как будто *праздничный* и *праздный*» (Лук.); *предать — продать*: «Все расхищено, *предано*, *продано*» (Ахм.); «*Прода*л и *преда*л Иван Творогов» (Кам.); «Буржуи, / *преда*в и *прода*в, / к туркам шлют / за Верден, / на Двину» (Маяк.). См. также у Асеева, Тихонова, Луговского, Шефнера и др.

Иногда сочетаются и собственно однокоренные слова: «Эрос, — ты коваль нежнейший, *Раскователь* всех *оков*»; «Что *болтливую* *болтовню* *разболтали*» (Кузмин); «*Прозорливость*, *зоркость*, *зрячесть*»; «Кто я? *Пряжа*, *Прялка* или *Пряха*?» (Ант.). Однокоренные слова объединяются не только друг с другом, но стоят в одном ряду с собственно паронимами: «През *фиалок фиалковый фиал*» (Сев.); «*Уток тканья закатных веретен*» (Бальм.); «От *зубьев* пилотов, от флотских *трезубцев*, От *красных зазубрин* *карпатских зубов*» (Паст.); «Я смотр назначаю гостям *перелетным*, *Пернатым* и *перистым*» (Кушнер). Цепочка однокоренных слов заканчивается их паронимическим соответствием. На переходах от однокоренных слов к паронимам основан художественный эффект стихотворения Слуцкого «Счастье»: «Повезло мне, счастье *привалило*. Словно небо в щелку равелина, / *повалило* счастье на меня. / *Навалило* счастья, словно снега / после ночи, двух ночей пурги. *Завалило* счастьем, как породой / в старой шахте. *Обвалило* счастьем, как мукой. Дурака со мной *свалило*

счастье. Лучше не играло бы со мной!» В одном ряду оказываются однокоренные слова *привалило, навалило, повалило, завалило — обвалило, сваляло*.

На фоне сочетаний однокоренных слов появляются и сочетания паронимов, принадлежащих к другому паронимическому гнезду, нежели однокоренные слова. Стихотворение Кирсанова «Двойное эхо», целиком построенное на объединении однокоренных слов, включает в себя и паронимы, осознанные как однокоренные слова: «И *нерыбы*, / точно *рыбы*, / там на лежбищах лежат, / в глыбы / слившиеся глыбы / *строго* море *сторожат*; И желает *вниз* *вонзиться* / *острие* на *остроге*, / и кричат по-птичьи птицы: / — Далеко ли вдалеке?» Иногда параллельные конструкции объединяют разные способы организации текста: часть их содержит сочетание однокоренных слов, часть — паронимическое сочетание: «*ощетинив щетину, выперев перья*» (Маяк.); «*Арканил без аркана, Капканил без капкана, Без силков Осиливал*» (Матв.).

Для некоторых индивидуальных стилей характерно сосуществование и взаимодействие однокоренных слов и паронимии. Образец такого сосуществования — стиль М. Цветаевой. Однокоренные слова в ее стихах образуют разные самостоятельные сочетания, например, однородные члены: «*жалобный, жалостный, каторжный вой*»; «Ох, мой *родной*, мой *природный*, мой *безродный* брат», или другие построения: «*Кругом* клумбы и *кругом* колодца, Куда камень придет — седым! *Круговую* порукой сиротства, — Одиночеством *круглым* моим!»; «И тот, кто ранен *смертельной* твоей судьбой, Уже *бессмертным* на *смертное* сходит ложе». На фоне однокоренных слов используются и собственно паронимы: «Звали — *равно*, называли — *разно*. Все называли, никто не *на́звал*».

III

Некоторые паронимы без всякой нарочитости объединяются в обыденной речи: *теплое пальто, платье, платок, тулуп; плетет лапти, поезд опоздал, дорогой друг, дорога в город, долго глядел, отворить ворота* и т. д. Факты такого рода отражаются и в поэтической речи: «*Стол как стоял, так остался*» (Бунин); «Вот открыт балаганчик Для *веселых* и *славных* детей» (Блок); «*Сюда ко мне поближе сядь*»; «И *другой* мне *дороги* нету» (Ахм.); «меня *прогонит* от *порога*» (Ес.); «Вы на себя *плетете петли* и *наостряете мечи*» (Клюев); «*Получал порученье* От всей слободы» (П. Вас.); «как от *мухи отмахнувшись*» (Маяк.); «*Отвернутся* от нас *товарищи*» (Корн.); «*гранитный грунт*» (Уш.); «Один *играет на гитаре*» (Заб.); «Ах, любить — ведь не *сгрызть горсть* подсолнушков» (Фатьянов); «Когда *затемнение отменяет* В зеленом твоём городке» (Долм.); «*Дорожили мы дружбой* оба» (Гүдз.); «*Столько натерпелся я потерь*» (Светлов). Некоторые из общеязыковых сочетаний повторяются у разных поэтов. Это сочетания *протоптать тропу*: «*Тропу печальную, ночную Я до погоста протоптал*» (Блок); «И много *троп* ведет *протоптанных*» (последняя фраза поэмы Хлебникова «Вила и леший»); «Каждый казак *протоптал тропу*» (П. Вас.); *проходит пароход*: «Океанский *проходит* средь

них *пароход*» (Гум.); «Подняв волну, *проходит пароход*» (Ахм.); «Как тень, но белая, *проходит пароход*» (Кушнер); *поезд — опоздать*: «О, десять пальцев муки с бороздой Крещенских звезд, как знаков *опоздания* В пургу на север шедших *поездов!*» (Паст.); «Тот *поезд*, на который все *Опаздывают...*» (Цв.).

Для некоторых поэтов общеязыковые сочетания — отправная точка для необычных сочетаний. Например, сочетание *толкнуть локтем* в поэме Маяковского «Про это»: «Эта тема придет, / *калеку за локти* // *подтолкнет* к бумаге, / прикажет: скреби! // И *калека* / с бумаги / срывается в *клепоте...*»; ср. «Во *вторник*, с самого утра / все снова *повторилось*. Входная *дверь*, как и вчера, / *притворно отворилась*» (Кирс.). Включение третьего и четвертого члена — один из путей обновления звуко-смысловых связей. Как видно из примеров, общеязыковые сочетания входят в самые разные индивидуальные стили — и в те, которые ориентированы на традицию, и в те, которые ориентированы на новизну.

В поле зрения поэтов XX в. попадает разноокрашенная лексика. Круг паронимических сочетаний расширяется благодаря тому, что в них используются нетрадиционные, в частности, разговорные, просторечные, диалектные, жаргонные слова. Прежде всего стилистически окрашенная лексика попадает в паронимические сочетания в стихах Маяковского: «*о рае* Перу *орут* перуанцы»; «Что вы *мямлите*, *мама*, мне»; «*пришпилил* в *шопоте*»; «*Сима сам смастачил* шлем»; «Горлань, горлань, / *оранья орло*» и т. д. Некоторые стилистически окрашенные слова приобретают у Маяковского разные соответствия. Это слово *жрать* и разные образования от него: «Тревога *жиреет* и *жиреет*. *Жрет* зачерстевший разум»; «*Жрущая* и *ржущая* России *краса*»; «В *склепах-фабриках* / *железо* / *жрала ржа*»; глагол *прет*: «*Рати* Юденича *Прут* на *Питер*». В стихотворении «Тропики» перекликаются строки, содержащие этот глагол и разные его соответствия: «А *поезд* / *прет* *торопкий* // *сквозь пальмы*, / *сквозь банановые*» — «А *поезд прет* / *сквозь тропики*». В стихах Хлебникова слово *жрать* — член обширного паронимического гнезда: «Солнце *щиплет дни* И *нагуливает жир*, *Нужно жар* его *жрецом жрать* и *жить*». Разные соответствия приобретает и слово *жратва*: «*время жертвы* и *жратвы*»; «Мы были *жратвой* чугуна, *Жратвою*, — *жратва!* И вдруг же *завизжало*, *Хрюкнуло*, и над нею *братва*, как *шершнево жало*, *Занесла высоко* Кол Священной Огромной погромной свободы».

Просторечие и жаргон включают в паронимические сочетания и другие поэты: «Вот пошли *валы валандасть*»; «*Облако лукавое блукало*» (Асеев); «Если *батько* / *Очень хмур*, *Водит банда* Сто *бандур*. *Бандит банда*, Что *найдет...*»; «Но *шаркай*, но *шурхай* ремнями, *Шарахайся* выше, завод»; «И мой герой — не *малахольный* мальчик, Не *меланхолик* с тростью и плащом» (Саянов); «*харчи* да *хARK*» (Манд.). Необычное сочетание используется на фоне обычного: «*волна, волнуй, волна, валандай*» (Уш.).

В паронимические сочетания включаются и слова других языков. Иноязычное слово осмысливается через русское. Таково ироническое: «*Воришки*, по-ихнему — «*нуво-риш*»» Маяковского. Слова разных языков используются как синонимы: «*щедрый, щирый*» (о дожде) (Безым.), при этом они могут характеризовать раз-

ных говорящих: «Засыпая, ты скажешь мне: “Дриминг...” “Дрема, дрема”, — отвечу тебе» (Возн.). Иноязычное слово согласуется с русским: «*Радуйтесь, ратсгерры*» (Цв.); «Вы не *мастер, мистер*» (Кирс.); «trust страсти» (Возн.), ср. «Как *страсть* сухим морозом Тело *сотрясает*» (Кедрин); «мир *сотрясают* глобальные *страсти*» (С. Орлов).

В паронимические сочетания включаются новообразования. Примером паронимического словотворчества могут быть новообразования Хлебникова. Слово *творяне* существует на фоне исходного слова: «Это шествуют *творяне*, заменивши *д* на *т*». Слова *хивень, сивень* существуют на фоне слова *бивень, петер — ветер*: «И *бьюга* водопада об утесы, Седыми *бивнями* волны. И *сивни* облаков, Не тоты туч, Над *хивнями* травы». Новообразование существует на фоне своего образца и у других поэтов: «Другим — подарки сентября, / *грибарий* леса осени, а мне — *гербарий* словаря, лес говора разрозненный» (Кирс.). В ранних стихах Каменского, насыщенных однокоренными новообразованиями, находит применение и паронимия: «*Юность* в *июне юня*»; «На ступенях *песнепьянствуют* / *песнянки* босиком». Оба паронима могут быть новообразованиями: «*Творители* и *вторители*» (Глаз.).

Встречаются и случаи скрытой паронимии [Дюбуа и др. 1986: 113—114; Кадимов 1985: 16—17], при которой то или иное сочетание воспринимается на фоне своего отсутствующего прототипа. Это может быть устойчивое словосочетание, цитата и т. д. Сочетание «Зубная боль», вынесенное в заглавие стихотворения Маршака, напоминает сочетание *зубная боль*, и действительно, речь идет о зубной боли. Сочетание «*материя превечна*» в строках Сельвинского: «Я твердо утверждаю, как закон, Что в нуль не превратится электрон, Поскольку вся материя превечна» — воспринимается на фоне выражения *материя первична*, а сочетание: «*Победный Йорик*, как успел ты сдохнуть!» в стихотворении А. Вознесенского на фоне цитаты из «Гамлета»: «*Бедный Йорик*». Некоторые новообразования также рассчитаны на то, чтобы быть воспринятыми на фоне соответствующих общеизвестных слов, отсутствующих в тексте, и образуют с ними паронимические пары: «В глазах ваших, / *карих* и *серых* // есть Новой *Желандии* берег, // вы всходите поступью скорой // на *Вообразильские* горы»; «“Стратостат СССР” — сорвался, как яблоко, как *ньютоновка*, // не на землю, а с ветки земли / в небеса!» (Кирс.); «*арбатство*, растворенное в крови» (Ок.); «*Нервноподданных* / война перебрала» (С. Бобков).

Сфера употребления паронимов также расширяется. Как отметил В. П. Григорьев, в стихотворении Блока «Коршун» паронимически организована прямая речь: «*Расти, покорствуй, крест* неси». Паронимически организованная прямая речь неоднократно использована в стихах Маяковского: «А он: И *братьев* буду *драть* я»; «Вы, / оравшие — “в лоск залускали, // *рассорил* / *Россию* / подсолнух!”»; «Мы *обыватели* — / нас *обувайте* вы». В поэме Б. Корнилова «Моя Африка» рассказ о гибели африканца содержит два объединения паронимов: «Я был при нем, / когда его *убили*, / и *беяков* я видел торжество»; «он с нами шел — / *на белом*, / *на буланом*, погиб за нас / от огнестрельных ран». Паронимия используется как факт чужой речи и у других поэтов: «...И когда полонили сотню возле *Трясин* И *трясли* их, несчастных, от Лыча до Чуя, Он бежал...» (П. Вас); «*Пустить* на вольную дорогу

Такого вора — не *пустяк*» (Кедрин); «*Материя* — ты всех живущих *мать*» (Марк.); «*перл* моего *пера*»; (Уш.); «Он думал: “Нет *твари* *Отравнее* этой!”» (Возн.); «В чью-то *харю харкнуть* хотца, / но целуйся — / хошь не хошь!» (Евт.). Паронимические отношения связывают речь автора и речь персонажа: «*Самара* руки в ужасе ломает, *Смерд* начинает наводить правез, И вся земля кричит устами *смерда*: “*Смерть! Смерть!*”» (Багр.). В стихах отражается и паронимия как факт других речевых жанров, например, лозунгов: «Я прохожу по улицам твоим, Где каждый камень — памятник героям. Вот на фасаде надпись: “*Отстоим!*” А сверху “р” прибавлено: “*Отстроим!*”» (Маршак). И наконец, в некоторые стихотворения включаются паронимически организованные цитаты. Такова цитата в стихотворении С. Маркова «Батюшков»: «“А *кесарь* мой — святой *косарь*”, — Писал в безумье он» (Батюшков в свое время цитировал паронимически организованную строку С. Боброва: «Где *роща ржуца ружий ржот*»). С. Бобков в стихотворении «Жила-была художница...», посвященном памяти Веры Хлебниковой, приводит цитату из Хлебникова: «не понаслышке знала, / что *время мера мира*».

IV

На протяжении XX в. происходит своего рода паронимическое освоение мира. В поле зрения поэтов попадает широкий круг реалий, которые влекут за собой свои звуковые подобию. Предмет речи диктует свое звукословное соответствие. При этом, с одной стороны, расширяется круг предметов речи, приобретающих паронимические соответствия, с другой, умножается число паронимических соответствий у определенных предметов речи.

Слова, обозначающие людей по разным признакам — профессиональному, национальному и т. п., согласуются с их характеристиками: *ранний странник* (Цв.); *почтительные почтальоны* (Вс. Рожд.); *грозный грузчик* (Тих.); *искренний искатель*; *пещерные пращур* (Ант.); *горластый горнист* (Уш.); *застенчивые эстонки* (Наров.); *грустные грузинки* (Ок.); «Тайга говорит, *Главари говорят*» (Луг.); «*Стынут* в римской броне *истуканы*» (Ант.); «*Орут* себе *оракулы*» (Г. Семенов); *султан сулит* (Ок.). Особенно много сочетаний такого характера у Маяковского: «*чинная чиновница* ангельской лиги»; *проворный повар*; *страшный страж*; «Эй, *паша*, не *пошаливай*»; «Богемою себя не *пачкая*, Сидит холеная *нэпачка*»; «ленясь, *кухарка* поднялась, // идет, *кряхтя* и *харкая*». При помощи паронимических сочетаний разных типов описывается мир природы. Названия птиц согласуются с соответствующими прилагательными: *быстрый альбатрос* (Бальм.); *верный ворон* (Гор.); «*перепуганный попугай*», «*осоловевший соловей*» (Маяк.); «*Сова сонлива, ястреб быстр* и *зорок*» (Клыч.); «*Распластаннейшей* В мире — *ласточкой*» (Цв.); *глупый голубок* (Уш.), *голый голубь*; *дятлы утлые* (Недогонов), *усталые аисты* (Шкляр.), *индиго индеек* (Возн.). Кроме повторяющегося сочетания *стрекошет сорока*, в поэзии XX в. используется целый ряд глагольных сочетаний с названиями птиц: «осень дотоле *вопившая вытью*» (Паст.); «*Орел-могильник*, в небе *рея*»; «Пасмурный *щегол*

и шустрый чижик Зерна *щелкают*» (Кедрин); «*ворчит скворчиха*» (Шубин); «И *реял* над нею свободный *орлан*»; «*Колеблется лебедь* на пламени вод» (Заб.); «И *рыжий* воздух *выстрижен стрижами*» (Меж.). Разные соответствия приобретает слово *перепел*: «*перепел* В листе эмалевой Росу всю *перепил*» (Сев.); «*перепела пылала*» (Паст.); «В поле *перепел* Все песни *перепел*» (Рыл.); «*перепелов перепалка*» (Саянов); «Оттрепетали те тетерева, / *перепелов* война *испепелила*» (Слущ.); «*перья перепелов*» (Кирс.). Названия животных также приобретают паронимические соответствия: «На поляне *рыжий* *ржет* жеребенок» (Кам.); «*овчарки* сонное *ворчанье*» (Хл.); «*ворчали овчарки*» (Паст.); «Звенят над головой Леса мои с *волчатами*,» — «Зверья полна земля. Идут они, *Ворчат* они, Хвостами шевеля» (Корн.); «Где волка *валит* с ног дыханием пурги» (Заб.); «Ты не *моришь*, морж-морж, золотых бровей» (Кирс.); «И *рыскали* жирные *крысы*» (Евт.); «*кляча колченогая*» (В. Семакин). Паронимические соответствия имеют и обозначения других живых существ: «В камышах *ишиикает ишиига*» (П. Орешин).

Названия растений вступают в паронимические отношения с обозначением признака или действия: *чернеют чинары* (Белый); *льстивые ивы* (Цв.); *раздавленная резеда* (Эр.); *крепкая крапива* (Уш.); *ветхая ветла* (Заб.); *тюльпанов тепло* (Недогонов); *серая сирень*; *круглые карагачи* (Глаз.); *осот усатый* (Д. Голубков); *былинные былинки* (Матв.) и т. п. Некоторые названия растений имеют несколько звукословесных соответствий. Это в первую очередь относится к слову *тополь*: «*тополя толятся*»; «И *тополь*, зажмурясь, Нашествием снега *слепит* небосклон» (Паст.); «по колено *затоплены тополи*» (Заб.); *теплый тополь* (Марк.); «В *тополях* *пылает* осень» (Утк.); «И *треплется тополь* с *тропы*» (Белый), в рифме: «И / сразу / *тополи* // сорвались с мест, пошли, *затопали*» (Маяк.); «И *тополи* крылья *штопали*» (Прок.), ср.: «Хлебников, как *тополь*, *лепетал*» (Асеев). Разные паронимические соответствия имеют слова *береза*: «*образы берез*» (Брюс.); «*старообразные березы*» (Твард.); «*березозебренное шале*» (Сев.) ср. «Смутно *брезжит* сквозь *березу* ветка ели» (Матв.); «*Березы* желтою *резьбой* Блестят в лазури голубой» (Бунин); *сосна: сонно-онемелые* (Брюс.); *синие* (Асеев); *смородина*: «где водою *сморена смородина*» (Корн.); *старомодная смородина* (Возн.). Слово *клен* сочетается со словами: *балкон*: «*клёны у балкона*» (Бунин), *волокна*: *кленовые волокна* (Кузмин); «*строенье кленовых волокон* Подобно морскому прибору» (Заб.); *коленкор*: *кленов коленкор* (Паст.); *лень*: «Троица! Стройся, *кленовая лень*» (Асеев); *каналья*: «*клен и каналья гитара*» (Корн.); *клин*: «Тогда схватил бродяга новый *кленовый клин*» (Глаз.). У разных поэтов (Пушкина, Фета, Блока, Брюсова, А. Белого, Луговского, Шенгели, Вс. Рождественского, Луконина и др.) встречается сочетание слова *клен* с глаголом *клониться* и его производными.

Вместе с развитием техники и науки в поэтической речи появляются соответствующие паронимические сочетания: «Выпавшие суставы — *втулки* — *Притулились* жалко К обнаженным сухожилиям медных трубок»; «от *упорного суппорта*» (Герасимов); «Со *сталелитейного стали лететь*»; «Про пропасть и радость *пропели пропеллеры*» (Асеев); «Гидропланы и *цепеллины* / *зацепили* тебя, голова» (Корн.); «в разводах *грязевых* / *загруз* / и трудно дышит *грузовик*» (Уш.); «*танки*

тонут» (Меж.); «*радар радирует*» (Возн.). Особенно многочисленны и разнообразны паронимические соответствия технических обозначений, терминов и т. п. в стихах С. Кирсанова: «Если бессильна *бацилла*»; «*лазурит луизита*»; «И *приторно* тянет / *ипритом* оттуда»; «*Слизисто сиз люизит*»; «*нетерпеливая нитроклетчатка*»; «*сыроватые мешки суррогатов*»; «*Котловины* удобные для *котлованов*»; «*прочность поршней*»; «*брызги бризантные*». Некоторые слова приобретают разные паронимические соответствия. Слово *домна* приобретает повторяющийся эпитет: «*дымные домны*» (Зенк., М. Львов, Возн.), включается в пару с общеупотребительным словом: «*дома и домны*» (Уш.). Слово, употребленное метафорически, в свою очередь приобретает паронимическое соответствие: «Только в *думах* поддонных, в сердечных *домах* Выплывится жизни багряное золото» (Кл.).

V

О тенденции к расширению паронимических возможностей слов свидетельствует и набор паронимов, объединяющихся в одной позиции. Шире всего распространены паронимически организованные однородные члены. В поэзии XVIII—XIX вв. в этой позиции прежде всего объединялись паронимы, связанные принадлежностью к определенной лексико-семантической группе. Сочетания такого типа распространены и в поэзии XX в., при этом число групп, к которым принадлежат соответствующие паронимы, становится все больше.

Звуковая общность существует между словами, относящимися к одной тематической группе. На этой основе слова объединялись в поэзии XVIII—XIX вв., объединяются, хотя и не часто, в поэзии XX в.: «*баржи с лесом, барки с солью*» (Бунин); «Шлю привет *воробьям и воронам*»; «*Кобелям да степным кобылам*» (Ес.); «*Сухари, сахар*»; «*Меж колоночек, / балкончиков, / портиков*»; «*работники и батраки*»; «Как *кутенок* лижет суку, как *котенок* кошку лижет» (Маяк.), ср. «*котенок, кутенок, китенок*» (Возн.); «Все *наяды, орады, Все дриады* Вслед тебе» (Кузмин); «О, не оплатят ни *шейх, ни шах*» (Цв.); «По лесу *треск и скрежет*» (Клыч.); «Мощное *потрескивание, стрекот*» (Сельв.); «*Шляпа, шлепанцы, табак турецкий*» (Корн.); «Приоденьте *корнем и корою*» (Тарк.); «*колчаны и кольчуги*» (Ант.); «...залы *Вязов, ясеней, осин*» (Паст.); «с воскресной *гармонью, с граммофоном*» (Кирс.); «Там *кисти* сирени, *жасмина кусты*» (Асеев); «*станки и танки* выросли» (Безым.); «Без *жил, прожилков и железок*» (Кушнер); «В модном *платьице* коротком, / в старомодном *пальтеце*» (Ок.); «Заметалась каменная пена *Портиков, порталов* и *волют*» (Шерв.); «*рвы и рытвины*» (Р. Рожд.); «И по-своему пахнут *палаты, палатки, полаты*» (Март.). Сельвинский объединяет два слова: «Не помесь *зебры и зубра*», Глазков прибавляет к ним третье: «Он видел *изюбра и зубра* И *зебру* брал бодро за *жабры*».

Сочетаются два отвлеченных понятия: «Каким *наитием*, Какими *истинами*...»; «В *удаль, в одурь*»; «Ни детских *болезней, ни детских боязней*» (Цв.); «*обмен и обман*» (П. Вас.); «Мы просим *правды, просим прав*» (Кирс.); «Ох, *доля* бабья, *дело* вдовое»; «все *решенья, свершенья, ошибки*» (Слуц.); «Угрюмы и ревнивы, словно

слуги, Все *перепады* нежности твоей, *Припадки* отвращения к себе» (Мориц). Объединяются и обозначения реалий, которые соседствуют в изображенном мире или конкретной ситуации: «Мелькают часовни, колодцы, Околицы и плетни» (Ес.); Ворвались. / На *ковры!* // Под раззолоченный *кров*»; «сорняк и саранчу» (Маяк.); «И мол, и волнолом»; «Валуны, валы и шорох крыльев» (Багр.); «Система окон, ведер, дров» (Заб.); «и *копье* и *копыто* Батыя» (Корн.); «Я спал под *вязами* и *возами*» (П. Вас.); «Где ты, там *растенья* И *росы* блестят» (Асеев); «*Ляльки, люльки, ложки, блюда,* / что ни вещь, то чудо» (Кирс.); «Тот же *двор*. Та же *дверь*. Те же стены» (Друнина); «И тут же — душевные цветки, Метелки, зонтики, *щитки*, И кисточки, и *щетки*» (Кушнер). Некоторые пары такого типа повторяются: «Евпаторийские *мечети* и *мачты* пленных кораблей» (Вол.); «В лесу *мечетей*, *Мачт*, снастей Блуждает ночи синь» (Кам.); «*Трактиры* в антеннах, и горизонт и *тракт*» (Уш.); «*Тракты*, постоялые дворы И *трактиры*, где мигали свечи» (Март.); «*Дворы, деревья, и на них Грачи*» (Паст.); «Там те же тротуары, *деревья и дворы*» (Ок.).

Значительно шире круг слов, принадлежащих к далеким смысловым областям. Чаще всего на основе звуковой близости устанавливаются точки соприкосновения между конкретным и отвлеченным. Этот тип сочетаний встречается на протяжении всего XX в., от А. Белого до В. Высоцкого, при этом сами сочетания почти не повторяются: «Твой бледный, хладный *лик*, твоё *возликованье*»; «*Пеной, кипеньем, светом*» (Белый); «Я золотое масло лью На аравийскую *жаровню*, На *жертву* тайную мою» (Бунин); «без *прóволочек* и *прово́лочек*» (Хл.); «*голуби* на голубятне, И облачная *глубина*» (Багр.); «*чернил и чар*»; «Нам от вас ничего не нужно, Кроме *ужина* — и *жемчужин*, Да, быть может, еще — души» (Цв.); «Несут все *радуги* и все *разгадки*» (Кузмин); «И *воля, и волны* Гуляют кругом» (Корн.); «верткие нервы, сумрачный бормот — /в легкие *фермы*, в четкие *формы*» (Асеев); «Там на тропках вьются *дремы* И цветет трава-*дурман*» (Клыч.); «Хочу я знать и джунглей *трепет* дикий И диких *троп* таинственный чертеж» (Тих.); «за крепкий *чай*, за *час* ночной» (Уш.); «в дни *голода и льда*» (Кирс.); «Шерстяными *свитками*, Ледяными *святками*» (Шубин); «Их складни, / Их *бредни*, Их *бродней* ремни — Все было на-медни, на-медни, на-медни» (Март.); «И *лестницу* мне опустила, И вывела на белый свет, И *леность* сердца мне простила, Пусть хоть теперь, на склоне лет» (Тарк.); «По *болотам*, / подлогам, / по *блатам*, / по татам — // Испытатели!» (Возн.); «сквозь *переплеты* и *петлянье* Качельно-перекидистых лиан» (Матв.); «О, во всем мире / *золота и зла*»; «В окне *дожди и дрожь*» (Соснора); «*замыслом и маслом*» (Мориц); «Мне в истории нравятся *фантазмагории, фанты*» (Кушнер); «Даже если сулят золотую *парчу* / или *порчу* грозит напустить — не хочу!» (Выс.).

Для некоторых поэтов характерен именно этот тип объединения паронимов. Например, для Пастернака: «Ей предшествует вечер *Крушений, Кружков* и героев»; «к *брошюрам и бурям*»; «*степь, стог, стон*»; «Но с *оскоминой*, но с оцепененьем, с *комьями* в горле»; «*Базары, озаренья* Ночных эспри и мглы, А днем в сухой спирее Вопль *полдня и пыли*»; для Мандельштама: «Через век, *сеновал, сон*»; «Достигается *потом и опытом*»; «Переуважена, перечерна, вся в *холе*, Вся в *холках* маленьких, вся воздух и призор»; «*Храп* коня и *крап* колоды»; «Все лишь *бредни, шерри-брен-*

ди»; для П. Васильева: «Он их вел через мертвые *кости*, Через большую *тоску* степей»; «осенний *дождь* и *падеж*»; «в *дурман* и *урман* уводила пары». В стихах Межирова наряду с обычными сочетаниями конкретного и отвлеченного: «Были *битвы* и *бинты*»; «Будут *сборы* в дорогу, и *споры*, и *пар* над Невой», используется столкновение неоднородного, окруженное иронией: «Идиллий *выразитель* деревенских И *вырезатель* мяса для котлет»; «*Парнаса* и *парного* мяса».

К этим сочетаниям примыкает более редкий тип однородных членов, в рамках которых объединяются названия живого существа и отвлеченного понятия: «Орлы и *гады* в них, И лунный *год*» (Цв.); «О *принципах* и *принцах*» (Паст.); «Путь из варяг во *греки*, В *грехи* открытый путь» (Наров.); «в хоре *утопиших*, *утопий* и *мора*»; «Как я лепил свое *чудо* и *чадо*!» (Возн.); «И *муть*... И *хмырь*... И *хмарь*...» (Матв.). Объединяются обозначения разноплоскостных реалий. Одно из них называет одушевленное существо, другое — неодушевленный предмет: «*дочка*, *дача*»; «Который *москит* и который *мускат*, И кто *персюки* и *персики*!» (Маяк.); «Перелетает *аппарат* и *оператор* с ним» (Багр.); «в *поту*, в *паутах*» (П. Вас.); «Родная, милая *слободка*! / и *лебеди*, и *лебеда*, / и покачнувшаяся лодка / у *лебединого* пруда» (Недогонов); «*лапушкой* да *лопушком*» (Уш.); «Посадник себя, молодого, прощает, *Каликам* милость обещает, *Колоколу* поклон отдает» (Наровч.); «*звезды*, *звери*, *горы*, *воды*» (Гор.); «*зверь* в *лесах* и *звезда* в *небесах*» (Ок.); «До рассвета качают столы Там *спириты*, и *спирт*, и *раздоры*» (Саянов); «Тяга к *ведьмам*, *спиритам*, *спиртному*» (Возн.).

Группа сочетаний включает в себя обозначения частей тела, с одной стороны, и обозначения конкретных предметов, с другой: «Ивы нависли, целуют в *ключицы*, В локти, в *уключины*»; «Как пойдет *колодкой* дергать, *Щиколоткою* греметь»; «С их *туловищ* и *туалетов*» (Паст.); «*бюстом* и *бусами*» (Цв.); «Это сборище Потных *тел*, и *телег*, И очей» (П. Вас.); «*Шубы*, *губы*, даже *раны* / стали белые, как мел» (Уш.); «Сквозь *черепицу* крыши, Сквозь *череп* человека» (Симонов); «В *черепках* обожженной глины, В *черепках* сожженных людей» (Ант.); «занять места на выставках, в *музеях* и *мозгах*» (Возн.).

В рамках однородных членов сочетаются и конкретные слова, относящиеся к разным логическим плоскостям: «за снегами *мраморов* и *маргариток*» (Вяч. Ив.); «Ах, тяжелые *соты* и нежные *сети*» (Манд.); «в *огнях* *баклаг* и *бакалеей*»; «*дегтем* и *доками* пахнет ненастье»; «на полном съезде *капель* и *копыт*» (Паст.); «*Концерны*, *концерты*, / *поставки*, *подряды*» (Асеев); «И становятся ветками *прутья* И *молочного* выдумкой *пар*» (Манд.); «*Макушки* и *луковки*, и *лукошки*» (Март.); «Воспетая им *стройка* города, Над сельским клубом *струйка* дыма» (Жаров); «На *рингах* и на *рынках*» (Возн.). Ещё реже сочетаются обозначения живых существ: «Тут не черт, не *домовой*, / Тут не *демон*, не *русалка*» (Заб.); «*Царь*, *циркач* или *божок*» (Тарк.).

В рамках однородных членов объединяются глаголы: «Могилы *копайте*, Гроба *копите*»; «*корить* и *крыть*»; «На море *потопим*, на суше *потопаем*» (Маяк.); «*гостят* и *грустят*» (Паст.) и т. п.

Сочетаются качественные прилагательные, с разных сторон характеризующие предмет речи: «*жирен* и *рыж*» (Маяк.); «*голубой*, *онелепленный*, *пепельный*» (Манд.);

«И никому не было дела / до этой яркой и ярой юности» (Асеев); «вздулась бухта, бурная и бурая» (Кирс.); «Исчез мой давний, дивный сон» (Петровых); «На электричке в столицу она приезжала С пачечкой новых, наивных до прелести строк» (Смел.); «Так взор змеи, упругий и упрямый» (Матв.). Сочетаются два относительных прилагательных: «цветок тепличный и петличный»; «Фонарь качается, / как шар, // и уличный / и елочный» (Кирс.). Сочетаются качественное и относительное прилагательные: «галльский красноглазый петел» (Багр.); «черный речной камыш»; «Горбоносый, губернский муж»; «на лысых, на лисьих буграх» (П. Вас.); «могучая, мощная» (Сулейменов); «Войлочные, волшебные Пальмовые сады» (Матв.).

Если однородные члены в сочетании с паронимией встречаются часто, то противопоставления остаются редкой конструкцией. К тем противопоставлениям, которые приводит В. П. Григорьев: «Не караты, а кареты» (Сам.); «прозрачности, а не призрачности» (Кирс.); «флаг, а не флюгер» (Евт.); «Несли не хоронить, — несли короновать»; «не ириску, а искру» (Возн.), можно добавить и некоторые другие: «Не в перчатке, в парче» (Хл.); «ну, не власть, а прямо сласть»; «Вид у родичей — / не родичи, / а уродичи»; «Письмо раскаленное — / не пишет, / а пишет» (Маяк.); «Калики не калеки, А парни хоть куда»; «Мы не перстни дарим, а песни» (Наров.); «Мысли же — мученические, / а не ученические / косые линейки» (Слуц.); «Пускай у принцессы в косички Не банты — бинты вплетены» (Друнина); «Прометей не генерал, а гений» (Глаз.); «Я вижу не иконы, а бойницы, И амбразуры, а не образа» (Меж.); «Не хруст, а грусть металла» (Горб.); «Дорога жизни жизнью тянется, Не автострадой, а страдой» (Иск.); «А труд не автострада, а страда» (Ант.). Обычно противопоставление строится по только что рассмотренной схеме: не ... а. Возможны и иные случаи противопоставления. Например, у Цветаевой: «Из лепрозория лжи и зла Я тебя вызвала и взяла В зори». Противопоставляются две ситуации: «С престолами шутил, / а умер от простуды, / прости» (Возн.), два наименования: «Подстрекатели, горлодратели, / вы натравливаете без стыда. Вы хотели б, чтоб мы, гладиаторы, / убивали друг друга всегда?» (Евт.).

Паронимические возможности слов расширяются и благодаря активному развиту тропов, характерному для поэзии XX в.

Паронимия и тропы

I

Для поэзии XIX в. тропы, осложненные паронимией, не характерны. На два столетия их — считанные единицы: «Как гусли тихи и цевницы, Звенят их гласы с облаков»; «По рдню вод стеклу мелькают Вверх рыбы серебром» (Держ.); «А как речь-то говорит — Словно реченька журчит» (Пушкин); «А скалы? Как скулы Этой пасти морской» (Вяз.); «...обнявшись будто две сестры, Струи Арагвы и Куры» (Лерм.); «Земля влечет меня, Сося в себя, как змей, свою добычу»; «Жалобной сви-

релью Слышен ветра *свист*»; «И словно *ток* на дне кремнистом, В моей груди кипит *тоска*»; «То *море*, как котел, кипит И поседлое дымится, Как *мироварница* в печи!» (Ф. Глинка); «Шепчут *листья*, как *уста*» (К. Павлова); «*Грабли* — что *гребней* зубастых ряды» (Бен.); «*Врачи*, как *грачи*, налетели всей стаей» (Мей); «Так ласкательно шепчут *струи*, Словно робкие *струны* воркуют гитар» (Фет); «Как *паутиною*, все затканы *пути* Простых, не ломаных, здоровых заключений» (Случ.). К этим сравнениям можно добавить и сравнения-приложения: *чарка-чародейка* (Вяз.), *барыня-барка* (Бен.).

Паронимы связывают не только предмет и образ сравнения, но и признак и образ сравнения: «Весь залив *блестит*, как *сталь*» (Фет); «И над ним, как *саван*, висит, *синяя*, Раскаленный зноем, мертвый небосклон» (Надсон); «Сердце *молотом* в грудь мне *колотится*» (Мей). Они осложняют образ сравнения, не затрагивая ни предмета, ни основания сравнения: «Ты здесь, подобная *лилее* белоснежной, *Взлепая*нной в садах Авророй и весной» (Бат.); «И помыслы мои всю ночь неуждержимо, Как *волны Волхова*, текут к ее ногам» (Апухтин); «Прошедшие дела, как *странные растенья*» (Случ.).

Реже используются метафоры, имеющие самый разный характер: «*Руками, реки*, восплещите» (Лом.); «*факел хладом околдован*» (Держ.); «*сети суеты*» (Ф. Глинка); «*кузница законов*» (Бен.); «тонкой *слюдой* блестящего *льда*» (Майков).

При том, что тропы, основанные на звуковой близости, в XIX в. редки, некоторые из них повторяются: «*Плющ*, как развешанный *плащ* или завеса» (Майков); «*Плющом*, как *плащом*, одевает» (Случевский). Одни и те же метафоры у разных поэтов имеют разное значение. В метафоре «*Очей моих ночь*» у А. К. Толстого речь идет о слепоте, в метафоре Вяземского «*очей пылающая ночь*» — о жгуче-черных глазах.

В поэзии XIX в. встречаются и отдельные случаи взаимопревращения тропов: слова *озеро* и *зеркало* объединяются то в сравнение: «как *зеркало* стальное, *Синеют озера струи*» (Тютчев), то в метафору: «*Озер живые зеркала*» (Язык.), то в атрибутивную конструкцию с метафорическим эпитетом: «над *озером зеркальным*» (Апухтин). Слова *латы* и *льды* объединяются в сравнение: «И на груди их вместо *лат* *Льды* вековые горят» (Лерм.) и в атрибутивную метафору: «*ледяные латы*» (К. Павлова).

Некоторые пары слов употребляются то как прямые обозначения, то как составные части тропа. Таковы, например, слова *облака* и *клубятся*: «*клубятся* в небе *облака*» (Мей) — «Смотри, как *облаком* живым Фонтан сияющий *клубится*» (Тютчев). Так же соотносится эта пара слов и в XX в.: «*Облака клубятся* в безднах зеленых» (Вол.) — «*Всклубились* прошлые годы Так *куполами облаков*» (Белый). Так же соотносятся и другие пары: «Сын *севера!* суров и хладен твой климат» (Дмитриев) — «Природа *севера* за ним от колыбели *Суровой* нянькою ходила много лет» (Мей); «*Труп* инки *трепетал*» (Гнедич) — «Иль сердца *труп* давно остывший *Затрепетал* в твоей груди?» (К. Павлова).

В поэзии XIX в. только намечаются те процессы, которые приобретут распространение в XX в. Можно расставить акценты и по-другому: уже в поэзии

XVIII—XIX вв. намечаются те процессы, которые разовьются в XX в., а тропеические сочетания поэтов XIX в. затем повторяются у поэтов XX в. и станут своего рода точками отсчета в развитии определенных паронимических пар и гнезд.

В поэзии XX в. явно выражен крен в сторону тропеических употреблений. В начале века роль тропов увеличивается, однако тропов, осложненных паронимией, в это время немного. Они сосредоточены по преимуществу в стихах Вяч. Иванова: «*рокоты рока*»; «*пучины круговратная печь*»; «*горные горбины*». В постсимволистской поэзии явно выражены две противоположных тенденции. С одной стороны, тяготение к прямому слову при минимальном использовании тропов. С другой стороны, насыщенность текста тропами и, в частности, тяготение к метафоре. Поэты, чье творчество развивается в русле классической традиции или в большей или меньшей степени соприкасается с ней, обходятся почти без тропов. Соответственно и роль тропов, осложненных паронимией, в их творчестве невелика. Тем не менее некоторые тропы такого типа есть, например, у Ахматовой: «Все *голодной* тоскою *изглодано*»; «по *гребню сугроба*»; «Для того ль *сияла сила* В голубых твоих глазах».

Для некоторых индивидуальных стилей в высшей степени характерны тропы, паронимия же в них почти отсутствует. Таково соотношение между просто тропами и осложненными тропами у Клюева и Есенина. На фоне многочисленных разнотипных тропов такие метафоры, как «*ладан ландыша*», «*голод... гладил*» («Стирал тебя Колчак в Сибири Братоубийственным штыком И *голод* на поволжской шире Костлявым *гладил* утюгом») у Клюева или «*пригоршнями* водяных *горошин*»; «*Лепестками* роза *расплескалась*»; «Яблоне тоже больно Терять своих листьев медь» — у Есенина — скорее исключение, чем правило. В стихах Мариенгофа, насыщенных разнотипными метафорами, нет метафор, осложненных паронимией. В стихах Шершеневича используется и паронимия, как таковая, и паронимия, осложняющая тропы, но количество осложненных тропов не идет ни в какое сравнение с количеством тропов вообще. В стихах пролетарских поэтов (М. Герасимова, В. Кириллова, С. Обрадовича, И. Филипченко и др.), также насыщенных тропами, на тропы довольно последовательно наслаивается паронимия.

Тропы, осложненные паронимией, особенно распространены у поэтов, чье творчество ориентировано на паронимию: у Маяковского, Цветаевой, Пастернака, Асеева, Кирсанова. В стихах Маяковского, для которого тропы, осложненные паронимией, характерны в высшей степени, — в то же время множество обычных сочетаний. Освоение паронимии началось для поэта именно с тропеических конструкций: «Лица / у/ *догов / годов / рез- / че*», «*башен кривые выи*»; «Дым из-за дома догонит нас *длинными дланями*»; «И на площадь, *мрачно очерченную черню*, / багровой крови пролилась струя»; «и подошвами сжатая *жалость визжала*» и т. д.

В дальнейшем паронимия распространяется у этого поэта и на обычные, и на необычные сочетания. Например, для Маяковского характерны атрибутивные сочетания, основанные на звуковой близости. Большая часть таких сочетаний связывает слова в прямом значении: *чинная чиновница*, *проворный повар*, *страшный страж*, *завидные видики*, *перепуганный попугай*, *парадные пары*, *замерзший изумруд*, *похвалы повальные*, *невкусные кусты*, *сплошная плешь*. На этом фоне выделя-

ются метафорические эпитеты: *постный пастор*, *задолицая полиция*, *ловкие головки*; «На крыльях флагов / *стоглавой лавою* / из горла города ввысь взлетела»; ср. «*ядовитое войско идей*».

Самой большой концентрации достигают тропы, осложненные паронимией, в стихах Пастернака 10—30-х годов. Его тропы, и без того сложные и с точки зрения структурной, и с точки зрения семантической, последовательно связываются еще и звуковыми переключками. Для Пастернака характерны разные тропеические конструкции, с одной стороны, и разные типы звуковых построений, с другой. Наряду с простыми двучленными построениями у него не редкость многократное варьирование определенного созвучия. Некоторым сложным построениям Пастернака у других поэтов соответствуют более простые: «*на лете — налет фиолетовый*», ср. «*фиолетовое лето*» (Г. Иванов); «Лес *стянут* по горло петлей пернатых Гор-таней, как буйвол арканом, И *стонет* в сетях, как *стенает* в *сонатах* Стальной гладиатор органа», ср. «Кристалличной *сонатиной* *Стонет* дьявол из Казотта» (Кузмин). В поздних стихах Мандельштама увеличивается не только роль паронимии вообще, но и роль осложненных тропов. Особую роль играют осложненные тропы в стихах Асеева и Кирсанова. Тропы, осложненные паронимией, у этих поэтов характерны и для стихов 1940—1950-х годов, времени, когда уменьшается и роль тропов, и роль паронимии. Отдельные осложненные тропы встречаются в это время и у других поэтов, в частности, у поэтов, у которых паронимия носит эпизодический характер (Кедрин, Гудзенко и др.). Новый расцвет тропов, осложненных паронимией, начинается в 60-е гг. и связан прежде всего с именами Л. Мартынова, А. Вознесенского, Н. Матвеевой.

Характер паронимических отношений в XX в. во многом определен активным развитием тропеических отношений между словами. Тропеическое начало в разных гнездах выражено то более, то менее, но оно накладывает отпечаток на судьбу паронимического гнезда. Паронимы в разных ситуациях дают то сочетания с прямым значением, то тропы. Такие отношения между паронимами встречаются в рамках одного стихотворения. Например, в стихотворении Цветаевой «Сок лотоса» слова *сон* и *сок* сначала имеют прямое значение: «Наводит *сон* *Сок* лотоса», затем входят в состав метафоры: «из уст в уста Вкуси — *сон* лотосова *сока*».

Наряду с сочетаниями с прямым значением появляются те же слова (или слова тех же корней) в составе тропов: «в *пасти* *пустота*» (Корн.); «*пустая пасть*» — «*пасть пустоты*» (Хл.); «И лягу на лугу в простых цветах» (Гор.) — «Зеленью ляг, луг» (Маяк.); «Сто *гармоний гремят* запевки» (П. Вас.) — «А вечер *загремит гармониями*» (Полетаев).

Кроме того, слово вступает в контакт с разными словами одного корня, так что образуются то прямые, то метафорические сочетания. Для поэзии XX в. характерно параллельное существование таких сочетаний: «*пьяное пенье*» (Маяк.) — «*Пенится пенье. Пьянит толпу*» (Маяк.); *час* — *чистый*: «В *час* утра, *чистый* и хрустальный» (Блок) — «*час Чистоты*» (Цв.); «Тот особенный *чистый час* (Ахм.); *печать* — *печаль*: «И на всем *печать печали*» (Сологуб), ср. «И вовек не смоеся

печать Пламени, походов и печали» (Долм.) — «*печалью запечатана* квартира» (Кирс.); «*кусты густые*» — «*Кустарника сгусток* не выжат» (Паст.).

Слова *глаза* и *газель* у Фета связаны в атрибутивное сочетание с метафорическим эпитетом: «*глаза твои газельи*». В таком виде оно повторяется и варьируется у Бальмонта: «Прекрасная дева смотрела *глазами газели*»; у Гумилева: «девушка с *газельими глазами*»; ср. у В. Звягинцевой: «Но твоих сыновей всякий раз По *газельей* печалинке *глаз* Безошибочно я узнаю». В стихах Северянина содержится и сочетание, имеющее прямое значение: *синеглазые газели*, и подобное сочетание в качестве образа сравнения: «Такое синее, такое, Как *глаз газели* на заре» — о небе.

Слова, которые в поэзии XIX в. образовывали сочетания с прямым значением, в поэзии XX в. объединяются в тропы. Слова *голод* и *глодать* в поэзии XIX в. используются в прямом значении: «*Доглаживает* хлеб мякинный и *голодный*» (Бат.). Слова *голодный* и *оглодал* образуют дистантный повтор, характеризующий один предмет речи, в балладе Некрасова «Ворон». В поэзии XX в. эти слова входят в состав метафоры: «Я, / в поклонах разбивший колени, / *голодом выглядал* земли неметчины» (Маяк.); «С *изглоданным* цингою ртом, Поступью жуткой разгуливая, Проходит *Голод* городом» (Обрад.); «Все *голодной* тоскою *изглодано*» (Ахм.); «Нас *голод* *глодал*, и огонь, и дым» (Тих.); возможно и прямое употребление: «Стволы дерев, *обглоданных* конями *Голодными*, торчали непристойно, Как ноги трупов» (Вол.).

В некоторых паронимических гнездах паронимы используются и в прямых значениях, и в роли тропов. Например, слова *лес*, *лось*, *лиса*. У Хлебникова помимо известного сочетания «*Леса лысы. Леса обезлосели. Леса обезлисели*», на которое в свое время обратил внимание Маяковский, есть и другое употребление слов *лес* и *лось*, имеющих прямое значение: «Почему *лоси* и зайцы по *лесу* скачут, Прочь удаляясь?» Слова *лес*, *лось*, *лиса* в прямом значении сочетаются и у других поэтов: «Из *лесов* сбегались *лоси*... Окунуть в реку рога» (Клыч.); «Я гонял бы коричневых *лис* по *лесам*» (Шерш.); «Где растут вековые *леса*, Где гуляют и *лось* и *лиса*» (Корн.); «*Лес*, начинающий *лосем* трубить» (Шубин), ср.: «*Леса* на дальних косогорах, Как желто-красный *лисий* мех» (Бунин); «Черно-бурою *лисицей* Под горой улегся *лес*» (Кедрин); «Российский *лес*! Широкие ветра Тебе, как *лосю*, ноздри раздувают» (М. Борисова).

В других паронимических гнездах сначала появляются тропеические употребления паронимов, а затем прямые. Слова *век* и *веко* объединяются в метафору и в поэзии 1910—1920 гг.: «подымите мне *веки веков*» (Маяк.); «Кто *веку* поднимал болезненные *веки*» (Манд.), и в современной поэзии: «И шершавое *веко* пещерного *века*» (Мориц). Сочетание *вековые веки* имеет прямое значение и используется в качестве образа сравнения: «Это я протянул к вам руки большие, Мои длинные руки вперед и вперед, Как *вековые веки* Вия...» (Шерш.); оно входит в состав метафоры: «окон *вековые веки*» (Эр.). Слова *веко* и *век* употребляются и в составе однородных членов: «Целый *век* — и мановенье *век*» (Ант.); «Сомкнутые *веки*. Веси. Облака. Воды. Броды. Реки. Годы и *века*» (Паст.). Благодаря появлению паронимических рядов преодолевается разрыв между сочетаниями, которые развивались самостоятельно. В этом отношении характерна судьба гнезда, включающего слова

плач, печаль, плечи. Слова *плач* — *печаль*, на которые обратил внимание О. Брик, сочетаются у разных поэтов XIX—XX вв.: «*плачет, печалится*» (Некр.); «Над *печалью* нив твоих *заплачу*» (Блок), в современной поэзии: «Там *плачут и печалются*» (Р. Рожд.); «Я и себе говорю — ничего, *не печалься*, Я и себя утешаю — *не плачь*, обойдется» (Левитанский). Они попадают и в метафорические контексты: «С деревьев падал лист сухой, То бледно-желтый, то багряный, *Печально плача* над землей Среди росистого тумана» (Гум.); «То ли иволга *плачет, печальная* птица» (Луг.); «*плачет печаль*» (Бальм., Белый).

В поэзии XIX и начала XX в. в непосредственной близости находятся слова: *печаль* — *плечи*: «Склонясь над ней влюбленно и *печально*, Вонзить свой перстень в белое *плечо!*» (Блок); «И о *печали* моей не спросит, И о *печали* своей не скажет, Только *плечо* мое нежно гладит» (Ахм.). Цветаева объединяет сразу три слова этого гнезда: «О *печаль плачущих без плеча!*», Хлебников — четыре: «Или во *плаче пчел, плеч печаль* повили». В дальнейшем, помимо традиционного сближения, употребляется и менее обычное *плач* — *плечи*, которое объединяется и в обычное, и в метафорическое сочетания: «и *плечи плач* потряс» (Кирс.) — «И вдруг ослабев, *Плечами плача*, Гришка... Медленно потянулся К кресту» (П. Вас.).

Как уже говорилось, одни и те же слова используются то как однородные члены, то как составные части тропов, в частности, как предмет и образ сравнения. Слова *роза* и *заря* объединяются в этих позициях уже у Державина: «*Зря розу* иль *зарю*»; «И *розы* по лицу блистали, Как утрення *заря*». В начале XX в. эти слова используются и как однородные члены: «Нет, не одно только горе — Есть же на свете Алые *розы* и *зори*, И беззаботные дети» (Сологуб), и как члены метафорического сочетания: «И золоченый, бледный небосклон *Зари* вуали *розою* покрывают» (Кузмин). Каменский создает метафору на основе новообразования: «Вейте гнезда на *розах зарени*».

Слова, которые объединялись в рамках однородных членов, становятся членами тропа: «И с *воздухом, с водами* слиться» (Ф. Глинка) — «*воздух* ясный, как *вода*» (Блок), ср. «Разделены невидимой стеной, *Вода* и *воздух* смотрят друг на друга» (Кушнер). Слова *валун* и *волна*, которые были членами перечисления: «Собери скорей все *волны*, все *валуны*, все струи» (Мей), становятся членами сравнения: «От ненастья почти лиловы Ходят *волны*, как *валуны*» (С. Орлов), ср. «Акцент долгот присущ *волнам* и *валунам*» (Ахмад.).

И напротив, слова, бывшие членами сравнительного оборота, используются как однородные члены: «Сидит, приосанясь, Меж *струн* и меж *струй*» (Цв.). Возникают и другие сочетания с этими же (и однокоренными словами), представляющие собой метафоры разных типов: «*струи* на *струны* руки» (Кузмин); «Расцветится страна, Если песня стройна, Если *струила струна*» (Кам.).

Атрибутивному сочетанию также может соответствовать троп. Для поэзии XX в. характерно повторяющееся сочетание *древнее дерево* (*дерево*). У Вяч. Иванова оно представляет собой метафору: «Весенние ветви души, Побег от *древнего древа*, О чем зашептались в тиши?», у Гумилева это сочетание входит в состав метафоры-сравнения: «Ты, на *дереве древнем* Евразии Исполинской висящая гру-

шей» — об Африке, в стихах Мартынова и Недогонова сочетание имеет прямое значение. У Луговского на основе атрибутивного сочетания возникает сравнение: «И в этом мире / кажешься мне ты, / Как листья юной, // Как *деревья, древней*». В стихах С. Шервинского сочетаются прилагательные: «*древняя древесная* душа», ср.: «*древесный, древний*» у Д. Голубкова.

Слова *синий* и *сон* объединяются в конструкции разных типов. Эпитет *синий* имеет метафорический характер в сочетании Блока: «Беато снился *синий сон*», в сочетании И. Анненского «*Синий сон* благовонных кадил» метафора — слово *сон*, а эпитет имеет метонимическое происхождение. В сочетании Бунина «*засинеет сон воспоминаний*» объединены глагольная и именная метафоры. Паронимы входят и в состав сравнения: «За туманной пеленой, Словно *сон, синеет* море» (Клыч.). И наконец, паронимы объединяются как однородные члены: «*синь* и *сонь*» (Ес.); «Степь. Ночь. Луна. *Синь. Сон*»; «Степь. *Сень. Синь. Сон*» (Кам.).

Другим обычным сочетаниям, в частности, сочетаниям существительного и глагола, также соответствуют тропы. В поэзии начала века и 30-х гг. несколько раз повторяется сочетание слов *краб* — *карабкаться*: «Закарабкался *краб* всполохнутый» (Блок); «*карабаются крабы*» (Паст.); «*крабы карабаются*» (Лут.). На этом фоне появляется сравнение: «Туман *вскарабкался* на нас, Как *Крабовидная* Туманность» (Кирс.). Так употребляются и другие существительные и глаголы: *стрекоза* — *стрекошет*: «*Застрекошет* колкою речью *стрекоза*» (Потемкин) — «Так мысли, легкие *стрекозы*, Летят над небом, *стрекоча*» (Белый); «Уже *стрекошет* пулемет. Где *стрекозину* повадку Он, разгулявшийся, нашел?» (Багр.), ср.: «Только звонко *застрекошет* Колокольчик-стрекоза» (Вяз.); *дождь* — *дождаться*: «*дождались дождя*» (Зенк.) — «Близкой сечи душа не *дождется*, Как трава грозы и *дождя*» (С. Марк.).

Одни и те же слова занимают разные позиции и у одного поэта и употребляются то как однородные члены, то как члены тропа: «В *мхах*, в звуковом *меху*»; «*Мох* — что зеленый *мех*» (Цв.), ср. «В наставленный нюх — *Мха, меха* Дух, рога и *мха* Дух. Грудь — что *меха*»; «Июль, разгораясь, как яспис, *Расплавливал стекла* и *спаривал* Тех самых пунцовых *стрекоз*, Который нынче на брачных Брусах...» — «Текли лучи. Текли жуки с отливом. *Стекло стрекоз* сновало по щекам»; «*Милиция, улицы, лица*» — «И *улица* меняется в *лице*» (Паст.).

Количество возможных позиций увеличивается благодаря тому, что граница между паронимией и тропом совпадает далеко не всегда. Паронимы образуют сочетание слов в прямом значении: «Слава каменщикам, что *гранят граниты*, смаграды» (И. Филипченко); «Его *гранит* осколками *граня*» (Тих.). Эти же слова входят в состав сложной метафоры, где оба они имеют метафорическое значение: «Здесь Некрасов *гранил* своей песни *гранит*» (Рыл.). Паронимическое сочетание образует метафору, одно из слов паронимического сочетания имеет прямое, другое метафорическое значение: «распирая дома, ползет Москва // бронированным *гробом* его *горбата*» (Кирс.). Эти же слова (или слова с этими же корнями) входят и в более сложное построение. Паронимическое сочетание объединяет слова, входящие в состав разных метафор: «Древняя древняя все та же *Горбится гробами* ларей» (Ге-

расимов); слово *горбится* входит в состав одной метафоры: «*деревня горбится*», слово *гробами* в состав другой метафоры: «*гробы ларей*».

Одно из слов паронимического сочетания может быть метафорой, но метафорический эффект никак с паронимией не связан. Например, в строках В. Каменского: «Чую и вижу — крадется змея, крадется Иван Творогов. Змеи ползут по земле» — метафора *змеи* существует независимо от паронимического сочетания *змеи по земле*. Иного характера метафора М. Цветаевой: «Ползет подземный змей», в которой паронимия накладывается на метафорическое сочетание.

Наряду с метафорическим сочетанием Маяковского *площади плещут*, в котором на метафору накладывается звуковое сходство слов, существуют и сочетания иного характера. Паронимы относятся к разным синтагмам, так что один из них может входить в метафорическое сочетание: «И на *площади*, как воды, Глухо *плещутся* торцы» (Манд.), ср. «И эти огненные капли На плитах *плещут площади*» (Герасимов), «...знамена Коммуны *Заплещут по площадям*» (Наров.).

Само по себе сочетание может быть и не метафоричным, как метафора оно осознается в контексте. Одни и те же паронимические сочетания в одном контексте имеют прямое, в другом — метафорическое значение: «Ни надменным, ни добрым, ни бодрым Не хочу я ходить меж людьми» (Ант.) — «Ах, какой сегодня будет *Бодрый, добрый* день» (Кириллов); «Погуще бы таких *рыжих* Хлопушиных рож» (Кам.) — «...его, до стрех обстав, подсолнух // *рыжей рожей* застил от других» (Асеев). На фоне многократно повторяющегося и в XIX и в XX вв. сочетания *клонить колени*, на которое и свое время обратил внимание О. Брик, выделяется это сочетание, употребленное в метафорическом контексте: «И волна упала. *Преклонив колено* Перед кромкой суши» (Матв.).

Таковы и другие паронимические сочетания разных типов: «Даже пляж, / расхлестав *соленую слюну*, / осклабил утыканную домами челюсть»; «*Тараны затарахтели* в запертое будущее» (Маяк.); «*Расталкивали бестолковых* Пруды, природа и просторы»; «*Мерзлый нарыв* мостовых *расковырян*»; «Ключицы сутуля, крыла разбросав, *Парят* на ходулях степей *паруса*» (Паст.). Подобное распределение сочетаний встречается и у одного поэта. Например, сочетание *устанет устами* в разных произведениях В. Каменского имеет разный характер, оно используется то как метафора: «Встанет вдруг Кама светло безмятежная. *Устанет устами*», то как обычное сочетание: «Да и что тут слова, Когда воля густа, Когда пыль целовать не *устанут уста*» (Кам.).

Устойчивое объединение слов обновляет изменение их характера — слова или слово в прямом значении сменяются метафорой. Таково, например, сочетание Хлебникова «*зимы* бросает *наземь* ткани», которое воспринимается на фоне сочетаний с прямым значением. Смысловые связи между словами изменяются и тогда, когда устойчивый член определенной пары заменяется однокоренным словом. Например, о распространенном сравнении *годы — воды*: «Тихи дни и годы — *годы* в терему, Словно льются *воды* медленно во тьму» (Брюс.); «*Годы* — как *воды* с околицы» (Клыч.) напоминает сочетание Маяковского «*годы-водники*», преобразующее исходный образ.

При повторении соответствующей пары один тип связи может явно преобладать над другим. Например, пара *мох — мех* объединяется конструкцией сравнения: «Ты *мохом* и грибком обросла, точно *мехом*» (Март.); «Да здравствуют все перелески, Покрытые *мохом*, как *мехом*» (Иск.). Слова *мед — медь*, объединенные в начале века Вяч. Ивановым: «Льет *медь* и топит *медь*», в составе сложной метафоры — речь идет о колокольном звоне — включаются в конструкцию сравнения: «И *мед* — как размякшая *медь*» (Шубин), в атрибутивную метафору: «*медный мед* азиатских пчел» (Март.). По преимуществу же они встречаются в составе однородных членов: «Зачем нам *мед*, зачем нам *медь*» (Гор., 1962); «Где же *медь*, где же *медь*?» (Солоухин); «Бей, звонарь Спиридон, / в громовые, *медовые*, *медные*» (Кирс.), ср. «С маху время расколов, На густом *меду* настоян, Впрямь не *медный*, золотой он, Этот гул колоколов» (Ант.). Л. Мартынов добавляет к этим словам слово *намедни*, устанавливая родство между тремя словами: «*Намедни!* Похоже на *мед* и на *медь*, Поет это слово, успев онеметь».

Пара *лом (излом, ломать и т. п.) — молния* используется по преимуществу в виде атрибутивного сочетания с метафорическим эпитетом, которое по-разному варьируется. Этот ряд начинается в литературе XIX в.: «В *изломах молний* золотых» (Ф. Глинка); «*молния, изламываясь* между туч» (Гоголь) и проходит через XX в.: «Застекленных *молний обломки* Всаживает в бревенчатые ребра» (Герас.); «*ломала молний* пламенный *излом*» (Обрад.); «среди *лома молний*» (Тих.); «В небе острые *изломы* Прорезающихся *молний*» (Ивнев); «*молния ломкая*» (Кирс.); «*Молнии ломались* по соседству» (С. Орлов); «*Молнии в изломе*» (Н. Матв.); «*Молния ломает* тую» (Дудин); «Это завтрашней *молнии ломкий* зигзаг» (Ант.); «Удары *молнии* сквозь слезы *Ломали* небо на куски»; «*Сломанными молниями* била» (Заб.); «Небо... с *ломаными* линиями *молний*» (Соснора). На этой основе возникают и более сложные сочетания: «*Молящий* о помощи *молнийный излом*» (Зенк.), ср. «*Молили молнийную* небыль» (Ант.). В таком виде эти слова входят и в другие тропеические сочетания: «В мыслях — *молнийный излом*» (Белый); «Как *молнии* сверкающий *излом*... В учении пленительном твоём Открылся нам спасительный маяк» (Кириллов). В поэзии XX в. встречается и употребление этих слов в роли однородных членов: «О счастье *молнийном* и *ломком*» (Гор.). Предпочтение той или иной позиции может характеризовать индивидуальный стиль поэта. Для Ахматовой паронимические метафоры не характерны, для Асеева — напротив. Соответственно, одни и те же слова попадают у этих поэтов в разные позиции: «*Озера*, степи, города, И *зори* родины великой» (Ахм.) — «*Розовея озерами зорь, / Замирая в размерных* рассказах» (Асеев).

В поэзии XX в. варьируются отношения между словами, входящими в состав тропа. Один тип тропа заменяется другим, на смену сравнению может придти метафора. Такова судьба слов *плащ — плющ*. В поэзии XIX в. они входят в состав сравнения. В поэзии XX в. встречается и сравнение, и метафора. В стихах Цветаевой сначала используется сравнение: «В листе бы, в *плюще* бы, / в *плюще* — как в *плаще* бы», затем метафора: «под *плащом плюща*». Метафору использует и Ф. Искандер: «*Плащ* забвения зеленый Наползающих *плющей*». Эти слова используют-

ся и как однородные члены: «В *полуплаще*, одна из аонид, Иль это платье так на ней сидит? В *полуплюще*, и лавр по ней змеится?» (Кушнер). Большая часть тропов имеет устойчивые отношения между частями. Другие тропы обратимы, двусторонни. Появление обратного тропа — один из способов обновления тропа. Уже рассмотренные слова *плющ* и *плащ* могут быть связаны и по-иному: «А им в подспорье, / свисая густо, Гуще, чем с древних стен *плющи*, / краснея / лампасовой лапой лангуста, Жандармов виснут и веют *плащи*» (Асеев).

Двусторонний характер имеют и тропы, объединяющие слова *река* — *рука*. Цветаева объединяет эти слова и как однородные члены: «Смутные *руки* и синие *реки*»; «Но моя *река* — да с твоей рекой, Но моя *рука* — да с твоей рукой Не сойдутся...»; и как члены сравнения: «Сплетаются *руки* на вечные веки — Как ветви — и *реки*». Обратный троп использует Маяковский: «к *руке реки*», Каменский: «над *рекой-рукой*».

Двусторонний характер имеет сближение слов *речь* — *речка*. Его передает сравнение: «*речь* течет, как *речка*» (Я. Козл.) и метафора: «Где журчанье прозрачных *речек* Милой русской привольной *речи*» (Долм.). Распространен и обратный троп: «*речь речного серебра*» (Бал.); «Над *речной* вековечной *речью*» (Тих.); «*речистые речки*» (Тарк.).

Слова *ручей* — *речь* входят также в сочетания двух типов. Это, с одной стороны, метафора *речь ручья*: «*Ручьев* прерывистая *речь*» (Вол.); «*ручьевая речь*»; «*Ручьев* ниспадающих *речь*» (Цв.); «*ручейков* баламутная *речь*» (Долм.); «Тихий и сонный *ручей без речей*» (Слуц.); «*речи ручьев*» (Вл. Соколов); «И никакою песней не пресесть / *ручьев, речонок, речек и речушек* / куда-то торопящуюся *речь*» (Алигер), ср. строки Хлебникова: «О эти *речи* огневые *Ручья* ночного сонных взоров», где эта метафора входит в состав другой метафоры. С другой стороны, тропы, уподобляющие *речь ручью*: «Пусть звук *речей* звучит ярчей, Чем быстро шепчущий *ручей*» (Вол.); «И певучий *ручей* сладкозвучных *речей*» (В. Гофман); «Иван Исаич *Речь* кует. Льет слова *ручьём*» (Кам.); «Чужая *речь* *ручьём* вокруг течет» (Наров.); «Нет, я еще пытаюсь, как *ручей*, Естественное сохранить *реченье*» (Дудин).

Слова *туча* и *туша* образуют метафору: «*Туч* выпотрашивает *туши* Кровавый закат-мясник» (Маяк.); «*туши тучевидных* масс» (Март.), сравнение: «*туча* под ним, как *туша* кривая» (Тих.), ср. обе конструкции у одного поэта: «*тучи туша*»; «*тучи* медленными *тушами* плывут над спящими деревьями» (Я. Белинский). При обратном расположении составных частей они входят в состав сравнения: «*туши тучами* дымятся» (Асеев); «И старая *туша*, как *туча*» (Корн.). Эти слова объединяются и как однородные члены: «к *тучам* и *тушам*» (Асеев); «Рядом с *тушами* осетрины, Рядом с *тучей* копченой стерляди» (О. Сулейменов).

Двухсторонних тропов, осложненных паронимией, в поэзии XX в. немного. К тем, что уже приводились, можно прибавить такие: «Внемля *волненью волн*» (Белый) — «Где *волны* тщетного *волненья* Жизнь рассекает, тучный *вол*» (Сологуб); «*гнев огня*» (Вол.) — «*огонь* орудийного *гнева*» (Утк.).

Варьирование способов выражения однотипных смысловых связей, с которым уже приходилось сталкиваться, когда *речь* шла о поэзии XIX в., продолжает раз-

виваться и в XX в. Одни и те же слова объединяются то в конструкцию сравнения, то используются как метафора. В стихах Есенина слова *лапа* и *липа* связываются то в метафору: «Держат *липы* в зеленых *лапах* Птичий гомон и щебетню», то в сравнение: «Клен и *липы* в окна комнат, Ветки *лапами* забросив, Ищут тех, которых помнят». В поэзии более позднего времени эти слова также входят и в метафору: «*Липа* указала мокрой *лапой...*» (Долм.), и в сравнение: «Вы, *липы* ночные, / как *лапы* в ветвях / хиромантии» (Возн.). Слова *пасть* и *пропасть* в 10—20-е гг. объединяются в метафоры разных типов: «*пасти пропастей*» (Белый); «*пасть пропасти*» (Гум.); «Где *пропасть* в *пасть* свою зовет» (Гор.), а в 70-е гг. входят в состав сравнения: «А рядом *пропасть*, точно *пасть* Разверстая» (Кушнер). Паронимы входят в состав глагольной метафоры и в конструкцию сравнения: «*Пенится пенье; Пенье вспень*» (Маяк.); «*Песня вспенила уста*» (Гор.); «*Песня — как пена*» (Паст.); «Чтоб *пенистей* пива, / чтоб крепче вина // хватали / за душу / *песни*» (Маяк.), ср. эти же слова в прямом значении: «Я знаю *песни*, древние, как память, О *пене*, о свободе, о морях» (Луг.).

В строках Б. Корнилова: «С немалыми причудами *поземка*: / то завивает *змейку* и венки; то сделает веселого *бесенка*» — слово *змейка* приобретает метафорический характер от соседства с сочетанием *поземка завивает*. Маршак объединяет слова *змейка* и *поземка* в конструкции сравнения: «*Змейкой* мчится по земле Легкая *поземка*».

Одни и те же слова входят в конструкции сравнения разных типов: «*Терем, ставленный тюрьмой*» — «в *терему-тюрьме*» (Гор.). Встречаются и другие случаи обратимости тропов: *ледяная слюда* (Асеев); *слюдинки льдин* (Паст.). В ряд варьирующихся обозначений включаются и новообразования: «В *песнях, пьяных* без вина» — *песнопьяный, песнопьянствуют* (Кам.). Такие переходы возможны и внутри стихотворения. Например, в стихотворении Кирсанова «Кино окна» используется не только метафора заглавия, но и сравнение-приложение: «*окно-кино*».

Таким образом, одни и те же слова (или слова одних и тех же корней) используются то в сочетаниях с прямым значением, то в составе тропов. Одни и те же слова или слова одних корней попадают в разные позиции, количество которых все увеличивается. Кроме того, тропы, осложненные паронимией, могут включаться в состав более сложных тропов.

II

Процесс взаимодействия компаративных тропов и паронимии развивается то с большей, то с меньшей активностью на протяжении всего XX в., захватывая разные тропеические построения. Уже в поэзии 10—20-х годов XX в. используются разные типы компаративных тропов, осложненные паронимией: сравнения, метафоры-сравнения, предикативные метафоры, сравнения-приложения.

Паронимия, накладывая свой отпечаток на сравнение, ведет себя по-разному. Звуковая близость объединяет предмет и образ сравнения: «Возьми в *ладони* меня,

как в *латы*» (Сев.); «Салон безмолвен, как *сало* на вате» (Паст.); «Елей Подобием *клея* Налип на стогах» (Март.); «Прямо с *колючек*, словно с *крылечек*, Спрыгивал он, как танцор, на носок» (Ок.).

Когда звуковая связь существует между предметом и образом сравнения, предмет сравнения может быть выражен метафорой: «Из *купола* небес, как из *купели*» (Кузмин); «Как *волоса, волокна* тонких дымов» (Вол.); «*Страсти корь* сойдет *коростой*» (Маяк.); «Тумана белокурого *волна* — *воланом* газовым» (Цв.); «И красок звучные *ступени* На холст как *струнья* положил» (Манд.). В других случаях метафорой выражен образ сравнения: «Будь неподвижною, севера *ось*, Как *остов* небесного судна» (Хл.).

Кроме того, звуковая близость существует между признаком и образом сравнения. Признак сравнения в одних случаях выражается прилагательным, в других глаголом. Признак сравнения выражен прилагательным: «*робкий*, как *рябчик*» (Маяк.); «И будем *просты*, как *растенья*» (Кам.); «Когда он, *обрюзгий*, как сползший *набрюшник*» (Паст.); «Как *плющ* назойливый, *цепляющийся* весь» (Манд.); «...если люди / здесь *стройны*, Как *струна*» (Асеев); «И уж *скрючен* *закорючкой* Сват Подьячий средь палат» (Гор.); «Словно *ржа*, земля *рыжа*» (Гор.); «*черный*, как *грачонок*» (Возн.); «Где, точно *клейма*, *наклеены* щели» (Тих.); «Это только одна минута *Напряженная*, как *прыжок*» (Шубин); «Широко известен в узких кругах, / как *модерн старомоден*» (Слуц.).

Признак сравнения выражен глаголом: «человек / сегодня / приспособился и осел / странной разновидностью — сидящим *ослом*»; «Петя *мчит*, как *мяч* футбольный»; «*Берет* ... как *бритву* обоюдоострую»; «Как *примус*, *примутся* мерцать» (Маяк.); «И *трутнями* *трутся* и ползают»; «И сад *слепит*, как *плес*» (Паст.); «*Летят* облака, как битый *лед*» (Асеев); «И облака, Как *простыни* *распластаны*, лежали» (Эр.); «Водоросли с края *Треплются*, как на ветру *тряпье*» (Кушнер); «И много дней *Живи*, как эта *ежевика*, Жизнь выжимая из камней» (Иск.).

В ряде случаев признак сравнения вне зависимости от того, как он выражен — прилагательным или глаголом, имеет метафорический характер: «И жизнь *воло*к, как *вол*» (Кам.); «Еще *пылает* мак, как *пламя*» (Клыч.); «*Вспыхнул*, как *хлопок*, бело и внезапно Тихой молнии о мщенье обет» (Ант.); «А скольких женщин ты сослепу / в пути *растоптал*, как *распяты*» (Евт.); «Как *плющ* назойливый, *цепляющийся* весь» (Манд.); «в *бокалах* *бокастей*, чем женщины бедро» (Кульч.); «Все жизнью *жесткою* живем, как *жесть*» (Кушнер); «Язык, что *плетью* винограда *Петляет* по *плитам* гробниц» (Матв.). Такие сочетания осложняют однородные члены в роли признака сравнения: «*роет, рвет*, как *ратай*» (Гор.).

В поэзии XX в. распространен и другой тип сравнений, осложненных метафорой. Признак сравнения в сочетании с одним из членов сравнения представляет собой обычное сочетание, в сочетании с другим членом сравнения — метафору. В сравнениях такого типа также участвует паронимия. Она затрагивает не предмет и образ сравнения, а предмет и признак сравнения, образующие метафорическое сочетание. Образ сравнения мотивирует выбор признака сравнения, но сам в звуко-смысловые связи не включается: «Чистейшим *жиром*, *жарким*, как смола»

(Багр.); «*Костер*, как меч, огнист, *остер*»; «*Камой течет отчет*» (Кам.); «Он создал в них потоки *струй*, Горячих, *острых*, как металл» (Гор.); «И *стрелы* другие *растут* на земле, как орешник» (Манд.); «Позавидовал крыше / обугленный тополь, — будто крыльями, / *хлопьями* сажу *захлопал*» (Гудз.); «Как пот, *остывает* горячего лета *усталость*» (Твард.).

Помимо таких прямых связей между членами тропа и паронимами существуют и иные, не столь явные связи. В сравнительных оборотах в звуковом отношении согласуются не существительные, а существительное и прилагательное. Прилагательное определяет и образ сравнения: «И *ландыш* свечкою *душистой* Горел на свадьбе с Светляком» (Бальм.); «Высоко в небе *облачко* серело, Как *беличья* расстеленная *шкурка*» (Ахм.); «Бываю с *яблоней*, как с девушкой *больной*» (Сев.); «Большие знамена *пылают* на горе Чудовищным *воспаленным* маком» (Багр.); «*Буран* разгребая руками, как *бурную* речку *веслом*» (Гудз.).

В других случаях оно определяет предмет сравнения: «Но конец *отравленного* жала Был *острей веретена*»; «Как *журчание* воды, К уху жарко *приникает* *Черный шепоток* беды» (Ахм.); «Вот она, как *ангел*, над мирами, Факел жизни — *огненная Смерть!*», ср. «*Ангел* непогоды *пролил огонь* и гром» (Вол.); «*Коротким* днем, как *коркой* сыра, *Играют* крысы на софе»; «Так воздух *садовый*, как *сода* настой» (Паст.); «*Рыжий* пух, как *ржавчина*, пробился На щеках *опухших*» (Багр.); «А на мосту, как *черт*, *черный* взметнулся *плащ*» (Цв.); «и *смердная* муха / *смарagdом* / над кучей *наживки* летает» (Кирс.); «Бьется за полночь *черной смородиной* *Самородная* песня его» (Саянов); «Он сыплет, как *звездами*, *звонкой* порошей» (Луг.); «*Туманный* пригород как *турман*» (Возн.). В звуковом отношении связаны прилагательное или наречие — признак сравнения с прилагательным сравнительного оборота: «Он не *весел*, как *вселенский* мрак» (Асеев); «И *медленно*, как *медные* полушки, Из крана в кухне падала вода» (Багр.).

Звуковая переключка связывает прилагательные, характеризующие предмет и образ сравнения: «Как смысл *голубиных* речей, — Такое *глубокое* озеро» (Гор.); «Он весь был в *скользкой* чешуе, Подобно *кольчатому* гаду» (Марк.).

Не с существительным, а с прилагательным согласуется и существительное, имеющее при себе приложение: «*малиновка*, *маленький* друг» (Заб.); «разодетые *горцы*, рыцари *гарицующие*» (Глаз.). Звуковое согласование связывает признак сравнения, выраженный глаголом, и определение при образе сравнения: «Тебе в потеху Сеньки голова, Как яблоко *скуластое*, *скатилось*» (Багр.).

Связаны предмет сравнения и несогласованное определение при образе сравнения: «На тонкой мачте — *маленький фонарь*, Что камень драгоценной *фероньеры*, Горит над матовым челом небес» (Блок); «Он жил среди *петель*, / *рубинов* и *рубищ*, / где в страшной пучине восстаний и путчей / неслись *капуцины*, / как бочки с *капустой!*» (Возн.).

Образ сравнения в некоторых случаях представляет собой развернутое сочетание, включающее в себя слово, перекликающееся либо с предметом сравнения: «А *гений* — в глазах их — *нарыв*, Наполненный *гнойным* величием!» (Сев.); «И *клотанье* города, как будто В *котлах* огромных дышит *кипяток*»; «*Весть* неслась,

Как *весною* воды» (Багр.); «Шагнешь — и хруст *стеклянный*, Как будто раздавил *стакан*» (Луг.), либо с признаком сравнения: «Сороки *грохочут*, как сыплут *горох*» (Радимов).

Предмет сравнения в свою очередь может быть включен в развернутую конструкцию, в одном из слов которой приобретает опору образ сравнения: «...в *тюремном* дворе, глядя в лужу воды, как в *трюмо*» (Кедрин); «На *гребень* этой крыши Похожа тень от твоего *горба*» (Ант.).

Признак сравнения также может быть выражен несколькими словами, одно из которых образует паронимическое сочетание с образом сравнения: «Мой учитель *опаленный*, Черный, как костра *полено*»; «Голубели раньше льны, Собирала псковитянка, Теперь, *бурны* и *сильны*, Плещут, точно *самобранка*» (Хл.).

Паронимией может быть осложнен только один из членов сравнения. Признак сравнения выражен однородными членами, связанными паронимией: «*кольчат*, *колюч*, как репейник» (Ант.). В роли предмета сравнения используются однородные члены, связанные паронимией: «Как *рокот* дальнего прибоя, Я слышу *крики*, плески *рук*» (Гор.). Если паронимией осложнен образ сравнения, паронимическое сочетание может иметь прямое значение: «легла Капрея, Как *тайны* изваянной *тень*» (Вяч. Ив.); «Ни хрупкие тени Японии, Ни вы, сладкозвучные Индии дочери, Не могут звучать похороннее, Чем *речи* последней *вечери*» (Хл.); «И свет теперешнего дня Мне темен, как *лучи* *лучины*» (Гор.); «Ползали слухи, как *вши* по *овчине*» (Кам.); «Шел слух, как *ветер* по *траве*» (Кедрин); «и зазвенит хребет *струной* / давно *расстроенной* гитары» (Уш.). В следующем примере предмет и образ сравнения представляют собой однокоренные слова, но образ сравнения осложнен паронимическим сочетанием: «Люди с *вилами* подъехали к стогам, Точно карлы к великаньим пирогам С *великанистою* *вилкою* в руках» (Матв.).

Паронимические отношения существуют внутри образа сравнения, выраженного метафорическим словосочетанием: метафорой-сравнением: «слова мои — *радугой* *судорог*» (Маяк.); «Пены белые горы, как *облака* *молока*, на руки ползут» (Хл.), атрибутивной конструкцией, возникающей в результате метонимии признака: «Рассвет *холодною* *ехидной*» (Паст.); «Ой, пуля, пой *свинцовою* *синицей*» (Багр.), глагольной метафорой: «Толпились, выстроясь в передней, Как *выстрел* *выстроил* бы их» (Паст.). Образ сравнения может иметь и более сложный характер: «Вдруг золотеет паутина, Как символ *лennых* *плeнов* *сплина*» (Сев.). Реже всего связаны и предмет, и признак, и образ сравнения: «*стройнее* *струн* трепещущие *строки*» (Ю. Верховский); «*Голой* *головой* *глобус*» (Маяк.); «*Радугой* *реет* *радостный* *рай*» (Кузмин); «*Ярость* по жилам бежит *остра*, Как муравьиный *спирт*» (Шубин); «В *чаду* *едучем*, точно *яд*» (Март.); «Перезрелый *манго*, Разболтанный и *мягкий*, точно *магма*» (Н. Матв.); «*Струны*, как *стропы*, *струились* *сверху*» (Возн.).

Звуковая близость связывает части сравнения-приложения. Эта относительно редкая конструкция тем не менее проходит через весь XX в. и имеет разные конкретные преломления, объединяя, как и собственно сравнение, конкретное с конкретным, отвлеченное с конкретным, неживое и живое и т. д.: *вороны-воры* (Бал.); *терем-тюрьма*, *небо-нёбо*, *заря-роса* (Гор.); *прожекторы-пожары* (Гастев); *ковче-*

гом-ковшом, пушка-печка, печурка-пчелка (Маяк.); зарницы-озорницы, «со стаями воров-ворон», кони-огни, узоры-взоры, люди-лебеди (Кам.); девица-денница (Кирс.); веснянка-песня (Луг.), клубок-колобок (М. Комиссарова); мамонт-монумент (Глаз.); пристани-простыни (Лук.); циклон-циклоп (Март.); грушею-игрушкою (Р. Казакова); хвала-халва (Иск.).

Сравнительно редко паронимические отношения связывают атрибутивные метафорические сочетания, в которых существительное представляет собой метафору, а прилагательное образовано от слова в прямом значении: «*тюремной* капиталовой *турой*» (Маяк.); «*гробовой* сугроб» (Цв.); «*чернобарханного бархата* толщи» (Зенк.); «...пронзенные *пихтовой пикой* Сибири» (Кирс.), ср.: «*пихты* были как *пик*» (Вс. Иванов).

Зато генитивные метафоры с разным значением последовательно взаимодействуют с паронимией: «ночная *усадьба судьбы*» (Хл.); *трибуна труб*, «*вагранок* огненная *вьюга*» (Герасимов); *костер оркестра*, *барабан борьбы*, «*пуль* звенящий *улей*» (Маяк.); «*пожар* ружейного *пыжа*», *баллада самообладанья* (Паст.); *бура бирж* (Ант.); *парады природы* (Слуц.); *ругателей рогатины* (Возн.); «*фортепьяно* мощные *фонтаны*» (Солоухин).

Паронимия накладывается не только на собственно метафору, но и на ее непосредственное контекстное окружение. Паронимические сочетания возникают в результате того, что некоторые одночленные именные метафоры согласуются в звуковом отношении с сочетающимися с ними прилагательными и глаголами: «А по твоим *железным жилам* Струится газ, бежит вода — о городе» (Брюс.); «*Железные желуди* капал Огненный дуб» (Герасимов); «Подпусти петуха! Подымай вилы! Эх, не *потухай*, / *петух* милый» (Маяк.), ср. сочетание «*потухали петухи в штабных телефонах*» в «Белой гвардии» Булгакова, где и имя и глагол представляют собой метафоры.

Паронимическое сочетание образует опорное слово метафоры-сравнения и его определение: «*странные строенья* облаков» (Брюс.); «*странные* облачные *странники*» (Сельв.); «осени *жесткой жести*» (Снегова). Часть эпитетов в таких сочетаниях носит метонимический характер и относится к слову в прямом значении: «*кочевья кучевые* синих туч» (Гор.); «*Пятнистые пятаки* Лиловых, как лес, сыроежек» (Паст.); «очей *синеватый свинец*»; «В *слепотекущий* *склеп* *памятей*»; «*Развеянные звенья* Причинности» (Цв.); «*лохмата зари багровая грива*» (Марк.); «*золотое небесное зало*» (Асеев); «И *грузный разговор* колоколов» (Багр.); «крыса... С глазами холодных, *Быстрых бус*» (П. Вас.). В такие конструкции включаются и метафорические эпитеты: «под *серокудрую пудру* сумерек» (Шерш.); «Под Пермь, на *бризе*, в *быстром бисере* Фонарной ряби Кама шла»; «*свинячьего* *глаза свинец* — о медведе» (Корн.). Оказавшись в этой позиции, утрачивают свой прямой характер и эпитеты, входившие в аналогичные обычные сочетания: «Неуязвимые, лезьте по *скользким скалам* слов» (Маяк.); ср. *скользкие слова*, *скользкие скалы*: «иду один уступом *скользких скал*» (Блок). Метафорический эпитет сопровождает и метафору, которая включена в сложную метафорическую перифразу: «*кипящие капли* свиновой воды» — о пулях (Корн.). Эпитет, сопровождающий сравнение-приложение,

в звуковом отношении связан не со словом в прямом значении, а со сравнением. В строке А. Кушнера: «А мне, мне скрасил жизнь *сверчок-велосипед*, *Сверкавший спицами*» совмещены два сочетания: обычное: велосипед, сверкавший спицами, и метафорическое: *сверчок сверкавший*, которое осложнено паронимией.

Согласованное и несогласованное определение при существительном, связанные звуковой близостью, представляют собой опорное слово метафоры и метафорический эпитет: «Сырой *картон кортомных* чаш, Как лапой, грохотом проломан»; «В серебре и *перламутре Полумертвых* фонарей»; «Как в росистую хвойную *скорбкость Скипидарной*, как утро, струи» (Паст.); «Какая нога наступила на *ржавчину рваных* кустов?» (Багр.); «мера *зерен зорных* звезд» (Клыч.); «*шелк шаловливых* кудрей» (Кирил.). Эпитет при именных метафорах согласован со словом в прямом значении: «*Несбитая быта* морда» (Маяк.); «*Холодная рука ландшафта*» (Паст.). Некоторые паронимические сочетания возникают в результате контаминации генитивной метафоры и атрибутивного сочетания с ее опорным словом: «луч *лучшего* будущего» (Брюс.).

Паронимические отношения связывают одну из частей метафоры-сравнения с глаголом. Метафоры-сравнения имеют двойственное звуковое согласование с глаголом. В одних случаях с ним согласуется слово в прямом значении: «Давайте *бросим бури* яблоко На стол пирующим землянам» (Манд.); «Разверни расстоянья, как скатерть! *Расставь*, как стаканы, Зимних дымов столбы и весенних *рассветов* хрусталь!» (Ант.); «*Забейте же* / в самый глубокий склеп / Истлевшего *быта* / скелет» (Асеев). При этом в одних случаях глагол имеет прямое значение: «*Вилось* одеянье *волос*» (Хл.), в других — метафорическое, как в только что приведенных примерах.

Если глагол согласован в звуковом отношении с опорным словом метафоры, он также может иметь прямое значение: «...сын юродивый, *Качая рыжий кочан* головы» (П. Вас.); «Но и она не знает, Что *скрыто* в *строках* звезд» (Клыч.). Возможны и конструкции, в которых глагол (деепричастие, причастие) имеет метафорический характер. В результате совмещаются метафоры двух типов — глагольная и именная: «*запутавшиеся* в *паутине* рифм»; «*изъявленная* *злословием* штыков»; «В погоне угрозы *паруса* *распластал*» (Маяк.); «*шатаются* неба *штанги*» (Асеев); «*магнием* молний *мигала* гроза» (Шерв.); «Бурями смятый, *измолотый* *Молотом* тяжких лет» (Кириллов); «Усыпляя, влачась и *сплющивая* *Плащи* тополей и стоков» (Паст.); «где не *свалить* *стволов* великого народа // где дышит, как листва, могучая свобода» (Кирс.); «мы *овладели* *дьяволом* распада» (Луг.). Опорное слово метафоры может быть связано в звуковом отношении и с именным сказуемым: «Где *ощетинен* бора *щит*» (Сев.); «*Трубы* ветра *грубы*»; «*явен* *овен* темноты» (Хл.).

В метафорах-сравнениях в звуковом отношении согласуются опорное слово метафоры и определение к слову в прямом значении: «в *кольчуге калечащих* молний» (Ант.). В стихотворении Пастернака «Баллада» сложный образ: «В колодец ее обалделого взгляда Бадьей погружалась печаль, и, дойдя До дна, подымалась оттуда балладой И рушилась былью в обвязке дождя» — имеет как бы двойное членение. С точки зрения смысловых отношений связаны слова *колодец* — *бадья*

и баллада — *быль*. С точки зрения звуковой связаны слова *обалделого* — *бадьа* — баллада — *быль*. Акцент перенесен с главного слова на подчиненное, на боковое.

Еще один тип взаимодействия тропа с паронимией возникает тогда, когда связанные в звуковом отношении прямое и метафорическое обозначение одного и того же предмета одновременно присутствуют в тексте, хотя и не образуют метафорической конструкции: «Сейчас мы руки углем *замараем*, *Вмуруем* в камень *самоварный* дым, И в рукопашной с медным *самураем*, С кипящим солнцем в комнаты влетим» (Паст.). Прямое обозначение вводится косвенно, через определение, метафорическое обозначение того же предмета присутствует в тексте непосредственно. В результате их сопоставления возникает двойное обозначение: *самовар* — *самурай*. В стихотворении Пастернака «Импровизация» дистантный повтор связывает прямое обозначение — *клавиши* и его метафорическое соответствие — *клювы*. Эта пара входит в более сложное построение, где играют роль и паронимические однородные члены: «Я *клавишей* стаю кормил с руки Под хлопанье *крыльев*, плеск и клеток» — «*Крикливо*, черные, крепкие *клювы*» — «Рулады в *крикливом*, *искривленном* горле». В цикле Цветаевой «Стол» заглавное слово имеет метафорическое соответствие: «*Столи* столпника, уст затвор — Ты был мне *престол*, *простор*...» В стихотворении Мандельштама «На меня нацелилась груша да черемуха...» так соотносятся слова *кисти* и *кистени*: «*Кисти* вместе с звездами, звезды вместе с *кистями*, — Что за двоевластье там? В чьем соцветьи истина? С цвету ли, с размаха ли бьет воздушно-целыми В воздух, убиваемый *кистенями* белыми».

Паронимические отношения устанавливаются между словом и его метафорической перифразой: «Помешав зерно и слово — Славу солнца и луны» (Клыч.); «взор его — *узор* души — Алеет кумачом» (Кам.); «и охоты поэта *сокол* — / *голос* / мягко сойдет на низы»; «Приходит дама, *пантера* истая, — // такая она от утрей / *пятнистая*» (Маяк.); «О милый *Теннис*, легкий *танец*» (Г. Иванов); «*Осень* взбежала — *олень*» (Асеев); «*Гордыня*, родина моя» (Цв.); «*Пенье* — кипение крови Слышу — и быстро хмелею» (Манд.); Да здоровствует *колос*, // усатый колхозный *колосс!*» (Кирс.). Распределение между членами тропа и паронимами может быть и другим. Собственно перифразу образует паронимическое сочетание: «бич, *мечтателей меч*» (Цв.). Перифраза в свою очередь может быть осложнена тропом. Как метафорическая перифраза используется сочетание с метафорическим эпитетом: «Плыдем пустынной Ладогой, Под *яркой аркой* — радугой» (Брюс.); «глаза, о склад *нескладной* кутерьмы» (Шерш.); «с метелью, *лютейшей* из *лютен*» (Паст.).

Паронимические отношения связывают части предикативной метафоры: «*Совесть* — *светильник* опасный и жгучий» (Бал.); «И *пролетарий* — горный *летчик*» (Белый); «*Сивилла: ствол*» (Цв.); «*Люди* — *лодки*»; «*Мнение* — это не *именье*» (Маяк.); «*Россыпь* звезд — самоцветная *роса*» (Кам.); «*Живейшая* из *жен: Жизнь*» (Цв.); «*Свиньи* молочные спят — / *сфинксы*» (Соснора); «*Ров* подо мною — *рок* надо мной» (Возн.); «*Счастье* — быть // *частью* материи» (Кирс.); «*Женичиною* быть — *самосожжение*» (Возн.). Паронимические сочетания образуют не субъект и предикат, а субъект и одно из слов предикативной метафоры: «*Сердце* — *серны* изгибные *вздохи*» (Кам.); «Там *риффы* — сплошное бурление *рифм*» (Кирс.). Предикативная

часть такой метафоры может в свою очередь содержать метафору, осложненную паронимией: «*Недуги — недруги других* нескрытых дуг» (Манд.); «*Каморки заковыристой отшелье — / ночных крамол и таинств закрома*» (Ахмад.).

Паронимическое сочетание включает в себя только предикативная часть метафоры. При этом оно в одних случаях представляет собой обычное сочетание: «Я — пар отстучавшего града, прохладой В исходную высь воспаряющий. Я — *Плодовая падаль*, отдавшая саду Все счета по службе, всю сладость и яды» (Паст.), в других — либо метафору, либо ее составную часть: «Разве / путь миллионам — *филантропов тропы?*»; «Пассажи — *перчаточных лавок початки*» (Маяк.); «Арбуз — это зори во взоре Да свежесть предутренней зыби» (Иск.).

Предикативная часть метафоры, связанная с субъектом одним созвучием, может быть осложнена однородными членами, связанными другим созвучием: «Где *быль* — лишь разумная *боль* О славе, о бже, о беге по верам» (Хл.), ср. «Не потомком ли *Разина* — широкоплечим, *ражим, рыжим* Я погромщиком тебя увидала, — *разлука?*» (Цв.).

III

Разным распределением слов в прямом значении и метафор характеризуются сложные предложения и однородные члены. Как однородные обычно сочетаются слова в прямом значении, но могут сочетаться и метафоры. Это по преимуществу сочетания глаголов или прилагательных. Вот ряд глагольных метафор, осложненных паронимией: «Но вот / пошли / *вылупляться* из гула / и *лепятся* / фразой / слова» (Маяк.); «Из туч с золотым обрезом — Такое — на краснозем, Что весь световым железом *Пронизан* — пробит — *пронзен*» (Цв.); «Океан *выложен* / чешуей синей, / а Кавказ / *вылужен* / вековым инеем» (Кирс.); «*Ворча и ворочаясь*, как старик, Во мгле засыпает море» (Иск.); «*Подмигивал, помаргивал* плафон» (Кушнер); «Мысль моя *петляла и плутала*» (Вин.); «Нужно *выпороть* веником душу. Нужно *выпарить* смрад из нее» (Выс.). Вот ряд прилагательных, имеющих метафорический характер и осложненных паронимией: «И никто / не догадался намекнуть / *недалекой / неделикатной* звезде» (Маяк.); «*Безжалостный и жалящий* свинец» (Багр.); «Спасибо тебе, весна, // что ты *чиста и честна*» (Асеев).

Кроме того, распространены такие однородные члены, когда одно из слов употреблено в прямом, другое в переносном значении. Это могут быть прилагательные: «Вошел человек, *железен и жилист*» (Маяк.); «*зимний изумленный* воздух» (Паст.); «*Весенний дух, веселый и беспутный* Ходил повсюду» (Багр.); «Нос у дятла / весь точеный, *лакированный, кривой*» (Корн.); «ловкий, *лакированный*, играючи Мчит автомобиль во всей красе» (Светлов); «По болотам, *завистливым и залиivistым*» (Возн.); «Средь зимней тьмы, *фонарно-фантастичной*, С ее *фанерной* стужей золотой» (Кушнер); «В *горячечном, в горчиичном* дыме» (П. Вас.). Ср. два контекста, в одном из которых оба прилагательных имеют прямое значение: «И, пригнувшись, *сед и сер*, Кривобокий, косомордый, Давит молнию шофер» (Багр.), в другом значения

прилагательных распределены так же, как в только что рассмотренных случаях: «А жил я там, где, *сер* и *сед*, Подобен каменному бору, И голубой и в пепле лет, Стоит, шумит великий город» (Эр.).

По этому же принципу объединяются и глаголы: «Но за дверью звонок оборвался И упал, и *звенел*, *извинялся*» (Гор.); «Пошли вола *вертеть* и *врать*»; «Не позволю *мямлить* стих и *мять*» (Маяк.); «*Пылил* и *плыл* заштатный тротуар» (Паст.); «Над нами *вевля* и *выла* мгла» (Багр.); «И только грязь *кипела* под подошвой, / и только капли *капали*, как вши» (Корн.). Аналогичные отношения возможны и между членами противопоставления: «Чтобы пелись и читались, // признавались за родных, // чтобы ими все *питались*, а не *пятились* от них» — о стихах (Асеев). Соотнесенные фрагменты текста состоят из разнокачественных отрезков: один имеет прямое значение, другой включает в себя метафору, осложненную паронимией: «Взяли прикамскую Крепость Осу, Теперь приказанскую *Полосу* *полосуй*» (Кам.).

Глагольная метафора, входящая в состав однородных членов, вступает в паронимические отношения с подлежащим: «Где *режут* синь *стрижи* и *рушится* *прибой*» (Вс. Рожд.).

Глагольная метафора, входящая в ряд однородных членов, паронимически связана с подлежащим предложения, но не связана с другими однородными членами, которые объединяют слова в разных значениях: «Горячей, чем глазной Маргаритин белок, *Бился*, щелкал, царил и *сиял* *соловей*» (Паст.); «Падают, *плаваются*, *льются* *Льдинки*» (Заб.). Именные метафоры, осложненные паронимией, в роли однородных членов — редкость: «Это падают с осинок *Бусы*, кольца и сережки, *Бисер* утренних росинок» (Клыч.); Прощай, вьюг-твоих-*приютство*, Воркотов *приятство*» (Цв.); «И переулков лающих *чулки* И улиц перекошенных *чуланы*» (Манд.). Связаны метафоры-сравнения, но паронимические отношения возникают не между опорными словами метафор, а между прямыми обозначениями: «на пальцах *проспектов* *построек* заусеницы» (Шерш.). В звуковом отношении перекликаются слово в прямом значении из одного сочетания и опорное слово метафоры из другого: «Стал дыбой — *крест*, *костром* — страницы Библий» (Брюс.); «Так вопреки полотнищам *Пространств*, треклятым *простыням* Разлук» (Цв.). Возможны и размытые отношения между членами метафоры и членами паронимического сочетания: «*Молния* былей пролившихся, *Мглистость* молившихся *мыслей*» (Паст.).

В рамках однородных членов или сложных предложений существительные в прямом значении сочетаются с именными метафорами разных типов. В подобных сочетаниях, как и в случаях прямого употребления, звуковая близость связывает слова в прямом значении, хотя одно из слов входит в состав метафоры-сравнения: «Качаются разбойничьи *фелюги*. Горят в порту турецких *флагов* маки» (Манд.); «колесо и звон *велосипеда*, и *весла* упругая ладонь» (Корн.). В других случаях звуковая близость связывает слово в прямом значении и опорное слово метафоры. В такой позиции оказывается одночленная метафора: «*Бирюза*, *бирюза*, зелена, голуба, Золотятся *березы*, тот берег *лилов*» — об озере (Гор.); «Речение, в котором все слова Притерты, пригнаны и сплавлены Умом и *терпугом*, паялом и *терпеньем*» (Вол.); «И полетели тюленьи *долины*, / *льдинки* в Стожарах / звенят *дрожа*» (Уш.). В пере-

числении присутствует метафора-сравнение, с опорным словом которой согласуется существительное в прямом значении: «*Резеда и риза* кашки» (Ес.); «Короткое уже кончалось *лето*, Дымилось *тело* вспаханных равнин» (Ахм.); «И чаек *полет*, и пробег бычка, И круглой медузы *лед*» (Багр.); «И рвутся *оборки* настурций, и *бура* Баллоном раздув полотно панталон, Вбегает...» (Паст.).

Прямое и не прямое слово, связанные звуковой близостью, входят и в другие соотнесенные конструкции или занимают несимметричные места в однородных конструкциях: «Стволы, побуревшие в *летах*, Гордые ржавыми *латами*» (Гор.); «*эхо* по лесу катится, // ели *ухом* шевелят» (Асеев); «Город-воля, штормовое *лето*, II порт, / где бочек / крупное *лото*» (Кирс.); «Деревья с черными *грачами* И *горечь* тающего льда» (Жигулин). Такие сочетания включаются и в состав сложных метафорических построений: «И стужа ставит чащам самовар *Лучинами* зари и *каланчами*» (Паст.).

Однородные члены, связанные паронимическими сочетаниями, входят в состав тропов. Это могут быть образы сравнения при одном или при разных предметах сравнения: «В теле — как в *трюме*, в себе — как в *тюрьме*»; «*Плющом* впилась, *Клещом*, вырывайте с корнем»; «Не умрешь, народ! Бог тебя хранит! Сердцем дал — *гранат*, Грудью дал — *гранит*»; «На плечи — серебро-седым *плащом* Старческим, серебро-сухим *плющом* На плечи — перетомилась! — ляг, Ладанный, слеполетейский мрак Маковый» (Цв.); «Я Черноморский флот, холоп и раб, Забью тебе, как *кляп*, как *кленку*» (Паст.); «И снова / в каждом рожденном рожден — / как сила, / как *знание*, / как *знамя*» (Маяк.); «И *прахом*, *пухом*, *пургой* Взрывались псалмы и поверья!» (Сельв.); «Месяцы, мелькнувшие *стрелю*, *Выстрелом* промчавшиеся дни» (Жаров); «Борода — *коляской*, *Колесом* — живот» (Утк.). В сравнении Н. Матвеевой: «Дымится и светится *пруд*, Как *пир* светляков И как *пар* по овину, Как *жар*, потухающий в трубке цыгана» — в звуковом отношении связаны не только однородные члены, входящие в состав образа сравнения, но и предмет сравнения с образом сравнения.

Паронимически организованные однородные члены входят в состав предикативной метафоры: «рифма поэта — /*ласка*/ и /*лозунг*, / и /*штык*, / и /*кнут*» (Маяк.); «Вся жизнь в боку! Он — *ухо* и он же — *эхо*»; «Столп столпника, уст затвор — Ты был мне *престол*, *простор*» (Цв.); «И личное / твоё бессмертие // не в том, / что кто ты, / как ты, / где ты, //а — всех земных племен / *соцветие*, // *созвездие* / людей планеты!» (Асеев); «разобранный добряк — / лишь *грязь*, // *грозный* брак / кусков стальных» (Кирс.).

Другой тип паронимических сочетаний, в которых находят отражение и слова в прямом и слова в переносном значении — конструкции с деепричастием. В ряде таких конструкций глагол имеет прямое значение, а деепричастие представляет собой метафору: «Где, зацветая, в глухоте *Завянул* цвет, *Звения* всполохнутой мечте: “Нет, нет и нет!”»; «Я слез и *укадили* кони, *Укутываясь* темнотой» (Гор.); «о другом *мечтая*, *мчится* поезд тяжкий» (Хл.); «Их вихрь *крутил*, *кутя*» (Паст.); «скользим... *цепенею*... *зацапаны* ветром» (Маяк.); «*Мчится* тройка, смех игривый По обочинам *меча*» (Утк.).

Когда в звуковом отношении согласуются определение и сказуемое, одно из слов может иметь прямое значение, другое — быть метафорой. В результате этого существительное входит в сочетания двух типов: прямое и метафорическое. При этом глагольная метафора сочетается с прилагательным в прямом значении: «*Зовут заветные ступени; И колокол вещает вечевой*» (Бальм.); «*И первый зяблик порвет затишье*» (Багр.); «*Вслушивайтесь в оба, / как она струится, / странная, особая / тишина границы*» (Кирс.); «*...Как струятся серийные фильмы*» (Шефнер). И, напротив, паронимические отношения существуют между метафорическим эпитетом и глаголом в прямом значении: «*Приспело время спелое*» (Кам.).

IV

Тропы, осложненные паронимией, отражают некоторые важные и характерные для поэзии XX в. смысловые связи.

Важное место среди сравнений занимают сравнения конкретного с конкретным, основанные на внешнем, по преимуществу зрительном сходстве. Этот тип сравнений — самый устойчивый и прослеживается даже у тех поэтов, для которых паронимия была периферийным художественным средством (Заболоцкий, Кедрин, Гудзенко и др.): «*Полено — тушею, // тверже камня. / Как будто / вспухшее // колено / великанье*»; «*И вот "Севастополь" вылез в залив, / спокойный, как заливное*» (Маяк.); «*куст рябины Горит покинутым костром*» (Обрад.); «*Как яблоки, вылупит белки*» (Нарбут); «*Медали вывесками меди*» (Заб.); «*Нет-нет, как кость, взблеснет костел*»; «*Потом их относил за лес, Где сыпью насыпи казались*» (Паст.); «*Все и вся называть вещами — / это лозунг, Принять мер — /то сравнение с овцами всех вещей из небесных сфер*» (Корн.); «*Ручка финского ножика, Схожая с козьей ножкой*»; «*Бородку, узкую, как редька, Худыми пальцами суча...*»; «*Как кас-таньеты, кость стучала о кость*» (Кедрин); «*И оранжевые пятаки отсверкали, // как пятаки мальчишек, оттуда // в теперь*» (Кульч.); «*кровь запеклась покровом ледяным*»; «*У седого, как лунь, валуна*» (Наров.); «*Дрова, на них грибы, как губы*» (Уш.); «*Сорвись, умчись за город, Во тьме чтоб твой кристалл, Попад зиме за ворот, Как крестик, заблистал*» — о снежинке; «*Вагон багряный, как огонь; Как с аэродрома, С дремы луговой*» (Март.); «*Подобно синей колыбели Качался небосклон*» (С. Марк.); «*Он жил неопрятный, как бургер обрюзгший, И брюхо металось мохнатою брюквой*» (Возн.); «*ладонь исполина / он лодочкой складывал утлой*» (Матв.); «*И якорь ползет по отвесу Мокрым коричневым крабом*»; «*Топыритя над гроздью гроздь, Как груди смуглые южанок*» (Иск.); «*Палаццо — это как палатки*» (Меж.); «*И воронки, как раны, зияют*»; «*Леденцы во рту, словно льдиночки*» (Выс.).

Некоторые сочетания такого типа повторяются: сравнения *кровь* — *ковер*: «*Кровь его легла Ковром расшитым под ноги царице*» (Багр.); «*Кровь — узорнее ковра*» (Кам.); *дерево* — *дверь*: «*Деревья мотались, как дверцы карет*» (Паст.); «*В деревне есть дерево Старое дерево, Как будто в морщинообразную дверь его Ушли от погони медведи и лешие*» (Март.); «*Деревья скрипели, как двери, в лесу*» (Вл. Соколов).

Зрительный характер имеют и некоторые тропы, в которых как образ сравнения используются названия живых существ: «*мышцы* — как *мышь* / бегают в руке» (Корн.).

Другой распространенный тип сравнений, осложненных паронимией, — сравнение неживого с живым. По преимуществу неживое — явления предметного мира: «*Флюгер*, вертлявей *фигляра*, Месяцу бьет по рогам» (Март.); «Словно *гость*, под густые березы Присядет причесанный *стог*»; «Когда *ручи* обронят с горки вздохи И побегут, как *бирючи*» (Клыч.); «в обертках, как *шейхи*, / раковые / *шейки*» (Кирс.). Особо можно выделить обозначения мифологических персонажей, которые используются как образ сравнения: «*волоса*, как *василиски*» (Белый); «*Дома* — как *демоны*» (Ход.); «Разъезжались *фуриями фуры*» (Ант.). В роли предмета сравнения может быть и отвлеченное понятие: «Вот рыщет страх и *полночь*, как *палач*» (Кириллов).

Человек (и другие живые существа) в свою очередь сравнивается с окружающим миром в разных его проявлениях: «*Кормилица*... Нежнее сна, лукавее змеи И *комара* назойливей я стала» (Ан.); «*Люди!* Вы расцвели, как *лютики*» (Асеев); «Поднять *рабов*, как *бурю* в море» (Кам.); «Большая, золотая, как *тростинка*, *Танцорка*, таитянка, легкий лик» (Луг.); «Сидел на корточках *медведь*, Неодолимый точно *медь*» (Хл.).

«Сопряжение далековатых понятий», столь характерное для поэзии XX в., отражается в сравнениях двух типов. Конкретное сравнивается с отвлеченным: «Был *мак*, как *обморок*, глубок» (Паст.); «Выходят, как *легенды*, *ледоколы*» (Тих.); «Крутые *брови* кинулись, как *буря*, На золотой миродержавный лоб»; «И серый *свет*, ужасный, словно *совесть*» (Луг.); «Вроде *знаменья* — *знамя дня*» (Меж.).

И, напротив, отвлеченное сравнивается с конкретным: «И *грезы* о прошлом блистают в уме, Как *пестрая риза*» (Брюс.); «Есть *пробелы* в памяти, — *бельма* На глазах: семь покрывал» (Цв.); «*Коммуна*, и то завернется *комом*» (Маяк.); «Для кого рука твоя Перстень девичий сняла, *Страсть* того *стрелой* прожгла» (Гор.); «И *липкость* воздуха, и черные утра, И *фонари*, стоящие, как слезы, И *липкотелые* ветра Ему казались *лепестками* розы» (Вагинов); «Чтоб капать, и теплить, и плавить *Историю*, как *стеарин* Какой-то свечи без заглавья» (Паст.); «Как брезжит в высях лунных *Нездешней вестью свет*» (Клыч.); «Есть сейчас гусары кроме: наблюдая идеал, / вечерком стоят на *стреме*, как ты в *стремени* стоял» (Смел.); «Ты, *румба*, словно *рыба*, бьешься в *полночь*» (Луг.); «Угодил я в *старость*, как в *острог*» (Ант.); «*Скандалы* точно *кандалы*»; «Послуни^м газетку и через минутку // Свернем *самокритику* как *самокрутку*?» (Возн.); «Вхрупывайся в *радость*, как в *редиску*» (Евт.); «...приходит она, / как *небесная манна*, / *минута*» (Р. Рожд.); «*Брань* его покрывала толстым слоем, Как *броня*» (Матв.).

Отвлеченное сравнивается с отвлеченным: «и *счастье* / *сласть*ю / огромных ягод // дозреет / на красных / октябрьских цветах» (Маяк.); «На *лязг* и *щелканье* замков Похоже *лясканье* волков» (Паст.); «Есть *запахи* — как *заповедь*...» (Цв.); «И реплики, и шутки, / и *спор*, как *пир* горой» (Уш.); «В *сияние* свое, как в *сон* погружена, Жемчужина...» (Матв.).

Через сравнения в паронимические отношения включаются названия современных реалий и отголоски современных представлений. В особенности это характерно для сравнений Вознесенского: «Так в *органах* — как в старых *ангарах* — запердельный таится полет»; «А он только крякал, упруг и упрям, / расставивши *краги*, / как башенный *кран*»; «Блещут, будто *турбины*, Белых *рыбин* бока»; «И, словно воплощенье *телепатии*, Живые подмосковные *тюльпаны* Стоят и озираются вокруг».

Одно из важных направлений развития метафоры — выражение отвлеченного понятия через конкретное слово. Паронимия накладывается на этот тип метафор в сочетаниях Анненского, Коневского, Хлебникова: «в кольца *дыма* Черной *думы* врезан *дым*» (Ан.); «Там *думами* и чувствами *дымит*» (Коневской); «в *дыме* сладкой *думы*» (Хл.). Аналогичные смысловые связи и сочетания повторяются и в поэзии более позднего времени — в тридцатые годы у Безыменского: «*дымка* *раздумья*», в 70-х гг. у Окуджавы: «каких-то горьких *дум* их овекает *дым*».

В XX в. расширяется круг конкретных слов, которые сочетаются с обозначениями отвлеченных понятий. Это слова, не связанные с традиционной символикой, в частности, слова быта. На этом фоне как одна из разновидностей метафор, основанных на сочетании абстрактного и конкретного, и существуют метафоры такого типа, осложненные паронимией. Метафоры этого типа характерны для Маяковского: «в *тисках* бесконечной *тоски*», «слов горящая *лава*», «фразы крою по *выкриков* *выкройке*», «*трясина* *старья*», «*листиками* *мистики*»; для Пастернака: «И ливень въезжает в *кассеты* Отстроившейся *красоты*», «*ряска* *раскатов*», «в черном *котике* *кокетства*», «тайная *струя* *страдания*»; «Чрез девственный, непроходимый *тростник* Нагретых деревьев, *сирени* и *страсти*». Метафоры такого типа есть и у других поэтов: «*ножи* *наживы*», «*кольчуга* *молчания*», «*радуга* *радостей*» (Хл.); «В моем сердце, узорчатой урне, Светлой *грусти* дрожат *хрустали*» (Багр.); «И долгих *лет* спиральной *лестницей*» (Брюс.); «*молоко* *молив*» (Шерш.); «*кошима* *кошмара*» (Асеев); «*рассудка* слабое *растенье*» (Заб.); «*волна* *войны*»; «в *жилах* *желанья* и *жажды*» (Кирс.); «*преданий* суровое *прядево*» (Рыленков); «Лукавое время играет в *минутки*, Не требуя крупных *монет*» (Маршак); «*гири* *греха* и *стыда*» (Возн.); «*вериги* старинных *религий*» (Дудин).

Прием овеществления лежит и в основе некоторых глагольных метафор. С отвлеченными существительными сочетаются глаголы конкретного действия: «язык *оплывает* *сплетнями*»; «Радостная *выстрелила* *весть*»; «Если глаз твой / врага не видит, // *пыл* твой *выпили* / нэп и торг...»; «скоро ли *маями* / тело усталое *вымоем?*» (Маяк.); «И, как Каин, Там *защипывал* *теплом* Окраин, забыт и охаян, И высмеян листьями гром»; «И сослан на взморье, *топить*, как Сизиф, *Утопии* по затонам»; «...как *трагедией* *трогают* зал»; «Ты спал, *постлав* *постель* на *сплетне*»; «Он двинуться хочет, не может проснуться, Не может *засунутый* в *сон* на *засов*» (Паст.); «и в тетради проталины, как фиалкой, *синеют* *сонетом* моим» (Шерш.); «беззаконно *Заковать* *законом* душу» (Кузмин); «Словно во *ржи* лежишь: звон, синь... / Что ж, что во *лжи* *лежишь!*» (Цв.); «Какую тебе мне *лесть* *сплесть*»; «Я сам *строку* свою *строгал*» (Асеев); «Не выбраться к свету, не *вытряс-*

ти Оттуда *страстей* и души» (Ант.); «Ты смолчала и *выложила* // ярко-желтую *ложь*» (Кирс.); «Не *круши* меня, *кручина!*» (Гор.); «Он вернулся из долгого Отлученья от нас, И, *затолканный толками*, Пьет со мною сейчас» (Евт.); «*перекрестили красотой* / мой дом, как синее письмо» (Возн.); «Как ты любил? — Ты *пригубил погибели*» (Ахмад.); «Эта *месть перемесит* Дорожную супесь и глину» (Дудин); «От *грусти* меня *разгрузи*» (Шефнер).

Второе направление развития метафоры в XX в. связано с активным использованием метафор-сравнений, основанных на сближении конкретного с конкретным. Метафоры этого типа у некоторых поэтов в свою очередь осложнены паронимией. В основе этих метафор лежит в основном зрительное сходство: «*бусыньки брусник*» (Сологуб); «*кастаньеты костылей, стен раскаленные степи*» (Маяк.); «*кос куст*» (Хл.); «*стрижей мелькающие стрелы*» (Герасимов); «*шлюзы жалюзи, огонь бегоний, осинник снастей, шпатов пашен*» (Паст.); «*решето решетки*» (П. Вас.); «под белым *шатром парашюта*» (Маршак); «в *оперении пара*» (Ант.); «*стрелы стерляди*» (Поделков); «*гейзеры газа*» (Кирс.); «*розги гроз*»; «В *каланчах* пшеничных *калачей*» (Март.); «в *сосуде сада*» (Мориц); «*Болотца* замерзшее *блюдце*» (Жигулин); ср. «*болотце как блюдце*» (в прозе А. Белого); «Встает Эльбрус, Весь залитый огнем, Как будто *куст Костров* горит на нем» (Тих.); «*мисок жаркие диски*» (С. Орлов); «меченосный *окорок руки*»; «*копья, копоты*» (Матв.); ср. повторяющиеся метафоры: «*разливы розовой зари*» (Кузмин); «*Разливы* канареечной *зари*» (С. Марк.); «Тих *разлив* второй *зари*» (Утк.).

В генитивных метафорах в качестве опорного слова используются и названия живых существ, но это большая редкость: «В каждой чайной (обычайно) *чайка чайника* летит» (Кирс.), ср. «*волос твоих пушистую лису*» (Корн.), где слово *лиса* употреблено метонимически.

Кроме того, как опорное слово метафоры используется название части человеческого тела, слова же в прямом значении могут быть и конкретными и отвлеченными. Ряд сочетаний такого рода открывают метафоры Вяч. Иванова: «*зевы язвин*», «*зеница зенита*». Этот ряд продолжают и метафоры: «*зевы зарев*»; «И бурчало у *трущоб* в *утробе*»; «*ламп лбами*»; «*мягка / снегов, // тиха / нога*» (Маяк.); «*глыб лоб*» (Хл.); «*пятерня портьеры*» (Паст.); ср. «*колосьев голос*» (Гор.); «И словно манит тонкой кистью Черемухи *росяной куст*» (Клыч.); «У *бортов* по бокам отросла *борода*, *Бакенбардами* пены *бушующая*»; «у *гребня* на *горбе*»; «Короткой *мордой* дергает *мортира*» (Кирс.); «Это / на *спины* щербатых *сопок*, / *сопя* и *кряхтя*, / *взбираются* улицы» (Р. Рожд.). К ним примыкают и повторяющиеся у разных поэтов сочетания *пасть пропасти* и *лапы липы*, о которых уже шла речь. Значительно реже в подобные сочетания вступают отвлеченные существительные. Таковы сочетания Н. Асеева: «*тело обсвищенных лет*»; «их плечи *скелетов столетий* касались». В современной поэзии к ним примыкают сочетания «*палец Апокалипсиса*» Вознесенского, «*бельма баллад*» Сосноры.

Как основа метафор используются слова с обобщающим значением. При отвлеченном слове: «без дна наших *чаяний чан*» (Цв.); «*воз воспоминаний*» (Меж.);

«*дебри добра*» (Слущ.), при конкретном слове: «*легионы огня*» (Маяк.); «*бокалов бешеный конклав*» (Заб.); «*стража стрижей*» (Матв.).

Паронимия накладывается и на некоторые глагольные метафоры. Это прежде всего антропоморфные метафоры. Среди них на первом месте по распространенности стоят антропоморфные метафоры Б. Пастернака: «*Слепла соль*»; «И на старое здание почтамта *Смотрят сумерки*»; «И *огорчалась кочерга*»; «*устаёт кустарник охать*»; «...подкисший *ранет Ныряет*, обнявшись с клешнею омара»; «*Ненастье настигает скаты*». Антропоморфные метафоры взаимодействуют с паронимией и у других поэтов: «А сердце *рвется к выстрелу*, / а горло *бредит бритвою*»; «Семь лет с меня глаз эти *воды не сводят*» (Маяк.); «*Бормочет бор*» (Багр.); «*Гром хромал* — степей Тамерлан» (П. Вас.); «Как податливы *подушки* дивана, И слышно, как *дышат* они во сне» (Луг.); «так *пожар пожирает* траву» (Цв.); «*Праздник Дразнит*» (Кам.); «в те года, как *вьюга вьючила* // груз снегов на плечи нам» (Асеев); «И *звал* назад с могучей силой Ночного моря синий *вал*» (Кедрин); «и *осень* — / с виноградом барка / — того гляди, / сама / *уснет*» (Уш.); «Солнце село, *Степь остепенилась*»; «Новые *сверкания* *Свергают* С трона предыдущее *сверканье*» (Матв.).

Гораздо реже антропоморфная метафора заключена в дееспричастном обороте: «Бал у хаты *колыхала, Тешась в тучах, тишина*» (Хл.); «*моря, / мурлыча, / легли у ног*» (Маяк.); «*Пушки замолкли, крови покушав*» (Заб.); «Видел ли ты, Как *коса в лугу скачет*, Ртом железным *перекусывая* ноги трав?» (Ес.).

С антропоморфными глагольными метафорами соотносятся и метафоры, в состав которых входят некоторые существительные: «у *липы в лепете*» (Маяк.); «*недоуменье меди орудийной, доверчивость деревьев*» (Паст.); «*тяготенье стяга / к лаврам выстраданных могил*» (Цв.); «Давайте *перемолвим* // *безмолвье синих молний*» (Асеев); «кто не пьян *болью балалаек*» (Уш.); «*радость родников*» (С. Марк.); «*агония огня*» (Мануйлов); ср. «*маятников маята*» (Цв.) — «беглый маятник *маялся* в сумраке спертом» (Чухонцев).

Помимо антропоморфных глагольных метафор с паронимией сочетаются и другие типы глагольных метафор: «От жара *струились стручья*» (Паст.); «Сан-Марко два *жгута* витые Колени *жгут*, мечту двою» (Брюс.); «*Гудит година* путевая»; «Почему *теснится* в подъязычьи *стон*» (Багр.); «а Красная *площадь* раскинулась рощицей, / превращается в сад, / шелками *полощется*» (Кирс.). Глагольная, в частности, антропоморфная, метафора образует паронимическое сочетание с глагольным распространителем: «Меха... *Храпели* горлом *хрипло*»; «*Стоусто* небо *застонало*» (Хл.); «Восток *шаманил* *машинально*»; «*Душно дышат* табаки»; «Сады *тошнит* от верст *затишья*»; «Огромный сад *тормошится* в зале В трюмо — и не бьет стекла»; «У окуня ли *екнут* плавники» (Паст.). Паронимы объединяются в атрибутивные конструкции с метафорическим эпитетом: «*зерна светозарные*» (Сев.); «*белеющее блянье, в пеклеванных выкликах*» (Паст.); «*рожью гнилою и ржавой, просоленное солнце*» (Багр.); «*недобитый быт*» (Асеев); «*Пылает поздний шиповник, Шипящий, закатно-красный*» (Сельв.); «в *ослепительном сплетенье*» (Заб.); «*ароматное ярмо, стыд студеной*» (Евт.). Метафорические эпитеты имеют и антропоморфный характер: «*легкомысленная солома*» (Манд.); «*зарезанная заря*»

(Асеев); «*ощерившиеся пещеры*» (Петровых); «толпа *метавшихся метафор*» (Ант.); «*озорная заря*» (Р. Рожд.).

В ряде случаев паронимические сочетания сами по себе не образуют тропа, а представляют собой часть сложного тропа. Таковы некоторые сочетания Пастернака: «*Ворожит замороженный месяц*»; «Пусть *взапуски* с *зябкостью* запертых лавок Бежит, в рубежах дребезжа, синева».

Несколько тропов, осложненных паронимией, объединяются в один сложный образ: «*Роба по-рыбьи* — плюх! Нет, чтобы лечь, как вещь! *Плещет*, как рыба *леи*!» (Мориц). Сочетаются три тропа, два из которых связаны паронимическими отношениями: *роба* — *по-рыбьи*, как *рыба*; «*роба плещет*»; «*плещет*, как *леи*». Одни и те же слова входят в разные метафоры: «*Осеню себя осенью*» (Сев.) — «А тут всю землю *осень осенила*» (Лук.).

Паронимия — один из способов обновления традиционных тропов. Традиционное сравнение света, тумана, мглы и т. п. с тканью лежит в основе метафор: «*свитки света*» (Герасимов); «под *ранцами* и *сумками* *Сумрака* и *мги*» (Паст.); «*Туманы* В *мантиях*», «*Туманности* в *мантильях*» (Март.). Метафора Пастернака «*Метель* *полночных матиол*» обновляет традиционное сравнение цветов со снегом. Метафора Антокольского «*Шапка Шипки*» возникла на основе традиционного «*шапка горы*». Сравнение Н. Матвеевой: «*Девятый вал*, бодучий словно *вол*», — существует на фоне сравнения волн с конями, а метафора Вознесенского: «А по спине под луной купоросной / льется *волос* *распущенных вал*» — на фоне более обычной метафоры «*волна волос*».

Таким образом; в поэзии XX в. паронимия последовательно взаимодействует с компаративными тропами. Хотя некоторые из рассмотренных типов взаимодействия тропов с паронимией используются чрезвычайно редко, показателен сам факт их существования, свидетельствующий о том, что возможности приема расширяются. Это можно рассматривать как одну из тенденций развития паронимии в поэзии XX в.

Сочетаемость слов и паронимия

Уже в поэзии XVIII—XIX вв. выделяются слова, сочетаемость которых явно зависит от их звучания. Это такие слова, как *ветер*, *лист*, *скала*. На протяжении XX в. круг таких слов увеличивается, а у слов, уже включенных в этот процесс, появляются все новые и новые соответствия.

В поэзии XIX в. слово *скала* сочетается со словами: *скользить*, *сакля*: «Казалось, приросли к *скале* Две *сакли* дружною четой» (Лерм.); *скакал*: «По *скалам* Кавказа Она Ленорой, при луне, Со мной *скакала* на коне» (Пушкин); *склонить*: «И *скалы* тесною толпой... Над ним *склонялись* головой» (Лерм.); *сказалась*: «*скала* (...) жалобно *сказалась*» (Полонский); *скула*: «А *скалы*, как *скулы* Этой пасти морской» (Вяз.). В поэзии XX в. слово *скала* вступает в сочетания отчасти с этими же словами: *скользкий*, *скользить*: «*скользящая*» (Блок, Безым., Шерв.); «*соскальзывать со*

скал» (Шаламов); *сакля*: «к скале прилипла сакля» (Бунин); «в пробоину скал // вот с этих тропинок узких // на сакли, звеня, опускались войска // золотопогонников русских» (Маяк.); *скула*: «И снова почти о скалы скулой» (Маяк.); «Если скула // о скалу — труп» (Асеев); в тропах: «скулы каменные скал» (Петников); «На скулы скал надвинут звездный шлем» (Марк.); «И скалы, приникшие скулами к стеклам террасы, молчали» (Ант.); «профиль скуластой скалы» (Голубков); обратный троп: «скулы, как скалы» (Матв.); *скакала*: «Река скакала по скатам скал» (Марк.); *склонить*: «Я не забыл о мощных скалах, Склонявших голову ко мне» (Ант.). Оно сочетается и с целым рядом других слов: *скат*: «скальный скат» (Брюс.); «скалистый скат» (Вяч. Ив.); *раскалывать*, *расколоть*: «Гранит высоких скал расколот» (Бальм.); «Она раскалывала скалы» (Ант.); «скалы раскалывает на стихи» (Лук.); «расколотый на скалы Карадаг» (Петровых); *осколок*: «осколок темных скал» (Гор.); *раскалять*: «у раскаленных скал» (С. Марк.); *скелет*: «Прилип к скале лесов скелет» (Маяк.); *скалиться*, *оскалы*: «Домами скалила скалы далекость» (Маяк.); «скалы, руины, оскалы ущелий» (Корн.); «И вот над моей головою висит / оскаленной смерти виденье, / огромная “господи, пронеси!” — / скала, угрожая паденьем» (Корн.); «...гребни валов, Набегая на скалы, преобразают оскалы в осколки» (Март.); *осклабиться*: «Осклабься во все лицо, как скала» (Паст.); *сколько*: «Но под стихиями синей пустыни Сколькими скалами этих костей Гниет, выветривается и стынет Проросшая рвами степь» (Сельв.).

В XIX в. слово *лист* сочетается со словами *шелестит*, *блестит*, давая повторяющиеся сочетания. На звуковой близости основаны и более редкие сочетания, с глаголами *истлеть*: «Истлели быстрой чередой, Как листья осенью гнилой» (Пушкин); *сплестать*: «Когда листья твои сплестали Солима верные сыны» (Лерм.); *стлать*: «Шумящи красно-желты листья Расстлались всюду по тропам» (Держ.); *стелить*: «Орешника лист ароматный Тебе я в тени настелю» (А. К. Толстой); *слетать*. Сочетания с этими глаголами встречаются и в поэзии XX в.: *истлеть*: «лист, глух, истлел» (Вяч. Ив.); «Истлеют падью листопада» (Ес.) (ср. «лес истлевает лиственный» (Асеев)); *стелиться*: «Топча по осени дубовые листья, Что густо стелются пустынною тропинкой» (Манд.); *слетать*: «Уже кленовые листья На пруд слетают лебединый» (Ахм.); «лист... слетал» (Паст.); «Когда я гляжу на летящие листья, Слетающие на булыжный торец» (Цв.). Одновременно круг паронимических подобий слов *лист*, *листва* расширяется. Это глаголы: *ластиться* (Бальм.), *литься* (Ес., Заб.), *лосниться* (Ант.), *сулить* (Слуц.), *распластывать*: «Распластывает листьев пятерню» (Тарк.); *хлестать*: «первым выхлестнуть листом» (Гор.); «дождем ты листья исхлестал» (Асеев); прилагательные: «слоистые листья» (Сельв.); «листва, лисья» (Сельв.); «ластовидной листвою оброс» (Тарк.); «стылый листопад» (Вс. Рожд.), ср. «листьев ржавая усталость» (Утк.); «В листьях будто усталость» (Петровых); «вверх ладонью кленовый лист // как литой блестел под луною» (Асеев); существительные — члены сравнительного оборота: «Как лисята, рыжеют листья» (Жигулин); «Пластырем липнет ко лбу листопад» (Матв.); «листьям, как ласточкам красным» (А. Дементьев). Слова *листья* и *ласточки* используются и в других позициях, в частности, как подлежащие разных предложений:

«...как вьется плавный *Лист* над скамейками, Как *летают ласточки* мимо часов упрavy» (Багр.), ср. «И *ласточка* зари восход Встречает щебетаньем»; «И роща в тень свою зовет *Листочков* трепетаньем» (Жуковский).

Слова одного паронимического гнезда и, в частности, слова, которые объединяются друг с другом, обладают отчасти совпадающей сочетаемостью. Это можно проиллюстрировать словами *мир* и *море*. Слова *мир* и *море* объединяются как однородные члены: «В *мире* широком, в *море* шумящем» (Брюс.); «и льется на *море*, на *мир*, на Ливадию» (Маяк.); «рассматривала *мир*, и *море*, и песок» (Кирс.); «*Море* крыш возвести на бумаге, Целый *мир*, целый город в снегу» (Паст.); «И вестники бури рыдали / Над *морем*, над *миром*, над ним» (Солоухин); «над *миром*, над *морем* раздольно парить» (Р. Рожд.); как члены параллельных конструкций: «В *мире* нашем другие живут, В *море* нашем — не те корабли»; «Кого потерял он в огромном *мире*! Кого потерял он в осеннем *море*?» (Шефнер); как члены соотнесенных предложений: «*Мир* в тишине с головы до пят. *Море* — не запятнётся» (Маяк.); «Чернеет сад. За ним — обрывы, *море*. Оно молчит. Весь *мир* молчит...» (Бунин); как члены сравнительного оборота: «И *мир*, как *море* пред зарею» (Вол.); «Как в *море*, в *мире* не дремлет России Девятый вал» (Обрад.); метафор: «в *морях миров*» (Бальм.); генитивных конструкций: «*Море мира*» (Жаров); «Все *море мира* верой *мерь*» (Дудин).

Каждое из этих слов имеет в свою очередь ряд соответствий. Слово *мир* сочетается со словами *умирающий*: «*умирающий мир*» (Брюс.); *мерцание*: «в *мерцании мира*» (Бальм.); «среди *миров*, в *мерцании* светил» (Ан.); *время*: «Мы в *мире времени*» (Брюс.); «*Время — мера мира*» (Хл.); *мера*: «Наш ясный *мир* четырехмерный» (Кирс.); «*безмерный мир*» (Брюс.); «С этой *безмерностью* в *мире мер*» (Цв.); «то *мира жестокая мера*» (Недогонов); «*Безмерен мир*» (Дудин); *мор*: «Ангел *мира* есть, / И ангел *мора*» (Март.); *марев*: «*марев моргающих миров*» (Белый); «*марев и миров*» (Тарк.); *миф*: «Но город-*миф* — мой *мир* домашний» (Брюс.); *мираж*: «*мир-мираж*» (Ан.); *миг*: «тот *мир*, тот *миг* — с его *миражным* раем» (Ан.); *морда*: «пусть исказится за чертою черта / поношенной *морды мира*»; «А может, мне верить уж не с кем, / и *мир* — только страшная *морда*» (Асеев); *мил*: «*мир мил*» (Асеев); *замуровать*: «*мир замурован*» (Гор.); *замарать*: «*мир замаран*» (Ант.); *мерещиться*: «Мне *мерещились* как въявь / среди бела дня *миры*» (Март.).

Слово *море* сочетается почти с тем же кругом слов: *умирающий*: «Над пустыней полусонной *умирающих морей*» (Бальм.); *меркнувший*: «тайно стынут волны *меркнувших морей*» (Бальм.); *марев*: «*море, марев*, мать»; «*морское марев*» (Кузмин); «*заморское марев*» (Наров.); *мор*: «*мор*ок *морей*» (Багр.); *мера*: «Где же пушкинское (взрыд) Чувство *меры*? Чувство *моря* Позабыли — о гранит Бьющегося?» (Цв.); *мерить*: «Здесь *мерил море* гемузский лот» (Шерв.); «Как *море меряет* моряк...» (Слущ.); *время*: «Несло в неопознанном измерении, Где чувства реальнее, чем *море* и *время*» (Возн.).

Как видно из приведенных примеров, расширение сочетаемости того или иного слова идет в двух направлениях. Паронимические соответствия слова имеют и прямой и тропеический характер, по-разному распределяясь относительно каждо-

го конкретного слова. В XX в. активизируются именно тропеические соответствия слов. Их, в частности, приобретают слова, которые уже имели паронимические соответствия в XIX в. Слово *забота* устойчиво сочетается со словом *забыть*. Отправная точка в этом ряду — сочетание Пушкина: «О, дай *забыть* хоть на единый час Моей судьбы *заботы* и тревоги». В XX в. оно повторяется: «Блеснет *забытыми заботами*» (Хл.); «*Забыта* пестрая *забота*» (Кузмин); «*забыть заботы*» (Кирс.); «*забота* рядом с бусами *забыта*» (Г. Семенов). Слуцкий усложняет это сочетание: «А что такое полная свобода? Не тайная, а явная? Когда — / *отбита беда? Забыта забота?*» Слово имеет и метафорические соответствия: «Когда ты загнан и *забит* Людьми, *заботой* иль тоскою» (Блок); «над *зыбью* привычных *забот*» (Шефнер).

Слово *день*, которое включалось в сочетание с прямым значением в XIX в.: «Богамы вам еще *даны* Златые *дни*, златые *ночи*» (Пушкин), приобретает несколько тропеических соответствий. Оно объединяется не только со словом *дно*, образуя метафоры, типа «до *дней* последних *донца*» (Маяк.), о которых уже шла речь в другой связи, но и включается в тропеические сочетания с другими словами: «зрели *дни*, как *дыни*» (Маяк.), глаголами: *вдень*: «*День в день / вдень*» (Асеев); *задень*: «Ты меня, пожарче, *День, задень!*» (Прок.), *дунь*: «в *день дунь*» (Асеев). Слова *день* и *дюна* включаются и в тропеическое сочетание — это троп Е. Гуро «*день-дюна*», приведенный Р. Якобсоном, и в сочетание с прямым значением: «как уходит в *дюны // день*» (Кирс.).

В ряде других случаев слово сначала приобретает паронимическое соответствие с прямым значением, затем входит в состав тропа: «*высокая осока*» (Майков) — «*зеленокошая осока*» (Глаз.); «*косы осоки*» (Матв.); «*усталые уста*» — «И *уста* наших слов — как *устья* Двух державных и смежных рек» (Наров.); «*нагие ноги*» (Сологуб, Хл.) — «*наглые ноги*» (Возн., Вин.). Глагол *кормить* входит в контексты разных типов: «*Накормил* бы баб *комаринских* едой» (Кам.); «В Москве, в ледовитой *каморке*, *Подкармливал* рыжую *печь*» (Луг.), в том числе и в метафорические: «*кармином* губ *кормила*» (Уш.); «Я *парижан* *кормила* Своим горячим ртом. *Кормила* *карманью*» (Ант.).

Слово *облако* сочетается со словами этимологически близкими: «*облаков* неуловимых *волокнистые* стада» (Лерм.); «*облаков* *волокна*» (Фет, Блок); «*Луну* *заволокла* громада *облаков*» (Полонский); «как будто *облак* *обволок*» (Белый). Слово имеет и другие соответствия: «*область* *облаков*» (Коневской); «*облако* и *яблоко*» (Мориц) и др. Слово *облако* входит и в различные тропеические сочетания: метафоры: «*облака* синий *клубок*» (Жигулин); «*облокачивались* *облака* на крыши *мокрые*» (Лук.), сравнения: «И *облака* в силу этих причин *Стали* похожи на окаменелые *обломки* коралловых *рифов*» (Март.). Устойчива и связь *облако* — *облик*: «*облако ... обликом* Зевеса» (Бунин); «И *облакам*, *ловя* их очертанья, На лебединую их глядя *стать*, Давать какой-то *облик* и *названья*» (Вс. Рожд.); «По *небу*, *меняясь* *обликом*, Куда-то *облако* *шло*» (Вл. Соколов); «*Облики* *облаков*, *Отблески* *облаков*» (Матв.).

Слово *парус* входит и в сочетания с прямым значением: «*распускай* *паруса*» (Кам.); «*распущенные* *паруса*» (Гум.); «*распарывая* *парус*» (Корн.); «*вспарывая* *паруса*» (Выс.), в сочетания с метафорическим эпитетом: «*преснота* *парусов*»; «*паренья*

парусная снасть» (Паст.); «Пусть *парус, распятый* на мачте, Все беды возьмет на себя» (Шефнер), в конструкцию сравнения как образ сравнения: «*Распластывал* облако, как *паруса*» (Паст.); «*испаряется, как парус*» (Возн.), в метафору: «деревьев *просторные паруса*» (Сам.).

Слово *луч* в поэзии XIX в. сочетается со словом *случайный* (Пушкин, Фет), в поэзии XX в. эти слова распределяются как члены сравнительного оборота: «То, что прежде *случайно*, подобно *лучу*, Залетало в мою темноту, забредало...» (Слущ.). Слово приобретает и другие прямые — «*лучший луч*» (Светлов) и тропеические соответствия: «...*лучам* невмочь От неба *отлучиться*» (Мориц); «*лучи лучины*» (Евт.).

У слов, которые имели тропеические соответствия уже в XIX в., круг таких сочетаний расширяется. Слово *колокол* в поэзии XIX в. сочетается со словами с корнем *клик*. Эта ассоциация повторяется и в XX в.: «*колокол скликал*»; «*колокола откликнулись*» (Блок); «*колокол... перекликается*» (Бунин); «*клик колокольный*» (Гор.); «Что медью *перекликнулись* в ночи *Колокола* убогого *Никола*» (Багр.); «*Колокола* и сонные гитары Им нежно *откликаются* с земли» (Заб.); «С городскими *колоколами* *Перекликается* под куполами Чей голос» (Март.). Второй ряд сочетаний включает слово *клокотать*: «*заклокотавших колоколен*» (Белый); «в *колокола* *клокотать*» (Маяк.); «Этот город, как *колокол-сплетник, клокотал*, выбивался из сил» (Меж.); ср. «*коллоквиум колоколов*» (Кирс.). Слово *душа* в XIX в. сочетается со словом *дышит*: «*Душа, душа, которая всецело* Одной заветной отдалась любви И ей одной *дышала* и болела» (Тютчев). Это сочетание многократно повторяется в XX в., в особенности в 1910—1920-е годы и доходит до нашего времени: «Плывет и жизнью нежной *дышит* *Душа* под космами таинственных убранств» (Вяч. Ив.); «И *душа* моя — поле безбрежное — *Дышит* запахом меда и роз» (Ес.); «И небом невозбранно *дышит* Почти свободная *душа*» (Ход.); «Живая *душа* человека Страдала, *дышала*, жила» (Заб.); «*Душа, Задерганный звереныш, Дыши, дыши*» (Иск.), ср. также у Н. Асеева, Н. Ушакова, Р. Ивнева, П. Васильева и др. Слова *душа* — *дыша* используются как рифменная пара: «Пускай лишь раз, былым *дыша*, О нас поплачет втихомолку Шалунья девочка — *душа*» (Блок); «*душа*, Как голубой кристалл, Блистает, не *дыша*» (Брюс.). Пара *душа* — *дышать* соотносится и по-другому: «*Дышу я душами* принцесс» (Сев.). Повторяются сочетания со словом *душит*: «Прервутся сны, что *душу душат*» (Ход.); «*Душу* утренней Смугляны *Душит* хвоей Лесовик» (Гор.); «*души задушены. Сибирей саваном*» (Маяк.); «Нам *душат души* прошлого обноски» (Дудин). Это сочетание участвует в сложной игре созвучными словами в стихотворение Цветаевой «Душа»: «Шестикрылая, радушная, Между мнимыми — ниц! — сущая, Не *задушена* вашими *тушами, Душа!*», где противопоставлены *душа* и *туша*. Слово сочетается с метафорическими эпитетами: *воздушная* (Бальм.), *душистая* (Сев.), ср. «*души душистый стих*» (Белый), *душная*: «*душа — душна*» (Паст.); «молодая *душная душа*» (Меж.).

Слово *тоска* в XIX в. имеет эпитет *жестокая*: «*жестокая тоска*» (Некр.); «*тоски жестокой лезвие*» (К. Павлова). Это сочетание используется и в XX в., например, у Ахматовой. В начале XX в. слово приобретает новую пару — *тусклая*. Кроме того,

слово вступает в метафорические отношения со словами *тиски*: «в *тисках* бесконечной *тоски*» (Маяк.); «кого крепко держала в *тисках* Ночная, *тоска*» (Адалис); *стекло*: «И полночь режет по сердцу Тупым *стеклом тоски*» (Тих.); *истекать*: «*истекать тоской*» (Асеев), ср. «*истоки... тоски*» (Шаламов). Сочетание с глаголом *таскать* может иметь и прямое значение: «Под ручкой / ручки груз вам / *таскать* ли /с *тоски...*» (Маяк.), и переносное: «Любовь и *тоску таскаю* За пазухой, как псалтырь» (Н. Бенар).

В XIX в. слово луна сочетается с глаголом *лечь*: «А ручная-то луна Словно нежная жена! Так и *лечет* к губам невольно» (Вяз.). Это сочетание повторяется и в поэзии начала века: «Лунный луч ко мне *прильнул*» (Бальм.); «и *лечет*, и *лечет луна*» (Ив.), ср. «К снежной луне гиацинтово-синей Вместе с тобою лицом я *прильну*» (Вол.), и в поэзии 60-х гг.: «*лечула луна на брови*» (Возн.). Слова *луна*, *лунный* входят в метафорические сочетания «*лунные льны*» (Вяч. Ив., Вол.); «*лечная луна*» (Л. Васильева); «*лунная лень*» (Асеев, Дудин); «В *латунной лунности* ночей» (Санников); в сравнительные обороты: «*лунный свет* ложится, Как *лечные* белые холсты» (Бунин); «Луна, как *длинный лень* в тазу» (Зенк.); «Но даже луна, — идеальный *нуль*» (Сельв.); «На *луне* — *лицо нуля*» (Соснора). Слова *луна* и *лень* объединяются как однородные члены в рамках тропа: «В чьих косах — *рожь, лень и луна*» (Сев.), ср. «Луна расплавленная — *лунь*» (Сев.).

Глаголы *звенеть*, *звонить* и *звать*, сочетаемость которых отчасти совпадает, входят и в сочетания с прямым значением: «*зовут заветные ступени*» (Бальм.) — «*звенит заветная полтина*» (Кедрин), и в метафоры: «*Звенели звезды*» (Вол.); «*Звенит голубая звезда*» (Ес.) — «Не достигнуть *звезды, которая зовет*» (Бальм.); «*Звезды первую звезду зовут*» (Луг.); ср. «*звездный звон*» (Вол.); «*звездная звонница*» (Ес.); «*звон звезд*» (Ес., Мориц). Кроме того, глагол *звенеть* приобретает и другие паронимические соответствия и входит в ряд метафор: «Собинов, / *перезвоните звоньем Южина*» (Маяк.); «И мне в земле московской *прозвонит* Крылатое и чистое *назвонье*» (С. Марк.); «И *позванивают позвонками* Камнею, костою, сердцем» (Ант.); «*звон цепов* С восхода до восхода *Вонзался* в воздух сном шипов» (Паст.); «Жандармские шпоры / *вонзали* свой *звон* // в гражданские споры // ученых персон» (Асеев), ср. «И в третий, плеснув, уплывает *звончик* Сплошным *извиненьем*» (Паст.). Слово *зовет* со своей стороны имеет свой круг сочетаний, также метафорических: «*зовет завод*» (Цв., Третьяков); «*зовет заводь*» (Корн.). Слово *звезда*, которое имеет паронимические соответствия в глаголах *звенеть* и *звать*, кроме того входит в метафорические сочетания «*звездные звенья*» (Вол., Кам.); «*звездная узда*» (Герасимов); «Сверху разведывают *звезд взводы*» (Маяк.), ср. «*зевать на звезду*» (Щипачев).

На фоне повторяющихся тропов появляются тропы, включающие новые слова. При обычной смысловой связи *руки как реки* появляются и другие сравнения: *руки — рог*: «Я в *руки*, как в *рог*, трубила» (Цв.); *руки — раки*: «На салфетке в ряд, как будто *раки* на тарелке, их *руки* красные лежат!» (Возн.). Слово *река* в свою очередь приобретает тропическое соответствие: «Над высокою горою Поднимались башни замка, Окруженного *рекою*, Как причудливую *рамкой*» (Гум.).

Рассматривая судьбу отдельных слов, нетрудно заметить, что часть сочетаний повторяется, в то же время круг паронимических соответствий слова становится все шире. Например, слово *смерть* имеет устойчивое соответствие *смотреть*, которое в XX в. повторяется в разных вариантах: «Но из мглы *смотрела*, вам кивая, — *Смерть!*» (Брюс.); «*смерти* в глаза *смотревший* не раз»; «Сам *смотрящий смерть* воочию» (Маяк.); «Слава и *смерть* — две родные сестры — / *Смотрят* в седой зенит» (Луг.); «через Нальчик и Моздок *смотрит смерть* с гор» (Асеев), ср. «А *всмотреться* не могу в *посмертную* тьму?» (Ант.). В то же время появляются и другие слова, созвучные слову *смерть*: *сметает*: «То короны и митры *сметает*, шутя, Всемогущая *смерть*, пролетая» (Мереж.); *смеется*: «*Смеется* ветром *смерть*» (Белый); «*Смерть* не плачет, не *смеется*» (Заб.); «Сквозь *смех* — *Смерть*» (Цв.); «*Осмеяте* / разговор о *смерти*» (Асеев); *смерд*: «Над *смертью*, *смердом* и страданьем» (Блок); *сумрак*: «*смертный сумрак*» (Блок); «Люди его назовут *Сумрачным* именем: *Смерть*» (Гум.); «Со мной о самом грубом *Сумерничает смерть*» (Саянов); «В *сермягу* завернувшись, *смерд Смотрел* назад, где север мерк И снег соперничал в усердьи С *сумерничавшею смертью*» (Паст.); *смелость*: «*смелостью смерть* поправ» (Маяк.); *сметь*: «И *смерти* / коснуться его / не *посметь*» (Маяк.); «разлучить бы нас *смерть* не *смела*» (Гудз.); *самоотречение*: «Над *смертью* Маяковского, ты слышишь, *Всходила* песня *самоотречения*» (Луг.); *смерч*.

Эти же две тенденции и особенности — с одной стороны, повторение определенных сочетаний, с другой стороны, стремление расширить сочетаемость слов, определяют и картину развития разных паронимических гнезд. Разные паронимические гнезда отражаются в поэзии XX в. по-разному. В некоторых выделяется слово, которое приобретает множество звуковых подобий, в то время как другие слова этого же гнезда имеют значительно меньшее количество паронимических соответствий. Например, гнездо, включающее слово *ветер*, в первую очередь представлено паронимическими сочетаниями с этим словом. Оно притягивает к себе слова *веретено*, *вертеть*, *врет*, *ворота*, *вретище*, *верста*, *вторить*, *верить*, *воротник*, *ворот*, *твердить*, *травя*, *отравленный*, *ферт*, *Петр*, *гетры*, *тревога*, *товарищ* и т. д. Другие слова этого паронимического гнезда гораздо реже вступают в паронимические отношения: *травя*: «Как будто мало по лугам *снотворной Травы* от всяческих *тревог!*» (Цв.); «*травы перетравленные*» (Недогонов); «волоокая фиалка *растворяется* в *траве*» (Матв.); *тревога*: «*товарищей* мучит *тревоги отравы*» (Маяк.).

В других паронимических гнездах выделяется несколько слов, вокруг которых группируются паронимические соответствия. Например, слово, *слава*, *соловей*, *веселый*. В поэзии XIX в. (у Баратынского, Лермонтова, К. Павловой и др.) повторяется сочетание *сливаются слова*. Это сочетание переходит и в поэзию XX в.: «И в одну благодарность *сливаем слова*»; «Сначала *слова* и губы И скулы / Кофейный гомон *сливал*» (Маяк.); «*Слова* — как светляки с большими фонарями... *Сливая* целый мир» (Заб.); «*слившись* с ними, как *слово* и *слово* на моем и на их языке» (Ахмад.).

Другой круг сочетаний включает в себя слово *слава*: «Здесь вихри и рокоты слова и славы» (Бальм.); «слово и славу — / к алому сплаву» (Асеев); «А слава? А слава доходит до звезд! А слово бесслезно, Не надо нам слез» (Прок.), ср. «Славное — рот — словцо Выжал» (Цв.); «А ты — подспудной тайной славы Засасывающий словарь» (Паст.). Пара слово — соловей, встречавшаяся в XIX в.: «Молвит слово — соловей поет» (Лерм.), приобретает широкое распространение в XX в. Слово *соловей* употребляется и в прямом и в переносном значении. При прямом употреблении слова *соловей* оно входит в сочетания типа: «Молодой запел душа-соловьешка, Пословечно соловей да выговаривал» (Ан.); «В рондо таврического соловья, Где я различал родные слова» (Сельв.); «Соловьи славословьем грохочущим Оглашают лесные пределы» (Паст.); «соловья слова» (Соснора). На этом фоне появляются и другие характеристики соловьиного пенья, опирающиеся на звуковой состав исходного слова: «соловьиное соло» (Уш.); «И рокотал соловей — Славу!» (Цв.). Слово *соловей* приобретает звуковые соответствия разной степени полноты: «сиял, висел» (Паст.); *веселый* (Гор.); «Как соловей, расцеловавший воздух» (Асеев) и наиболее полное: «осоловевший соловей» у Маяковского.

Слова *соловей* и слово вступают и в другие отношения друг с другом. Слова *соловей*, *соловьинный* используются как опорное слово тропа — образ сравнения, опорное слово метафоры для обозначения слова: «Из-за слов твоих, как соловьи» (Гум.); «трудные Словеса сии — лишь вопль Соловьинный» (Цв.); «...но мертвы моих слов соловьи, И теперь их сады — словари»; «Ни слова о любви! Но я о ней ни слова, / Не водятся давно в гортани соловьи» (Ахмад.); метафорический эпитет: «соловьиное соло» (Сельв., Комиссарова) и другие обороты: «чтоб слова / соловьи разносили изо рта» (Маяк.); «Ты ей в хвалу Не пожалеешь слов, Рванешься стаей соловьиной в кличе» (П. Вас.). Метафора Цветаевой «соловьи слова» — о поэтах — развивает иные смысловые связи.

Для поэтов начала века значима ассоциативная связь *славяне* — *слава*: «Славяне — Вам светлая слава» (Бальм.). Ее содержат исторические размышления Волошина: «Пусть Sclavus раб, но Славия есть СЛАВА: Победный нимб над головой раба!». Через много лет эти смысловые связи повторяются также в связи с размышлениями об исторической судьбе славян: «Где сердца единого сплава, Там слова созвучны словам. Скажут — Славия, слышим — слава, Скажут — слава, вспомним — славян» (Наров.).

Слово *веселый* сочетается, как уже говорилось, со словом *весенний*, и оба они в свою очередь сочетаются со словом *весло*: «Между лесами и селами Веслами гресть веселыми В область больных болот» (Кузмин); «веселые весла» (Шкляр.) — «Весенне весла золотятся» (Прок.); *весть*: «весенняя весть, весть весны» (Белый); «вестница весны» (Гудз.) — «весть веселых ливней» (Ахм.). Слово *веселый* и однокоренные сочетается и с другим кругом слов: «весело повесили» (Кам.); «веселый вальс» (Меж.); «веселые волосы» (Евт.); «веселились велосипеды» (Соснора).

Паронимическое гнездо, включающее слова *пыль*, *поле*, *пуля* и т. д., в свою очередь имеет несколько представителей, обладающих широкой паронимической сочетаемостью. В поэзии XIX—XX вв. повторяется пара *пыль* — *поле*: «Лежит в

пыли, на поле сечи» (Полежаев); «Вихрем *пыль* летит с *полей*» (Тютчев); «И улеглася *пыль* на опустелом *поле*» (А. К. Толстой); «Чрез рокот рек, Чрез *пыль* *полей*» (Багр.); «*пыль* дорог и ширь *полей*» (Исак.); «Ветер в поле, хоть и *полном* *пыли*» (Март.). Глаголы *пылить*, *пылиться* сочетаются и со словом *поле*: «Пошли стрельцы, *запылили по полю*» (Ес.); «вышла конная бригада, прахом *по полю* *пыля*» (Корн.); «Ночными прусскими *полями* / ведут дороги, *не пыля*» (Недогонов); «*пылят поля*» (Лук.); с другими словами: «*плантации пылятся*» (Паст.); «*пылит* *палитра*» (Матв.). Слово *пыль* включается в один ряд со словом *пепел*. В поэзии XIX в. эти слова используются и как синонимы, и как антонимы: «И то, что *пепел* нам священный, Для них одна немая *пыль*» (Вяз.). В XX в. они используются как синонимы: «И вместе с *пылью* *пепел* жгучий Любви сгоревшей собирал» (Вол.); «Слоем *пепла* занесло их, *слоем* *пыли*» (Левит.). Кроме того, слово *пыль* сочетается со словами *полдень*: «Камни, *полдень*, *пыль* и *молот*» (Брюс.); *пламя*: «*Пыль* *миров* и *пламя* *белых звезд*» (Вол.); *плесень*: «*пыль* и *плесень*» (Уш.); *пальба*: «Питается *пальбой* и *пылью*» (Паст.); *пилюля*: «Лишь *пыль* глотала дождь в *пилюлях*» (Паст.); *плоть* (в противопоставлении): «Все, что было *плотью*, Развеелось, как радужная *пыль*» (Вол.). Оно включается в атрибутивные сочетания: «*пыльная пыль*» (Герасимов); «в метелях *полуденной пыли*» (Маяк.); «*Пыльный полдень* плавит главы» (Вс. Рожд.); в генитивные сочетания: «белой *пыли* *пелена*» (Брюс.); «*пленка пыли*» (Маяк.); «*пыли* *самотканый полог*» (Шефнер); в глагольные сочетания: «Я чую, на *плиты* море Волной золотой *пылит*» (Вяч. Ив.); «*Пыль* от ползущей отары На запад *плыла*, *розовея*» (Вс. Рожд.), ср. «*Пылил* и *плыл* заштатный тротуар» (Паст.).

Слово *поле* сочетается с прилагательными *пыльный* (Бунин, Уш.), *опаленный*: «на полях *опаленных* Родоса» (Гум.); «на *опаленном* *поле* потрудись» (Глаз.), ср. «*опалена* *поляна*» (Тих.); «*пылают* *поляны*» (Уш.); *пыльный* (П. Вас.); *опаловый* (М. Лохвицкая); *палевый*: «с небесных *палевых* *полей*» (Кузмин); *пленительный* (Кузмин); с глаголами: *палить*: «жгучий луч *палит* *поля*» (Брюс.); *полить*, *поливать*: «*полями*, кровью *политыми*, кровью *поля* *поливать*» (Маяк.); *полечить*: «Поход твой *поле* *полечит*» (Асеев).

Слово *попынь* сочетается со словами *пыльная*: «*пыльная* *попынь*» (Петн.); «И на запекшейся губе, / и *пыльной*, как *попынь*, и горькой» (Асеев); *полна*: «Тишина... Чебрецом и степною *попынью* *полна*» (Мануйлов); *опальный*: «И видятся нам сквозь туман *Опальная* юность поэта, *Попынное*, знойное лето, Бессмертные строки цыган» (Вс. Рожд.). В стихах П. Васильева наряду с повторяющимся сочетанием «*попынное поле*» встречается сравнение: «*Попыни* горьки, Как тоска *попоянок*»; метафора: «*попынное* *попымя*».

Сочетаются слова *поле* — *пуля* — *пал* — *пыль*: «И *пал*, сраженный *пулей*, Младенец Иисус... Он лежит На Марсовом *Поле*» (Ес.); «В чистом *поле* *пули* свищут» (Фатьянов); «Они из *пыли*, словно *пули*, Летели в стойбище свое» (Заб.). Метафора *пули* *пели* повторяется у Хлебникова, Кириллова, Саянова, Корнилова, Асеева: «Но *пули* *пели* мимо — не *попали*» (Слущ.); повторяется и сравнение *пули* — *пчелы*: «Вокруг тебя *пчелой* звенели *пули*» (Багр.), ср. «*Пулями*, *пулями*, *пулями* / Бешеные *полемизируют*» (Возн.).

Едва ли не самое популярное паронимическое гнездо — гнездо, объединенное созвучиями *г-р* и *г-р-д* и включающее слова *гора, горе, город, гряда, град, груда, грудь, огород, гордый, дорога, друг, дроги, виноград*. Особенность слов этого паронимического гнезда в том, что они легко притягивают к себе слова смежных гнезд — *горб, гром, горн, горло* и т. п. Благодаря этому паронимические связи слов расширяются. Значительное число сочетаний включает в себя слово *город*. В поэзии XIX в. оно сочетается со словами *горит, гордый*: «*гордый град*» (Гнедич); «*громадный, гордый град, о гордый город мой*» (Ап. Григорьев). Эти сочетания попользуют и поэты XX в. У разных поэтов повторяется сочетание *гордый город*: «Я измучен шумом *гордых городов*» (Сол.); «*гордый город*» (Крайский); «*Гордый город над Невой*» (Наров.); «*Гордый город*» — название нескольких стихотворений, например, у М. Зенкевича, П. Шубина. После сочетаний «*строгий город*» и «*гранитный город*» у Ахматовой появляется сочетание *город горделивый*, основанное на переключке с пушкинским: «*юный град... Вознесся пышно, горделиво*». Эпитет сочетается с названиями конкретных городов: «Берегись ты теперь, *гордый Новоград*» — в прямой речи (Ес.), «*гордый Новгород*» (Наров.). Повторяются сочетания *гордиться городом*: «И опять *гордились* Петербургом или Хиросимой-*городком*» (Сельв.); «И шар земной *гордится Ленинградом*» (Берг.); *город горд*: «*город старой правдой горд*» (Хл.); «Там *город* ритмом камня *горд*» (Тих.); «*город горд* торговой славой» (Вс. Рожд.). Слова *город* и *гордо, гордость* и т. п. образуют и другие комбинации.

Сочетания с другими прилагательными разнообразны, но почти не повторяются: «*Грядущий город* — дом» (Брюс.); «*Смарагдным градом* прянет рай» (Кузмин); «*грудные города*» (Паст.); «до *горного города* Граца» (Слуц.); «русским *горящим городом*» (Шубин); «Не грусти, пока на свете Виноградный есть Тифлис. В этот *город* незнакомый Приезжаешь, как в родной» (Вс. Рожд.); «*город дорогой*» (Утк.); «*продрогший городок*» (Петровых). Сочетание *город (град) горит* повторяется у разных поэтов: «А *град горит* и не *сгорает*» (Вяч. Ив.); «*горят города*» (Маяк.); «Там *город*, — и ты посмотри, Как ночью *горит* он багрово» (Паст.); «*города горят*» (Возн.), ср. «В певучем *граде* моем купола *горят*» (Цв.); «Закат над мертвым *городом горит*» (Берг.); «*Горели над городом зори*» (Багр.). С другими глаголами слово сочетается редко: «*Города содрогая* скрипом кроватей» (Маяк.); «И *вздрыгнул городок* на берегу» (Берг.); «...стоит, не *дрогнув*, Ленинград» (Вс. Рожд.). Генитивные сочетания немногочисленны: «*город грядок*» (Цв.); «*грязь городов*» (Уш.). В ряду однородных членов слово *город* чаще всего сочетается со словом *дорога*: «По знаку *дорог, городов, деревень*»; «Снег *дорог*... Горелые леса... Щебень *городов*... Сердце усталость» (Луг.); «Усмешка *друга* мертвого. Похмелье В чужом пиру. *Дороги. Города*» (Ант.); «Тут ни тропинки, ни *дороги*, Ни *городов*, ни *деревень*» (Заб.); «текут *дороги*, / как тесто *город*, / дома текучи» (Возн.). Но возможны и другие сочетания: «В страшном *городе*, в *горнице* тесной» (Ант.); «И к ночи месяц в улицы вотрется, Как мертвый *город* и остывший *горн*» (Паст.).

Вокруг слова группируются и разнообразные сравнения: «*города — груды глиняные*» (Маяк.); «А вокруг *города*, точно *горсть виноградин*» (Гум.); «И *город*, яркий, как *грядущее*, Вздывается из тьмы навстречу»; «Но *друг* и сам был *городом*, как

Омск и Томск»; «Как *горы* мятой ягоды под марлей, Всплывает *город* из-под кисеи» (Паст.); «В *городе* Пушном, как *горб* верблюжий» (Март.); «Был этот *город* густым, как лес, Простым, как *горе*» (Эр.); «Чтоб взвились, точно *радуга*, Семь разных *городов*» (Возн.). И, наконец, слово включается в разные комбинации с несколькими паронимами: «Рос *гордый город* среди *гор*»; «в *дороги*, реки, *горы*, *города*»; «*дорогой городок* у *дороги*» (Алигер); «*Город* тот мне *горьким горем дорог*» (Эр.).

С широким кругом слов сочетается слово *гора*. Это глагол *гореть*, входящий в состав повторяющихся сочетаний: «Ты *горишь* над высокой *горою*»; «Голубая *гарь* от Умбских *гор*» (Блок); «*Горы горят* снеговыми своими венцами» (Бальм.); «Горят померанцы, и *горы горят*» (Эр.). В XIX — начале XX в. распространена пара *рог — гора*: «Знаю, в *горах* распевают *рога*» (Блок); используется и сочетание *отроги гор*: «Кругом толпились *гор отроги*» (Паст.); «Там, где *гор* голубые *отроги* Набегают, лавиной грозя» (Ант.). Слова *гора* и *горе* входят в атрибутивное сочетание: «*горы горя*» (Маяк., Кам., Недогонов, Чухонцев), используются как члены противопоставления: «Я не сдамся *горю* и злосчастью, Лучше вспомню *горы* и Настасью» (С. Марк.), включаются в сочетание с иным расположением соотнесенных слов: «*горе горé*» (Цв.). Слово *гора* встречается в сочетаниях и с другими словами: «*Горы. Говор. Инородцы*» (Паст.). Оно входит в состав метафор: «*горные горбины*» (Вяч. Ив.); «*горбятся горы*» (Март.); «*горло гор*» (Лук., Р. Рожд.); «*гор* изумрудная *груда*» (Заб.); «*горные горны*» (Шенгели); сравнений: «В той пустыне, где *горы* вставали, Как твои молодые *груды*» (Гум.); «К устью каменных *гор* и Тоболу купцы подошли, Подошли, словно к *горлу*» (П. Вас.); «*Горы* в снегу затеряны — Малые, как *горошины*» (Шубин); «И та высокая *гора*, Что высится *гербом* Армении В снегах литого серебра» (Петровых); «Но где же трупы, которые *Грудой, горой*, мирами Лежали у крематория?» (Сельв.); «Как *горы*, / встают этажи, / как *громы*, / пружины кроватей» (Асеев).

Слово *горе* вступает не только в уже рассмотренное сочетание — *горы горя*, но и в сочетания с другими словами: «*сгорбленное горе*» (Бальм.); «это *горе* у *горл* / придержало вдох» (Кирс.); «...где *горе* / в *горле* — / куском непропетым» (Асеев). Наряду с метафорой *гири горя*, которая повторяется у разных поэтов: «*гиря горя*» (Кушнер, Глаз., Шефнер), ср. «сердце — *горя* полная *гиря*» (Корн.); есть и сравнения с этим словом: «*Горе* как *погреб* в любой раскрывается комнате» (Возн.).

Слово *дорога* сочетается не только со словом *город*, но и со словами *дроги*: «Зверю — берлога, Страннику — *дорога*, Мертвому — *дроги*, Каждому — свое» (Цв.); *виноград*: «то же все, и та *дорога*, *виноградники*, жнивье» (Лук.); *огород*: «*Огороды* русские Под холмом седым, А *дороги* узкие, Тихие, как дым» (Рубцов); «*Дороги*, пашни, *огороды*» (Жигулин); *радуга*: «*Дорога по радуге*» — название стихотворения Кирсанова; *дорогой*: «огромный, / *дорогой*, / мнет *дорогу* / в сборки» (Кирс.); *вздрагивать*: «*вздрагивает дорога*» (Слуц.), ср. «*дрогнула дорога*» (Гоголь). Наряду с повторяющейся парой *грядка — огород* («*огородных грядок* строки млеют ровненько» (Асеев); «Как *огородники гряд*у за *грядкой*, Освоили мы тайны всех *дорог*» (Светлов)) слово *грядка* имеет и другие соответствия: «*благородные ржавые гряд*-

ки» (Манд.); «У *грядок гряды* овощей лежали» (Ахм.); «воробьи / *грянули* по *грядам*» (Уш.), ср. «За *оградою* каменных *гряд* Все пришельцу нежданно и ново» (Гум.).

Глагол *гореть* сочетается не только со словами *горы*, *города*, *радуга*, в *груди*, но и с другими словами этого же паронимического гнезда: «Один маяк на Ай-Тодоре / хрустальной / *горенкой* / *горит*» (Уш.); «Его *герой* болел падучею, *Горел* и был страданьем светел» (Паст.); «*горечь* *горела* на каждом листе» (Асеев); «тоскою / все лицо / и *горестью* *горит*» (Корн.). Слово *гарь* сочетается со словами *гора*, *город*: «*городская гарь*» (Блок); «над *гарью* *городов* гроза» (Ант.); *горячий*: «Круглые / да карие, // *горячие* / до *гари*» (Маяк.); *горький*: «*Горек* запах черной *гари*» (Ес.); *гангрена*: «с *гангреною гари*» (Кирс.). Повторяются пары *греть* — *гореть*, *гореть* — *играть*: «*Грей! Играй! Гори!*» (Маяк.). Объединяются и другие слова этого паронимического гнезда, образуя тропы: *грудь*: «*горящих грудей горны*» (Вяч. Ив.); «И работает *грудь* наподобие *горна*» (Цв.); «*груды грудей*» (Цв.); *горн*: «Если *горло* стало *горном*» (Асеев); «Та, над которой в *горлышко*, как в *горн*, / Дудит апрель, насытивший скворешник...» (Ахмад.), ср. «*горластый горнист*» (Уш.).

У некоторых поэтов слова этого паронимического гнезда объединяются неоднократно. Например, у Маяковского: «*гор горящих*», «*горы горя*», «Вместо *гор* восторга / *горе* дола»; «*Пригорок* Пушкино *горбил* Акуловой *горою*», «*горы-горны*», «от *горя горблюсь*», «на *гору* / *горы* / *грузи*»; «Мир хотел бы в этой *груде* *горя* / настоящие облапить *груди-горы*»; «*гордо* выпячены *груды*»; «*грудью* у витринных книжных *груд*» и т. д. Слова этого ряда играют существенную роль и в звуко-смысловой организации поэмы Маяковского «Война и мир».

Как неоднократно писали, на словах этого гнезда основаны звуко-смысловые связи в «Поэме горы» Цветаевой, где помимо специфического отбора слов, существуют своего рода паронимические узлы, раскрывающие ассоциативные связи заглавного слова. С одного из них поэма начинается: «Вздрогнешь — и *горы* с плеч, И душа — *горé*. Дай мне о *горе* спеть: О моей *горе!*» Другие расположены по началам и концам небольших главок. Часть этих строк представляет собой анафорические конструкции, которые содержат сравнения к слову *гора*, повторяющие его звуковой состав и в большей или меньшей степени связанные друг с другом. Повторяющаяся фраза: «*Горе* началось с *горы*» — присоединяет к ряду сравнений и другие построения. В результате в смысловые связи втягиваются почти все центральные слова: «Та *гора* была как *грудь* рекрута, снарядом сваленного»; «Та *гора* была как *гром!* *Грудь*, титанами разыгранная»; «*Горе* началось с *горы*. Та *гора* была за *городом*»; «Та *гора* была, как *горб* Атласа, титана стонущего. Той *горою* будет *горд* *Город*, где с утра и до ночи мы»; «*Горе* началось с *горы*. Та *гора* — на мне *надгробием*». В круг звуко-смысловых переключек включаются все новые и новые соответствия слова *гора*: «Но под тяжестью тех фундаментов Не забудет *гора* — *игры*. Есть беспутные, — нет — беспамятных: *Горы* времени — у *горы*» — пока не появляется заключительный образ и последнее преобразование темы горы: «Непомерную и *громадную* *Гору* заповеди седьмой!»

Для поэтов, которые последовательно используют парониимию, характерно не только возвращение к определенным словосочетаниям, о чем уже шла речь, но

и расширение сочетаемости некоторых слов. У Маяковского это такие слова, как *зарев* (*зевы зарев, ризы зарев, в разливе риз, призывом зарев*), *железо*: «Свернув горы навалившийся груз, / ступни пустынь, наступивших на жилы, / железо / бежало / в извилины русл»; «Грозою воль потрясенные, / трещат / казематы / над жилой желез»; «железен и жилист»; «и в этой желанной железной буре»; «железный и луженый». В стихах Пастернака — разные соответствия приобретают слова *зима, зимний*: «зимний, изумленный воздух», «заметно-зимний фикус», «замашки зимы-замухрышки»; *горизонт*: «грязнили горизонт», «горизонт горнозаводский»; в стихотворениях Мандельштама — слово *век* (*веки — веха — выковать — векша*); у Вознесенского — *боль*: «белая боль»; «болевая баллада», «болевая булавка». Важные в смысловом отношении слова выделяются благодаря тому, что они окружены своими звуковыми подобиями.

Имена собственные и паронимия

В поэзии XX в. отражен широкий круг собственных имен разного характера (мифологические, литературные, географические). Круг собственных имен, выходящих на первый план в разные периоды, меняется. Приемы же использования собственных имен и характер их отражений более или менее устойчивы. Они входят в такие же синтаксически связанные сочетания, что и апеллативы.

В поэзии начала века важное место принадлежит мифологическим именам. Широкий круг собственных имен имеет звуковые соответствия в трагедиях Анненского. Это по преимуществу имена мифологических персонажей: «*Фамире* надо *мира*»; «Темные розы унес *Дионис*»; «О *Гелиос*! твоих *Колес*, о бог, сияющие спицы... Так радостно мелькают»; «Здравствуй, *Ирис*, Зефира жена! Но богиня сегодня бледна, Яркой *риз* увита клубами»; «Даже *Смертью Семелу* он любил»; «как *крыльев* воск *Икаровых*». В меньшей степени отражена география: «Вас с *Пелия* послала За мною сюда *Хирона* дочь»; «О *Пелии* родном Мне *неплосы* напоминают ваши». Отражения собственных имен распространяются не только вширь, захватывая разные предметы речи, но и концентрируются вокруг одного и того же собственного имени. Так строится характеристика богини Геры в трагедии «Царь Иксион»: «Уста ее так алы и так *горды*»; «Сердце *горело* у *Гер*ы»; «Чувства в тебе дразнила, Только *играя, Гера*»; «Ее послала *Гера*... *Горе! Горе!*»

Мифология и история лежат в основе поэтической ономастики и топонимики Вяч. Иванова, который последовательно сопровождает собственные имена звуко-космысловыми отражениями: *Эрос яростный, платаны Платона, лилии Галилеи, семенем Семелы*, «Умильные дочери *Милитты* скликают на *милость* любви»; «Что вам общественность? — *Гекуба*! И род *Гекаты* — символизм», и т. д. Античные имена приобретают соответствия в стихах Гумилева: «хмурый *Марий*», «...промовил *Ромул*», Городецкого: «*Дионисом* осиянный». Античные имена *Инполит*, *Федра*, *Тезей* играют важную роль в стихах М. Цветаевой: «Долг твой тебе отпущен: *слит* С *Летою*». В поле зрения этих поэтов попадают и другие собственные имена. На-

пример, «мудрый сын Абиссинии, негус Негести» у Гумилева, где можно предположить влияние апеллятива на характер имени.

В поэзии 10-х гг. приобретают звукословесные отражения имена, представляющие культуру в разных ее проявлениях — имена исторических деятелей, писателей, литературных персонажей: «Друг шепчет: “Сандрильона, Как странен голос твой!”» (Ахм.); «Дремать Танкредом у Армиды» (Гум.); «Здесь арлекин вздыхал о славе яркой, И Александра здесь замучил зверь»; «И для меня явление Озерова — Последний луч трагической зари» (Манд.). Брюсов, который почти не пользуется звуковыми отражениями собственных имен, в конце жизни, напротив, активно к ним обращается: «Домби дамбами давят Отелл», «каламбур Колумба», «гордость Газдрубала», «в ледяном Клондайке», «Лета лет». У А. Белого паронимические сочетания с собственными именами также появляются в 20-х гг.: «калоша Каллаша», «графиня толстая — Толстая». В стихах Мандельштама с увеличением роли паронимии возрастает и количество собственных имен, включающихся в соответствующие сочетания: «И Шуберта в шубе замерз талисман»; «Здорово ли в крови Колхиды колыханье?»; «Садко заводов и садов».

В поэзии Хлебникова, Маяковского и других поэтов, ориентирующихся на изображение современных событий и реалий, круг собственных имен меняется. Реакция на исторические события приводит в поэзию имена реальных лиц. Некоторые из них приобретают разные соответствия. Фамилия Шкуро у Хлебникова становится источником сочетания «Крошу Шкуро» и обыгрывается в сравнении: «Легли, разбиты шкурой мамонта — Шкуро и Мамонтов». Эта же ассоциация разворачивается в стихах Асеева: «было много в России кулацких шкур, / так еще появился Шкуро»; Б. Корнилова: «Вернее, то была карикатура — кармин и тушь, / и острое перо, и подпись сочиненная, что Шкура / фамилию меняет / на Шкуро». Одна и та же звуковая ассоциация становится источником разных сочетаний: «А мы махнем к Махно» (Хл.); «Не сказал Махно ни слова, А махнул рукою» (Багр.); «Как стали мы с планом бить Петлюру, в петлю Петлюру загнали точно, Махно смахнули, задрали Шкуру, и вот затюкан Тютюник прочно» (Кирс.).

Стихи Маяковского, связанные с событиями дня, отражают имена разных конкретных лиц: «О, гряди / послом / О' Греди; Был убит / и снова встал Столыпин»; «Поди, / подчини ее / преду искусств — / Петру Семенычу / Когану». В поэме «Хорошо!» содержится неоднократно прокомментированное сочетание: «Кровь / по ступенькам / стекала на пол, // стыла / с пылью пополам // и снова / на пол / каплями / капала // из-под пули / Каплан». Исторические ассоциации также влекут за собой собственные имена и их звукословесные отражения: «Отрезанная голова Разина в руке палача» (Хл.); «Тьерами растерзанные»; «шли / с дарами / к Диру и Аскольду»; «по кораблям Колумба» (Маяк.).

Имена реальных лиц входят и в стихи поэтов более позднего времени: «Гудериан гудел под самой Тулой» (Меж.); «Пока не вытолз из штабного подвала фон-Паулюс» (Лук.). Географические названия также отражают историю страны: «Перекопаем Перекоп» (Сельв.). В стихах конца войны обыгрываются названия освобожденных городов: «Никогда я не забуду, / сколько буду на войне, / взбудораженную Буду, /

потонувшую в огне» (Гудз.). Названия славянских городов, местечек и стран и их паронимические соответствия — стержень нескольких стихотворений Наровчатова: «Беломостье нам платом машет, Белым платом, омытым в крови, *Истомился* по нам *Томашев*, Ждет *Любашев* нашей любви. Нам идти по путям подзвездным, Чтобы плечи Плоцк распрямил, Чтоб познала свободу *Познань*, Чтоб *Поморье* узнало мир...»; «*Морем* гнева поднялись *моравы*, *Дети Детвы* встают на месть За *Словакии* давнюю славу И за Чехии древнюю честь!»

Некоторые ассоциации времен гражданской войны повторились в стихах об Отечественной войне: «*Орлы в Орле*» (Хл.) — «Слава орлам, Взявшим *Орел!*» (Кирс.). Если в 40—50-е годы обращение к собственным именам носило избирательный характер, то в поэзии 60-х гг. и более позднего времени паронимические соответствия приобретают все пласты собственных имен — и мифологические имена, и имена исторических деятелей, писателей, литературных персонажей. В паронимических сочетаниях широко представлена и география страны и планеты. Особенно разнообразны собственные имена и их паронимические отражения в стихах А. Вознесенского.

Для поэзии XX в. характерно объединение двух созвучных собственных имен. Некоторые сходнозвучающие имена уже объединены литературной традицией. Таково объединение имен *Суламифь* и *Соломон*, восходящее к «Песни песней» и отражающееся у разных поэтов: «Так перед вспыхнувшей *Суламифью* Ахнувший *Соломон*» (Цв.), ср. у Державина: «Соломон и Суламита». Объединяются географические названия: «В *Беарне* ли, в *Берне* ли» (Брюс.); «От *Крыма* и до стен *Кремля*»; «За то, что *Кремль*, за то, что *Крым* Мы никому не отдадим» (Кедрин); «Не до Орла, не до Рязани, Не до *Урала* было им» (Прок.); «От *Грайворона* до *Звенигорода* / эта песня была переигрывана» (Асеев); «Над *Роной*, *Рейном* и над Бугом Звезды рубиновой следы» (Герасимов); «И от *Сены* до *Енисея* Есть следы от наших ступней» (Кириллов); «Как при *Калке!* Как при *Куликовом!*» (Кирс.); «Что там, *Люберцы* или *Любань?*» (Паст.); «Окопы от *Дона* к *Дунаю* — это Координаты моей любви» (Недогонов); «Далеко — за *Уралом* горя, / далеко — за *Аралом* слез...» (Уш.); «Обью, *Вологдой*, *Волгою* полной» (Ручьев); «Быть может, в *Орске*, в духоте, А может быть, и в *Омске*» (Кушнер). Объединяются имена богов: «Об *Адонисе* с лунной красотой, О *Гиацинте* тонком, о *Нарциссе*, И о *Данае*, туче золотой, Еще грустят *Аттические* выси» (Гум.), исторических лиц: «Все эти *Раммели* и *Малларме*» (Ант.); «Века *Пушкина* и *Пуччини* / мой не старше и не новей» (Возн.), имена литературных героев: «Может, молодость сызнова Выйдет, брякнув калиткою, То ль тургеневской *Лизой*, То ли бунинской *Ликой*» (Рыл.). Наряду с собственными именами, окруженными разнообразными ассоциациями, по звуковому принципу объединяются и бытовые собственные имена: «Что за *Груня*, что за *Граня*» (Уш.); «Мне нравится *Вера*, товарищу *Варя*» (Утк.). Звуковое сходство собственных имен лежит и в основе противопоставлений: «Это *Гаммельн*, а есть *Гималаи*: Райский сад» (Цв.); «Ему бы в секунданты Шекспира или *Данте* — *Дантеса* отвели бы пистолет» (Шаламов). Сходство имен становится сюжетом некоторых стихотворений: «Жили-были На

одной планете Гегель, Гоголь и Ван-Гог. Но не встретились они на белом свете, А ведь были как отцы и дети Гегель, Гоголь и Ван-Гог» (Март.).

Имена собственные ставятся в один ряд с созвучным им апеллятивом: «И море, и Гомер, — все движется любовью» (Манд.); «*Марионеток* и звон тамбурина, Золото и серебро, Неповторимое имя *Марина*, *Байрона* и *болеро*» (Цв.); «*Чертоги* муз, монастыри И *Черторой* в подземной пене» (Март.); «Я люблю кураж *Вадима*, выхлоп *дыма* и огня» (Меж.); «*Колокола*, и *Кельн*, и черепица» (Уш.); «...Чтобы свою назначить цену На *Достоевского*, на *совесть*» (Ант.); «Бульжник, *Блок* и *облака*» (Евт.); «Есть в тебе помесь *кельи* и *Клее* / И неприкаянного поколенья» (Возн.). Собственное имя и апеллятив не только сопологаются, но и противопоставляются: «Пусть я не *Антей*, Я — *антенна*, Ловлю все грома и грозы» (Б. Куняев). Противопоставление лежит и в основе паронимических сочетаний Н. Матвеевой, хотя внешне и не выражено: «Ибо путь от *Платона* к *планктону* И от *Фидия* — к *мидии* прост».

Граница между собственными именами и апеллятивами осознается разными поэтами как очень подвижная: «За старым *столиком*... слова свое значенье Теряют, если их раз десять повторить. В саду за *столиком*... почти развоплощенье... С каким-то *Толиком*, и смысл не уловить» (Кушнер). Столкновение собственного имени с апеллятивом восстанавливает этимологические связи собственного имени: «И *Горбов* в ответ, как верблюд *двугорбый*» (Маяк); «— Вставай же, *Всеволод*, и всем *володай!*» (Багр.); «Под *Порховом* в брезентах мокрых Вздывавшихся верст за сто вод Со сна на весь Балтийский округ Зевал *пороховой* завод» (Паст.); «Потом, Гомерически *скаля* зуб, Спешивается *Скалозуб*» (Утк.); «За *Любавину* птичью *любовь*» (Ручьев); «Переулоч мой *Лебяжий*, *Лебедь* юности моей»; «Без *лебедей* и берегов — И все ж воистину *Лебяжий*» (Меж.); «Ах, *Божидар*, антенна *божья*» (Возн.). Собственное имя дается в соответствии с темой стихотворения. Например, *Железняк* в «Балладе о железе» Недогонова. Собственное имя может быть и не названо, на него указывает апеллятив. Таково соотношение имени и апеллятива в стихотворении С. Есенина «Ты такая ж простая, как все...», посвященном Августе Милашевской. Имя героини, прямо не названное, содержится в апеллятиве: «Что ж так имя твое звенит, Словно *августовская* прохлада». Контекстное окружение слова содержит и истолкование внутренней формы собственного имени и звуковое его соответствие: «*Несмеяна* не смеется никогда, / не сменяет бледный облик изо льда» (Асеев).

В этом же ряду стоят случаи поэтической этимологии, когда имени приписывается значение, а основанием для его истолкования становится сходство с тем или иным апеллятивом. Обнажаются те ассоциации, которые имя вызывает: «*Сломалась* милая *соломка* неживая, Не *Саломея*, нет, *соломинка* скорей» (Манд.); «Еще Розинкой называли: “*Розина*, *родинка* моя!”», ср. «*Челюскинцы!* Звук — Как сжатые *челюсти*» (Цв.); «Будет он похожим на *соменка*. Я его *Семеном* назову» (Корн.); «Сказочное имя, *Кострома*, ... В имени твоём шумят боры, В имени твоём дымят *костры*» (Рыл.); «А загадочное слово “*Русь*” Происходит от речной *русалки*» (Глаз.); «В *Муранове* себя замуrowал. Зачем — *Мураново*, *Каймары*, *Мара*? Созвучий круг — прибежище кошмара...» (В. Леонович).

Собственное имя — источник характеристики соответствующего предмета или лица: «Бурлюк-бурлака» (Асеев); «Тихвин — тихий городок» (Вс. Рожд.); «Богова! Богемия» (Цв.); «Техури — тихая? Не верю» (Лук.); «Как будто бабочек рассматриваю рой, Повадку томную Эмилий и Амалий. И странной кажется мне пышнотелость дам, Эмалевидная их белизна и нега» (Кушнер).

И напротив, из апеллятива возникает собственное имя: «И еще хочу прибавить только К моему пропетому стиху, Что порою называю — *Ольга* — Розовую, свежую *ольху*» (Корн.). Апеллятив, осмысленный как собственное имя, попадает в ряд своих подобий: «Светофор. Это странное имя. Светофор. Святослав. Светозар. Светофоры добры, как славяне» (Ахмад.).

Собственное имя не только соотносится с полнозначным словом, оно может осмысливаться и как служебное, в частности, как звукоподражание. В поэме П. Шубина «Свирь» как звукоподражание осмысливается название реки, которое соотносится с полнозначными сходнозвучающими словами: «Еще не известно: Капель лады Или изумленный снегирь, Увидев сразу столько воды, Свистнул / протяжно: Свирь! Но прожурчала Ручья свирель Долго и влажно: Свирь!» В стихотворении В. Леоновича название города Батум превращается в звукоподражание, передающее звук волны, разбивающейся о берег: «Ба-тумм! Бугрится море, просвечивая ало. Баа-тумм! — и налегает на мыс Махинджаури, и подается берег. А там / почиет бездна. / Ба-тумм! И эхо: бомба».

Помимо прямых рассуждений о смысле собственных имен и их ассоциативных возможностях, в поэтическом языке XX в. много таких случаев, когда апеллятив, созвучный собственному имени, осмысливается как своего рода постоянный спутник или неотъемлемая принадлежность предмета речи, названного именем собственным. Это может быть географическое название: «Под Екатеринбургом рыли каратики» (Маяк.); «А над Петром воронежским — вороны» (Ахм.); «Лыбедь струит и струит / стадо свое лебединое / мимо цистерн и раки» (Уш.); «Вдоль Ветлуги пойдет дорога. Ветлы тычутся в облака» (Л. Озеров); «Хатынь, где твои хаты» (Кончаловская); «Рядом — скошенный бархат С маргаритками в нем, Скамьи острова Маргит, Пустовавшие днем» (Кирс.). Сгусток таких пар содержится в стихотворении С. Маркова: «Знаю я — малиновою ранью Лебеди плывут над Лебедянью, А в Медыни золотится мед, Не скопа ли кружится в Скопине, А в Серпейске ржавой смерти ждет Серп горбатый в дедовском овине». У Шенгели Мукден ассоциируется с муккой и муккой («Девятьсот пятый»), ср. глубокий звуковой повтор, связывающий имя собственное и апеллятив: «Ах, Эривань, Эривань, ничего мне больше не надо, Я не хочу твоего замороженного винограда» (Манд.).

Аналогичные отношения устанавливаются и между именем лица и сопровождающим его апеллятивом: «Я — Казанова, и готов Платить казною или кровью» (Цв.); «...с петли оборвавшийся Пестель»; «Рыб таких золотых в садки Разве что лавливал сам Садко» (Зенк.); «Из пурги этой, из глубины равелина, Где бесонный Рылеев к решетке приник» (Ант.); «А может, не Петер? А может, не Рубенс? Он жил среди петель, Рубинов и рубищ» (Возн.).

Ассоциации, окружающие собственные имена, лежат в основе сравнений, в которых собственные имена используются в разных качествах. Звукосмысловые связи возникают между признаком и образом сравнения: «*Сыт*, как *Сытин*»; «*крушения Помпеи помпезной*» (Маяк.); «Как *Лондон*, *холодных*» (Паст.); «И огромная жажда добра, *Леденящая*, вроде *Алдана*» (Слуц.); «Не был *пухлым*, как *Апухтин*, Он, отшельник и аскет» (Шаламов); «*Неприкаянный*, как *Каин*, лист» (Дудин); «Ветки *хвои* легче *Хлои*» (Мориц); «Но таяло и *таяло*, Как будто бы *Италия*» (Меж.); «Я за *Нидою* — как *нитка* за иголкой» (Р. Рожд.).

Собственное имя — географическое название — предмет сравнения: «К небесам на *чердак*, / На — *Чатырдаг* — / небесный чердак» (Маяк.); «*Нева*, как вздувшаяся *вена*» (Манд.); «Ты — душная, как *май*, *Ямская*» (Паст.); «Как *молоко*, бела медленная тихая *Молога*» (С. Марков); «Светлая и тихая *Рамонь*, Городок, певучий, как *гармонь*» (Шубин); «Будет имя *Лахора*, Как *горе*, звучать» (Тих.). Несколько выпадает из этого ряда собственное имя — название звезды: «...Какие звездные отары Вращает в небе *Кол-звезда*. Она горит на всю округу, Как скотоводом вбитый *кол*» (Заб.). Как предмет сравнения выступает личное имя: «Как из *пушки*, *Пушкиным* — по соловьям Слова, соколам полета» (Цв.), ср. «Тогда гремел, звучней чем *пушки*, Своим стихом лицейский *Пушкин*» (Ф. Глинка); «Где, как *лань*, обеспамятев, гнал *Атланту* к поляне Актей» (Паст.); «Жил рожденный лоном леса И седой как *лунь Илонен*» (Гор.); «Хитрый *лис* был *Улисс*, *Одиссей* был умней *одессита*» (Слуц.); «Это *Сельма*, *Сельма*, *Сельма* / агитирующей *шельмой* / подмигнула» (Возн.); «Тают отроческие тайны, Как туманы на берегах... Были *тайнами* / *Тони*, *Тани*, / даже с цыпками на руках» (Евт.).

Собственные имена используются как образ сравнения: «Раз *Наксосом* мне — собственная *кость*! Раз собственная кровь под кожей *Стиксом*!» (Цв.); «*платаны*, как *Платоны*» (Дудин). В образ сравнения входит паронимическое сочетание, включающее собственное имя: «Точно *бомба* из *Бомбея* Он врывается в Баку» (Хл.).

И, наконец, собственные имена используются и как предмет, и как образ сравнения. Таких случаев немного, но они свидетельствуют о постоянно расширяющихся возможностях приема: «Я горестно упрекам этим внемлю, / я головой киваю: слаб *Андрей*! Он держится за рифму, как *Антей* / держался за спасительную землю» (Ахмад.); «Андрей *Платонов* был *Платоном*...» (Дудин).

Контекстное окружение имени собственного строится с ориентацией на его звуковой состав. Звуковая близость связывает подлежащее, выраженное именем собственным, и сказуемое: «Пусть вечером *слукавит*, Катя яйцо, *Лукич*» (Брюс.); «И *баламутил* он, с конем, и там, и тут, Мой прадед, дед отца, смельчак, боец *Балмут*» (Бальм.); «с женой намерен *дрался Родионов*» (Потемкин); «*Прокликал Параклит*» (Кузмин); «А *Ламме* кивает головой, *выламывает* клешни у рака» (Багр.); «*Страдает Страдивариус*» (Корн.); «*Свистнет Савицкий*» (Асеев); «*Калиостро скрылся*» (Ант.); «*Конь* башню *кончил* в день вчерашний»; «*Пленяет* тебя *Аполлон*» (Кедрин); «*Кримгильда*, закрывая уши, / *глядит* на гроб» (Уш.); «Здесь *Державин дерзил самодержцам*» (Рыл.); «*Гражданин Вертинский вертится*» (Смел.); «Мне *Маша* пилоткой *машет*» (Вл. Сок.); «*Нерон* бочком *нырнул* туда, где арка» (Евт.).

С географическими названиями: «В снегах *алея, Алагэз*» (Брюс.); «за нами пыльный *лег Луганск*» (Кирс.); «*пал Пултуск*» (Наров.); «Меня *покорила Карелия* В *коралловых* гроздьях *рябин*» (О. Колычев). Большая часть этих сочетаний содержит глагол в прямом значении. Однако встречаются и случаи метафорического употребления глагола: «Подобен огненной комете, Над миром ты *горишь, Тигран*» (Брюс.); «Поет она, *Горит* она, Руки заломив, Татьяна, *Маргарита*, Тамара, Суламифь» (Корн.); «Разметалось в изумрудном плаче Озеро олонекское *Лаче, Плачет*, заливает берега» (Марк.). В некоторых случаях имя собственное и глагол рифмуются: «Прав, неправ я — наверное *решиит* Старый турок Гарун-аль-Рашид» (Светлов); «Смеялась женщина *Ламара*, / бежала по камням к воде, и каблучки по ним *ломала*, / и губы красила в вине» (Ахмад.).

Звуковой состав имени собственного оказывает влияние на звуковой состав определения: «в сочной зелени *сочного Сочи*» (Кам.); «*багряная Гренада*» (Асеев); «*замурованный льдами Амур*» (Заб.); «по *мокрому Крыму*» (Кирс.); «в *Саратове ветристом*» (Гор.); «*Большой, как солнце, Балашов*» (Паст.); «*радостный Ядран*» (Сев.); «Обстрелянные; мы вступили В тебя, *наказанный Казвин*» (Багр.); «Как берег, галькою хрустящий, И *Сплит* сейчас какой-то свой, Какой-то легкий, настоящий И *ослепительно живой*» (Тих.); «над мирною *Мухранскою долиной*»; «*Ледяная длинная Двина*» (Тих.); «В час, когда на сумрачный *Самтреди* Я *смотрел* еще издалека» (Ивнев); «в бледном пасмурном *Балтийском море*» (Уш.); «*Многоустен Великий Устюг*»; «*Ледяной и голодный* вставал *Ленинград* Октября непокорной твердыней» (Наров.); «лесную тропу на *Людиново* — / *обожженное, нелюдимое*» (Гудз.); «*Розы выносят на пыльной Полянке* Из магазина» (Меж.); «*Обаятельнее Обояни* На земле селений не найду» (Ручьев); «*Сухие клочки Сахары*» (Слущ.); «В *Босфоре фосфорно-просфорном*» (Март.); «*серая Сирия*» (Евт.); «в майской *Москве*» (Соснора); «*целомудренный Муром*»; «*Кипарисовый Кипренский*»; «*блатные Бальмонты*» (Возн.), ср. «И нос *бунтарский Буратино* / не прорастает из чурбаков» (Евт.). К этим сочетаниям примыкают сочетания с притяжательными прилагательными: «*чешская честь*» (Цв.); «*свирское сиверко*» (Шубин); «*долин сванетских синева*» (Тих.); «*икарийские игры* волны» (Уш.).

На звуковой близости основаны и генитивные сочетания. Часть этих сочетаний содержит слова в прямом значении: «*розы Ширази*» (Бунин); «*первая Испании эспада*» (Асеев); «*камень Камерона*» (Вс. Рожд.); «*кораллы Каролинских островов*» (Кирс.); «*негры Ниагары*» (Сулейменов); «*галактика Галактиона*» (Лук.), часть используется в метафорических сочетаниях: «*Альдебарана рубин*» (Бунин); «*свирель Верлена*» (Гор.); «Ни *громов Гомера*, ни *Дантова дива*» (Ахм.); «*огонь Иоганна*» (Возн.).

Собственное имя используется как распространитель при сказуемом, с которым оно согласуется в звуковом отношении: «*кинулся к Клину*»; «*катилась в Китай*» (Маяк.); «*Тени по Литейному летят назад*» (Асеев); «И шквал за *Шабо* *бушевал*»; «*Был дом под Костромой искромсан*»; «*Незабвенный сентябрь осыпается в Спасском*» (Паст.); «Он увяз, калека, в болотах под *Вязьмой*» (Асеев); «*Провалился в Харькове, харкая кровью*» (Зенк.); «*На Керженце* — там *корезит* медведя

она, / желтобородая родина» (Корн.); «Вражий фронт пусть оголится у Галиции» (Асеев); «Мы как сиганули из Серганки» (Прок.); «Моросит на Маросейке, На Никольской колется» (Кирс.); «По дороге в Низово Я слова нанизывал» (Прок.); «Над Карповкой дождик накрапывал» (Берестов); «До зари ей хвалу соловьи расточали В орточальских садах в упоительный час» (Ант.); «Из Каракум прилетел комар» (Соснора); «в Орше, в Перемышле / чтоб не прошмыгивала // мимо покупателей / естественная снедь» (Возн.). В сочетании с именами людей: «Однако: как свежо Очаков дан у Данта» (Паст.); «Эта ночь, я знаю, отдалила Силача Самсона от Далилы» (Светлов); «...до внучат Достоятся с Достоевским вместе...» (Март.); «Смеется, кровь не разлюбив, Кармен карминно» (Евт.). Реже связаны подлежащее и глагольный распространитель: «Над рекой Окою светится Желанное окно» (Шубин); «На санках ехал Санька — веселый человек» (Глаз.), ср. «у Шумовых сегодня шумно» (Прок.).

В некоторых произведениях одно и то же собственное имя имеет разные звуко-смысловые отражения. Иногда эти отражения сконцентрированы вокруг собственного имени: «в ухо Робота звоном отборным / колокольню / вклинился Кельн» (Кирс.). Разные характеристики одного предмета речи сосредоточиваются в одном месте, образуя паронимический сгусток: «По Шелони шел шелонник, Ветер молодой» (Прок.); «Струисты Воды старой Истры» (Март.); «Где ты, писательница малосольная, Молоховец, холуйка малохольная» (Тарк.); «А Цхенис-Цхали / в пене скалы / раскалывает / на стихи» (Лук.); «Но Дании всякой, нам данной, тот славу умножит, / кто подданных душу возвысит до слез, до рыдания» (Ахмад.). Разнотипные ассоциации, вызванные собственным именем, становятся внутренним стержнем стихотворения. Таковы, например, цикл Цветаевой «Федра», стихотворение «Воронеж» Мандельштама [Иванов 1972].

В других случаях повторение собственного имени сопровождается новым звуко-смысловым отражением. Таковы, например, отражения собственных имен персонажей в некоторых стихотворениях Маяковского: «А вдруг букетом-крапивой Кой-что Эмилю взмывают?»; «Но к страждущим Эмиль премил»; «...поэтому волос у Вилли вылез, / поэтому / живот у Вилли / влез»; «В мозгу у Вилли / мало извилин»; «свиной король — / Свифт»; «и спущен Свифт — сифилитик». В «Пушторге» Сельвинского варьируется характеристика одного из персонажей Кроля, основанная на звуковом составе его фамилии: «Кроль... закрыл свою папку дел»; «Кроль... ныне траурной масти король. Да и король ли?»; «Кроль искривился ноздрей и ртом»; «Кроль выскочил вслед, как испуганный крол...; орал вдогонку». Многократные отражения определенного собственного имени встречаются и у других поэтов: «Гнется, молчит, костенеет Касьян»; «Касьянова кость»; «Все-то Касьянову косит родню» (Гор.); «Герман славил погромы И бредил войной»; «Он сказал, Заморгав окровавленным глазом» (Жаров); «Возжаждал крови Коловрата»; «из славной рати Коловрата»; «Велик не я, а Коловрат» (Марк.).

В некоторых стихотворениях нагнетаются разные собственные имена вместе со своими звуко-смысловыми соответствиями: «А там — еще синеют, неги, / светлейшие снега Онеги», Ах, кто, кроме меня, вечер им / поведал бы печаль Печоры»;

«Хмурится Меркурий / Бурей, / ярая Урана / рана, / вихрится, Венеры эры, рейте, ореолы Ориона» (Асеев).

Некоторые собственные имена у разных поэтов окружены разными отражениями. Имя Петра, имевшее разные соответствия в поэзии XVIII—XIX вв., повторяясь и в поэзии XX в., также имеет разные соответствия: «Стынет в грозном нетерпенье Конь великого Петра»; «Под улыбкою холодной Императора Петра» (Ахм.); «Мейерхольд, кляня, моля, Прядал, лют, как Петр Великий» (Вяч. Ив.); «со скипетром Петра пройти» (Обрад.); «Портрет Петра» (Маяк.); «И для казни петровской в лесу топорнице найду» (Манд.); «Петр... терпит» (Ант.); «Петр Первый — Пот первый» (Возн.). Слова *лед* и *Ладога* многократно варьируются в стихах Межирова: «Лед Ладоги, Лед на Ладоге, Возле Ладоги, возле льда»; «Вся Ладога, весь лед ее суровый»; «Снова Ладога стынет во льду, Берег Ладоги тонет в снегу». Это сближение есть и у других поэтов: «твой ладожский, просторный лед» (Комиссарова). Оно имеет и другие соответствия: *лад* (Прок.); «Про денежки, про ладанки И про родню на Ладоге» (Возн.). Разные соответствия имеют и другие имена собственные: *Волга*: «Волгам и волку»; «И Волга иволги.. И Волга волка» (Хл.); «Я от Волги свое до Волхова / по булыжникам на боку, / под налетами ветра колкого / Сердце волоком волоку»; «У нас в России — / волки, снег / и Волга» (Корн.); «Да неволит на Волге волны» (Кам.); «Волга, Волга — влага голубая» (Уш.); «Волга — воля» (Кам.); *Нева*: «Нева, как вздувшаяся вена» (Манд.); «Венчая полноводную Неву С Янтарным морем в вечном договоре» (Бальм.); «И весь траурный город плыл По неведомому назначенью, По Неве иль против теченья» (Ахм.); «Но почему душа заколола? Летим над Невой или виною?» (Возн.); *Париж*: «опрашиваю весь Париж» (Цв.); «Внизу подо мной Париж Бурый и рыжий» (Сельв.); «над распарившимся Парижем» (Возн.); «Гора Монмартр парит над Парижем» (Сулейменов); *Сена*: «сенской сенью» (Маяк.); «у сонной синей Сены» (Евт.); *Курск*: «Ты — на курсах, ты родом из Курска» (Паст.); «курс — на Курск» (Маяк.); *Казань*: «Сказанием встает Казань» (Маяк.); «Царь Иван Васильевич зверем / наказал наступать / на Казань» (Корн.); «Брел татарский царек Алагам, Отказавшийся от Казани» (Март.); *Пальмира*: «В этой призрачной Пальмире, В этом мареве полярном» (Вяч. Ив.); «помню в пламени Пальмиру» (Ант.); *Персия*: «Правил парус на Персию Разин» (Вол.); «Персы — пестрые»; «Пестритесь, ковры, — Моя Персия» (Кам.); «Эти персики и маки Девы Персии соткали. Сбрось тяжелые доспехи И на перси мне склонись» (Глоба). Это имена людей: *Растрелли*: «Царям дворец построил Растрелли» (Маяк.); «Расставлен был по прихоти Растрелли» (Вс. Рожд.); «Как клен и рябина растут у порога, Росли у порога Растрелли и Росси» (Кушнер); *Фет*: «Без спросу превращая Фета в фетиши» (Евт.); «Мне противно слово “фетиши”, Мне любезно слово “Фет”» (Дудин) — «Меня хранила Фета мета» (Шаламов).

В то же время повторяются некоторые звуко-смысловые связи. Это такие связи собственных имен, как *Рим* — *мир*, *Россия* — *роса*, *Волхов* — *волхв*, *Ладога* — *лед* и т. п. Пару *мир* — *Рим* [Топоров 1987: 196—215] приводит как пример анаграммы Ломоносов, эти слова объединяют Волошин, Брюсов, Цветаева: «Гора горевала, что только дымом Станет — что ныне: и *Мир* и *Рим*». Имя «вечного» города остается

притягательным и для современных поэтов: «А над Римом, а над миром — Новый год, новый год» (Возн.); «Как некий мир, который так и не открыли, Как некий Рим, который так и не отрыли» (Левитанский); «И в чем разгадка драмы мира? Не в том ли, что для мира мнима Цена вещей, как и для Рима?» (Евт.), ср. «В этом Мире Рима Три» (Март.).

У разных поэтов обыгрывается ассоциативная связь *Россия* — *роса*: «*России синая роса*» (Нарбут); «И такая будет Большая роса... И такое Россия Вдруг запоем, Что уж лучше И не вставать атаману» (П. Вас.); «На *России*, на *росинках*» (Прок.); «В *росинке* отражается Россия / во всей своей прозрачной чистоте» (Р. Казакова). Другая повторяющаяся ассоциативная связь: *Россия* (*Русь*) — *русый*: «Как будто надо мной Россия Склонилась русой головой» (Утк.); «О той большой, многоголо-сой Сейчас рассказывать берусь, О той красе русоволосой, Что называют кратко — *Русь!*» (Прок.), ср. «Я русский, я рыжий, я русый» (Бальм.); «Для русской Музы — *ру-сой* Лады — На грязных нарах места нет» (С. Марк.); «*русский русый*» (Шенгели).

Повторяются и другие ассоциативные связи: *Сибирь* — *соболь*: «Приходит *со-боль* из *Сибири*» (Заб.); «*Соболь* — *Сибирь*? *Саблю* — *Сибирь*? Староверы — *Си-бирь*? Сталевары — *Сибирь*?» (Возн.); *Урал* — *орал*: «*Урал орал*» (Маяк.); «Твер-дыня *Урала орала*» (Паст.). В поэзии начала века повторяется сочетание «*Мария*, звезда *морей*». Оно есть у Брюсова. Его сделал названием стихотворения Бунин. Ассоциация *Мария* — *мир* — *море* обыгрывается и в современной поэзии: «*Мария*, Маня, *Мариам*, Твоих зрачков *аквамарин* Каким *морям*, горам, *мирам*, Кому обя-зан? Говори!» (Мориц).

Таким образом, самые разные поэты осмысливают собственные имена как производные от апеллятивов, наделяя их значениями, сходными со значениями апеллятивов.

Устойчивые паронимические сочетания

Как видно из приведенного материала, часть паронимических сочетаний пов-торяется. Одновременно с возникновением поэтических формул расширяется со-четаемость определенного слова, основанная на его звучании. Новые сочетания в свою очередь могут стать формулами.

Запас формул довольно велик и все время пополняется. Часть повторяющих-ся сочетаний имеет опору в поэзии XIX и даже XVIII вв. Некоторые сочетания повторяются уже в поэзии XVIII—XIX вв. На первом месте среди повторяющихся сочетаний находятся разные формы глаголов *пить* и *петь*. Сочетание *пей* и *пой*, употребленное Державиным: «Захарьин, *пей* и *пой*», повторяется на протяжении XIX в.: «*пойте, пейте!*» (Ап. Григорьев); «Живи и *пей*, живи и *пой*» (Майков), за-тем его используют Хлебников, Маяковский, Есенин, Цветаева: «Будь пьяным пут-ник — *пой* и *пей*» (Хл.); «*Пей* вино, правь тройкой, *пой* у Яра» (Цв.); «*Пейте, пойте* в юности, *бейте* в жизнь без промаха»; «*Пей* и *пой*, моя подружка» (Ес.); «*пой* и *пей* напропалую» (Вс. Рожд.). Сочетание *пел* и *пил* встречается у Вяземского, Бене-

диктова, а затем у Хлебникова, Ахматовой, Каменского, Б. Корнилова, Луговского, С. Маркова, Твардовского, Вс. Рождественского, Саянова, Дудина, Вл. Соколова и др., с приставкой: *запел* и *запил* (Выс.). В форме настоящего времени эти глаголы употребляют Анненский, Маяковский, Эренбург, Заболоцкий, в безличной форме — Цветаева: «Чтоб не елось, Чтоб не пелось, Не пилося, не спалось», Клычков; в форме инфинитива — Маяковский: «*пить, петь, есть*», Эренбург; с разными приставками: «Но я *допою*. *Допью*, что успею, до самого дна» (Ант.); «Только б *допеть*! Только б успеть! Только б *испить* Чашу до дна» (Р. Рожд.); «Я коней *напою*, я куплет *допою*» (Выс.).

В XIX в., а затем в XX в. повторяются и такие пары, как *темный* — *туман*, *темный* — *мутный*, *жалеть* — *желать*, *светлый* — *святой*, *веселый* — *весна*, *залить* — *золото*, *суровый* — *север*, *терпеть* — *торопить*, *дрожать* — *держать*, *лето* — *летит*, *дым подымается*, *жаждать* — *ждать*, *хрусталь* — *люстра*. Сочетания, которые были в XVIII—XIX вв. единичными, в XX в. становятся повторяющимися.

Такова пара *бродить* — *бредить*, которая встречается у Лермонтова, а в XX в. у Шершеневича, Асеева, Б. Корнилова, М. Зенкевича, Антокольского и др. Сочетание *глядеть* — *гладить*, употребленное Надсоном, повторяется у Г. Петникова, Кирсанова, Б. Корнилова, Окуджавы, Кушнера. Пару *жесткий* — *жестокый*, которая встречается у Лермонтова, использует Багрицкий: «*Жесткий* дождь, *жестокый* ломоть хлеба», Ушаков, Слуцкий. Пару *брезжит* — *брызжет*, которая встречается у Майкова: «То *брезжит* тихою звездой, То *брызжет* молнией огнистой», используют Маяковский: «Идет Иван, / сияньем *брезжит*, Шагает Иван, прибоями *брызжет*», Антокольский, в противопоставлении — Слуцкий: «Утро *брезжит*, а дождик *брызжет*». Слова *золотой* — *залететь*, объединенные Державиным: «*златой* кузнецик, сера мошка, Сюда не могут *залететь*», повторяются в XX в.: «То *золотил* их, *залетев* С куста за хлев...» (Паст.); «Я заснула сном усталым, *Золотым*, *залетным* сном» (Ручьев); «*залети* на осину, *золотой*, *залети*» (Недогонов), ср. *золотой* — *залатать*: «*залатаю* *золотыми* я *заплатами*» (Выс.).

Слова *отрада* и *отрава* объединены В. Бенедиктовым: «Там — *отрава* злого зелья, Там — *отрадное* вино», затем их использует Ф. Сологуб: «*отрада* Есть в *отравленном* огне», в 50-е гг. оно встречается у Мартынова: «Ты моя *отрада* и *отрава*», затем у Вознесенского: «Находил он в *отраве* *отраду*» — и др.

Часть сочетаний, повторяющихся в начале века или в 20-е гг., встречается и позже. Это такие сочетания, как *раскрыл* (*закрыл*) *крылья*, *путать* *путь*: «Среди *запутанных* *путей*» (Сологуб); «Все *запутаны* *пути* раздумья» (Брюс.); «*перепутать* *путь*» (Сев.); «Еще *путан* и свеж *первопуток*» (Паст.); «*Перепутал* стрелочник И *пути* и стрелки» (Уш.); «Клубком *запутались* *пути*» (Марк.); «*Спутал* он *пути* и тропы» (Асеев); «*спутав* *сроки* и *пути*» (Гудз.); «Ах, шоферша, *пути перепутаны!*» (Меж.); «Вышел в самый зальдевший *Запутанный* *путь*» (Вл. Соколов); «в таком *запутанном* *пути*» (Шаламов), ср. «Не мелочью плати своей отчизне. В ногах ее не *путайся* в *пути*» (Светлов); «*попутный* ветер, словно бес *попутал*» (Выс.).

Слова *серый* — *сырой* и в стихах и в прозе XIX в. используются как однородные члены. Строка: «Вечно *серый*, *сырой* небосклон» в стихотворении Случевского

«Край, лишенный живой красоты...» существует на фоне третьего слова *суровый*: «Тяжкий холод *суровой* зимы». В дальнейшем эти три слова комбинируются по-разному. В стихотворении Блока «Когда в листе сырой и ржавой...» взаимодействуют друг с другом все три слова: «В *сырой* и *серой* высоте Пред ликом родины *суровой*». Когда сочетаются два слова, возникают пары *сырой* — *серый*: «По улицам *сырым*, туманным, *серым*» (Март.), *серый* — *суровый*: «О старый Париж, ты *суров* и *сер*» (Багр.); «Был день не по-летнему *сер* и *суров*» (Дудин), *сырой* — *суровый*: «Море здесь *суровое*, *сырое*» (Асеев).

Слово *серый* сочетается со словом *север*: «*Серый север*» (Вяч. Ив.); «Наш *северный* модерн, наш *серый*, моложавый» (Кушнер). Повторяется и пара *север* — *суровый*. Еще один ряд сочетаний возникает, когда включаются слова *сырый*, *сиротливый*, *осиротелый* и т. д. Со словами этого ряда связано смысловое развитие стихотворения Цветаевой «Рассвет на рельсах»: «Из *сырости* — и *серости*»; «Из *сырости* — и *сирости*», ср.: «В *осиротелой* и бессонной, *Сырой*, всемирной широте» (Паст.).

Наряду с устойчиво повторяющимися сочетаниями, которые приобрели характер формул, в поэзии XX в. довольно много сочетаний, повторяющихся два-три раза: «*сквернить скверы*» (Маяк., Брюс); «*сигналом согнало*» (Маяк.); «*согнал... сигнал*» (Паст.); «Всюду *скарб* на возах. Всюду дождь. Всюду *скорбь*» (Паст.); «неси, / один, / и радость, / и *скорбь*, / и прочий / людской *скарб*» (Маяк.); «*мачты... маячут*» (Маяк., Шубин); *апрель* — *прель*: «Набухла десна От флюса, от *прели* *апреля*» (Лут.); «В *апреле* запах *прели* и земли» (Ахм.); «*апрель* и *прель*» (Март.); *оперенный* — *парный*: «И рифмою *парной* *Оперенная* пылкая речь» (Ант.); «*Оперенный* рифмою *парной*» (Тарк.); *голодный* — *глядеть*: «*Голодный* волк, бежавший от стрелка, *Глядит* на поезд» (Багр.); «Из августа *изголодавшийся* Лев / *глядит* на Овена в апреле» (Выс.); *эфирный* — *эфемерный*: «За языческим бугром, За которым так *эфирно*, *Эфемерно*, но пунктирно Зыблется аэродром!» (Март.); «Кружевной, *эфемерный*, *эфирный*» (Слуц.); *огрех* — *грех*: «И каждый *огрех* почитаю *грехом*» (Рыл.); «В любительском стихотворенье *огрехи* страшней, чем *грехи*» (Кушнер); «В мельканье *грехов* и *огрехов*» (Дудин).

Некоторые сочетания, которые приобретают распространение в поэзии второй половины XX в., употреблялись в начале века или в 20-е гг. Сочетание *обида* и *беда*, которое используют Алигер, Межиров, М. Петровых, Луконин, Евтушенко, Кушнер, В. Корнилов и др., встречается у Бальмонта: «И на сто верст идут неправда, тяжба, споры, На тысячу — пошла *обида* и *беда*». Сочетание *беда* и *победа* встречается у Маяковского: «Эта песня / песней будет // наших *бед*, / *побед*, *буден*» — и неоднократно повторяется в наше время: «*Беда* и *победа* — сестры» (Возн.); «Чего-то высшего мы коснулись своей *бедой* и своей *Победой*» (Чухонцев); «Лишь стих, словно возле *беды*, мне шепчет *победно* и *бедно*» (Вл. Соколов). Рифма Вознесенского *травы* — *траур*: «И долго еще эти *травы*, Темнея каймою внизу, / как будто по матери *траур*, / на брючинах серых ношу» — имеет соответствие в стихах Брюсова: «Стелют над *травками* *траурный флер*», Вяч. Иванова: «*трауром* повиты *трав* пурпурных». Сочетание *слизывая слезы*, которые В. П. Григорьев отметил у Д. Самойлова и дважды у Вознесенского, встречается в стихотворении

М. Герасимова «О паровозе». Сближение *шуришать* — *шершавый*: «*Шуриша шершавым* языком, Они, как матери, вздыхали» (Сам.) встречается в поэзии 20-х гг.: «*Не шуриши, шершавая шинель*» (Жаров). Образ Ю. Мориц «*вертелся ветер, как веретено*» имеет соответствия в поэзии начала века: «*ветер... вертит*» (Асеев); «*ветерок-веретенце*» (П. Потемкин); «*ветер пел веретеном*» (Сор.); обратное сравнение: «*Ветром гудит веретенце*» (Кл.).

Если поэты XIX в. заглядывали в будущее, то поэты 60-х гг. XX в. открывали заново то, что уже было когда-то введено в обиход литературы.

Возможны и переклички между поэтами разных веков, которые остаются единичными. В поэзии XX в. повторяются некоторые сочетания, встречающиеся у Державина: «*факел хладом околдован*» — «*околдован дух Усталым Холодом болезни*» (Блок), «*зря розу иль зарю*» — «*Зарю я зрю, тебя*» (Белый). Сочетание «*пчела опочила*» встречается у С. Маркова.

Существуют совпадения и с сочетаниями других поэтов: «*дар молдаванки молодой*» (Лерм.) — «*Веселых любить / молодых молдаванок*» (Корн.); «*Негодуя, гудя и на бой созывая*» (А. К. Толстой) — «*Негодуя, гудя и кляня*» (Корн.); «*Взывая, гудя, негодуя, играя*» (Шенгели).

Разные индивидуальные стили отличаются не только степенью последовательности употребления паронимии и концентрацией паронимических сочетаний, но и степенью их традиционности или новизны. От формул не отказываются такие поэты, как Маяковский, Кирсанов. Некоторые формульные сочетания — отправная точка для более сложных построений. Например, строки Кирсанова: «*Залато! Зала-то! Золотом залита*» — отталкиваются от более простого сочетания, которое используют и поэты XIX в.: «*Рощи сень роскошно залита И пурпуром и златом*» (Вяз.); «*Лакей весь золотом залитый*» (Майков); «*Залитый в серебро и злато, Сидит Нерон в кругу друзей*» (Надсон), а затем и XX в.: «*залито поле, как золотом, щедрым посевом патронов*»; «*золотом вся залита*» (Брюс.); «*...залито легким, родным золотым / травы небывалым отливом*» (Корн.), «*залита золотом солнца Звезда геройского золота*» (Лук.).

В 60—80-е годы полюс новизны представлен в стихах А. Вознесенского, который широко пользуется необычным лексическим материалом и строит свои сочетания на сопряжении слов, принадлежащих к далеким логическим плоскостям: «*Над любопытнымидохнул / великий вакуум / и коммунальный аввакумов дух*»; «*Были бы битвы, злобные гении, / был бы Везувий — / нет, вазелинное невезение*»; «*С презрительным брезентом / на непризнанных плечах*»; «*ирреальная иерархия*»; «*полноценные поцелуи*». На этом фоне встречаются и отдельные формулы типа «*ветер ... вырывает*». В это же время развиваются индивидуальные стили, в которых употребительны формульные паронимические сочетания. Таковы, например, стихи М. Дудина.

Многочисленные переклички в большинстве своем не дают основания устанавливать непосредственные связи между поэтами, хотя в ряде случаев такие связи и не исключены. Есть среди перекликающихся сочетаний и явные цитаты. Помещенные в определенный контекст подобные переклички можно рассматривать

как цитаты и аллюзии. Такому восприятию способствует посвящение поэту, для которого характерны те или иные сочетания или определенный их тип, или цитаты из этого поэта. В цикле Б. Корнилова «Пушкин в Кишиневе» сочетание Пушкина *неведомые воды* вступает в новые паронимические связи: «*Новые, неведомые воды*». Прокофьев использует паронимическое сочетание со ссылкой на Маяковского: «Совершенно правильно, Владим Владимыч: *Попаши*, потом *пиши* стихи!», ср. «*попашет, попашет, напишет* стихи» (Маяк.). Эти глаголы объединяют и другие поэты: «*Пишет* — ровно плугом *пашет*»; «Ногой *пишем*, Ногой *пашем*» (Цв.); «*Статей не пишут*, земли не *пашут*» (Ант.).

В «Поэме без героя» Ахматовой наряду с прямыми цитатами из Блока, его характеризующими («Это он в переполненном зале...»), содержится и паронимическая цитата: «Демон сам с улыбкою Тамары, Но такие таятся чары В этом страшном дымном лице», ср.: «Есть демон утра. Дымно-светел он» (Блок). В этой поэме есть и другое сочетание, имеющее соответствие у Блока: «А дурманящую дрему Мне трудней, чем смерть, превозмочь»; ср. «Веял сладкий дурман, Оттого, что болотная дрема За плечами моими текла». Стихотворение А. Кушнера «За что? За ночь...» содержит темы Ахматовой и Мандельштама. Тема Ахматовой выражена никак не преобразованными цитатами из стихотворения, начинающегося словами «Я пью»: «за разоренный дом, за то, что Бог не спас». Тема Мандельштама вводится через паронимическую метафору: «за астму Военных астр», которая отсылает к стихотворению поэта с началом, совпадающим с началом стихотворения Ахматовой: «Я пью за военные астры», где *астры* и *астма* включены в ряд перечислений и рифмуются.

Паронимическое сочетание одного поэта отталкивается от сочетания другого поэта и преобразует его. В стихотворении Н. Панченко «Рояль» сочетание: «Эта муза безвыходной муки» — связано со строкой И. Анненского: «И было мукою для них, Что людям музыкой казалось», часть которой (до слов для них...) вынесена в эпиграф.

Таким образом, паронимические сочетания, как и другие типы цитат, берут на себя функции межтекстовой связи.

Звуковая организация стихотворного текста

В русской поэзии XVIII — первой трети XX в. существует устойчивая и подробно разработанная система приемов звуковой организации текста. В ней принимают участие разные типы контактных и дистантных звуковых повторов и вариаций, входящих в повторяющиеся звуковые композиции. Принципы объединения созвучий, лежащие в основе звукового рисунка строки и соседних строк, лежат и в основе дистантных повторов разной степени сложности, определяющих структуру развернутого текста. Некоторые общие закономерности звуковой организации стиха и отдельные ее приемы и способы прослеживаются у разных поэтов начала XX в.

В строении строки и соседних строк существенную роль играют многоконсонантные слова и их отражения. Многоконсонантное слово предшествует более простым словам, в разной мере отражающим его консонантный состав: «Я стою на *прибрежьи*, в *пожаре прибоя*» (Бальм.); «*Потускнел* на небе *синий лак*» (Ахм.); «Уж *клонит луна* свой *лик*» (Бунин); «В степном дыму *блеснет* святое знамя И ханской *сабли сталь*»; «Чтоб мои *воспаленные* взоры Раздражала, *пьянила весна*»; «Когда *кильватерной колонной* Вошли *военные суда*» (Блок); «Сквозь сеть *алмазную зазеленел* восток, Вдаль по *земле таинственной* и *строгой*» (Вол.). Многоконсонантное слово дает множество разнотипных отражений, которые непосредственно примыкают к нему. Например, консонантный состав слова *слепнут* в стихотворении Вяч. Иванова «Небо живет» по-разному отражен в словах *лес, силой, лунной, паутины, тины, полны*: «Сумеречно *слепнут* Луг, и лес, и нивы — Крепнут *силой лунной* Неба *паутины*, И затоны — *тины Полны* светорунной». В конце стихотворения исходное слово имеет два непересекающихся отражения: «В *глубь*, где *ночь пустила Синюю* излукой Парус *крутолукий* Бледного светила».

Этот же принцип лежит в основе строк, оторванных друг от друга: многоконсонантное слово предваряет более простые слова. Слово *obelisk* в начале стихотворения Анненского «Расе» «распадается» на два слова: *белы* и *ласкали*. Слово *коверкала* в стихотворении Блока «Валерию Брюсову»: «Что жизнь пытала, жгла, *коверкала*» — имеет два отражения в строках: «Пускай *крыло* души прострелено — *Кровь* обогреть алтарь любви». Слово *обледелый* в стихотворении Ахматовой «Сад» имеет отражение на протяжении всего стихотворения: «*Обледелый* сад — И солнца *бледный* тусклый лик» — «Предчувствием *беды*», «Сквозь тонкий *лед* еще сквозят...» Многоконсонантное слово может иметь множество отражений, проходящих через весь текст, в большей или меньшей степени организуя его. В стихотворении Блока «Демон» слово *исступленный* предваряет слова *усталые, плети, плеснули, стелется* в *пляске, пыль, пуля*. В стихотворении Мандельштама «Невыразимая печаль...» сквозной звуковой ряд начинается словом *проснулась*: «Цветочная *проснулась* ваза И *выплеснула* свой хрусталь». С ним связан консонантный состав слов *выплеснула, напоена, сна, солнечного, пальцев белизна*. В стихотворении Пастернака «Определение поэзии», если отвлечься от заглавия, исходной точкой звукового движения стиха будет слово второй строки *сдавленных*, которое тут же имеет соответствие *льдинок*. Ряд, идущий от этого слова, проходит через две первые строфы:

Это — круто налившийся свист,
 Это щелканье *сдавленных льдинок*,
 Это — ночь, *леденящая* лист,
 Это — двух *соловьев* поединок.
 Это — *сладкий* заглухший горох,
 Это — слезы *вселенной* в лопатках,
 Это — с пультов и флейт — Фигаро
 Низвергается градом на грядку.

В следующих строфах также содержатся отдельные отражения исходного созвучия: «И звезду донести до *садка* На трепещущих мокрых *ладонях*».

Многоконсонантное слово замыкает цепь более простых слов, из которых оно как бы возникает: «*Охладных пальм* легчайшим *опахалом*» (Вяч. Ив.); «*Неуловимый* свет разлился над *землею*, Над кровлями *безмолвного* села» (Бунин); «И *бритве* ветра тучи гриву *Подбрасывает* духота» (Паст.); «Я *молю*, как *жалости* и *милости*, Франция, твоей земли и *жимолости*» (Манд.). Подобный же звуковой рисунок возникает и при рассеянном повторе. Отражения многоконсонантного слова сосредоточены в строке: «Частых *перьев* *опахала*» — «Из *листвы* *вспорхнула* птица» (Ан.); «Не услышать в *меха* обутой *тени*» — «*Мохнатые*, как маленькие пчелы»; «Яростно *волны* *зеленые* роет *бык*» — «С нею *безвесельный* дальше плывет *гребец*» (Манд.), в отрезках, соотнесенных по смыслу и связанных лексическим повтором: «*Слепая* *ласточка* в чертог *теней* вернется» — «И *мысль* *бесплотная* в чертог *теней* вернется» (Манд.).

Движение от коротких слов к более длинному характерно и для некоторых развернутых текстов. В стихотворении Блока «Поднимались из тьмы погребов...» к слову *исступленный* в последней строфе, которое перекликается со словом *затопили* в рифмующейся строке: «Не стерег *исступленный* дракон, Не пылала под нами геена, *Затопили* нас волны времен, И была наша участь мгновенна» — ведет ряд слов, по-разному отражающих его консонантный состав: *толпы* и рифмующиеся слова *лопаты* — *палаты*, *полна*, *отступил*, в *пелене*, *последний*, *стали*, *пусть*. В стихотворении Анненского «Я на дне...» прежде чем появляется собственное имя *Андромеда*, его консонантный состав отчасти отражается в разных строках: «Я на *дне*, я печальный обломок, *Надо* мной *зеленеет* вода»; «Белый мрамор, *под ним водоем*»; «Помню *дым* от струи *водомета*»; отчасти варьируется в словах: *потемок*, *томят*.

Многоконсонантное слово располагается между двумя более простыми словами и вбирает в себя консонантный состав слов, его окружающих: «*Весна!* Справляя *новоселье*, Она *веселый* катит *гром*» (Бунин); «*Вал*, несмело *набегающий*, С *влажной* лаской *отмель* *лижет*» (Брюс.); «*Река* несла свои *зеркала*, Дрожал в *лазури* бледный *лист*» (Вол.); «Вздохнула *вслух*, как дышит *карамель* В *крахмальной* тьме *колонийных* лавок» (Паст.). По этому принципу построены и сочетания, связанные в смысловом отношении, — однородные члены: «В природе *лип*, в природе *плит*, в природе *лета* было *жесть*» (Паст.), подлежащее — сказуемое — дополнение: «Это гибкое страстное *тело* *Растоптала* ногами *толпа* мне» (Вол.). Этот способ соотношения многоконсонантного слова и более простых его отражений также используется в развернутых текстах. В стихотворении Блока «Как свершилось, как случилось» сначала происходит осложнение консонантного состава перекликающихся слов, которые ведут к многоконсонантному слову: *лютые*, *налетели*, *остальные*, *ослепительные*, затем идут слова *наступил*, *лепет*, *сталь* и *сталь*, *пустыней*, *обстала*.

Во множестве случаев контактные повторы определенного созвучия имеют отражения в разных местах текста, сочетаясь с дистантными. Контактные повторы

образуют разные звуковые композиции. Объединение созвучий или их вариаций, вынесенное в начало стихотворения, имеет соответствие в его конце или середине: «Но даром *вражеских* ланит *Повержен* в запоздалом беге» — «Заворожен бездонным взглядом»; «На *разукрашенную* елку И на *играющих* детей» — «Сначала тают крылья *крошки*» (Блок); «Застыла *тревожная* ртуть, И *ветер* ночами несносен» — «Зима ведь не сдастся: *тверда*» (Ан.); «Недотыкомка серая Все вокруг меня *вьется* да *вертится*» — «Недотыкомку серую Хоть со мной *умерти* ты ехидную» (Сологуб); «Пурпурный лист на дне бассейна Сквозит в воде, и *день* погас» — «Мне не дано понять, измерить Твоей тоски»; «Заката алого *заржавели* лучи По склонам *рыжих* гор» — «И низко над холмом *дрожащий* серп Венеры» (Вол.); «Зурна на *зырянской* свадьбе, В братине *знойный* чихирь» — «Как зерна залягу в борозды» (Клюев); «С веселым *ржанием* пасутся табуны И римской *ржавчиной* окрасилась долина» — «*Державным* яблоком катящиеся годы» (Манд.). Такой рисунок может связывать и строки в конце стихотворения: «И тяжелым *сном* *осенним* Истомлен их яркий жребий / Тяжки головы старух... *Осенними* дарами» (Ан.). Объединение созвучий, тяготеющее к концу стихотворения или стоящее в его конце, предваряет слово с той же группой согласных: «Живи еще хоть *четверть* века» — «И *повторится* все, как *встарь*» (Блок); «Пленник чужой! Мне чужого не надо» — «Снова смеяться и *плакать* тревожно И *проклинать* поцелуи мои» (Ахм.); «*Костра* степного взвивы» — «Роняет *сны-картинки* На *скатерчатый* стол» (Клюев); «Только детские *думы* делять» — «И высокие *темные* ели Вспоминаю в *туманном* бреду»; «За смолу кругового *терпенья*» — «И для казни *петровской* в лесах *топорище* найду» (Манд.). Контактный повтор, стоящий в середине стихотворения, может иметь соответствие либо в его начале, либо в конце: «*Расти, покорствуй, крест* неси» — «В *красе* заплаканной и древней» (Блок); «И *виснут визга* языки» — «И в вышине струной *вязиги...*» (Паст.), — либо в начале и в конце одновременно: «*Самоотверженно*, как брата» — «*Затравленного фортепьяно*» — «*Тревожнее* и веселее» (Манд.).

Объединение однотипных созвучий может иметь и не одно соответствие в тексте, в особенности развернутом. Оно начинает цепь слов. В поэме Пастернака «Лейтенант Шмидт» через описание Очакова проходят слова, связанные группой *х-р-м*. Они сначала концентрируются в соседних строках: «Понурий, *хмурый*, черный островок Несло водой, как шляпку *мухомора*», затем рассредоточиваются: «Тем часом пирамиды из *химер* Слагались в город»; «И снег *махоркой* жег больные глотки луж». Объединению однотипных созвучий, отодвинутому на конец стихотворения, предшествует цепь слов, содержащих это созвучие. Так построено стихотворение А. Белого «Жизнь». К объединению созвучий в конце стихотворения: «Открытою над *облаками* Лазуревую *глубиной*» — ведут строки, заключающие в себе разные вариации созвучия *г-л-б / б-л-к*: «В небесно-голубой отчизне» — «Воскуренными *облаками*» — «Жизнь — *бирюзовою* волною *Разбрызганная* *глубина*». Объединение созвучий стоит в середине звуковой цепи. В стихотворении Волошина «Дождь» объединение созвучий: «На *синеющем лаке* Разбегаются *блики*» — предваряют слова *лаской, ликуя*, за ним следуют слова *лики, глазок, ласкают*.

Этот прием может быть осложнен разными способами. Объединение созвучий включает в себя не два слова, а три и больше. Такой тип повтора употребителен в стихотворениях Мандельштама. В стихотворении «Скучный луч холодной мерою...» цепочка *сыром — серую — сердце* связывает три строки первой строфы: «Скучный луч, холодной мерою, Сеет свет в *сыром* лесу. Я печаль, как птицу *серую*, В *сердце* медленно несущу» — и имеет продолжение в начале третьей строфы: «И стоит *осиротелая*». В стихотворении «Смутно-дышащими листьями...» первые три строки связаны словами *листьями, шелестит, ласточка*. Ряд продолжается во второй строфе: *ласково*. Первые строки последней третьей строфы связаны словами, принадлежащими к этому же ряду: «И над лесом вечеряющим *Встала* медная луна» (ср. «Смутно-дышащими *листьями*» — «*Встала* медная луна»). В стихотворении «О временах простых и грубых...» друг за другом идут слова *твердят, дворники, деревянных, ворота, привратник*, связывающие пять строк трехстрочного стихотворения. В стихотворении «Золотистого меда...» в первых двух строках варьируется созвучие *т-л-к / д-л-г*: «Золотистого меда струя из бутылки *текла* Так тягуче и *долго*, что молвить хозяйка успела», которое начинает ряд, включающий слова *поглядела, далеко, стекло*: «Где воздушным *стеклом* обливаются сонные горы».

Кроме того, подобные объединения могут стоять в середине звукового ряда. В стихотворении Блока «Легенда» соотнесенной паре *твердь — отвори*, объединяющей соседние строки: «Боже правый! Соделай, чтобы *твердь* стала легче! *Отвори* твой разящий и карающий меч!» предшествуют слова *в траве, отравленной*, за ней следует слово *твердь* в последней строфе. В стихотворении Анненского «Зимний поезд» сочетание *среди кошмара дум и дрем* предваряют слова *дым, мятежным*, за ним идут слова *наметивший, дурман, томившей*.

В некоторых стихотворениях организующая роль принадлежит многократному повторению или варьированию определенного созвучия. В стихотворении Блока «Город в красные пределы» две строфы держатся на переходах, на варьировании одного звукового комплекса — *блещут, облачных, плещет, пляшут, площадной*:

Блещут искристые гривы
Золотых, как жар, коней,
Мчатся бешеные дива
Жадных облачных грудей,
Красный дворник плещет ведра
С пьяно-алою водой,
Пляшут огненные бедра
Проститутки площадной.

В его же стихотворении «В темном парке под ольхой...» варьирующееся созвучие объединяет шесть строк: «Знаю, вижу — вот твой *след*, Смытый бурей *стольких лет*. В тених траурной ольхи *Сладко* дышат мне духи, В *листьях* матовых шурша, *Шелестит* еще душа».

Многократный повтор, сопровождающийся варьированием, имеет и другой вид. Ряд слов объединяет двухконсонантное созвучие, которое входит в сменяющие друг друга трехконсонантные созвучия:

Это — лунная ночь невозможного сна,
Так уныла, желта и больна
В облаках театральных луна,
Свет полос запыленно-зеленых
На бумажных колеблется кленах.

И. Анненский

Ср. *лунная, уныла, больна, луна, запыленно-зеленых, кленах; облаках — колеблется.*

Варьирование определенного созвучия становится основой звуковой композиции целого стихотворения. С этой точки зрения представляет интерес стихотворение Анненского «На воде», в котором значительная часть слов связана частично пересекающимися созвучиями *л-з, б-л-к, к-л-д, к-л-т, з-л-д, д-л*, образующими звуковой рисунок стихотворения:

То луга ли, скажи, облака ли, вода ль
Околдована желтой луною:
Серебристая гладь, серебристая даль
Надо мной, предо мною, за мною.
Ни о чем не жалеть... Ничего не желать...
Только б маска колдуньи светилась
Да клубком ее сказка катилась
В серебристую даль, на серебристую гладь.

Некоторые контактные повторы имеют более или менее сходное соответствие на расстоянии. Соотнесенные объединения такого рода отличаются друг от друга либо количеством, либо качеством согласных, либо расположением пар, либо всем вместе взятым. В качестве примера можно привести соотнесенные контактные повторы из стихотворения Мандельштама «Дев полуночных отвага...», где одна пара образована словами *выстрел — вероятно*, вторая — *трезвая — ветер*: «*Выстрел* пушечный в подвалы, *Вероятно*, донесло. И гораздо глубже бреда Воспаленной головы Звезды, *трезвая* беседа, *Ветер* западный с Невы». В стихотворении Пастернака «На пароходе» четыре (если не считать повторяющегося) объединения однотипных созвучий: «*Был* утренник. *Сводило челюсти И шелест листьев* был как бред» — «В реке, на *высоте* подсвечника, Кишмя кишки *светляки*» — «Лакей *салфеткой* тщился *выскрести* На бронзу всплывший стеарин» — «*Нырля и светильней* плавала В лампаде камских *вод звезда*». На протяжении стихотворения может меняться расположение соотнесенных пар слов: словам, сосредоточенным в строке, соответствуют слова, распределенные между соседними строками: «В *курящейся* над *лугом мгле*» — «*И зверь с умолкшими* винтами Повис пугающим *уг-*

лом» (Блок); «Певучей думой обуян, Дремлю под жесткою дерюгой» — «Дымится омут, спит лоза» (Клюев); «На старых каштанах сияют листья, Как строй геральдических лилий» — «Весеннею острою грустью» (Вол.); «Над желтизной правительственных зданий Кружилась долго мутная метель» — «Летит в туман моторов вереница» (Манд.).

В строках, связанных лексическим повтором, повторяющееся слово также имеет разные соответствия. В стихотворении Блока «Брожу в стенах монастыря...» повторяющееся слово *бледный* имеет три разных соответствия: «Ах, ночь *длинна*, заря *бледна*»; «И вечно *бледный* воск свечей, И *убеленные* карнизы»; «Ах, сам я *бледен*, как снега, В упорной думе сердцем *беден*». В стихотворении Бунина «Сириус» разные соответствия, частично пересекающиеся, имеет слово *звезда*: «Где ты, *звезда* моя *заветная*?» — «Пылай, играй, *стоцветной* силою, Неугасимая *звезда*».

Соответствия повторяющегося слова могут отражать разные части этого слова и лишь в малой степени перекликаться друг с другом. В стихотворении Анненского «Дымы» повторяется слово *желанно*. Одно из его соответствий — *нежно*: «Тени были так *нежно-желанны*», другое — *железно*: «— Или мука капризно-*желанна*, — То и дело *железную* цепь...» Между объединениями однотипных созвучий могут быть промежуточные звенья в виде отдельных слов, содержащих это же созвучие. В уже цитированном стихотворении Бунина «Сириус» между сочетаниями «*звезда* моя *заветная*» и *стоцветной* — *звезда* располагаются слова *венец*, *безответное*, *высоты*, *светлый*, которые отражают в большей или меньшей степени консонантный состав слова *звезда*; заканчивает ряд слово *навсегда*, последнее слово стихотворения. В стихотворении Бунина «Венеция» три соотнесенных объединения: «*Платиной* горбов своих *ледяных*»; «Он беззвучно *Медленно* на *лунный* свет выводит *Длинный* черный катафалк *гондолы*»; «*Лента* неба в мелких *бледных* звездах». Первое объединение предваряет слово *полдень*, между первым и вторым располагаются слова *непроглядный*, *сладко*, *холодно*, *бледный*.

Объединения однотипных созвучий предваряет дистантный повтор отдельных слов с этими созвучиями. В стихотворении А. Белого «Маскарад» несколько раз объединяются слова с созвучием *с-т-р*, которое есть и в заглавии: «*струны* *страстных* арф», «*стройный* *торс*» — «*строит* куры *Престарелый* grand ра». Помимо этих объединений в нем есть и дистантные повторы: *стройный*, *страстный*, *строят*, *рисуют*. В стихотворении Волошина «Стигматы» ряд соотнесенных созвучий начинается слово *страстным*: «Чья рука, летучая, как пламень, По *страстным* путям меня ведет?» — вслед за ним идет объединение созвучий: «Дух пронзают *острые* *пилястры*»; «О *сердца*, расцветшие, как *астры*», затем вновь рассеянные звуковые переклички: «Свет *страданья*, алый свет *вечерний*»; «На ладонях *распростертых* рук».

В ряде стихотворений явно выраженный звуковой стержень отсутствует. Звуковой облик текста определен сменой разнотипных повторов и вариаций. Парные повторы разных групп согласных могут объединяться в небольших отрезках текста. Однотипные пары следуют друг за другом в строке, в соседних строках, в строфе:

Тянут, стихают — и тонут следы
В темном тумане. Людская чуть курится.
Сонно в осиннике квохчут дрозды.
Чаща и дремлет и хмурится.

И. Бунин

Сосуществование разных парных созвучий определяет звуковой облик некоторых развернутых текстов. В этом отношении показательно стихотворение Волошина «Облака клубятся в безднах зеленых...», в котором несколько сменяющих друг друга разнотипных повторов:

Облака клубятся в безднах зеленых
Лучезарных пустынь восхода
И сбегает тени с гор обнаженных
Цвета роз и меда.

И звенит и блещет белый стеклярус
За Киик-Атламой костистой,
Плещет в синем ветре дымчатый парус,
Млеет след струистый.

Отливают волны розовым глянцем,
Влажные выгибая гребни.
Индевеет берег солью и сланцем
И алеют щебни.

Скрыты горы синью пятен и линий —
Переливами перламутра...
Точно кисть лиловых бледных глициний,
Расцветает утро.

Ср. *облака клубятся, зеленых — лучезарных, пустынь — тени, блещет — белый, стеклярус — костистой, отливают волны, волны — влажные, гребни — берег, солью и сланцем, переливами перламутра, переливами — лиловых*. Ср. дистантный повтор: *глянцем — глициний*.

Аналогичным образом организованы стихотворения А. Ахматовой «Многим», «Воронеж». В стихотворении Блока «О, нет! Не расколдуешь сердца ты...» звуковой рисунок первых двух строк: «О, нет! не *расколдуешь* сердца ты Ни *лестию*, ни *красотой*, ни словом» — связан со звуковым рисунком третьей строфы: «Упоена *красивыми* мечтами, Ты *укоризны* будешь слать судьбе» и отчасти пятой: «И ты *простой* возжаждешь *красоты*». В то же время стихотворение содержит несколько разнотипных парных повторов и вариаций: в третьей строфе: «*Могильный холм*, приснившийся тебе», в четвертой строфе: «И *тень моя пройдет перед* тобой В *девятый день*, и в *день сороковой*»; в пятой строфе: «Когда же *грусть* твою *погасит* время»; в шестой строфе: «И он *придет, знакомый*, долгожданный, Тебя будить от

неземного сна»; в этой же строфе: «И в мир другой, на миг благоуханный»; в седьмой: «В тот самый миг, когда твой смех жемчужный»; в восьмой: «Забудешь ты мою могилу, имя»; в десятой строфе: «Ты проклянешь в мученьях невозможных»; «Но есть ответ в моих стихах тревожных: Их тайный жар тебе поможет жить».

В соседних строках могут сочетаться два контактные повтора, которые не сменяют друг друга, как в только что рассмотренных случаях, а чередуются друг с другом, так что возникает либо симметричный, либо перекрестный рисунок строк. Симметричный рисунок:

А когда *надо* мной зазвонит
Медный зов в беспросветной ночи...

И. Анненский

Тот камень *пал*, смешав металлы с глиной,
И поднял прах, как *пыль* над *молотьбой*.

И. Бунин

Перекрестный рисунок:

О, как *печален* был *одежд* ее атлас,
И *вырез* жутко *бел* среди *наплечий* черных.

И. Анненский

И *светит* *ризой* златотканой
И *озирает* с высоты.

И. Бунин

Синеет белый мезонин.
На *мызе* — сон, кругом — *безлюдье*.

Б. Пастернак

Некоторые строки такого типа связаны не двумя или несколькими звуковыми повторами, а лексическим (или лексическими) и звуковым повторами: «Вдалеке за серебром раки *Серебро* реки блестит»; «И спит в *серебряном просторе* Мир *парусов* из *серебра*» (Брюс.); «И были дни, как *муть* опала, И был *один*, как *аметист*» (Вол.). Подобный рисунок повторяется и при дистантном повторе: «Дымится *пыльный ирис*» — «В венке *спаленных роз*» (Блок); «*Подымет*ся, *шелохнет*ся ли сом» — «*Поднос Шелони* — черен и свинцов» (Паст.); «*Грустя* и *плача* и *смеясь*» — «*Поют* и *плачут хрустали*» (Блок); «В *синюю пустынь* небес» — «*Стынут* по *за-водям синим*» (Ан.).

Параллелизм может быть нарушен несимметричным расположением созвучий: «Мир *опустел*, *земля остыла*, А *вьюга* *трупы замела*» (Бунин). Параллельные

строки не только непосредственно примыкают друг к другу, но и рассредоточены между двумя строфами, образуя конец одной и начало другой строфы: «И *скользнуть* бы хотелось с шершавых *круч*. О, *сколько* раз ей милее *уклюжин* скрип»; «И шарить в *пустоте*, и *терпеливо* ждать. Пусть люди темные *торопятся* по снегу» (Манд.). Особое место среди построений такого типа занимают рифмующиеся строки, которые могут быть связаны глубокими звуковыми повторами. При смежной рифмовке:

Ветер *плачется*, пророчащий,
Плещет вал, побережье *точащий*.

В. Брюсов

При перекрестной рифмовке: «*Тварь* единая живая Там тянула к брашну жало. Там *отрава* огневая В кубки медные бежала» (Ан.); «*Потемнели* ольховые ветки, За рекой огонек замигал. Сквозь *туман* чародейный и редкий Невидимкой табун проскакал»; «Ты ведаешь, что некий *свет* струится, Объемля все до дна, Что ищет нас, что в *свисте* ветра длится Иная тишина» (Блок); «*Будеши*, будешь мной утешенным, Как не снилось никому, А *обидиши* словом бешеным — Станет больно самому» (Ахм.); «*Ветер* с моря тучи гонит, В засиявшей синеве Облак *рвется*, облак тонет, Отражаясь в Неве» (Кузмин). Симметрия расположения соотнесенных созвучий часто нарушается. Слова, сконцентрированные в строке, имеют соответствия в двух соседних строках: «*Тверская* скудная земля» — «В полях скрипучие *воротца*, И запах хлеба, и тоска» — «Где даже голос *ветра* слаб» (Ахм.). В стихотворении Ахматовой «*Почернел, искривился* бревенчатый мост...» аналогичный, хотя и более сложный рисунок. Первую строку развивают две соседние строки: «*Вечерами* над озером слышен вздох И по стенам расползся *корявый* мох». В следующих строфах пара раздвигается еще больше: конец строфы: «*черный* душистый мед», третья строфа: «на *кривой* сосне *Соловей* не молк», в следующей строфе объединение: «на *условный* крик».

И, напротив, созвучия, распределенные между двумя соседними строками, стягиваются в строке: «Все на земле умрет — и мать, и *младость*, Жена изменит, и покинет *друг*» — «И к *вздрагиваньям* медленного хлада» (Блок).

Строки, по которым распределены соответствия разных созвучий, сконцентрированных в строке, могут не только примыкать друг к другу, как в только что приведенных примерах, но и быть оторваны друг от друга. Так возникают построения разной степени сложности. Слова строки, которой начинается стихотворение Блока: «Натянулись *гитарные* струны» — имеют два соответствия — одно из них в этой же строфе: «Только *тронь* его», — другое в третьем четверостишии: «И *гортанные* звуки».

Параллелизм строк разрушается, если одно из созвучий объединяет не два, а три слова. Так происходит перераспределение роли разных созвучий, одно из которых становится главным, другое — сопутствующим: «Я набекрень *надвину* шляпу, Я *плащ* надену на плечо» (Сологуб); «Поле — дом мой. Песок — мое ложе. Полог —

дым росянистых полян» (Белый). При дистантном повторе этот рисунок повторяется: двум или нескольким однотипным созвучиям одной строки соответствует одно созвучие, другая пара остается неизменной. Таково, например, распределение соотнесенных созвучий в стихотворении Мандельштама «Золотистого меда струя...», в котором центр тяжести перемещается в конец, где оно из исходных созвучий удваивается или утраивается: «Здесь, в печальной Тавриде — Одиссей возвратился, пространством и временем полный». Консонантный состав собственного имени: *Таврида* с разной степенью полноты отражен в словах *натрудившийся, возвратился*, отчасти *пространством*, слово *печальный* перекликается со словами *полный* и *полотно*, которые не только тесно связаны между собой, но и намекают на отсутствующее имя *Пенелопа*. По-иному распределены соотнесенные созвучия в стихотворении Ахматовой «Третий Зачатьевский»: «Покосился *гнилой* фонарь, С колокольни идет звонарь... А напротив — высокий клен Красным заревом обогрел» (ср.: *гнилой, колокольни* — *клен*; *покосился* — *красным*; *звонарь* — *заревом*).

В таких построениях роль сопутствующей пары играет лексический или корневой повтор: «Марк утопил в лагуне лунной Узорный свой иконостас» — «Чуть озаренная луной» (Блок); «Муж *хлестал* меня узорчатым, Вдвое сложенным ремнем» — «А лучи *ложатся* тонкие На несмятую *постель*» (Ахм.).

«Параллельные строки» входят в состав более сложных построений. Одно из созвучий, их образующих, представляет собой одно из звеньев развернутого звукового ряда. Другое созвучие сопутствует этому ряду. В стихотворении Ахматовой «Кое-как удалось разлучиться...» центральный звуковой ряд *постылый, слетит, веселит, золотой листопад, послать* сопровождает дистантный повтор *потушить* — *утешать*: «И *постылый* огонь потушить Ночью муза слетит *утешать*» — «Веселит *золотой листопад*» — «Ты другую посмеешь *послать?*»

В стихотворениях разных поэтов выделены начало и конец, которые во множестве случаев оказываются в большей или меньшей степени связанными общностью звукового рисунка. Начало и конец стихотворения связывает дистантный повтор: «Двери в ад, *Сверкайте* пламенем пред нами» — «Синь *воскресающего дня*»; «Предстанет миг, и дух мой *канет*» — «Твое я имя *кину* безднам»; «Море в *бессильном* покое» — «Сладко-соленой волне» (Брюс.); «Смеется *ветром* смерть» — «Сквозной *водоворот*»; «Те же *росы, откосы, туманы*» — «Мать *Россия*, о родина злая...» (Белый); «Дев *полуночных* отвага» — «*Воспаленной* головы» (Манд.); «Даль не светла и не *мутна*» — «Изнемогала в боренье *темном*»; «В эту ночь я буду *лампадой*» — «В пещере твоих *ладоней*»; «В *молочных* сумерках за сизой *пеленой*» — «И темным *пламенем* дымится Трианон»; «Возлюби *просторы* мгновенья» — «*Простерла* даль Неотвратимую Печаль»; «В *душе* моей мрак грозовой и пахучий» — «Холодный, *душистый* и белый» (Вол.); «На белом небе все *тусклей*» — «Тебе, *тоскующее* я»; «Когда к ночи *усталой* рукой» — «*Талый* воск догоревшей свечи»; «О *канун* вечных буден» — «Уничтожиться, *канув*» (Ан.); «Я по первому снегу *бреду*» — «Над древесными *бедрами* ив»; «*Ветры, ветры*, о снежные *ветры*» — «Подымайте же, лунные лапы, Мою грусть в небеса *ведром*» (Ес.); «Пока грохочущая *слякоть*» — «*Слагаются* стихи навзрыд» (Паст.); «Над *городом*, отверг-

нутым Петром, Перекатился колокольный гром» — «И целых сорок сороков церквей Смеются над *гордынею* царей» (Цв.).

Начало и конец стихотворения связывает лексический и звуковой повтор: «Кинжал поэзии! *Кровавый молний свет*» — «Затем, что *молнии сверкали*» (Брюс.); «Еще не *потупляясь, не краснея*» — «*Некрасивой* женщины под дрожащими *тополями*»; «За холмом *отзвенели* упругие латы, И *копые* потерялось во мгле» — «Мы узнаем с тобою, что прежде *знавали* Под неверным мерцаньем *копья!*» (Блок); «Там белые церкви и *звонкий* светящийся лед, Там милого сына цветут *васильковые* очи» — «И город был полон *веселым* рождественским *звоном*»; «Он и после смерти не *вернулся* В старую *Флоренцию* свою» — «По своей *Флоренции* желанной, *Вероломной*, низкой, долгожданной»; «Что ты видишь, *тускло* на *стену* смотря» — «Нет, я вижу *стену только*» (Ахм.); «*Повторяющихся* зеркал» — «*Потерявшийся* в *зеркала*х» (Вол.); «*Рассейся, мой бедный народ*» — «*Россия, Россия моя!*» (Белый).

Звуковые переключки связывают и два слова: «Я на дне, я *печальный обломок*» — «С *искаленной белой* рукой»; «То было на *Вален-Коски*» — «как старая *кукла* в *волнах*» (Ан.); «И было так, как будто жизни *звенья*» — «Дожди комет, потоки *звездной пыли*» (Вол.); «Вещий крик осеннего *ветра в поле*» — «Слышу в голых прутьях, в *траве* вчерашней *Вопли* Деметры» (Вол.); «То *змежкой, свернувшись клубком*, У самого сердца колдует» — «В еще *незнакомой улыбке*»; «За озером луна остановилась И кажется *отворенным* окном...» — «Зауспокойно *филины* кричали, И душный *ветер* буйствовал в саду»; «На Казанском или на Волковом *Время* землю пришло *покупать*» — «В *свежевыкопанном рву*» (Ахм.). Связь между началом и концом стихотворения имеет и более сложный характер: «Вот в окно, где спокойно текла / *Пыльно-серая* мгла, Луч вонзился в *прожженное* сердце стекла, Как игла» — «Золотая игла! *Исполинским* лучом *пораженная* мгла! *Опаленным, смятенным, сожженным* дотла — Хвала!» (Блок); «Ветер нам утешенье принес, И в *лазури* почуяли мы Ассирийские *крылья* стрекоз, Переборы *коленчатой* тьмы» — «И, с трудом пробиваясь вперед, В чешуе *искаленных* *крыл*, Под высокую руку берет Победенную твердь Азраил» (Манд.). Ср.: *пылью* — *исполинским, опаленным; прожженные* — *пораженная; ветер* — *твердь, лазурь* — *Азраил, коленчатой* — *искаленных*.

Заглавие и текст

Особое место в стихотворном тексте принадлежит заглавию, звуковой состав которого может отражаться в тексте. Заглавие часто оказывается в роли анаграммируемого слова, которое оказывает большее или меньшее влияние на строение текста. В самых простых случаях заглавное слово имеет в тексте звуковую пару: «Демон» — *дымно*, «О смерти» — *стремена*, «Крылья» — *корабли*, «Прочь» — *причастие* (Блок); «Виселица» — *высунул*, «Отчаянье» — *наточенные*, «Бурьян» — *серебряный* (Белый); «Младшим» — *сломать*; «Продажная» — *задрожал*, «Пеплум» — *пламя*, «К металлам» — *медленная*, «Жернова» — *возрожденье* (Брюсов);

«Красота» — *кристалл* (Вяч. Ив.); «Метель» — *метался*, «Клеветникам» — *клавиатур*, «Другу» — *грудною* (Паст.); «Змей» — *земле* (Цв.); «Сонет» — *стена* (Гум.). Заглавия-собственные имена также имеют соответствия в тексте: «Кассандра» — *казнь*, «На смерть Ляleckина» — *облеянный*, «Медея» — *взметая* (Брюс.); «Под Коломной» — *колокольня* (Ахм.); «Блоку» — *облаках* (Белый); «Петроград» — «В центре *города* треском *петарды* Рассыпаются тени карет» (Ант.); «Керчь» — *курчавое* (Вс. Рожд.); «Ладога» — *лад* (Прок.); «Венеция» — «Этот *винный* Запах листьев тоньше, чем *весенний*» (Бунин). Иногда консонантный состав заглавного слова распределен между двумя или несколькими словами определенной строки: «Старая шарманка» — «*Шумен* сад, а *камень* бел и гулок» (Ан.); «Голубень» — «*буланая* губа» (Ес.); «Заклинание» — «Из мук *казненных* поколений» (Вол.); «Остролистник» — «Волны *стелют* по ветру свистящие *косы*. *Скоро* легкой травой покрываются *склоны*» (Луг.). Этот рисунок может повторяться в тексте. Например, заглавие стихотворения Гумилева «Андрогин» имеет соответствие в строке: «*Подруга*, я вижу, ты жертвуешь *много*». Консонантный состав заглавного слова распределен между словами *подруга* и *много*. Эта строка в свою очередь перекликается со строкой: «Спешите же, *подруга!* как духи, *нагими*...» Их связывает не только лексический повтор, но и звуковая перекличка: *много* — *нагими*. И наконец, звуковой ряд, идущий от заглавного слова, продолжается в слове *вздрыгнув* («И, *вздрыгнув*, услышать желанный ответ»).

Заглавное слово — начало сквозного звукового ряда. Слова, входящие в разные ряды, в разной мере связаны с консонантным составом заглавного слова. Иногда они повторяют и варьируют его так, что все слова, составляющие ряд, частично совпадают друг с другом. Например, в стихотворении Мандельштама; «Декабрист» заглавие частично отражено в словах *сруб*, *Сибири*, *скорбном*, которые пересекаются и частично совпадают друг с другом: «Честолюбивый сон он променял на *сруб* В глухом урочище *Сибири* И вычурный чубук у ядовитых губ, Сказавши правду в *скорбном* мире». Заглавие стихотворения Бунин «Плеяды» имеет в тексте близкое соответствие — *плодами* и два соответствия, отличающиеся от исходного в одном случае количеством согласных — *поредил*, в другом их качеством: *белеет*. Сходные соотношения между заглавным словом и его отражениям в тексте в его же стихотворении «Зной» — *сиянье*, *сон*, *звонким синим*. Ср. у Блока: «Смятение» — *тени*, *манит*, *туманит*, *разметались*, *темное*; «На островах» — *не ревнуя*, *в старинной верности ветра*, *не встретит*, *в тревоге*; «Авиатор» — *на траве*, *мертвей*, *восторг*, *отравил*; и т. д.

В других случаях консонантный состав исходного слова отражен в членах звукового ряда по-разному. «На распустье» — *степь*, *старый*, *сир*, *на тропах*, *три пути*, «Развалины» — *серые руины*, *равнины*, *на север*, *оливы*, *волн*, *весело*, *сон*, *синевы орлов*, *лазурь*, *ясный* (Бунин); «Арлекинада» — «*Кадильницами воскурили*» — «*воскинул лик* С *наклеенным* картонным носом — *Герольд*» — *лентой* — *рыдало* — *длани* — *ладанные* (Белый); «близкой» — *былое*, «Как облако влекомый», *лик*, «Весь круг *бессилия* и счастья» (Брюс.).

Консонантный состав многоконсонантного слова по-разному отражается в тексте. Слова, отражающие его, пересекаются друг с другом лишь отчасти или вовсе не пересекаются: «С балкона» *клёны* — *больное* (Ан.); «Пробуждение» — *подобен, неудержный, упорные* (Вяч. Ив.). Сквозной звуковой ряд может быть связан не непосредственно с консонантным составом заглавия, но с консонантным составом слова, которое включает в себя консонантный состав заглавия. В стихотворении Мандельштама «Tristia», начинающемся строками: «Я изучил науку *расставанья* В *простоволосых* жалобах ночных», пара *расставанья* — *простоволосых* включает в себя консонантный состав заглавного слова, с одной стороны, и становится источником сквозного звукового ряда, который включает в себя слова: *простоволосых, предстоит, веретено, навстречу, встарь, повториться, распластанная*. Отражения заглавного слова, сосредоточенные в строке или соседних строках, представляют его консонантный состав с разной полнотой: «Полдень» — «Травую жесткую, пахучей и седой Порос *бесплодный* скат извилистой долины» (Вол.); «Творчество» — «*Тревожный* и теплый ветер Дышал из южных *ворот*»; «Покорность» — «Нету *прекраснее края* для скорбной души» (Гум.). Если заглавие состоит из двух слов, то звуковые подоби́я в тексте может иметь только одно из них. Это может быть одно отражение: «Сельская картина» — *куртина* (Белый); «Настигнутый метелью» — *молот*, «На железной дороге» — *подрагивали*, «На снежном костре» — *крест* (Блок); «Петербургские строфы» — «На площади сената — вал *сугроба*»; «Московский дождик» — *воздушный* (Манд.). Отражений заглавия может быть несколько: «Весенний романс» — *синий, снежный* (Ан.), «Зимнее небо» — *змеиным, земле*; «Сложь весла» — *нависли, славок* (Паст.). От слова *медный* в заглавии стихотворения Вяч. Иванова «Медный всадник» тянется цепь слов: *дымных, мутные, менадам, медленно*. Возможен такой случай, когда разные слова по-разному отражают консонантный состав одного из заглавных слов: «Заброшенный дом» — *разрушенной башни* (Белый).

Звуковые соответствия могут иметь оба слова заглавия. Особый интерес представляют такие случаи, когда оба слова заглавия имеют соответствия в строке или соседних строках: «Зимняя красота» — «Люблю *воскреснувшую землю*»; «Юргису Балтрушайтису» — «И все *круги* пройти — от *торжества* к *бессилью*» (Брюсов); «В углу дивана» — «Но в камине *дозвенели Угольки*» (ср. дальше: «Станных очерки *видений*») (Блок); «Ангел благого молчания» — «Ты *отклонил помышления*» (Сологуб) — с изменением качества согласных. Заглавие стихотворения Блока «Девушка из Spoleto» связано с текстом лексическим и звуковым повтором: «*Дева*, не жду *ослепительной* встречи». Ряд, идущий от собственного имени, продолжается в слове *вплетаю*.

Звуковое соответствие в тексте может приобрести и служебное слово заглавия. Например, предлог *перед* в стихотворении Анненского «Перед закатом» имеет два соответствия. Это окольцовывающие последнюю строфу стихотворения слова *топор* и *трепетало*. Этот же предлог в заглавии стихотворения Блока «Перед судом» имеет соответствие *прядь*.

Оба слова заглавия могут иметь соответствие в одном слове, по-разному отражаясь в его консонантном составе: «Твари весенние» — «клочочек *рассвета*» (Блок).

Место звуковых отражений заглавного слова не закреплено. Тем не менее есть позиция, в которой часто обнаруживается звуковое соответствие заглавия — это первая строка стихотворения, а в некоторых стихотворениях звуковой аналог заглавия начинает стихотворение. Таковы, например, соотношения между заглавиями и начальной строкой или начальным словом в некоторых стихотворениях Блока: «Успение» — «Ее *спеленутое* тело»; «Поединок» — «*Дни* и ночи я безволен»; «Инок» — «*никто* не скажет: я безумен»; «Унижение» — «В черных сучьях *дерев обнаженных*». Часто связаны с звуковым рисунком первой строки заглавия Анненского: «То и это» — «Ночь не *тает*»; «Опять в дороге» — «Когда высоко под *дугою*»; стихотворение «Одуванчики» начинается строкой «Захлопоталась *девочка*», «Солнечный сонет» — строкой «Под *стоны* тяжкие метели», стихотворение «На *полотне*» — строкой «*Платки* измятые», а стихотворение «Тоска кануна» — строкой «О, *тусклость* мертвого заката». В стихотворении Брюсова «Осенью» первая строка заканчивается словом *сине* («Небо ярко, небо *сине*»), ср. в его же стихотворениях «Одиночество»: «Проходят *дни*, проходят *сроки*», «Довольным»: «Мне стыдно ваших *поздравлений*». Аналогичным образом соотносятся заглавное слово и одно из слов первой строки и у других поэтов: «Укор» — «*Кротко крадешься креповым* треном»; «Родине» — «*Рыдай*, буревая стихия...» (Белый); «Сатурн» — «*Рассеянные* огненные зерна Произрастают в мире без конца»; «Сон» — «По *снежной* поляне, При мгливой и быстрой луне, В безлюдной немой стороне, Несут меня *сани*» (Бунин); «Ручьи» — «Прорицаниями *рокоша*»; «Комета» — «*косматая* звезда» (Цв.); «Таиак» — «*Тихо*, грустно и безгневно»; «Колдовство» — «*Килы* присаживали мужикам» (Вол.); «Синие оковы» — «К *сеням*, где ласточка тихо щебечет»; «Ладомир» — «И замки *мирового* торго» (Хл.); «Св. Марко» — «*Морское* марево» (Кузмин); «Воробьевы горы» — «*Грудь* под поцелуи, как под *рукомойник*»; «Про эти стихи» — «На тротуаре *истолку* С *стеклом* и солнцем *пополам*»; «Отплытие» — «Слышен *лепет* соли *каплющей*» (Паст.); «Городу Пушкина» — «О, *горе* мне! Они тебя сожгли» (Ахм.); «В тенетах времени» — «Не нам в *Тинтажеле* услышать герольда» (Вс. Рожд.); «Ивановы» — «Стоят *чиновные* деревья», «Пекарня» — «Спадая в маленький квартал, *Покорный* вечер умирал»; «Битва слонов» — «*Воин* слова, по ночам / петь пора твоим мечам!», «*Горийская* симфония» — «Есть в *Грузии* необычайный *город*» (Заб.); «Первоосень» — «Ты падаешь в *сень* *сентября*» (Петн.); «Завещание» — «Я не *вещий* Бонн» (Недогонов); «Сосед» — «Он идет, *седой* и сутулый» (Эр.); «Искатели воды» — «*Кую-Уста* зовут того, кто может Своим чутьем найти воды *исток*»; «Поиски героя» — «*Прекрасный* *город* — хлипкие каналы» (Тих.). В некоторых стихотворениях современных поэтов заглавие и первая строка соотносятся так же. Например, «Вступление в простуду» Ахмадулиной начинается словами: «*Прост* путь к свободе, к *ясности* ума» (далее в тексте слова *плоть, стен, сан, аспирин*), стихотворение Слуцкого «Итака» начинается словом *Итак*, а «Золотой запас» Л. Мартынова — строкой: «Свои виденья *записать* Мне никогда не

лень», стихотворение В. Шефнера «Рассветное одиночество» начинается строкой «*Не ревнуй* меня к одиночеству, Этой ревности не пойму»; его же стихотворение «Деревья» — строкой, содержащей сравнение: «Как *древние* добрые боги, Забывшие святость свою, Деревья стоят у дороги В косматом веселом строю». Стихотворение Пастернака «*Аpassionata*» начинается строками, которые согласованы не с итальянским словом, а с русским его соответствием: «От жара *струились* стручья, От *стручьев* струился жар». В начале некоторых стихотворений сощетаются лексический повтор заглавного слова и его звуковое подобие: «Лето» — «Ирпень — это память о людях и лете»; «Сон» — «Мне *снилась* осень в полусвете стекол» (Паст.). Между заглавным словом и его отражениями в некоторых случаях существуют непосредственные смысловые связи. В стихотворении Вяч. Иванова «Атлантида» прямая связь существует между заглавным словом и эпитетом первой строчки: «Лежит под океаном *Нетленная* страна». Заглавное слово и слово в тексте соотносятся как два названия одного лица: «Старик» — «Встречает пьяного *Сократа*» (Манд.); «Дядька» — *дед* (Бунин); «Эмигрантка» — *Маргарита* (Уш.); предмета: «Облака» — «*Клубы* свинца» (Вол.), как подлежащее и сказуемое: «Аббат» — *обедал* (Манд.), как члены сравнения: «Поповна» — «Как *пава*, величава» (Белый); «О Петре-разбойнике» — *пират* — *предстанет*.

Заглавие и слово первой строки образуют контактный повтор. Это может быть единственная точка соприкосновения между заглавием и текстом. Однако в ряде стихотворений звуковой ряд продолжается и дальше. Стихотворение Брюсова «Наполеон» начинается строками: «Да, на дороге *поколений*, На *пыли* расточенных лет», где дважды отражен — полностью и частично — консонантный состав собственного имени. Две предпоследние строфы содержат слова *пьянея*, *полетел*, *пал*, характеризующие Наполеона и ориентированные на звуковой состав его имени. Его же стихотворение «Париж», начинающееся строкой «И я *пришел* к тебе, о город многоликий», содержит слово *пряжа*. В стихотворении Анненского «Мучительный сонет» слово *замолчало* из первой строки: «Едва пчелиное гуденье *замолчало*» — имеет пару в тексте стихотворения: «Полузакрытых глаз, и музыки *мечты*». В его же стихотворении «Конец *осенней* сказки» слово *осенней* начинает ряд, связывающий первую и последнюю строку: «*Неустанно* ночи длинной» — «После *снятого* Христа». В этот ряд включается и подзаголовок: *Сонет*.

Звуковое соответствие заглавия может быть и в абсолютном конце стихотворения или тяготеть к нему. Стихотворение Анненского «Струя резеды в темном вагоне» кончается строкой: «*Стрелка* будет показывать семь». В стихотворении Блока «На *смерть* Комиссаржевской» последняя строфа начинается звуковым подобием одного из заглавных слов: «*Смотри* на тучи». Стихотворение М. Кузмина «Т. П. Карсавиной» кончается словом *красота*. Если заглавное слово соотносится с конечной строкой стихотворения, между заглавием и конечной строкой могут быть промежуточные звенья: «*Спутнице*» — *в пустыне* — «*Пусть* будет солнце или ночь» (Ан.).

Повторяющиеся заглавные слова имеют одинаковые соответствия в тексте. Слово *тоска*, повторяющееся в заглавиях Анненского, имеет два устойчивых со-

ответствия — *тусклый*: «Тоска миража» — «Не *тускло* звенят бубенцы?»; «Тоска сада» — «*Тускло* ль в зеленой крови»; *стекло*: «Тоска маятника» — «В *стекла* дождик бьет порывом»; «Тоска возврата» — «Цветные вырезки *стекла*»; «Тоска отшумевшей грозы» — «В *стекла* бирюзовые».

Определенное заглавное слово в произведениях разных поэтов также может иметь одинаковое соответствие в тексте: «Демон» — *дымно* (Блок); «Оклики демонов» — *дым*, *обдуманым* (Брюс.); «Демоны глухонемые» — «Сквозь *дымный* сумрак преисподней» (Вол.). В стихотворении Брюсова «Мучительный дар» одно из заглавных слов имеет отражение в строке: «*Мечты* навсегда, навсегда невозможны». В стихотворении Анненского «Мучительный сонет» заглавное слово имеет то же соответствие. Пара *север* — *суровый*, связывающая заглавие и текст в стихотворении Блока «На Северном море», в стихах Брюсова осложнена еще одной звуковой перекличкой. В стихотворении «Над северным морем» — это слово *серый*: «И слушают *серые* дюны Любовно-суровый привет», в стихотворении «К северному морю» — *сверкающий*: «Ты опять — в *сверкающем* уборе — Так же плыл, торжественно-суров». В стихотворении А. Белого «Северный марш» заглавное слово имеет соответствие *сверкнет*: «Алмазом *сверкнет* Покров твой морозный», в стихотворении Заболоцкого «Север» у заглавного слова такое же соответствие: «где снег, *сверкая*, падает на нас».

В тексте стихотворения отражается заглавие цикла. Стихотворение Анненского «Будильник», входящее в «Трилистник *обреченности*», начинается словом *обручена*. Одно из стихотворений цикла Волошина «Париж» содержит звуковой аналог заглавного слова *пряжа*.

Звуковые связи между заглавием цикла и текстом могут иметь и более сложный характер. Например, консонантный состав слова *заклятие* в разных вариантах отражен во всех стихотворениях цикла Блока «Заклятие огнем и мраком»: «В заколдованной области плача» — «И *колодцы* земных городов» — «На *холодных* и сжатых губах»; «как *злата* горсть»; «Река — прозрачное *стекло*»; «*ускользающей* птицей»; «А ночью тонет в *складках* платя»; «Чтоб только быть на миг *проклятым*»; «Плащом твои плечи *окутал*»; «Зовет, она, *проклятая*» — «взгляни, взгляни в *холодный* ток» — «Пусти, *проклятый*, прочь».

Цикл уподобляется развернутому тексту, в котором все слова стремятся объединиться в пары и цепи. В цикле Цветаевой «Психея» последняя строка одного стихотворения: «Я *ласточка* твоя — Психея!» — задает центральный звуковой ряд другого: «На тебе, *ласковый* мой, лохмотья, Бывшие некогда нежной плотью. Все истрепала, изорвала, — Только *осталось*, что два крыла»; «А бедные *истлевшие* отрепья...» В цикле Ахматовой «Стихи о Петербурге» слово *облаченье* из стихотворения «Вновь Исакий в *облаченье* Из литого серебра» приобретает соответствие в следующем стихотворении: «в *блаженный* миг чудес». У Пастернака в цикле «Петербург» связаны первое и предпоследнее стихотворения: «*Шпалеры* бессонниц в горячечном гаме Рубанков, снастей и *пищалей*» — «Петр машет им *шляпою*, И *плещет*, как прапор, Пурги расцарапанный, Надорванный рапорт».

Звуковой рисунок текста может быть определен звуковым составом определенного ключевого слова. Как отмечали исследователи, одно из ключевых слов А. Белого — *пространство*. Оно не только обрастает звуковыми подобиями, сосредоточенными в строке и соседних строках, но, включенное в сквозные звуковые ряды, во многом определяет звуковой облик некоторых стихотворений: «Каторжник» — *распростился, пространство, повис, сиротливо, странно, уст, к спине, срывая, сырые, строже, стрельнули стрижом, порывисто, струя, песнь, синюю, стреляющим, теперь*; «Осинка» — *тропам, пространства, присел, росами праздно прыснет, в сердитой сырости*; «Бурьян» — *пространствами стертый — сырости, окрестность, простор, приют, припадут, рассыпаясь, истрепанный, упорные, сторонку, стрельнул, пропьет, растертое грязью тряпье*.

Звуковой лейтмотив связан не с одним словом, а с несколькими пересекающимися в звуковом отношении ключевыми словами. В стихах Анненского повторяются слова *темный, туман, мутный, томить, дым, дума*. Они встречаются в разных позициях, в большей или меньшей степени определяя звуковой рисунок некоторых стихотворений. Например, в рифмующихся строках: «Небо звездами в *тумане* не расцветится...» — «Только *томные* по окнам елки светятся». Пары с соответствующим созвучием связывают начало и конец стихотворения: «...налились *Истомой* розовой тюльпаны» — «*Темнеет...* Комната пуста» («Он и я»); «Любить *туман* ее лучей» — «Чтоб в океане *мутных* далей» («Поэзия»); «Я *думал*, что сердце из камня» — «А я умираю в *дыму*» («Я думал...»). Контактный повтор или вариация имеют соответствия на расстоянии: «Нас тешат *демонской* игрой За тучей разом *потемнелой*» — «С небес *омыто-голубых*» («Июль»); «До тоскливо замедленных *дум*» — «А теперь, из *потемок* на свет...» («Под зеленым абажуром»); «*Минутно* лед *туманный* позлащен» — «*Истомлена* сверканием напрасным» («Ледяная тюрьма»); «Какой тяжелый, *темный* бред! Как эти выси мутно-лунны!» — «О как давно! Сквозь эту *тьму* Скажи одно...» («Смычок и струны»); «Под *темным* сводом замерла. *Немые тени* вереницей» — «*Томится* день пережитой». На расстоянии имеют соответствие и многократные повторы: «Они — минуты праздного *томленья*, Перегоревшие на медленном огне. Но все мне дорого — *туман* их появления» — «Так любит только *мать*, и лишь больных детей» («Третий мучительный сонет»). Контактный повтор или вариация входят в сквозной звуковой ряд. Например, в стихотворении «Зимний поезд» синтаксически связанную пару: «среди кошмара *дум* и *дрем*» — предваряют слова *туман, дым, мятежным*, после нее идут слова *наметивший, дурман, томившей*. Стихотворение содержит несколько контактных повторов с однотипными созвучиями: «Я не *думал*, что месяц так мал И что тучи так *дымно-далеки*»; «*Потому* что мой вынулс я жребий, Я не *думал*, что месяц красив»; «*Утомлен* самым призраком жизни, Я люблюсь на *дымы* лучей Там, в моей обманувшей отчизне» («Зимнее небо»). В стихотворении «Офорт» одно объединение заканчивает первую строфу: «Алый *дым* и *темный* пыл». Между контактными повторами располагаются дистантные повторы. Второе начинает четвертую, последнюю строфу: «Неподвижно в кольце *дыма* Черной *думы* врезан *дым*». Между этими контактными повторами располагаются слова с тем же созвучием: «на *меди*», рифмующаяся пара

онеметь — медь, в последней строке — слово ядом. Слова, связанные созвучиями д-м / т-м, могут входить в сквозные звуковые ряды: «И отуманенный сад» — «В тучах таимой печали» — «Медное солнце смеялось» («Сизый закат»); «Под гулы меди» — «Последний путь был темно-бел» — «И только изморозь, мутна» («Черная весна»); «Но роща свежа и темна» — «Клубясь, мне дымы твердят» — «Сквозь дымы златятся следы» — «Сплошной и туманной гряды» («Просвет»).

Варьирование этого созвучия характерно для Бунина: «темнеет, как дым»; «Холодным дымом лес туманят»; «дымящийся туман»; «Первые весенние туманы Расползались медленно, как дым»; «туман, Молочно-серый, дымный, непроглядный»; «задымись метелью»; «дымная метель»; «дым метели»; «Метлы гулких, дымных тополей». Слова этого паронимического гнезда образуют сквозные звуковые ряды в некоторых стихах Мандельштама: «В огромном омуте прозрачно и темно, И томное окно белеет» — «А сердце, отчего так медленно оно И так упорно тяжелеет?» — «Как небылицю, своей томись тоской И ласков будь с надменной скукой»; «Золотой»: в смятенье, в темном, туман, разменяйте; и т. п.

В стихах Мандельштама повторяются созвучия п-р-с / п-р-с-т / п-р-г / б-р-с, которые объединяют слова парус, перстень, пестрый, простой, пространство, прозрачный, Прозерпина, Персефона, образ, бирюза и т. д. Слово прозрачный имеет несколько разных соответствий: «И ткань моей мечты прозрачна и прочна»; «В Петрополе прозрачном мы умрем, Где властвует над нами Прозерпина»; «Прозрачная весна над черною Невой»; «В полупрозрачный лес вослед за Персефоной»; «Прозрачной слезой на стенах проступила смола». Ряды с этими созвучиями проходят через стихотворения «Слух чуткий парус напрягает...» (парус, прост, призрачна), «Еще далеко асфodelей...»: Прозрачно-серая весна, Персефона, Прелестных, праздник черных роз, черный парус, черных роз, за кипарисною кормой, черный парус; «Природа — тот же Рим...» (отразилась, образы, в прозрачном, напрасно), «На каменных отрогах Пиэрии» (пестрый — «Как в песенке поется, перстенок», построил, растянул, пять, нерасторопна, Терпандр, перстов, простоволосая), «Когда Психея-жизнь спускается к теням...» (полупрозрачный, Персефоной, бросается), «Я слово позабыл, что я хотел сказать...» (срезанных, с прозрачными, песнь, бросается... «в персты прольется»), «Я по лесенке приставной...» (приставной, «пространства — строй, И растет», и звенит опять — распряженный — запорошит — «против шерсти мира поем» — строим, обрасти, руном, распростилась), «Нашедший подкову» (пространства, рывины, проступивши, под пресным, в броской, соперничая... ристалищ, песнь, просто... растертого, произносит, с разбросанным, «И растирает ее шерстью», разнообразие, бронзовые), «Грифельная ода» («путь из старой песни», перстень, прозрачный, пресыщен, «День пестрый выметен с позором», прозрачные, «Изнанка образов зеленых», «луной обрызган», пенье стрел, «Меняю строй на стрепет гневный», застрельщик, с прослойкой) и т. д.

Для Пастернака характерны слова и сквозные ряды, организованные созвучием с-т-к / с-т-к-л: «На тротуарах истолку С стеклом и солнцем пополам»; «Один лишь хрип, Тоскливый лязг и стук ножовый, И сталкивающихся глыб Скрежещущие пережевы»; «И каплет со стали тоска, И ночь растекается в сля-

коть, И ею следят с цветника До самых закраинных пахот»; «Чтобы щелкали с кольца клесты по канцеляриям»; «Кустарника сгусток не выжат. По клетке и влюбчивый клест» и т. д.

С развитием паронимии в структуре стихотворного текста происходят изменения. Паронимические сочетания становятся заглавиями стихотворений. Исследователи (В. П. Григорьев, Р. Г. Кадимов) уже обращали внимание на такие заглавия, как «Время — мера мира» Хлебникова, «Великолепные нелепости», «Схема смеха», «Летающий пролетарий», «Небылицы в лицах» Маяковского, «Итак итог» Шершеневича, «Кроны и корни», «Мыслящий промышленник», «Ливни и лифты» Вознесенского, «Мать математика» Мартынова, «Выселение из вселенной» Н. Матвеевой. Можно привести еще ряд заглавий, основанных на паронимии: «Каретка куртизанки» И. Северянина, «Калики-калеки» Городецкого, «Тучкины штучки», «Бабы бублики», «Мой май» В. Маяковского, «Ветвь летнего ветра» Г. Петникова, «Слова слав» И. Филипченко, «Больной, который стал волной» А. Введенского, «Дорога по радуге», «Бессонница солнца» С. Кирсанова, «Продленный полдень» Б. Слуцкого, «Ода одежде», «Черное ерничество» А. Вознесенского, «Вес верст» А. Межирова, «Белая баллада» Ю. Левитанского, «Осенние осы» Ю. Мориц.

Некоторые заглавия такого типа включают в себя собственные имена: «Трази-менские тростники» М. Кузмина, «С оказией на Кавказе» М. Зенкевича, «Могила Магеллана», «Дюны Дюнкерка» Е. Долматовского, «Ленин и Вселенная» Л. Мартынова, «Иванова ива» А. Тарковского, «Ладожский лед» А. Межирова, «Легенда Ладоги» В. Сосноры.

Паронимически организованные заглавия есть и у поэтов, для которых сам этот прием не характерен, например, «Осенние осы» П. Радимова, «Море мира» А. Жарова, «Утро утраты» Н. Рубцова. В то же время их нет у Пастернака, у Цветаевой, если не считать стихотворения «Мукá и м́ка», где объединены омонимы.

Паронимические сочетания занимают и другие сильные позиции в стихотворении. У поэтов, связанных с классической традицией, первая строка стихотворения содержит то звуковые повторы, то паронимы: «Странных и новых ищущ на страницах Старых, испытанных книг»; «Зимний ветер играет терновником»; «Я — меч, заостренный с обеих сторон»; «Есть в напевах твоих сокровенных Роковая о гибели весть» (Блок); «Страна, измученная страстностью судьбы»; «В одном из тех домов, придуманных развратом»; «Да, я — моряк! Искатель островов, Скиталец дерзкий в неоглядном море»; «По улице Венеции, в вечерний Неверный час, блуждал я меж толпы»; «Звезда затеплилась стыдливо, Столпились тени у холма»; «Я провижу гордые тени Грядущих и гордых веков» (Брюс.); «Талый снег налетал и слетал» (Ан.); «День влажнокудрый досиял, Меж туч огонь вечерний сея»; «Там, в сраме крови, в смраде пепла»; «Я видел: лилею в глубоких лесах Взлелеял Пан» (Вяч. Ив.). Для поэтов с развитой паронимией начальная строка — излюбленное место паронимических сочетаний. Таковы начала некоторых стихотворений Хлебникова: «Точит деревья и тихо течет В синих рябинах вода»; «Я беженкой от боженьки Лечу сейчас с Остоженки»; «Почему лоси и зайцы по лесу скачут...»; Пастернака: «Душа — душна»; «Незабвенный сентябрь осыпается в Спасском»;

«Лодка колотится в сонной груди»; Цветаевой: «Ползет подземный змей»; «Строительница струн — приструню и эту»; «Не для лъстивых этих риз, лживых ряс...»; «Дитя разгула и разлуки»; «Восхищенной и восхищенной»; «Рябину рубили Зорькою»; «С другими — в розовые груди Грудей...»; Антокольского: «Над роком. Над рокотом траурных маршей»; «Толпа метавшихся метафор»; Мартынова: «Мечется Человечество — Мучится, мается»; Б. Слуцкого: «Нас привезли, перевязали»; «Утро брезжит, а дождик брызжит»; «Я помню парады природы»; «Новаторы — новоторы. / Они торят по нови»; «Высоченный, словно высеченный / из высоты»; Вознесенского: «Остерегите истеричек!»

В начале стихотворения появляются паронимы и у поэтов с менее развитой паронимией: «Размякло и раскисло и размокло» (Ход.); «Величаво влечет Колыма» (Глаз.); «И гроздь ярых гроз...» (Рыл.); «Коварна карта марта» (Шаламов); «Амнезия, амнистия души»; «У ангела ангины» (Шефнер); «Тропа терпения терниста» (Вин.); «В любительском стихотворенье огрехи страшней, чем грехи» (Кушнер).

Реже стихотворения кончаются паронимическими сочетаниями: «В этой мирной, в этой мерной упоительности» (Бальм.); «“Италия!” — темно и томно Поет далекая труба» (Кузмин); «Под твоим перстом — Что Господень хлеб, Перемалываюсь, Переламываюсь»; «Вниз по отлогому — по неуклонному — Неумолимому наклону Нежности»; «Дружба! — Последняя кознь Недоказанного чрева» (Цв.); «В душе ж, как в детстве, снова шел премьерой Большого неба ветренный призер» (Паст.); «Палитрой своей, как выстрелом, пальнувши в собственный лоб» (Сельв.); «Лишь бешеный ветер восторга Держал равновесье мое!» (Тих.); «По скорописи Скорбной летописи»; «Большой веснушчатый детина, Так называемый — Весна»; «Великаны дыма и огня, Боги металлургии, Вулканы!» (Март.). Сочетание «нагая, наглая беда» в конце стихотворения Слуцкого «Наглядная судьба» явным образом связано с заглавием. Паронимы заканчивают и некоторые другие стихотворения Слуцкого: «дебри добра».

Паронимические сочетания, существующие в рамках классического стиха, связаны со звуковой структурой текста, включены в его ближние и дальние связи. Сочетание: «Ни о чем не жалеть, ничего не желать» — в начале второй строфы стихотворения Анненского «На воде» предварено словом *желтый* во второй строке первой строфы: «Околдована желтой луной». Паронимическое сочетание «невероятные свои варьянты» в стихотворении Мандельштама «Феодосия» имеет соответствие в глубоком звуковом повторе, предваряющем его: «Уносит ветер золотое семя — Оно пропало, больше не вернется».

В дальнейшем паронимические сочетания становятся самодостаточными и утрачивают связи с контекстным окружением. Если эти связи сохраняются, они приобретают иной характер. Соотносятся либо два паронимических сочетания, связанные определенным созвучием, либо лексический повтор, который сопровождает его звуковое соответствие. В стихотворении Кузмина «Фаустина» соотносятся строки «Тянется тина» — «Тень Палатина», в стихотворении Н. Тихонова «Твой день в пути извилистом...» перекликаются строки, связанные корневым повтором: «Тенистый или тинистый» — «Иль тиной все затянется».

Этот тип отношений между паронимами и лексическими повторами лежит в основе «Поэмы горы» М. Цветаевой, о которой уже шла речь. Такие отношения между объединениями паронимов соответствуют объединениям звуковых повторов в классическом стихе. Встречаются они реже, нежели другой тип объединения паронимов, а именно объединения разнотипных паронимов.

Разнотипные паронимы, как и собственно звуковые повторы, либо непосредственно примыкают друг к другу, либо следуют на расстоянии друг от друга. Примером звуковой композиции первого типа может быть поэма Хлебникова «Лесная тоска», стихотворение Маяковского «Наш марш»: «Зеленью *ляг*, *луг*, // *выстели дно* дням. *Радуга*, дай *дуг* // *лет* *быстролетным* коням», отрывок из стихотворения Пастернака «Я тоже любил...»:

Я тоже любил, и дыхание
Бессонницы раннею ранью
Из *парка* спускалось в овраг, и впотьмах
Выпархивало на архипелаг
Полян, утопавших в лохматом тумане,
В *полыни* и мяте и перепелах.
И тут тяжелел *обожанья* размах,
Хмелел, как крыло, *обожженное* дробью,
И бухался в воздух, и падал в ознобе,
И *располагался* росой на полях.

Разнотипные паронимы отстоят друг от друга на некотором расстоянии. В стихотворении М. Цветаевой, начинающемся паронимически организованной строкой: «В *черном* небе слова *начертаны*», еще два объединения паронимов: в начале второй строфы: «В поте — *пишущий*, в поте — *пашущий*», и в конце: «*Дуновение* — *вдохновения*». Этот тип организации стихотворного текста широко распространен (см., например, «Голуби» Багрицкого, многие стихотворения и поэмы Маяковского, многие стихотворения П. Антокольского и др.).

В некоторых случаях эти принципы организации текста совмещаются. Например, в стихотворении Пастернака «Город» наряду с разнотипными паронимами: «Обжигая *пространства*, как *пересыть*»; «*Растекающихся* по *стеклу*»; «Это *Люберцы* или *Любань*»; «Всюду *скарб* на возах. Всюду дождь. Всюду *скорбь*» и т. д. относятся строки, в которых варьируется одно созвучие: «Это сонный *разброд* *Бутербродов* с *цикорной бурдой* и *ботфорт*»; «В эти дни они в сборе. Печальный *обряд*. *Обирают убранство*. Дарят, *обрыдав*. Это всех, обреченных земле, *доброта*».

Как показывает материал, достаточно небольшого различия между словами для того, чтобы их сходство перестало ощущаться (ср.: «сырые росы» — «русые косы» — А. Белый). Стихи поэтов начала века насыщены звуковыми повторами и вариациями. Тем не менее все внутренние звуковые связи остаются скрытыми. Когда на первый план выходит паронимия, основанная на явном сходстве слов, когда сгущается концентрация однотипных слов, звуковой облик текста меняется, приобретая ощутимость, наглядность, происходит так называемое «обнажение

приема». В некоторых индивидуальных стилях, ориентированных на паронимию, паронимия совмещается с дистантными звуковыми повторами. Например, в некоторых стихотворениях Маяковского, Пастернака, Цветаевой.

Эти закономерности можно показать на нескольких примерах. Если принять во внимание все контактные и дистантные повторы, то в некоторых стихотворениях классического типа значительная часть слов оказывается включенной в сквозные звуковые ряды. Наряду с центральным звуковым рядом выделяются побочные ряды и пары. Пример такой организации текста — стихотворение О. Мандельштама «За то, что я руки твои не сумел удержать...»:

За то, что я руки твои не сумел удержать,
За то, что я предал соленые нежные губы,
Я должен рассвета в дремучем акрополе ждать.
Как я ненавижу пахучие, древние срубы!

Ахейские мужи во тьме снаряжают коня,
Зубчатыми пилами в стены вгрызаются крепко,
Никак не уляжется крови сухая возня,
И нет для тебя ни названья, ни звука, ни слепка.

Как мог я подумать, что ты возвратишься, как смел?
Зачем преждевременно я от тебя оторвался?
Еще не рассеялся мрак и петух не пропел,
Еще в древесину горячий топор не врезался.

Прозрачной слезой на стенах проступила смола,
И чувствует город свои деревянные ребра,
Но хлынула к лестницам кровь и на приступ пошла,
И трижды приснился мужам соблазнительный образ.

Где милая Троя? Где царский, где девичий дом?
Он будет разрушен, высокий Приамов скворешник,
И падают стрелы сухим деревянным дождем,
И стрелы другие растут на земле, как орешник.

Последней звезды безболезненно гаснет укол,
И серою ласточкой утро в окно постучится,
И медленный день, как в соломе проснувшийся вол,
На стогнах, шершавых от долгого сна, шевелится.

В первой строфе содержится несколько слов, имеющих звуковые отражения в тексте: *сумел, смел, смола, земле, соломе*. Слова *сумел* и *солома* стоят в первой и предпоследней строках, слова *смел, смола* — в конце первой строки соседних строф. Слово *рассвет* перекликается со словом соседней строки *древние*. Консонантный состав слова *рассвет* отражен в словах *возвратишься, оторвался*. Слово *древние* имеет соответствие в словах *преждевременно, древесину, деревянные*. Консонантный

состав слова *руки* отражен в словах *акрополе*, *крепко*, *мрак*, *кровь*. Слова *акрополь* и *крепко* связаны более глубокой связью. Повторяющееся слово *кровь* перекликается со словом *скворешник*, а это последнее с определением *высокий*. Консонантный состав слова *нежные* растворен в словах *ненавижу*, *снаряжают*. Пересекаются в звуковом отношении слова *удержать*, *снаряжают*, *трижды*, *разрушен*, *скворешник*, *орешник*; *удержать*, *должен*, *дождь*. От слова *дремучие* тянется ряд *тьме*, *подумать*, *дом*, *медленный* (ср. слова *милая* ... *дом* в первой строке V строфы).

В 4 строфе сосредоточены слова *прозрачный*, *проступила*, *на приступ* (в рифмующихся строках), *приснился*, *образ*. Их предвывает слово *топор*, которое перекликается со словом *предал*; кроме того, они имеют соответствия в 6 строфе: *проснувшийся*. 5 строфа содержит слова с частично совпадающим созвучием: *Троя*, *стрелы*, *растут*, ряд продолжается в 6 строфе: *серою... утро*; ср. *трижды* — *Троя*. 2 и 3 строфы связывают слова *вгрызаются* — *врезался*. Слово *врезался* имеет и другое соответствие — *рассеялся*. Пара *гаснет* — *стогнах* (в последней строфе) имеет соответствие в повторяющемся слове *стены* (2, 4 строфы) и в слове *сна* в последней строке. Перекличка, связывающая первые две строки 6 строфы: *последней* — *ласточкой* имеет соответствие в слове *лестница* (4 строфа).

Кроме того, в стихотворении несколько пар, в которых созвучные слова находятся на разном расстоянии: *коня* — *в окно* (начало и конец), *соблазнительный* — *безболезненный* (ср. *слепка*), *город* — *другие*, *срубы* — *ребра* (древние *срубы* — *деревянные ребра*), в соседних строках: *возня* — *названья*, *горячий* — *прозрачный*, *врезался* — *слезой*, *звука* — *высокий*, *мог* — *мрак*.

В «Стихах о неизвестном солдате» О. Мандельштама на первый план выходит паронимия: «океан без окна»; «безымянная манна»; «Будут люди холодные, хилые Убивать, холодать, голодать»; «без руля и крыла»; «Светлой болью и молью нулей»; «протоптали тропу»; «Неподкупное небо окопное» — «Небо крупных оптовых смертей»; «И поет хорошо хор ночной Над улыбкой приплюснутой Швейка... И над рыцарской птичьей плюсной»; «ясность ясенева»; «с гурьбой и гуртом». В то же время важную роль в них играют сквозные звуковые ряды, в первую очередь ряд, начатый заглавным словом *неизвестный*: *воздух*, *свидетель*, *звезды изветливы*, *неприветливый*, *неизвестный*, *воздушной*, *висят*, *созвездий*, *свет*, *светлой*, *весть* и повторяющиеся слова и формы: *светопыльной*, *свету светло*, *звезды*, *звездный*. Объединения варьирующих созвучий имеют соответствия на расстоянии. Пара *ласточка* — *летать* («Научи меня, *ласточка* хилая, разучившаяся *летать*») имеет соответствие в словах *сутулого*, *стоletья* (в конце стихотворения). Паре *околицам* — *костылей* («И стучит по *околицам* века *Костылей* деревянных семейка») соответствует слово *тусклый*. Паре *деревянных* — *товарищество* (д-р-в — т-р-в) («*Костылей* *деревянных* семейка» — «Эй, *товарищество*, шар земной!») соответствуют, с одной стороны, слово *Ватерлоо*, с другой, *развиться*, *развивается*, *затоваривая*, *тара...* в *пространстве*, *аорты*, по *рядам*, *четвертом*, *втором*. Сочетание *городами украденными* имеет отражение в этой же строфе (*виноградинами*) и на расстоянии: *скоростей*, *дорогие*, *год*. Консонантный состав слова *скоростей* отражен в словах *косыми*, *стоит*, *крепостей*; это слово в свою очередь связано со

словами: *неподкупное, окопной, крупных, копьем*. Повторяющееся паронимическое сочетание начала *океан без окна* имеет отголосок в повторяющемся слове *огнем*, последнем слове цикла. Есть и другие переключки: *череп — чепчик, яворовая — ва-рево*; ср. *развороченных*.

В стихотворении Б. Пастернака «Зеркало» паронимия: «Огромный сад *тормошится* в зале В *трюмо* — и не бьет стекла!»; «*Несметный мир семенит* в месмеризме»; объединение однокоренных слов: «Что *ломится* в жизнь и *ломается* в призме» — существует в единстве со сквозными звуковыми рядами. Один из них *сад, саднят, к заднему* связывает первые четыре строфы. Третья строфа — средоточие слов с созвучием *к-л-т*: «И к заднему плану, во мрак, за *калитку* В степь, в запах сонных *лекарств* Струится дорожкой, в сучках и в *улитках* Мерцающий жаркий кварц». Они имеют отражения в словах *стекла* и *коллодий* в 4 строфе, *только* в 6, *клад* в 7. С корневыми повторами *качается, к качелям, враскачку* в первой и второй строфах связана пара *скачет — качели* в двух последних строфах. Заглавное слово *зеркало*, повторяющееся в тексте, входит в ряд *зал, казалось, залил* (*зал — залил* — рифмующиеся слова), *зеркальная, казалось, залить, залежь, салит*. Ряды *растерял, струится, селитра, салит, трясет; траве, ветру, взорвать, вырыть* пересекаются. Пара *взорвать — вырыть*: «Души не *взорвать*, как селитрой *залежь*, Не *вырыть*, как заступом *клад*» — имеет соответствия в предшествующих строках: «Очки по *траве* *растерял* палисадник» (ср. *растерял — селитра*); «И только *ветру* связать» (ср. *только — клад*). Так же, как и некоторые слова, к ней примыкающие, строка: «Не *вырыть*, как заступом *клад*» — имеет точки соприкосновения со строкой: «В степь, в запах сонных *лекарств*» (*степь — заступ, клад — лекарств, вырыть — лекарств*). В стихотворении существуют и другие повторы: *сосны, сонных, подносит, слезы — слизи, лекарств — стволах, калитка — кулак, бурелом, смолой, ломится, ломается*.

Соотношение паронимических сочетаний и звуковых повторов в разных текстах различно. Они могут сосуществовать друг с другом, не вступая в контакты, но могут и взаимодействовать. В стихотворении Б. Лившица «Нева» паронимическое сочетание приобретает поддержку в неглубоких звуковых повторах:

О, как не *внять* зловоствованаю
Невы, когда, преодолев
 Себя и *гневы* младших *Нев*,
 Истощена *вседневной* данью.

В другом его стихотворении «Закат у дворцового моста» паронимическое сочетание *Искусный фокус Хокусаи* существует на фоне глубоких звуковых повторов *небосклона, блеклый, облаках*: «И треугольник птичьей стаи, И небосклона блеклый прах» — «Искусный фокус Хокусаи, Изобличенный в облаках». Точки соприкосновения между словами с разными созвучиями незначительны и проявляются только в одном случае: *небосклон — искусный*.

Более выражена связь паронимических сочетаний с окружением в его же стихотворении «Разъезд». В этом трехстрочном стихотворении три объединения паронимов: «*Неверных вееров* маванья»; «из *синевы Невы*»; «Хватают дым *фаты фатальной*». Они существуют на фоне сквозного звукового ряда, тянущегося от заглавия: *разъезд, расставанья, персты, росы, вырастает*. Другие сквозные ряды: *темноты, там* (на стыке строф), *дым; цветов ... суета — расставанье*. Два паронимических сочетания связаны друг с другом: *неверных — Невы*. Одно из них — *из синевы Невы* — имеет отражения в разных словах стихотворения. Слово *синева* предварено словами *условных, занавеси*, включающими в себя его консонантный состав. Рифмующиеся строки первой строфы объединяет пара *условных — львиного*.

В некоторых стихотворениях паронимические сочетания последовательно включаются в сквозные звуковые ряды. С этой точки зрения представляет интерес стихотворение В. Маяковского «Рабочим Курска, добывшим первую руду, временный памятник работы Владимира Маяковского», в котором роль паронимии очень велика. В тексте несколько объединений разнотипных паронимов, часть которых уже приводилась в другой связи: *железо / жрала ржа; Урал орал; массы мозг; жила желез; «ступни пустынь, наступивших на жилы...»*; «*Бороло* каких-то течений сливания, // *Какие-то горы брало* в разбеге... // на Мурман *взбиралось*, сорвавшись с Норвегии»; «*глаза косивших на лакомый кус*»; «*Вы, / оравшие: / — “в лоск залускали, // рассорил / Россию / подсолнух!”* — // *посмотрите / в работе мускулы // полуголых, / голодных, / сонных //*»; «*всему академическому скопу, // копошащемуся / у писателей в усах*»; «*Собинов, / перезвоните званьем Южина*».

Паронимические сближения связаны со сквозными звуковыми рядами. Паронимическое сочетание «курс на Курск» окружено словами, консонантный состав которых совпадает или пересекается: «*шла / плотвою флотов / речка Тускарь: // курс на Курск — / эСэСэСэРский Гамбург. //*»; «*Всякого Нью-Йорка ньюйоркистей, // раздинамливая / электрический раскат, // маяки просверливающей зоркости // в девяти морях / спят / глаза эскадр*». Это сочетание соотносится с паронимическим сближением, в основе которого то же созвучие: *скорый* и *курьерский*. Оба этих объединения входят в ряд соотнесенных слов: *кастрюли, красавец, русского, искры, скрестишь, красный корпус, гроза, груз, грязь*.

Слова *гора — горе*, включенные в паронимическое сочетание: «*вместо гор восторга горе дола*», — соотносятся со словами *греки, Гракхи, перегар, грозой* и т. д. Слова, проходящие по концам строк в начальной строфе, — *слово, слева, слава* — начинают сквозной ряд, в который входят слова: *вол, выли, лава, двинулись, лавины, вошь, навалившийся, извилины, сливания, Пенсильвания, прославлял, соловьишки, Льва, плаваний*. Паронимическое сочетание *полуголых, голодных* включается в ряд *геолог, голо, гул, голос, иголки*. Паронимическое сочетание: «*Параллельными путями на пари*» — имеет соответствие в словах *первый, правь, пар, паровоз, опера* и в длинном ряде слов с созвучиями *п-р-т, прс-г*: *просто, протестуют, стерним, папоротник, рапорт, запрятым, потрясенные, запрятались, в пустырях, пролетарские, перестали, оперетт*. Паронимы *бороло, брало, взбиралось*, организующие строфу, включены в ряд: *бреемся, берега, броненосцы, таборник, работе, бред*,

бьются, иззубрен, бурав, брызнул, буровые, бульвар, раб, труб, бороде, в бронзе, бросьте, работал. Ряды с созвучиями *п-р* / *б-р* пересекаются. Между словами, находящимися на далеком расстоянии друг от друга, совпадения бывают более глубокие, чем у слов, стоящих рядом и недалеко друг от друга. Сочетание «ступни пустынь, наступивших» — часть ряда: *пустяк, спустя, пусть, писателин, пастушонок, писателей, вспянь*.

Некоторые многоконсонантные слова входят одновременно в разные звуковые ряды, связывая их. Разные части консонантного состава слов *кастрюля* и *стрелки* обращены не только к ряду с созвучием *к-р-с*, о котором только что шла речь, но и к созвучиям *т-л-к*, *с-к-л*: *сколько, только, электризовало, текло, рулетка, глаз, искателей, соскальзывает, Алексей, Сакулин; с-т-р*: *струи, сразить, стороны, иллюстрации, затор, растает, тризна; р-л-с*: *рельсы, русла; Россия, россияв; с-т-л*. В эти ряды входят и паронимические сочетания *стеклом-осколком, электролектрор, рассорил Россию*. Консонантный состав слова *стальной* полностью отражен в слове *стоletний* и отчасти в словах *слюной, слоняло, в расселинах, слоновый, с одной стороны; осталось, перестали, наследили, взлететь, лития, литья, лезтьте, с другой, и т. п.* Слово *перестали* соотносится со словом *пласты* (ср. *ползло, слепит, базальтовые*), а оба они с паронимическим сочетанием «у *липы* в *лепете*» (ср. *вылепить*).

В сквозные звуковые ряды включены и слова, не связанные в паронимические сочетания. Двухконсонантные слова взаимодействуют с более сложными. Консонантный состав слов *руда* и *гора* заключен в словах: *грядущего, грудь, стогрядусовый, подрывав, город* и в разной мере соотносится с консонантным составом слов *драки, дырка, изредка, кудрявый, приоткрытый*. В начале стихотворения начинается сквозной ряд, включающий слова *восторг, повторный, ветра, Альфред, ветряными, врыться, разводит, выстрел, заревет, разевают, товарно, отправляются, паровозы, верстовых, в свитрах, в деревнях, управляет, световым, выверните, к Островскому, рукотворный, двери*. Слова с созвучиями *с-в-т-р* (*свитер*) в свою очередь соотносятся со словами с созвучиями *с-в-т* / *з-в-д*: *засвистывают, световым, завод, завидую, звать; выстрел — сверливший*.

Выделяются и другие ряды разной длины: *дым, дымном, демонстрируют, домны, раздинамливая; речка, ручки, речи; масс, ремесло, мускулы, музыка; аномалия, сменял, молния, миллион, алюминий* и т. д.

Таким образом, развитие паронимии не отменяет классический звуковой повтор, а в некоторых индивидуальных стилях совмещается с ним. Паронимия и звуковые повторы вступают друг с другом в отношения разной степени тесноты и сложности. При этом в сквозные звуковые ряды включается самый разнообразный, в том числе и необычный по сравнению с русской классической поэзией лексический материал (например, термины, слова быта и т. д.). В то же время сочетание паронимии со сквозными звуковыми повторами — лишь одна из возможностей звуковой организации стиха. В некоторых индивидуальных стилях паронимия берет на себя текстообразующую роль, вытесняя и замещая традиционный звуковой

повтор. Кроме того, существуют и поэтические системы, в которых ни паронимия, ни классический звуковой повтор не играют существенной роли.

Литература

- Григорьев В. П. Паронимия // Языковые процессы современной русской художественной литературы. Поэзия. М., 1977.
- Григорьев В. П. Поэтика слова. М., 1979.
- Дрюба Ж. и др. Общая риторика. М., 1986.
- Зубова Л. В. Потенциальные свойства языка в поэтической речи М. Цветаевой. Л., 1987.
- Иванов Вяч. Вс. Два примера анаграмматических построений в стихах позднего Мандельштама // Russian Literature. 1972. № 3.
- Кадимов Р. Г. Паронимическая аттракция в русской советской поэзии: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1985.
- Северская О. И. Паронимическая аттракция в поэтическом языке М. Цветаевой // Проблемы структурной лингвистики 1984. М., 1988.
- Топоров В. Н. К исследованию анаграмматических структур // Исследования по структуре текста. М., 1987.
- Тренин В. В. В мастерской стиха Маяковского. М., 1978.
- Тынянов Ю. Н. Проблема стихотворного языка. М., 1965.
- Хлебников В. Собрание произведений. Л., 1928. Т. 5.
- Якобсон Р. О. Работы по поэтике. М., 1987.

Список сокращений

Ан. — И. Анненский	Вяз. — П. Вяземский
Ант. — П. Антокольский	Глаз. — Н. Глазков
Ахм. — А. Ахматова	Гор. — С. Городецкий
Ахмад. — Б. Ахмадулина	Гудз. — С. Гудзенко
Багр. — Э. Багрицкий	Гум. — Н. Гумилев
Бальм. — К. Бальмонт	Долм. — Е. Долматовский
Барат. — Е. Баратынский	Евт. — Е. Евтушенко
Безым. — А. Безыменский	Ес. — С. Есенин
Бен. — В. Бенедиктов	Жук. — В. Жуковский
Берг. — О. Берггольц	Заб. — Н. Заболоцкий
Брюс. — В. Брюсов	Зенк. — М. Зенкевич
П. Вас. — П. Васильев	Вяч. Ив. — Вяч. Иванов
Вин. — Е. Винокуров	Иск. — Ф. Искандер
Возн. — А. Вознесенский	Кам. — В. Каменский
Вол. — М. Волошин	Кирс. — С. Кирсанов
Выс. — В. Высоцкий	Кл. — Н. Клюев

Клыч. — С. Клычков
Корн. — Б. Корнилов
Ю. Кузн. — Ю. Кузнецов
Кульч. — М. Кульчицкий
Лерм. — М. Лермонтов
Луг. — В. Луговской
Лук. — М. Луконин
Майк. — А. Майков
Манд. — О. Мандельштам
Марк. — С. Марков
Март. — Л. Мартынов
Матв. — Н. Матвеева
Маяк. — В. Маяковский
Меж. — А. Межиров
Наров. — С. Наровчатов
Обрад. — С. Обрадович
Ок. — Б. Окуджава
Паст. — Б. Пастернак
Петн. — Петников
Плещ. — М. Плещеев
Полеж. — А. Полежаев
Полонск. — Я. Полонский
Прок. — А. Прокофьев

П. — А. Пушкин
Рожд. Вс. — Вс. Рождественский
Рожд. Р. — Р. Рождественский
Рыл. — Н. Рыленков
Сам. — Д. Самойлов
Сельв. — И. Сельвинский
Сев. — И. Северянин
Случевск. — К. Случевский
Смел. — Я. Смеляков
Сол. — Ф. Сологуб
Слуц. — Б. Слуцкий
Тарк. — А. Тарковский
Тих. — Н. Тихонов
Утк. — И. Уткин
Уш. — Н. Ушаков
Хл. — В. Хлебников
Ход. — В. Ходасевич
Цв. — М. Цветаева
Шал. — В. Шаламов
Шерв. — С. Шервинский
Шерш. — В. Шершеневич
Шкляр. — И. Шкляревский
Эр. — И. Эренбург



Звуковая организация текста*

Типы созвучий

Фонетическая сторона художественного текста имеет разные формы выражения.

Среди фонетических средств, организующих текст, наиболее изучена рифма (работы В. М. Жирмунского, Р. Якобсона, М. Л. Гаспарова и др.). Рифма — не только средство звуковой организации стиха, но и предмет метаязыковых рассуждений в художественной литературе:

Рифмы по мере моей охоты за ними сложились у меня в практическую систему несколько картотечного порядка. Они были распределены по семейкам, получались гнезда рифм, пейзажи рифм. «Летучий» сразу собирал тучи над кручами жгучей пустыни и неминуемой судьбы. «Небосклон» направлял музу к балкону и указывал ей на клен. «Цветы» подзывали мечты, на ты, среди темноты. Свечи, плечи, встречи и речи создавали общую атмосферу старосветского бала, Венского конгресса и губернаторских именин. «Глаза» синели в обществе бирюзы, грозы и стрекоз — и лучше их было не трогать. «Деревья» скучно стояли в паре с «кочевья» — как в наборной игре «городов»... (Набоков).

Особая разновидность рифмы — внутренняя рифма, дополнительное средство выделения слов и установления звуко-смысловых связей, представляет интерес в силу своей необязательности. Рифма характерна для поэтов, но хотя и относительно редко, встречается и в прозе, например, у А. Белого, у Б. Поплавского.

* Публикуется по: *Linguistische Poetik*. Hamburg, 2002. С. 12—51.

Звук окружен устойчивыми психологическими ассоциациями [Журавлев 1981]. Идеи звукового символизма отражаются в тексте, например, в «Петербурге» А. Белого, где один из персонажей рассуждает о символике звуков:

Я вообще презираю все слова на еры, в самом звуке *ы* сидит какая-то татарщина, монгольство, что ли, восток. Вы послушайте; *ы*. Ни один культурный язык «ы» не знает: что-то тупое, циничное, склизкое...;

...Все слова на еры тривиальны до безобразия: не то «и»: «и-и-и» — голубой небосклон, мысль, кристалл; звук «и-и-и» вызывает во мне представление о загнутом клюве орлином; а слова на «еры» тривиальны; например, слово рыба; послушайте: ры-ы-ба, то есть нечто с холодной кровью... И опять-таки: м-ы-ы-ло: что-то склизкое; глыбы — бесформенные; тыл — место дебошей.

В соответствии с этим организован и небольшой фрагмент текста, непосредственно примыкающий к этим рассуждениям — татарское «ы» акцентировано в некоторых словах:

Незнакомец мой прервал свою речь: Липпанченко сидел перед ним бесформенной глыбою; и дым от его папиросы осклизло обмыливал атмосферу: сидел Липпанченко в облаке, незнакомец мой на него посмотрел и подумал: «тьфу, гадость — татарщина»... Перед ним сидело просто какое-то «ы»... С соседнего столика кто-то, икая, воскликнул: — «Ерыкало ты, ерыкало!..» И трубы машины рычали во здравие быко бойца, как бык под ножом быкобойца.

В поздних романах А. Белого идеи звукового символизма осуществляются более последовательно. Большие фрагменты текста организуются единым сквозным звуком или определенным набором звуков. В «Крещеном китайце», где идеи звукового символизма во многом определяют способ изображения, последовательно подбираются и нагнетаются слова, объединенные определенным звуком, с которым связаны определенные идеи, сформулированные в его «поэме о звуке» «Глоссалолия».

Традиционные способы звуковой организации стиха — ассонанс и аллитерация. Ассонансы — повтор гласных — организуют строку: «И терпкость прошедших столетий» (Волошин); «Опять бирюзеешь напевно В безгневно зареющем сне» (Белый); «в пепельных плевелах, пепельно вlepленный в пепельном воздухе!» (Белый).

Ассонанс распространяется на развернутые фрагменты текста:

Гаснуть словами в обманных догадках... —
Разум запутался в траурных складках,
Мантия мрака на безднах земли.

(Волошин).

Ассонанс организует целые строфы. В стихотворениях А. Белого сменяют друг друга строфы, организованные разными ассонансами: «Асе» — ассонансы а — о, в стихотворении «Утро» — *и-е-а-о-у*:

Снеговая блистает роса:
Налила серебра на луга;
Жемчугами дрожат берега;
В светлоглазых алмазах роса
Мы с тобой — над волной голубой,
Над волной — берегов перебой;
И червонное солнца кольцо:
И — твое огневое лицо.

Ассонанс связывает и паронимические сочетания: «О белой вербене, о терпком терпении Смолы» (Пастернак). Он — лишь одно из проявлений подбора гласных в стихе, которое основано на их сходстве или контрасте.

Аллитерации имеют разные проявления и в стихах, и в прозе. Совпадают начальные звуки: «румяной розе»; «и на пышных парадных снегах» (Ахматова); «сукно — сизо-серое»; «туч оплывы — свечные, серявые» (Белый). Слова объединяют два повторяющихся начальных согласных: «Красным криком зажжена» (Блок); «глядя глыбы набережной теплою рукой» (Д. Андреев); «в кругу кровавом» (Ахматова); «Зажигается пламя Плеяд» (Заболоцкий); «И торчит копылом И кривляется Красный петух», «И в крепости крошатся своды» — «Родятся стены цитадели Иль крошечная крепостца» (Пастернак). Совпадает группа начальных звуков — согласный и гласный: «Я шел дорожкой Павловского парка» (Кузмин); «это вещице ветки» (Пастернак); «Дожди под вечер нежно-немые», «Не радуется ранам своим Земля» (Волошин); «Желтая, жесткая очень его борода», «Листья — висят: в сини сиверские, над сиплой осиной сквозь синюю просинь» (Белый). Совпадают группа начальных согласных и гласные: «хрупкий хруст» (Белый); «Влача остаток власти Рима» (Мандельштам); «дремлющее древо» (Заболоцкий), в прозе: «и платина плавится», «граненый графин», «обыденные обыватели» (Белый).

Группе согласных в одном слове соответствуют в другом эти же согласные, отделенные гласным: «над гладью голубой» (Ахматова); «для гладкого голосования», «курящийся кровью мороз», «И город грезит, по уши в воде» (Пастернак); «звериная зевота» (Мандельштам).

Консонантный состав одного слова включен в консонантный состав другого слова: «сквозь хрустальные струи» (Блок); «хрипая охра» (Мандельштам).

Разные приемы звукового сближения слов совмещаются: «Сласть слез соленых знала Изергиль» (Северянин); «Клевали наскоро крупу свинцовых крох» (Мандельштам).

Определенным набором звуков характеризуются не только отдельные фрагменты текста, но и некоторые индивидуальные стили и даже литературные направления. Известно пристрастие символистов к сонорным, а футуристов — к шипящим [Харджиев, Тренин 1970: 223]. Ю. И. Левин отметил «пристрастие позднего Мандельштама к “грубому” фонетическому материалу... Так, для раннего периода характерны повторы носовых слогов /ан/, /он/, /ен/, тогда как для позднего — аллитерация и повторы с шипящими» [Левин 1990: 411].

Через развернутый фрагмент текста проходит определенный звук, не имеющий закрепленного места: например, *ш* в стихах Пастернака:

И шальной, шевелюру ероша,
В замешательстве смысл темня,
Ошарашит тебя нехорошей
Глупой сказкой своей про меня.

Звуковой облик текста определяют и близкие звуки, например, шипящие:

Кому ужонок прошипел?
Кому прощально машет розан?
Опять депешей Шопен
К балладе страждущей отозван.

(Пастернак)

Важная разновидность аллитерации — звукоподражательная аллитерация: «Стоят в парах и каплют *храп* и *хорканье*» (Пастернак). Начальный звук слова, обозначающего звучание, повторяется в соседнем слове или словах: «Еще шуршит твой белый шелк», «Твои веселые онагры Звенели золотом копыт», «Над гулким грохотом лавин» (Гумилев); «При шелковом шипеньи Танцующей воды» (Кузмин).

Основной источник звуковых переключек — паронимический фонд языка. С использованием паронимов связано не только явление паронимической аттракции, или паронимии, но и звуковая организация текста, в первую очередь стихотворного, но в значительной мере и прозаического. Паронимы занимают в тексте разные позиции, они располагаются контактно и дистантно. Паронимы в контактных повторах могут быть синтаксически связаны и независимы друг от друга. Дистантные повторы в свою очередь могут быть связаны логическими отношениями, повторяющими синтаксические отношения внутри предложения. Дистантные повторы такого типа встречаются относительно редко: это могут быть разные обозначения одного предмета речи. Например, *маятник* — *маниак* в стихотворении Анненского «Тоска маятника», *егерь* — *Егор* в рассказе Чехова «Егерь», *барин* — *барон* в «Серебряном голубе» Белого, *колодник* — *колдун* в «Страшной мести» Гоголя.

Преобладают дистантные повторы, не связанные ни синтаксически, ни логически. Они прежде всего входят в сквозные звуковые ряды, организующие развернутые тексты.

Созвучия разных типов — вокалические, консонантные, метатетические и эпентетические (В. П. Григорьев), по-разному распределены в контактных и дистантных повторах. Совпадают два, три, четыре согласных звука.

В поэзии XIX в. в синтаксически связанных сочетаниях созвучия вокалического типа используются относительно редко, хотя встречаются и глубокие совпадения согласных: «Иль *доблестный* одной *дебелостью* Нарцисс» (Марлинский). Сочета-

ния вокалического типа — лишь часть сочетаний, основанных на звуковой близости. Глубокие и полные звуковые совпадения имеют метатетический характер: «Луна столбом блестит над нами» (Пушкин); «Уже ль еще твои страданья Моя любовь не обвила?» (А. К. Толстой); «К отдаленным скалам ласково прильнуть» (Надсон). Метатетические сочетания осложняют наращения согласных: «Ты не спишь, блестящая столица» (Полонский); «в блестящей столице» (А. К. Толстой); «водой целебной и обильной» (А. К. Толстой); «в большую грудь Мне влагою целебной Лилась» (Ап. Григ.); «больная, жалобная стужа» (Блок). Еще больше роль созвучий метатетического и эпентетического типа в сквозных звуковых рядах.

Для стихотворных текстов XIX в. характерно взаимодействие слов с глухими и звонкими согласными. В строке или соседних строках сочетаются слова, в которых звонкому согласному или согласным одного слова соответствуют глухие согласные другого слова. Так же сочетаются заднеязычные шипящие и ч: «Младенцы вздрагивали в страхе» (Жуковский). Такое же распределение слов с глухими и звонкими согласными характерно и для сквозных звуковых рядов. Звонкие и глухие взаимодействуют и в сочетаниях, которые можно считать паронимическими: «свистами софистик» (Белый).

Вокалический тип сочетаний выходит на первый план в поэзии XX в. Соотнесенные слова характеризуют минимальные отличия друг от друга: «Слажено! — Сложено!» (Цветаева). В XX в. связи между соотнесенными словами становятся более тесными. Увеличивается глубина звуковых совпадений: «Вымыт пол, ометен свежим веником» (Мей) — «вымыл и вымет» (Маяковский); «Покой твой убран, Вымыт и выметен» (Кузмин).

Двухконсонантные созвучия взаимодействуют с трех- и четырехконсонантными: «бусы и бисер» (Белый); «вкус пыли и плесени» (Осоргин). Разная мера совпадения характеризует и многоконсонантные слова: «ритм пульса и ритм пулемета» (Осоргин).

Разные сочетания слов, принадлежащих к одному паронимическому гнезду, отличаются друг от друга полнотой совпадения согласных: «Есть демон утра. Дымно-светел он» (Блок) — «А там в тумане дымящийся демонский “мохнатый” Машук» (Ремизов); «Виденья прозрачные и призрачно-нежные» (Бальмонт); «Под прозрачно призрачной верленовской луной» (Г. Иванов) — «Звезды прозрачны, тени призрачны» (Домбровский); «прозрачные, как призраки»; «призрак прозрачной прозы» (Набоков).

В паронимические сочетания входят не только корни или основы слов, но и отрезки слова, которые вычленяются из длинного слова при соотнесении с более коротким полнозначным словом: «бирюзовый, как зовы, мой сон» (Белый); «линией павлиньей» (Г. Иванов); «боязливый язь» (Б. Корнилов).

Хотя типы сближаемых созвучий в XIX и XX в. совпадают только отчасти, синтаксические позиции, которые они занимают, не меняются. В стихотворной речи звуковая близость разной степени связывает однородные члены, подлежащее и сказуемое, атрибутивные и генитивные сочетания, сказуемое и глагольный распространитель. Устойчивая позиция звуковых повторов в классическом стихе —

перекличка определений при разных существительных: «Вновь слышу, *верные* поэты, Ваш *очарованный* язык» (Пушкин); «Над ним дворца *разрушенные* своды, Густой травой давно *заросший* вход» (А. К. Толстой); «И в глазах *глубоких* в миг отлива Холодеет сумрак *голубой*» (Бальмонт); «И под *темным* наметом я сброшу, Совершив *утомительный* путь, Вместе с жизнью жестокою ношу, *Истомившую* гордую грудь» (Сологуб); «И тепел был воздух *вечерний*, И ясно *речное* стекло» (Бунин); «Над розой *мускусной* жужжание пчелы, В степи полуденной — кузнечик *мускулистый*» (Мандельштам).

Кроме того, паронимы используются в строках, связанных лексическими повторами и синтаксическим параллелизмом: «Утром у моста *коров* пастухи пасли, Утром у моста *лужу крови* нашли» (Кузмин); «И взывает древле-дико *Яркость* солнечно-го лика, *Ярость* пламенного клика» (Городецкий); «Сердцем дал — *гранат*, Грудью дал — *гранит*»; «В теле — как в *трюме*, В себе — как в *тюрьме*» (Цветаева).

Паронимы связывают строки с частично совпадающей синтаксической структурой: «Дух от плоти *косной* берет развод, Птица клетке *костной* дает развод» (Цветаева); «То *стынешь* в блеске лунного лака, / то *стонешь*, облитый пеною ран» (Маяковский).

Паронимы связывают начала строф, связанных лексическим и синтаксическим повтором:

Слезы *ревности* влюбленной —

Слезы *верности* влюбленной

(Кузмин).

Паронимы используются и в соотнесенных фрагментах текста, в параллельных конструкциях и т. п. В таких построениях лексический повтор сопровождается звуковым повтором. Например, стихотворение Бальмонта начинается строкой: «Быть может, вся природа — *мозаика* цветов?» — которой в конце соответствует строка: «Мы видим все богатство и *музыку* цветов».

Паронимы консонантного типа объединяются в словосочетания относительно редко: «Сердце молотом в грудь мне колотится» (Мей); «не брезгуй презентами»; «дерзость мерзости людской» (Случевский). Консонантные паронимы устойчиво употребляются как однородные члены, образуя внутреннюю рифму: «*Пили, били* мы бутылки» (Языков); «Вольный ветер *веет, реет*, Как внизу не веет он, И, кусты качая, деет Легкий хрупкий перезвон» (Сологуб); «Вечно должен *биться, виться* обезумевший смычок» (Гумилев); «Пой о том, что ты земную *Боль, и соль, и желчь* пила» (Тарковский). Консонантные паронимы входят в состав однородных членов и в прозе: «Шампанское не уставало *литься и питься*»; «Шампанское шумит и *льется и пьется* за его драгоценное здоровье» (Марлинский); «*развитие и разлитие* правил» (Гончаров); «*душистые, пушистые...*» (Л. Толстой); «овраг... *разрытый и размытый*»; «Чертопханов *закипел, зашипел*» (Тургенев); «*прибирала, притирала* и приглаживала» (Достоевский); «Что из того, что ее схоронили, *зарыли, забыли!*» (Сологуб); «Начинало сразу *жарить и парить*» (Клычков); «Запасы были

выпиты и *вылиты* революцией» (Осоргин); «сошки и мошки»; «И *положат*, и *доложат*, и проект решения зачитают» (Домбровский). Паронимы консонантного типа отличаются друг от друга местом ударения: «И *мышцы лопались*, *ломались* кости все» (Случевский); «Женщина *жила* и *шила*...» (Чехов).

Консонантные паронимы встречаются и в других позициях. Они связывают параллельные конструкции разного характера: в строке: «*Льется*, как струйка, и *вьется*, как змейка» (Бенедиктов); «Мой *голос* глух, мой *волос* сед» (Блок); «Где с *дерзостным* взором и *мерзостным* хохотом» (Брюсов); «*Прыснет* дождик, *брызнет* луч» (Волошин); «*Плеск* ладоней, *блеск* монист»; «За *годом* год, за *родом* племя» (Пастернак); «В *море* — ткань, в *горе* — взгляд» (Цветаева); в соседних рифмующихся строках: «Коль *ругнуть*, так сгоряча, Коль *рубнуть*, так уж сплеча» (А. К. Толстой); «Молоточков *лапки* цепки, Да гвоздочков *шапки* крепки» (Анненский); в нерифмующихся строках: «О *сильной боли*, о *довольстве* малым, О *синей воле*, о *самом себе*» (Пастернак); «Мимозы солнечные ветки *Грустят* в неоновом саду, *Хрустят* карминные креветки» (Г. Иванов).

Мало распространен и другой тип консонантных паронимов, основанный на мене конечных согласных: «он был слеп, как Мильтон, *глух*, как Бетховен, и *глуп*, как бетон» (Набоков) или на мене согласных в середине слова: «Все было *томно*, *тошно*, скучно до одури» (Мережковский).

Строку или соседние строки организует вариация определенной группы согласных: «Я *долго* стоял неподвижно, В *далекие* звезды *вглядысь*» (Фет);

И где же вам любить, и где же вам страдать
Страданием любви *распятого* за братьей?
И где же вам чело *бестрепетно* подъять
Пред взмахом *топора* общественных понятий?

(Ап. Григорьев)

Покинул город я *мятежный*, как беспокойную *мечту*,
И *мчится* поезд ночью снежной, роняя искры на лету.

(Фофанов)

Сквозь сучья черные *ракит*
Пригреет *кроткими* лучами

(Бунин).

Изменение основного типа созвучий влияет и на характер приемов организации текста.

В связи с активным развитием паронимии приемы звуковой организации стиха, распространенные в XIX в., в поэзии XX в. приобретают новое обличье. Так видоизменяется многократный звуковой повтор. В поэзии XIX в. троекратный и многократный повторы включают разнотипные созвучия: «И во *грудь горы* вонзает Свой *резубец* Посидон; Слой *гранитный* *отторгает* От ребра земного он;

И в руке своей *громаду*, Как печенку, он несет; И *огромную* отраду Во мгновенье создает» (Жуковский); «Бывалое *горе* Уснуло в *груди*, Свобода и море *Горят* впереди» (Фет).

Для поэзии XX в. характерно развитие многократной паронимии: «В чем из *спален* *Спасались*, *Спаленные* в пух»; «И *свинья* от тины *По сваям по-своему* бьет»; «Отеки водянки *Грязнили горизонт*, *Суда* на стоянке И *гарнизон*»; «И звякнет ли шпорами ротмистр, *Прослякотит* ли *солдат*, В *следах* их — *соли* подмесь. Вся отмель — точно в *сельдях*» (Пастернак); «*Мохнатые* *махнули* *махаоны*»; «Ты плыви вдоль улиц и вдоль *станций*, *Сатана* в *сатине*, ты же *стань*, Ангелок, на сопке у китайца, — *Стань* и *стой* в зачумленную *рань*!» (Нарбут); «Музыка моя, слова, (осень, ясень, синь, синица, / сень ли, синь ли, сон ли снится, / сон ли синью осенится, / сень ли, синь ли, синева»; «кровля, кров ли, Покрова» (Ю. Левитанский).

Разные звуковые отражения центрального слова не сосредоточены в строке или соседних строках, как в только что приведенных примерах, но рассредоточены по всему тексту: «Он — *анемичен* (если можно Так выразиться), *анемон*»; «*Немое*, и чуешь *не мое* ли Биенье сердца и *не мой* Ли вопль...»; «*Немощен* и *нем Немецкий* сон...» (Нарбут).

Звуковые отражения важного в смысловом отношении слова и само это слово — явное или подразумеваемое — лежат в основе анаграмм. Обычно центральным словом считается имя собственное, однако это не обязательно.

Имена собственные и звукопись

В литературе XVIII—XX вв. звуковые отражения имеют самые разнообразные имена: имена исторических лиц, писателей, мифологических, литературных и фольклорных персонажей, географические названия. Круг имен, приобретающих звуковые подобию в тексте, все расширяется. В то же время приемы их соотнесения с окружающим контекстом остаются теми же, а приемы их соотнесения с окружающим контекстом остаются устойчивыми. Звуковое окружение имен собственных имеет разный характер и зависит от типа отношений между соотнесенными словами и своеобразием самих этих слов.

Прежде всего, имена собственные взаимодействуют друг с другом. Собственные имена в некоторых произведениях — и стихотворных и прозаических — пересекаются в звуковом отношении: «Давно б *Секвана* постыдилась С своим искусством пред *Невой*»; «Там *Лена* чистой быстринной Как *Нил* народы напояет» (Ломоносов); «Днепр! *Перуна* гроб кровавый!» (Бенедиктов); «Далеко родимая Мать от Волги глядит до Урала, От Белой волны на Закат, глядит чрез *Алтай* на Восток. *Атлантика* мне говорит, Что ждать остается мне мало» (Бальмонт). Сходные по звучанию имена объединяются как однородные члены: «...там *Сафо*, Феокрит, Эшилл, Анакреон, *Софокл* и Еврипид, *Лукреций* и *Лукан*, Тибулл, Проперций, Галл» (Сумароков); «Чесма, Кагул, *Крым*, *Рымник*, Тавр» (Державин); «Эпикур иль Эпиктет» (Мятлев); «Где Майков, Мей, и Марков, и Минаев?» (А. К. Толстой); «Что Тре-

бония, Ливия, Лидия» (Мей); «в Беарне ли, в Берне» (Брюсов); «“Элизиум, Элиза, Елисей” — Подумал я...» (Кузмин), ср. в прозе: «Одну звали Лизхен, другую — Минхен»; «Фимушка и Фомушка» (Тургенев).

Собственные имена не только стоят в одном ряду, но и противопоставляются. Например, в эпиграмме А. Апухтина обыгрывается сходство собственных имен: «Знать, в Господнем гневѣ Суждено быть тако: В Петербургѣ — Плеве, А в Москве — Плевако». Используются сближения и противопоставления, взятые из литературных источников: Евангельский Савл — Павел, например, у Ф. Сологуба: «Нет, Павла Савлом не зови», заимствованные из романа Сервантеса образы Альдонсы и Дульцинеи у того же Сологуба: «Альдонса, бедная, поверь, — Нам Дульцинея дверь отворит». У разных поэтов повторяются библейские имена Соломон и Суламифь. Например, у Саши Черного: «Суламифь открывает глаза, Соломон наклонился над нею».

Одни и те же имена используются по-разному. В. Шаламов противопоставляет Дантеса Данте: «Ему бы в секунданты Шекспира или Данта — Дантеса отвели бы пистолет». В. Салимон ставит в один ряд: «Где вы, / грозные монархи, / принцы и принцессы, Цезари и Бруты, Данты и Дантесы?»

Иногда собственные имена, связанные звуковой близостью, оторваны друг от друга, обозначая и не связанные друг с другом предметы речи и сюжетно связанных персонажей: Плутон — Платон, Нева — Секвана — Невтон, Днепр — Парнас (Ломоносов «Ода на день восшествия на всероссийский престол... императрицы Елисаветы Петровны, 1747 года»); Альбион — Беллона (Батюшков «Тень друга»); Глицерия — Гораций (Батюшков «Мечта»); Камены — Камознс (Кюхельбекер «Участь поэтов»); Алонзо — Изолина (Жуковский «Алонзо»); Леда — Лада (Лермонтов «Последний сын вольности»); Лаура, Лепорелло, Альвар, Кальвадо, Карлос, Эскуриал, Геркулес (Пушкин «Каменный гость»); Бертольд, Берта, Альберт (Пушкин «Сцены из рыцарских времен»); Влас — Савелий, Домна — Демушка (Нерасов «Кому на Руси жить хорошо»); Илион — Елена (Майков «Сидели старцы Илиона...»); Умыл — Бородин, Дебрянская; Шелога — Ольга (Мей «Псковитянка»); Геба — Феб (Сологуб «Широк простор и долог путь»); Моисей — Максимилиан; здесь же мессия (Волошин «Термидор»).

Множество звуковых переключек между именами собственными в «Евгении Онегине»: Байрон — Брента — Шатобриан, Ольга — Гильо, Филлида — Филиппевна, Скотт — Скотинин, Ювенал — Эльвина, Гомер — Грим, Альбион — Альбон, Диана — Дуня, Алина — Полина, Селина — Ленский, де Динар, Аполлон — Наполеон — Апулей, Лета — Талия — Италия, Фонтенель — Лафонтен, Петербург — Петарка. Переключки собственных имен характерны для поздней прозы А. Белого.

Сходные имена собственные иногда находятся в непосредственной близости друг к другу. Например, имена Вера и Вернер в «Герое нашего времени» Лермонтова:

Я пошел прямо к Вернеру, застал его дома и рассказал ему все — отношения мои к Вере и княжне и разговор, подслушанный мною... Лакей мой сказал мне, что заходил Вернер, и подал мне две записки, одну от него, другую... от Веры.

Сопоставление имен имеет не только явный, но и скрытый характер. В тексте присутствует только одно имя, одновременно в нем содержится указание на сходство названного имени с неназванным. В стихотворении Ф. Сологуба «Узнаешь в тумане зыбком...» за названным именем Волга угадывается неназванное имя умершей сестры поэта — Ольга, о которой идет речь в стихотворении: «Так мечтаешь, хоть недолго, О далекой, об отцветшей. Имя сладостное Волга Сходно с именем ушедшей».

Имя собственное согласовано в звуковом отношении со словами, которые так или иначе его характеризуют. В части таких случаев между именем собственным и соотнесенным с ним апеллятивом существуют синтаксические связи: «Сотворя Зевес вселенну, Звал богов всех на обед» (Державин); «Еще *младенец*, Ломоносов В неопытном жару мечтал» (Кюхельбекер); «Когда Селим взглянуть посмел» (Лермонтов); «Сердце *мраморной* мисс Мери»; «Не *стерпел* тут Петра, понасупился» (Майков); «Чем же Дарвин тут виновен!»; «И рухнулся на землю Ругевит»; «Увидел Владимир вдали паруса И хмурые брови раздвинул» (А. К. Толстой); «Больно валит Литва окаянная» (Мей); «Русь воспрянет, *рассеет* долголетний сон» (К. Аксаков); «Альбин, поникнув головою, Весь *бледный*, словно тень, стоял» (Надсон); «Власий, Милостивый, *златовласый*» (Д. Семеновский).

Отражения имени собственного содержатся в перифразе: «Бард *дивный*, исполни Державин» (Кюхельбекер); «И ты, встревоженный, в *Севи*лу полетел, *Благословенный* край, пленительный предел!» (Пушкин); «*Вечерней* Мексики лучистая царица, *Венера* манит нас с прозрачной вышины» (Бальмонт). Имя собственное входит в состав обращения: «О *приими* ж, *Промефей*, все мое лучшее в дар» (Кюхельбекер); «*Испания!* Я вновь тобою *пьян*» (Заболоцкий), ср. слова «Venise — Venus» в стихотворении Т. Готье «Sur les lagunes».

В ряде случаев носитель имени собственного охарактеризован не прямо, а опосредованно. Звуковой повтор связывает имя и обозначение принадлежности: «Бессмертно *Минин* будет жить, Решившийся своим *именем* Москву от плена свободить» (Державин); «Вот, дивной облечен *броней*, *Добрыня*, богатырь могучий» (Жуковский). Другая разновидность опосредованной связи между именем и его отражением возникает тогда, когда отражение имени характеризует не носителя имени, а его часть, принадлежность, действие и т. п.: «*Несется* призрак *Оссиана*» (Кюхельбекер); «А *Ли*ла почивает на ложе из цветов... И ветер тиховейный С груди ее *лилейной* Сдул дымчатый покров» (Батюшков); «Ганса ли, Книпса *Тревожит* он слух, *Тавернь* иль Лефор-та» (М. Дмитриев); «Русь идет не *трус*я к свету через мглу»; «Пусть же, при благи *ти тверд*, Дивный утес твой, *Таврида*, Кажется смертному горд» (Бенедиктов).

При развитой паронимии собственные имена приобретают глубокие и полные соответствия и используются по преимуществу в синтаксически связанных сочетаниях: «*Лили*сердная *Лили*т» (Северянин); «На *пер*сях же *персидского* *Персе*я Змея свой хвост кусала кольцевидно»; «Петух у искривившейся *калитки* Пере-кликался, как при *Калите*»; «Расколотой кометой *Фиглярит* *Фигаро*»; «Пока я спал, *Мироний* мирно плыл» (Кузмин); «селенья *Селены*»; «Искусный *фокус* *Хокусаи*»; «*синева* *Невы*» (Б. Лившиц); «Замерзни, *Морзе*»; «Сузда*ль* сузил лик»; «засахаренная Сахара»; «Никто уж не поверит *Веронике*» (Нарбут).

В прозе имена собственные также приобретают звуковые отражения в тексте: «Господин *Голядкин* глядел-глядел...»; «*барон Бьоринг*»; «*Шигалев* твердо шагнул к нему три шага» (Достоевский); «*Вронский* вернулся»; «Жил так *Жилин* с товарищем месяц целый»; «*Морель*, сморщившись, смеялся» (Л. Толстой); «*Паклина* как будто что-то *кольнуло*» (Тургенев); «*Праша* пришла» (Лесков); «Слова *Годунова* также пришли ему на память, и он горько усмехнулся, вспомнив, с какой уверенностью *Годунов* говорил о своем знании человеческого сердца. “Видно, — подумал он, — не все умеет угадывать *Борис Федорыч!*”» (А. К. Толстой); «*Травников* отравляет себя тоской по бессмертию и вечному блаженству»; «*Ахинея* поглядел на осетра и ахнул»; «крикнул *Кирыяк*» (Чехов); «*Привалов* провел в Петербурге очень бурную молодость» (Мамин-Сибиряк); «передал *Передонову*»; «— *Передумал*, — буркнул *Передонов*»; «*Молин*... мямлил трогательные слова»; «*Вера* вернулась из рощи домой одна, немного задумчивая» (Сологуб); «только далеко позади *топал* отставший *Топпи*» (Л. Андреев); «В день отъезда зашел *проститься* *Протасов*»; «*Семен*, который должен был *сменить* сына»; «*сменя* тишину, *Семен* надел очки» (Бунин); «*Молочко* без отдыха *молот* что-то над ухом»; «Но все еще *крутится*, кипит *Корторма*» (Замятин); «*Вернулась* *Варенька* в свой белый дом» (Ремизов); «Напился как-то *Палон* *Палонич* с полудня»; «*Сенька* командует, *Палон* исполняет»; «снял *Сенька*» (Клычков); «Да *плевать* я хотел на этого *Плеваку*» (Домбровский).

В звуковом отношении связаны имя персонажа и его характеристика: Бережкова — бережлива (Гончаров); «Нет, вы серьезно несносны *сделались*, *Розанов*, с вашим *резонерством*, — проговорила, вставая, *Лиза*» (Лесков); «*Весловский* весело поздоровался с *Левиным*»; «*повеселевший* *Васенька*»; ср. «явился этот *Васенька* *Весловский*» (Л. Толстой); *Полинька* — «*полненькая* *барышня-невеста*» (Ремизов); «*Василий* *Лапа*, *веселый*, *принаряженный*» (Чапыгин); «...казалось, не осталось у *Тихона* ни губ, ни бровей, ни носа; светились одни ласковые глаза, *тихие* и глубокие, как два темных колодца»; «Голос *Евтихия* *Лукича* пел все нежнее и *тише*» (Б. Садовской); «*Карасьев*, *зарядский* *красавец*» (Леонов); «Ох, *Глашка*, полно! *Оглашенная*, право» (Д. Аверкиев); «*роковой* *Ракеев*»; «*Ольга* *Ивановна* *Вежина*, полная, *свежая*, в митенках и кружевах...» (Набоков); «*параноидные* *передоновы*» (Домбровский). В «Герое нашего времени» имеют отражения имена разных героев: «*Бэла* *побледнела*», «*Вернер* ушел в полной *уверенности*...»; «*Печорина* надо *проучить*»; «*Вера* *ревнует* меня к княжне: она замучила меня своей ревностью»; в письме Веры: «Если б я могла быть *уверена*, что ты всегда меня будешь помнить»; «Я *уверена*, что ты останешься жив» (Лермонтов).

Между именем собственным и его звуковым соответствием существуют ассоциативные связи: «Муж *Домны*, являвшийся *домой* только по праздникам»; «*Домна*... возвратилась *домой* после соседней пирушки»; «дом скотницы *Домны*» (Григорovich); «*Дома* — мать *Домна* *Львовна*» (Белый); «*Зерищиков*... *зеро*» (Достоевский); «должно быть, приятно у банщика *Вани* в горячей *ванне*» (Ремизов); «Меня зовут *Рая*, потому что я живу в *раю*» (Сологуб); «Как много было *тайн* и в детстве *Танюши*» (Осоргин); «Подошла *Пелагея* к *пологу*, *полог* откинула...» (Клычков). Некоторые ассоциативные связи повторяются: «Не сам ли в *арфу* ударяет *Орфей*, и камни

оживляет» (Ломоносов); «*Орфей* хочет возобновить карьеру И с *арфой* своей на балкон вышел» (В. Горянский).

С звучанием имени собственного связано метафорическое обозначение персонажа: *Волохов* — волк (Гончаров); «летает ко мне *ворон Авенир*» (Лесков); «...однажды хозяйка принесла радостную весть, что Наташа выходит замуж за *Гусаренку*. — Этакого *гуся* выбрала! — негодовала хозяйка...» (Л. Андреев); «вспомнилась также подслушанная в разговоре старших давнишняя шутка Сперанского, который однажды в письме к приятелю, перехваченном тайной полицией, назвал государя “белым теленком”: “наш Вобан — наш Воблан”, Вобан — знаменитый французский инженер, строитель крепостей (государь в то время осматривал крепости); а Воблан по-французски: *veau blanc*, белый теленок» (Мережковский).

Паронимические отношения связывают собственное имя и апеллятив, входящие в конструкцию сравнения. Предмет сравнения выражен именем собственным, образ сравнения — созвучным ему апеллятивом: «все это, топорща перья, бросится на нас и расклевывает со всеми *Крупными*, как *крупу*» (Кржижановский). В.И. Даль в очерке «Охота на волков» вспоминает, как Пушкин прислал одному офицеру свою книгу, но, забыв прозвание его, написал: «Тому офицеру, который сравнивал *вальдшнепа* с *Валенштейном*».

Между именами собственными возникают и другие отношения, меняющиеся на протяжении небольшого фрагмента текста: «Мы, как библейская *Руфь*... собираем отжатое и отжитое»; «*Руфь* собирает *Русь*»; «архив *Руфь-Руси*» (Кржижановский).

Предметом изображения становятся ассоциации, которые вызывает имя собственное. Например, в рассказе Набокова «Весна в Фиальте»:

Я этот городок люблю; потому ли, что во впадине его названия мне слышится сахаристо-сырой запах мелкого, темного, самого мятого из цветов, и не в тон, хотя вяtnое, звучание Ялты.

Иноязычные имена осмысливаются через русские созвучные слова:

А как было имя перевозчицкй фирмы? Мах Лух. Что это у тебя, сказочный огородник? Мак-с. А то? Лук-с, ваша светлость.

(Набоков «Дар»)

Имя персонажа может быть окружено разными звуковыми ассоциациями. В рассказе Набокова «Соглядатай» окружена звуковыми отражениями фамилия Смуров: «...образ Смурова, предназначенный, быть может, жить бессмертно»; «бессмертный образ Смурова»; «тайна смуровского бессмертия»; «Смуров, несмотря на свою извращенность...»; «мое стремление найти настоящего Смурова»; «вместе с ним умер самый счастливый, самый недолговечный образ Смурова...»; «Смуров стоял, облокотившись о рояль, и смотрел, смотрел на гладкий Ванин пробор»; «Да, очевидно, он, бывший офицер, смельчак, партнер смерти»; «семенял, семенял, семенял...»; «Ничто не могло смутить меня» и т. п.

Редкий случай как бы обратного названия, когда апеллятиву приписывается имя собственное, содержится в стихотворении В. Бенедиктова «Благодарю вас за цветы»: «Здравствуй, добрый мой *Василий*, Милый *Вася-василек!*»

Собственное имя ставится в один ряд с созвучным апеллятивом в рамках одnorodных членов: «Он мечтал об операциях, О бинтах, о *ревене*, О *Венере* и о грациях» (А. К. Толстой); «*Туман... Тамань...*»; «Тянет *Волынью*, *попынью*, Тянет сумой и тюрьмой» (Г. Иванов). Некоторые имена собственные сопровождают сравнения, связанные с ними звуковой близостью: «*Польша*, как бегущий *полк*» (Пушкин); «Как *облака*, висящие над ним, Стал мрачен лик суровый *Акбулата*» (Лермонтов); «Я свободна, я вечно одна, Как роптание моря ночного, Как на небе вечернем *луна* (...) О, *Елена*, Елена, Елена — Ты красивая *пена* морей» (Бальмонт).

Во множестве случаев сходство между именем собственным и апеллятивом не подкрепляет смысловые связи, а имеет собственно звуковой характер: «*Рыканья* зверские неистово возносят, *Нарышкина* на смерть, ярься, Ивана просят»; «С *высот* твоих *Елисавете* Посли *святую* благодать»; «Коль скоро толь тебя, *Калчак*, Учит российской вдаться власти, *Ключи* вручить в подданства знак И большей избежать напасти?» (Ломоносов); «Не блещет серебро, в *скупой* Земле лежаще сокровенным. *Скопихин!* Враг его ты злой»; «Вкруг нектара чашу пенну Разносил им *Ганимед*; *Мед*, амброзия блистала В их устах...» (Державин); «Луна обычный путь свершала — То пряталась, то из-за туч, Как стройный *лебедь*, выплывала; И ярче заблестав порой, Над берегом *Лыбеди* скромной, Свет бледный проливала свой» (Рылеев); «Как древле рук своих сказанье Боготворил *Пигмалион* — Так пламенно объята мною Природа хладная была» (Жуковский); «В монастыре пустынном, близ *Кордовы*, *Картина* есть»; «Но ныне к тебе, государь *Ярослав*, Вернулся я в *славе* победной» (А. К. Толстой); «В город сбирается *Марья* Романовна, По *миру* сил нет ходить...» (Некрасов); «Я рад, что ты *повеселел* и Марфу *Васильевну* Собакину забыл» (Мей).

В поэме Некрасова «Кому на Руси жить хорошо» в звуковой ряд, образованный словами *мокрый*, *корм*, *комарики*, *кимряки*, *морковка*, *каморка*, *махорка* и т. д., включается имя *Макар*, ср.: «Райком кормился дедушка, Москву и Кремль показывал». В «Крымских очерках» А. К. Толстого звуковые отражения слова *Крым* проходят через разные стихотворения цикла: *примкнул*, *ром*, *померкнет*, *мрак*, *море*, *гремят*. В ряд включаются и слова *караимы* — *караемого*, на которые обратил внимание В. П. Григорьев: «Здесь мирно жили *караимы*, Но ждал их давний приговор — И пала тяжесть Божья гнева На ветвь *караемого* древа».

Звуковые отражения одного имени частично пересекаются у разных поэтов: *Дунай*, *родина*, *преданье* (Лермонтов «Умиравший гладиатор»); *народная*, *Дунай*, *страданья* (Фет, «Под небом Франции...»); *прекрасное* — *Пракситель* (Фет, «Влажное ложе покинувши, Феб златокудрий направил»); *красота*, *Пракситель*, *кристальный* (Майков «О царство вечной юности...»); *Корреджио* — *картина* (Карамзин, Баратынский).

Однотипные пары слов имеют разное осмысление. У Лермонтова слова *Байрон* — *избранник* противопоставлены: «Нет, я не *Байрон*, я другой, Еще неведомый *избранник*». У Полежаева сходная пара сближена: «Гремел, гремел, как дикий

стон, Неукротимый и избранный Под небом Англии туманной Твой дивный голос, о Байрон!»

О звуковых соответствиях в стихотворном тексте

Паронимический фонд языка — основа не только паронимии или паронимии как определенного художественного приема, но и звуковой организации стиха вообще.

В русской поэзии XVIII—XX вв. источник контактных и дистантных звуковых повторов — паронимические гнезда, которые группируются вокруг слов с двух-, трех- или четырехконсонантными созвучиями: *с-н / т-н / т-м-н / с-т-н*; *к-р / к-р-с / к-р-т / к-р-с-т*; *п-р / п-р-т / п-р-с / п-р-с-т*; *в-л-н / к-л-н / п-л-н*; *к-л-т / п-л-т / с-л-т / к-л-п*; *с-в-т / с-т-р / в-р-н / в-р-т / к-р-в*; *п-л-ч* и некоторыми другими созвучиями с соответствующими звонкими согласными. Эти гнезда представлены в текстах русских поэтов повторяющимися парами слов, количество которых все увеличивается. О. Брик отметил несколько пар слов, которые устойчиво сопутствуют друг другу: *плачь — печаль, темный — туман, ветер — трава, клонить — колени*. Кроме того, в строке, соседних отрезках, в строфе объединяются слова *печаль — плечи — темный, туман — мутный, роза — заря, заря — риза, гора — гореть, гора — город, гордый — грудь, тень — тайна — стена — тесный, слово — слава — соловей — веселье — власть — вселенная — волосы, блеск — ласка, скала — склонить, скала — сакля, тусклый — стекло, тусклый — тоска, стройный — струна, страна — старина, смерть — смотреть — стремить, кровь — коварство, кровь — покров, кровь — сверкать, кровля — ковер, душа — дышать — душный — воздушный — душистый, волна — волнение, волна — ленивый, свет — святой, зима — земля, земля — змея, сон — синий, синий — сияние, волна — вольный и т. п.*

Повторяющиеся слова используются в разных позициях. Близкозвучные слова могут быть связаны синтаксически, эти же слова находятся в строке или соседних строках, но синтаксически друг с другом не связаны. Слова *смерть — стремление, стремить* объединены уже у Тредиаковского: «смерть люту устремите». Объединяются они и позже: «Вглядишь в туманный призрак. Это Смерть. Она сидит близ чума, устремила Незрячий взор в полуночную твердь» (Бунин); «Бессмертье... тихий, светлый берег»; «Наш путь — к нему стремление» (Жуковский); «Так смертный надменный, земным недовольный, Из темного мира, из сени недольной Стремится всей бурей ума своего Допрашивать небо о тайнах его» (Бенедиктов); «Жизнь была стремленьем. Смерть была причиной Не свершенных в мире Бесконечных благ» (Блок).

Преобладает синтаксически не связанное употребление этой пары: «Несытая алчба имения и власти, К какой ты крайности род смертных привела? Которой ты в сердцах не возбудила страсти? И коего на нас не устремила зла?» (Ломоносов); «Здесь — дыба, а по смерти — ад. Насильственно реки стремление»; «И никакой не смертен вред. Стремится ль злость с остервененьем» (Державин); «Ее глаза туда

уж устремились, А отражать ее бессмертный вид» (Бенедиктов); «Но, стремясь, греша, страдая, плача, Дух наш вольный был всегда храним. Жизнь была решенная задача, Смерть пришла — как радость встречи с Ним» (Бальмонт); «И никто никогда не узнает О безумной, предсмертной борьбе И о том, где теперь отдыхает Тот корабль, что стремился к тебе» (Гумилев); «Как бешено, в избытке слабых сил, В стремительности радостно-звериной, Он красоту от смерти уносил!» (Бунин); «Им природа снова возвратила То, что смерть с собою унесла»; «Гордый дух, высокое стремление, Волю непреклонную к борьбе» (Заболоцкий).

Другая пара: *смерть* — *смотреть* входит в ряд синтаксически связанных сочетаний: «И Смерть к нам смотрит чрез забор» (Державин); «Смерть смотрит ли на молодость...» (Крылов); «С его чела вам смотрит смерть в глаза» (Бенедиктов); «Но из мглы смотрела, вам кивая, — Смерть!» (Брюсов); «Все земное Смерть, как страж, обходит в тишине. Улицей бредет она пустынной, Смотрит в окна, где чернеет тьма» (Бунин); «В лесу казенной землемершею Стояла смерть среди погоста, Смотря в лицо мое умершее, Чтобы вырыть яму мне по росту» (Пастернак); «В прежние старые годы смотрели на смерть христиански» (Мей); *смертный* (*бессмертный*, *смертник*) — *смотреть*: «Смотри, о смертный!» (Державин); «Смертный кинулся смотреть» (Бенедиктов); «С каким унижением, и с болью, и в страхе, Тобою — бессмертные, смотрят шуты» (Бальмонт); «Смертник и палач смотрели друг на друга» (Осоргин).

Паронимы не связаны синтаксически: «И *смотрятся* в зеркало вод; Все новы чувства получают, И движется всех *смертных* род» (Державин); «...И, с *смертию* дружа, дружишь ты нас и с жизнью! / Природу возлюбив, Природу *рассмотрев*...» (Карамзин); «Спит он... *смерть* сковала длани» — «Будешь с берега уныло Ты *смотреть* — в пустой дали...» (Жуковский); «А он потухшими глазами *смотрит* в стену» — «Он побледнел бы от *смертельного* испуга» (Полонский); «Я у ног твоих, *смотри*, с *смертною* тоскою; «на Макарийских островах...»; Куда не *смотрят* наши страны, Куда не входят *смерть* и страх И не доходят великаны» (Ап. Григорьев); «Но напрасны *бессмертные* силы — И царице свободы не жаль... Торжествуя победу могилы, Белый — *смотрит* в морозную даль»; «*Смотрится* призрак очами великими Из-за людской суеты. *Смертью* твоею натешу лишь взоры я» (Блок); «Что я: влюблен или просто *смертельно* устал? Так хорошо, что мой взор, наконец, отблестал! Тихо *смотрю*, как степная колышется зыбь, Тихо внимаю, как плачет болотная выпь»; «Как *смерть*, бледны его товарищи, У всех одна и та же дума. Так *смотрят* трупы на пожарище, Невыразимо и угрюмо» (Гумилев); «Будто в себя, / в меня не *смотрясь*, / ждали / *смертельной* любви поединок» (Маяковский); «Мне гораздо приятнее *Смотреть* на звезды, Чем подписывать *Смертный* приговор» (Хлебников); «Но ярости пугаясь вод, Я не дерзал *смотреть* обратно, Казалось, *смерть* в пучине ждет» (Кузмин); «Взглянула, и, скованы *смертною* болью, Глаза ее больше *смотреть* не могли» (Ахматова); «Над новой *смертью* сердце скрепит! Как синий лед мой день... *Смотри!*» (Волошин). Пара *смерть* — *смотреть* повторяется в стихотворениях Заболоцкого: «Лодейников», «Начало зимы», «Вчера, о смерти размышляя», «Урал», «Портрет»: «Уже до середины *Смертельно* почерневшая вода

Чешуйками подергивалась льда»; «Огромные внимательные птицы *Смотрели* с елки прямо на меня»; «*Смотрела* Струйская на нас — Предвосхищенье *смертных* мук».

Повторяются и другие пары перекликающихся слов:

смерть — *стремглав*: «Скользя мы бездны на краю, В которую стремглав свалимся; Приемлем с жизнью смерть свою» (Державин); «И смертный пред Богом смиришь» — «Стрелою стремглав полетел я туда» (Жуковский);

смерть — *стремя*: «Но примешь ты смерть от коня своего». Через строфу: «Теперь отдыхай! Уж не ступит нога В твоё позлащенное стремя» (Пушкин); «Смерть, как приедем, подержит мне стремя» (Лермонтов);

смерть — *смерить*: «Моей любви никто не может смерить, Мою любовь свободе не учи! Явись, о смерть, тебе лишь можно верить Моих богатств злаченные ключи!» (Кузмин);

смотреть — *стремить*: «Смотри, как все пред ним смиренно спину клонят; Смотри, как ликторы народ несчастный гонят! Лстецов, сенаторов, прелестниц длинный ряд Умильно вслед за ним стремится усердный взгляд» (Пушкин); «Владения жизни природа громит, Стремясь расширить владенья могилы. Смотрите, как лавы струи потекли Из челюстей ярых дрожащей земли» (Бенедиктов); «Все трубы в небеса стремят посильный дым. И засмотрелся я на них сегодня» (Мей); «Смотри: недрогнувший пилот К слепому солнцу над трибуной Стремил свой винтовой полет» (Блок); «Ты стояла на дальнем утесе, Ты смотрела, звала и ждала, Ты в последнем веселом матросе Огневое стремленье зажгла» (Гумилев).

Рассмотренные слова входят в сквозные звуковые ряды. В «Утреннем размышлении о Божием величестве» Ломоносова соотносятся слова в начале второй и третьей строфы: «Когда бы смертный толь высоко» — «Там огненны валы стремятся» и вторая и последняя строки седьмой строфы, заканчивающие стихотворение: «Простри премудрости лучи» — «Хвалить тебя бессмертный царь». В «Оде, выбранной из Иова» ряд с теми же согласными последовательно проходит по началам строк и, в частности, объединяет начало шестой строфы: «Стремнинами путей ты разных Прошел ли моря глубину?», конец седьмой: «И смертным гнев свой возвещать», начало двенадцатой, тринадцатой, четырнадцатой: «Когда ко брани устремится, То море как котел кипит»; «Обширного громаду света Когда устроить я хотел; Сие, о смертный, рассуждая», конец: «Тебя хранить, бессмертный царь»; ср.: «Стремиться дале не велел» в середине четвертой строфы, «И смотрит в реки и моря» в восьмой строфе.

В оде Державина «На смерть князя Мещерского» ряд образуют слова *смерть*, *стремглав*, *стремленье*, *смертный*, в оде «На возвращение графа Зубова из Персии» — слова *стремнины*, *смертных*, *смирненно*, *смотрит*, *стремясь*, *смотри*. В стихотворении Тютчева «Фонтан» соотносятся слова *смотри*, *смертной*, *стремит*, связывающие начало и конец второй строфы: «Смотри, как облаком живым Фонтан сияющий клубится» — «О смертной мысли водомет! О водомет неистощимый! Какой закон непостижимый Тебя стремится, тебя мятет?».

Пара *золотой* — *залить* связывает как дистантный повтор XVI и XVII строфы первой главы «Евгения Онегина»: «Меж сыром лимбургским живым И ананасом

золотым. // Еще бокалов жажда просит *Залить* горячий жир котлет». В стихотворении А. Блока «Целый день передо мною...» слова *золотая* — *залитая* входят в ряд однородных членов и одновременно образуют рифму: «Целый день передо мною, Молодая, *золотая*, Ярким солнцем *залитая*, Шла Ты яркою стезею». В стихотворении «Экклезиаст» эти слова рифмуются, но характеризуют разные предметы речи: «Идешь ты к дому на горах, Полдненным солнцем *залитая*»; «Идешь — повязка *золотая* В смолистых тонет волосах». В стихотворении «Вот он — ряд гробовых ступеней...» слова *залитой* — *золотой* образуют дистантный повтор, связывающий конец первой строфы и две последние строки второй строфы: «Спи ты, нежная спутница дней, *Залитых* небывалым лучом» — «*Золотистые* пряди на лбу. *Золотой* образок на груди». В стихотворении Н. Заболоцкого «Голубиная книга» слова *золотой* — *залитой* использованы как дистантный повтор: «Сияет книга в *золотом* уборе» — «Дрожащим светом *залиты* поля».

Эта пара в синтаксически связанном виде повторяется в поэзии XIX—XX вв.: «Рощи сень роскошно *залита* И пурпуром и *златом*» (Вяземский); «Лакей весь *золотом залитый*» (Майков); «*Залитый* в серебро и *злато*, Сидит Нерон в кругу друзей» (Надсон); «*Залито* поле, как *золотом*, щедрым посевом патронов»; «*золотом* вся *залита*» (Брюсов); «*залита* *золотом* солнца Звезда геройского *золота*» (Луконин). Пара *залитой* — *золотой* повторяется и в прозе: «— Посмотри-ка, так и *залит* в *золото* — словно жар» (Загоскин); «*залитый* *золотом* швейцар» (Тургенев); «Запад горит и пышет, словно *залитый* растопленным *золотом*» (Засодимский); «Были сказочные лунные ночи... *залитые* сияньем *золота* и дрожащим блеском серебра» (Куприн); «*залитый* уже зеленовато-*золотистым* солнцем океан Парижа»; «Какое многолюдство, какое грузное великолепие *залитого* сверху донизу *золотом* иконостаса...» (Бунин); «Огороды *залиты* *золотом*» (Осоргин).

Повторяется и пара *золотой* — *зеленый*: «*Золотые, зеленые*, как солнце сквозь лист березовый» (Мережковский).

Оба прилагательных сочетаются со словом *зала*: «*залитая* огнями *зала*» (Эртель); «в *золотых* зеркальных *залах* зажигались огни» (Ремизов); «в *залах* *золоченых*» (Булгаков); «большая *зала*, вся *золоченая*» (Бунин). Набоков объединяет все три слова: «проходя по *золотистой, залитой* весенним солнцем, *зале*»; ср.: «*Зала-то! Зала-то! Золотом залита*» (Кирсанов), где в паронимические отношения включается частица *-то*.

Слова, расположенные контактно в строке или соседних строках и находящиеся в разных позициях, принадлежат к самым разным паронимическим гнездам. Разное употребление повторяющихся пар прослеживается на протяжении двух столетий. Существование синтаксически связанных пар не препятствует независимому контактному употреблению соответствующих слов:

река — *рука*: «Рыбы из морей, станицами к *рекам*, Плывут, чтоб их ловить тогда почти *рукою*» (Тредиаковский) — «*Руками, реки*, воспещите» (Ломоносов); *гусли* — *глас*: «Тебе поют *гусли*, кимвалы, Тебе славят трубы *громогласны*» (Тредиаковский); «*гусль* *доброгласная*» (Симеон Полоцкий); «Тимпана звучный гром Как с *гусли* согласен» (Державин); *зверь* — *взор*: «*зверской взор*» (Ломоносов) — «*Зверок*

устал, — *взор* старичка-ребенка» (Бунин); *взор* — *зарев*: «...От *взоров* пламенные светила Край *заревом* покрыли весь...» (Державин); «*Взор* покраснел, как *зарев* заката» (Лермонтов); *слава* — *славяне*: «И *слава* возрастет моя, не увядая, Доколь *славянов* род вселенна будет чтить» (Державин); «*Славяне* — вам светлая *слава*» (Бальмонт); *слава* — *соловей*: «*Розу* в лучшие дни года Прославляет *соловей*» (Державин); «*Славная вещь* — под окном в клетке держать *соловья*» (Фет); *жестокий* — *тоска*: «*жестокая тоска*» (Сумароков, Некрасов, Ахматова); «*Тосковали* на нежной ладони Молодой, но *жестокой* руки» (Сологуб); «И в *жестокости* мы кротки, И расстались мы с *тоской*» (Бальмонт); *пиит*, *поэт* — *петь*: «Когда небесный возгорится В *пиите* огонь, он будет *петь*» (Державин) — «О жизни там, живым живая Любовь торжественно *поет*. Я, как *поэт*, ей жадно внемлю» (Полонский); *струна* — *струя*: «А там вдали мелькает *струнка*, Из-за лесов *струится* дым» (Ф. Глинка); «Так ласкательно шепчут *струи*, Словно робкие *струны* воркуют гитар» (Фет); *ночь* — *очи*: «Какая *ночь* не озарится От солнечных твоих *очей*» (Карамзин); «*очей* моих *ночь*» (А. К. Толстой); *труп* — *трепет*: «Последний вздох в груди *затрепетал*»; «Уста, охолодев, раскрылись. И хладный *труп*, и саван гробовой...» (Жуковский); «Иль сердца *труп* давно остывший *Затрепетал* в твоей груди» (К. Павлова); *терем* — *тюрьма*: «Но окно *тюрьмы* высоко, Дверь тяжелая с замком, Черноокая далеко В пышном *тереме* своем» (Лермонтов); «В *терему-тюрьме* родился» (Городецкий); *седой* — *сети*: «*Седой* паук, отшельник новый, Прядет *сетей* своих основы» (Лермонтов); «*Седые сети* и корветы» (Пастернак); *усталый* — *уста*: «...рябя впотьмах, плывет из-под *усталых* век. Напрасно он молил, отдавшись страсти новой: Хотя ты приди ко мне с улыбкой на *устах*» (Полонский); «Затуманила сердце *усталость* и месть, Отвращенье скривило *уста*» (Блок); «Я знаю, я буду убит Весною, на талом снеге... Как путник *усталый* спит...» — «Но чьим-то милым *устам* Моих будет жалко» (Кузмин); «*уста* не *усталые*, без *устали* уст» (Хлебников); «от стольких *уст* *устала*» (Цветаева); *пена* — *пьяный*: «...все *пенятся* стаканы»; «Еще ж не полно пить, хотя уже все *пьяны*» (Тредиаковский); «Весеньтесь *пьяно, пенно, воды*» (Северянин); *медь* — *медленный*: «Когда городская выходит на стогны луна, И *медленно* ей озаряется город дремучий, И ночь нарастает, унынья и *меди* полна...; «Душа не узнает прозрачные дубравы, Дохнет на зеркало и *медлит* передать Лепешку *медную* с туманной переправы» (Мандельштам); «И море *медное* отлил среди двора. “Не *медли!*” — звал он рок...» (Вяч. Иванов); «И *медленно* начинал раскачиваться тяжелый железный язык. Он поддавался с важной и плавной *медлительностью*, подходил все ближе к блестящему краю колокола, почти касался его, и легкий гул уже пробегал по *медному* туловищу» (Л. Андреев); «Тюремный колокол вдруг запел *медленным медным* голосом: капала с неба *медная*, мерная капель, Колокольня отмеривала *медленные медные* ленты — часы» (Замятин); «Вдали на городской колокольне звякнул четыре раза *медный* звук, приостановился и загудел *медленно* еще шесть раз» (Тэффи); «Первый, второй, третий — и весь воздух наполнился *медленно-мерными медными* гулами» (Мережковский); «гексаметра *медлительного* *медь*» (Набоков); *древо* — *древний*: «О! Прекрасные *древа*, здесь произращенные: Вы, качаясь буйно в царских *древле* сих местах, Кажете приятно зелень на своих

листах» (Тредиаковский); «древнее древо» (Белый, Вяч. Иванов, Гумилев); *древний* — *дворец*: «Я видел древний Рим; в развалине печальной И храмы и дворцы, поросшие травой» (Майков); «древний дворец» (Блок); *дверь* — *древний*: «Заскрипели двери ржавы Оружейниц древних лет» (Державин); «Это скорей какие-то древние сени с дверью прямо, с дверью влево...» (Полонский); «У дверей твоей святыни, И на стогнах древних янки» (Вяч. Иванов); «древние двери» (Белый); *твердить* — *ветер*: «Сколько раз твердила чернь поэту: Ты, как ветер, не даешь плода...» (Полонский); «И ветер в ветвях напевно Твердил: “Отпусти, отпусти!”» (П. Соловьев); *рвет, рвется* — *ветер*: «Несется конь, быстрее лани, Храпит и рвется, будто к брани, То вдруг осадит на скаку, Прислушается к ветерку» (Лермонтов); «Ветер с моря тучи гонит, В засиявшей синеве Облак рвется, облак тонет, Отражаясь в Неве» (Кузмин); «Двор! Этот ветер, как кучер в мороз, Рвется вперед и по брови нафабрен» (Пастернак); *клуб* — *облако*: «Клубами черный дым несется к облакам» (Крылов); «И к облакам, клубяся над водою, Бежит дымок синеющей струею»; «По синему морю клубится туман, Всю даль облака застилают» (А. К. Толстой); «Облака клубятся в безднах зеленых» (Волошин); *зеленый* — *злой*: «Но в океане перевозанной мглы Нет голосов, и нет травы зеленой, А только кубы, ромбы да углы, Да злые, нескончаемые звоны» (Гумилев); «зеленые, злые глаза» (Блок); «вода... зеленая, тяжелая, злая» (Пильняк); *луг* — *ляг*: «Под вечер выйди в луга поемные, На скошенную ляг траву...» (Кузмин); «зеленью ляг, луг» (Маяковский); *змея* — *земля*: «А я, как змей, ползу по склонам, Я опрокинут на земле» (Бальмонт); «Ползет подземный змей» (Цветаева); *площадь* — *плещет*: «И кони над площадью смотрят сердито, И плещутся волны...» (Г. Иванов); «Воркуют голуби на рынке И плещут сизыми крылами» — «Как будто площадь утром рано — Торговли скиния святая» (Мандельштам); «площади плещут» (Маяковский); *гроб* — *горб*: «Чтоб дочь за глазетовым гробом, Горбатая, с зонтиком шла» (Анненский); «Деревня древняя все та же. Горбится гробами ларей» (М. Герасимов); «Ползет Москва, Бронированным гробом его горбата» (Кирсанов); «И до гроба запомнил, как сладок Твой горбом заработанный хлеб» (Ручьев); «Дай Бог в гробу не горбиться» (Л. Губанов); *тепло* — *толпа*: «...теплых дней Румяный светлый хоровод Толпится весело за ней» (Тютчев); «Думы, как тени, проходят толпой»; «Так иногда вдруг тепло и светло» (Полонский); «Звезда затеплилась стыдливо, Стопились тени у холма» (Брюсов); «теплая толпа» (Г. Оболдуев); *ластиться* — *лист*: «Молодая трава ластилась под их ногами, молодая листва шумела кругом...» (Тургенев, «Новь»); «Лист к листу ластится» (Ремизов, «Пруд»); «Лист ластится к листу и застит взгляд» (Бальмонт); *коварство* — *кровь*: «С тобою возросли и зависть, и коварство»; «Твое исчадие кровавая война, Когда коварного свирепством Годунова Кипела пролита невинных кровь багрова» (Ломоносов); «Блеснул кровавый меч в неукротимой длани Коварством, дерзостью венчанного царя» (Пушкин); «Я — Гамлет. Холодеет кровь, Когда плетет коварство сети» (Блок); «Но славен добрый царь коварством ли и кровью?» (И. Дмитриев).

Наряду с устойчивым сочетанием *клонить колени* используется контактный повтор образующих его слов: «Поклонились низко, целовали у султана руку и колени» (Майков).

Некоторые слова, существовавшие в виде дистантного повтора, объединяются. Слова *покорны* — *корни*, разделенные в стихотворении Пушкина «Вновь я посетил...» («И сам, покорный общему закону» — «Но около корней их устарелых»), в стихотворении Фета «Еще люблю» объединены смысловой связью: «Покорны солнечным лучам, Так сходят корни в глубь могилы». Слова *Русь* — *роса* в стихотворении А. К. Толстого «Ты знаешь край...», *росы* — *Россия* в стихотворении А. Белого «Россия» представляют собой дистантные повторы. В поэзии XX в. эти слова образуют синтаксически связанные сочетания.

Разные позиции занимают одни и те же пары слов и у одного поэта: «И роют уж могилу. Заутра день взойдет во мгле» — «могильная мгла» (Жуковский); «Но тишина постыдного забвенья Не все, не все у славы отняла»; «И черные дела опустошенья, И доблести возвышенной дела» — «из тишины опустошенья» (Языков); «...на полях Кой-где белеет снег блистая, И листьев нет еще в лесах» — «Росой дрожащей лист блистал» (Огарев); «Зреет рожь над жаркой нивой... Над безбрежной жатвой хлеба» — «Безбрежная, как море, Волнуется и наливает рожь» (Фет); «Я не думал, что месяц так мал И что тучи так дымно-далеки» — «...в кольца дыма Черной думы врезан дым» (Анненский).

Позиции соотнесенных слов могут меняться и внутри одного произведения: «Тонку тросточку сломил, Стрелкой легкой заострил» — «Тот уж когти распустил, Клев кровавый заострил... Но как раз стрела запела» (Пушкин); «Все пепел, дым и пыль и прах» — «Все пепел, призрак, тень и дым, Исчезнет все, как вихорь пыльный» (А. К. Толстой).

Звуковые повторы в прозаическом тексте

А. Белый, анализируя прозу Н. Гоголя, обратил внимание на обилие звуковых повторов разных типов, которые образуют не только соотнесенные пары, но и цепи [Белый 1934: 227—235]. Звуковые переключки существуют и в текстах других писателей. Так, М. Альтман пишет о тяготении Л. Толстого «к соседству сходно звучащих слов» [Альтман 1966: 107—108].

Часть пар и цепочек образуют слова особого типа — это разнокорневые паронимы, связанные двух-, трех- и четырехконсонантными созвучиями [Григорьев 1979]. Входят в них и такие пары слов, в которых глухому согласному одного слова соответствует звонкий в другом слове (например, *темный* — *дымный*).

В русской прозе XIX—XX вв. между паронимами устанавливаются те же два типа связей, что и в стихах, и одни и те же слова могут употребляться и как синтаксически связанные, и как независимые друг от друга. Например, *крыша* — *крашеный*: «Вскоре показались крашеные главы и причудливые, золоченые крыши царского дворца» (А. К. Толстой); «крыша осталась некрашеной» (Гоголь); «крыши

фабричные, *выкрашенные* из экономии в мрачный, дикий цвет» (Чехов); *дорога* — *дрогнуть*: «Жеребчик... *вздрыгнул* и понесся по большой *дороге*» (Чехов); «*дрогнула дорога*» (Гоголь); *нагой* — *ноги*: «...вот стояла теперь у калитки и придерживала ее *нагими* руками. Густые косы вольными прядями рассыпались по белой одежде. *Ноги* белели на темном песке дорожки» (Сологуб); «*ноги*, по обычаю портных, сидящих за работою, были *нагишом*» (Гоголь); «*нагие ноги*» (Сологуб); *мелькать* — *мелкий*: «...перед нами *мелькали* приветные огоньки, когда пахнул сырой, холодный ветер, ущелье загудело и пошел *мелкий* дождь» (Лермонтов); «ее платье волнуется *мелкими* складками; в белых обнаженных руках ее *мелькают* белые букеты цветов» (Полонский); «еле *мелькающая* в *мелкой* ряби струй тыква» (Лесков); «Пестрым, быстрым калейдоскопом *мелькали* *мелкие* и, казалось, забытые случаи» (Сологуб); «*мелькали* серебром *мелкие* рыбки» (Бунин); «Такой ненужной и *мелкой* *мелькнула* жизнь» (Ремизов), ср. в стихах: «*мельканье* *мелкой* моли» (А. Белый).

В прозе в рамках небольших отрезков текста — соседних предложений, абзаца — сосуществуют паронимы, не связанные синтаксической связью. Иногда они непосредственно примыкают друг к другу. Например, в «Капитанской дочке» Пушкина: «А *теперь* (тут он мигнул опять) заткни *топор* за спину»; «Это, старинушка, уж не твоя *печаль*, — сказал мой бродяга, — пропью я или нет. Его благородие мне жалует шубу со своего *плеча*... Ты и не *напялишь* его на свои окаянные *плечища*»; «Барин, не прикажешь ли *воротиться*! — Это зачем? — Время ненадежно: *ветер* слегка подымается; вишь, как он сметает порошу» — через абзац: «Савельич, согласно со мнением ямщика, советовал *воротиться*. Но *ветер* показался мне не силен»; «Ну, *барин*, — закричал ямщик, — беда; *буран*!» Ср. в следующем абзаце: «Я стал его *бранить*».

В «Записках из мертвого дома» Достоевского: «вот почему заводилось в остроге *вино*. После каждого обыска *виноватого*, кроме того, лишали всего своего содержания»; «В квас крошили *хлеб* и *прихлебывали*. Гам и шум был нестерпимый; «но некоторые благоразумно и тихо разговаривали по углам»; «по ночам иные заводили *картеж*. Самая работа, например, показала мне не так тяжелою, *каторжною*... Арестантов высылали целыми кучами *равнять* улицы в крепости, *срывать* кочки»; «две *скрипки* (одна была в остроге, другую у кого-то заняли в *крепости*...)».

В рассказах Чехова: «...при этом мельком освещался конвойный с ружьем и дватри ближайших арестанта с *грубыми* лицами или когда он подходил с фонарем близко к воде, то можно было разглядеть белые *гребни* передних волн»; «Движение по старой *почтовой* дороге *почти* прекратилось»; «Матвей, *голодный* и *грустный*, сидел и читал или же подходил к *голландской* печке и *подолгу* осматривал изразцы, которые напоминали ему завод»; «потом его еще два раза *наказывали* розгами за растрату *казенного* платья...» («Убийство»).

В абзаце, как и в строфе, существуют внутренние переклички: «К обеду — ни глыбы льда, лишь сыпучие вороха осколков, скользкие *хрустали* в снежку. Все погребя набиты. Молодцам поднесли по шкалику, и, разогревшиеся с работы, мокрые и от снега, и от пота, *похрустывают* они на воле крепкими, со льду, огурцами,

белыми кругами редьки, залитой конопляным маслом, заедают ломтики хлеба, — словно снежком *хрустят*» (Шмелев).

Соотнесенные слова относятся к разным абзацам и, в частности, связывают прямую речь и повествование: «...откин*ь* свое покрывало, Елена! Елена исхудалою рукою подняла черную *ткань*»; «Сильная борьба происходила в *Серебряном*. — *Боярыня*, — сказал он наконец...» (А. К. Толстой); «География — наука *почтальонов*. Все учителя *почтительно* улыгнулись» (Чехов).

Через небольшой фрагмент текста проходят слова, в которых варьируется определенное созвучие. В «Арапе Петра Великого» Пушкина развернутый фрагмент текста содержит цепочку слов, связанных в звуковом отношении со словом *ассамблея*: *ассамблеи* — *блестки* — *блистали* — *остолбенел* — *стебель* — *соболью*. Ср.: «Корсаков *остолбенел* (...) Дамы сидели около стен; молодые *блистали* всею роскошью моды. Золото и серебро *блистало* на их робах; из пышных фижм возвышалась, как *стебель*, их узкая талия; алмазы *блистали* в ушах, в длинных локонах и около шеи. Они весело повертывались направо и налево, ожидая кавалеров и начала танцев. Барыни пожилые старались хитро сочетать новый образ одежды с гонимую стариною: чепцы сбивались на *соболью* шапочку царицы Натальи Кирилловны, а робронды и мантильи как-то напоминали сарафан и душегрейку». Созвучие *к-л-т*, связанное с заглавным словом, организует фрагмент в «Заколдованном месте» Гоголя: «ноздри — хоть по ведру воды вылей в каждую! губы, ей-богу, как две *колоды*! красные очи *выкатились* вверх, и еще и язык высунула и дразнит! — Черт с тобою, сказал дед, бросив *котел*. — На тебе и *клад* твой!» В «Асе» Тургенева важную роль играет созвучие *б-р-г*: «Однажды, вечером, сидел я на своей любимой скамье и глядел то на реку, то на небо, то на виноградники. Передо мною белоголовые мальчишки *карабкались* по бокам лодки, вытасченной на *берег* и опрокинутой насмоленным *брюхом* вверх. *Кораблики* тихо бежали на слабо вздувавшихся парусах (...) В городе Л. играли вальс; контрабас гудел отрывисто, *скрипка* неясно заливалась, флейта свистала бойко. — Рейн лежал перед нами, весь серебряный, между зелеными *берегами*; в одном месте он горел *багряным* золотом заката».

Звуковой повтор взаимодействует с лексическим повтором, они подкрепляют друг друга. Заглавие одной из «Повестей Белкина» Пушкина «Выстрел» пересекается с именем героя Сильвио, которое неоднократно повторяется. Его консонантный состав отражается в словах, находящихся в непосредственной близости от него: «*Сильвио* получал письма, адресованные в наш полк, и обыкновенно тут же находился. Однажды подали ему пакет, с которого он *сорвал* печать с видом величайшего нетерпения. Пробегая письмо, глаза его *сверкали*»; «...скоро *веселость* его соделалась общемою»; «“*Сильвио!*” — закричал я, и, признаюсь, я почувствовал, как *волоса* стали вдруг на мне дыбом»; «— Я *выстрелил*, — продолжал граф, — и, *слава* Богу, дал промах; тогда *Сильвио*...»

Во фрагменте из романа Достоевского «Преступление и наказание» повторяются однокоренные слова *отворил*, *растворилась*, *притворил*. Они перекликаются с близкозвучными словами *дверь*, *вероятно*, *ворота*: «Он снял запор, *отворил дверь* и стал слушать на лестницу. Долго он выслушивал. Где-то далеко, внизу, *вероятно*,

под *воротами*, громко и визгливо кричали чьи-то два голоса, спорили и бранились <...> Он уже хотел выйти, но вдруг этажом ниже с шумом *растворилась дверь* на лестницу <...> Он опять притворил за собою *дверь* и переждал».

В прозаическом тексте, как и в стихотворном, повторяются объединения одного и того же созвучия. Между этими объединениями используются единичные слова с соответствующим созвучием. В «Капитанской дочке» такие повторяющиеся объединения включают слова *плата*, *тулуп*, *полтина*, *петля* и т. п.: «Я *расплатился* с хозяином, который взял с нас такую умеренную *плату*, что даже Савельич с ним не заспорил...»; «велел Савельичу дать ему *полтину* на водку. ...нет у нас лишних *полтин*»; «Хорошо, — сказал я хладнокровно, — если не хочешь дать *полтину*, то вынь ему что-нибудь из моего *платья*. Он одет слишком легко. Дай ему мой заячий *тулуп*»; «детский *тулуп*, подаренный бродяге, избавлял меня от *петли*, и пьяница, шатавшийся по постоянным дворам, осаждал крепости и потрясал государством».

В повести Марлинского «Аммалат-бек» в комбинациях с разными словами сочетаются слова *кровь*, *ковер*: «Эта *кровь* зовет мечь!... Тяжело раненный капитан, простонав, упал на *ковер*. — “Ты погубил меня, — произнес Аммалат, всплеснув руками, — он русский и гость мой. — Есть обиды, которых не *покрывает кровля*”, «...юный бек, истощенный *кровью*, утомленный путем, голодом и душевною тоскою, бесчувственно упал на узорные *ковры*»; «*Кровавое* море ходит, плещет, бушует кругом меня, и над ним *сверкают* только молнии вместо звезд»; «по *кровоавому коврау*»; «взял из *тороков роковой* мешок... лежали на *коврах*, шепотом разговаривая между собой». Между этими сгустками располагаются единичные слова с этим же созвучием: *ковром*, *скривилась*, *сверкал*, *кровь*, *кровля*, *ковер*, *закравшись*, *коварство*, *однокровными* и т. п.

В «Записках из мертвого дома» Достоевского ключевое слово *наказание* входит в цепь перекликающихся слов: «*Казенная* каторжная крепостная работа была не занятием, а обязанностью: арестант отработывал свой урок или отбывал *законные* часы работы и шел в острог». В этом же абзаце, который занимает страницу, встречаются слова *законный*, *казенный*, *заказы*, *наказан*, *наказание*. Во II главе «Первые впечатления» нагнетается слово *казенный*, вслед за которым появляется слово *неказистый*: «...большинство же каторги ело *казенную*» — «Щи же были *неказисты*». В этой же главе — второй сгусток слов с этим же корнем. Вслед за трижды повторенным словом *князек* идет отрывок, в котором паронимы сконцентрированы: «Тут же прочел ему самое подробное наставление, как должно вести себя вперед, и, в заключение, расстрелял его, о чем немедленно и донес начальству со всеми подробностями. За все это его судили, приговорили к смертной *казни*, но смягчили приговор и сослали в Сибирь, в каторгу второго разряда, в крепостях, на двенадцать лет. Он вполне сознавал, что поступил неправильно, говорил мне, что знал об этом и перед расстрелянием *князька*, знал, что мирного должно было судить по *законам*».

В повести Чехова «Степь» слова *костер*, *крест*, *красный* и некоторые другие слова с созвучием *к-р-с*, *к-р-с-т* стоят в непосредственной близости друг к другу в нескольких абзацах: «Свет от *костра* лежал на земле большим мигающим пятном:

хотя и светила луна, но за *красным* пятном все казалось непроницаемо черным (...); «В двадцати шагах от *костра*, на границе дороги с полем стоял деревянный могильный *крест*, покосившийся в сторону. Егорушка, когда еще не горел *костер* и можно было видеть далеко, заметил, что точно такой же старый, покосившийся *крест* стоял на другой стороне большой дороги»; «Все отдыхали, о чем-то думали, мельком поглядывали на *крест*, и опять наступила тишина. Откуда-то, вероятно из балочки, донесся *грустный* крик птицы...»; «Кирюха, стараясь не шуметь, сунул в *костер* пук бурьяна. Дождавшись, когда бурьян перестал трещать и шипеть, *старик* продолжал...»; «*Крест* у дороги, темные тюки, простор и судьба людей, собравшихся у *костра*, — все это само по себе было так чудесно и страшно, что фантастичность небылицы или сказки бледнела и сливалась с жизнью»; «Все покосились на *крест*, переглянулись и вдруг засмеялись; стало стыдно за свой *страх*»; «Стало слышно, как под ногами шедшего шуршала трава и *потрескивал* бурьян, но за светом *костра* ничего не было видно»; «А *костер* уже потухал. Свет уже не мелькал, а *красное* пятно сузилось, потускнело. От костра осталось только два маленьких *красных* глаза, становившихся все меньше и меньше. (...) Оба *креста* одинаково были видны, и далеко-далеко, где-то на большой дороге, светился *красный* огонек».

В повести «В овраге» повторяются слова с этим же созвучием: «— *Косари* нынче дороги, — сказала Прасковья. — Рубль *сорок* в день! — Впереди, у самой дороги, горел *костер*»; «пламени уже не было, светились одни *красные* уголья»; «И *коростель* кричал, казалось, на том самом месте, где был *костер*»; «*Старик* зевнул и *перекрестил* рот».

В рассказе Чехова «Невеста» ключевые слова *прошлое*, *прежнее*, *прощай* связаны в звуковом отношении. Они несколько раз объединяются в рамках фраз и абзацев: «*Прощай*, город! (...) А когда сели в вагон и поезд тронулся, то все это *прошлое*, такое большое и серьезное, сжалось в комочек, и разворачивалось громадное, широкое будущее, которое до сих пор было так мало заметно»; «*Прошла* осень; за ней *прошла* зима (...) Письма из дому приходили тихие, добрые, и, казалось, все уже было *прощено* и забыто»; «*Прошел* май, настал июнь... Нина Ивановна рассказывала по вечерам про свою философию»; «она *по-прежнему* *проживала* в доме, как *приживалка*, и должна была обращаться к бабушке за каждым двугривенным»; «все *прежнее* оторвано от нее и исчезло, точно сгорело, и пепел разнесся по ветру. Она вошла в Сашину комнату, постояла тут. / “*Прощай*, милый Саша!” — думала она...»

В стихах Ф. Сологуба соотносятся слова *темный*, *туман*, *томительный* и т. п. Подобные слова соотносятся и в небольших фрагментах прозаического текста, например, в романе «Тяжелые сны»: «Мерещилось опять, что стоит он в *темной* комнате, над постелью, проклинает мертвеца, — и *томительный* ужас леденит его»; «Белесоватый *туман* надвигается, напоздает со всех сторон, — и только красное одеяло зияет *темными* складками»; «Мечты и мысли, неопределенные, *смутные*, толпились. *Томительная*, сладкая тоска, беспокойная, узкокрылая ласточка, реяла над сердцем. В своей комнате Логин опять нашел *темное*, неизбежное. Злые

сомнения вновь зашевелились, еще неясно сознаваемые, — *смутные*, тягостные предчувствия»; «снилось, что *темное* и безобразное навалилось на грудь и давит. Оно прикинулось вампиром с яркими глазами и серыми широкими крыльями; длинное, *туманное* туловище бесконечно клубилось и свивалось (...) Было *томительно* страшно»; «Всматривалась в *темные* углы коридора, боязливо думала короткими, *смутными* мыслями; В последнее время часто случалось проводить ночи вовсе без сна, — ночи *томительных* грез, отрывочных воспоминаний. В нем творилось что-то неладное. Сознательная жизнь *мутилась*...»; «Мирная тишина *отуманенных* полей и *темных* деревьев»; «Что-то *темное* бросало на его душу колеблющуюся, тревожную тень. Кто-то *туманный*, неуловимый, злой издевался над заветными мечтами».

В рассказе Сологуба «Свет и тени» несколько раз повторяются слова *тень*, *стена*: «*тени*..., отброшенные на белую *стену*, образовали длинные силуэты»; «По затененной абажуром *стене* *потянулась* длинная *тень*, слабо очерченная, *смутная*»; «на белой *стене* появлялись очертания... Эти *теневые* очертания становились близки ему и дороги»; «от второго окна упала другая *тень*, тоже сначала к задней *стене*»; «*Тени* реют по *стенам* церкви». Кроме того, слово *тень* сочетается со словами *тянулись*, *теснились*, *таинственные*.

В главе «Мартовская капель» повести И. Шмелева «Лето Господне» сменяющие друг друга объединения созвучий образованы словами *голубой*, *голубь*, *глыба*, *глубокий* и др.: «Меня обливает блеском *зелено-голубого* льда. (...) И сизые *голубки* на нем (...) Острые его *глыбы* стреляют стрелками по глазам, как искры (...) Возчики наезжают друг на дружку, путаются *оглоблями*...»; «Летят *голубые глыбы*»; «Прыгает с карандашиком по *глыбам*, возки считает. Носятся над ним *голуби*»; «грохаются в лотки ледяные *глыбы*, скатываются корзины снега, позвякивает ледянка-щепень — на крепкую засыпку. *Глубокие* погреба глотают и глотают».

Через небольшие фрагменты текста проходят разные цепочки близкозвучных слов. В отрывке из романа Достоевского «Преступление и наказание» повторяется пара *петля* — *пальто*, слово *пальто* имеет соответствие *платье*. Повторяющееся слово *топор* имеет соответствия *спрятать*, *теперь*: «Во-первых, надо было *петлю* сделать и к *пальто* пришить — дело минуты: (...) снял с себя широкое, крепкое, из какой-то толстой бумажной материи летнее *пальто* (единственное его верхнее *платье*) (...). Что же касается *петли*, то это была очень ловкая его выдумка: *петля* предназначалась для *топора*. Нельзя же было по улице нести *топор* в руках. А если под *пальто* *спрятать*, то все-таки надо было рукой придерживать, что было бы приметно. *Теперь* же, с *петлей*, стоит только вложить в нее лезвие топора, и он будет висеть спокойно, под мышкой изнутри, всю дорогу».

В развернутых фрагментах текста объединяются несколько звуковых рядов. Например, в повести Гоголя «Тарас Бульба»: «Вечером вся *степь* совершенно переменилась. Все *пестрое пространство* ее охватывалось последним ярким отблеском солнца и *постепенно* темнело, так что видно было, как *тень* перебежала по нем, и она становилась темно-зеленою; *испарения* подымались гуще, каждый цветок, каждая травка испускала амбру, и вся *степь* курилась благовонием. По небу, изго-

луба-темному, как будто исполинскою кистью наляпаны были широкие полосы из розового золота; изредка белели клоками легкие и *прозрачные* облака, и самый свежий, обольстительный, как морские волны, ветерок едва колыхался по верхушкам травы и чуть дотрогивался до щек».

Центральный звуковой ряд образован словами *степь, пестрое, пространство, постепенно, испарения, прозрачные*. Его развитие перебивается такими словами, как *отблеском, перебежала, благовонием, изголуба, облака*, образующими сквозную цепочку, и частными переключками: *темнело, тень, темно, подымались; последним, исполинскою, наляпаны, полосы; клоками, колыхался*. От слова *отблеск* тянется нить и к слову *обольстительный*. В последней строке сконцентрировано несколько слов с однотипным созвучием: *ветерок, травы, дотрогивался*, которые связаны с предшествующим текстом лексическим повтором — *травка*.

Контактный повтор близкозвучных слов имеет соответствие в цепочке дистантных повторов. На этом фоне могут существовать и контактные и дистантные повторы разнотипных созвучий. Например, в романе И. Тургенева «Дым»: «День стоял *серый и сырой*; дождя не было, но *туман* еще держался, и низкие *облака* заволокли небо. Ветер дул навстречу поезду; беловатые *клубы* пара, то одни, то смешанные с другими, более *темными клубами дыма*, *мчались* бесконечною вереницей мимо окна, под которым сидел Литвинов»; «Один только шаг, одно движение, и *умчались* бы в неведомую даль две навсегда соединенные жизни... Пока она *колебалась*, раздался громкий свист, и поезд *двинулся*. Литвинов откинулся назад... она вдруг *поднялась*, оттолкнула предложенную руку, и, выбежав на улицу, чрез несколько мгновений исчезла в *молочной мгле тумана*, столь свойственного шварцвальдскому климату в первые осенние дни».

Вслед за объединением *облака заволокли* идут слова *клубы, колебалась*. Другие звуковые переключки — контактные: *серый и сырой*, дистантные: *мчались — умчались — молочной, туман — темными — дыма — тумана, двинулся — поднялась*.

Подобные особенности звуковой организации прозаического текста прослеживаются в стихотворениях в прозе Тургенева. Например, в стихотворении в прозе «Голуби»: «Я стоял на вершине пологого холма: передо мною — то золотым, то посребренным морем раскинулась и пестрела спелая рожь. Но не бегало зыби по этому морю; не струился душный воздух: назревала гроза великая. Около меня солнце еще светило — горячо и тускло; но там, за рожью, не слишком далеко, темно-синяя туча лежала грузной громадой на целой половине небосклона.

Все притаилось... все изнывало под зловещим блеском последних солнечных лучей. Не слышать, не видеть ни одной птицы; попрятались даже воробьи. Только где-то вблизи упорно шептал и хлопал одинокий, крупный лист лопуха <...> Но туча не двигалась. Она по-прежнему давила безмолвную землю... и только словно пухла да темнела. Я едва домой добежал. Визжит ветер, мечется как бешеный, мчатся рыжие, низкие, словно в клочья разорванные облака, все закрутилось, смешалось, захлестал, закачался отвесными столбиками рьяный ливень, молнии спят огнистой зеленью, стреляет как из пушки отрывистый гром, запахло се-

рой (...) Уже два платка мелькают, два комочка несутся назад: то летят домой ровным полетом два белых голубя».

Единый сквозной ряд задан заглавием «Голуби», повторяющимся в тексте: *полного, бегало, небосклон, блеском, хлопал, лопух, пухла, облака, запахло*. На этом фоне множество частных переключек: *стоял, пестрела, спелая, струился, притаилось, попрятались, лист, захлестал, слепят, стреляют; тускло, тоскливое, жесткое; смутно, темнело, томление; гроза — грузная, прекрати — закрутилось, не двигалась — давила; безмолвная земля; мечется — мчатся; клочья — закачался; ливень, половина, изнывало*.

В небольших отрезках текста чередуются слова с разнотипными созвучиями. В отрывке из «Старосветских помещиков» Гоголя объединяются разнотипные переключаемые слова *разложен — железного — желе; медный — на меду*, которые чередуются друг с другом: *железного — медным — желе — на меду*: «Под яблоней вечно был *разложен* огонь, и никогда почти не снимался с *железного* треножника котел или *медный* таз с вареньем, *желе*, пастилою, деланными *на меду*, на сахаре и не помню еще на чем».

Независимые звуковые повторы обрамляют паронимические сочетания: «на улицах лежали еще *трупы* убитых; многие *дома дымились* после пожара... живые *прятались* по углам» (Марлинский); «все *замолкло*; лишь *ревет ветер*, гонит мелкие дымчатые облака перед луной, и ее свет по временам как будто *синей молнией* освещает грозное небо и *неумолимую* пучину» (В. Одоевский); «абрикосовую луну перечеркнула *туча*. Темнота над мостом *моргала* и *морицилась* от *летучих* мышей» (Набоков).

Рассмотренные звуковые построения имеют соответствия в стихотворной речи.

Литература

- Альтман 1966 — Альтман М. Читая Толстого. Тула, 1966.
Баевский, Кошелев 1979 — Баевский В. С., Кошелев А. Д. Поэтика Блока. Анаграммы // Творчество А. А. Блока и русская культура XX века. Тарту, 1979.
Белый 1910 — Белый А. Символизм. М., 1910.
Белый 1922 — Белый А. Поэзия слова. Петербург, 1922.
Белый 1934 — Белый А. Мастерство Гоголя. М.; Л., 1934.
Гаспаров 1984 — Гаспаров М. Л. Очерк истории русского стиха. М., 1984.
Григорьев 1979 — Григорьев В. П. Поэтика слова. М., 1979.
Давыдов 1999 — Давыдов С. Звук и тема в прозе Пушкина // Пушкин и поэтический язык XX века. М., 1999.
Жирмунский 1977 — Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977.
Журавлев 1981 — Журавлев А. П. Звук и смысл. М., 1981.
Иванов Вяч. 1987 — Иванов Вяч. Вс. К проблеме звукообраза у Пушкина // Собр. соч. Т. IV. Брюссель, 1987.

- Иванов 1972 — *Иванов Вяч. Вс.* Два примера анаграмматических построений в стихах позднего Мандельштама // *Russian Literature*. Amsterdam, 1972. № 3.
- Кожевникова 1989 — *Кожевникова Н. А.* Звуковая организация текста в произведениях А. С. Пушкина // *Проблемы структурной лингвистики*. 1985—1987. М., 1989.
- Кожевникова 1990 — *Кожевникова Н. А.* Звуковая организация стиха. Паронимическая аттракция // *Очерки истории языка русской поэзии XX века*. М., 1990.
- Кожевникова 1992 — *Кожевникова Н. А.* Язык А. Белого. М., 1992.
- Кожевникова 1996 — *Кожевникова Н. А.* Звуковые повторы в стихах А. Ахматовой // *Русский стих*. М., 1996.
- Левин 1998 — *Левин Ю. И.* Избранные труды. М., 1998.
- Лотман 1972 — *Лотман Ю. М.* Анализ поэтического текста. Л., 1972.
- Соссюр 1977 — *Соссюр Ф. де.* Труды по языкознанию. М., 1977.
- Развитие 1966 — *Развитие фонетики современного русского языка*. М., 1966.
- Топоров 1987 — *Топоров В. Н.* К исследованию анаграмматических структур // *Исследования по структуре текста*. М., 1987.
- Тынянов 1965 — *Тынянов Ю. Н.* Проблема стихотворного языка. М., 1965.
- Харджиев, Тренин 1970 — *Харджиев Н. И., Тренин В. В.* Поэтическая культура Маяковского. М., 1970.
- Якобсон 1987 — *Якобсон Р.* Работы по поэтике. М., 1987.
- Якубинский 1986 — *Якубинский Л. П.* Избранные работы. М., 1986.



О паронимии в русской прозе*

В статье «О символизме и научной поэтике» Г. О. Винокур иронизировал над соображениями А. Белого о соотношении звука и смысла, высказанными им в «Глоссолалии» [Винокур 1976]. Однако смысловое сближение слов на основе звуковой близости привлекало внимание Г. О. Винокура. В статье «Понятие поэтического языка» он писал: «Сближая в тексте слова, давно утратившие ту взаимную связь, которой они обладали в силу своего этимологического родства или даже и вовсе никогда этой связи не имевшие, поэт как бы открывает в них новые, неожиданные смыслы, внешне мотивируемые самым различным образом: то шуткой, то глубоким раздумием» [Винокур 1991].

Звуковая близость слов лежит в основе двух родственных явлений — паронимии и поэтической этимологии. Паронимия в стихах описана достаточно подробно, паронимия в прозе значительно меньше, хотя материал свидетельствует о том, что в стихах и в прозе происходят сходные процессы.

В прозе XIX в. паронимия занимает незначительное место. Тем не менее отдельные ее проявления встречаются у многих писателей XIX в. — А. Марлинского, Н. Гоголя, И. Тургенева, И. Гончарова, Ф. Достоевского, Л. Толстого, А. Чехова. В начале XX в. интерес к паронимии возрастает. Паронимия продолжает развиваться в классическом стиле — например, в прозе И. Бунина, и становится одной из примет сложного стиля (А. Белый, М. Цветаева).

Паронимические сочетания характерны не только для прозы некоторых поэтов (А. Белый [Кожевникова 1983], М. Цветаева, В. Набоков), но и для прозы собственно прозаиков (Е. Замятин, Б. Пильняк, С. Кржижановский).

Сочетание близкозвучных слов сопровождают метаязыковые комментарии. Таков фрагмент из романа И. Тургенева «Отцы и дети», на который обратил внимание Г. О. Винокур: «Не находите ли, что ясень по-русски очень хорошо назван? Ни одно дерево так легко и ясно не сквозит в воздухе, как он».

* Публикуется по: Язык. Культура. Гуманитарное знание. М., 1999. С. 296—306.

Неоднократно указывает на двойное — звуковое и смысловое — родство некоторых слов М. Цветаева: «Три слова являют нам Брюсова: воля, вол, волк. Триединство не только звуковое — смысловое: и воля — Рим, и вол — Рим, и волк — Рим. Трижды римлянином был Валерий Брюсов: волей и волом — в поэзии, волком (*homo homini lupus est*) в жизни».

Паронимы образуют синтаксически связанные сочетания, основное место среди которых занимают однородные члены. В прозе XIX—XX вв. использованы все возможные типы сочетаний [Григорьев 1979].

Словосочетания вокалического типа: *дрогнула дорога* (Гоголь), *раскаленные скалы* (Лесков), *торопливо и трепетно* (Тургенев), *пристально и просительно* (Л. Толстой), *венки и веники, ворон верный* (Ремизов), *ее обожать* нужно, а не *обижать*; *следы остыли, ветер остался* (Цветаева).

Сочетания метатетического типа: «в долинах, горах, облаках и льдинах» (Л. Толстой); «Всякое творчество [...] — перебарыванье, перемалыванье, переламыванье жизни — самой счастливой» (Цветаева).

Сочетания эпентетического типа, в которых одно слово отличается от другого вставкой согласного: «гостей развели и развезли; она одна как будто не замечала ни приветов, ни вздыханий, ни взоров, ни вздоров, которыми ее осыпали» (Марлинский); «просоленный и просмоленный грек» (Куприн).

Сочетания консонантного типа: «глубь и глушь сада»; «Таких беззубеньких, кисленьких, дряхленьких, дрябленьких звуков Нежданов не слыхивал отроду...» (Тургенев); «душистые, пушистые кашки» (Л. Толстой).

Консонантные паронимы разных типов находят широкое применение в прозе Цветаевой. Не совпадают начальные согласные: «горы и норы. В горе и норе живет»; «Догом тебя вижу, голубчик, то есть собачьим богом»; «Зал и бал — естественная родина Гончаровой»; «...забывая и фон и тон той удушающей эпохи»; «Города и люди те же, лишь беглым игрищем мне служившие — застывают: на том самом месте, на том самом жесте»; «пешая и лешая судьба России».

Не совпадают конечные согласные: «...гардероб — грот, а коридор — гроб...»; «...не лучше ли, в просторе, и в простоте, и даже в простонародности своей, это неопределенное обозначение — точного часа и даты?»

Не совпадают согласные в основе слова: «Кипение конторское, хищение газетное».

В прозе XIX—XX вв. преобладают двучленные словосочетания. Реже используется многократный повтор: «приторным, противным, петербургским французским языком»; «Это было неуклюжее строение, просторное и пространное» (Тургенев). В прозе XX в. количество многократных повторов увеличивается: «в окошке — закрешенная решеткой крошечная заря»; «черная черта бровей вдруг зачеркивала мальчишеское лицо Диди» (Замятин); «Эта ночная прогулка, которая, казалось, будет так обильна печальными, беспечными, поющими, шепчущими впечатлениями...» (Набоков); «Плес ослепительно блестит» (Бунин); «Крутится, кружится, крошится крушина»; «Думай лучше о пахоте. Вот жарким весенним утром пахота. Пахота... пауза... похоть... пахтанье... похоть» (Вс. Иванов).

Звуковые ассоциации диктуют развитие мысли, переходы от одной темы к другой, например, в очерке М. Цветаевой «Мать и музыка»: «*Педаль* мне, кстати, была строго воспрещена... Но у педали была еще одна — словесная родня: *педель*, педель студенческих сходок, педель, забравший на сходке нашего с Асей до собачьего вою любимого Аркадия Александровича (Аркаэксаныча), Андрюшиного репетитора. Педелем вызвано второе мое в жизни стихотворение... Педель, мнившийся мне огромным, выше всего этого двора, и забирающий студентов (Аркаэксанычей) свыше, огромной раскоряченной лапой, как Людоед — мальчиков с пальчиков. Людоед — но так как это все-таки университетский служитель — то весь в медалях. И, конечно, такой же один, как педали — две. Но, назвав педеля, не могу не упомянуть его словесной родни: *Пуделя*, белого ученого Капи из “*Sans Famille*”, который рвет педеля за *панталоны* — тогда педель Аркаэксаныча выпускает, — и их общей, педеля и педали, словесной родни, двоюродной сестры *падали*, той падали, которой пахнет — одну секунду — и каждый раз — и безумно сильно в бузине, у самого подступа к нашей тарусской даче, падали, от детства и Тарусы такой родной и мной-самой, что каждый раз, как это слово слышу — оборачиваюсь».

Разные паронимические сочетания помещаются в непосредственной близости друг от друга: «Внешняя жизнь у всех пожирателей, прожигателей, — жрущих, жгущих и ждущих; после настроений — нестроений — расслоений — после задушенностей — задушевностей — вдруг “Будем, как солнце!” — Бальмонт, “Риму и Миру” — Брюсов» (Цветаева).

Тропы, осложненные паронимией, в прозе XIX в. немногочисленны. Это по преимуществу сравнения: «деревья, увитые листьями, как винтом»; «пропасть ущелия зияет и рычит внизу, как пасть чудовища» (Марлинский); «свежую и крепкую, как ядреная репа» (Гоголь); «Пухлы эти господа <...> как пуховики» (Тургенев); «Даже ассистентки графини сморщились, как сморчки»; «кастаньеты, которые хрустели, как кости» (Лесков); «...вялые и сонные, как осенние мухи»; «со своими покойными, как тень, тонами» (Чехов). Метафоры разных типов единичны: «грусть тихо грызла мне сердце» (Тургенев); «Небосклон, по которому катились и падали наливчатые серебряные яблоки легких облаков» (Марлинский).

Тропы, взаимодействующие с паронимией, активизируются в прозе первой трети XX в. Это также в первую очередь сравнения, в которых звуковая близость связывает предмет и образ сравнения: «и крыши у них как крылья у птиц на первом взмахе от земли»; «туча медвежьей тушей свалилась на немцев»; «и полати качнуло, и они поплыли, поплыли, как большой плот на бурной реке» (Клычков); «пихты были как пики» (Вс. Иванов); «Грудь — как две темных тугих груши»; «крупная и цветистая, как хвост павлина, волна...» (Бунин); «Ветер... колыхал огромные голубые, как глобусы, мячи» (Домбровский). Звуковая близость связывает не предмет и образ сравнения, а предмет сравнения и определение при образе сравнения: «Куропатки крупным жемчугом белеют» (Чапыгин); «Тучными животами выпячивались тучи» (Пильняк). Реже звуковая близость связывает образ сравнения и его признак: «белеет бельмом облако»; «Женщины раскрывались, как раковины» (За-

мятин); «...белым корабликом заколебался лебедь на Женевском озере» (Осоргин); «И в глазах рябит, как куст рябины, как небесное тряпье: диаграммы» (Эренбург).

Именные и глагольные метафоры, осложненные звуковой близостью, также редки: «зеленые зарницы озорных глаз»; «горячая волна трепетных и страстных волнений» (Сологуб); «синяя майская майолика неба, мудрая морда луны» (Замятин); «черные букашки букв» (В. Катаев); «Море мурлыкало под солнцем» (Замятин); «горели горы апельсинов в синеве ранних сумерек...»; «...когда хрустит хрусталь печали, как льдинка под ногой» (Набоков).

Паронимией осложнено варьирующееся сравнение-лейтмотив в романе Д. Мережковского «Александр Первый»: «устремленная, как стрела на тетиве»; «увидел в лице ее недвижную стремительность: стрела на тетиве, слишком натянутой»; «... видно было все ее тело, облитое белой тканью, как будто обнаженное, изваянное, тонкое, острое, стройное, стремительно-недвижное — стрела на тетиве, слишком натянутой»; «вся тонкая, острая, стройная, стремительная, как стрела летящая».

Паронимические сочетания используются не только в авторском повествовании, но и в речи персонажей: «— Старая борода, не бредишь ли? — прервала дура Екимовна»; «Поп в гостях, черти на погосте» (Пушкин); «молчи, мальчишка»; «да отворишь ли ты, чертово веретено»; «чужая сторона хоть кого старит»; «Не робей, ребята!» (Марлинский); «Да ты понюхай, как пахнет! — кричу я» (Л. Толстой).

Паронимы лежат в основе некоторых каламбуров: «стоит только турок вытурить» (Тургенев); «у жида дожидался» (Л. Толстой); «— Уморительный маскарад! — говорил Розанов тулупу. — Именно уморительный, потому что умариваешься, как черт, — отвечал тулуп» (Лесков), ср. в повествовании: «или играет до утренних петухов, или хочет победить питухов за бокалом» (Марлинский).

Имена собственные также приобретают звуковые отражения в тексте: «Господин Голядкин глядел-глядел...»; «барон Бьоринг»; «Шигалев твердо шагнул к нему три шага» (Достоевский); «Вронский вернулся»; «Жил так Жилин с товарищем месяц целый»; «Морель, сморщившись, смеялся» (Л. Толстой); «Паклина как будто что-то кольнуло» (Тургенев); «Праша пришла» (Лесков); «Слова Годунова также пришли ему на память, и он горько усмехнулся, вспомнив, с какой уверенностью Годунов говорил о своем знании человеческого сердца. “Видно, — подумал он, — не все умеют угадывать, Борис Федорыч!”» (А. К. Толстой); «Травников отравляет себя тоской по бессмертию и вечному блаженству»; «Ахинея поглядел на осетра и ахнул»; «крикнул Кирьяк» (Чехов); «Привалов провел в Петербурге очень бурную молодость» (Мамин-Сибиряк); «передал Передонову»; «— Передумал, — буркнул Передонов»; «Молин ... мямлил трогательные слова»; «Вера вернулась из рощи домой одна, немного задумчивая» (Сологуб); «только далеко позади топал отставший Топпи» (Л. Андреев); «В день отъезда зашел проститься Протасов»; «Семен, который должен был сменить сына»; «сменяя тишину, Семен надел очки» (Бунин); «Молочко без отдыха молот что-то над ухом»; «Но все еще крутится, кипит Корторма» (Замятин); «Вернулась Варенька в свой белый дом» (Ремизов); «Напилился как-то Палон Палонич с полудня»; «Сенька командует, Палон исполняет»; «сиял Сенька» (Клычков); «Да плевать я хотел на этого Плеваку» (Домбровской).

В звуковом отношении связаны имя персонажа и его характеристика: Бережкова — бережлива (Гончаров); «Нет, вы серьезно несносны сделались, Розанов, с вашим резонерством, — проговорила, вставая, Лиза» (Лесков); «Весловский весело поздоровался с Левиным»; «повеселевший Васенька»; ср. «явился этот Васенька Весловский»; «Весловский... заехал в болото и увязил лошадей» (Л. Толстой) [Топоров 1996]; «Полинька — полненькая барышня-невеста» (Ремизов); «Василий Лапа, веселый, принаряженный» (Чапыгин); «...казалось, не осталось у Тихона ни губ, ни бровей, ни носа; светились одни ласковые глаза, тихие и глубокие, как два темных колодца»; «Голос Евтихия Лукича пел все нежнее и тише» (Б. Садовской); «Карасьев, зарядский красавец» (Леонов); «Ох, Глашка, полно! Оглашенная, право» (Аверкиев); «роковой Ракеев»; «Ольга Ивановна Вежина, полная, свежая, в митенках и кружевах...» (Набоков); «параноидные передоновы» (Домбровский). Прозвище Мисаила Полознева («Моя жизнь» Чехова) — Маленькая Польза.

В «Герое нашего времени» имеют отражения имена разных героев: «Бэла побледнела, Вернер ушел в полной уверенности...»; «Печорина надо проучить»; «Вера ревнует меня к княжне: она замучила меня своей ревностью»; в письме Веры: «Если б я могла быть уверена, что ты всегда будешь меня помнить»; «Я уверена, что ты останешься жив».

Между именем собственным и его звуковым соответствием существуют ассоциативные связи: Домна — дом: «Изба скотницы Домны жарко-нажарко натоплена, вся семья дома»; «Муж Домны, являвшийся домой только по праздникам»; «Домна... возвратилась домой после соседней пирушки»; «дом скотницы Домны» (Григорович); «Дома — мать Домна Львовна» (Белый); «Зерщиков... зеро» (Достоевский); «должно быть, приятно у банщика Вани в горячей ванне» (Ремизов); «Меня зовут Рая, потому что я живу в раю» (Сологуб); «Как много было тайн и в детстве Танюши» (Осоргин); «Подошла Пелагея к пологу, полог откинула...» (Клычков).

С звучанием имени собственного связано метафорическое обозначение персонажа: Волохов — волк (Гончаров); «летает ко мне ворон Авенир» (Лесков); «... однажды хозяйка принесла радостную весть, что Наташа выходит замуж за Гусаренка. — Этакого гуся выбрала! — негодовала хозяйка...» (Л. Андреев).

Паронимические отношения связывают собственное имя и апеллятив, входящие в конструкцию сравнения. Предмет сравнения выражен именем собственным, образ сравнения — созвучным ему апеллятивом: «все это, топорща перья, бросится на нас и расклюет со всеми Круппами, как крупу» (Кржижановский). В. И. Даль в очерке «Охота на волков» вспоминает, как Пушкин прислал одному офицеру свою книгу, «но забыв прозвание его, написал: “Тому офицеру, который сравнивал вальдшнепа с Валленштейном”».

Между именами собственными возникают и другие отношения, меняющиеся на протяжении небольшого фрагмента текста: «Мы, как библейская Руфь... собираем отжатое и отжитое»; «Руфь собирает Русь»; «архив Руфь-Руси» (Кржижановский).

Предметом изображения становятся ассоциации, которые вызывает имя собственное. Например, в рассказе Набокова «Весна в Фиальте»: «Я этот городок люб-

лю; потому ли, что во впадине его названия мне слышится сахаристо-сырой запах мелкого, темного, самого мягкого из цветов, и не в тон, хотя внятное, звучание Ялты». Иноязычные имена осмысливаются через русские созвучные слова: «А как было имя перевозчицкой фирмы? Мах Лух. Что это у тебя, сказочный огородник? Мак-с. А то? Лук-с, ваша светлость» (Набоков «Дар»).

Имя персонажа может быть окружено разными звуковыми ассоциациями. В рассказе Набокова «Соглядатай» окружена звуковыми отражениями фамилия Смуров: «образ Смурова, предназначенный, быть может, жить бессмертно»; «Смуров, несмотря на свою извращенность...»; «мое стремление найти настоящего Смурова»; «вместе с ним умер самый счастливый, самый недолговечный образ Смурова...»; «Смуров стоял, облокотившись о рояль, и смотрел, смотрел на гладкий Ванин пробор»; «смутные речи»; «Да, очевидно, он, бывший офицер, смельчак, партнер смерти»; «семенил, семенил, семенил...»; «Ничто не могло смутить меня» и т. п.

Круг звуко-смысловых переключек расширяется благодаря тому, что в них включаются слова иных языков: «вспомнилась также подслушанная в разговоре старших давнишняя шутка Сперанского, который однажды в письме к приятелю, перехваченном тайной полицией, назвал государя “белым теленком”: “наш Вобан — наш Воблан”, Вобан — знаменитый французский инженер, строитель крепостей (государь в то время осматривал крепости), а Воблан по-французски: *veau blanc*, белый теленок» (Мережковский); «Лазарь: застекленевшие навек глаза. Лазарь — глаза — Glas... И еще *glas des morts*... (Неужели от этого?)» (Цветаева).

В паронимические отношения включаются новообразования: «бездетное и бездедное» (Цветаева).

Некоторые пары слов в прозе повторяются: *пить* — *петь*: «ели, пили, гуляли, играли в карты, пели, говорили, шумели, веселились» (Аксаков); «пили и пели» (Лесков); «Пили и пели песни почти до рассвета» (Чехов); «Пели, пили мастику» (Бунин); «Ездили мы на какую-то экскурсию, пили, пели, она что-то там читала» (Домбровский); «поет, ест и пьет» (Гончаров); «Пируют до утра, пьют, поют песни» (Тургенев); «тогда бы он мог смело петь, плясать, пить» (Чехов); *жаждать* — *ждать*: «ждала и жаждала» (Лесков); «так долго ждавшее, ненасытно жаждавшее сердце» (Л. Андреев); «жаждущая и ждущая тщетно влаги земля» (Сологуб); *давать* — *давить*: «Помню, как меня самого давили тогда эти же самые факты и не давали мне ничего осмыслить» (Достоевской); «И давила, и не давала выбраться» (Ремизов); «Как с первой до последней минуты давала, — и даже давила! — не давая улечься, умяться (нам — успокоиться), заливала и забивала с верхом...» (Цветаева); *мела* — *мыла*: «вымела и вымыла шкафы, посуду» (Гончаров); «Ганька мела, мыла, колола» (Замятин); *глядеть* — *гладить*: «долго разглядывала, погладила по головке...» (Аксаков); «Я тоже гладил этот густой, холодный и глянцевиный мех, глядел на бледное человеческое лицо месяца, на длинную черную избу, на сияющий снегом двор, и думал, подбадривая себя...» (Бунин); *ворочать* — *ворчать*: «За низкой перегородкой ворчал и шипел самовар; собака ворочалась на только что принесенном сене» (Тургенев); «Во время одного особенно сильного удара грома

он заворочался, сплюнул и проворчал»; «...сам Никола Мокрый ворчал, ворочая соборным языком» (И. Евдокимов); *шипеть* — *шептать*: «говорили шипящим шепотом» (Чехов); «Не прошептал, а прошипел» (Булгаков); *держать* — *дрожать*: «удерживал дыхание, дрожал как в лихорадке» (Одоевский); «Gigot весь тряся и держался дрожащими руками за бабушкино платье» (Лесков); «неудержимый дрожащий блеск глаз»; «Вскочил, дрожал весь. Не держался на ногах» (Ремизов); «в дрожащих руках рабочих, державших заряженные винтовки» (Горький); «неудержно переплетающиеся травы, судорожно вставшие к солнцу мохнатые стволы» (Замятин); «заплакала неудержимо и судорожно» (Булгаков); «Но что-то подступило к горлу его, захватило неудержимым волнением. Он встал, подошел к Батенкову и проговорил слегка дрожащим голосом» (Мережковский); *голубой* — *глубокий*: «Как хорошо показалось небо, как голубо, спокойно и глубоко!» (Л. Толстой); «Озеро — глубокое, голубое» (Замятин); «лежало голубое, прозрачное и глубокое озеро»; «в голубом глубоком небе»; «Она делала дали нежно-голубыми и глубокими» (Бунин); «голубая глубь» (Замятин, Ремизов); «в глубине голубого неба»; «над речкой голубое глубокое небо»; «Я как бы погружаюсь, ухожу в голубую, бездонную глубину...» (Соколов-Микитов); «По-весеннему радостно голубели глубокие небеса»; «Белые облака оттеняли и углубляли голубизну небес» (Воронский); *серый* — *сырой*: «Туман, расстилавшийся по морю, собрался в серые скучные сырые тучи...» (Л. Толстой); «День стоял серый и сырой» (Тургенев); «Твой собачий мир... накрыло серым, сырым веретем — осенним небом» (Замятин); «Густой туман сырым серым одеялом закутывал пустые улицы, дворы» (Зазубрин); «...серые, сырые на вид камни» (Вс. Иванов); «...глаза у меня все-таки сделаны из того же, что тамошняя серость, светлость, сырость» (Набоков); «Несколько горстей серой, сырой муки» (Гроссман); «серые, сырые пески»; «У него были квадратные плечи и огромное серое ноздреватое лицо, похожее на сырой кирпич» (Домбровский); *чистый* — *честный*: «честной искренности и чистоты душевной» (Тургенев); «честные, чистые души» (Чехов); «честнейший теоретик, чистейший бесребренник» (Осоргин); «...как можно обидеть такого чистого, прекрасного, наивного, честнейшего человека» (Домбровский); *нервный* — *неровный*: «Как все нервные люди, Галахов был очень неровен» (Герцен); «Он стал неровен и нервен» (Лесков); «Но какой непокойный, неровный тон, какой нервный, почти болезненный задор!» (Чехов); «с нервным и неровным лицом» (Грин); «нервно, неровно» (Н. Нароков); *жестокий* — *жесткий*: «Я вспомнил вдруг о Лизиней неблагодарности к Анне Андреевне, об ее жестоком, чудовищном слове давеча, и у меня вдруг заныло за них всех сердце! “Как у них у всех жестко на сердце!..”» (Достоевский); «жестки, жестоки были ястребиные глаза» (А. Н. Толстой); *мирный* — *мерный*: «Мирный, мерный звон колоколов» (Бунин); «Постепенно холодный воздух весь наполнился мелодичным, мирным, грустным, мерным, отчасти горьким, едва успокоительным перезвоном печальной и голосистой русской вечерней меди» (С. Бобров); *сверчок* — *свечка*: «Хоть бы какой-нибудь звук, какое-нибудь живое существо, даже сверчок отозвался в углу! Чуть только слышался легкий треск какой-нибудь отдаленной свечки...» (Гоголь); «Тускло горит одна сальная свечка, сверчок трещит однообразно» (Тургенев); «...

слышно было, как нагоревшие свечи потрескивают и сверчок за печкой поет уютную песенку» (Мережковский); *колокол* — *клик*: «Мглистое утро с собирающимся снегом перекликается одиноким колокольным перекликом запоздалых и растянутых усердных обеден» (Ремизов); «Вдруг вдали перекликнулся слабо нежный колокольный хор» (Б. Садовской); «Широким звуком откликается ей колокол Смольного собора» (Ф. Крюков); «В ожидании гулко-одинок-певучего полночного колокола с Ивана Великого, на который вдруг откликнется сладким медным стоном вся Москва» (С. Бобров); *удивление* — *удовольствие*: «Казалось, они более с удивлением, чем с удовольствием, присутствовали на сих нововведенных игрищах» (Пушкин); «вот удивленье, вот удовольствие человеку»; «Я чуть не вскрикнул от удивления и удовольствия» (Тургенев); «удивление и удовольствие» (Гончаров); *прочь* — *порочный*: «прочь от меня мысль опорочить мою графиню» (Сологуб); «отстраняя порочную книгу прочь» (Платонов); *бедная* — *бледная*: «бедная Луиза, бледная, как полотно»; «бледный, бедный нищенский язык» (Марлинский); «бледная Нева и бедные рыбаки» (Гоголь).

Повторяющиеся тропы, осложненные паронимией, относятся в основном к XX в.: «купола закупаались...» (Белый); «В кротком вечернем свете купается купол тюремной церкви...» (Ф. Крюков); «чтоб не нарушить снежный сон» (Блок); «погружаться в снег сна» (Набоков); «горбатые сугробы» (Клычков); «Я смотрел на маски домов, на горбы сугробов...» (Набоков); «Огромные горбы, сугробы между избами и пуньками» (Бунин); «Речь Агнессы текла, как ручеек в лесу» (Брюсов), «...оба отлично знали, о чем эта двойная, как бы подтравная речь, вдруг выходившая наружу одним ручьем, обоим понятным словом» (Набоков); «...светлой, местами алой сталью блестела река в камышах и высокой луговой зелени» (Бунин); «Глаза его блистали, как сталь» (А. Н. Толстой); «Пули жалобно пели высоко, в мачтах» (Замятин); «горячо пели пули» (А. Н. Толстой); «яркой, как бусы, брусницы» (Клычков); «...краснеет на стежке брусника, точно крупные алые бусы» (Соколов-Микитов).

На фоне повторяющейся пары слов появляются все новые паронимические сочетания. В литературе XIX—XX вв. повторяется пара *страшный* — *странный*: «Они ему показали <...> странны и страшны» (Гоголь); «странный и страшный сон»; «странны и страшны казались движения их» (Тургенев); «Я смотрел на грачей, и мне было странно и страшно, что они летают» (Чехов); «и странно было то и особенно страшно, как во сне» (Л. Андреев); «...человек, рассуждающий так странно и страшно...» (Горький); «Во всем доме было пусто и как-то странно, страшно пусто!»; «Все это было так странно и страшно»; «Что за странная и страшная вещь наше существование...»; «странен, даже немного страшен ее частый и несмелый взгляд в небо» (Бунин); «И странно, и страшно теперь в выдуваемых бурею комнатах...» (А. Белый); «страшные странности» (С. Бобров). В то же время слово *странный* приобретает все новые соответствия: «Она странна и стройна» (Пушкин); «Странная, неустроенная, кошмарная жизнь» (Л. Андреев); «странный и старинный обратность действия» (Набоков); «странные, совершенно прозрачные, струящиеся существа» (Кржижановский); «странный рассеянность» (А. Н. Толстой); «странные

страны» (Белый); «потрясенная страна» (А. Н. Толстой); «скоро я стал частым гостем в стране моих долгих и трудных странствий» (Кржижановский).

Повторяются и разные соответствия определенного слова, которое приобретает все новые соответствия: *пыль* — *пепел*: «Эта бедная горсть пыльного пепла» (Тургенев); «пепел и пыль» (Белый); «И даже работа его, казалось, потускнела, покрылась каким-то пеплом, пылью» (Домбровский); *пыль* — *плесень*: «с затянутыми пылью и плесенью окнами» (Гончаров); «вкус пыли и плесени» (Осоргин); *пыль* — *полынь*: «На парах — полынь осыпалась сухой, желтой пылью» (Замятин); «...пахло спелой соломой, полынью, дикой рябинкой и пылью» (Шмелев); «серебристо-пыльная полынь» (Катаев), ср. «полинявшие, пыльные обои» (Марлинский); «все семь пыльных и полных комнат» (Булгаков). Кроме того, повторяются пары *тень* — *стена*, *дом* — *дым*, *темный* — *туман*, *золотой* — *залитой*, *веселый* — *весенний*. Эти же пары слов повторяются и в стихах.

Если в прозе XIX в. паронимия распространяется в основном на отдельные словосочетания, то в XX в. конструктивная роль паронимии возрастает и распространяется на развернутые фрагменты текста.

Литература

- Винокур 1976 — Винокур Г. О. О символизме и научной поэтике // Хрестоматия по теоретическому литературоведению. Тарту, 1976.
- Винокур 1991 — Винокур Г. О. Понятие поэтического языка // О языке художественной литературы. М., 1991.
- Григорьев 1979 — Григорьев В. П. Поэтика слова. М., 1979.
- Кожевникова 1983 — Кожевникова Н. А. О звуковой организации прозы А. Белого // Проблемы структурной лингвистики. 1981. М., 1983.
- Топоров 1996 — Топоров В. В. Две заметки из области русской литературы (Тургенев, Толстой) // Поэтика. Стилистика. Язык и культура. М., 1996.



Звуковая организация текста в произведениях А. С. Пушкина*

Звукосмысловые связи

Звуковая организация поэзии Пушкина привлекала внимание разных исследователей и рассматривалась с разных точек зрения. Однако тему эту нельзя считать исчерпанной хотя бы потому, что звуковые повторы, которые по преимуществу были предметом рассмотрения, — лишь часть звуковых соответствий текста, а строка и соседние строки, которые обычно анализировались, — лишь часть того пространства, на котором проявляются звуковые связи слов.

На всем протяжении творчества Пушкина достаточно явственна тенденция к установлению звукосмысловых отношений между словами. Она сосуществует с другой, не менее явной — тенденцией к объединению рядом стоящих слов на основе звуковой близости вне зависимости от смысловых отношений между словами. Стихи Пушкина насыщены звуковыми повторами разной глубины и разного характера. Они объединяют и слова, которые связаны синтаксическими связями, и слова, которые синтаксически не связаны и занимают разные позиции: они могут находиться в одном предложении и в одной строке и распределяться между разными предложениями и разными строками, в частности, находиться на стыке строф: «Он в *бранном* пламени скакал. / Зари *багряной* полоса...»

Одни и те же слова оказываются в разных позициях: «В одной руке *блестит* пила, в другой кинжал ее *булатный*» (Кавказский пленник) — «Как *сткло булат* его *блестит*» (Полтава); «Мы дики; нет у нас *законов*, Мы не *терзаем*, не *казним*» (Цыганы) — «Не я, *закон казнит*» (Анджело). Разное распределение одних и тех

* Публикуется по: Проблемы структурной лингвистики, 1985—1987. М., 1989. С. 287—324.

же слов встречается и в одном произведении: «Стрелкой легкой заострил» — «Клев кровавый наострил... Но как раз стрела запела».

Точно так же однотипные сочетания, основанные на звуковой близости, строятся на разных смысловых основаниях и занимают разные позиции. Например, в поэме «Полтава» синтаксически связанной паре *поле пылает* («И битвы *поле* роковое Гремит, *пылает* здесь и там») соответствует пара *полдень — пылает*, распределенная между двумя предложениями и не связанная в смысловом отношении: «Уж близок *полдень*. Жар *пылает*». В звуковом отношении они равны, поскольку играют в композиции целого сходную роль как способ звуковой связи между оторванными друг от друга фрагментами текста.

Слова, сближенные звучанием, занимают самые разные синтаксические позиции. Подлежащее и сказуемое: «...прелестный *сон*, усталости награда, При шуме волн на дикий брег слетит, Покроет взор туманной пеленою, Обнимет вас и тихою рукою На мягкий мох преклонит, *осенит*»; «...*сон* могильный Носился над ее главой»; «Слезы и *стенанья* Стеснили бедной девы грудь»; «И туман и непогоды *Осень* поздняя *несет*»; «Когда подьмется с полей *Станица* поздних журавлей И с криком вдаль на юг *несется*»; «Ни *власть*, ни жизнь меня не *веселят*»; «Когда *коляска* *ускакала*».

Определение и определяемое: «в *пыльном поле*»; «Его *тоскующие кости*»; «Как роем *черной саранчи*»; «Мой *модный дом* и вечера»; «*Грядущие годы* таятся во мгле»; «Вот порох *струйкой сероватой*»; «На *печальные поляны*»; «*локоны льняные*»; «Плененный *школьным шалуном*»; «*прах патриархальный*».

Группа сказуемого: «Он любит — по крутым *скалам Скользить*, *ползти* тропой кремнистой»; «Как часто по *скалам* Кавказа Она Ленорой, при луне, Со мной *скакала* на коне»; «ежели одной моей *могилой* Могла бы я тебя от казни искупить»; «*море морицить*»; «И пыль веков от *хартий* *отряхнув*»; «Пусть бедный *прах* мой здесь же *похоронят*».

Сказуемое и определение: «Так думал *молодой повеса*»; «*Прозрачный* лес один *чернеет*»; «*Неотразимыми* лучами Когда-нибудь нас *озарит*»; «Где *машет* мантией *мишурной*»; «И на солнце их *кривые сабли* Засверкали у Зеницы-Великой».

Однородные члены: «*Своенравна* и *ревнива*»; «*ревновать*, *Разуверять*, заставить *верить*»; «Кому бы мог *пожать* от сердца руку И *пожелать* веселых много лет»; «Руку нежную *пожать*, *Пожелать* для новоселья Много лет ей и веселья»; «Рукава назад *закинул*... “Гей, ты”, *кликнул*, чертов кус!»; «*Рвалась* и плакала сначала, с супругом чуть не *развелась*»; «Умел он весело *поспорить*... Друзей *поссорить* молодых»; «Вела расходы, *брила* лбы, Ходила в баню по субботам, *Служанок била*, осердясь»; «Ты морские камни *точишь*, *Топишь* берег ты земли»; «Ты умолкла, *онемела*»; «Ах, ужель ты улетела, *Изменила* навсегда... Ты ласкалась, ты *манила* И от мира *уводила* В очарованную даль. Ты, бывало, мне *внимала*»; и т. д.

Разные сказуемые при одном субъекте действия: «Не *жалеет* он очей Старой бабушки своей»; «Он над ней *жужжит*, *кружится*, — Прямо на нос к ней *садится*, Нос *ужалил* богатырь».

Кроме того, звуковая близость объединяет определения при разных существительных: «Сомнительный рождался день На *отуманенном* востоке»; «На деву *смутными* очами В дремоте *томной* он взглянул И, *утомленную* главою Склонясь к ногам ее, заснул»; «Я вижу берег *отдаленный*, Земли *полуденной* волшебные края»; «Казак *усталый* задремал, Склонясь на копие *стальное*»; «*Богатый* жид иль поп *убогий*»; «Кто испытующим умом Проникнет бездну *роковую* Души *коварной*?»; «Зевал с друзьями и женой, *Ревнивой* не тревожась мукой, И дедов *верный* капитал *Коварной* двойке не вверял»; «Стон лиры *верной* не коснется Их легкой *ветреной* души»; «Мой *верный* друг, мой *ветренный* любовник»; «Он был свидетель *умиленный* Ее *младенческих* забав»; «Сам хан боится девы *пленной* *Печальный* возмутить покой»; «И долго *кованый* кувшин Волною *звонкой* наполняла...»

В звуковом отношении сближена и часть сказуемых при разных подлежащих: «я *мчался* на быстром коне, И кроткая жалость *молчала* во мне»; «...паруса *надулись*, ветра полны, Громада *двинулась* и рассекает волны»; «Дунул ветер; *поднялся* свист и рев»; «Громада кораблей *вспылала* И *пал* впервые Наварин»; «*Исполнились* мои желания. Творец Тебя мне *ниспослал*...»; «Прохлада вешняя не *веет*, Столетни сосны не шумят, Не *вьются* птицы»; «Там роковой намоет *ломали*. *Молился* в черных ризах поп».

Некоторые слова включаются в разные пары, сближенные по звучанию: *слава*: «в *довольствии*, во *славе* успокоить»; «*Воспела* детские *веселья* И *славу* нашей старины»; «тебя люблю Я больше *славы*, больше *власти*»; «Без милой *вольности* и *славы*»; *мечта*: «Но тщетно предаюсь *обманчивой мечте*»; «*обманутым мечтаньям*»; «*минутное мечтанье*»; *бал*: «Я был от *балов* без ума»; «бал *блестит* во всей красе»; «Я *балы* б до сих пор *любил*».

Связанные по смыслу слова могут быть отделены друг от друга большими фрагментами текста. Например, противопоставленные определения *соболья* — *собачья* (о шубе) в «Песнях о Стеньке Разине» или соотнесенные сказуемые при разных подлежащих: «Еще пуще старуха *вздурилась*» — «Так и *вздулись* сердитые волны» в «Сказке о золотой рыбке». Однако явление это редкое.

Непосредственное окружение имени собственного отражает его звуковой состав: «В *Тавриду* *возвратился* хан»; «Поникни, *Галлия*, *главой*»; «Дай бог ему с *Отрепьевым* проклятым *Управиться*»; «*Окружась* *Корреджием*, *Кановой*»; «нежного *Парни Перо* не в моде в наши дни».

Кроме того, характеристики лиц соотнесены с их именами: «Наездник *пылкий*, старик *Палей*»; «*гнев венчанный*, *Иван четвертый*»; «*спесь Аспазий*»; «Подобный *ветреной Венере*»; «*грозен* *Стенька Разин*»; «*милой Мариулы*». Подобные характеристики не только примыкают к имени собственному, но и могут быть оторваны от него: *Гирей* — «повелитель *горделивый*»; «*Горит* ли *местию кровавой*»; *Моцарт* — «*бессмертный гений*».

В «Евгении Онегине» имя *Татьяна*, *Таня* соотносится со словами *тайна*, *тень*. Имя или фамилия главного героя, которые сплетены в звуковом отношении, появляются в соседстве с такими словами, как *снег*, *нега*, *огонь*; фамилия *Ленский* — в соседстве со словами *унылый*, *луна*. Некоторые из этих слов непосредственно ха-

рактируют героя: «Татьяна изнывала тайно»; «Бледна, как *тень*, с утра одета, Татьяна ждет»; «Татьяна видит с *трепетаньем*»; «В *смятенье* Таня торопилась»; «Вот жизнь Онегина святая; И нечувствительно он ей Предался, красных летних дней В беспечной *неге* не считая»; Ленский — «певец *унылый*»; «И песнь его была ясна, Как мысли девы простодушной, Как сон младенца, как *луна*». Однако эти связи не закреплены. Когда имена разных героев встречаются по соседству, обычные лейтмотивы одного персонажа могут передаваться другому: «Блистая взорами Евгений, *Стоит* подобно грозной *тени*, И, как *огнем* обожжена, Остановилась она». Одни и те же слова характеризуют в разных ситуациях разных персонажей: Онегин — «Отшельник праздный и *унылый*»; «Онегин *втайне* усмехаясь»; Татьяна — «утренней *луны* бледней И трепетней гонимой *лани*».

Имя персонажа, как правило, сопровождают лишь его звуковые соответствия: «Письмо *Татьяны* предо мною. Его я свято берегу. Читаю с *тайною* тоскою» и т. п.; «Все хлопает. *Онегин* входит, Идет меж кресел по *ногам*». Определенные пары слов могут появиться и без связи с именем персонажа: «Его страдальческая *тень*, Быть может, унесла с собою Святую *тайну*».

Собственные имена соотносятся не только с апеллятивами, но и друг с другом: «Нечаянно убив Дон *Карлоса*, отшельником смиренным Я скрылся здесь... Какие плечи! Что за *Геркулес*! ...Когда за *Эскурьялом* мы сошлись».

В «Евгении Онегине» так сближены Ольга и Ленский: «“Зачем вечер так рано скрылись?” Был первый *Оленькин* вопрос. Всё чувства в *Ленском* возмутились». Соотносятся и разнотипные обозначения персонажей. «*Улан*, который умел *плени*ть Ольгу», как бы заключен в фамилии *Ленского*. Так же соотносятся имя и фамилия главного персонажа и одно из обозначений Татьяны в 7 и 8 главах — *княгиня*: «Кто прежней Тани, бедной Тани Теперь в *княгине* б не узнал! В тоске безумных сожалений К ее ногам упал Евгений. Она вздрогнула и молчит; И на *Онегина* глядит».

Приведенные сочетания (а количество их можно увеличить) объединены и смысловыми и звуковыми связями. При всей их распространенности и характерности для Пушкина, они все же представляют лишь часть полных и глубоких звуковых повторов и в композиции целого соотносятся с соответствующими объединениями созвучий, не связанных синтаксически.

Повторяющиеся созвучия

Глубокие звуковые совпадения, в первую очередь обращающие на себя внимание, — лишь наиболее явное обнаружение более общей закономерности в сочетании слов, которая имеет и другие, не столь очевидные способы выражения.

Для Пушкина характерно такое распределение слов, при котором рядом с длинным многоконсонантным словом стоит двухконсонантное слово, звуковой состав которого тем или иным образом включен в звуковой состав длинного слова. Звуковому составу двухконсонантного слова может соответствовать компактная группа внутри длинного слова: «Сок кипучий, *искрометный*»; «Вливали в душу *хладный*

яд»; «Пловцам я пел»; «Здоровья дар благой»; «О чем бренчит! Чему нас учит»; «Чтоб не измучилось дитя, Учил его всему шутя, Не докучал моралью строгой». Выделяются сочетания существительного в разных падежах с глаголом прошедшего времени; полнозначному двухконсонантному существительному соответствует созвучие, образованное конечным согласным основы и глагольным -л: «Безглавое тело я долго топтал»; «Обнажили и мясо и жилы»; «И Терека могучий вал Остановил»; «Бывало, лире я моей Вверял изнеженные звуки»; «Когда б оставили меня На воле, как бы резво я Пустился в темный лес».

В сочетаниях другого типа звуковой состав двухконсонантного слова растворен в более длинном слове: «Роняет лес багряный свой убор»; «Легкий пыл похмелья»; «сень успокоенья»; «И своего верблюда вел»; «Так высылайте ж нам, витии» и т. д.

Некоторые слова (*день, тень, сень*) нередко стоят рядом со словами, включающими в себя соответствующее созвучие: «*день свиданья*»; «и до моих *последних дней*»; «*дни соединений*»; «Великий *день Бородина*».

Круг слов, связанных в звуковом отношении, становится значительно шире, если принять во внимание размытые сочетания, основанные на том, что звонким согласным одного слова соответствуют глухие согласные другого слова. Для Пушкина сочетания такого типа характерны в высшей степени. Лишь незначительная часть его сочетаний связана звуковым повтором. Гораздо больше сочетаний, связанных вариацией определенного созвучия.

Помимо сочетания *клонить колени*, отмеченного О. Бриком, у Пушкина множество размытых сочетаний с созвучием *к-л-н* и его вариациями: «Юноша трижды шагнул, наклонился, рукой о колено Бодро оперся»; «Друг другу тетушки мигнули И локтем Таню враз толкнули»; «И с печки слез — и вижу склянка. Понюхал: кисло! Что за дрянь! Плеснул я на пол — что за чудо? Прыгнул ухват, за ним лохань»; «Прискакали. Входят, ахнули. Вбежав, Пес на яблоко стремглав С лаем кинулся... Все поникли головой». Варьирование этого созвучия характерно и для сквозных звуковых рядов. Например, в восьмой главе «Евгения Онегина»: «Иль маской щегольнет иной» — «Как листья осенью гнилой» — «Без взора наглого для всех» — «Мужчины кланялися ниже» — «Какой-то важный генерал» — «Ей-ей! не то чтоб содрогнулась» — «К ее крыльцу, к стеклянным сеням» — «Порой одним поклоном встретит» — «Желать обнять у вас колени» — «Свое безумство прокликает» — «За ним гналася в шумном свете» — «Она вздрогнула и молчит» — «Меня с слезами заклинаний». Подобная закономерность прослеживается и во множестве других случаев.

Размытые сочетания, как и сочетания полные, могут быть осложнены вставками согласных: «У меня плоды блестят»; «Стезею правды бодро следуй»; «Скользить по зеркалу стоячих, ровных рек»; «Привычка — Душа держав»; «горсть услужливых костей». Сочетания, основанные на варьировании созвучия, в свою очередь могут быть связаны синтаксически и могут стоять поблизости друг от друга, не вступая в непосредственные смысловые отношения: «Кто в пруд безмолвный и дремучий Поток мятежный обратил?» — «Он в сад, и там смятенный бродит»; «Но вокруг широкого пруда... Соблазном посланное ложе» — «Опасность близкая и злоба».

Объединяются не только слова, связанные глубокими звуковыми повторами, но и слова, содержащие частично совпадающие созвучия: *в-л-ч / к-л-ч / м-л-ч / п-л-ч*: «Помчал к боям их ополченья»; «Ты вянешь и молчишь, печаль тебя снедает»; «то молча плача»; «Влача в душе печали бремя»; «Молчат. Топор блеснул с размаху. И отскочила голова»;

в-л-н / к-л-н / м-л-н / п-л-н / с-л-н / ч-л-н: «хлынула на волны кровь»; «Княжну невольню клонит сон»; «Волнуясь, хлынули с равнины»; «Как вихорь гонит прах долины И клонит пыльную траву»; «И челны на волнах лелеет»; «Невольною дремотой обессилен»; «Среди зеленых волн»; «Волной соленой оживленный, Как мусульман в своем раю»; «И жар невольный умиленья»; «Полна волнения пустого»; «Где под влиянием луны Все полно тайн и тишины»;

к-р-с / г-р-с / п-р-с / б-р-с / д-р-с: «Но грустно думать, что напрасно»; «Просторнее, грустнее мы сидим»; «Ты безобразен, он прекрасен»; «Так борзый конь грызет свои бразды»; «Грозя перстом»; «Друзья мои, прекрасен наш союз».

На частичном совпадении созвучий основаны и такие сочетания, как: «В крови неверных окупался»; «Над славной главою кургана»; «Пружины смелые гражданственности новой»; «Перед громадой пирамид»; «Чужбины прах с презреньем отряхая».

Пушкин постоянно возвращается к одним и тем же созвучиям, которые можно объединить в своего рода гнезда. Двухконсонантные созвучия *л-т*, *р-с*, *в-д*, созвучия с шипящими и *ч* входят в длинные ряды разнообразных сочетаний. Например, *л-т*: «Но лето быстрое летит»; «Как наши лета улетели»; *л-д*: «Трапезу, мысли и дела Делили дружно»; «Обыкновенный ждал удел»; «Далекий, возжеланный берег»; «дальний предел»; «Один (Дельфийский идол)... Другой, женообразный, сладострастный, Сомнительный и лживый идеал»; «ладана сладостный дым»; *л-т / л-д*: «Уже летит ладья»; «Люди вы молодые, силачи удалые (Да хранят вас литовские боги!)»; «И телом оделись»; «следы минувших лет»; «Ни охлаждающая даль, Ни долгие лета разлуки»; *д-л / д-р-л*: «И до самых костей ободрали И одели кожей Ради-воя»; *л-с-т / л-з-т / л-з-д*: «Край полы у султана целует»; «Вползет окровавленное злодейство И руку будет мне лизать»; «Горы золота сулит»; «Лишиться я боюсь последних наслаждений»; *к-л-т*: «И локтем Таню враз толкнули»; *г-л-д*: «Бледная Диана Глядела долго девушке в окно»; *х-л-д*: «С своим бесчувствием холодным Ходил народ»; *к-л-т / к-л-д / г-л-д / г-л-т / х-л-т / х-л-д*: «Долго ль мне гулять на свете?»; «кладез холодный Иссак и засохнул в пустыне безводной. И многие годы над ним протекли По воле владыки небес и земли»; «Между тем как он далеко Бьется долго и жестоко»; «Глава халдейских мудрецов, Гадатель, толкователь снов»; «И долог будет сон гостей На тесном хладном новоселье»; *б-л-д / в-л-д / г-л-д / к-л-д / с-л-д / х-л-д / м-л-д*: «В прохладе сладостной фонтанов»; «младой его наследник»; «Мысля: дело с Балдой сладит. Глядь — Балда братца гладит»; «Мы смолоду влюбляемся и алчем Утех любви, но только утолим Сердечный глад мгновенным обладаньем, Уж, охладев, скучаем и томимся»; «Бледна, хладна, как зимний день, Искажена последней мукой, Приди, как дальняя звезда».

Созвучие *п-л-т* связывает сочетания из «Евгения Онегина», на которые в свое время обратил внимание Брюсов: «Пастух, плетя свой пестрый лапотъ»; «Тогда

в отплату лепетанья». Они имеют разнотипные соответствия: «Тяжелый сплетник, старый плут»; «Ей уступил за три с полтиной»; «Уже столпы заставы Белеют»; «В бесплодной сухости речей, Расспросов, сплетен и вестей». В «Сказке о попе и работнике его Балде» соотносятся центральные в смысловом отношении слова Балда и плата: «И Балду-то без расплаты отправить».

Ряд разнотипных сочетаний связывают созвучия *р-с / р-з* и более сложные трехконсонантные созвучия: *к-р-с / к-р-з / г-р-с / г-р-з*: «Увяла роза, Дитя зари!»; «Минувших лет воскреснет ли краса»; размытые сочетания: «Твоя краса, как роза, вянет»; «Не розу пафосскую, Росой оживленную»; «прекрасная заря»; «Где ты, где ты, гроза царей?»; «русская роза»; «Зачем анафемой грозите вы России?»; «Кто на снегах возрастил Феокритовы нежные розы?»; «К ручью красавица с корзиной Идет»; «Хоть я грустно очарован Вашей девственной красой»; «Не пой, красавица, при мне Ты песен Грузии печальной»; «Вот Кесарь — где же Брут? О грозные витии...»; «Он прекрасен. Он весь как божия гроза»; «Москва, сколь русскому твой зрак унылый страшен»; «Потухший зрак Еще грозил врагам России».

Еще более обширен круг сочетаний, которые группируются вокруг созвучий *п-р-с / п-р-з / б-р-с / б-р-з / б-р-ц*. Сочетанию «презренная проза», подробно прокомментированному В. П. Григорьевым [1979: 269], в «Графе Нулине» предшествует цепь слов, подготавливающих и варьирующих созвучие: «Пора, пора! рога трубят; Псаря в охотничьих уборах Чем свет уж на конях сидят, Борзые прыгают на сво-рах. Выходит барин на крыльцо, Все, подбочась, обозревает... И рог на бронзовой цепочке... На сбор, на псарную тревогу... В последних числах сентября (Презренной прозой говоря)». На расстоянии с ним перекликается звуковой рисунок строк: «Графин, серебряный стакан, Сигару, бронзовый светильник».

Множество чистых и размытых сочетаний, организованных этими же созвучиями и в других произведениях Пушкина: *п-р-с*: «бури так жестоко Преследуют во мгле мой парус одинокой»; «Перескажу простые речи»; «Что далеко преступны виды Старик надменный простирал»; «Уж перстня верного утрата впечатленье»; «Растопленный сургуч кипит»; «Распусти паруса полотняные»; «Порос крапивою Парнас»; «И прелесть важной простоты»; *п-р-з*: «Нива праздно перезрела»; «Презреньем просьбою, тоскою»; «Как праздный юноша, вздыхать, Влачить позорные оковы»; *п-р-с / п-р-з*: «Продолговатый и прозрачный, Как персты девы молодой»; «Когда ты сам с такою простотой, Так ветрено позор свой обличаешь...»; «Мой ум упорствует, надежду презирает»; «Тьфу! прозаические бредни, Фламандской школы нестрый сор»; «Извольте мне простить ненужный прозаизм»; «Своим приездом поразить»; *б-р-с / б-р-з*: «В порабощенные бразды Бросал живительное семя»; «Здесь рабство тощее влачится по браздам...»; «И на него я брызнул склянкой — Как фыркнет он! Я: брысь»; «Поник бесстрашную главой, Бразды и саблю опустил»; «Быстрее борзый конь помчался»; *б-р-с / п-р-с*: «Здесь барство дикое, без чувства, без закона, Присвоило себе насильственной лозой»; *п-р-с / б-р-с / б-р-ц*: «Серебром лишь побряцал он»; «его цепей Нетерпеливое бряцанье, Лохмотьев ярких нестро-та»; *б-р-з / п-р-с*: «На сбор, на псарную тревогу»; «Однообразна и нестра»; «Ты вечно разбирать обязан за грехи То прозу глупую, то глупые стихи».

Сочетание «неведомые воды», рассмотренное В. П. Григорьевым, в композиции целого соотносится не только со словом *невод*, но и с сочетанием «ветхий невод». Созвучие *в-д*, которое входит в состав созвучий *н-в-д*, *с-в-т/д*, организует ряд сочетаний: «Там на *неведомых* дорожках Следы *невиданных* зверей»; «На берегу *заветных вод* Цветут богатые станицы»; «Какой *святой*, какая *сводня* Сведет Жуковского со мной?»; «*Заветов* грядущего *вестник*»; «*светлых вод*»; «сосуды *Светлой* студеной *воды*»; «неги *светлый вид*»; «*Заводов, вод, лесов, земель*»; «*Свет* наш солнышко! Ты ходишь Круглый год па небу, *сводишь* Зиму с теплою весной, Всех нас *видишь* под собой»; «*Светла*, как ясный день, младенческая *совесть*»; «*Завидует* недруг столь *дивной* судьбе»; «*Святое* чадо *света*»; «Но *дева* гордая их чувства *ненавидит* И, очи опустив, не внемлет и не *видит*»; «И в хоре *светлых* привидений Он песни *дивные* запел».

Длинный ряд сочетаний содержит созвучие *в-р-т* и его вариации: «*Врата* отверсты в тьме ночной»; «Ребенка больного всего *вытер*, И весь день *творил* над ним молитвы»; «*Страшный вред* ему *творя*»; «На дворе у низкого забора Два бедных *деревца* стоят в отраду взора»; «Да не *вредят* полям опасный хлад дождей И *ветра* позднего осенние набег»; «И *ветер*, лаская листочки *древес*»; «Резвилась, *ветреным* двором окружена»; «В *ворота* вошла она, На *подворье* тишина»; «*Творцу* молитесь; он могучий: Он *правит* *ветром*»; «Себе самой *Противуречила* я, милое спасая И *ненавистное* *притворно* извиняя»; «Я про себя *превратно* толковал Понятный смысл *правдивых* разговоров»; «Только пьяное вино *Раствори* водою *трезвой?*»; «Кого *восторгом* чистых дум *Боготворить* не устыдился»; «*Товар* запасливой *торговли*»; «*Дворец* казался *островом* печальным»; «И *воровать* уже забуду *Казенные* *дрова*»; «*Приехать* *завтра* до *рассвета*»; «Так, *здравая*, она *восторжествует*».

Существенное место среди повторяющихся созвучий Пушкина принадлежит созвучиям, в состав которых входят шипящие и ч:

б-ж / б-ш / п-ш: «Короля *почли* убитым, И никто не *пожалел*»; «В *божественной* крови яд быстрый *побежал*»; «*Сбежали*, как *бешеные* волки»; «В *пучину* вод *опущена*»;

в-ж / в-ш / в-ч: «Иль *выше* мнения *отважно* вознесясь»; «*Свежа*, как *вешняя* заря»; «На столик ставят *воцаной* *Кувшин* с брусничною водою»;

д-ж / д-ш / д-ч / т-ж / т-ш / т-ч: «*Надеждой* сладостной младенчески *дыша*»; «*Тяжкой* *тучей*»; «*Снова* *тучи* надо мною Собрались в *тишине*»; «*Изнывая* в *тишине*, Не хочу я быть *утешен*»; «*Равнодушно* бури *жду*»; «Да голос мой *душе* твоей Дарует то же *утешенье*, Да озарит он *заточенье* Лучом *лицейских* *ясных* дней»; «Не *тужи*, *душа* моя»;

л-ж / л-ш / л-ш / л-ч: «Я проклял *знаний* *ложный* свет, А слава... *луч* ее *случайный* Неуловим»; «*ложи* *блещут*»; «*Напрасно* *блещет* *луч* денницы»; «*Колчан* и *лук*, *кинжал* *грузинский*»; «*прельщенный* *мыслью* *ложной*»;

м-ч / м-ш / м-ш: «В *гордыне* *возмечтав* *мечом* низвергнуть троны — «С *мечами* на тебя подымут *мощны* длани»; «Оба *мощною* рукою *Оперлися* на *мечи*»; «*Клейменный* *мощною* *чумой*»; «И *хладно* руку *жмет* *чуме*»; «Во *цвете* *здравия* и *му-*

жества и мощи»; «И миценье, бурная мечта»; «Тебе смешны мучения мои»; «Бурь порыв мятежный Рассеял прежние мечты»; «И саблей машет — и к Десне Проворно мчится на коне»; «умножить Дворовые толпы измученных рабов»;

р-ч / р-ш / р-ж: «...мои стихи, сливаясь и журча, Текут, ручьи любви»; «...Восемь дней сражение длилось»; «Спор решен был наконец»; «На берег выброшен грозою, Я гимны прежние пою»; «Осмотрен, вновь обит, упрочен Забвенью брошенный возок»; «Пружины ржавые опять пришли в движение»; «Всем домом правила одна Парашиа. Поручено ей было счеты вести»; «С родным прощаясь рубежом»;

д-р-ж / т-р-ж: «Святое дружбы торжество»; «Когда гремел мазурки гром, В огромной зале все дрожало, Паркет трещал под каблуком, Тряслися, дребезжали рамы»; «Мог удержать смятенье и мятеж; Передо мной они дрожали в страхе; Возвысить глас измена не дерзала»;

к-р-ш / к-р-ж: «У! как теперь окружена Крещенским холодом она»; «Где ты, вином разгоряченный, Семей счастливой окруженный».

Однотипные созвучия не только концентрируются в строке или соседних строках, но и распространяются на более развернутые фрагменты текста. Вот часть стихотворения «Стамбул гяуры нынче славят...», звуковой рисунок которого организуют разные трехконсонантные группы, производные от созвучия *р-ч*:

К нам из Стамбула
Пришел гонимый янычар...
От Руцука до старой Смирны
От Трапезунда до Тульчи
Скликай псов на праздник жирный,
Толпой ходили палачи;

Треща в объятиях пожаров,
Валились дома янычаров;
Окровавленные зубцы
Везде торчали; угли тлели;
На кольях, скорчась, мертвецы
Оцепенелые чернели.

На близком расстоянии друг от друга стоят неполные созвучия, на далеком более полные: *пришел* — *Руцук*, *жирный* — *пожар*, *треща* — *торчали*, *янычары* — *чернели*; ср. глубокую звуковую переключку иного рода: *Трапезунд* — *праздник*.

Повторяющиеся созвучия перечисленными не ограничиваются. Можно было бы привести подобные же гнезда с созвучиями *в-л-с*, *с-р-н*, *д-м*, *к-р-т* и т. д. Однако и приведенный материал дает представление о приверженности Пушкина к варьированию определенных созвучий, определяющих не только звуковой облик определенного текста, но в значительной мере и звуковой облик всей поэзии Пушкина.

Возвращение к одним и тем же созвучиям сопровождается расширением круга созвучий, которые оказываются в непосредственной близости друг к другу. Наряду с часто повторяющимися созвучиями используются разнообразные редкие звуко-

вые комплексы: «*Донага Радивоя раздели, Атаганом ему кожу вспороли*»; «*Высокой страсти не имея Для звуков жизни не щадить*»; «*свирепый зверь*»; «*Младая кровь играет, Смирйяй себя молитвой и постом*»; «*Чтоб угостить тебя его искусством*».

Звуковая симметрия, глубина и точность звуковых совпадений то и дело нарушается в пользу неточных, неглубоких, размытых, осложненных звуковых сочетаний. Роль этих типов сочетаний в композиции произведения едва ли не больше, чем роль чистых и глубоких сочетаний. Именно благодаря широкому использованию не совсем совпадающих созвучий достигается высокая степень звуковой организованности текста, при которой каждое слово текста (в идеальном случае) имеет более или менее полное звуковое соответствие вблизи или на расстоянии, включено в сложную систему рассеянных звуковых перекличек.

Способы звуковой организации текста

Звуковая композиция многих пушкинских стихов начинается с заглавия. Консонантный состав заглавного слова отражается в одном из слов текста: «*Мадонна*» — «*среди медленных трудов*», «*Наперсник*» — «*признаний*», «*Признание*» — «*напрасный*». Состав многоконсонантного слова отражается в разных словах текста: «*Портрет*» — «*Она является порой*»; «*Стремится до утраты сил*»; «*Закливание*» — «*И с неба лунные лучи Скользят на камни гробовые*», «*Эпитафия младенцу*» — «*Благословляет мать и молит за отца*».

Заглавие — источник звукового ряда, проходящего через стихотворение. Как отметил Д. Д. Благой, звуковой состав слова *анчар*, повторяющегося в тексте, отражен в словах *черным, прозрачною, ручьями, дремучий, горючий*. Слово *утопленник* начинает ряд *поплетусь, полатах, впились, захлопнул, лопнул, напролет*. Консонантный состав слова *жалобы*, вынесенного в заглавие стихотворения «*Дорожные жалобы*», варьируется в словах *большой* («*На большой мне, знать, дороге*»), *шлагбаум* («*Иль мне в лоб шлагбаум влепит*»), *пошел*. Консонантный состав многих заглавных слов полностью или частично отражается в нескольких словах стихотворения: «*Приятелю*» — «*не притворяйся, прелестная Лаура*», *Петрарка*; «*Сонет*» — «*суетного, под сенью*»; «*Мордвинову*» — «*единый, денницы, новый, один, на рамена поднявши мощный труд*», «*дань сибирских руд*», *равно*; «*Выздоровление*» — «*видел, неверное, волнение*» («*Тебя ль я видел, милый друг? Или неверное то было сновиденье. С каким волнением...*»), *властвовать, свидетель, славных*; «*Прелестнице*» — «*распалять, И трепет уст и жар ланит*», «*Напрасны хитрые старанья, предательскую, Ласкай неопытный порок, В твоих объятиях усталый*»; «*Коварность*» — «*взор острый пригвоздя*» — «*И сонного врагу предал со смехом*» — «*Ты осужден последним приговором*»; «*Наполеон*» — «*полн, великоленная, племена, пленяло, упоенье, плененный, пало, пылай, оцепенелыми, ополченья, отплачены, искуплены, полуночи*».

Когда заглавие состоит из нескольких слов, в тексте может отразиться консонантный состав одного из них: «*Фонтану Бахчисарайского дворца*»: «*Принес я в*

дар тебе две розы»; «Черная шаль» — гречанка, вечерняя. Заглавие цикла «Подражания Корану» имеет своеобразные отражения в тексте: слово *Коран* повторяется, а слово *подражания* имеет звуковые подобию: «...мой Коран Дрожащей твари проповедай»; «Спокойно возвещай Коран, Не понуждая нечестивых!» Слово *подражания* имеет и другие соответствия: *поддержаны* (V), «Блаженны падшие в сраженьи» (VI), *пещере* (VII), «господом отверженная дань» (VIII), *жадно, пробужденья, дрожащей* (IX).

Подобные же отношения между заглавием и текстом характеризуют и поэмы Пушкина. В поэме «Кавказский пленник» консонантный состав повторяющегося в тексте слова *пленник* отражен с разной полнотой в словах *пепел, луна, пелена, пламень, племена, полный, упоенье, как лани, пыль, опененный, понял, поля, пень, пени, клонить колени, к луке склонясь, на лоне, покинул, поникни, кони*. В поэме «Полтава» консонантный состав заглавия отражен в словах *тополь, пылает, толна, полетела, лепетал, трепетала, пыль, запечатлен, потупляет* и т. д.

В некоторых стихотворениях почти все слова объединяются в пары или в сквозные звуковые ряды. В стихотворении «Анчар» консонантный состав первого слова *в пустыне* отражен в разных словах, последовательно объединяющих строфы (иногда совпадает и положение этих слов — первая строка строфы), во второй строфе: «Природа жаждущих *стеней*», вторая строка 3-й строфы: «К полудню *растопясь* от зною», первая строка 4-й строфы — «К нему и *птица* не летит», 4-я строка 5-й строфы: «Стекает дождь в *песок* горячий» (слово одновременно сопряжено со словом *скупой* в 1-й строфе). В 6-й строфе консонантный состав исходного слова отражается по-разному в разных парах: *послал* — «*послушно в путь потек*». В 7-й строфе исходная группа согласных преобразуется: «*Принес он смертную смолу*», в то же время продолжается и развитие звукового движения предшествующей строфы: «*И пот по бледному челу*». 8-я строфа выделена и представляет собой контраст предшествующим строфам. В ней проявляется та же группа согласных в звонком варианте: «*И умер бедный раб у ног Непобедимого владыки*». Тесно связаны не только слова *бедный* — *непобедимый*, но и слово предшествующей строфы *бледный* — «*бледное чело*» — «*бедный раб*» (ср. к полудню). 9 строфа отчасти повторяет звуковые соотношения 6 строфы. Это создает и повтор лексический, и повтор звуковой: «*напитал Свои послушливые стрелы*». Слово *растопясь* обращено к слову *прозрачною* и *оросит, оросит* в свою очередь соотносится с парой *струился* — *стрелы*.

Кроме уже рассмотренных рядов в стихотворении есть еще несколько. В одном из них: *мертвую* — *древо* — *тлетворный* — «к *утру* *возвратился*» два слова, *древо* и *тлетворный*, стоят в соседних строках: «На *древо* смерти набегит — И мчит-ся прочь, уже *тлетворный*». Повторяющиеся объединения созвучий — «С его *ветвей, уж ядовит*» — «Да *ветвь* с *увядшими* листьями», дают отражение в слове *сводом*: «Под *сводом* шалаша». Много парных повторов: *лег* — *на лыжи, вселенной* — *властный, летит* — *лист, густой* — *стекает, жаждущих* — *дождь, человек* — *чело, набегит* — *блуждая, каплет* — *гибель, мчится* — *туча* (Ср.; в «Бесах»: *мчатся тучи*), ср. также переключку: *смертную* — *царь тем*.

В стихотворении «Дорожные жалобы» в свою очередь множество таких пар и рядов: *долго ль... гулять — в телеге — долго ль... голодной — холодной* (рифма) — *то ли дело; наследственной — судил* (в строфе) — *злодею; в коляске — колесом — в лесу — околею; верхом — во рву — трюфли; Яра — о деревне; на свете — водой — о невесте; размытом — мостом — на месте — по Мясницкой; знать — окостенит — тоске — на досуге; кибитке — господь — копытом — где-нибудь — быть; карете — дороге — на горе — в карантине; умереть — «рюмка рома»; мне — камнях — меня — мне — мне — поминать; чума — помышлять; в лоб.... влепит — соблюдать; инвалид — невольной и т. д.*

Контактный звуковой повтор в некоторых стихотворениях входит в состав сквозного звукового ряда. В стихотворении «В начале жизни школу помню я...» ряд начинается словами *но видом*, затем появляются слова с группой согласных *с-в-т*, которые переходят из строфы в строфу: *светлые, святыня, советов, под свод*. В восьмой строфе группа согласных видоизменяется — *предавал*, но в следующей строфе возвращается снова — «*светлых вод*», а исходное *но видом* приобретает соответствие *недвижных*. В последующих строфах сменяются слова с разными группами согласных: *свитки, наводило, при виде, два, безвестных*. Этот ряд пересекается с другим, менее развернутым: «Я про себя *превратно* толковал Понятный смысл *правдивых* разговоров» — Я *предавал — дерев — при виде*.

В стихотворении «Жил на свете рыцарь бедный...» один из контактных повторов тяготеет к началу: «*Видел он Марию деву*», его предваряют слова *на свете, с виду, виденье*, за ним следуют слова *ни святому, проводил, не ведал*. Другой контактный повтор: «Но Пречистая сердечно *Заступилась* за него И *впустила* в царство вечно Паладина своего» — находится в конце стихотворения. К нему ведут слова *непостижное, путешествуя, поста, не путем*.

В подобных построениях одно из слов, входящих в состав размытого сочетания, приобретает более полное соответствие на расстоянии: «В великолепный *мрак* чужого сада» — «Бродил *угрюмый*» — «все *кумиры* сада...» В других случаях далекое соответствие смешанного, размытого сочетания представляет собой еще одну вариацию исходного звукового комплекса. В стихотворении «Зимнее утро» сменяют друг друга вариации *г-л-б / к-л-п / к-б-л*: «Под *голубыми* небесами *Великолепными* коврами» — «*Кобылку* бурую *запречь*», в стихотворении «Памятник» — *г-л-в / х-в-л / к-л-в*: «Вознесся выше он *главою* непокорной...» — «*Хвалу и клевету* приемли равнодушно».

Контактный повтор может иметь более или менее сходное соответствие на расстоянии. Соотнесенные объединения такого рода, как правило, не совпадают. Они отличаются друг от друга либо количеством согласных, либо расположением пар, либо всем вместе взятым. Не совпадает качество согласных: «И он послушно в *путь* потек»; «И умер бедный раб у ног *Непобедимого* владыки» (Анчар). Не совпадает количество согласных: «Твой *стройный стан* я заключаю»; «Безмолвна, от *стесненных* рук Освобождая *стан* свой гибкой»; «Клянупо коварные *старанья* *Преступной* юности моей» («Когда в объятия мои...»); «*Питомцы ветреной* Судьбы, *Тираны* мира, трепещите!» — «Где сжатый *верными* руками Граждан над *равными*

главами» («Вольность»). В соотнесенных парах не совпадает ни количество, ни качество согласных: «Мои домашние в смущение пришли... Но думали, что ночь и сна покой целебный Охолодят во мне болезни жар враждебный» — «Я оком стал глядеть болезненно-отверстым, Как от бельма врачом избавленный слепец» («Странник»).

Несовпадение между группами сочетаний может быть столь большим, что они почти не ощущаются как родственные. Например, в стихотворении «Осень» пара вероятно — нравится: «мне нравится она, Как, вероятно, вам чахоточная дева» — связана со следующей парой: «Очей очарованье» словом очарованье.

Варьирующиеся объединения однотипных созвучий имеют в композиции разных стихотворений разное место. В одних случаях они соотносятся только друг с другом, в других — имеют точки соприкосновения с другими словами стихотворения.

Рисунок соседних строк частично совпадает, если в них сочетаются два контактных повтора, которые не сменяют друг друга, как в только что рассмотренных случаях, а чередуются друг с другом, так что возникает либо симметричный, либо перекрестный рисунок строк: «В своем отечестве престал ты быть пророком, Хоть дерзких умников простерлася рука»; «Шатры белеют за рекой, Щиты, как зарево, блистают»; «Вечерней, утренней порой, На берегу реки родной, В тени украинских черешен»; «Сбруя блещет на стойках дубовых, В стойлах лоснятся борзые кони».

Такой рисунок повторяется и при дистантном повторе: «Еще ли северная слава» — «Кому суворовского лавра» («Бородинская годовщина»); при перекрестном расположении соотнесенных слов: «Отцы пустынноики и жены непорочны» — «Во дни печальные великого поста» («Отцы пустынноики...»). По этому же принципу организованы строки в некоторых строфах «Евгения Онегина»: «Здорова, кланяться велели» — «Два раза заглянул, а там»; «Перескажу простые речи» — «У старых лип, у ручейка»; «На мой прославленный портрет» — «Потреплет лавры старика»; «Водились русские блины» — «Подблюдны песни, хоровод»; «Кто клеветы про нас не сеет» — «Призрака суетный искатель»; «Все ярусы окинул взором» — «Раскланялся, потом на сцену В большом рассеянье взглянул»; ср. повторы в разных строфах: «Куртины, кровли и забор» — «Картины вас не привлекут». Строки с частично совпадающим звуковым рисунком связывают рядом стоящие строфы: «Меж сыром лимбургским живым И ананасом золотым. / Еще бокалов жажда просит Залить горячий жир котлет».

Такие звуковые композиции характерны и для части рифмующихся строк:

И скоро, скоро смолкнет брань
Средь рабского народа,
Ты молоток возьмешь во длань
И воззовешь: свобода!

Перекликаются не только рифмующиеся слова брань — длань, но и слова внутри строки: смолкнет — молоток.

При ином распределении слов в строке одно из рифмующихся слов имеет два соответствия в одной строке — свою рифменную пару и более или менее полное отражение внутри строки:

И ты, встревоженный, в Севилу полетел,
Благословенный край, пленительный предел!

Кроме пары *полетел* — *предел* строки связаны парой *полетел* — *пленительный*, ср. *Севилу* — *благословенный*.

В звуковом отношении могут быть соотнесены начало и конец стихотворения. При этом возможен разный рисунок строк. Соотносится слово первой и последней строки, в частности, первое и последнее слово. В стихотворении «Дионея» так соотносится первое слово *Хромид* («Хромид в тебя влюблен...») и последнее — *хранит* («Улыбку нежную лицо твоё хранит»), ср. «К чему холодные *сомнения?*» — «Пишу я наши *имена*» («Чаадаеву»). В некоторых стихотворениях звуковой рисунок одной из строк начала частично повторяется в конце: «С окровавленными *мечами*» — «Не *отравляемым* ничем» («Недаром вы приснились мне...»); «*Цветы последние* милей» — «Живее *сладкого свиданья*»; «*Поверь*: когда *слепней* и *комаров*» — «*Прихлопни* их *проворной эпиграммой*» («Совет»); «И, *кажется*, мой *быстрый* гнев *угас*» — «Как *налечу* *нежданный*, *беспощадный*. Так в облаках *кружится ястреб* жадный И сторожит *индеек* и *гусей*» («Друзьям»); «Хоть *тяжело* подчас в ней *бремя*» — «А *время* гонит *лошадей*» («Телега жизни»).

Частично совпадающие строки входят в состав более сложных композиций. Например, в стихотворении «Ненастный день потух...» развернутый фрагмент текста распадается на три отрезка, каждый из которых содержит лексический повтор *одна*. За ними следуют два ряда звуковых повторов: *печальна, плачет, плеч, теперь, пред, предает*: «*Теперь* она сидит *печальна* и *одна*... *Одна*... никто *пред* ней не *плачет*, не тоскует»; «*Одна*... ничьим устам она не *предает* Ни *плеч*, ни *влажных* уст, ни *персей* *белоснежных*».

Иногда звуковой рисунок строки распределяется между двумя строками: «Счастлив, кто *избран* *своейравно*» — «Потупя голову, *ревниво* *Признанья* слушает твои»; «Из душистой *келейки* медовой *Вылетела* первая пчелка» — «Распустятся *клейкие* *листочки*»; «В дыму, в *крови*, сквозь тучи стрел *Теперь* твоя *дорога*»; «Но ты *предвидишь* свой удел, *Грядущий* наш *Квирига!*» В некоторых стихотворениях такие построения связывает лексический повтор: «*Анчар*, как грозный часовой, Стоит один во всей *вселенной*. / Но человека человек Послал к *анчару* *властным* взглядом».

Два явно выраженных звуковых ряда развиваются несимметрично, также образуя сложные композиции: «По звонким *скважинам* пустого тростника, Уже *наигрывал* я *слабыми* *перстами* И гимны *важные*, *внушенные* богами, И песни *мирные* *фригийских* *пастухов*».

В развернутых текстах параллельные строки возникают в результате пересечения сквозных звуковых рядов. «Параллельные строки» входят в состав более

сложных построений. Одно из созвучий, их образующих, представляет собой одно из звеньев развернутого звукового ряда. Другое созвучие сопутствует этому ряду. К некоторым словам сквозных звуковых рядов примыкает более короткий ряд повторяющихся созвучий. Например, в стихотворении «Из Пиндемонти»: *участи, мешать... воевать, печать, чуткая, отчета не давать, вот счастье.*

Многочисленные повторы превращаются в звуковые лейтмотивы определенных текстов или некоторых фрагментов развернутых текстов. Один из звуковых лейтмотивов «Полтавы» связан со словами, объединенными созвучиями *г-р, р-д, г-р-т*. Слова с этими созвучиями сгущаются в начале и конце поэмы — в описании полтавской битвы: *горит, грохочут, ряды, ядра, гремит, рать за ратью, гордятся, под градом, отряды, груды*. Здесь они взаимодействуют с созвучиями *р-ж, д-р-ж* и т. п.: *жар, пожирал, жребия, державства, товарищи, Шереметев, полудержавный, дружины, отраженным, шары, режет, скрежет, ржанье*. Оба эти ряда в некоторых строках пересекаются.

В некоторых стихотворениях звуковой рисунок строфы основан на смене разнотипных контактных повторов. В последней строфе стихотворения «Кто видел край, где роскошью природы...» три объединения разнотипных созвучий: «И своды скал, и моря блеск лазурный»; «Минувших лет воскреснет ли краса!»; «Душой уснуть на лоне мирной лени».

Контактный повтор имеет на расстоянии одиночное соответствие, которое примыкает к другому контактному повтору. Так соотносятся вторая и третья строки стихотворения «Город пышный, город бедный...» с его концом: «Дух неволи, стройный вид, Свод небес зелено-бледный» — «Ходит маленькая ножка, Вьется локон золотой». Этот простой рисунок повторяется и в стихотворениях, содержащих несколько разнотипных контактных повторов.

Эти закономерности могут распространяться и на все стихотворение. В стихотворении «Румяный критик мой, насмешник толстопузый...» сменяют друг друга разнотипные контактные повторы, часть которых имеет соответствие в определенном слове или словах на расстоянии. Объединения разнотипных созвучий идут друг за другом почти без перерыва: «Поди-ка ты сюда, присядь-ка ты со мной, Попробуй, сладим ли с проклятою хандрой»; *с-к-т; г-с-т*: «За ними чернозем, равнины скат отлогий, Над ними серых туч густая полоса» — «Что, брат? уж не трунишь, тоска берет — ага»; *д-р-в*: «Где речка? На дворе у низкого забора Два бедных деревца стоят в отраду взора, Два только деревца. И то из них одно <...> И только. На дворе живой собаки нет» — «Чтоб тот отца позвал да церковь отворил» — «Сиди, как у ворот угрюмого Кавказа»; *л-ж*: «Дождливой осенью совсем обнажено, И листья на другом, размокнув и желтея, Чтоб лужу засорить, лишь только ждут Борей»; *м-ж- / м-ш*: «Вот, правда, мужичок, за ним две бабы вслед. Без шапки он; несет под мышкой гроб ребенка»; ср. «Румяный критик мой, насмешник толстопузый»; *с-к-р / с-х-р*: «Скорей! ждать некогда! давно бы схоронил».

Особую роль в звуковой организации текста играют многоконсонантные слова. Консонантный состав многоконсонантного слова отражается в той или иной мере в разных более простых словах. Многоконсонантное слово предшествует бо-

лее простым словам. Эти слова в ряде строк непосредственно примыкают друг к другу: «*Стамбул для сладостей порока Мольбе и сабле изменил*»; «С доверчивой надеждой первых лет, Дружьям иным душой предался нежной»; «Как сладостно явление ее Из тихих волн, при свете ночи лунной!»; «Я видел твой корабль игралищем валов И якорь, верженный близ диких берегов». Аналогичный рисунок характеризует и строки, оторванные друг от друга: «В степи мирской, печальной и безбрежной» — «Бежит, кипит, сверкая и журча»; «Под ними спит сей властелин» — «Сей остальной из стаи славной». При «распадении» многоконсонантного слова возникает и более сложный звуковой рисунок: «Звезда печальная, вечерняя звезда, Твой луч осеребрил увядшие равнины, И дремлющий залив, и черных скал вершины»; «Люблю твой слабый свет в небесной вышине».

Многоконсонантное слово соседствует с одним из более простых слов. При дистантном расположении соотнесенных слов: «Вскормленный в неволе орел молодой» — «Туда, где синеют морские края».

И, наконец, многоконсонантное слово и его более простые производные имеют ступенчатое расположение:

В безмолвии песов, весной, во мгле ночей
Поет над розою восточный соловей,
Но роза милая не чувствует, не внемлет.

Многоконсонантное слово стоит между двумя более простыми словами: в строке: «Останься, тайный страж, в наследственной сени»; «Глубоко выразит сердечный тяжкий стон, И выстрадавший стих, пронзительно-унылый, Ударит по сердцам с неведомою силой».

Многоконсонантное слово следует за более простыми словами, вбирая в себя их звуковой состав: «Завидую тебе, питомец моря смелый, Под сенью парусов и в бурях поседелый! Спокойной пристани давно ли ты достиг»; «Целует руки, сети рвет, Любви, восторга слезы льет»; «Приятель твой Вольтер, Превратности судеб разительный пример». При дистантном расположении: «Красавиц наших бледный круг В ее сиянье исчезает» — «Ты сокровенное мечтанье».

Возникновение и последующее распадение многоконсонантного слова образуют звуковой стержень текста. В стихотворении «Буря» слова *скале* и *белой* в первых двух строках: «Ты видел деву на скале В одежде белой над волнами» — ведут к слову *блеск*, которое в свою очередь распадается на слова *алым*, *бился*: «Когда луч молний озарял Ее всечасно блеском алым, И ветер бился и летал».

Во второй части стихотворения «И дале мы пошли...» содержатся слова, консонантный состав которых частично отражает консонантный состав слова *стеклянная*, которое стоит в середине цепочки: *проклятою, касалась, разлегалась, раскалил, растрескалась, кинулся*:

И бесы тешились проклятою игрой:
До свода адского касалась вершиной

Гора стеклянная, как Арарат остра —
И разлегалась над темною равниной.
И бесы, раскалив, как жар, чугун ядра,
Пустили вниз его смердящими когтями.

Сквозной ряд в еще большей степени зависит от многоконсонантного слова, когда его начинает размытое объединение созвучий. В стихотворении «Поэту», первые строки которого скреплены размытым сочетанием *не дорожи — восторженных* («Поэт! *не дорожи* любовью народной. *Восторженных* похвал пройдет минутный шум»), сквозная звуковая цепь соотносится со словом *восторженных*, вслед за которым идут слова *живи, усовершенствуя*, «*всех строже*», «твой *треножник*». И, напротив, многоконсонантное слово идет следом за объединением частично совпадающих с ним созвучий. В стихотворении «Из Шенье» первая строка содержит пару соотнесенных слов «*Покров, упитанный язвительною кровью*». В следующей строке ей соответствует многоконсонантное слово *Кентавра*, от которого отталкиваются и слова *ревнивою*, рифмующиеся слова *роет, воеет, древесю*, слова *ветр, рев* в строке: «Дунул *ветр*; поднялся свист и *рев*». Звуковое движение идет на убыль и заканчивает ряд соотнесенных слов слово *воя*.

Роль рассмотренных приемов звуковой организации особенно велика в поэмах Пушкина. Это можно показать на примере «Медного всадника».

Звуковая организация «петербургской повести» «Медный всадник»

В. Брюсов, анализируя звукопись Пушкина, писал: «“Медный всадник” — одна сплошная звукопись. Следовало бы выписать каждый стих повести, чтобы раскрыть богатство звуковых сочетаний и звуковой изобразительности, скрытой в ней» [Брюсов 1955: 407].

Звуковые ряды тянутся от заглавия поэмы и ее подзаголовка (*Петербургская повесть*). Первая пара созвучий появляется до того, как начинается поэма: *всадник — повесть*. Слово *медный* имеет близкие и далекие соответствия на протяжении всей поэмы: ряд включает в себя несколько лексических повторов — слово *дом*, которое концентрируется во второй части, повторяется 13 раз, трижды повторяется слово *неведомый*: «И лес, *неведомый* лучам»; «Бросал в *неведомые* воды»; «Судьба с *неведомым* известьем». Повторяются и слова *дума, думать*. Ряд начинается со второй строки: «*Стоял он дум великих полн*» и проходит через вступление: *дум, неведомый, в тумане, думал, надменному, темно-зелеными* и начало первой части. В описании наводнения он прерывается и вновь появляется в строках: «*печален, смутен*»; «И в *думе* скорбными очами». Строки: «Как *подымался* жадный вал, Его подошвы *подмывая*» — связывает более глубокое звуковое совпадение. Ряд продолжается в словах, расположенных в рифмующихся строках: *смятенный ум, мятетный шум, ужасных дум*. Слова этого ряда сгущаются в конце, в описа-

нии Медного Всадника: «И прямо, в *темной* вышине»; «Во мраке *медною* главой»; «Какая *дума* на челе», — в описании Евгения: *смятение*, «Смущенных глаз не *подымал*». Кончает ряд слово *домишко*.

Ряд слов варьирует консонантный состав слова *всадник*: *одинок*о, *здесь*, *соседу*, *суждено*, *сюда*, *садами*, *воздух*, *повествование*, *взять*, *высота*, *известье*, *судей*. В сочетаниях «*несется Всадник Медный*», «*повсюду Всадник Медный*» к слову *всадник* примыкают более или менее полные его соответствия. Имеет соответствия и все заглавное сочетание: «На зло *надменному соседу*»; «*Темно-зелеными садами*»; «*Сиянье шапок этих медных*».

Другое слово подзаголовка отражено отчасти в слове, начинающем поэму (*бург — на берегу*), отчасти в предлоге третьей строки: *Петер — пред*.

Появлению первого звукового повтора предшествуют строки, в которых нет явных звуковых переключек. Эти строки начинают несколько звуковых рядов, которые проходят через поэму. Почти каждое слово начала — источник определенного звукового ряда: *на берегу*, *пустынных*, *волн*, *стоял*, *великих*, *полн*, *вдаль*, *глядел*, *широко*, *неслася*, *челн*, *по мишистым*, *топким*. Например: *по мишистым*, *шумел*, *размышлений*, *мечтал*, *невмочь*, *возмущенной*, *от мучений*, *не примечал*, *мощный*, *смущенных*. Ряды тянутся и от других слов вступления: *громады померкла*, *сумрак*, *гром*, *к морям*, *Карамзина*, *кормой*, *мокрой*, *громко*, *кругом*, *кумир*, *во мраке*. Слово *говор* в строке: «И блеск, и шум, и *говор* балов» — начало ряда *врагом*, *как воры*, *кровли*, *кров*, *верхом*, *прикован*, *покрывала*, *гривенник*, *скривились*, *открывал*, *граф*, *волей роковой*, *кровь*. Разные ряды имеют разную длину, но распределяются они по всему тексту. В некоторых случаях соотносится лишь пара слов: *чугунных — чухонца*.

Звуковые ряды отличаются друг от друга не только своей длиной. Одни звуковые ряды выходят на поверхность в звуковых повторах или объединениях однотипных созвучий, другие — нет. Хотя, как правило, в строке или соседних строках объединяются слова, принадлежащие к длинным звуковым рядам, это необязательно. Ряд, к которому принадлежит звуковой повтор «*Влачил* ни зверь, ни *человек*», этими двумя словами и ограничивается.

Чаще всего выходит на поверхность ряд, организованный созвучиями *п-р*, *п-р-т*, *п-р-с* и вариациями: «И *запируем* на *просторе*»; «Звать этим именем. Оно *Звучит приятно*; с ним давно *Мое перо* к тому же дружно»; «И под *пером* Карамзина В родных преданьях *прозвучало*»; «Уж кое-как себе устрою *Приют* смиренный и *простой*»; «Стоит с *простертою* рукою *Кумир* на *бронзовом* коне»; «*Против* ужасных *потрясений*»; «Ни *призрак* мертвый... Раз он спал На *невской пристани*». Звуковые соответствия некоторых слов отражают не центральное созвучие, а другую часть его консонантного состава: «К богатым *пристаням* *стремятся*»; «В родных *преданьях* *прозвучало*».

К этим объединениям примыкают объединения частично совпадающих созвучий: «В *опасный путь* *среди* бурных вод *Его* *пустились* генералы *Спасать* и страхом обуялый И дома *тонущий* народ»; «Плескал на *пристань*, ропща *пени*

И бьясь об гладкие *ступени*»; «Или чиновник *посетит*, Гуляя в лодке в воскресенье, *Пустынный остров*».

Соотносятся и некоторые другие объединения однотипных созвучий: *д-ч, д-ш, д-ж, т-ж*: «*Дичится знатных и не тужит*»; «Спешит, *душою* замирая, В надежде, страхе и тоске»; «И тяжело Нева *дышала*»; *п-ш, п-ш, б-ж* и т. д.: «*Пишу, читаю без лампады, И ясны спящие громады*»; «*Шипенье* пенистых бокалов И *пунша* пламень голубой»; «Зрит Божий гнев и казни ждет. Увы! все гибнет: кров и *пища*»; *в-ш, в-ж, в-ч*: «*Тревожить вечный сон Петра*»; «Кто *неподвижно* *возвышался* Во мраке медною главой». Эти созвучия варьируются и при изображении повторяющихся ситуаций: «Где над *возвышенным* крыльцом С поднятой лапой, как *живые*, Стоят два льва *сторожевые*, На звере мраморном верхом, Без шляпы, руки *сжав* крестом, Сидел *недвижный*, страшно бледный, Евгений». — «Он очутился под столбами Большого дома. На крыльце С поднятой лапой, как *живые*, Стояли львы *сторожевые*, И прямо в темной *вышине*».

Варьирующиеся сочетания занимают разное место в композиции целого. Некоторые объединения однотипных созвучий расположены на небольшом расстоянии друг от друга: «И вдруг, как *зверь остервенясь*» — «*Товар* запасливой *торговли*» — «*Дворец* казался *островом* печальным». Повтор определенных созвучий устанавливает переключки и между оторванными друг от друга фрагментами текста. Однотипные созвучия связывают строки начала и конца поэмы: «В Европу прорубить *окно*, *Ногою* твердой стать при море» — «А в сем *коне* какой *огонь!*»; «На звонко скачущем *коне*»; середины и конца: «Нева *Обратно* шла *гневна*, бурлива»; «*Не унывая*, открывал *Невой* ограбленный подвал»; «*Мгновенно* *гневом* возгоря».

Объединения однотипных созвучий и звуковые повторы представляют собой лишь часть более сложных звуковых композиций. Почти все объединения созвучий притягивают к себе более или менее развернутый звуковой ряд. Например, к объединению *Параши Препоручу* («Местечко получу, *Параши Препоручу* семейство наше») ведут слова *прошло, прежде, пирушка, пришел*. За ним следуют слова *обращен, с небреженьем, прежний, прошла, обращал, изображеньем, прижимал*. Паре *шипенье — пунш* в строках «*Шипенье* пенистых бокалов И *пунша* пламень голубой» — предшествуют слова *пышно, башен, пишу, спящие, спешит*, а пара бокалов — голубой входит в ряд *корабли, блеск, неколебимо, клубясь, обломки, на балкон, глубина, плескал, капал, вскипела, ни былинки*. Объединению «*Утра луч Из-за усталых бледных туч* Блеснул над тихою столицей» предшествует длинный ряд слов с созвучиями *с-л, т-л, с-т-л*: *стоял, стремился, отсель, сто лет, оделась, столица, золотые, лица, холостой, лоскутья, простреленных, металась, в постеле, блистало, разделся, сидел, хлестал, злодей, сел, тела, усталых, след, стал, не устоял, питался, вслед, встал, остановился, столбами, стояли, сидел, сила, властелин, строитель, пустился, остался*. Созвучие *т-в-р* входит в слова *твердой, дворцов, острова, твердыни, творенье, тревожить* во вступлении, *ветер, остров, с дворов, тревоги, мертвый, дверей, чудотворный, варит* в основной части.

В ряде случаев глубокие совпадения созвучий отстоят друг от друга на большом расстоянии, в то время как неполные и неглубокие соответствия могут сто-

ять в непосредственной близости. Слово *вечный* в строке: «Тревожить *вечный* сон Петра» — имеет приблизительное соответствие в непосредственной близости *тревожить*, и более полное соответствие на расстоянии: «И чуя *вешни* дни, ликует». Таковы же соотношения между ближним и дальним соответствием слова в таких звуковых композициях: «На город *кинулась*» — «В решетки *хлынули* каналы, Бедняк *проснулся*» — «*Прояснились* В нем страшно мысли. Он *узнал...*» В осложненном виде аналогичный рисунок представлен и в строках: «Дышал *ноябрь* осенним хладом» — «Стоит с простертою рукою Кумир на *бронзовом* коне» — «Насилье, *брань*, тревога, вой!.. И, грабежом отягощенны, Боясь погони, утомленны, Спешат разбойники домой».

В пары объединяются и частично совпадающие созвучия: «И *вдаль* глядел»; «*Однообразную* красоту». Некоторые объединения однотипных созвучий носят единичный характер, не повторяются: «И долго с *бурными* волнами *Боролся* опытный *гребец*».

Между объединением однотипных созвучий располагаются отдельные созвучия, поддерживающие непрерывность определенного звукового ряда. Строки: «Бросал в *неведомые* воды Свой *ветхий* невод» — во вступлении соотносятся со строками: «Его отчаянные взоры На край *один* наведены *Недвижно* были» — в первой главе и имеют развернутое соответствие в конце поэмы; при этом часть слов в начале и конце поэмы совпадает: «Остров малый На *взморье* *виден*. Иногда Причалит с *неводом* туда Рыбак на ловле запоздалый... *Наводнение* Туда, играя, занесло Домишко *ветхий*. *Над* *водою* Остался он как черный куст». Эти объединения связывают слова, отражающие консонантный состав слова *неведомые*, отчасти совпадающие с консонантным составом заглавного слова *медный*.

Консонантный состав этого слова распределяется между разными словами, которые стоят в непосредственной близости друг к другу, в строке: «Где *дом* в углу вознесся *новый*»; «Одежда *ветхая* на нем»; или рассредоточены между соседними строками: «В гранит оделась *Нева*; *Мосты* повисли над *водами*»; «Как перед *новой* царицей Порфиноносная *вдова*»; «Люблю твой строгий, стройный *вид*, *Невы* державное течение». Исходное созвучие представлено и отдельными словами.

Роль определенных созвучий меняется на протяжении поэмы. Они то концентрируются, то разрежаются. Для некоторых фрагментов характерны определенные звуковые темы. Звуковые ряды, только намеченные в одном месте, выдвигаются на первый план в другом. В Предисловии ряд, идущий от слова *гляддел*, как бы намечен пунктиром: «А в час пирушки *холостой*» — «*Лоскутья* сих знамен победных» — «И чуя *вешни* дни, *ликует*». Слово этого ряда содержится и в начале первой главы: «Дышал *ноябрь* осенним *хладом*». При описании наводнения слова с разными вариантами созвучия следуют друг за другом на небольшом расстоянии: «*Котлом* клокоча и клубясь» — «воды вдруг *Втекли* в подземные подвалы» — «Челны С разбега *стекла* бьют кормой. *Лотки* под мокрой пеленой... Гроба с размытого *кладбища*». Слова этого ряда встречаются и дальше, но не в такой концентрации: «не *слыхал*» — «дождь в лицо ему *хлестал*» и в конце первой главы: «И он как будто *околдован*». Ряд с этим созвучием проходит и через вторую главу: «видит *лодку*»;

«И долго с бурными волнами». Слова с этим созвучием ступаются, образуя пары: «Глядит, идет... еще *глядит*» — «Толкует громко сам с собою» — «И вдруг, ударя в лоб рукою, *Захохотал*». Через две строки: «Но долго жители не спали И меж собою толковали...»; «С своим бесчувствием *холодным* Ходил народ...» И дальше вплоть до предпоследней строки варьируется одно и то же созвучие: «С дворов Свозили лодки... он *скитался*» — «за своим добром Не *приходил*» — «Его *стегали*... бьясь об гладкие ступени» — «К решетке *хладной* прилегло» — «Пред *горделивым* истуканом» — «Гуляя в лодке в воскресенье» — «*хладный* труп его». Через фрагмент, изображающий наводнение, проходит созвучие *п-т-р*, однако оно не акцентируется, а напротив, убрано в более сложные созвучия или присутствует в своем звонком варианте: «Рвалася к морю *против* бури... И *спорить* стало ей невмочь... Поутру над ее берегами... *Обратно* шла, гневна, бурлива... На город кинулась. *Пред* нею». — К концу фрагмента оно выходит на поверхность: «И всплыл *Петрополь*».

Звуковой рисунок некоторых строк частично повторяется в других строках. Одна из разновидностей построений такого рода — сочетание лексического и звукового повторов. Некоторые повторяющиеся слова имеют однотипные звуковые соответствия в разных местах поэмы: «Люблю тебя, *Петра творенье*» — «*Тревожить* вечный сон *Петра*»; «Твоих *задумчивых* ночей» — «И, не пуская *тьму* *ночную*»; «И тщетной злобою не *будут*» — «На злое *бедствие* глядел»; «И *лес, неведомый* лучам В *тумане* спрятанного солнца» — «из *тьмы лесов*»; «И *блеск, и шум, и* говор балов» — «*Плеская шумною* волной»; «*Плеская шумною* волной» — «*Мрачный вал Плескал* на пристань, ропща пени»; «*Вражду и плен* старинный свой Пусть *волны* финские забудут» — «Но, *торжеством* победы полны, Еще кипели злобно *волны*» — «Чрез *волны страшные* везет»; «Или, взломав свой *синий* лед, *Нева* к морям его *несет*» — «Где дом в углу вознесся *новый*»; «Челны С *разбега* стекла бьют кормой» — «Готов был *челн* — и наконец Достиг он *берега*»; «Блеснул над *тихой столицей*» — «*Тихонько* стал водить очами»; «*Судьба* с неведомым *известьем*» — «О *мощный властелин судьбы*»; «И *полон сумрачной* заботы» — «По сердцу *пламень* пробежал, Вскипела кровь. Он *мрачен* стал»; «На *берегу* пустынных *волн*» — «По *оживленным* берегам»; «*Стал* чужд. Весь день *бродил* *пешком*» — «Он *встал; пошел бродить, и* вдруг»; «К *решеткам* хлынули каналы» — «Чело К *решетке* *хладной* прилегло»; «*Безумец бедный* обошел» — «И во всю ночь *безумец бедный* Куда стопы ни *обращал*»; «*Мятежный шум* *Невы* и *ветров* раздавался» — «Он оглушен Был *шумом* *внутренней тревоги*»; «Дня на два, на три *разлучен*» — «О дне *минувшем. Утра луч*»; «Сойти не *может!* Вкруг него *Вода* и больше *ничего*» — «Узнать не *может*. Вид ужасный!»; «Там *буря* *выла*, Там носились *Обломки*... Боже, боже! там» — «*Обломки* хижин, *бревна, кровли*».

Некоторые слова сопровождают разные повторяющиеся созвучия: «*Невой* *ограбленный* подвал — Несчастье *невских берегов*»; «*Невы* *державное течение*» — «И *тяжело* *Нева дышала*». — «*Перегражденная* *Нева*».

Соотнесенные строки отделены друг от друга большими фрагментами текста: «*Толпой* со всех концов земли К *богатым пристаням* стремятся» — «А спал на

пристани, питался». Ближнее соответствие у слова *толпой* — «из *топи блат*», у слова *питался* — *плети*.

Часть соотнесенных пар с таким звуковым рисунком связана и смыслом и представляет собой симметричные синтаксические конструкции. Соотносятся, например, эпитеты при повторяющемся существительном: «Красуйся, град *Петров*, и стой» — На город *трепетный*; «Побежденная стихия» — «С *божией* стихией...»

Подобным образом ведут себя и некоторые повторяющиеся слова: «Вражду и плен *старинный* свой Пусть волны финские *забудут*» — «Ни о *забытой* старине»; «На *злое* бедствие глядел» — «*Беды* вчерашней»; «багряницей Уже прикрито было зло». Разные слова строки имеют разные соответствия на расстоянии: «*Лицо* тихонько *обращалось*» — «В его *лице* *изображалось*»; «*Лицо* тихонько *обращалось*... И он по *площади* *пустой*» — «Куда *стопы* ни *обращал*»; «*Бежать* *пустился*» — «И он по *площади* *пустой* *Бежит* и слышит за собой...»; «*мрачно* было: Дождь *капал*, ветер *выл* уныло» — «*Вскипела* кровь. Он *мрачен* стал»; «Он *мрачен* стал Пред горделивым истуканом» — «*Остался* он, как *черный* куст».

Лексический повтор сочетается и с более сложными звуковыми композициями. В строках: «*Боже, боже!* там» — «Увы! близехонько к волнам, / Почти у самого залива» — и перекликающихся с ними строках: «*Бежит* туда, где ждет его Судьба с неведомым известьем, Как с запечатанным письмом. И вот бежит уж он предместьем, И вот залив, и близок дом» — не только два лексических повтора (залив, близехонько — близок), но и два звуковых соответствия: *боже, боже* — повторяющиеся *бежит, почти* — запечатанным.

Далеко не все лексические повторы сопровождают однотипные созвучия, но, как показывает материал, лексический повтор в сочетании с звуковым повтором — широко распространенный прием организации текста.

Отдельные строки связаны между собой не лексическим и звуковым повтором, как в только что рассмотренных случаях, а двумя разнотипными звуковыми повторами: «Твоих *оград* узор *чугунный*» — «Одна *заря* сменить *другую*»; «*Приют* *убогого* *чухонца*» — «К *богатым* *пристаням* стремятся»; «Или, взломав свой *синий лед*» — «Дышал ноябрь *осенним* *хладом*»; «Как *челобитчик* у *дверей*» — «И *бедный* *ужин* свой *варит*»; «*Бунтуя* *злобно* *вкруг* него» — «Как *обуянный* *силой* *черной*»; «Там *буря* *выла*, там *носились* *Обломки*» — «*Насилье, брань, тревога, вой*»; «*Гроба* с *размытого* *кладбища*» — «И в *думе* *скорбными* *очами*»; «*Плеская* *шумною* *волной*» — «В *волненье* *разных* *размышлений*»; «*Вода* *сбыла*, и *мостовая*» — «И *вот* *бежит* *уж он* *предместьем*» — «*Вот* *место*, где их дом *стоит*»; «*Печален* *будет* мой *рассказ*» — «*Без* *шляпы*, *руки* *сжав* *крестом*». Созвучия, сконцентрированные в строке в одном месте, в другом рассредоточены между двумя строками: «*Беды* *вчерашней*; *багряницей*» — «*Невой* *ограбленный* *подвал*, *Сбираясь* *свой* *убыток* *важный*...»; «*Чернели* *избы* *здесь* и *там*, *Приют* *убогого* *чухонца*» — «*Над* *омраченный* *Петроградом*»; «Увы! его *смятенный*, ум *Против* *ужасных* *потрясений*» — «По *потрясенной* *мостовой*».

В одной паре соотнесенных слов качество согласных совпадает, в другой — нет: «*Береговой* ее *гранит*» — «*Багряницей* *Уже* *прикрито* было зло»; «*Невы* *державное*

течение» — «Россия снова торжествует»; «Воды сбыла, и мостовая Открылась» — «И место, где потоп играл». В соотнесенных словах не совпадает ни количество, ни качество согласных: «Его пустились генералы» — «И наглым буйством утомясь».

Повторяющиеся созвучия связывают не две, а три строки: «Громады стройные теснятся» — «Померкла старая Москва» — «Кумир с простертою рукою»; «Прошло сто лет, и юный град» — «А в час пирушки холостой» — «И покидая с небреженьем Свою добычу. Так злодей»; «Еще кипели злобно волны» — «Дождь капал, ветер выл уныло» — «Мрачный вал Плескал на пристань, ропща пени»; «Да умирится же с тобой И побежденная стихия» — «Уж пел бессмертными стихами» — «Ужо тебе!»... И вдруг *стремглав Бежать* пустился...

Частичное совпадение звукового рисунка некоторых строк возникает и благодаря тому, что многоконсонантному слову одной строки соответствуют два слова другой строки: «И ясны спящие громады» — «Твоей твердыни дым и гром» — «Под морем, город основался»; «Котлом клокоча и клубясь» — «Перекликался часовой... Вскочил Евгений»; «Кумир на бронзовом коне» — «Спешат разбойники домой».

Развертывание некоторых звуковых рядов основано на том, что определенное созвучие то выступает в полном виде, то распадается на два более простых: «И вдаль глядел. Пред ним широко» — «Бег санок вдоль Невы широкой» — «И ветер дул, печально воя» — «Все прибывала; что едва ли» — «Не одолев их буйной дури» — «Нева вздувалась и ревела» — «Втекли в подземные подвалы» — «Царям не совладеть. Он сел» — «Стоят два льва сторожевые» — «И он как будто околдован» — «Невы и ветров раздавался» — «И с ним вдали, во тьме ночной». Этот прием в свою очередь входит и в более сложные звуковые композиции: «Скривились домики, другие» — «Того, чьей волей роковой Под морем город основался».

Некоторые рифмующиеся строки содержат соотнесенные созвучия. При этом возможны два рисунка. Повторяющееся созвучие не соприкасается с рифмой. При смежной рифмовке: «Уж было поздно и темно; Серdito бился дождь в окно»; «Пишу, читаю без лампы, И ясны спящие громады»; «О дне минувшем. Утра луч Из-за усталых, бледных туч». При перекрестной и опоясывающей рифмовке: «Недвижный воздух и мороз... Девичьи лица ярче роз»; «В их стройно зыблемом строю» — «Насквозь простреленных в бою»; «И зубы стиснув, пальцы сжав» — «Шепнул он, злобно задрожав»; «Приют убогого чухонца» — «В тумане спрятанного солнца»; «Стал чужд. Весь день бродил пешком, А спал на пристани; нитался В окошко поданным куском».

Звуковой рисунок в рифмующихся строках Вступления: «И не пуская тьму ночную На золотые небеса, Одна заря сменить другую Спешит, дав ночи полчаса» — отчасти повторяется в строках Второй части: «Увы! его смятенный ум Против ужасных потрясений Не устоял. Мятежный, шум...»

При другом рисунке рифмующихся строк одно из рифмующихся слов имеет на расстоянии еще одно соответствие, помимо рифмы: «Поутру над ее берегами Толпился кучами народ, Любуясь брызгами, горами И пеной разъяренных вод»; ср. *берегами* — *горами*, *берегами* — *брызгами*; «Тихонько стал водить очами... Он очутился под столбами»; «И блеск, и шум, и говор балов» — «Шипенье пенистых

бокалов». Оба эти рисунка в некоторых случаях сочетаются: «Нева металась, как больной» — «Пришел Евгений молодой»; «Твоей твердыни дым и гром» — «Дарует сына в царский дом».

Рифмующиеся строки включаются в более сложные построения. Слова, соотнесенные в рифмующихся строках, имеют соответствие на расстоянии: «Дарует сына в царский дом» — «Не так сердито... Сонны очи» — «Редает мгла ненастной ночи».

Часть соотнесенных строк связана лексическим повтором, часть — звуковым: «бедный челн» — «Печален будет мой рассказ» — «челны... бьют кормой»; «Перегражденная Нева Обратно шла, гневна, бурлива» — «И всплыл Петрополь, как тритон, По пояс в воду погружен» — «Над огражденною скалою Кумир с простертою рукою»; «Красуйся, град Петров, и стой» — «Над омраченным Петроградом» — «Пройдет, быть может, год-другой» — «На город кинулась. Пред нею» — «На город трепетный сошла» — «Пред горделивым истуканом»; «...река все прибывала» — «Нева всю ночь Рвалась к морю против бури, Не одолев их буйной дури» — «Обратно шла, гневна, бурлива» — «Нева вздувалась и ревела, Котлом хлопоча и клубясь» — «Втекли в подземные подвалы» — «Невы и ветров раздавался».

Разные слова определенной строки имеют соответствия в разных местах. Некоторые строки входят в своего рода ступенчатые композиции: «Отсель грозить мы будем шведу» — «Недвижный воздух и мороз» — «Девичьи лица ярче роз»; «Громады стройные теснятся» — «Померкла старая Москва» — «Нева к морям его несет...»

Звуковые соответствия разных слов стягиваются в строке: «Дворцов и башен; корабли» — «Пишу, читаю без лампады» — «И пунша пламень голубой».

Определенные созвучия располагаются и асимметрично — слову одного фрагмента текста соответствует в другом несколько слов с тем же или сходным консонантным составом: «Он скоро свету Стал чужд. Весь день бродил пешком» — «торопливо Он встал; пошел бродить, и вдруг Остановился и вокруг Тихонько стал водить очами»; «В тумане спрятанного солнца» — «Увы! его смятенный ум Против ужасных потрясений Не устоял».

Некоторые объединения разнотипных созвучий связаны друг с другом, поскольку к ним примыкают слова с совпадающим или близким консонантным составом: «Пред ним широко Река неслася»; «В Европу прорубить окно, Ногою твердой стать при море»; «Местечко получу, Параше Препоручу семейство наше И воспитание ребят»; «И вдруг, как зверь остервенясь, На город кинулась. Пред нею» — «На город трепетный сошла. И долго жители не спали И меж собою толковали» — «С своим бесчувствием холодным Ходил народ. Чиновный люд, Покинув свой ночной приют».

Другой важный для поэмы звуковой ряд, включающий слова *берег, корабли, гребец, багряница*, также сочетается с объединением разнотипных созвучий: «В село ворвавшись ломит, режет, Крушит и грабит; вопли, скрежет» — «И долго с бурными волнами Боролся опытный гребец» — «Утра луч Из-за усталых, бледных

туч Блеснул над тихою столицей И не нашел уже следов Беды вчерашней; багрянницей...» — «Не унывая, открывал Невой ограбленный подвал...»

Сквозные звуковые ряды сопровождают повторяющиеся сопутствующие созвучия. Ряд с созвучием *п-р-т* помимо уже рассмотренного повторяющегося созвучия *г-р-д* имеет и другие повторяющиеся созвучия и вариации: *п-т-р* / *в-т-р*: «Люблю тебя, Петра творенье»; «Тревожить вечный сон Петра»; «Добро, строитель чудотворный»; *п-р-с* / *р-т-в*: «ни призрак мертвый»; *п-р-т* / *г-л-д*: «И вдаль глядел. Пред ним широко»; «хладный труп его»; *п-р-с* / *п-р-с-т* / *с-т-л*: «И перед младшею столицей»; «И спорить стало ей невмочь»; «Против ужасных потрясений Не устоял»; «Бросали камни вслед ему»; «торопливо Он встал»; «...приступ! злые волны, Как воры, лезут в окна»; *п-р-с* / *б-т*: «Сбираясь свой убыток важный»; «Бедняк проснулся»; *п-р-т* / *п-р-ш*: «Он прошлый ужас»; «торопливо»; «В порядок прежний все вошло»; *п-р-с-т* / *п-р-ш*: «Простерши руку в вышине»; *п-р-с* / *п-р-ш*: «Плескал на пристань, роища пени»; *п-р-т* / *м-с-т*: «В тумане спрятанного солнца»; «По потрясенной мостовой»; *в-р-т* / *п-л-ч*: «И ветер дул, печально воя»; «Казался островом печальным» — «Тогда на площади Петровой» — «Как ветер, буйно завывая, С него и шляпу вдруг сорвал» — «Пошел назад и воротился» — «На ближнем выместить. С дворов» — ср. «Печален, смутен, вышел он»; *в-р-т* / *г-р-м*: «Громады стройные теснятся Дворцов и башен...» — «Твоей твердыни дым и гром»; *в-р-т* / *к-р-л*: «Дворцов и башен; корабли» — «Ее покрылись острова»; *в-р-т* / *б-т*: «Как челобитчик у дверей» — «И бедный ужин свой варит»; *в-р-т* / *в-л*: «Мятежный шум Невы и ветров раздавался В его ушах.» — «Дышал Ненастный ветер. Мрачный вал Плескал на пристань, роища пени...» — «Мрачно было: Дождь капал, ветер выл уныло»;

к-л-т / *к-р-м*: «С разбега стекла бьют кормой, Лотки под мокрой пеленой» — «Толкует громко сам с собой»; *к-л-т* / *б-т*: «С разбега стекла бьют кормой»; «И он, как будто околдован»; «На злое бедствие глядел»; «Как с битвы прибежавший конь. Евгений смотрит: видит лодку»; *к-л-т* / *б-р-г*: «С разбега стекла бьют кормой» — «Гроба с размытого кладбища» — «И долго с бурными волнами Боролся опытный гребец»;

в-л-д / *г-л-д*: «И вдаль глядел»; «Нева вздувалась и ревела, Котлом хлопоча и клубясь»; «Втекли в подземные подвалы».

м-ч / *с-т-л*: «Оно, быть может, и блистало» — «И спорить стало ей невмочь» — «Сойти не может. Вкруг него» — «Не устоял. Мятежный шум» — «О мощный властелин судьбы».

Строки с частично совпадающим звуковым рисунком находятся в непосредственной близости друг от друга: «Все перед ним завалено; Что сброшено, что снесено»; «Скривились домики, другие Совсем обрушились, иные Волнами сдвинуты; кругом» — «Он не слышал, Как подымался жадный вал, Ему подошвы подмывая, Как дождь ему в лицо хлестал».

Строки с частично совпадающим звуковым рисунком удалены большими фрагментами текста: «Когда я в комнате своей Пишу, читаю без лампы» — «Знакомой улицей бежит, В места знакомые»; «И покидая с небреженьем» — «В порядок прежний все вошло»; «К богатым пристаням стремятся» — «И где опустишь ты

копыта?»; «Люблю тебя, Петра творенье, Люблю твой строгий, стройный вид» — «Добро, строитель чудотворный»; «И блеск, и шум, и говор балов» — «Обломки хижин, бревна, кровли».

Особую роль в композиции целого играют звуковые переключки между началом и концом. Во Вступлении важная роль принадлежит созвучию *г-р-д*. В строках: «Отсель грозить мы будем шведу, Здесь будет город заложен» — созвучия *г-р-з-т* и *г-р-т* еще внутренне связаны. В следующем же фрагменте: «Прошло сто лет, и юный град, Полночных стран краса и диво», — лексический повтор сопровождается оглушенным вариантом созвучия *г-р-з-т* — *к-р-с*. Параллелизм между строками увеличивает и переключка *шведу* — *диво*. Центральное созвучие проходит через слова *горделиво, громады, гранит, оград*. Если расположить строки с этими словами в порядке их следования в тексте, то получится такой рисунок: «Прошло сто лет, и юный град, Полночных стран краса и диво... Вознесся пышно, горделиво»; «Громады стройные теснятся»; «В гранит оделась Нева»; «Люблю твой строгий, стройный вид»; «Береговой ее гранит, Твоих оград узор чугунный»; «И ясны спящие громады»; «Одна заря сменить другую»; «Пехотных ратей и коней Однообразную красоту»; «Твоей твердыни дым и гром»; «Красуйся, град Петров, и стой Неколебимо, как Россия»; «Печален будет мой рассказ». Если расположить строки в соответствии с более глубокими звуковыми совпадениями, то выделится ряд строк, которые имеют совпадающие сопутствующие созвучия: «град, Полночных стран краса и диво» — «Громады стройные теснятся» — «Люблю твой строгий, стройный вид»; «Вознесся пышно, горделиво» — «И ясны спящие громады»; «Град, полночных стран краса и диво» — «Твоих оград узор чугунный» — «Одна заря сменить другую» — «Красуйся, град Петров, и стой» — «В края своей ограды стройной».

В первой части варьирующиеся созвучия видоизменяются. Они распадаются на более простые: *герой, река, рука, дурь* и оглушаются: *стряхнул* (часть этого слова имеет соответствие в одной из предшествующих строк: «Ни о забытой старине»), *которым*: «Мы будем нашего героя» — «Оно забыто. Наш герой» — «Стряхнул шинель, разделся, лег» — «Которым жизнь куда легка!» Вновь это созвучие акцентируется в сцене наводнения, звуковой эффект основан в ней на двух словах — *город* и повторяющееся слово *вдруг*: «И вдруг, как зверь остервенясь, На город кинулась. Пред нею Все побежало, все вокруг Вдруг опустело — воды вдруг...» Затем появляется и созвучие *г-р-з*: «Грозой снесенные мосты»; «В тот грозный год». Ряд слов с этими созвучиями не обрывается и в дальнейшем, хотя соотнесенные слова отделены друг от друга большими отрезками текста: «Без шляпы, руки сжав крестом»; «И скрыться вглубь меж их рядами»; «И вдруг, ударя в лоб рукою»; «Уже прикрыто было зло»; «На службу шел. Торгаш отважный».

В последней части поэмы оба созвучия и их вариации — *к-р-с / к-р-т* постепенно выходят на поверхность, хотя и не сочетаются друг с другом: «Отдал внаймы, как вышел срок... Он скоро свету Стал чужд... он не разбирал дороги ... Он встал, пошел бродить и вдруг» — «Над огражденною скалою» — «Евгений вздрогнул...» Затем идут строки, в которых слова с созвучием *г-р-д*, одновременно представляющие собой лексические повторы, опоясывают слова с созвучием *к-р-с*: «Того, чьей волей

роковой Под морем *город* основался... Ужасен он в *окрестной* мгле! Какая дума на челе! Какая сила в нем *сокрыта*! А в сем коне какой огонь! Куда ты скачешь, *гордый* конь, И где опустишь ты копыта?» Перекликаются не только определенные созвучия, но и строки с частично совпадающим рисунком: «И *ясны* спящие *громады*» — «Под морем *город* основался»; «Громады *стройные* *теснятся*» — «*Стеснилась* *грудь* его...» — «Пред *горделивым* истуканом. И зубы *стиснув*, пальцы *сжав*». Происходит постоянное перераспределение роли сопутствующих созвучий при постоянстве основного: «*Красуйся, град* Петров, и стой *Неколебимо*, как *Россия*» — «В тот *грозный* год Покойный царь еще *Россией* Со славой правил. На *балкон*»; «Со славой правил. На *балкон*» — «*Словно* горы, Из возмущенной *глубины* Вставали волны там и *злились*» — «В *неколебимой* вышине Над возмущенною Невою» — «И *скрыться* *вглубь* меж их рядами» — «*Плескал* на *пристань*, ропща пени» — «Или чиновник *посетит*, Гуляя в лодке в *воскресенье*, *Пустынный* остров. Не взросло Там ни *былинки*».

Отдельные звуковые композиции начала поэмы отражаются в разных ее местах: «На *берегу пустынных* волн Стоял он, *дум великих* *полн*» — «И в *думе скорбными* очами» — «И *станем* жить, и так до *гроба*»; «Стоял он, *дум великих* *полн*» — «Ужасных *дум* Безмолвно *полон*, он *скитался*»; «*Великих* *полн*... Пред *ним*...» — «Нева *обратно* *повлеклась*» — «Во *мраке медною* *главой*»; «И *вдаль* *глядел*. Пред *ним*» — «*хладный* *труп* его».

Звуковой рисунок первых двух строк поэмы: «На *берегу пустынных* волн Стоял он, *дум великих* *полн*» — отчасти повторяется в конце вступления: «Вражду и плен старинный свой Пусть *волны* финские забудут», — при описании наводнения: «Осада! *приступ*! злые *волны*... Лотки под мокрой *пеленой*». Звуковой рисунок первой строки имеет и другие соответствия на расстоянии, связывая начало и конец поэмы. Созвучие *п-с-т* отражается не только в повторах *пустынных*, *пуст*, но и в словах *запоздалый*, *посетит*. Слову *берег* соответствует целая серия слов — *рыбак*, *на барке*, *порог*, *похоронили*, *ради Бога*. Строка: «Свезли на барке. Был он *пуст*» — аналог первой строки поэмы.

Приемы звуковой организации текста, характерные для небольших стихотворений, в усложненном виде присутствуют в развернутом тексте, создавая его звуковую связанность.

«Евгений Онегин». Черновик и беловик

Сложная звуковая организация стихотворений и поэм Пушкина возникла не сразу. Сравнение разных вариантов произведения убеждает в том, что в черновом варианте звуковые связи между словами не столь прочны, как в беловом. Правка во многих случаях имеет более или менее выраженные последствия для звуковой организации текста.

Это нетрудно заметить, сравнивая черновик и беловик «Евгения Онегина». В самых простых случаях при правке у слова меняется его непосредственное ок-

ружение. Правка способствует звуковому сближению соседних слов: «За лес и хлеб привозят к нам» — «За лес и сало возят нам»; «Так мыслил молодой повеса» — «Так думал молодой повеса»; «Пора забав и грусти нежной» — «Пора надежд и грусти нежной»; «В Молдавии, в глуши степей, Далече родины своей» — «В Молдавии, в глуши степей, Вдали Италии своей»; «Еженедельной клеветы» — «Замысловатой клеветы»; «Боясь ревнивых осуждений, В своих уборах был педант» — «Боясь ревнивых осуждений, В своей одежде был педант»; «Что делать, Таня, я стара» — «Сердечный друг, уж я стара»; «Татьяна внемлет поневоле, И трепет сердца в ней затих» — «Ждала Татьяна с нетерпеньем, Чтоб трепет сердца в ней затих»; «Я жажду после долгой речи» — «Мне должно после долгой речи»; «Один — листки ее альбома» — «Летучие листки альбома»; «Друг другу тетушки мигнули И обе девушку толкнули» — «Друг другу тетушки мигнули И локтем Таню враз толкнули»; «И первый звон колоколов, Предтеча утренних трудов» — «И ранний звон колоколов, Предтеча утренних трудов; Мне нравилось» — «и за него Последний бледный лепт, бывало, Давал я» — «Меня пленяло: за него Последний бледный лепт, бывало, Давал я...»; «Татьяна то вздрогнет, то охнет» — «Татьяна то вздохнет, то охнет»; «Татьяна гаснет, увядает»; «Татьяна молча увядает» — «Увы, Татьяна увядает»; «Корзины, стулья, сундуки» — «Кастрюльки, стулья, сундуки»; «Осмотрен, вновь обит, сколочен Забытый дедовский возок» — «Обоз привычный, три кибитки» — «Осмотрен, вновь обит, упрочен Забвенью брошенный возок, Обоз обычный, три кибитки»; «И где венец ее мишурный» — «Где машет мантией мишурной»; и т. д.

Звуковая переключка *наскуча* — *кучера* в строках: «...*Наскуча* упряжью своей, И *кучера*, вокруг огней...» возникает на месте строк: «В блестящей упряжи своей... И *кучера*, вокруг огней», а другая пара: *била* — *брила* в строках: «Вела расходы, *била* лбы, Ходила в баню по субботам, Служанок *била*, осердясь» — результат замены строки «Звала гостей, *развеселясь*» строкой: «Служанок *била*, осердясь».

Правка увеличивает количество переключаемых слов. Парный повтор превращается в тройной, тройной в многократный. Между строкой: «Тому уж нет очарований» в XLVI строфе первой главы и строкой: «Когда прозрачно и светло» — в XLVII строфе появляется слово *мрачных* («И желчи смелых эпиграмм» — «И скуке с желчью пополам» — ср.: «И к шутке, с желчью пополам, И злости мрачных эпиграмм»). Так возникает цепочка *очарований, мрачных, прозрачно*. Замена формы в III строфе первой главы: «Не докучая бранью шумной» на: «Не докучал моралью строгой» — приводит к появлению цепочки: «чтоб не измучилось — учил — не докучал».

Помимо замены слова имеет место и заполнение пустот. Вновь найденное слово включается в ближние и дальние звуковые связи. В XI строфе второй главы в строке: «На мой прославленный портрет» первоначально отсутствовал эпитет. Затем строка приводится в соответствие с последней строкой строфы: «Потреплет лавры старика».

В «Евгении Онегине» есть и противоположные случаи. Столкновение двух близкозвучных слов, которое может показаться навязчивым и нарочитым, устраняется. Так, не входит в окончательный текст строка: «На зло суду Зоилов стро-

гих» — вместо строки: «Как стих без мысли Музы модной» — появляется строка: «Как стих без мысли в песне модной». Строки «Ей душно здесь» — «юна душой, Стремится в поле, в лес густой» — заменены строками: «Ей душно здесь... Она мечтой Стремится к жизни полевой».

Возможны и такие случаи, когда объединение одного созвучия снимается, а одно из слов строки приобретает соответствие, так что акцентируется другое созвучие: «Ей нравился гораздо более: Ловлас ее был славный франт, Игрок и гвардии сержант» — «Сей Грандисон был славный франт, Игрок и гвардии сержант».

Любопытен случай, когда объединение созвучий сохраняется, но меняется одно из слов. В строках: «Они сидят в потемках двое. Они всегда рука с рукою Гуляют утренней порой» — слово *всегда* заменено сочетанием *в саду*. Смысловое уточнение осуществлено в рамках одного объединения, созвучий: *сидят* — *всегда* и *сидят* — *в саду*.

Правка не имеет опоры в ближайшем контексте, но имеет ее на расстоянии, в этой же или соседней строфе. Слову *прелестный* в строфе: «Была прелестный уголок» — соответствует слово *пестрели*: «Пред ним пестрели и цвели Луга и нивы золотые» (ср. «Пред ним густели и цвели»). Слово *установил* («Отрядом книг установил полку») приобретает соответствие в строке: «Как женщин, он оставил книги» (ср. «Как женщин [...] бросил книги»). В результате замен возникают и пары *хронологической* («В хронологической пыли») — *хранил* («Хранил он в памяти своей»); ср.: «Держал он в памяти своей»; *серебрится* («Морозной пылью серебрится») — *брызнул* («Вина кометы брызнул ток»); ср. *хлынул*; *мальчик* («И сливки мальчик подавал») — *пальчик* («Прелестным пальчиком писала»), ср. «И сливки Тришка подавал»; *бразды* («Бразды пушистые взрывая») — *преобразив* («Себя в коня преобразив»), ср. «Себя в коня оборотив»; *темному* («По небу темному летела») — *смятенье* («Она в смятенье торопилась»), ср. «По небу тихому летела»; *тайны* («Сердечны тайны, тайны дев») — *Таню* («Их дочки Таню обнимают»), ср. «Ее жеманны кузины». Слова *избрав* — *изобретает*, связывающие строки: «Полезный промысел избрав, Изобретает для забав» приобретают соответствие в слове *Изображу*, начинающем XXIII строфу первой главы: «Изображу ль в картине верной». Ее варианты — «Мне ль описать в картине верной»; «Хотите ли в картине верной»; «[Представляю я] в картине верной».

С этой точки зрения представляет интерес описание чудовищ в сне Татьяны. В первоначальном варианте оно выглядело так: «И что ж! о диво — за столом — Сидят чудовища кругом! Один в рогах — с собачьей мордой, Другой с петушьей головой С хвостом и с козьей бородой Здесь шевелится хобот гордой. Тот [с рыльцем кошачьим] а тот Полу-журавль и полу-крот — / Тут петухи в цветной ливрее Там рак верхом на пауке Там череп на гусиной шее Вертится в красном колпаке Тут мельница живая пляшет И крыльями трещит и машет — Визг, хохот, ржанье, свист <и> хлоп Людская молвь и конский топ». В окончательном тексте так: «Не видя тут ни капли толку, Глядит она тихонько в щелку, И что же видит?.. за столом Сидят чудовища кругом: Один в рогах с собачьей мордой, Другой с петушьей головой, Здесь ведьма с козьей бородой, Тут остов чопорный и гордый, Там карла с

хвостиком, а вот Полужуравль и полукот. / Еще страшней, еще чуднее: Вот рак верхом на пауке, Вот череп на гусиной шее Вертится в красном колпаке, Вот мельница вприсядку пляшет И крыльями трещит и машет; Лай, хохот, пенье, свист и хлоп, Людская молвь и конский топ!»

Некоторые слова, не имевшие звуковых соответствий, их приобрели: *медведь* — *ведьма*, *хвост* — *остов*, *череп* — *чопорный*, *крылья* — *карла*. Пара *медведь* — *ведьма* оказывается в непосредственной близости и в строфе XXIV: слова: *бор*, *бура*, *ведьма*, *ель*, *еж*, *мрак*, *мосток*, *медведь*, *метель*. Этим строкам предшествует несколько вариантов, в которых соответствующей пары нет.

А. Гербстман [1964: 185] обратил внимание на то, что между обозначениями чудовищ в сне Татьяны и фамилиями гостей на ее именинах существуют звуковые переклички: «с *петушьей* головой» — *Петушков*, «рак *верхом* на пауке» — «Приехал и мосье *Трике*», «*карла* с хвостиком» — *Харликов*. Эти переклички также появились не сразу: в первоначальном варианте не было Петушкова, а Панфил Харликов был Панфилом Простаковым.

В результате замен возникает сквозной звуковой ряд внутри некоторых строф. В XXII строфе первой главы повторяющееся созвучие связывает три строки: «Еще *усталые* лакеи» — «Еще не *перестали* топать» — «Везде *блистают* фонари». Первоначально эти строки выглядели так: «Еще *ленивые* лакеи» — «Еще не *перестали* топать» — «В театре *блещут* фонари». В XXXVII строфе третьей главы первоначальный рисунок таков: «*желтою* струей» — «*Задумавшись*, моя душа» — «На *отуманенном* стекле», в следующей строфе: «И слез был полон *нежный* взор», в окончательном варианте: «По чашкам *темною* струею» — «*Задумавшись*, моя душа» — «На *отуманенном* стекле» — «И слез был полон *томный* взор».

Правка, затрагивающая ближайшее окружение слова, в то же время отражается и на характере звуковых рядов, в той или иной мере учитывая их строение. Укрепляются не только близкие связи слова, но и его дальние связи. Когда в строках: «Между жарким и бланманже Шампанское несут уже» — *шампанское* заменяется *цимлянским*, пару приобретает не только близстоящее слово *засмоленной*, но и далеко стоящее слово *мельница*. Возникает ряд *мельница* — *смело* — *засмоленный* — *цимлянское*. Замена строк: «Тяжелый... обжора, плут» — «Пустой любезник, дамский шут» — на: «Тяжелый *сплетник*, старый плут, Обжора, взяточник и шут» — не только создает звуковую перекличку между однородными членами, но и соотносит строку с ее звуковыми аналогами: «Ей *уступил* за три с *полтиной*, В постеле с книгою лежит, За листом лист перебирая».

Некоторые строки разных глав «Евгения Онегина» соединены повторяющимися созвучиями, такими, как *д-м / т-м*, *в-н*, *в-л-н*, *в-д*, *п-л-т* и т. п. Сравнение черновика и беловика дает возможность проследить, как эти объединения возникают. В XXXII строфе I главы в строках: «Влечет условною красой Желаний *свое-нравный* рой» — слово *свое-нравный* заменено на *своевольных*, в результате возникает пара *условною* — *своевольный*, которая находит подкрепление и развитие в следующей строке: «Люблю ее, мой друг *Эльвина*». В VI строфе II главы строки: «Вольнолюбивые мечты, / Дух пылкий, прямо благородный» — приобретают та-

кой вид: «Вольнолюбивые мечты, Дух пылкий и довольно странный», в результате чего возникает пара: *вольнолюбивые* — *довольно*. Строка: «Блажен, кто ведал их волненье» — в XVII строфе второй главы приобретает параллель: «С невольным вздохом сожаленья». Строки связывают слова *волненье* — *невольным*. Звуковой комплекс *в-л-н* имеет поддержку и в строках: «Мне *нравились* его черты, Мечтам *невольная* преданность», и в строках: «Но *звон* брегета им доносит, Что *новый* начался балет» — ср. в черновике: «Что начался уже балет».

Подобные объединения могут находиться на небольшом расстоянии друг от друга, например в пределах строфы или соседних строф. В XI строфе пара, связывающая начальные строки: *новым* — *невинность*: «Как он умел казаться *новым*, Шутя, *невинность* изумлять», — приобретает после правки звуковое соответствие: «Ловить минуту умиления, *Невинных* дней предубежденья Умом и страстью побеждать, *Невольной* ласки ожидать» (ср. в черновике: «И детских лет предубежденья Одной улыбкой побеждать, На [первый поцелуй] дерзать»).

Объединения определенных созвучий находятся и на значительном расстоянии друг от друга, например в разных главах. В начале X строфы (первой главы), начинающейся строкой: «Как *рано* мог он лицемерить» (в черновике: «как живо»), — соотносились слова: *извергаться* — «заставить *верить*» — *ревновать* — *равнодушным*; после правки появляется цепочка: *рано, ревновать, разубеждать, верить, равнодушным*. Конец XXVIII строфы первой главы: «И *ревом* скрипок заглушён *Ревнивый* шепот модных жен» — перекликается с третьей и четвертой строками соседней строфы: «*Верней* нет места для признаний И для *вручения* письма». Первоначальный звуковой рисунок соответствующих строф таков: «И *громом* скрипок заглушён *Ревнивый* шепот модных жен... Нет *лучше* места для признаний Иль для *вручения* письма». Объединением этих же созвучий кончается XVII строфа во второй главе романа: «порой Зевал с друзьями и женой, *Ревнивой* не тревожась мукой, И дедов *верный* капитал *Коварной* двойке не вверял». На месте последних двух строк стояли строки: «Что до меня, то мне на часть Досталась пламенная страсть». В XXI строфе четвертой главы вновь возникает перекличка слов с этим созвучием: «Но *своеобразие* природы» — «Так ваша *верная* подруга», ср. в черновике: «Но *своеобразие* природы» — «Так ваша *милая* подруга».

Через весь роман проходят сочетания созвучий *д-м / т-м* и *в-д / в-т*, которые используются то самостоятельно, то объединяются в более сложное трехконсонантное созвучие. Вот несколько примеров того, как возникают пары и ряды с созвучием *в-т / с-в-т*: слову *свод* в строках: «И *свод* элегий драгоценный *Представит* некогда тебе Всю *повесть* о твоей судьбе» (IV, XXXI) предшествовало слово *сбор*. В результате замены выстроился ряд соотнесенных в звуковом отношении слов: *свод, представит, повесть*. Замена слова *разрежут* на *раздвинем* в строках: «Разрежут горы» — «под водой Пророем дерзостные своды, И заведет крещеный мир На каждой станции трактир» — приводит к появлению цепочки *раздвинем, под водой, своды, заведет*. Пара *свет* — *сводит*: в LIV строфе седьмой главы: «Забыт и *свет*, и шумный бал, А глаз меж тем (с нее) не *сводит*» — приобретает соответствие в предшествующей строфе: «Где льется *светлый* ручеек, К своим *цветам*, к

своим романам», — как бы вызвав к жизни объединение таких же созвучий, ср.: «Владелец вод, лесов, земель» — «Заводов, вод, лесов, земель».

В результате правки в разных главах появляются сочетания, связанные созвучием *д-м / т-м*: «Мелькают профили гостей, Девиц, и дам, и усачей» — «Мелькают профили голов, И дам, и модных чудаков» (ср. в этой же главе: «И дам обдуманый наряд»; «Предмет его привычных дум»); «Но остановлена затем, Что колец не достали» — «Но остановлена затем, Что модных колец не достали» (III, IV). В XVII строфе четвертой главы в результате правки возникает не только пара, связывающая соседние строки: «Главою томною склонясь, Пошли они вокруг огорода» — «Головкой томною склонясь»; «Пошли домой вокруг огорода». Последняя строка строфы в черновике содержит слово *спесивая*, в беловике *надменная*: «Как и надменная Москва». Строфу связывает цепочка *томною, домой, вместе, вздумал* (в черновике *думал*), *имеет, надменная*.

К этому ряду принадлежит и пара *ведьма — медведь*, о которой уже шла речь. В результате правки она приобретает разнотипные соответствия в пятой главе. В XVI строфе трехконсонантное созвучие распределяется между словами *там — вот*, в следующей строфе трижды повторяется частица *вот* вместо *там, там* и тут. В XVIII строфе вместо фразы: «Смутился круг гостей ночных» появляется строка: «Смутилась шайка домовых». В XIX строфе строки: «И взору страшных привидений Она явилась — визг и смех», — приобретают вид: «И взору адских привидений Явилась дева: ярый смех», — в XX строфе вместо: «Остались во мгле холодной Она с Евгением сам друг» — появляются строки, в которых сложное трехконсонантное созвучие распределяется между разными словами: «Осталась во тьме морозной Младая дева с ним сам-друг».

Повторяющееся созвучие *д-м* в XXII строфе имеет вид: «Ни даже Дамских Мод Журнал», в строфе XXX — «Она темнеющих очей Не подымает» (ср. «Она потупленных очей»).

Подобные сочетания характерны и для других глав: «На плоскость дам, на тон мужчин, На толки про роман туманный»; «Автомедоны наши бойки, Неутомимы наши тройки»; «Ни дам ревнивые лорнеты, Ни трубки модных знатоков»; «Явленьем медленным гостей Перед хозяйкой молодою»; «И темной рамою мужчин Вкруг дам, как около картин»; «Мой модный дом и вечера»; «Домой задумчив едет он».

Через роман и, в частности, через его пятую главу проходит сквозной звуковой ряд, организованный соотнесенными созвучиями, консонантный состав которых колеблется от пяти до двух согласных: *к-р-с-т-н*, *к-р-с-т-л*, *к-р-т-н*, *к-р-т*, *к-р-с*, *к-р-л*, *к-с-т*, *с-т-л*, *с-н*, *р-к*, *р-с* и т. д.

Звуковой ряд строится так, что глубокие звуковые совпадения отделены друг от друга развернутыми фрагментами текста (хотя это и необязательно): «Куртины, кровли и забор»; «Зима! Крестьянин, торжествуя»; «Картины вас не привлекут». В то же время они окружены менее глубокими звуковыми соответствиями. Слова с разными созвучиями в некоторых строфах образуют свои ряды и пары. Во II строфе вслед за словом *крестьянин* идет слово *рысью*, за которым следует ряд *бразды — красном — преобразив — заморозил — грозит*, часть этого ряда восходит

к исходному слову *рысью* — *красном* — *грозит*. В этой же строфе пара в коня — в окно: «Себя в коня *преобразив*» — «А мать *грозит* ему в окно» — соотносятся два слова разных строк. В строфе IV объединяются слова с созвучиями *р-с*, *с-н* при более глубоких перекличках отдельных слов: «Татьяна (*русская* душою, Сама не зная почему) С ее холодною *красою* Любила *русскую* зиму, На солнце *иней* в день морозный, И *сани*, и *зарю* поздной *Сиянье* *розовых* снегов...»

Так же, как и в небольшом стихотворении, подавляющее большинство строф содержит несколько слов, с разной степенью полноты отражающих консонантный состав многоконсонантных созвучий, который распределен между разными словами. В III строфе: *картины* — *согретый* — *роскошным* — *снег* — *оттенки...* *нег* — *тайные...* *санях*, в VI строфе: *со* *страха* — *горестных*, в VII: *тайну* — *которой* — *которой* — *старость*, в IX: *в открытом* — *зеркале* — *снег хрустит*, в X: *приказала* — *накрыть* — *зеркало*, в XII: *разлуку* — *руку* — *острыми*, в XIII: *ускоряет* — *кряхтя* — *красе* — *снег* — *кусты*, в XIV: *снег* — *серьги* — *край*, в XVI: *стакана* — *в рогах*, в XVII: *рак* — *красном* — *украдкою*, в XIX: «Рога и пальцы *костяные*, Все *указует*», в XX: *морозной* — *гостей*, в XXI: *тени сгустились*, в XXIV: *отыскать* — *кратком* — *сна*, в XXVI: *Пустяков* — *Скотинины* — *франтик* — *в картузе с козырьком*, в XXVII: *Трике* — *остряк* — *истинный* — *Трике*, в XXVIII: *ротный* — *рука с рукой* — *теснятся* — *крестьясь*, в XXIX: *вскоре гости* — *теснятся гости* — *поскорей*, в XXX: *страстный* — *рассудок* и т. д.

В некоторых строках консонантный состав многоконсонантных созвучий *к-р-с-т-н* / *к-р-с-т-л* распределен между словами, объединенными в строке: «и *снам*, и *карточным* гаданьям»; «Рога и пальцы *костяные*, Все *указует*»; «Ни *мудрых истин*, ни *картин*, Но ни *Виргилий*, ни *Расин*, Ни *Скотт*, ни *Байрон*, ни *Сенека*»; «*Трике* привез куплет *Татьяне*»; «*Татьяна* (*русская* душою)»; «На два прибора *стол накрыть*»; «*Столы* *зеленые* *раскрыты*»; «*Приборы*, *стулья* *поскорей*»; «Он стал чертить в душе своей *Карикатуры* *всех* *гостей*»; «И бал *блестит* во всей *красе*»; «Идут за *стол* *рука с рукой*»; «*Мужчины* против: и, *крестьясь*, Толпа жужжит, за *стол* *сядась*»; «Но *воля* и *рассудка* *власть*»; «*Заря* от *утренних* *долин*»; «Еще *мазурка* *сохранила* *Первоначальные* *красы*»; «*Лихая* *мода*, наш *тиран*, Недуг *новейших* *россиян*»; «За *дверью* *крик* и *звон* *стакана*»; «*Сгустились*»; «*нестерпимый* *крик*»; «На *стеклах* *легкие* *узоры*»; «В *окне* *сквозь* *мерзлое* *стекло*»; «Мое! *сказал* *Евгений* *грозно*, И *шайка* *вся* *сокрылась* *вдруг*»; «Но *вскоре* *гости* *понемногу*» и т. д.

Сравнение черновиков и окончательного варианта показывает, что правка идет в определенном направлении. Последовательно выстраивается ряд однотипных созвучий: «В *небрежном* *платьице* *выходит*» — «В *открытом* *платьице* *выходит*»; «Одну *сережку* *вырвет* *силой*» — «*Златые* *серьги* *вырвет* *силой*»; «И в *шалаше* *веселый* *шум*» — «И в *шалаше* и *крик*, и *шум*»; «За *дверью* *смех* и *звон* *стакана*» — «За *дверью* *крик* и *звон* *стакана*»; «И в *двери* (*будто* *бы*) *глядит*» — «И в *дверь* *украдкою* *глядит*»; «В *кибитках*, *бричках* и *возках*» — «В *колясках*, *бричках* и *возках*»; «*Мужчины* против — *сели* *вдруг*» — «*Мужчины* против: и, *крестьясь*»; «О *Лиза*, друг души моей, Ты *цель* *надежд* *моих* *невинных*» — «*Зизи*, *кристалл* души моей, Предмет *стихов* *моих* *невинных*», или появляются строки, содержащие в том

или ином варианте центральное созвучие: «Скотининых чета седая»; «Уездный франтик Петушков»; «Карикатуры всех гостей»; «Ни мудрых истин, ни картин»; «В своей нахмуренной красе». Некоторые строки видоизменяются так, что созвучие акцентируется: в первоначальном варианте: «Трике, Француз, недавно из Тамбова» — «Трике, Остряк недавно из Тамбова»; было: «В ермолке, в бронзовых цепях, В узорной куртке и в усах», стало — «В пуху, в картузе с козырьком».

Исключений из этого правила немного. В строке «Две жердочки покрыты льдиной» *покрыты* заменяется на *склеены*, в строке: «И отвечает: "Харитон"» имя меняется на *Агафон*, в то же время это созвучие появляется в другом месте этой строфы: «В открытом платице выходит».

Некоторые слова сквозного ряда входят одновременно и в другие сквозные звуковые ряды, например слово *погрейся* соотносится со словами *порог*, *похороны*, *супругою*, *прыгают* и т. д. Слово *сверкает* включает в себя не только созвучие *с-р-к-т*, но и созвучие *в-р-к* и соотносится соответственно со словами типа *верхом* и др.

Таким образом, возникает звуковая связность текста, которая характеризуется необычайной звуковой плотностью, с одной стороны, и полной естественностью, отсутствием какой бы то ни было нарочитости, с другой.

Когда речь идет о каком-нибудь художественном приеме, часто возникает вопрос о том, сознательно или бессознательно он употреблен, случаен он или не случаен. В свое время В. Я. Брюсов писал, давая ответ на подобный вопрос: «У Пушкина... каждый стих, каждая буква в словах стиха поставлены на свое место прежде всего по законам эвфонии» [Брюсов 1955: 481], «Пушкин искал определенных звуковых сочетаний. Объяснить "случайностью" все звукосочетания в пушкинских стихах — невозможно. "Вдохновение нужно в геометрии", — говорил Пушкин, и, наоборот, "геометрия" нужна в поэтическом творчестве. Но как достигал Пушкин своей гармонии, почему у него с виду все так просто и легко, это, конечно, тайна поэта» [Там же: 498].

Приведенные наблюдения дают основание повторить слова Брюсова. Они отчасти проливают свет и на то, «как достигал Пушкин своей гармонии».

Литература

- Белый 1910 — Белый А. Символизм. М.: Мусaget, 1910.
Благой 1973 — Благой Д. Д. Мысль и звук в поэзии // Славянские литературы. М.: Наука, 1973.
Брюсов 1955 — Брюсов В. Я. Избр. соч.: В 2 т. М.: ГИХЛ, 1955. Т. II.
Брик 1919 — Брик О. М. Звуковые повторы // Поэтика: Сборники по теории поэтического языка. Пг., 1919. Вып. 1—2.
Виноградов 1972 — Виноградов И. Вопросы марксистской поэтики. М.: Сов. писатель, 1972.
Гербстман 1964 — Гербстман А. И. Звукопись Пушкина // Вопр. литературы. 1964. № 5.

-
- Григорьев 1979 — *Григорьев В. П.* Поэтика слова. М.: Наука, 1979.
- Иванов 1930 — *Иванов В. И.* К проблеме звукообраза у Пушкина // Московский пушкинист. М., 1930. Кн. 2.
- Лотман 1972 — *Лотман Ю. М.* Анализ поэтического текста. Л.: Просвещение, 1972.
- Соссюр 1977 — *Соссюр Ф. де.* Труды по языкознанию. М.: Прогресс, 1977.
- Томашевский 1927 — *Томашевский Б. В.* Поэтика. М.; Л.: Гослитиздат, 1927.
- Тынянов 1965 — *Тынянов Ю. Н.* Проблема стихотворного языка. М.: Сов. писатель, 1965.
- Якобсон 1987 — *Якобсон Р. О.* Работы по поэтике. М.: Прогресс, 1987.



Звуковая организация поэзии А. Фета *

Для русской поэзии XVIII — начала XX в. характерен гармонический принцип звуковой организации стиха. Звуковой облик стихотворного текста определен сочетанием контактных и дистантных звуковых повторов и вариаций, которые возникают в результате того, что глухим согласным одного слова в другом соответствуют звонкие. В стихотворных текстах разных поэтов прослеживаются устойчивые приемы расположения и соотношения звуковых повторов, определяющие звуковую композицию текста: связь заглавия и текста, звуковые переклички между рифмующимися строками, цепочки дистантных повторов, звуковые связи между началом и концом стихотворения, варьирование однотипных звуковых повторов на протяжении текста, сочетание и смена разнотипных звуковых повторов и т. п. В зависимости от того, какой прием доминирует в стихотворении, выделяются разные типы текстов. Одни из них организованы цепочками дистантных повторов и вариаций определенного созвучия, другие основаны на смене объединений разнотипных созвучий. Конкретное речевое воплощение этих неиндивидуальных приемов обуславливает неповторимый звуковой облик определенного текста.

Особый интерес с точки зрения звуковой организации представляют стихи А. Фета, поскольку в них, как отметил исследователь творчества поэта Б. Я. Бухштаб, «ощутимость звуков... достигает степени, небывалой до него в русской поэзии»¹.

Глубокие звуковые переклички существуют между словами, связанными в смысловом отношении: «Ярче *нега* их *огня*»; «*Потянется* по небу *паутина*»; «*наклоненного* старого *клена*»; «Как ты *пленителен*, подарок *Воспламеняющей* весны»; «без *клятв* и *клеветы*»; «*Правду* провидит он с *высей творенья*»; «*Встает* мой

* Публикуется по: Системность языковых средств и их функционирования. Куйбышев, 1989. С. 126—135.

¹ Бухштаб Б. Я. Русский поэт. Л., 1970. С. 124.

день, как труженик убогой, И светит мне без силы и огня»; «А вчера у окна ввечеру Долго-долго сидела она И следила по тучам игру, Что, скользя, затевала луна».

Звуковые повторы такого типа начинают некоторые стихотворения: «Когда божественный бежал людских речей»; «Я видел твой млечный, младенческий волос». Они могут заканчивать стихотворение или тяготеть к его концу: «На ней лежал оттенок предпочтенья И женского служения печать: Покорны солнечным лучам, Так сходят корни в глубь могилы»; «Прекрасный образ ваш набросит на бумагу».

Эти сочетания — лишь верхний слой, прежде всего бросающийся в глаза, но не исчерпывающий сочетаний, основанных на звуковой близости. У Фета, больше чем у кого бы то ни было из поэтов XIX в., распространены звуковые переключки, завуалированные разными способами. При совпадении набора согласных не совпадает их порядок: «разноцветные зарницы». Консонантный состав одного из слов включен в состав согласных другого слова так, что их связывают глубокие совпадения, образующие компактную группу. Количество совпадающих согласных колеблется от двух до четырех, но чаще всего равно трем. Что касается порядка расположения, то он совпадает лишь в незначительной части сочетаний: «влажное ложе», «скромность румяная», «Когда читала ты мучительные строки». Чаще же последовательность согласных в соотнесенных сочетаниях не совпадает: «безмолвный мавзолей»; «небывалой любовью»; «Изумлен, что день не минул»; «Те язвы, быть может, целебны, — Но больно»; «Доверься чувств слепым поводьям»; «Заглянет ангел голубой»; «Весь залив блестит, как сталь»; «И набежавших туч края Стеклом горячим окаймило». Согласные одного слова рассредоточены в другом слове, как бы разлиты по нему: «воздушные виденья»; «ночных благовоний живая волна»; «И радостен для взгляда Весь траурный наряд».

Ряд звуковых переключек расширен благодаря тому, что в строке легко объединяются слова с согласными разного качества, глухими и звонкими: «Кресты церквей сверкали»; «Все сорвалось — и заварилась каша»; «за грядой ее крутою»; «Меня пленяет вихорь бальный»; «Кто ж не пленен влюбленной птицей»; «по окнам огни»; «Соловей разливается-свищет».

Важную роль в звуковой организации стихов Фета играют группы согласных, включающие шипящие и ч; л-ш, л-ж, л-ч; н-ч, н-ш, н-ж; м-ч, м-ж, м-ш; р-ч, р-ш, р-ж. Они образуют сочетания разных типов — и собственно звуковые повторы: «горячих речей»; «И чем ярче играла луна, И чем громче свистал соловей», и сочетания, объединяющие согласные разного качества, которые в свою очередь могут включать два или три слова: «Как нежишь ты, серебряная ночь»; «Изображая неземное, Сводил на Землю Перуджин»; «все, что движется и дышит»; «Кричат перепела, трещат коростели»; «Не в силах улететь и не решаясь сесть, Грачи кружатся темным стадом»; «Чтоб мечте невозможной помочь» и т. п. При рассеянном повторе: «Раздражал я воздух свистом» — «В золотой задержан клетке»; «Не шепчи про осторожность» — «Рассуждать сегодня стыдно».

Благодаря тому, что глубина звуковых совпадений может быть и не очень большой, в звуковые переключки вовлекается очень широкий круг слов.

В стихах Фета более или менее последовательно повторяются одни и те же группы согласных в разных словах. Например, группа *с-р-т* и разные ее преобразования: «ангел *кротости* и *грусти*»; «*грустно-сиротлива*»; «зелени *растительную сырость*»; «*старик-сатир*»; «*старинный монастырь*»; «И *странней* сторонились прочь»; «*Соберется туманная рать* — И *растает* у царственных ног»; «беседка *старая... полузатертые* чужие имена»; «С какой-то негою *задальной* соловьи Пустынный воздух *раздражали*».

Некоторые слова окружены звуковыми отражениями разного характера: «*душе раздраженной*» — «*Раздраженье недужной души*»; «*лучом их случайным*» — «*лежали Лучи у наших ног*»; «*безбрежная рожь*» — «*Безбрежных зреющих полей*». В сочетания разных типов входит характерный для Фета глагол *дрожать*: «И хор светил, живой и дружный, Кругом раскинувшись, *дрожал*»; «В ней и земля *отражена*, И *задрожал* весь хор небесный»; «Одна звезда меж всеми *дышит* И так *дрожит*»; «*Дрожанье фарфоровых чашек* И *речи* замедленный ход»; «*душа дрожит*»; «я *дрожу*, Я тебя не *встревожу* ничуть». Глубокая звуко-смысловая перекличка *струи* — *струны*: «Так ласкательно шепчут *струи*, Словно робкие *струны* воркуют гитар» существует на фоне несколько размытых сочетаний со словом *струя*: «Дохнул я *струю* и чистой и *страстной*»; «И снова то же *дерзновенье*. И та же темная *струя*»; «И стали видны *содроганья Струи*, бегущей подо льдом». Звуковые подобию слов *свет*, *звезды*, *воздух*, *вдох* отчасти совпадают: «*Звезд сияют мириады Чутко в воздухе* ночном»; «Так и по смерти лететь к вам стихами, К призракам *звезд*, буду призраком *вздоха!*»; «А *звезды*, с *высоты* глядя на нас так явно, Мигают, не стыдись»; «С *воздушной высоты*»; «*Месяц светом с высоты* Обдал нивы»; «без *отзыва вздохи*» и т. п.

Звуковые повторы и вариации, сосредоточенные в строке или в соседних строках, находятся в разных отношениях. Лишь незначительная часть их представляет собой синтаксически связанные сочетания. Между глубокими повторами непосредственной смысловой связи может и не быть. Более того, глубокие звуковые повторы могут связывать слова, которые относятся к разным предложениям: «Какой тут дышит *мир*! Какая славы тризна Средь кипарисов, *мирт* и каменных гробов!»; «Без *крыши* гробница была. *Закрывши* глаза, без движенья...» Это характерно и для повторов и вариаций на стыке строф: «На *тмине* горят светляки. / Я жду... *Темно-синее небо*»; «*Повисла* шатром. / *Веселые* лодки»; «Как будто слезы неба есть. / *Покрыты* *слегшими* травами»; «За *рубежи* родной земли. / Лететь к *безбрежью*, *бездорожью*».

Звуковое движение строфы и даже небольшого стихотворения может быть основано на преобразованиях одной группы согласных: *з-л-н* — «На *зеленых* уступах лесов Неизменной своей *белизной* *Вознеслась* ты под свод голубой Над бродячей толпой облаков»; *с-в-л*, *с-в-т-л* — «Млечный Путь глядится в воду» — «*Светлый* праздник *светлых* лет! Я *веслом* прибавил ходу» — «И луна бежит *вослед*»; *г-р*, *г-р-д*, *г-р-т* — «Бывалое *горе* Уснуло в *груди*, Свобода и море *Горят* впереди».

Как смена преобразований одного из созвучий строится стихотворение «Я люблю посмотреть...», звуковой стержень которого образуют слова *ласточка*, *стрелой*, *стелется*, *молодость*, *расстался*:

Я люблю посмотреть,
Когда ласточка
Вьется вверх иль стрелой
По рву стелется.
Точно молодость! Все
В небо просится,
И земля хороша —
Не расстался б с ней!

Строение строки в ряде случаев основано на том, что в звуковом отношении связаны не два слова, а три или даже больше. Консонантный состав двух из этих слов включен в консонантный состав третьего слова. Более длинное слово может предварять короткие: «*Последним лес дрожал листом*»; «Земля, как *смутный сон, немая*»; «*Разносит нити ясных дней*», может находиться между ними: «*Травы степные сверкают росой вечерней*», может стоять после более коротких слов: «*Следить за ласточкой стрельчатой*».

Эти звуковые рисунки лежат в основе более сложных звуковых построений, определяющих характер соседних строк. Например, многоконсонантному слову в соседней строке соответствуют два или три коротких слова: «В *блаженной* памяти моей Одной *улыбкой нежной боле*»; «Я под окном сидел, *влюблен*, Душой и юн, и *болен*»; «Так над водой *младенец*, восхищенный *Луной*, *подъемлет* крик». Или иначе: строку начинает многоконсонантное слово, а разные его отражения распределены между соседними строками: «Славная вещь — под окном в клетке держать *соловья*. Грустно в *неволе* певцу, но чары *сильны* у природы»; «Но *возрожденья* весть живая Уж есть в пролетных *журавлях*, И, их глазами *проводя*...»

«Возникновение» и «распадение» многоконсонантного слова может определять звуковой рисунок строфы: «Обмелел он и *остыл*, *Словно* в землю уходил, *Оставляя следом* ил *Бледно-красный*»; «За вздохом *утренним* мороза, Румянец *уст* приотвора, Как *странно* улыбнулась *роза* В день *быстролетный сентябрю*!»

Контактными повторами звуковые композиции в стихах Фета не исчерпываются. Не менее характерны для структуры его текстов дистантные повторы. Дистантные повторы в некоторых стихотворениях выделены позицией. Они находятся в конце строк; конечное слово одной строки соотносится на расстоянии с начальным словом другой строки; возможно и кольцевое расположение звуковых повторов и вариаций: «*Душа* светла — и жизнь легка — И с каждым шагом город *душный*» (конец первой строфы — начало третьей).

Одна из важных для стихов Фета разновидностей дистантного повтора — повтор, связывающий начало и конец стихотворения. Иногда соотнесенные слова стоят в первой и последней строках. Иногда они связывают первую и последнюю строфы, при этом положение их не совпадает в разных стихотворениях.

Источником сквозного звукового ряда может быть заглавное слово: «*Ревель*» — *рояль, переливы*; «*Греция*» — *роса, роза, красота, грустно, грации*; «*Буря*» — *бурлит, бурун*.

В тексте стихотворений контактные и дистантные повторы постоянно взаимодействуют. Например, контактный повтор следует за дистантным: «Не нужно мне слова и *взора* участия» — «Смолкает *зарей* *отрезвленная* птица» («Не нужно, не нужно мне проблесков счастья...»); «Что, на *пальчиках* дорожки» — «Вот заплакала — и *плачет Мальчик*, глядя на нее» («На дворе не слышно вьюги...»).

Контактный повтор может замыкать ряд дистантных повторов. В стихотворении «Первая борозда» к синтаксически связанной паре: «Ветерок *благоухает* Сочной почвой *глубиной*» — ведут слова *плуг* и *глыба*.

В других случаях контактный повтор предваряет дистантный: «Впервой *ширясь, мир* ты *мерил* Отважным взмахом юных крыл» — «С тех пор у *моря* света вечно Твой голос все к себе зовет» («Шиллеру»). На этой основе возникают и более сложные построения. Например, в стихотворении «Фантазия»: «Что ж молчим мы? Или *самовластно* Царство тихой, *светлой* ночи мая? Иль поет и ярко так и страстно *Соловей*, над розой изнывая?» — «На суку *извилистом* и чудном — *Листья* полны *светлых* насекомых».

Распределение контактных и дистантных повторов затрагивает и отношения между началом и концом стихотворения. Слову в начале стихотворения могут соответствовать два слова в конце: «Напрасно, *дивная*, смешавшись с толпою» — «Брожу *один* теперь и жду тебя, *виденье* (*дивная — один, виденье*)»; «Что за звук в полумраке *вечернем*? Бог весть», — «И не нужно *речей*, ни огней, ни очей...»

Контактные повторы определенного созвучия имеют соответствия не только в отдельных словах с этим созвучием, но и в других контактных повторах. В стихотворении «Зеркало в зеркало, с трепетным лепетом...» третья и четвертая строки первой строфы связаны повтором *ряда* — *горят*: «В два *ряда* свет» — «и таинственным трепетом Чудно *горят* зеркала». Его варьирует повтор, связывающий первую и вторую строку последней, четвертой строфы: «Ленты да *радуги*, ярче и жарче дня... Дух захватило в *груди*». Между этими объединениями созвучий повтор, связывающий рифмующиеся строки третьей строфы: *ряд* — *вдруг*.

Звуковые вариации определенного созвучия могут занимать одинаковое место в композиции стихотворения. Например, в двухстрофном стихотворении строфы начинаются так: «*Перекресток*, где *ракетка*» — «Кто-то *крадется* *сторонкой*».

Пара созвучий в начале стихотворения — источник своего рода звуковой волны, которая может проходить через все стихотворение. В стихотворении «Notturпо» звуковой состав слов, образующих вторую строку: «*старинный монастырь*», отражается во второй строфе: «Да плющ *растет*, да *устремляет* очи Полночная луна». После этого звуковая волна идет на убыль. В начале четвертой строфы ее поддерживает слово *грустную*: «И *грустную* симфонию печали Звучит во тьме орган», — и окончательно замирает в последней строке: «То тихо все, как будто вечно спали И *стены* и орган». Эта центральная звуковая тема осложнена побочной, которую создают более частные звуковые переключки: *плющ, очи — полночная, печали*.

Развертывание стихотворения «Шарманщик» связано с постоянными видоизменениями консонантного состава исходного слова *старик*: «Опять в переулке

старик»; «Те звуки свистят и поют, Нескладно-тоскливо-неловки»; «Над ними поверхность стекла При месяце ярко-кристальна»; «И старая песня! — с тоской»; «И все он грустит, как другая»; конец стихотворения: «И грусти терзаем приманкой... Уйдешь ли ты, гаер седой, С твоей неотвязной шарманкой?»

В некоторых строфах сконцентрированы разнотипные звуковые повторы. Например, строфа «Месяц зеркальный плывет по лазурной пустыне, Травы степные унизаны влагой вечерней, Речи отрывистей, сердце опять суеверней, Длинные тени вдали потонули в ложбине», насыщена переключками разнотипных созвучий: *зеркальный — лазурный, пустыне — степные, вечерней — речи, травы — отрывистей, длинные — вдали, тени — потонули*.

Этот же принцип применяется и в развернутых текстах, определяя звуковое движение целого стихотворения или его значительной части. В стихотворении «Жду я, тревогой объят...» сменяют друг друга многократные повторы разных созвучий. Один многократный повтор соединяет соседние строфы: «Этой тропой через сад Ты обещалась прийти». Пара *тропой — прийти* находит подкрепление в следующей строфе: «Плачась, комар пропоеет». Слово *плачась* начинает новую звуковую цепочку: оно соотнесено со словом *плавно* в следующей строке, а в еще большей степени со словом *полуночный* в последней строке строфы: «Плачась, комар пропоет, Свалится плавно листок... Слух, раскрываясь, растет, Как полуночный цветок».

И непосредственно примыкающие друг к другу, и оторванные друг от друга строки могут быть связаны повтором двух разнотипных созвучий. В результате этого образуются глубокие звуковые параллели: «Ночь нема, как дух бесплотный, Теплый воздух онемел» — здесь звуковой повтор сочетается с лексическим. При дистантном повторе: «Таишь, мой тополь, смертный свой недуг» — «Стоишь один и помнишь теплый юг» («Тополь»).

Переключка двух разных созвучий довольно последовательно связывает начало и конец стихотворений: «Теплый ветер тихо веет, Жизнью свежей дышит степь» — «Сыплют с неба трель за трелью Вешних птичек голоса» («Теплый ветер тихо веет...»); «Ты хочешь проклинать, рыдая и стена» — «Где радость теплится страданья» («Муза»).

Как разновидность строк, объединенных двумя несовпадающими созвучиями, можно рассмотреть рифмующиеся строки. При этом возможен звуковой рисунок двух типов: в рифмующихся строках помимо рифменной пары есть еще одна глубокая звуковая переключка, в другом типе рифмующихся строк один из членов рифменной пары имеет соответствие в той же строке, что и рифма. Оба типа рифмующихся строк совмещены, например, в строфе: «Вот утро севера — сонливое, скупое — Лениво смотрится в окно волоковое»; «В печи трещит огонь — и серый дым ковром Тихонько стелется над кровлю с коньком». Первые две строки связывает помимо рифменной пары *скупое — волоковое* звуковая переключка *сонливое — лениво*, во второй паре строк симметрия нарушена, их связывает рифма *ковром — коньком*, одно из рифмующихся слов имеет глубокое соответствие: *ковром — кровлю*.

Между рифмующимися строками возникают не только звуковые, но и смысловые параллели. Фет связывает рифмующиеся строки переключаемыми глагола-

ми, которые относятся к разным существительным: «И негой истомленных птиц *Смолкают* песни по кустам, И всеобъемлющих зарниц *Мелькают* лики по ночам». Связь между *смолкают* и *мелькают*, и без того наглядная, усиливается еще и тем, что оба слова стоят в одинаковой позиции, в начале строки. Аналогичное построение, хотя и не столь симметрично организованное, содержится в другом стихотворении: «У неостывшего гнезда Ночная песнь *гремит* и тает. О, погляди, как та звезда *Горит, горит* и потухает».

В некоторых случаях звуковое движение выходит за рамки рифмующихся строк. На первый план выходит определенная звуковая доминанта, звуковой комплекс, связывающий несколько слов. Примером такого осложнения приема может быть строфа из стихотворения «На Днепре в половодье»: «А там затопленный навстречу лес летел... В него зеркальные врывались заливы»; «Над сонной влагою там тополь зеленел, Белели яблони и трепетали ивы». Первая и третья строка связаны четкими звуковыми параллелями, при этом уже рассмотренные рисунки рифмующихся строк как бы наложены друг на друга: соотносятся и слова *затопленный* — *тополь* в рифмующихся строках, и *затопленный* — *зеленел*. Кроме того, в четвертой строке продолжается варьирование уже известного созвучия — *трепетали*.

В результате взаимодействия контактных и дистантных повторов возникают сложные звуковые композиции. В качестве иллюстрации можно рассмотреть стихотворение «Степь вечером». В нем объединяются несколько разнотипных созвучий. Первое начинается стихотворение: «Клубятся тучи, млея в блеске алом». Пара *клубятся* — *блеск* имеет соответствие в первой строке третьей строфы: «За облаком до половины скрыта». Во второй строфе два синтаксически связанных объединения созвучий: «Все степь да степь. Безбрежная, как море, Волнуется и наливает рожь». Пара *безбрежная* — *рожь* не имеет соответствий в тексте, пара *волнуется* и *наливает*, напротив, имеет множество отражений в разных местах текста: за *перевалом*, до *половины*, не *шевелия*, *луна*, *лунь*, *глянут*. В третьей строфе рифмующиеся строки связывают слова *луна* — *лунь*: «За облаком до половины скрыта, Луна светить еще не смеет днем. Вот жук взлетел и прожужжал сердито, Вот *лунь* проплыл, не шевеля крылом», в пятой *луна* — *глянут*: «Луна чиста, Вот с неба звезды *глянут*». В четвертой строфе сближены слова *росистой* — *коростели*: «в изложине *росистой* Вполголоса скрипят *коростели*». Они имеют соответствия в третьей строфе: «За облаком до половины *скрыта*». В пятой строфе пару образуют слова *пытливый* — *тепла*: «Уж сумраком *пытливый* взор обманут. Среди *тепла* прохладой стало дуть». Еще одна перекличка существует между строками второй и четвертой строфы: «Нигде *жилья* не видно на просторе» — «И *слышу* я, в *изложине* *росистой*» (пара *просторе* — *росистой* и более глубокое соответствие *жилья* — *слышу*, в *изложине*). На стыке третьей и четвертой строфы расположен глубокий повтор: «Вот *лунь* проплыл, не шевеля *крылом*. *Покрылись* нивы сетью золотистой». Кроме того, разные строфы стихотворения связаны цепочкой слов *поля*, *пропал*, не *пыля*, до *половины*, *проплыл*, *перепел*. Этим звуковые связи стихотворения не исчерпываются. Таким образом, все стихотворение оказывается пронизанным

звуковыми повторами разной глубины и сложности, которые определенным образом организованы и связаны друг с другом.

Это стихотворение воплощает в себе один из типов звуковой композиции, который основан на смене пар разнотипных созвучий. Анализ других текстов позволил бы показать и другие типы звуковой композиции. Однако даже этот далеко не полный материал обнаруживает, сколь велика роль звуковой стороны в поэзии А. Фета и сколь высока мера ее звуковой организованности.



О звуковой организации стихотворений М. А. Волошина*

В русской поэзии XIX — начала XX вв. развит гармонический принцип звуковой организации стиха, основанный на звуковых повторах и вариациях разной степени сложности и глубины. Поэзия М. Волошина последовательно и полно отражает и развивает этот принцип.

Звуковая общность слов — предмет размышлений Волошина и повод для установления смысловых связей между созвучными словами: «Мрак... Матерь... Смерть... созвучно единство», «Двойным путем ведет его судьба — Она и в имени его двуглава: Пусть *sclavus* — раб, но Славия есть СЛАВА: — Победный нимб над головой раба!»

На основе звуковой близости слова объединяются в пары. По преимуществу так возникают однородные члены: «раздирая *тьму*, облака, *туманы*», «резной узорный храм»; «Умом и *терпугом*, паялом и *терпеньем*»; «Пыль миров и *пламя* белых звезд»; «Евпаторийские *мечети* И *мачты* пленных кораблей»; «Вся *копытом* да *копьями* взрыта»; «а зелень злаков Была опалена *огнем* и *гноем*»; «Ветер *веет* и *вьется* украдками». Глубокие звуковые повторы используются и в других позициях: «Формы и *мысли* *смесились*»; «Я — *буржуа* *изображал*»; «Стволы *дерев*, *обглоданных* конями *Голодными*»; «с *земли* *взвивались* *змеи*»; «*Пространство* сморщилось и *перестало* быть»; «*Снастей* живая *теснота*»; «в *тенистых* щелях *стен*» и т. п.

Часть сочетаний, основанных на звуковой близости, имеет метафорический характер: «*Звенья позвонков*»; «*Звездные звенья* влача, как змея»; «*Ручьев* прерывистая *речь*». Звуковая близость лежит в основе сравнения: «Пусть звук *речей журчит* *ярчей*, Чем быстро шепчущий *ручей*», метафорической перифразы: «*Лампу* Психеи несущая в руке — Синее *пламя* познания».

Одни и те же слова приобретают разные звуко-смысловые соответствия: «В них *мерцает* мир вещей», «И мир — как *море* пред зарею», «*мерцающее* море»; «в во-

* Публикуется по: Материалы волошинских чтений, 1989. Коктебель, 1995. С. 10—18.

локнах льна», «лунные льны», «К снежной луне гиацинтово-синей Вместе с тобою лицом я прильну».

Такие сочетания могут занимать центральное место в композиции целого, если выделен основной предмет речи. В некоторых стихотворениях Волошина из цикла «Путями Каина» основной предмет речи окружен своими звуко-смысловыми соответствиями: «*Пар вытер поршень, напружил рычаг, И паровоз, прерывисто дыша, С усилием сдвинулся...*», «Но черный *порох* в мире был предтечей Иных еще властительнейших сил: «Он *распахнул* им дверь, и вот мы на *пороге* Клубящейся, невероятной ночи».

Звуковой состав имен собственных отражается в контекстном окружении: «легких *Ор* святые *хоры*», «*Ликодатель*, возвестивший каждой твари: “Ты еси!” Зорю духа, пламя *лика* в нас, *Ликей*, — не угаси!».

Глубокие звуковые повторы, объединенные синтаксической связью, — лишь незначительная часть звуковых повторов, содержащихся в стихах Волошина. Множество звуковых перекличек в строке и соседних строках не связаны непосредственно в смысловом отношении: «*Клюй, коршун, печень! Бей, кровавый ключ!*»; «*Устами* льнем к *устам* и припадаем к *устю* Из вечности текущих рек»; «И море древнее, вздымая тяжело *гребни*, Кипит по отмелям гудящих *берегов*»; «Я иду к разгулам *будней*, К шумам *буйных* площадей»; «Запах *мяты* в моих волосах, И движеньем *измяты* одежды».

Наряду с глубокими звуковыми совпадениями в стихах Волошина много отчасти пересекающихся созвучий. Соотнесенные слова отличает вставка согласных: «*рдяные раны*»; «И сердце *стало* из *стекла*»; «и *гитары* говорят»; «Разорвись, *завеса* в темном храме»; «По *стенам* шифера, *источенным* водой»; «К *серым* срываю размытых гор»; «*всплески* весел»; вставка двух согласных: «*победной* пеной»; «*Весенней* вспаханной земли».

Звуковой состав короткого слова включен в звуковой состав рядом стоящего длинного слова: «*потускневшее* окно»; «Как *стоглазый*, злой паук»; «Влил меня и воплотил»; «Как черных *ласточек* испуганная *стая*»; «Этим камням, *сложенным* с *усилиями*»; «Зеркала, картины и *киоты*»; «В лунном свете с *мандолиной*»; «вздулись *воды*»; «Февральской маленькой *фиалки*».

Помимо таких чистых звуковых перекличек используются и неполные, приблизительные переклички, возникающие в результате того, что звонким согласным одного слова в другом соответствуют глухие: «Они *простор* небесный *бороздят*»; «Дичась, безлюдует *душа*»; «Заливы *гулкие* земли *глухой* и древней»; «Мосты, где рельсами *ряды* домов *разъяты*»; «Я изморозь зари, *мерцанье* дна морского»; «Тревожа древний сон *могил*»; «*Смотрят* морды чудовищ»; «Я тебя *согрею* и *укрою*»; «*Озарит* растенья по углам»; «Иней *Стекла* вагона *заткал*»; «*Отроком* строгим бродил я по терпким долинам»; «Дымится *кровь* огнем *багровым*»; «Мир теней погасших и *поблеклых*»; «Хризантемы в *голубой* пыли».

Некоторые слова имеют разнообразные и разнотипные звуковые соответствия: «Образ *бледного, больного*»; «по *бледным* *попынным* лугам»; «Станут *бледны* *попы-*

ныи зеркал»; «И в бледных бороздах ладоней»; «бледная плоть»; «Я бледный стебель ландыша лесного»; «У излучин бледной Леты»; «бледный день».

Звуковой рисунок строки может быть определен аллитерацией: «И жадно пил от токов темных»; «Прохожих свист и смех детей»; «Несбыточной мечтой сильнее жги и жаль!»; «Дитя ночей призывных и пытливых»; «Мой пыльный пурпур был в лоскутках»; «Шуриали шелесты струистого стекла»; «свистки, суетня»; «в лиманах, в лукоморьях». В стихотворении «Плаванье» нагнетены однотипные аллитерации: «Мы пятый день плывем, не опуская Поднятых парусов»; «вдоль плоских, Пустынных отмелей»; «Как пляшет палуба»; «Сквозь переплет снастей — пустынный оком».

В некоторых случаях слово обращено сразу к двум разным или частично пересекающимся словам. Звуковое движение идет по нарастающей линии: «я был Быком, и облаком, и птицей».

Звуковое движение идет по убывающей линии: «И запах тел, и шорохи растенья — Весь тайный строй сплетений, швов и скреп»; «Хрустальный хаос серых зданий»; «Огонь древних недр и дождевая влага Двойным резцом ваяли облик твой»; «И слепнет день, мерцая оком рдяным, И вот вдали синее полоса Ночной земли и, слитые с туманом, Излоги гор и скудные леса»; «И было видно: освещенный Сияньем бледного венца, Как ствол дорической колонны, Висел в созвездии Тельца Корабль». Исходные слова *растенья, хрустальный, древних, слепнет, освещенный* имеют менее полные отражения соответственно в словах: *тайный строй; хаос серых; недр, двойным; синее полоса, слитые, леса; сияньем, ствол, висел*.

Движение по восходящей и по нисходящей линии совмещаются: «с этой тонкой Стрекозиной красотой»; «Это гибкое, страстное тело Растоптала ногами толпа мне»; «По озерам прозелень, полосы»; «Нити стремительных линий Серые сети сплели»; «Пройти по всей земле горящими ступнями, Все воспринять и снова воплотить»; «Река несла свои зеркала, Дрожал в лазури бледный лист».

У звуковых повторов в строке и соседних строках нет закрепленного места. Они могут начинать стихотворение: «Темны лики весны. Замутились влагой долины»; «Я люблю усталый шелест Старых писем, дальних слов»; «В серо-сиреневом вечере». Иногда глубокий звуковой повтор отодвинут во вторую строку стихотворения: «К этим гулким морским берегам, Осиянным холодною синью»; «Мне — Иову — сказал Господь: “Смотри: Вот царь зверей, всех тварей завершение — Левиафан. Тебе разверзну зренье...”»

Кроме того, звуковые повторы могут находиться в последней строфе стихотворения: «Облака над лесными гигантами Перепутаны алою пряжей, И плывут из аллей бриллиантами Фонари экипажей»; в последних строках: «Стремит мою ладью глухая дрожь морей, И в небе теплятся лампы Семизвездья»; «...машет Тирсом с еловою Шишкой сатир»; «Воздымая к солнцу — в небо Дымы черных алтарей»; «Истлей, Россия, И царством духа расцвети!»; в начале строфы в середине стихотворения: «Гневный Лучник! Вождь мгновений!»; «Между мхом и травой мохнатою»; «По ним кипит людской поток»; на стыке рядом стоящих строф: «Два горящих болью глаза. Лязг оркестра; свист и стук»; «Ни любовью не растопить...

Расступись же, кровавая бездна!»; они связывают заглавие стихотворения и его начало: «*“Таих”* — «*Тихо*, грустно и безгневно».

Также не закреплено и место звуковых повторов в строке и соседних строках. Однако в ряде случаев они связывают начало и конец строки: «*Мысли* замирают. В саду *маслины*»; «*Грозди* солнц, созвездий *виноград*»; конец одной строки с началом другой: «И топчешь, *грозный*, *Грозди* людские В точиле гнева?»; «Враждующих скорбный гений Братским вяжет *узелом*, *И зло* в тесноте сражений Побеждается горшим *злом*»; начала разных строк: «*Стелющейся* дым костра, *Тлеющего* у шатра»; концы строк: «Я солью в сосуде медном Жизни желчь и смерти *мед*».

Звуковые переключки существуют не только между соседними строками, но и между оторванными друг от друга, рифмующимися строками:

Вся душа, как своды и порталы,
И, как синий *ладан*, в ней испуг,
Знаю вас, священные кораллы,
На *ладонях* распростертых рук.

Если сердце *горит* и трепещет,
Если древняя чаша полна...
Горе! Горе тому, кто расплещет
Эту чашу, не выпив до дна.

В некоторых стихотворениях переключки разных созвучий связывают обе пары рифмующихся строк:

Станет солнце в огненном притине,
Струйки *темной* потекут жары...
Я поставлю жертвенник в *пустыне*
На широком *темени* горы.

Кроме парных повторов в соседних строках используются и тройные повторы, которые образуют звуковой лейтмотив строфы: «И когда Париж огромный Весь оденется в *туман*, В *мутный* вечер, на диван Лягу я в мансарде *темной*». Тройной повтор включает в себя рифмующиеся слова: «Тем, чей путь таинственно суров, Чья душа тоскою *осиянна*, Вы — цветы *осенних* вечеров, Поздних зорь далекая *Осанна*».

Помимо контактных повторов в стихах Волошина широко используются дистантные повторы, образованные словами, перекликающимися на расстоянии. Одни и те же слова находятся в разных позициях. В стихотворении «Ангел мщения» слова *стогны* и *стены* связывают соседние строки: «На *стогах* городов, где женщин истязали, Я “знаки Рыб” на стенах начерчу», в стихотворении «Под знаком Льва» они рассредоточены по соседним строкам: «По *стогам* буйных городов... И в *стены* бил прибой с разбега». Им предшествует слово *снами* в первой строке стихотворения.

Дистантный повтор связывает заглавное слово со словом текста: «Демоны глухонемые» — «Сквозь *дымный* сумрак преисподней».

Распространенная разновидность таких построений — переклички между началом и концом стихотворений. Звуковая перекличка связывает два слова: «В *душе* моей мрак грозовой и пахучий» — «Холодный, *душистый* и белый»; «Даль не светла и не *мутна*» — «Изнемогла в боренье *темном*»; «*Алый* свет Разлился в лиловой дали» — «От садов и от *аллей* Пахнет мокрыми листьями»; «В молочных сумерках за сизой *пеленой*» — «И темным *пламенем* дымится Трианон»; «Мысли поют: “Мы устали, мы *стынем...*”» — «Горной тропой ведет Антигона В знойной *пустыне* слепца»; «Возлюби *просторы* мгновенья» — «*Простерла* даль Неотвратимую Печаль»; «К излогам *гор* душа влекома» — «И это *горькое* величье»; «В эту ночь я буду *лампадой*» — «В пещере твоих *ладоней*»; «*Кость* сожженных страстью — бирюза» — «И я сам, колеблемый, как дым *Тлеющих костров*». Также соотносятся слова в середине стихотворения и в его конце: «Руки черные *простерты*» — «Властью *пристального* взгляда»; «Нам *темной* было суждено судьбой» — «*Минутна* боль — бессмертна жажда муки!»

Для некоторых стихотворений М. Волошина характерны сквозные звуковые ряды, проходящие через весь текст. Таков ряд: *лаской, ликуя, лак, блики, лики, глазки, ласкают* в стихотворении «Дождь». В стихотворении «Голова *madame de Lamballe*» ряд образуют слова: *воспаленного, поднял, напудрил, пел, пламя, Тампля, поднялась, плавный, пламя*; в стихотворении «Карадаг» — *размытого, тумана, «Томимый неумной дрожью», темная, разметавшаяся, взметнулись*; в стихотворении «Плаванье» — *в лиманах, полная луна, расплесканных, воспаленный, притупленном, полынной, племен, пламена*. Сквозной звуковой ряд может идти и от заглавного слова: «Пустыня» — *уступы, синего, сна, тени, степь... спит, пустыня вспыхнет*; «Пустыня» («И я был сослан в глубь степей») — *степей, юности, синих, ступени, к престолам синих степей, пастуший сон, стене*, «Под небом *исступленно-синим* Вослед пылающим *столпам*»; «В мастерской» — *матовым, смутный, предметы, мир, хризантемы*; «Карадаг» — *преградой, Трагическим и горделивым*; «Зеркало» — *глаз, разлука*; «Полдень» — «Порос *бесплодный* скат извилистой долины. *Белеет* молочай. *Пласты* размытой глины Искрятся грифелем, и сланцем, и *слюдой*»; «Полдень» («Звонки стебли травы») — *попынь*; «В ярых горнах *долин*, упоенных духом *лаванды...* медленно плавится зной»; «море расплавленных *дней*». Название цикла «Париж» отражено в словах *пряжа, прижал, пожар* в тексте разных стихотворений.

Повтор, связывающий соседние строки, имеет отзвук, соответствие на расстоянии: «Но *кликни* — здесь я! В сердцах машин *клокочет* злоба бесья» — «Я тот, кто *кинул* шарики планет В огромную рулетку Зодиака»; «Пурпурный лист на *дне* бассейна Сквозит в воде, и *день* погас» — «Мне не дано понять, измерить Твоей тоски, но не предам»; при обратном расположении соотнесенных слов: «На *дно* миров пловцом спустился я» — «Весь хор светил — *един* в моей цевнице, Как в радуге — *един* *расплетый* луч». В стихотворении «Облака» вслед за троекратным повтором «*Гряды хол-*

мов отусклил марный иней. Громады туч по сводам синих дней Ввысь *громоздят* (все выше, все тесней) Клубы свинца, седые крылья пиний» идут слова *громоздьями, гром*.

В тексте некоторых стихотворений соотносятся строки, организованные повтором одного и того же созвучия: «На *старых* каштанах сияют листья, Как *строй* геральдических лилий» — «Весеннею *острою* грустью»; «Мы бег *стремим* к неотвратимым странам» — «Во *сретенье* тоскующих теней»; «Весна пришла Зловещая, голодная, больная. Глядело солнце в мир незрячим оком» — «Стволы дерев, обглоданных конями *Голодными*, торчали непристойно». Строки, содержащие повтор одного и того же созвучия, включаются в ряд слов с этим же созвучием. Так в стихотворении «Стигматы» связаны строки: «По *страстным* путям меня ведет» — «Дух пронзают *острые* пилястры» — «И *сердца*, расцветшие, как *астры*» — «Свет *страданья*, алый свет вечерний» — «На ладонях *распростертых* рук».

Слова в строке и соседних строках могут быть связаны двумя повторяющимися, но разнотипными созвучиями: «И *был* наш *день* — одна *большая* рана»; «Теперь на *дол* ночная *пала* птица, Край запада *лудю* *распаля*». (Ср. *день* — *одна*, *был* — *большая*, *дол* — *луда*, *пала* — *распаля*.) Такой звуковой рисунок может характеризовать и строки, оторванные друг от друга: «Листья, мох и *травы* я сложу И огню, плененному землею...» — «Вспыхнут *травы* пламенем багровым, Золотистотемным и седым»; «*Каменистые* Циклады, Делос знойный и сухой» — «Влажный стебель гиацинта, Кустик белых *цикламен*»; «И стоит *собор* — *первопричастница* В *кружевах* и белой кисее» — «По *речным* *серебряным* излучинам, По коврам сияющих *полей*...»; «И никогда в *дни* юности моей Не чувствовал сильнее и больней Твой *древний* яд отстоянной печали» — «На *дне* *дворов*, под крышами мансард, Где юный *Дант* и отрок Бонапарт Своей мечты миры в себе качали».

Такие построения связывают начало и конец некоторых стихотворений: «Судьба замедлила сурово На росстани *лесных* дорог» — «Так сохраняет горный дуб До новых почек *лист* свой *медный*»; «Я ждал страданья *столько* лет» — «И сердце стало из *стекла*»; «Зеленый вал отпрянул и пугливо...» — «Зловещая *луна*»; «Вещий крик осеннего *ветра* в поле» — «Слышу в голых прутьях, в *траве* вчерашней Вопли Деметры»; при лексическом повторе: «Повторяющихся *зеркал*» — «Потерявшийся в *зеркала*х».

В разных стихотворениях сочетаются и взаимодействуют звуковые композиции разных типов, переплетение которых определяет звуковой облик стихотворения. Это можно показать на примере стихотворения «Облака клубятся...»:

Облака клубятся в безднах зеленых
 Лучезарных пустынь восхода
 И сбегает тени с гор обнаженных
 Цвета роз и меда.
 И звенит и блещет белый стеклярус
 За Киик-Атламой костистой,
 Плещет в синем небе дымчатый парус,
 Млеет след струистый.
 Отливают волны розовым глянцем,

Влажные выгибая гребни,
Индевеет берег солью и сланцем
И алеют щебни.
Скрыты горы синью пятен и линий —
Переливами перламутра...
Точно кисть лиловых бледных глициний,
Расцветает утро.

На поверхности лежит смена разнотипных созвучий, во многом определяющая характер звукового движения стиха: *облака клубятся; зеленых — лучезарных; пустынь — тени; блещет — белый; стеклярус — костистый — след; отливают волны; гребни — берег; солью и сланцем; переливами перламутра; переливами — лиловых*. В стихотворении много и других перекличек, в строфе: *блещет — плещет*, в разных строфах: *костистой — кисть; гляncем — глициний; пустынь — синью пятен; млеет — алеют*. Переклички существуют не только между отдельными словами, но и между строками: «Цвета роз и меда» — «Плещет в синем небе дымчатый парус» и т. д.

Таким образом, звуковая плотность и связанность текста очень велика. Это в равной мере относится к этому стихотворению и к поэзии М. Волошина вообще.



О звуковой организации стихов О. Мандельштама 1935—1937 гг.*

Для «Воронежских тетрадей» Мандельштама характерно развитие паронимических сочетаний: «Кто с *чихом чех*, *хляби хлеба*, *ягненок гневный*»; «И переулков лающих *чулки*, И улиц перекошенных *чуланы*»; «Высоко занесся *санный, сонный* Полу-город, полу-берег конный, В степи *кочуют кочки, ясность ясенева*»; «В покоех *бережных, безбрежных* и счастливых»; «*Садко* заводов и *садов*»; «Здорово ли в крови *Колхиды колыханье*» и т. д. Помимо двучленных паронимических сочетаний используются многочленные сочетания: «*Недуги — недруги других* невскрытых *дуг*»; «И когда я наполнился *морем*» — «*Мором* стала мне *мера* моя»; а в стихотворении «Пусти меня, отдай меня, Воронеж...», проанализированном Вяч. Вс. Ивановым, источник смыслового развертывания текста — звуковые отражения имени собственного.

В поздних стихах Мандельштама паронимия сочетается с классическими приемами звуковой организации стиха, которые развивались в более раннем творчестве. Глубокие звуковые переключки связывают соседние строки: «На голове твоей, полячка, Марины *Мнишек* холм кудрей, Смычок твой *мнителен*, скрипачка»; «Вы, *именитые* вершины, Дерев косматых *именины*»; «Выпить здоровье кружащейся *башни*» — «*Рукопашной* лазури *шальной*»; «И средь ремесленного города-сверчка *Мальчишка*-океан встает из *речки* пресной И *чайками* воды швыряет в облака».

Некоторые рифмующиеся строки связаны дополнительными звуковыми переключками: «Я в *львиный* ров и в крепость погружен И опускаюсь ниже, ниже, ниже Под этих звуков *ливень* дрожжевой». — «Сильнее льва, мощнее *Пятикнижья*». Глубокие звуковые переключки между рифмующимися строками возникают и в результате того, что корневой повтор сопровождается звуковым: «ясная тоска» — «яснеющий в Тоскане» («Не сравнивай...»).

* Публикуется по: Воронежский период в жизни и творчестве О. Э. Мандельштама. Воронеж, 1991. С. 74—76.

Глубокий повтор усиливает точки соприкосновения между словами соседних строк: «И все *утюжится*, плоится без морщин» — «Его прищур спокоен и *утешен*» («В лицо морозу я гляжу один...»); «*Неуверенный* размах» — «Даже *ворон* оробел» («Как подарок запоздалый...»); «И неба круг мне был *недугом*» — «И собирался в путь, и плавал по *дуге*» («Не сравнивай...»).

Глубокие повторы связывают начало и конец стихотворений: «Моих подметок *стертое* величье» — «И в моложавое, *стареющее* лето» («Еще он помнит башмаков износ...»); «Полноводная Кама *неслась* на буюк» — «В долговечный Урал, *населенный* людьми» («Я смотрел, отдаляясь, на хвойный восток»); «*Средь* народного шума и смеха, На вокзалах и пристанях» — «И к нему — в его *сердцевину* — Я без пропуска в Кремль вошел, Разорвав расстояний холстину» («Средь народного шума и смеха...»).

Звуковая организация некоторых строк основана на том, что многоконсонантное слово имеет разные отражения в строке. В зависимости от расположения этого слова и его соответствий возможны разные рисунки строк: «Не кладите же мне, не кладите *Остроласковый лавр* на виски»; «Я молю, как *жалости* и *милости*, Франция, твоей земли и *жимолости*»; «*Длинной жажды* должник виноватый, Мудрый *сводник вина* и *воды*» (ср. *виноватый* — *вино*). Многоконсонантное слово определяет звуковой строй и в развернутых фрагментах текста. В стихотворении «Я к губам подношу эту зелень...» множество более простых отражений имеет слово «*клятвопреступную*».

В стихотворении «Разрывы круглых бухт, и хрящ, и синева» звуковой состав слова *продолжен* во второй строке («И парус медленный, что облаком *продолжен*») имеет два соответствия в последней строке стихотворения: «И полной грудью их вдыхать еще я *должен*». Между этими звуковыми переключками распределяется несколько слов, в большей или меньшей степени соотнесенных со словом «ложь» или друг с другом: *ложноволосая*, *долгой ложью*, *железной нежностью*; *гложет*, *подложен*, *Поволжье*. Кроме того, соотносятся последняя и восьмая строки стихотворения: «Что ж мне под голову другой песок *подложен*», в которых переключаются не только слова *подложен* — *должен*, но и *другой* — *грудью*.

Для некоторых стихотворений характерны явно выраженные вертикальные звуковые связи, сквозные ряды слов с повторяющимися и варьирующимися созвучиями. В стихотворении «Я молю, как жалости и милости...» ряд образуют слова: *обиженный*, *безбрежность*, *небрежница*, *двубашенный*, *безбожница*, в стихотворении «Пою, когда гортань — сыра...» слова с созвучиями *х-т*, *д-х*: *хитрит* — *тиха*, *дыханье* — *утеха*, *охотничьего* — *дыханье*, в стихотворении «Как на Каме-реке глазу темно, когда...» — *четыре*, *Чердын*, *чернолюдые*, *чернолесье*, *бревенчатый*, *кричат*, *речная*, в стихотворении «Я скажу это начерно, шепотом....» — слова *безотчетного*, *чистилица*, *части*.

Однотипные контактные повторы имеют соответствие либо в отдельных словах текста, либо в контактных повторах этого же созвучия. Так строится композиция стихотворения «Я молю, как жалости и милости...», где важная роль принадлежит созвучиям *г-р-д* / *к-р-т*: контактный повтор «*Виноградарей* в их *разгородках* мар-

левых» — имеет соответствие в строке «Государит добрый Чаплин Чарли» и связан с тройным повтором в предпоследней строфе: *грудь — благодарная — городом*. Последние строки связаны созвучием *к-р-т*: «И кривыми *картавыми* ножницами Купы *скарденных* роз раздразни». Лексический повтор связывает их со строками «Правды горлинок твоих и кривды карликовых Виноградарей», которые начинают звуковую тему. Ср. еще один ряд: *кривды — карликовых — королей ...кривая*.

Паронимические сочетания включены в звуковые связи стихотворения. Одно из слов паронимического сочетания имеет звуковое соответствие на расстоянии: «Подновлены *мелком* или *белком*» — «Хмельна для глаза в оболочке света»; «Начихав на *кривые* убытки» — «Измеряй меня *край, перекраивай*, — Чуден жар прикреплённой земли!» Паронимическое сочетание «вся в *холе*, Вся в *холках* маленьких» в стихотворении «Чернозём» имеет соответствие в слове второй строфы «Тысячехолмие распаханной *молвы*», а это слово, точнее его часть (*холмие*), имеет, в свою очередь, точки соприкосновения со словом *лемех* в четвертой строфе. Паронимические сочетания включаются и в более сложные звуковые композиции. Паронимическое сочетание «Лед вселенной, лед *вышний*, лед *вешный*» в стихотворении «Заблудился я в небе — что делать?...» предваряет слово *вчерашний* и отчасти пересекающиеся с ним *виночерпий* и *чашиник*, *черноты*, *скворешни*. Корневые повторы в начале стихотворения «*Не сравнивай*: живущий *несравним...*» имеют отголосок в паронимическом сочетании третьей строки: «Я соглашался с *равенством равнин*». Еще раз, хотя и в ином порядке, звуковой комплекс *р-в-н* возникает в предпоследней строке: «От молодых еще, *воронежских* холмов». Паронимическое сочетание в строках: «А *город* так *горазд* и так уходит в крепь» — предварено строкой: «Черноволок, с Давид-горой *граница*», где важную объединяющую роль играет созвучие *г-р* («Еще он помнит башмаков износ...»). Кроме того, начало и конец строки содержит звуковую переключку *черно — граница* (*ч-р-н / р-к-ч*), которая имеет соответствие на расстоянии: «Дубки, *чинары*, медленные вязы».

Таким образом, актуализация звуковой стороны стиха, которая создается паронимией, не отменяет в поздних стихах Мандельштама скрытые, звуковые связи, создаваемые контактными и дистантными повторами разной степени глубины и сложности. Обе эти особенности сосуществуют друг с другом, определяя своеобразие звукового облика «Воронежских тетрадей».



Звуковые повторы в стихах А. Ахматовой*

В русской поэзии XVIII—XIX вв. существуют устойчивые приемы организации стиха. В 10-х годах XX в. в некоторых индивидуальных стилях (Хлебников, Маяковский, Пастернак) на первый план выходят паронимические сочетания, в результате чего звуковая сторона приобретает подчеркнутый характер. Звуковая организация поэзии Ахматовой сохраняет связь с классической традицией, где звуковая сторона стиха незаметна. Об этом свидетельствует прежде всего характер и набор сочетаний, основанных на звуковой близости.

В стихах А. Ахматовой, как и в русской классической поэзии, присутствуют два явно выраженных ряда сочетаний, основанных на звуковой близости. Часть сочетаний входит в синтаксически связанные пары. Они используются на всем протяжении творчества поэта. По преимуществу это сочетания вокалического типа¹: «над кузницей / Подымается дымок», «Лунный луч лениво протянулся», «Затянулся ржавой тиною», «У грядок груды овощей», «скорбных скрипок голоса», «Озера, степи, города / И зори родины великой», «Тот особенный чистый час», «Им чистой правды не видать лица / И слезного не ведать покаянья», «...русские поляны / Опять полны студеной тишиной», «вражий стан у стен родного града», «В апреле запах прели и земли», «Быть и петрарковским сонетом / Могла; и лучшей из сонат», «лицо Лицея», «Ни громов Гомера, ни Дантова дива», «Сквозь косое пламя костра», «дурманящая дремота», «И двор в плюще, и ты в плаще», «Темно-зеленой веточкой повитой», «Мы двое — воин и дева», «От вазы гранитной до двери дворца», «Веселых ливней весть», «Или забыты, забыты, за...», «И полночей, наполненных грозою».

Некоторые сочетания основаны на метатезе согласных: «И редкие аккорды клавесина», «Последний луч, и желтый, и тяжелый», «В жестокой и юной тоске / Ее чудотворная сила», «Пристален и нежен долгий взгляд»; на мене согласных в начале слова: «Тот же голос, тот же взгляд, Те же волосы льняные», «Да в стране болот и

* Публикуется по: Русский стих. М., 1996. С. 125—144.

¹ Григорьев В. П. Поэтика слова. М., 1979. С. 150—300.

пашен / И в помине башен нет»; в середине слова: «Заплакал и шапку снял моряк, / Что плавал в набитых смертью морях».

Как видно из примеров, паронимы занимают в стихах Ахматовой разные синтаксические позиции: подлежащее и сказуемое, определение и определяемое, однородные члены. Особо можно выделить соотнесенные определения при разных существительных: «И *томное* сердце слышит / *Тайную* весть о дальнем», «Я для него не женщина *земная*, А солнца *зимнего* утешный свет», «Этой мельницы *замшелой* / Тяжко *машущие* руки!», «У берега *серебряная* ива / Касается *сентябрьских* ярких вод».

В стихотворении «Был блаженной моей колыбелью...» два соотнесенных определения Петербурга: «*Темный* город у грозной реки» — «Солеёю *молений* моих / Был ты, строгий, спокойный, *туманный*». Два определения к одному существительному в стихотворении «Слушая пение...» отделены друг от друга семью строками и располагаются в начале и конце стихотворения: «Женский голос, как ветер, несется, / *Черным* кажется, влажным, ночным» — «*Зачарованный* голос влечет».

На звуковых переключках основаны сравнения и метафоры: «Но конец *отравленного* жала / Был острее *веретена*», «Для того ль *сияла* сила / В голубых твоих глазах», «По твердому *гребню* сугроба», «Вместо мудрости — *опытность*, пресное, / Неутоляющее *питье*».

Некоторые сочетания имеют соответствия у других поэтов: «И запах дымка так *ладанно-сладок*», «Песни *пел*, мадеру *пил*».

В то же время глубокие звуковые совпадения разных типов связывают слова, не связанных синтаксически и расположенные в соседних строках: «И когда друг друга *проклинали* / В страсти, *раскаленной* добела», «Проплывают *льдины*, звеня, / Небеса безнадежно *бледны*», «Над засохшей *повиликою* / Мягко *плавает* пчела», «Ты *тоской* только сердце измучишь, / Глядя в серую *тусклую* мглу», «Взглянула, и, скованы *смертною* болью, / Глаза ее больше *смотреть* не могли», «И, *простивши* нрав мой вздорный, / Завещала *перстень* черный», «У озера, в густой тени *чинары*, / В тот *предвечерний* и жестокий час...», «Что за *чудо!* / Сквозь эту плесень, этот *чад* и тлен...», «Мне не надо счастья *малого*, / Мужа к *милой* провожу», «И крапива *запахла*, как *розы*, но только сильнее, / Было душно от *зорь*, нестерпимых, бесовских и алых», «Чтоб та, над *временами* года, / Несокрушима и *верна*», «...и заколдован дом / Воздушной веткой голубых *глициний*, / И в чашке *глиняной* холодная вода / И полотенца *снег*...», «От звонкой *минуты* пред бурей морской / Оно наливается *мутной* тоскою».

Такие повторы связывают не только слова одного предложения, но и разные предложения одной строфы: «А небо ярче синего *фаянса*. / Тетрадь в обложке мягкого *сафьяна*». Одни и те же или однокоренные слова стоят в разных позициях: «*Дымный* полдень. Воскресенье / В доме сером и высоком» — «И *чадными* хвалами *задымили* / Мой навсегда опустошенный *дом*», «*Ангел*, три года хранивший меня, / Вознесся в лучах и *огне*» — «И молнии *огонь* летучий / И голос радости могучей, / Как *ангелы*, сойдут ко мне». Одни и те же слова образуют не только контактные, но и дистантные повторы: «И тогда, побелев от *боли*»; «Всей земной непоправимой *боли*» — «Белая лежишь в сиянье *белом*» («Я с тобой, мой ангел, не лукавил...»).

Помимо парных повторов как способ организации соседних строк используется многократный повтор: «в глубине *четвертого двора* / Под *деревом* плясала *детвора* / В *восторге* от шарманки одноногой», «А в этот час уже в бессмертье гений шел, / Минуя вражий *стан* у стен родного града. / Так вот когда царю приснился *странный сон*: / Сам Дионис ему *снять* повелел осаду», «Огромная подводная *ступень*, / Ведущая в *Нептуновы* владенья, — / Там *стынет* Скандинавия, как тень, / Вся — в *ослепительном* одном виденье». В «Поэме без героя» паронимы с созвучием *к-л-к* проходят через развернутый фрагмент текста (послесловие к первой части): «Ну, а вдруг как вырвется тема, / Кулаком в окно застучит — / И *откликнется* издалека / На призыв этот страшный звук — / *Клокотание*, стон и *клекот* / И виденье скрещенных рук».

Вокалические и метатетические сочетания, которые при развитой паронимии несут основную нагрузку, в классическом стихе и, соответственно, в стихе Ахматовой — лишь один из приемов звуковой организации стиха. Они существуют на фоне сочетаний других типов и в единстве с ними. Для сочетаний Ахматовой характерны вставки, наращенные: «И башенных часов кривая *стрелка* *Смертельной* мне не кажется стрелой», «И мальчик, что играет на *волынке*, И девочка, что свой плетет *венок*», «на *дно долины*», «Дай мне горькие *годы недуга*», «Печаль *преступна и напрасна*», «Глаза *Замутила, затуманила* слеза», «*Пестро* *расписаны* укладки».

Некоторые слова в стихах Ахматовой связаны отношениями включения. Таковы синтаксически связанные сочетания: «в *изумрудном дерне*», «*торжественная весть*», «Желтой *люстры безжизненный зной*», «*круглый луг*», «*беспамятство смуты*», «К *плите дарьяльской, проклятой и черной*», «тем *неистовым сияньем*», «с *молитвенным вниманьем*», «*Стало солнце немилостью Божьей*», «Когда какой-то *странный инструмент*», «И в *пестрой суете людской*», «И победу *славословит лесть*», «Так, *движенье чуть видное губ*», «*Был важен и недвижим*», «*Твои нечисты ночи*» и т. п. Так соотносятся и слова, не связанные синтаксически: «*Окна тканью* *белую* *завешены*», «*Слева, как виселица, фонари*».

Некоторые слова, повторяясь, приобретают разные соответствия и в непосредственной близости — в строке или соседних строках, — и на расстоянии. Слово *весна* и включенное в него слово *осень* имеют несколько неполных соответствий: «о своем *весеннем сне*», «*весенняя осень*», «*священнейшие весны*», «*плодоносная осень*», «Еще *весна таинственная* *млела*». В свою очередь различны и звуковые отражения слова *таинственный*. Помимо слова *весна*, это слова *новый*: «Ты всегда *таинственный и новый*», *стена*: «*Таинственная* *плесень на стене*». Особенно разнообразны звуковые отражения слова *последний*. «*Это песня последней* *встречи*», «*Последняя* *из всех безумных песен*», «И *входит последний* *плененный* *ее красотою*», «*Отойти к последнему* *сну*», «*Скоро будет последний* *суд*», «Но вдруг *последняя* *сила* / В *синих глазах* *ожила*», «*дни последние* *весны*», «*день последний*», «Так вот она, *последняя усталость*», «*Последний луч, и желтый и тяжелый, / Застыл* в букете ярких георгин». В стихотворении «И последнее» из «Полночных стихов» заглавное слово имеет отражение в тексте — *ледяной*.

С классической традицией связывает стихи Ахматовой и распределение звонких и глухих согласных в соотнесенных словах. Кроме сочетаний с повторяющимися согласными, в стихах Ахматовой представлен и другой тип сочетаний. В них глухим согласным одного слова в другом соответствуют звонкие, а шипящие соотносятся с ч. С одной стороны, используются такие пары, как: «Глубоко под водой голубели», «Стоит на гиблом снеге / Глубокая вода», на стыке строф: «Он будет нежно голубым. / Смотри, как глубоко ныряю», «В Благовещенье его. / Да вернется голубь сизый», «Я шла, как в глубине морской... Шиповник так благоухал...», с другой — «в глубине аллеи арка sklepa», «Облака плывут, как льдинки, льдинки / В ярких водах голубой реки», «Был приказ облакам этот купол собой не темнить», «Сколько гибелей шло к поэту. / Глупый мальчик: он выбрал эту».

Размытые, смешанные сочетания в высшей степени характерны для Ахматовой на всем протяжении ее творчества. Некоторые из них имеют традиционный характер: «В окнах теплятся огоньки». Ахматова возвращается к одним и тем же созвучиям, варьируя их: г-р-з / к-р-с / х-р-с: «И никнет гроздь рябины желто-красной», «Да, для нас это грязь на калошах, / Да, для нас это хруст на зубах», «В грозных айсбергах Марсово поле, / И Лебяжья лежит в хрусталях»; т-ч / т-ш / т-ж / д-ш / д-ж / т-р-ж / д-р-ж: «Словно тронуты черной, густою тушью / Тяжелые веки твои», «в душистой тиши», «Вы ж соединитесь тайным браком / С девственной, горчайшей тишиной, / Что во тьме гранит подземный точит», «душистым сухим дождем», «А этот дождик, солнечный и редкий, / Мне утешенье и благая весть», «И торжественной брачной постелью, / Над которой держали венки»; с-т-р / с-д-р: «Друг шепчет: "Сандрильона! Как странен голос твой!"», «Как на шелку возникла стертом Твоя страдальческая тень»; к-л-н / г-л-н: «Но клянусь тебе ангельским садом», «Покосился гнилой фонарь» — С колокольни идет звонарь»; к-л-д / г-л-д / х-л-д: «Как беспомощно, жарко и жадно гладит Холодные руки мои», «И приводят румяные вдовушки / На кладбище мальчиков и девочек / Поглядеть на могилы отцовские».

В то же время круг варьирующихся созвучий достаточно широк: «Такие притихшие оба», «В зверинце говорит о северном сиянье», «Лежал закат костром багровым», «Помню древние ворота», «Липы нищенски-обнажены», «Но сверкала эта церковь», «Давно опочили в музее Те шляпы и башмачки», «Хор гремит», «Были святки кострами согреты», «И над тобою звездных стай осколки, / И под тобою угольки костра», «Снова свечи станут тускло-желты И зкляты сном», «Как хочет тень от тела отделиться», «Чадит фонарь, вернуться не могу».

Некоторые повторяющиеся слова становятся центрами притяжения разнотипных звуковых соответствий и отражений. Слово *ветер* сочетается с глаголами *веет*: «Ветер снежинками ранними веет / Едва-едва», «Жарко веет ветер душный», «горный ветер веет», «Веет ветер лебединый»; *обрывает*: «...с налету ветер безрассудный / Чуть начатую обрывает речь»; *притворяться*: «Зачем притворяешься ты / То ветром, то камнем, то птицей?». Повторяются пары *ветер* — *вечер*: «Синий вечер. / Ветры кротко стихли»; *ветер* — *ворота*: «Лишь ветер каменного века / В ворота черные стучит», «Плотно заперты ворота, / Вечер черен, ветер тих» (предваряет: «И встречаю ранний мрак»). Слово *ветер* соотносится и со сло-

вами ветки: «свежий ветер / И чернеющие ветки», «Иль это было лишь ветвей / Под черным ветром колыханье»; тревога: «Позабудь о моей тревоге, / Дай ветру кудрями играть»; твердь: «Закрита высокая твердь, Но ветер рванул»; вереск: «Там вереск на ветер похож»; деревья: «Шумят деревья весело-сухие, / И теплый ветер нежен и упруг»; верный: «О безбольном, верном и вечном / Ветер азийский расскажет мне»; мартовский: «Ветром мартовским в лицо не вей».

Соответствия слова тревожный по-разному связаны с его звучанием: «Каждый день по-новому тревожен, Все сильнее запах спелой ржи», «Торжественно гудят колокола, / И снова дух смятен и потревожен», «Был он ревнивым, тревожным и нежным», «Так мертвый говорит, убийцы сон тревожа», «Тот ржавый колючий венок / В тревожной своей тишине». При дистантном повторе: «О! как ты позовешь тревожно» — «Где смерть лишь жертва тишине» («Зов»). Разные звуковые соответствия имеет повторяющийся эпитет черный: «черный масленичный вечер», «Закрой эту черную рану / Покровом вечерней тьмы», «Осторожно подступает, / Как журчание воды, / К уху жарко приникает / Черный шепоток беды», «Черную и прочную разлуку», «С глянцевиной черной бородою / За окном чердачным промелькнет», «Он не траурный, он не мрачный, / Он почти как сквозной дымок, / Полуброшенной новобрачной Черно-белый легкий венок», «в памяти черной, пошарив, найдешь / До самого локтя перчатки».

Разные соответствия — полные и неполные — имеет слово город: «Страшный год и страшный город», «Оттого мы любим строгий, / Многоводный темный город», «Гранитный город славы и беды», «И я свой город увидала / Сквозь радугу последних слез», «город горделивый», «горят города».

Повторяющиеся слова свод, воздух, звезды, цветы либо сочетаются друг с другом, либо приобретают звуковые соответствия: «Надо мною свод воздушный...», «Но предчувствуя свиданье / С тем, кто стал моей звездой», «Яркий свет зовет меня домой», «Небо цвета вороненой стали, / Звезды матово-бледны», «Цветы небывшего свиданья», «И все цветы, что только есть на свете», «Когда зацветшею сиренью Играют звездные лучи», «Все те же хоры звезд и вод, / Все так же своды неба черны», «И ведут за утренней звездой», «Пусть их больше, чем звезд зажженных В сентябрьских небесах, — / Для детей, для бродяг, для влюбленных Вырастают цветы на полях, А мои — для святой Софии / В тот единственный светлый день», «До неистового цветенья / Оставалось лишь раз вздохнуть», «свод воздушный», «Ты неотступен, как совесть, / Как воздух, всегда со мною; / Зачем же зовешь к ответу? / Свидетелей знаю твоих», «Приходит вторая, бесстрашна, как совесть, / Мрачна, как воздушный налет».

Слова звукового комплекса л-с-т / с-т-л, характерные для Ахматовой, как и для Анненского (листы, шелест, столетие, столица, стал, остался, устал, лесть, стелется, постель, хлестал, сладкий, последний, золотой и т. п.), образуют и собственноручно звуковые повторы: «Уже кленовые листы / На пруд летают лебединый», «На столе забыты Хлыстик и перчатка», «Что стало с нашей столицей», «Горячий шелест лета», «Короткое уже кончалось лето, / Дымилось тело вспаханных равнин», «И по лестнице стали спускаться», и их вариации: «Листьям последним

шуршать», «Веселит золотой листопад», «Чтоб остудился мой постылый жар», «И над смуглым золотом престола», «А таинственной лестницы взлет», «Ржавеет золото, и истлевает сталь».

Строение строки и соседних строк, а для гласных — строфы, — были предметом исследования в работах Б. М. Эйхенбаума¹ и В. В. Виноградова²; часть приведенного материала уже рассматривалась Е. С. Добиным³.

Звуковые повторы в строке и соседних строках включены в общее звуковое движение стиха.

Текст как целое организуют дистантный повтор и разные комбинации контактных и дистантных повторов. Заглавное слово имеет соответствие в определенном слове: «Под Коломной» — колокольни или начинается ряд соотнесенных слов: «Отрывок» — дерев, отравительницы, мертва, верно.

Контактный повтор организует строку или связывает соседние строки. Звуковые повторы в соседних строках не имеют закрепленного места, тем не менее в стихе есть и места, где звуковые повторы выходят на поверхность.

Слова, связанные звуковыми повторами, начинают некоторые стихотворения Ахматовой: «Я и плакала и каялась», «Высокомерьем дух твой помрачен», «Мы на сто лет состарились, и это...», «Словно ангел, возмутивший воду, Ты взглянул тогда в мое лицо», «Долгим взглядом твоим истомленная», «Дьявол не выдал. / Мне все удалось», «Наше священное ремесло / Существует тысячи лет», «Вместо праздничного поздравленья», «Пусть голоса органа снова грянут», «В ней что-то чудотворное горит, / И на глазах ее края гранятся». Некоторые стихотворения начинают паронимически организованные тропы: «Высоко в небе облачко серело, / Как беличья расстеленная шкурка», «По твердому гребню сугроба».

Сочетания, основанные на звуковой близости, стоят и в конце стихотворений: «И только красный тюльпан, / Тюльпан у тебя в петлице», «А в лесах заречных, примиренный, / Веселит пушистых лисенят», «Но кровлю кровью залил мак», «Уже ковром закрыт проклятый профиль», «Солнца древнего из сизой тучи / Приста-лен и нежен долгий взгляд».

Звуковые повторы соединяют начала строк:

Легкий осенний снежок
 Лег на крокетной площадке <...>
 Я живу, как кукушка в часах,
 Не завидую птицам в лесах,
 Заведут и куку <...>
 И с тобой, моей первой причудой,
 Я простился. Восток голубел.
 Просто молвила: «Я не забуду».

¹ Эйхенбаум Б. М. Анна Ахматова. Пг., 1923. С. 104—107.

² Виноградов В. В. Поэтика русской литературы. М., 1976. С. 389.

³ Добин Е. Сюжет и действительность: Искусство детали. Л., 1981. С. 111—116.

Звуковой повтор связывает концы строк:

Осень ранняя *развесила*
Флаги желтые на *вязах* <...>
И плотная сеть паутины
Упала, окутала *ложе*...
О, ты не напрасно смеялась,
Моя непростительная *ложь*!

Конец одной строки повторяется в начале другой:

Солнце комнату *наполнило*
Пылью желтой и сквозной <...>
Долгую песню, *льстивая*,
О *славе* поет судьба <...>
Мне кажется, что тот, кто близко *взглянет*
В мои *глаза*, его увидит сразу.

В звуковом отношении связаны начало одной строки и конец следующей:

Мне не надо больше обреченных
Пленников, заложников, рабов,
Только с милым мне и *непреклонным*
Буду я делить и хлеб и кров;
Как *светло* здесь и как бесприютно,
Отдыхает *усталое тело*.

Одна из разновидностей контактного повтора — повтор на стыке строф: «Еще глубоки воды И небеса *бледны*. / *Болотная* русалка, Хозяйка этих мест» («Теперь прощай, столица»); «Громко говорю с тоской, Не *раскрывши* сонных глаз, / И она стучит, как *кровь*» («В каждой сутках есть такой...»); «Где лучшая в мире *стоит* из оград, / Где *статуи* помнят меня молодой» («Летний сад»).

Рифмующиеся строки в некоторых стихотворениях связывает дополнительный звуковой повтор. Одна из строк, помимо рифмы, содержит звуковые соответствия к рифменному слову другой строки:

Оба мы в *страну* обманную
Забрели и горько каемся,
Но зачем улыбкой *странною*
И застывшей улыбаемся.

В этой строфе соотнесены не только рифмующиеся слова *обманную* — *странною*, но и *страну* — *странною*. Этот же принцип лежит в основе следующих строф: «Такой невинный и *простой* / В вечерней *тишине*, / Но в этой храме пустой / Он словно *праздник* золотой / И *утешенье* мне» (ср. *тишине* — *мне*, *тишине* — *уте-*

иенье, простой — золотой, простой — праздник); «Ты куришь черную трубку, / Так странен дымок над ней, / Я надела узкую юбку, / Чтоб казаться еще стройней» (над ней — стройней, странен — стройней); «Иль того ты видишь у своих колен, / Кто для белой смерти твой покинул плен?» (колен — плен, колен — покинул); «Все равно, что ты наглый и злой, / Все равно, что ты любишь других, / Предо мной золотой аналой / И со мной сероглазый жених» (злой — аналой, наглый — аналой); «Пленник чужой! / Мне чужого не надо, / Я своих-то устала считать. / Так отчего же такая отрада / Эти вишневые видеть уста?» (считать — уста, устала — уста); «Затем и в беспамятстве смуты / Я сердце свое берегу, / Что смерти без этой минуты / Представить себе не могу» (смуты — минуты, смуты — смерти); «Ни ласточкой, ни кленом, / Ни тростником и ни звездой, / Ни родникового водой, / Ни колокольным звоном — / Не буду я людей смущать» (кленом — звоном, кленом — колокольным).

В других случаях рифмующиеся строки связаны парным повтором, не зависимым от рифмы:

Путник мой, скорей направо
Обрати свой светлый взор:
Здесь живет дракон лукавый,
Мой властитель с давних пор <...>
Ему обещала, что плакать не буду,
Но каменным сделалось сердце мое,
И кажется мне, что всегда и повсюду
Услышу я сладостный голос ее <...>
Будь же проклят. Ни стоном, ни взглядом
Окаянной души не коснусь,
Но клянусь тебе ангельским садом,
Чудотворной иконой клянусь.

В подобных строках повтор связывает начальные слова рифмующихся строк:

Перед весной бывают дни такие:
Под плотным снегом отдыхает луг.
Шумят деревья весело-сухие
И теплый ветер нежен и упруг.

Аналогичный рисунок в следующей строфе: «Вечерний и наклонный Передо мною путь. Вчера еще, влюбленный, Молил: “Не позабудь”».

Соотнесенные слова примыкают к словам рифмующимся:

У тебя светло и просто.
Не гони меня туда,
Где под душным сводом моста
Стынет грязная вода.

Звуковые соответствия существуют между началом и концом строфы:

Так незаметно отлетать,
Почти не узнавать при встрече.
Но снова ночь. И снова плечи
В истоме влажной целовать.

Сходный рисунок в строфах: «Что стыдно *оставаться* / До мая в городах, / В театре задыхаться, / Скучать на *островах*», «Из памяти, как *груз* отныне лишний, / Исчезли тени песен и страстей. / Ей — опустевшей — приказал Всевышний / Стать страшной книгой *грозовых* вестей».

Парный дистантный повтор связывает соседние строфы, занимая в них разное место. Соотносятся начало и конец стихотворения из двух строф: «Вновь Исакий в облачении / Из *литого* серебра» — «Ах! своей *столицей* новой / Недоволен государь» («Вновь Исакий...»); концы соседних строф: «Но птица сама полетела / За *стройной* гостьей моей» — «А в небе заря стояла, / Как ворота в ее *страну*» («Муза ушла по дороге...»); «Я бежала за ним до *ворот*» — «И сказал мне: “Не стой на *ветру*”» («Сжала руки под темной вуалью...»); «Два монаха *медленно* прошли» — «*Ледяным* покоем нелюбви» («Стал мне реже снится...»); «Прочитаешь на моей *ладони* / Те же чудеса. / И тогда тебя твоя тревога, / Ставшая судьбой, / Уведет от моего порога / В *ледяной* прибой» («Ночное посещение»); вторая и первая строки соседних строф: «Как будто копил приметы / Моей нелюбви. / *Прости!* — «И смерть к тебе руки *простерла*» («Высокие своды костела...»); вторая и третья строки соседних строф: «И вспыхнул на *воротах* газ» — «И поняла ты, что *отравная* / И душная во мне тоска» («Туманом легким парк наполнился...»); «И песней я не скличу вас, / Словами не *верну*. / Но вечером в печальный час / В молитве помяну» — «Настигнут смертной стрелой, / Один из вас упал, / И черный *вороном* другой / Меня целуя, стал» («И вот одна осталась я...»).

Парный дистантный повтор связывает начало и конец стихотворения, состоящего из нескольких строф: «После *ветра* и мороза было / Любо мне погреться у огня» — «Только страшно так, что скоро, скоро / Он *вернет* свою добычу сам» («После ветра и мороза было...»); «Пусть хоть чан зловонной *смолы*» — «Смертный час, наклонясь, напоит / Прозрачную *сулемой*» («Умирая, томлюсь о бессмертии...»); «Золотая *голубятня* у воды» — «Стынет небо тускло-*голубое*» («Венеция»); «За *стеною* слышен стук зловещий» — «Запах тленья обморочно сладкий / Веет от прохладной *простыни*» («Страх, во тьме перебирая вещи...»); «Он *постника* томит, святителя гнетет» — «А сим *распутникам*, сим грешницам любезней» («Соблазна не было...»); «Мои молодые руки / Тот *договор* подписали» — «И водопад *белогривый*» («Мои молодые руки...»); «Привольем пахнет дикий *мед*» — «В душном мраке царского *дома*» («Привольем пахнет...»); «*Cadran solaire* на Меншиковом доме» — «И наизусть затверженных прогулок / *Соленый* привкус — тоже не беда» («Ленинград в марте 1941 года»); «Лети, лети *голубкой* мира, / О песня

звонкая моя» — «И к водам Ганга *голубым*» («Песня мира»); «*Тень* ее еще видна» — «*Тайн* не выдаю своих» («Хозяйка»).

Кроме парных дистантных повторов стихотворения организуют сквозные звуковые ряды разной степени сложности. Слова *ворота, ветер, Кифареда* связывают три строфы стихотворения «Все мне видится Павловск холмистый...»: «Как в *ворота* чугунные въедешь» — «Бродит *ветер*, безлюдю рад» — «И на медном плече *Кифареда*». В стихотворении «Еще весна таинственная млела...», состоящем из трех строф, сквозной ряд образуют слова *ветер — нерукотворный — встречей — второй — вечер — торжественная весть*, связывающие вторую, четвертую (рифмующиеся), пятую, шестую, седьмую и десятую строки. В стихотворении «За озером луна остановилась...» сквозной ряд образуют слова *отворенным, мертвым, ветер*; в стихотворении «Не будем пить из одного стакана...» — слова *вино, верный, виновник*, в стихотворении «Уединение» — слова *страшен, стройной, среди, строителей, страницу*, в стихотворении «Вновь подарен мне дремотой...» — *последний, золотой, слетел, листьев*; в стихотворении «Переулочек, переул...» — слова *петелькой, теплятся, платок*.

В восьмистрочной «Предвесенней элегии» глубокими повторами связаны первая и последняя строки: «Меж сосен метель *присмирела*...» — «Он *на смерть* остался со мной»; в четвертой строке — промежуточное звено — слово *сама*: «Всю ночь нам сама тишина». В стихотворении «Летний сад» сквозной ряд *оград — гранитной — горит* проходит через начало, середину и конец стихотворения: «Я к розам хочу, в тот единственный сад, / Где лучшая в мире стоит из *оград*» — «От вазы *гранитной* до двери дворца» — «И все перламутром и яшмой *горит*, Но света источник таинственно скрыт». В стихотворении «Пусть кто-то еще отдыхает на юге...» вторую, третью и четвертую строфы связывают слова *вечерней, черных, не встречи*.

В небольших стихотворениях совмещаются дистантные повторы и сквозные ряды:

Все опять возвратится ко мне:
Раскаленная ночь и томленье
(Словно Азия бредит во сне),
Халимы соловьиное пенье
И библейских нарциссов цветенье,
И незримое благословенье
Ветерком шелестнет по стране.

(ср. *возвратится* — *ветерком*; *словно* — *соловьиное* — *благословенье*).

Включенные в сквозные звуковые ряды повторяющиеся слова приобретают соответствия, которых у них нет на близком расстоянии: *ветер — веер, ветер — отравная* и т. п.

Контактный повтор в начале стихотворения имеет одиночное соответствие в его конце: «*Настоящую нежность* не спутаешь...» — «*Несытые* взгляды твои!»

(«Настоящую нежность не спутаешь...»); «Когда в мрачнейшей из *столиц* / Рукою твердой, но *усталой*...» — «И ничего не страшно мне / Припомнить — даже день *последний*» («Когда...»); «Когда *погребают эпоху*, *Надгробный* псалом не звучит» — «Так вот — над *погибшим* Парижем / Такая теперь тишина» («В сороковом году»); «Опять подошли “незабвенные даты”, / И нет среди них ни одной не *проклятой*. / Но самой *проклятой* восходит заря... Я знаю: *колотится* сердце не зря...» — «И к брюху мостов *подкатила* вода» («Опять подошли...»). В начале стихотворения трижды повторяется определенное созвучие: «Дверь полуоткрыта, / Веют липы *сладко*... На столе забыты / *Хлыстик* и перчатка», в конце это же созвучие: «Ты совсем *устало*...».

И, напротив, слову в начале стихотворения соответствует контактный повтор в конце: «*Пленник* чужой! Мне чужого не надо...» — «Снова смеяться и *плакать* тревожно / И *проклиная* поцелуй мои» («Пленник чужой...»); «Моя *незавитая* челка» — «*Цветы* небывшего *свиданья*» («На шее мелких четок ряд...»); «И *гуляют* маки в красных шляпах» — «Солнца древнего из сизой тучи / Пристален и нежен *долгий* взгляд» («Под Коломной»). Такое расположение соотнесенных созвучий характеризует и отдельные фрагменты стихотворения: «Я пойду *дорогой* недалеи / Посмотреть, как *играют* дети» — «И везут кирпичи за *оградой*» («Как соломинкой, пьешь мою душу...»), и напротив: «И загадочным одеяньем / Небывалых шелков *шелестит*» — «А таинственной *лестницы* взлет» («Слушая пение»).

Начало и конец стихотворения содержат разнотипные контактные повторы. К контактному повтору в конце стихотворения примыкает слово, соотнесенное с контактным повтором в начале стихотворения: «Зачем *притворяешься* ты / То ветром, то камнем, то птицей?» — «В *жесткой* и юной *тоске* / Ее *чудотворная* сила».

Контактный повтор имеет соответствие в другом контактном повторе. Пара *остро* — *устрицы* в первой строфе стихотворения «Вечером», отмеченная еще Б. М. Эйхенбаумом, имеет соответствие в третьей строфе: «Свежо и *остро* пахли морем / На блюде *устрицы* во льду» — «Так на наездниц *смотрят* *стройных*». В стихотворении «Когда в мрачнейшей из столиц...» четвертая и пятая строфы содержат контактные повторы одного созвучия: «*Расплылись* *пепельные* тени» — «Чтоб степь *попынная* цвела, / А ветры *пели*, как сирены». В стихотворении «Долго шел через поля и села...» созвучие *с-т-л* связывает первые две строки второй строфы: «Ведь *настали*, тускло пламеня, Дни *последние* весны», четвертую строфу, где оно повторяется трижды: «*Стал* у церкви темной и высокой / На гранит *блестящих* ступеней / И молил о *наступленьи* срока / Встречи с первой радостью своей», и первую строку пятой строфы: «А над смуглым *золотом* *престола*».

В некоторых параллельных построениях лексический повтор сопровождается повтором звуковым: «*Спутник* *несенкой* упрямо / Сердце бережил» — «И я всюду слышу звуки / *Песенки* *степной*». Подобный рисунок использован в цикле из двух стихотворений: «Стынет в грозном *нетерпеньи* / Конь Великого *Петра*» — «Под улыбкою холодной / *Императора* *Петра*» («Стихи о Петербурге»).

Однотипные контактные повторы включаются в ряд соотнесенных слов. В стихотворении «Ответ» ряд начинается слово *странные*, за ним идет контактный повтор

в конце строфы: «*Страстная страшная неделя*»; «*Какие странные слова / Принес мне тихий день апреля. / Ты знал, во мне еще жива / Страстная страшная неделя*». В следующей строфе повторяется сочетание этих же созвучий: «*Семь дней звучал то медный смех, / То плач струился серебристый*».

Стихотворение «Три осени» начинается строкой, содержащей слово *летние*, от которого идет сквозной звуковой ряд: «Мне *летние* просто невняты улыбки». Вторая строфа содержит вариации созвучия *л-т*: «И первая — праздничный беспорядок, / Вчерашнему *лету* назло, / И *листья летят*, словно клочья тетрадок, / И запах дымка так *ладанно-сладок*, / Все влажно, пестро и *светло*». В третьей строфе сквозной ряд представляет слово *мимолетные*, в четвертой — *налет*, в пятой — *бледнее, летний, отдаленные*, в начале шестой — *холодных*. Одновременно развивается ряд *просто, праздничный, пестро, березы, забор*: «Мне летние *просто* невняты улыбки» — «И первая — *праздничный беспорядок*» — «Все влажно, *пестро* и *светло*. И первыми в танец вступают *березы*» — «На соседку через *забор*».

Наряду с простыми контактными повторами и включениями в строке и соседних строках используется более сложный рисунок. Многоконсонантное слово вбирает в себя звуковой состав более простых слов. Оно стоит в начале строки: «*Потускнел на небе синий лак*», «И *предчувствую встречу вторую*», в конце строки: «Мы на *сто лет состарились...*». Консонантный состав многоконсонантного слова распределен между двумя строками. Оно стоит в начале соответствующего построения: «И обманул его, а нам в *наследство / Оставил эту сделку*», «И *плотная сеть паутины / Упала*, окутала ложе», «Буду черные грядки холить, / Ключевой *водой поливать*; / *Полевые цветы на воле*, / Их не надо трогать и рвать», «Мы сжигаем *несбыточной жизни / Золотые и пышные дни*, / И о встрече в *небесной отчизне / Нам ночные не шепчут огни*»; в середине: «И мне любо, что брызги *зеленой волны*, / *Словно слезы мои, солони*»; в конце: «И *как во сне* я слышу звук *виолы* / И редкие аккорды *клавесин*», «Знаешь *сам, ты* и в *морене* тонешь, / И в *смертельном бою* невредим», «Памятен мне будет месяц *вьючный*, / Северный *встревоженный февраль*», «Пусть он меня и хулит, и *бесславит*, / Слышу в словах его *сдавленный стон*». Звуковые отражения слова распределены между соседними строками:

И словно тушью *нарисован*
В альбоме *старом* Булонский лес —
Бензина запах и *сирени*
Насторожившийся *покой*.

Этот общий принцип лежит и в основе сквозных звуковых рядов, в состав которых входят многоконсонантные слова. В некоторых стихотворениях источник сквозного звукового ряда — многоконсонантное слово, которое имеет в тексте отражения, в разной степени с ним связанные. Отражения многоконсонантного слова рассредоточены по всему тексту или по развернутым его фрагментам. Таково слово *обледенелый* в раннем стихотворении «Сад». Содержащееся в первой строфе, оно открывает ряд, в который входит слово второй строфы *бледный*, а в

третьей — друг за другом идет несколько менее полных его отражений: «Здесь мой покой навеки взят Предчувствием *беды*. Сквозь тонкий *лед* еще сквозят Вчерашние *следы*». Таково слово *тверская* в стихотворении «Ты знаешь, я томлюсь в неволе...»: «Но все мне памятна до боли / *Тверская* скудная земля». Его звуковой состав отражается в словах *воротца* и *тоска* во второй строфе («В полях скрипучие *воротца*, / И запах хлеба, и *тоска*») и *ветер* в третьей строфе. Кроме того, существует переключка между словами *скудная* — *тоска*.

В стихотворении «Что ты бродишь неприкаянный...» слово первой строки *бродишь* имеет отражение в рифмующихся словах *дыша* — *душа*: «Что ты *бродишь* неприкаянный, / Что глядишь ты не *дыша*? / Верно понял: крепко спаяна / На двоих одна *душа*». Более глубокие отражения это слово имеет во второй строфе в рифмующихся строках: «*Будешь, будешь* мной утешенным, / Как не снилось никому, / А *обидишь* словом бешеным — / Станет больно самому». Другое слово первой строфы — *неприкаянный* соотносено со словами рифмующейся строки: «*крепко спаяна*».

В «Приморском сонете» слово *скворешни* начинает звуковой ряд, связывающий строки, примыкающие друг к другу: *скворешни* — *вешний* — *свершивший* — *вечности* — *черешней*: «Здесь все меня переживет, / Все, даже ветхие *скворешни*, / И этот воздух, воздух *вешний*, / Морской *свершивший* перелет. / И голос *вечности* зовет / С неодолимостью нездешней, / И над цветущею *черешней* / Сиянье легкий месяц льет». В «Мартовской элегии» ряд образуют слова *прошлогодних* — *приплывшая* — *пашни* — *пляшет* при соотносении начала: «*Прошлогодних* сокровищ моих» — и конца: «Зайчик солнечный в зеркале *пляшет*».

В стихотворении «И очертанья Фауста вдали...» к слову *очертанья* в соседней строке примыкает его неполное соответствие *черных*: «Как города, где много *черных* башен». В конце восьмистрочной строфы — другое отражение исходного слова — *черт*: «Кто вызвал *черта*, кто с ним вел торговлю».

При другом типе распределения соотносенных слов многоконсонантное слово, выдвинутое в начало, дает разные отражения, в малой степени пересекающиеся друг с другом. В стихотворении «Хозяйка» из цикла «Новоселье» слово первой строки *колдунья* соотносено с двумя словами седьмой и восьмой строк: «И *уклончиво* и строго на меня *глядит*».

Многоконсонантное слово и его отражения по-разному группируются в тексте. Иногда они оторваны друг от друга и помещаются соответственно в начале и конце стихотворения. В стихотворении из цикла «Читая "Гамлета"» первая строка содержит слово *пустырь*: «У кладбища направо пылил *пустырь*». Отражения этого слова сосредоточены в последних двух строках: «*Пусть струится* она *сто* веков подряд / Горностаевой мантией с плеч». Эти строки связаны и со вторым членом рифменной пары *пустырь* — *монастырь*: *монастырь* — *мантия*. Слово *встреча* из первой строки стихотворения «Эта *встреча* никем не воспета...» имеет несколько разнотипных отражений в последней строфе стихотворения: «Ты, *росой* окропляющий *травы*, / *Вестью* душу мою оживи, — / Не для *страсти*, не для *забавы*, / Для великой земной любви».

В других стихотворениях звуковой состав многоконсонантного слова свободно перетекает в свои разнообразные отражения. Звуковой состав слова *грустил* в стихотворении «Смуглый отрок бродил по аллеям...» во второй строке («У озерных *грустил* берегов») отражается в словах первой строфы: *столетие, шелест* — и определяет звуковой рисунок первых строк второй строфы: «Иглы сосен *густо* и колко / *Устилают* низкие пни» (ср. *смуглый* — *иглы*)¹.

Многоконсонантное слово как бы складывается из более простых. Например, в стихотворении «Пора *забыть* верблюжий этот гам...» вслед за словом *забыть* идут слова *березам, забирается, разбойный*. Слово *забирается* вбирает в себя звуковой состав двух предшествующих слов: *забыть* и *березам*: «Пора *забыть* верблюжий этот гам» — «Пора, пора к *березам* и грибам» — «И небо *забирается* высоко» — «*Разбойный* посвист молодого Блока».

В более сложных случаях многоконсонантное слово сначала «собирается», а затем распадается. В стихотворении «Это *рысьи* глаза твои, Азия...» звуковой состав начальной строки отражен в слове *выдразнили*: «Это *рысьи* глаза твои, Азия, / Что-то высмотрели во мне, / Что-то *выдразнили* подспудное / И рожденное тишиной». Состав этого слова отражен в словах двух последних строк: «Словно я свои же *рыдания* / Из чужих *ладоней* пила». Слово *полдневный* из строки «Как полдневный термезский зной» имеет соответствие в последней строке: «...*ладоней* пила».

В стихотворении «По той дороге, где Донской...» соотносятся слова *рать, ветер, превратился*, затем звуковое движение идет на убыль: *встретить, вал*:

По той дороге, где Донской
Вел *рать* великую куда-то,
Где *ветер* помнит супостата {...}
Шиповник так благоухал,
Что даже *превратился* в слово
И *встретить* я была готова
Моей судьбы девятый *вал*.

В стихотворении «Забудут? Вот чем удивили!..» слова *вот, сто*, повторенные дважды, из первых трех строк через слово *истлевала* ведут к слову *восстать* в последней строке: «Чтоб снова, как Феникс из пепла, / В тумане *восстать* голубом».

«Два стихотворения»: «Подушка моя горяча...» и «Тот же голос, тот же взгляд» — связаны звуковыми переключками. Слово *нестерпимо* в конце первого стихотворения («Как *нестерпимо* бела Штора на белом окне») обращено и к началу стихотворения («С обеих *сторон*», «*Поздно* думать о *сне*»), и к следующему стихотворению, в котором соотнесены слова, заканчивающие пятую и седьмую, конечную, строки: «Сквозь стекло лучи дневные / Известь белых *стен нестрят*...», «Свежих лилий аромат / И слова твои *простые*».

¹ Эйхенбаум Б. М. Указ. соч. С. 104; Джанджакова Е. В. «Смуглый отрок бродил по аллеям...» // Русская речь. 1976. № 5.

Разнонаправленные звуковые ряды, пересекающиеся в многоконсонантном слове, обуславливают звуковой рисунок развернутого фрагмента текста. Например, в стихотворении «Он длится без конца...»:

Он длится без конца — янтарный, *тяжкий день!*
 Как невозможна грусть, как *тицетно ожиданье!*
 И *снова* голосом серебряным олень
 В *зверинце* говорит о *северном сиянье*.
 И я *поверила*, что есть прохладный *снег*
 И *синяя* купель для тех, кто нищ и болен,
 И *санок* маленьких такой *неверный бег*
 Под звоны *древний* далеких колоколен.

Один ряд соотнесенных слов — *снова, сиянье, снег, синяя, санок*, связывающий пять строк, другой — с созвучием *в-р, в-р-н* — *зверинце, северном, поверила, неверный, древний*. Они перекрещиваются в слове *северном*.

От разных слов начальных строк стихотворения идут разные сквозные ряды. В стихотворении «Голос памяти» первая строка «Что ты видишь, *тускло* на *стену* смотря...» имеет соответствие не только в предпоследней строке: «Нет, я вижу *стену* только — и на ней...», но и в предшествующей ей строке: «Кто для *белой смерти* твой покинул плен» (*смотря — смерть*). В строфе: «Угощу под заветнейшим *кленом* / Я беседой тебя не простой — / Тишиною с серебряным звоном / И колодезной чистой водой» — слово *заветнейший* соотнесено со словами *тишиной* и *звоном*, которые слабо соприкасаются друг с другом, имея одно общее *н*, но находятся в одной строке, которая рифмуется с исходной. От слова первой строки *кленом* («Угощу под заветнейшим *кленом*...») тянется нить к слову четвертой строки *колодезной* («И колодезной чистой водой...»). С этим словом в свою очередь соотнесены слово *согласна*, связывающие последние строки стихотворения слова *зеленом* и *зной*. «В этом сумраке *темно-зеленом* Был предчувствий таинственный *зной*».

Соседние строки связывают разнотипные контактные повторы:

Лег *туман* на *белую* дорогу,
 Тени *побежали* по воде <...>;

Между ягод *сети-паутинки*,
 Гибких лоз *стволы* еще *тонки*;

Была в *Неве* высокая вода,
 И *наводнения* в городе *боялись*;

Лип, *навсегда* осенних, *позолота*
 И *синь* *сегодня* созданной воды;

Остался профиль (кем-то *обведенный*
 На *белоснежной* *извести* *стены*),
 Не *женский*, не мужской, но полный *тайны*.

Оторванные друг от друга строки связывают два дистантных повтора. Так соотносятся начало и конец стихотворения: «То змейкой, свернувшись клубком» — «В еще незнакомой улыбке» («Любовь»); «За озером луна остановилась / И кажется отворенным окном» — «Зауспокойно филины кричали, / И душный ветер буйствовал в саду» («За озером луна остановилась...»); соседние строфы: «Кое-как удалось разлучиться / И постылый огонь потушить» — «Ночью Муза слетит утешать», «Веселит золотой листопад» — «Ты другую посмеешь послать» («Кое-как удалось...»); «Темный город у грозной реки» — «Солеею молений моих / Был ты, строгий, спокойный, туманный» («Был блаженной моей колыбелью...»), в частности, начала строф в двухстрофном стихотворении: «Этой ивы листы в девятнадцатом веке увяли» — «Полстолетья прошло... / Щедро взыскана дивной судьбой».

Начало и конец некоторых стихотворений связаны лексическим повтором, который сопровождает звуковой повтор. Таковы звуковые переклички в стихотворениях «Первый луч...»: «Первый луч — благословенье Бога — / По лицу любимому скользнул» — «Так давно губами я касалась» — «И ласкаюсь утренним лучом»; «Муж хлестал...»: «Муж хлестал меня узорчатым, / Вдвое сложенным ремнем» — «А лучи ложатся тонкие / На несмятую постель»; «В тот давний год, когда зажглась любовь...»: «Ты кроткою голубкой не прильнула» — «Он гибель пьет, прильнув к воде прохладной»; «Бежецк»: «Там белые церкви и звонкий, светящийся лед, / Там милого сына цветут васильковые очи» — «И город был полон веселым рождественским звоном»; «Данте»: «Он и после смерти не вернулся / В старую Флоренцию свою» — «По своей Флоренции желанной, / Вероломной, низкой, долгожданной».

Этот прием может быть осложнен контактным повтором одного из соотнесенных созвучий. В стихотворении «Милому» первые три строки: «Голубя ко мне не присылай, / Писем беспокойных не пиши, / Ветром мартовским в лицо не вей» — имеют соответствие в двух последних строках: «В голубом кружащемся снегу / Мертвую невесту поджидать». В стихотворении «Тень» явно выражены звуковые переклички между началом и концом: «Всегда нарядней всех, всех розовой и выше, / Зачем всплываешь ты со дна погибших лет» — «И твой безоблачный и равнодушный день».

В некоторых стихотворениях роль контактного повтора играет лексический повтор: «Пусть страшен путь мой, пусть опасен» — «Но сердце знает, сердце знает, / Что ложа пятая пуста» («Меня покинул в новолунье...»).

Такие построения могут быть включены в более сложные композиции. Начало и середина стихотворения «Углем наметил на левом боку...» связаны лексическим повтором, который сопровождает звуковые переклички: «Чтоб выпустить птицу — мою тоску / В пустынную ночь опять» — «Вылетит птица — моя тоска, / Сядет на ветку и станет петь». Звуковые переклички связывают начало и конец стихотворения: «И опустил глаза».

Ближние связи слова в соотнесенных парах и сквозных рядах могут не совпадать с дальними. В стихотворении «Жарко веет ветер душный...» конец первой строфы и две последние строки связаны двумя разными созвучиями: *синее* — *приснится*, *стекло* — *сетке*. «Надо мною свод воздушный, / Словно синее стекло» — «Кто се-

годня мне *приснится* / В *пестрой* сетке гамака». В то же время слово *приснится* образует контактный повтор со словом соседней строфы *пестрой*. В строках «Как дым от жертвы, что не мог / Взлететь к *престолу* сил и славы, / А только *стелется* у ног, / Молитвенно целуя травы, — / Так я, Господь, *простерта* ниц» к слову *престол* примыкают слова, связанные созвучием *с-л*, *с-т-л*, слово же *простерта* соотнесено с ним по-иному.

Звуковой рисунок строфы или более развернутых фрагментов текста определен тем, что в них сменяют друг друга разнотипные контактные повторы, организуя строку или соседние строки:

Все расхищено, *предано*, *продано*,
Черной смерти мелькало крыло,
Все *голодной* тоскою *изглодано*,
Отчего же нам *стало* *светло*?
Днем *дыханьями* веет вишневыми
Небывалый над городом лес.

Этот тип звуковой организации характерен для большого фрагмента стихотворения «Воронеж», где в восьми строках четыре разнотипных созвучия: *с-т-л*, *в-р-н*, *с-в-т*, *м-т*:

И город весь стоит оледенелый,
Как под *стеклом* деревья, стены, снег.
По *хрусталям* я прохожу несмело.
Узорных санок так *неверен* бег.
А над Петром *воронежским* — *вороны*,
Да тополя, и *свод* *светло-зеленый*,
Размытый, *мутный*, в солнечной пыли <...>

Возможно и ступенчатое движение, когда разнотипные созвучия объединяют соседние строки, сталкиваясь в одной из них:

Закрой эту *черную* рану
Покровом *вечерней* *тьмы*
И вели голубому *туману*
Надо мною читать псалмы.

Ступенчатое расположение созвучий представлено и в стихотворении «Первое возвращение»:

На землю саван тягостный возложен,
Торжественно гудят колокола,
И снова дух смятен и потревожен
Истomной скукой Царского Села.
Пять лет прошло. Здесь все мертво и немо,

Как будто мира наступил конец.
Как навсегда исчерпанная тема,
В смертельном сне покоится дворец.

Соотнесенные контактные повторы сближены и связывают первую, вторую и третью строки: *саван — торжественно — снова — потревожен*, третью и четвертую строки первой строфы: *смятен — истомной* — с соответствующими строками второй: *навсегда; тема* — «в смертельном сне».

Первые стихи А. Ахматовой относятся к тому времени, когда классическая звуковая организация стиха была нормой. В XX в. в звуковой организации стиха произошли разного рода изменения, в результате которых у многих поэтов гармонический характер стиха утратился. Как бы ни менялся фон, на котором существовали стихи А. Ахматовой, в них на протяжении полувека последовательно применялись приемы звуковой организации стиха, свойственные классической поэзии. Так традиционная звуковая организация стиха дошла до второй половины XX в.



Звуковые повторы в прозе А. П. Чехова

Звуковые повторы разных типов характерны не только для поэзии, но и для прозы. В русской классической прозе существуют те же приемы звуковой организации текста, что и в стихе. В особенности в этом отношении интересна проза А. П. Чехова.

Звуковой облик небольших фрагментов текста определен тем, что в них по соседству оказываются слова, связанные звуковыми повторами. Эти слова в одних случаях объединены синтаксически, в других независимы друг от друга.

Например, в рассказе «Соседи» созвучие *г-р-м* связывает в одном отрезке текста однородные определения: «В этой громадной, угрюмой комнате», в другом синтаксически независимые слова: «— Да, но здесь огромные комнаты, дом старый и весь звенит от грома, как шкаф с посудой». В результате оторванные друг от друга фрагменты текста оказываются соотнесенными. Эти отрезки текста связывает также и то, что прилагательные характеризуют повторяющееся существительное *комнаты*.

Глубина созвучий может быть два, три четыре согласных. Часть сочетаний — независимо от их характера — связана созвучиями вокалического типа (В. П. Григорьев): «В левой руке *держал* он кнут, а правою помахивал таким образом, как будто *дирижировал* невидимым хором» («Степь»); «...*тонули* в *тине* пошлого, мещанского существования» («Моя жизнь»).

Синтаксически связанные сочетания образованы двухконсонатными созвучиями, в некоторых из них совпадают не только согласные, но и гласные: «комната *комика*» («Средство от запоя»), «Пол в лавке был *полит*» («Степь»), «...коса ее перекинулась через плечо, длинная коса, рыжая, перевязанная на конце красной ленточкой, — и едва не коснулась пола» («Воры»).

Для сочетаний Чехова характерны вставки согласных и их перестановки: «*синеватый*, утренний свет» («Мужики»), «*Страшная* туча надвигалась не спеша, *сплошной* массой» («Степь»), «*девочки* доверчиво прижимались к мальчику» («Дуэль»), «*Звонок*. С детства знакомые звуки» («Моя жизнь»).

Объединение консонантных паронимов, которые отличаются начальным или конечным согласным, в прозе Чехова — редкость: «Женщина жила и шила, пока это для нее было интересно и ново» («Припадок»), «Хочу жить, одним словом, хочу пить из полной чаши» («Моя жизнь»).

Состав согласных в определенном созвучии может меняться и быть представленным то звонкими, то глухими: «Фельдшер бросил кочергу в снег, припал лбом к белому холодному стволу березы и задумался, и его серая, однообразная жизнь, его жалованье, подчиненность, аптека, вечная возня с банками и мушками казались ему презренными, тошными» («Воры»).

Звуковой рисунок небольшого фрагмента определен частично совпадающими двух- и трехконсонантными созвучиями. В отрывке из рассказа «Белолобый» варьируется созвучие *б-л*, которое входит в более глубокое созвучие *г-л-б*, объединяющее слова *голубой*—*глупый*: «Белый лоб у него был большой, а на лбу бугор, какой бывает у очень глупых собак; глаза были маленькие, голубые, тусклые, а выражение всей морды чрезвычайно глупое».

Многоконсонантное слово имеет несколько разных отражений в тексте. Например, слово *коричневая* в «Дуэли»: «Направо расстилось море, налево — была *неровная коричневая* стена с *черными* пятнами, красными жилами и ползучими *корневищами...*», «...быстро, быстро со стороны духана и темного кипариса набежала вечерняя тень, и от этого узкая кривая долина *Черной* речки становилась уже, в горы выше. Слышно было, как *ворчала* река и без умолку *кричали* цикады.

— *Очаровательно!* — сказала Марья Константиновна».

Основная позиция синтаксически связанных звуковых повторов — однородные члены: «Около домиков не было видно ни дворов, ни деревьев» («Степь»), «Храни его Бог от тощих деревьев, разбитых окон, серых стен и дверей, обитых рваной клеенкой» («Скучная история»), «Скрипку нельзя взять с собой в могилу, и теперь она останется сиротой и с нею случится то же, что с березняком и с сосновым бором» («Скрипка Ротшильда»), «выражение строгости и страха» («Степь»), «от мучений и мечтаний» («Убийство»), «Ей не нравились их неуклюжие церемонные жены, *сплетни*, частые поездки в гости, *лесть* перед ее мужем, которого они ненавидели» («Именины»).

Звуковые повторы связывают однородные сказуемые: «Во время одного особенно сильного удара грома он заворочался, сплюнул и проворчал» («Беспокойный гость»), «Сделает шагов пять, остановится и уставит глаза в небо или на старого грача, который сидит на ели» («Весной»), «Сестра уж не садилась у его стола и не следила благоговейно за его пишущей рукой», «...ему захотелось приласкать сестру, простить ее, попросить прощения, зажить по-старому», «Сестра пожалала брату руку и пошла» («Хорошие люди»), «Мы подстерегали стайки перелетных скворцов и стреляли в них мелкою дробью» («Моя жизнь»), «Я рознял их и при этом не удержался и ударил Моисея по лицу два раза» («Моя жизнь»), «И так стояли и все стучали друг друга по головам» («Новая дача»), «...как будто старался что-то вспомнить и сердился на свою непослушную память» («В ссылке»), «...только смотрел на нее и смеялся» («Ионыч»), «Действительность раздражала его, пугала, держала

в постоянной тревоге...» («Человек в футляре»), «Подошел к Марье Васильевне и подал ей руку» («На подводе»), «Она осторожно, чуть дыша, забирая все в сторону, обогнала темное пятно, оглянувшись на него и узнала» («Белолобый»), «Вертя перед глазами башмак и как бы не веря, что подошва погибла...» («Перекасти-поле»).

Реже звуковой повтор связывает однородные определения: «Это был рослый, широкоплечий мужчина лет тридцати, русский, кудрявый и, по-видимому, очень сильный и здоровый» («Степь»), «стройного интересного краснбая» («Жена»), «изнеженная, изящная» («Соседи»), «Наружность у Орлова была петербургская <...> Лицо у него было холеное, потертое и неприятное» («Рассказ неизвестного человека»), «Он был болен и бледен, как мертвец...» («Моя жизнь»), «новая, нервная, сознательная жизнь» («Учитель словесности»).

В звуковом отношении сближены подлежащее и сказуемое: «...комик страшно ослабел, потерял способность даже стонать и окаменел с выражением ужаса на лице» («Средство от запоя»), «Посреди комнаты стояло действительно сиятельство в образе молодой, очень красивой и полной женщины в черном платье и в соломенной шляпе» («Степь»), «...вот стакан блеснул перед глазами и стукнул по зубам» («Дуэль»), «...уже никто не помнил, откуда произошло это прозвище» («Моя жизнь»), «Когда мало-помалу все это затихло, волчиха успокоилась немного и стала замечать, что ее добыча, которую она держала в зубах и волокла по снегу, была тяжелее и как будто тверже, чем обыкновенно бывают в эту пору ягнята...» («Белолобый»).

Звуковые повторы характеризуют некоторые атрибутивные сочетания: «небрежное, презрительное обращение» («Агафья»), «На нем лежал теплый, тяжелый тулуп...», «шипящим шепотом» («Степь»), «...над нашими головами раздавался медленный заунывный звон...» («Моя жизнь»), сочетание существительного с причастным оборотом: «зеленая крыша, выкрашенная мною и теперь блестящая на солнце» («Моя жизнь»).

Глагольное сказуемое и глагольный распространитель: «...не замечаю ни измелчания, ни отсутствия идеалов» («Скучная история»), «Все лучшее в мире, как я уже сказал, было к ее услугам и получалось ею совершенно даром, и даже идеи и модное умственное движение служили ей для наслаждения...» («Моя жизнь»).

Глагольное сказуемое и деепричастие: «Ефим присоединяется к плотникам, и все трое, толкая друг друга локтями и коленями, пыхтя и ругаясь, толкуются на одном месте» («Налим»), «Извозчик бьет по лошадке и, обернувшись, начинает браниться за тяжелый и громоздкий багаж» («Холодная кровь»), «И, не дожидаясь моего ответа, она продолжала» («Моя жизнь»), «...войдя в избу, увидел все семейство» («Мужики»).

В сложном предложении звуковые повторы характеризуют глагольные сказуемые при разных подлежащих. Такой же рисунок возможен и в стоящих рядом предложениях: «Я подхожу к забору и долго смотрю в щель. Я вижу, как Наденька выходит на крылечко и устремляет печальный, тоскующий взор на небо» («Шуточка»), «Хохол, подгоняющий лошадей, опустил бич, умолк и минуту молча глядел в сторону арб, потом, когда армяночка опять мелькнула около лошадей

и перескочила через плетень, он проводил ее глазами...» («Красавицы»), «Когда Егорушка вернулся к реке, на берегу дымил небольшой костер. Это подводчики варили себе обед» («Степь»), «У Тауница года два назад умерла жена, и он до сих пор еще не помирился с этим...» («По делам службы»), «Она побледнела, осунулась, вся сжалась, точно к ней прикоснулись чем-то грубым» («Новая дача»), «...онемели ноги и изменилась походка»; «лицо у него осунулось и, как говорили бабы, сжалось в кулачок; пальцы посинели»; «два молодых парня валяли из шерсти валенки; Кирьяк, которого уволили за пьянство и который жил теперь дома, сидел рядом с портным и починаял хомут» («Мужики»), «...Петр Леонтьич снимал цилиндр и собирался что-то крикнуть, а Петя и Андрюша брали его под руки...» («Анна на шее»); «Когда я шел на вокзал и потом сидел в вагоне, то смеялся без причины, и на меня смотрели, как на пьяного...» («Моя жизнь»); «Он пристально посмотрел мне в лицо: прекрасное выражение потухло, взгляд потускнел...» («Жена»).

Звуковые переклички связывают прилагательные при разных существительных: «Мелкие чувства зависти, досады, оскорбленного самолюбия, маленького, уездного человеконенавистничества, которое заводится в маленьких чиновниках от водки и от сидячей жизни, закопошились в нем, как мыши...», «...для ленивого зрения — линючие, тусклые или матовые цвета» («Скучная история»), «А Волга уже была без блеска, тусклая, матовая, холодная на вид. Все, все напоминало о приближении тоскливой, хмурой осени» («Попрыгунья»); «Матвей, голодный и грустный, сидел и читал или же подходил к голландской печке и подолгу осматривал изразцы, которые напоминали ему завод» («Убийство»).

В главе «Дуэли» повторяющееся прилагательное *страшный*: «будущее представлялось страшным, как пропасть», «страшное будущее оставалось позади» сменяется повторяющимся прилагательным *странный*: «длинный, странный, сладкий и туманный, как забытье, день» — «Надежда Федоровна не понимала его кроткого голоса и странной походки».

Звуковыми повторами связаны характеристики определенного персонажа, не образующие однородных членов. В рассказе «Отец семейства» персонажа характеризуют слова *ворчать* и *поворачивать*: «— Они обиделись... — ворчит Жилин, насильно улыбаясь».

Жилин с достоинством поворачивает к двери и уходит к себе в спальную (...) он продолжает дуться и ворчать».

В рассказе «Неприятность» поведение доктора характеризуют сменяющие друг друга слова *сдерживать*, *раздражать* и производные, *дрожать*: «(...) он весь дрожал» — «сдержал злое чувство», «сдержал дыхание», «не выдержал»; «Дождавшись, когда пальцы перестали дрожать», «раздраженно морщась». Слова *раздражение*, *дрожать* характеризуют Юлию в повести «Три года»: «— Ах, Боже мой! — проговорила она, чувствуя от этого звонка болезненное раздражение во всем теле (...) То и дело приходится вздрагивать...».

Юлия Сергеевна зажгла свечу и, дрожа, досадуя на прислугу, стала одеваться...».

Соотнесенные характеристики персонажа связаны в звуковом отношении и при дистантном их расположении. Такова пара *дурная—дрянная* в речи Анны Сер-

геевны в «Даме с собачкой»: «Я дурная, низкая женщина, я себя презираю и об оправдании не думаю; и вот я стала пошлой, *дрянной* женщиной, которую всякий может презирать».

Звуковые переключки связывают и характеристики разных персонажей. В рассказе «Бабы» контрастные характеристики персонажей связаны общностью звучания: «У Кузьки от ужаса перекосило лицо <...> Матвей Саввич перекрестился, парень дернул за вожжи, и повозка, тронувшись с места, покатила со двора». Подобные построения могут содержать и лексические или корневые повторы. В рассказе «Убийство» изображение работника и Дашутки связывают слова *выбранил—брань*. Эти слова имеют несовпадающие звуковые соответствия: «Он вдруг обернулся и *выбранил* ее нехорошими словами... Дашутка ответила работнику скороговоркой длинною отборною *бранью*». В рассказе «На святках» характеристика Ефимьи и Андрея Хрисанфыча связаны повторяющимся глаголом *прочел*, который имеет разные звуковые соответствия: «Ему было слышно, как Ефимья дрожащим голосом *прочла* первые строки» — «— А в поле зайчики бегают, — *причитывала* Ефимья», «Когда шаги генерала затихли, Андрей Хрисанфыч осмотрел полученную почту и нашел одно письмо на свое имя. Он распечатал, *прочел* несколько строк».

Слова, связанные близостью звучания, используются для изображения определенной ситуации, например, *плакать* и *плавать* при изображении метели в рассказе «Ведьма»: «Какая-то победительная сила гонялась за кем-то по полю, бушевала в лесу и на церковной крыше, злобно стучала кулаками по окну, метала и рвала, а что-то побежденное выло и *плакало*», «На стеклах *плавали* слезы и белели недолговечные снежинки».

Для обозначения звона колокольчика в этом же рассказе использованы близкозвучные слова: повторяющееся сочетание «тонкий, звенящий стон», «звонки», «звук колокольчика», «звонит почта», «зазвякало».

Составные части тропа, связанные близостью, в прозе Чехова большая редкость. Таково повторяющееся сравнение: «Она, бледная, неподвижная, как статуя, стоит и ловит взглядом каждый его шаг» («Егерь»); «На самом носу стоит неподвижно, как статуя, часовой» («Гусев»), «...мы стояли или сидели неподвижно, как статуи» («Моя жизнь»).

Звуковой состав имени собственного также отражается в слове или словах его непосредственного окружения. Имена собственные входят в те же два типа созвучий — синтаксически и логически связанные: «Ахинеев поглядел на осетра и ахнул» («Клевета»), «крикнул Кирыак» («Мужики»), «Егерь» — Егор, и независимые: «Снежинки кружились толпой около Васильева и висли на его бороде, ресницах, бровях» («Припадок»), «Дмитрий Петрович скоро стал бороться с дремотой» («Страх»).

Слова, близкие по звучанию, но не связанные синтаксической связью, распределены в тексте по-разному. Так соотносятся слова в предложении: «Пускать по воде кораблики или долбить каблуками упрямый лед» («Весной»), «По сугробу волчиха взобралась на хлев и стала разгребать лапами и мордой соломенную крышу» («Бе-

лолобый»), «Она вздрогнула и дала ему дорогу» («Страх»), «... сюртук, похожий на кучерский кафтан, с крючками и с петлями...» («Жена»), «Это была тощая, остроглазая, злая старуха, в молельной же лицо у нее было чистое, умиленное, сама она как-то вся молодела, манерно приседала и даже складывала сердечком губы!» («Убийство»).

В соседних предложениях одного абзаца: «На дворе была славная, красивая гроза. На горизонте молнии белыми лентами непрерывно бросались из туч в море и освещали на далекое пространство высокие черные волны» («Дуэль»), «... в эти дни подавались к столу розовые тарелки, которые назывались постными. Чепракова постоянно подмигивала...» («Моя жизнь»), «Тут линию пересекает старая, когда-то большая дорога, которую до сих пор еще зовут трактом. Направо, недалеко от переезда, у самой дороги, стоит трактир Терехова, бывший постоялый двор» («Убийство»), «Всегда тут по ночам кричал сверчок и суеились мыши. Матвей зажег свечу и стал читать книгу, взятую им у станционного жандарма» («Убийство»).

В абзаце: «Качки нет, и Павел Иванович повеселел <...> Слышны голоса, шлепанье весел о воду» («Гусев»), «Тополы, покрытые росой, наполняли воздух нежным ароматом. Мне было грустно и не хотелось уходить из города. Я любил свой город. Он казался мне таким красивым и теплым!» («Моя жизнь»).

В соседних абзацах: «Потягиваясь под белым покрывалом, она сладко и глубоко вздохнула, как вздыхают после плача, закрыла глаза и стала засыпать... Утром она проснулась и взглянула на свои часы: было половина десятого. На ковре около кровати тянулась узкая, яркая полоска света от луча, который шел из окна и чуть-чуть освещал комнату» («Княгиня»).

В небольшом контексте объединяются оба типа слов, сближенных сходством звучания — и синтаксически связанные, и независимые: «...погряз в холуйскую жизнь и так сжился с ее грязью и дрызгами» («Страх»), «Лицо его с небольшой седой бородкой, простое, русское, загорелое лицо, было красно, мокро от росы и покрыто синими жилочками» («Степь»), «...мы сидели у входа в оранжерею и беседовали о том, о сем. В теплое апрельское утро сидеть в саду...» («Рассказ старшего садовника»).

В небольшом фрагменте текста сосуществуют слова, объединенные разными созвучиями. В рассказе «Агафья» звуковые переклички *гряды* — *огорода*, *сырость растений*, *роса* сосредоточены в абзаце: «Я поднялся и, пробираясь между грядами, пошел вдоль *огорода*. Темные *гряды* глядели, как большие приплюснутые могилы, от них веяло запахом вскопанной земли и нежной *сыростью растений*, начавших покрываться *росой*» («Агафья»). В рассказе «Учитель словесности» в ряду слов *изобилие*, *облезлая*, *злая*, *избалованная* три слова относятся к одному предмету речи. Связана с ним и пара *склоняла*—*скалила*: «...изобилие собак и кошек... Мушка была маленькая *облезлая* собачонка с мохнатою мордой, *злая* и *избалованная*. Никитина она ненавидела; увидев его, она всякий раз *склоняла* голову, *скалила* зубы и начинала: “ррр...”».

В тексте соотносятся объединения близкозвучных слов в разных фрагментах текста. Разные фрагменты текста связывает повторяющееся слово, имеющее разные звуковые соответствия. Таковы пары *берег—бугор*, *бугор—багровый* в рассказе «Агафья»: «Далеко за *берегом*, на темном *бугре*...», «За *бугром* *догорала* вечерняя заря. Осталась одна только бледно-*багровая* полоска, да и та стала *подергиваться* мелкими облачками, как уголья пеплом» (здесь же перекличка: *догорала—подергиваться*).

Близкозвучные слова в таких построениях могут быть синтаксически связанными. Так обстоит дело в рассказе «Шуточка», где сменяют друг друга сочетания: «ревет, свистит в ушах, рвет» — «Опять ревет ветер» — «деревья мертвы» — «навстречу ветру», которые помимо звуковых перекличек связаны лексическими повторами (*ревет, ветер*). В рассказе «Красавицы» два синтаксически связанных сочетания, но лексических повторов нет: «волнистые густые волосы» — «Это была красота мотыльковая, к которой так идут вальс, порханье по саду, смех, веселье...».

В рассказе «По делам службы» три соотнесенных фрагмента. Их связывает цепочка слов *в сенах, снег, принести сена, во сне, на сене*. В нее включены и лексический повтор и синтаксически связанное сочетание: «Доктор и следователь *в сенах* стряхивали с себя *снег*», «приказал принести *сена* для постели», «... ему казалось *во сне*, что он в земской избе... *на сене*».

Лексических повторов, связывающих фрагменты с объединениями близкозвучных слов, может и не быть. Например, в рассказе «Студент»: «...выстрел по нем прозвучал в весеннем воздухе раскатисто и весело» — «Вдова Василиса, высокая пухлая старуха».

Повторяющееся слово, слово-тема, окружено разными звуковыми соответствиями. В главе II повести «Степь» в одном абзаце повторяется слово *стрепет*, имеющее разные звуковые соответствия: «У самой дороги вспорхнул стрепет. Мелькая крыльями и хвостом, он, залитый солнцем, походил на рыболовную блесну или на прудового мотылька, у которого, когда он мелькает над водой, крылья сливаются с усиками, и кажется, что усики растут у него и спереди, и сзади, и с боков... Дрожа в воздухе, как насекомое, играя своей пестротой, стрепет поднялся высоко вверх по прямой линии, потом, вероятно испуганный облаком пыли, понесся в сторону, и долго еще было видно его мелькание...».

В повести «Дуэль» повторяющееся слово *гора* и его звуковые соответствия сосредоточены в одной главе, хотя и на некотором расстоянии друг от друга: «...каменистая гора, около которой ехали, была сколочена природою из громадных камней...», «Со всех сторон, куда ни помотришь, громоздились и надвигались горы».

Повторяющееся слово-тема и его звуковые соответствия рассредоточены по тексту. В повести «Степь» меняется звуковое окружение у слова *дорога*: «увидел вдруг всю большую *дорогу*», «... другой *дорогой*»; «на другой стороне большой *дороги*»; «... вздрогнул и понесся по большой *дороге*».

В развернутых фрагментах текста играет важную роль повторение пар слов, объединенных звуковой близостью. Таковы многократно повторенные слова *костер—крест* в повести «Степь». Они либо соседствуют друг с другом, либо каждое из них имеет звуковое соответствие. Звуковой облик главы VI определен сменой

повторяющихся слов и их звуковых соответствий: *крест* — *костра* — *красный*: «В двадцати шагах от костра, на границе дороги с полем стоял деревянный могильный крест, покосившийся в сторону. Егорушка, когда еще не горел костер и можно было видеть далеко, заметил, что точно такой же старый, покосившийся крест стоял на другой стороне большой дороги»; «Все отдыхали, о чем-то думали, мельком поглядывали на крест, по которому прыгали красные пятна. В одинокой могиле есть что-то грустное, мечтательное и в высокой степени поэтическое...», *крест* — *косари*: «Пантелей поглядел на *крест*, потом на Дымова и спросил:

— Микола, это, бывает, не то место, где *косари* купцов убили?»; «Степку обдало черным дымом, и в потемках по дороге около возов пробежала тень от креста... «Все посмотрели на крест, и опять наступила тишина. Откуда-то, вероятно из балочки, донесся грустный крик птицы...», «Крест у дороги, темные тюки, простор и судьба людей, собравшихся у костра...», «Стало слышно, как под ногами шедшего шуршала трава и потрескивал бурьян, но за светом костра никого не было видно», «А костер уже потухал. Свет уже не мелькал, а красное пятно сузилось, потускнело... От костра осталось только два маленьких красных глаза... Оба креста одинаково были видны, и далеко-далеко, где-то на большой дороге, светился красный огонек...».

Звуковые сближения обоих рассмотренных типов отражаются и в речи персонажей: «воры завсегда проворней сторожов были» («Недоброе дело»), «Если болезнь — боязнь пространства, вот и я болен, боязнью жизни» («Страх»), «вышел Николай в валенках», «просил, чтобы его положили на пол», «А сторожу страшно, страшно!», «Маленькие ангелочки летают по небу с крылышками — мельк, мельк, будто комарики» («Мужики»), «презираю всю эту праздную, бессмысленную жизнь» («Невеста»).

Глубокий звуковой повтор существует между словами в репликах разных персонажей. Так в повести «Степь» переключаются слова *просит* и *пристал* в диалоге Дымова с Емельяном: «...Много вас таких певчих по большому шляху милостыню просит!

— Да ты что пристал?».

Звуковые переключки существуют не только в определенном типе повествования или в диалоге, но и связывают повествование и диалог. Глубокие звуковые повторы связывают речь повествователя и персонажа: «— Странная ты, право... Сама ведь знаешь, что нам необходимо расстаться. Не век же нам быть вместе.

Она уже забрала все свои узелки и уже повернулась к нему, чтобы проститься, и ему стало жаль ее» («Аннета»), «— Вот сюда, пожалуйста.

Госпожа Ляликова, полная, пожилая дама...» («Случай из практики»).

Звуковая близость характерна и для слов, связанных логически. В рассказе «О любви» речь повествователя и персонажа связывают глаголы *мылся* — *намылился*: «Давно я уже не *мылся*... — повторил Алехин конфузливо и еще раз *намылился*».

Переключки между повествованием и репликой персонажа создаются повтором близкозвучных слов. Одни и те же слова объединяются и в речи автора, и в речи персонажа. В рассказе «Новая дача» повторяется пара *место* — *мост*, сначала

слова объединяются в речи персонажа: «Муж мой строит *мосты*; одним словом, у каждого свое *место*», затем в речи автора: «И уже трудно было представить себе на этом *месте* без *моста*». И то и другое слово играют в рассказе важную смысловую роль. Строительство моста — тема рассказа, отношение к нему выражено в речи разных персонажей: «Жили мы без моста». Место — тема рассуждений жены инженера, строящего мост, Елены Ивановны.

Одно и то же созвучие повторяется в повествовании и диалоге, но в разных словах. В первой главе повести «Степь» разные соответствия имеют разные формы глагола *ползти*. Первое его употребление: «...большие тени от клубов дыма *ползли* по полю и через дорогу». Далее следует лексический повтор, связывающий реплики диалога: «— Как сказано в молитве, Создателю во славу, родителям же нашим на утешение, церкви и отечеству на *пользу*... Так-то.

— *Польза* разная бывает... — сказал Кузьмичов...». Повтор представляет звуковое соответствие в предшествующем тексте. Этот диалог имеет отражения в конце повести, где слово *польза* повторяется: «...никак не мог забыть о том, что взял хорошую *пользу* на шерсти: веселила его не столько сама *польза*, сколько мысль, что (...) он соберет всю свою большую семью (...)».

Первому повтору на расстоянии соответствует собственно звуковое сближение, которое затем повторяется: «...*поползла* по земле широкая ярко-зеленая полоса; через минуту такая же полоса засветилась несколько ближе, *поползла* вправо и охватила холмы». При следующем повторе слово *полоса* приобретает не столь глубокое соответствие: «...*полоса* света, подкравшись сзади, шмыгнула через бричку и лошадей, понеслась навстречу другим полосам...».

Звуковые повторы содержат отрезки текста, важные в композиционном отношении, в частности, концы произведений. В некоторых рассказах звуковые повторы стоят в абсолютном конце, в последнем абзаце: «Катя закатывается счастливым смехом, плачет и благоговейно кладет руки на плечи своего божка» («Талант»), «Мне кажется, что на лице женщины Иероним искал мягких и нежных черт своего усопшего друга» («Святою ночью»), «Скоро заснули и остальные. А дверь так и осталась незатворенной» («В ссылке»).

Звуковые повторы могут стоять и в предпоследнем абзаце. Например, в «Скучной истории»: «Она знает, что я гляжу ей вслед, и, вероятно, на повороте оглянется...».

В конце рассказа содержатся и важные в смысловом отношении фрагменты, где есть звуковые переклички. Такова последняя фраза рассказа «Сапожник и нечистая сила»: «...в жизни нет ничего такого, за что бы можно было отдать *нечистому* хотя бы малую часть своей души». В конец рассказа отнесены и синтаксически связанные сочетания. Предпоследняя фраза повести «Степь» содержит однородные определения, сближенные звуковым повтором: «...он опустил в изнеможении на лавочку и горькими слезами приветствовал новую, неведомую жизнь, которая теперь начиналась для него...». Размышления студента в одноименном рассказе замыкает паронимическое сочетание: «Прошное, — думал он, — связано с настоящим непрерывною цепью событий, вытекавших одно из другого. И ему

казалось, что он только что видел оба конца этой цепи: дотронулся до одного конца, как дрогнул другой».

Фрагменты, выделенные в смысловом отношении, содержат сочетания, выделенные в звуковом отношении. Таковы звуковые сближения в письме юриста из рассказа «Пари»: «И я презираю ваши книги, презираю все блага мира и мудрость. Все ничтожно, бrenно, призрачно и обманчиво, как мираж», «А потомство ваше, история, бессмертие ваших гениев замерзнут или стгорят вместе с земным шаром», «Все, что веками создавала неутомимая человеческая мысль, сдавлено в моем черепе в небольшой ком», «Гении всех веков и стран говорят на различных языках, но горит во всех их одно и то же пламя».

Внутренний монолог Лаевского перед дуэлью в повести «Дуэль» содержит несколько звуковых сближений: «...все доверчивые девочки, каких он знал когда-либо, уже сгублены им и его сверстниками, в родном саду он за всю свою жизнь не посадил ни одного деревца и не вырастил ни одной травки...», «...чтобы оправдать свою презренную, паразитную жизнь перед ними и самим собой, всегда старался придавать себе такой вид, как будто он выше и лучше их...», «...Он старался все крепче опутать ее лганьем, как паутиной...», «Он столкнул с неба свою тусклую звезду, она закатилась, и след ее смешался с ночью тьмой; она уже не вернется на небо, потому что жизнь дается только один раз и не повторяется».

В собственно повествовании широко отражены общезыковые сочетания, содержащие звуковые повторы: *отворить ворота, отворить дверь, загородить дорогу*: «Маша со скрипом отворила нам ворота. Мы сели на дроги и выехали со двора» («Красавицы»), «— Очень рад... Покорнейше прошу, — сказал Лаевский и неловко подставил гостям стулья, точно желая загородить им дорогу, и остановился посреди комнаты, потирая руки.

“Напрасно я не оставил свидетелей на улице”, — подумал фон Корен и сказал твердо: — Не поминайте меня лихом, Иван Андреич» («Дуэль»).

В рассказе «Пари» звуковой облик повествования определен созвучиями *ст-л, с-д-л*, которые входят в общезыковые сочетания и повторяющиеся слова *стол, аист*: «Затем после десятого года юрист неподвижно сидел за столом и читал одно только Евангелие», «Стояла чья-то кровать без постели... сам он сидел у стола», «За столом неподвижно сидел человек... Это был скелет», «Перед его склоненною головой на столе лежал лист бумаги», «Банкир взял со стола лист и прочел следующее», «Прочитав это, банкир положил лист на стол...», «он взял со стола лист с отречением...».

Звуковые повторы отражаются в разных фрагментах чеховского текста, при этом они могут быть совершенно незаметны, в особенности тогда, когда они входят в общезыковые сочетания или синтаксически не связаны. В то же время звуковые повторы — один из способов создания той особой гармоничности чеховского стиля, которая считается отличительной его чертой.



Звуковые композиции в прозе М. Цветаевой*

В отличие от поэзии XIX в., где связи между словами на основе звуковой близости почти не заметны, в поэтическом языке XX в. явно выраженные звуковые сближения слов выходят на поверхность. В литературе XX в. происходит «обнажение приема» (В. Б. Шкловский). В этом процессе М. Цветаевой принадлежит одно из первых мест.

Сближение слов на основе звуковой близости характерно не только для стихов М. Цветаевой, но и для ее прозы. Внимание к слову имеет множество разных проявлений. Звуковая близость слов для Цветаевой — и смысловая близость. Объединение на основе звуковой близости распространяется на широкий круг слов, при этом степень их общности различна.

Обыгрывается многозначность слова: «Полотняный завод — гончаровские полотна. Холсты для парусов — гончаровские холсты. Станок, наконец, и станок, наконец. Игра слов? Смыслов». Обыгрываются омонимы с разноместным ударением: «Общая тяга к *пропасти*: *пропасть*» (5, 234), ложная этимология: «И последнее о тебе откровение: *лик* своего *сердца*: *сердолик*!» (4, 220). Для Цветаевой характерно сочетание однокоренных слов, слов с одинаковыми суффиксами. Кроме того, в прозе Цветаевой отражены паронимы разных типов. Сам их набор не совсем обычен¹.

Вокалические паронимы, которые характеризует мена гласных при постоянстве согласных, образуют цепочку. В рассказе «Мать и музыка», где «словесной родней» оказываются *педадь*, *педель*, *пудель*, *пададь*, паронимы рассредоточены по относительно развернутому фрагменту: «Но у педали была еще одна — словесная родня: *педель*, *педель* студенческих сходок, *педель*, забравший на сходке нашего с Асей до собачьего вою любимого Аркадия Александровича (Аркаэксаныча), Андрюшино-

* Публикуется по: Поэтика. Стихосложение. Лингвистика. К 50-летию научной деятельности И. И. Ковтуновой. М., 2003. С. 74—88.

¹ Классификация паронимов дана в книге В. П. Григорьева «Поэтика слова». М., 1979.

го репетитора. Но, назвав *педея*, не могу не упомянуть его словесной родни: *пуделя*, белого ученого Капи из “Sans Famille”, который рвет *педея* за *панталоны*... — и их общей, *педея* и *педали*, словесной родни, двоюродной сестры *падали*...» (5, 24). Это уникальный случай даже у Цветаевой. Чаше созвучные слова объединяются в пары: «...поет, охая от *жары* и *жиру*, хозяйка-помещица, мне...» (4, 224), «в самые *дебри добра* и *зла*» (5, 69), «...само искусство, чем бы ни *питалось* и что бы ни *пыталось* восстановить, уже само есть продвижение» (5, 332), «Пока Гончарова с глазами и с рукой — *видит* и *водит*, — Гончарова богата, как и где бы ни жила» (4, 100), «по *первичному-привычному* жесту — ...Гончарова — явная деревня и явный Восток» (4, 103), «*пятилетнее пытлиное* лицо» (5, 28), «между нами и вещью слепость, наш *порочный, порченный* глаз» (5, 387).

Кроме того, в ряде сочетаний совпадают не только согласные, но и гласные: «...сановники — статуи по материалу: гипсу *Rigidite*... старых, *полых, заполненных* смертной известью костей» (5, 166), «*разительно-разные* лица» (4, 285), «орудование *массами*, даже *массивами*» (5, 384).

Отличительная особенность прозы М. Цветаевой — широкое использование консонантной паронимии. Консонантная паронимия, выражающаяся в мене начального и конечного согласного в середине слова, — явление редкое и в прозе XIX, и в прозе XX в. Паронимы всех трех типов представляют собой заметное явление в прозе Цветаевой. Паронимы с меной конечного согласного включены в однородные члены: «К *одноглавому, двуглазому* мятежу» (5, 509), Пугачев — «волк и *вор*» (5, 500); в симметричные конструкции: «только данная минута *века*, только эта мера *веса* у атеиста и есть обратный и родной лик “лови момента”» (5, 344), «Счастье без завтрашнего дня, без его ожидания: выхаживания его большими шагами по улицам, выстаивания ледяными *ногами* — ледяными *ночами* у окна» (4, 345), в другие позиции: «*Статуей* он *стал*» (5, 392). Еще большую роль играет в прозе Цветаевой мена начального согласного при полном совпадении остальной части. Слова рифмуются: «разряжение всех жизненных *жил* и *сил*» (5, 234), «*мнит-ся* мне (а может быть, только *снится* мне)» (4, 359), «...и *дар*, и *жар*, и красота, и ум, и неизъяснимая прелесть, и безымянная слава...» (4, 330), «*Горы* и *норы*. В *горе* и *норе* живет» (4, 64), «против собственной шерсти *шел* и *вел*» (5, 353), «под этот *шепот* и даже *ропот* жил» (5, 110), «*Догом* тебя вижу, голубчик, то есть собачьим *богом*» (5, 55).

Соотнесенные слова различаются одним согласным в корне слова: «Вот во всей скромности и непосредственности предельное *признание* — в *призвании*» (4, 94), «Знаю только, что ровнее и коричневей, коричневей — и *ровнее* — и *роднее* — я краски на лице не видела. Разве на лице нашего шоколадного дома в Трехпрудном» (4, 282), «*бесплотность*, так близкая *бесплодности*» (5, 359), «*неразрывные, неразливные* друзья» (4, 285), «*жалованье* было *жалобное*» (5, 185), «*мифотворчество* — *миротворчество*...» (4, 218), «Бесстрастный. С ни одной страстью, кроме тщеславия, так *обильно* — и *обидно* — питаемой его красотой» (4, 335). Перекликающиеся слова отличает вставка согласного в одно из них (эпентетический тип): «Входим в теплое людное многосвечное *сияние* и *слияние*» (4, 358), «*сравнивание* нас (а в ком

и — *стравливание*)» (4, 286), «После всех обещаний и обольщений исчезающая — как дым» (4, 302), «...глаз, потрясенный всей той *красотой* и *краснотой*, особенно смородинной...» (5, 93), «Мушинная *музыка* и *мука*» (5, 19), «*Малиновое* *мальвовое* мясо атласа» (5, 35), «Другое явление — видение — Аси, знобкой и зябкой, без барса...» (4, 231).

В прозе М. Цветаевой преобладают перечисления. Кроме того, паронимы образуют противопоставления: «Сознание доросло до инстинкта, не *спелось*, а *спаялось* с ним» (4, 79), «Мать не *воспитывала*, — *испытывала*» (5, 14), «...вдруг, *вперит*, нет, *вопрет*, свое око, не обернув головы» (4, 248), «говорю это не с *гордостью*, а с *горечью*» (5, 66), «Ряд живых картин, освещенных не магнием, а молнией. Не *магнием*, а *магией*» (5, 513), «...буржуй будет — не мясом, а целым *мысом* выступающий на нас живот...» (5, 383).

Этим не исчерпываются позиции слов, основанных на звуковой близости. Они могут быть включены в атрибутивные сочетания: «*лысый лес*» (5, 88), «*кучеры курчавые*» (4, 204), «встречаю священника с страшными глазами: синими *поднебесными безднами*» (4, 234); в генитивные сочетания: «*Плюсы* обоих *полюсов* ясны» (4, 52), в том числе и в генитивные метафоры: «с *ладони* океанской *ланды* рассеиваю пепел» (4, 415), сочетание существительного и глагола: «Не Дантес смеялся, пушкинская *смерть смеялась*, — той белой лошади раскат (оскал)» (4, 86). Паронимы представляют собой предмет и образ сравнения: «Детей нет и быть не может, собака есть, но не *пес*, а *бес*» (4, 137), «Однажды утром к нам в комнату *бомбой* влетела наша немецкая *бонна*» (5, 99), «*Быт* тяжелое слово. Почти как: *бык*» (5, 235), «...я застала у нее громадного молодого солдата, деликатно присевшего с краю пикейного одеяла, разложив по защитным коленям огромные *руки: раки*» (4, 384), «Германия — точная оболочка моего духа, Германия — моя плоть: ее *реки* (Ströme!) — мои *руки*, ее рощи (Heine!) — мои волосы, она вся моя, и я вся — ее!» (4, 550).

Объединяются три созвучных однокоренных слова, рисунок таких объединений различен. Объединяются три паронима: «Струечка... Секундочка... Все у нее было уменьшительное (*умалительное, умилительное, умилительное...*) вся речь» (4, 306), «Маяковского нужно читать всем вместе, чуть ли не *хором* (*ором, собором*)...» (5, 378). В трехсловном перечислении два паронима: «четыре строки — и все дано: и судьба, и *чара*, и *кара*», «Всякое творчество — перебарыванье, *перемалыванье, переламыванье* жизни — самой счастливой» (4, 78), «В промежутке — выживающая, *зевающая, изнывающая* Наталья Гончарова» (4, 90). Пара паронимов включается и в более длинный ряд перечислений: «*Поющий, вопиющий, вызывающий* и глаголящий, ставший русским дом 1, авеню де ля Гар» (4, 386). Паронимы включаются и в более развернутые перечисления — в строке «Таинственная скука великих произведений искусства... точно на них пудами навязла скука всех их *читателей, читателей, попечителей, толкователей*» (4, 514).

Для прозы Цветаевой характерны разные комбинации более простых построений. Перечисление слов с одним суффиксом сочетается с перечислением однокоренных слов: «Силой, новизной и левизной — дающей, подающей, передающей — дарящей их руки» (4, 114). Паронимы сменяются однокоренными словами:

«То соучастие сочувствия, вызываемое в нас, всех так игравших, ею, доигравшей и выигравшей» (4, 80). В небольшом фрагменте текста сочетаются две пары паронимов: «...все помню про барса, этого вот *барсенка*: *бесенка* с собственной шкурой на плечах, *зябкого*, *знобкого*» (4, 230), «Сознание доросло до инстинкта, не *спелось*, а *спаялось* с ним. С первым холстом (с *фактом* — *актом* — первого холста, каков бы ни был)» (4, 79). Две пары паронимов, сменяющие друг друга, одновременно представляют собой слова одного корня: «Внешняя жизнь у всех *пожирателей*, *прожигателей*, — *жрущих*, *жгущих* и *ждущих*» (4, 100). Сочетаются два паронима, один из которых имеет однокоренное соответствие: «...и не лучше ли, в *просторе*, и в *простоте*, и даже в *простонародности* своей, это неопределенное обозначение — точного часа и даты?» (4, 414). Объединяются два однокоренных слова, одно из которых имеет паронимическое соответствие: «Не живым укором, а живой угрозой *подрастающим*, *перерастающим*, не *перестаивающим*». К ряду однокоренных слов присоединяется паронимическое соответствие одного из них: «Выход, исход, уход, *увод*» (107). В одной позиции оказываются слова разных частей речи: «Отразилось, но не прямо, не *темой*, не *тем* же. Не отразилось, а преобразилось»; «не *успех*, а *успеть*». Мысль выражается дважды. Один раз она выражена паронимами, другой раз расшифрована: «Вместо *деревни* — *Двор*, вместо жизни — *смерть*» (4, 81). Обратная картина — реальности, выраженной обычными словами, соответствует символическое метафорическое образное преломление, выраженное паронимически: «Не ангел смеялся, пушкинская *смерть* *смеялась*...» (5, 86). С помощью паронимов передается афоризм: «Главное в жизни писателей (во второй половине ее) — писать. Не: *успех*, а: *успеть*» (4, 334). Круг соотнесенных слов расширяется и благодаря новообразованиям: «...у меня до сих пор в каком-то *уединенном ундинном* месте сердца — жар и жуть» (5, 10), «Это было целое живое нечеловеческое, по-поясное племя, (...) *бездетное* и *бездедное*...» (5, 39).

В звуко-смысловые отношения включаются имена собственные: имя собственное осмысливается через слово этого же корня. Так устанавливается связь между названием станции *Крюково* и именем нарицательным *крюк*: «Мы с Асей в Спасском, именуемом также Крюковым, по названию станции Николаевской железной дороги. В детстве нам это невиданное Крюково мнилось крюком, железным крюком старьевщика, а то и клюкой, Ягой, значит, опять-таки — старостью» (5, 121). Имя собственное помещается в ряд звуковых подобий. Например, название города Лебедянь: «Был Чурилин родом из Лебедяни, и помещала я его, в своем восприятии, между лебедой и лебедями, в полной степи» (4, 73). Устанавливаются связи между именами собственными разных стран: «Показательна не менее (показывать, так все) первая примета для Гончаровой дороги в Медон (который от первого ее шага становится Медынью)...» (4, 125). Из нарицательных имен складываются имена собственные: «Мать тут же принялась учить меня музыке, без конца напевая мне эту самую гамму: “До, Муся, до, а это — ре, до-ре...”... Это до-ре (Дорэ), а ре-ми — Реми, мальчик Реми из “Sans Famille”...» (5, 10), «“До, Андрюша, до, а это ре, до-ре...” (из которого у меня никогда ничего не вышло, кроме Dore, Gustav’a...)» (5, 26). Имя собственное приобретает звуковые подобия: «Когда я заводила о *Завадс-*

ком» (4, 392), «Потом тем самым, не своим: *Сонечкиным, сонным, спящим*, самому себе, не мне — голосом: — Я, может быть, был слишком честным» (4, 395).

В прозу Цветаевой включены паронимические сочетания других языков: «Не те аллегорические “струны души”, а настоящие, рукой мастера протянутые и которые рукой можно тронуть, проследить от серебряных закрепок до обутых в красный бархат молоточков, Hammerlein in Kammerlein, чем-то гриммовских, чем-то гномовских» (5, 28), «Все etre красавицы в paraitre» (4, 85), «Что обратное Наталье Гончаровой — той? Наталья Гончарова — эта. Ибо обратное красавице не чудовище (“la belle et la bête”), как в первую секунду может показаться, а — сущность, личность, печать» (4, 88—89), «У нее были две длинных, длинных темных косы... (У Мура — невольная гримаса: “au temps des cheveux et des chevaux!”)» (4, 411).

Паронимы включены и в прямую речь персонажей Цветаевой: «— Марина, как мне тогда хотелось, нылось, *вылось* — домой, с вами...» (4, 352),

«— Ведь это *неприлично!*

— *Непривычно*, — сказала мать» (5, 178).

В очерке «Вольный проезд»: «И все по разному времени ходят: одни по московскому, другие по питерскому, третьи по *рязанскому*, а эти вот (ударя кулаком в грудь) — по *разинскому!*» (4, 442), «*Ра-зин! Заря, разлив — рази, Разин*» (4, 439).

На прозу Цветаевой влияет стих — отдельные отрезки текста строятся как синтаксический параллелизм и рифмуются: «Знаю только: под рукой — *бока*, а под ногой — *река*» (4, 67), «Не деревянная и не каменная, равно как третья, с которой сходится *стена холстов* (холсты лицом *от*) — *стена крестов*» (4, 68), «Земля ради неба, дерево — ради хлеба» (5, 261).

Как видно из приведенного материала, рифмуется часть паронимов, образующих однородные члены. Это консонантные паронимы и эпентетические паронимы типа *сияние, слияние*: «Дерево ступеней *оковано-окантовано* железом» (4, 67). Подобные однородные члены соотносятся с однородными членами, представляющими собой однокоренные слова с разными приставками: «внешнего *прохождения* и *дохождения* поэта» (5, 388), «*Наводящее. Заводящее*» (5, 388), «*прорывы* и *разрывы*» (5, 390), «В бер-жериях Сологуб мрачным потоком своего дара *отпущен-опущен* на аркадский бережок» (5, 338), «Но здесь он сначала узнал, а потом *вообразил*. Тот же корень, но другое слово: *преобразил*» (5, 519), «Вся разница между *поступком* и *проступком*», «*Тайнопись* — Пастернак. *Явнопись*, почти *пропись* — Маяковский» (5, 384), «Мы его не понимаем. Мы в него *попадаем*. Под него *подпадаем*. В него — *впадаем*» (5, 386), «проза..., никакими стихами не *объясненная* и не *проясненная*» (5, 386).

Рифмы могут оказаться и в другой позиции: «Она бы не *оторвалась* от Ланского, до которого наконец *дорвалась*» (4, 87). Контраст основан на однокоренных словах: «Лето — *приход*, зима — *расход*» (4, 96), «Сухой юг, не *приморский*, *предморский*» (4, 96), «В здешнем *порядке* вещей я *непорядок* вещей» (5, 334), «Не объясняю, а славословлю, не *доказую*, а *указую*» (4, 391), «...дать лучшему читателю эту — по себе знаю! — несравненную радость: в *сокрытии* — *открытии*» (4, 392), «Не *попасть* мне нынче к Гончаровой, а самой *пропасть*» (4, 64). Рифмуются и слова с одинаковыми суффиксами: «Нет предмета вне данного его состояния. *Цветение*

(чего-то, и собирательное), *плетение* (чего-то, из чего-то, собирательное), *растение* — без ничего единоличное, сам рост» (4, 112), «сначала в *отчаянии* (может быть — *раскаянии!*)» (4, 91), «Ни *доброта* ее, ни *простота*, ни *полнота*» (5, 510).

К паронимам и однокоренным словам примыкают и другие созвучия с совпадающими или сходными звуковыми комплексами: «*Звонок* — и *венок* лавровый» (5, 104), «и сверкая *глазами* и *слезами*» (5, 104), «...тот, которым мы, как *бедою* и *водою*, залили всю Европу» (5, 516). И однородные члены, и противопоставления включают слова с однотипными окончаниями: «Все об улыбке, походке, *очах*, *плечах*, даже *ушах* — никто о *речах*» (4, 35). Рифмуются составные части формул: «*Поэт* есть *ответ*» (5, 364), «*Всякое отклонение* — *сопротивление*» (4, 89), «На том краю, по которому постоянно ходит Маяковский, *ошибиться*, значит — *разбиться*» (5, 378). Подобные сочетания сходны с внутренней рифмой в стихе.

Не менее существенны для строения прозы М. Цветаевой однокоренные слова, образующие рифмующиеся однородные члены. Они входят в построения разных типов — в одних рифмующиеся элементы акцентированы, в других они помещены в более сложные построения. В начале статьи «Пушкин и Пугачев» М. Цветаева пишет: «Есть магические слова, магические вне смысла, одним уже звучанием своим — физически-магические — слова, которые, до того как *сказали* — уже значат, слова — самознаки и самосмыслы, не нуждающиеся в разуме, а только в слухе, слова звериного, детского, сновиденного языка» (5, 498). «Магическое» ключевое слово повторяется. Например, слово *море* в очерке «Мой Пушкин», *чара* в очерке «Пушкин и Пугачев», *время* в статье «Поэт и время». Ключевое слово может быть окружено однокоренными словами. Например, слово *время* в статье «Поэт и время». Фрагмент словообразовательного гнезда включает в себя и новообразования: «Искусство есть то, через что стихия *держит* — и *одерживает*: средство *держания* (нас — стихиями), а не *самодержавие*; состояние *одержимости*. Не делом же своих двух рук *одержим* скульптор и не делом же своей одной поэт! *Одержимость* работой своих рук есть *держимость* нас в чьих-то руках» (5, 369).

Цветаева выделяет и подчеркивает определенное слово, помещая его в соседство с его звуковыми подобиями. В «Пушкине и Пугачеве» это слово *Вожатый*: «... Вожатый во мне рифмовался с *жар*... Все это — костровый жар, червонцы, кумач, чумак — сливалось в одно грозное слово: Пугач, в одно темное видение: Вожатый» (5, 501). Другое магическое слово — *чара*: «Чара — в его *черных* глазах и *черной* бороде, чара в его усмешке, чара — в его опасной ласковости, чара — в его напускной важности...» (5, 509). В статье о Пастернаке «Световой ливень» выделено слово *дождь*: «Дождь. — Что прежде всего встает, в дружественности созвучий? — *Даждь*. — А за “даждь” — так естественно: Бог. *Даждь* Бог — чего? — дождя! В самом имени славянского солнца уже просьба о дожде. Больше: дождь в нем уже как бы дарован. Как дружно! Как кратко!» (5, 241).

Паронимы по-разному располагаются и играют разную роль в тексте. Они повторяются в абзаце или соседних абзацах. Слова *мосты* и *места* в «Повести о Сонечке» повторяются, но занимают разные места: «Это была ночь перил, решеток, *мостов*. Мы все время что-то высматривали и — не высмотрев здесь — перехо-

дили на очередную набережную, на очередной *мост*, точно где-то было определенное *место*, откуда — нам вдруг все станет ясно во все концы света... А может быть — *совместно* — со всем этим: Москва-рекой, *мостами*, *местами*, крестами — прощались?» (4, 359). В «Повести о Сонечке» исходное паронимическое сочетание: «Над *хрустальным*, маленьким, сражающим чистотой и радостью *крестом*» — сжимается до «хрустальный крест» (4, 352). Повторяющееся слово в тексте имеет разные звуковые соответствия. Так, в очерке «Наталья Гончарова» перекликаются паронимы в начале: «*Горы* и *норы*. В *горе* и *норе* живет» (4, 64) и в конце: «Гончарова — почвы, *коры*, *норы*...» (4, 122). В «Повести о Сонечке» у слова *странный* одно соответствие — *старинный*: «Натура — слово ее словаря, *странно-старинного*, точно переводного из Диккенса» (4, 314), другое — *страшный*: «восхищение моим *странным* и даже *страшным* домом...» (4, 317). Все три слова заглавия статьи «Искусство при свете совести» связаны звуковым повтором *с-т-в*. Начинается статья словами, содержащими тот же звуковой комплекс: «Искусство свято», «святое искусство», «святость искусства», «высота искусства». В конце статьи заглавное слово имеет иное соответствие — *повесть*: «Слава Пастернаку (человеческой повести Бориса) за матросов и слава морю, слава дару — за море, то ненасытное море, которому всех наших глоток мало и которое нас со всеми нашими *повестями* и *совестями* всегда покрывает» (5, 373—374). В статье «Поэт и время» *совесть* соотносится с *зависть*: «между *завистью* и *совестью* — зря погиб» (5, 332).

Пары паронимов переходят из произведение в произведение. Цветаева возвращается к одним и тем же паронимам, меняя их позицию или расширяя возможности уже опробованных слов:

факт — *акт*: «С первым холстом (с *фактом-актом* — первого холста, каков бы он ни был) Гончарова — зрячая сила» (4, 79), «Бытовой *факт* его пенсии в 240 рублей, пенсии *врагов*, как бы казалось, врагу — вовсе не бытовой и вовсе не *факт*, а духовный *акт* победы над самой идеей вражды, самой идеей зла» (4, 218);

гроб — *грот*: «На дне черного *гроба* и *грота* парты у меня лежало сокровище. На дне черного *гроба* и *грота* парты у меня лежало — море» (5, 87), «...ибо гардероб — *грот*, а коридор — гроб...» (4, 381);

ревность — *верность*: «Но знайте, что это ожерелье — то самое, дунайское, из Дуная взятое и в Дунай вернувшееся, ожерелье переборотой *ревности* и посмертной *верности*, Сонечка... мужской благодарности...» (4, 380), «и *ревность* в браке и *неверность* в браке» (4, 84);

уши — *души*: «Что у нас остается (в *ушах* и *душах*) от Пира?» (5, 349), «Так это у меня и осталось, первое видение буржуазии в революции: *уши*, прячущиеся в шапках, *души*, прячущиеся в шубах, головы, прячущиеся в шеях, глаза, прячущиеся в стеклах» (4, 455).

В очерке «Мать и музыка» сближены паронимы *тело* и *дело*: «За слово — клавиш. За *тело* — клавиш. За *дело* — клавиш» (5, 16). В статье «Эпос и лирика современной России» при характеристике Маяковского эти паронимы повторяются трижды: «Да, ибо есть борьба более непосредственная, чем словом, — *телом*! — и более действенная, чем словом, — *делом*, общее дело рядовой борьбы» (5, 389),

«Дай ему *тело* и *дело* в тысячу раз больше ему положенных, *тело* и *дело* его *силы*...» (5, 392), «...Слово было *тело*, а *дело* — *душа*» (5, 392).

Паронимы, повторяясь, приобретают новые соответствия. Пара *убить* — *любить* повторяется: «Чтобы *не любить* Пушкина (Гончарова) и *убить* Пушкина (Дантес), нужно было ничего в нем не понять» (4, 86), «Пугачев — его враг исторический, фактический, его внешний враг, его вовсе не враг, его друг, которого по долгу службы нужно *убить*, но нельзя *не любить*» (5, 509). Глагол *любить* соотносится с глаголом *губить*: «...сон о *губящем* и *любящем* мужике» (5, 513). *Губить* в свою очередь перекликается со словами с корнем *бить*: «Кому во имя и от имени времени дал себя *сбить* и *загубить*» (5, 339), «*Загубить* и *забить*» (5, 11), а *любить* — со словами с корнем *быть*: «Сонечкино *любить* было — *быть*: *небыть* в другом: *сбыться*» (4, 314).

В очерке «Наталья Гончарова» соотносятся слова *дар* — *удар*: «Жест дела, жест *дара* (И *удара*)» (4, 94), «Что такое человеческое творчество? Ответный удар, больше ничего. Вещь меня *ударяет*, а я отвечаю, *отдаю*» (4, 106—107), «*Дар* отдачи, благодарности» (4, 107). В очерке «Мать и музыка» другая пара: *удар* — *радость*: «*Удар* по мне *радости* и страха: любви» (5, 40). В статье «Искусство при свете совести» в главке «Пушкин и Вальсингам» содержится сближение *кара* — *дар*: «Кощунство не в том, что мы со страха и отчаяния, во время Чумы — пируем (так дети, со страха, смеются!), а в том, что мы в песне — апогее Пира — уже утратили страх, что мы из *кары* делаем — пир, из *кары* делаем *дар*, что не в страхе Божьем растворяемся, а в блаженстве уничтожения» (5, 350). От сближения *кара* — *дар* переход к паре *покаранью* и *покорению* в следующем абзаце: «Если (как тогда верили все, как верим и мы, читая Пушкина) Чума — воля Божия к нас *покаранию* и *покорению*, то есть именно бич Божий» (5, 350). От слова *дар* тянется нить к звуковому рисунку следующего абзаца: «Под бич бросаемся, как листва под луч, как листва под дождь. Не радость уроку, а *радость* удару. Чистая *радость* удару как таковому» (5, 350), образуется цепочка соотнесенных слов *дар* — *радость* — *удар*. Пара *дар* — *удар* повторяется и дальше: «Все ведающее заведомо повинно. Тем, что мне дана совесть (знание), я раз навсегда во всех случаях преступления ее законов, будь то слабость воли или сила *дара* (по мне — *удара*) — виновна» (5, 372). Вновь пара *дар* — *удар* повторяется в статье «Эпос и лирика современной России»: «...они равны только в одном: силе. В силе творческого *дара* и отдачи. Следовательно, и в силе, по нас, *удара*» (5, 396).

В разных позициях повторяется пара *страсть* и *страх*: «*Страх* перед *страстью*» (4, 82), «*Страх* воды. *Страсть* к морю» (4, 105), «*Страсть* *страха*» (5, 78). Другие пары — *старый* — *страх*: «*Старый* *страх*, апокалипсический *страх*, крестьянский *страх*» (4, 105), *стараться* — *страх*: «*Старалась-то* я при ней из *страху* и для ее радости. Радовать своей игрой мне уже было некого — всем было все равно, верней: только ей одной мое *нестарание* было бы *страданием* — а *страх*, *страх* исчез от сознания, что ей оттуда (меня всю) видней...» (5, 31). Разные комбинации образуют слова *остаться*, *отстать*, *устать*, *отстаивать* и производные: «Следы *остыли*, ветер *остался*» (4, 65), «остальные не дойдут или не найдут. Ос-

тальные *отстанут*. *Останутся*» (4, 70), «А до суждения *остальных*: *отсталых*, *усталых* или отстать боящихся, до суждения и предпочтения *незнающих* нам, по выяснению, а самому искусству и до выяснения — дела нет» (5, 331), «...дети, которые когда-нибудь тоже в свою очередь *отстанут*, *устанут*, *застынут*» (5, 336), «ушедшее — там за краем земли, *оставшееся* — *отстаиваю*» (5, 337), «*Осталась*, но *отстаивала*» (5, 137) и т. п.

Самый простой способ характеристики — сочетание двух паронимов, определяющих сущность человека или изображаемой ситуации. Так, в рассказе «Пленный дух» охарактеризована Ася Тургенева: «Пряменькая, с от природы занесенной головкой в обрамлении гравюрных ламартиновских “anglaises”, с вечно дымящей из точеных пальцев папироской, в вечном сизом облаке своего и мусagetского дыма, из которых только еще *точнее* и *точней* выступала ее прямизна» (4, 228). В рассказе «Нездешний вечер» так же охарактеризован Каннегиссер: «С Ленею, гладкоголовым, *точным*, *точеным* — я, выходящая в скобку, со своим “*пуще*” и “*гуще*” — немножко вроде московского ямщика» (4, 284).

Брюсов в очерке «Герой труда» охарактеризован тремя близкозвучными метафорами: «Три слова являют нам Брюсова: *воля*, *вол*, *волк*. Триединство не только звуковое — смысловое: и *воля* — Рим, и *вол* — Рим, и *волк* — Рим. Трижды римлянином был Валерий Брюсов: *волей* и *волом* — в поэзии, *волком* (*homo homini lupus est*) в жизни» (4, 20). При характеристике художницы Натальи Гончаровой паронимы сопровождают однокоренные слова, образующие фрагмент словообразовательного гнезда: «Гончарова природы, народа, народов, со всей *древностью деревенской* крови в недавности *дворянских жил*, Гончарова — *деревня*, Гончарова — *древность*, Гончарова — *дерево*, *древняя*, *деревенская*, *деревянная*, *древесная*, Гончарова с сердцевиной вместо сердца и древесиной вместо мяса, — *земная*, *средиземная*, *красно-* и *-черно-земная*, Гончарова — *почвы*, *коры*, *норы*... — Гончарова первая ввела машину в живопись» (4, 122). При характеристике Натальи Николаевны в небольшом фрагменте текста — абзаце сменяют друг друга паронимы разных типов: «Все *etre* красавицы в *paraitre*. *Зал* и *бал* — естественная родина Гончаровой. Гончарова только в эти часы *была*. Гончарова не кокетничать хотела, а *быть*. Вот и разгадка *двора* и *деревни*» (4, 85). Андрея в очерке «Мать и музыка» характеризуют паронимические окказионализмы: «...ничего не вышло, из всех наших дарований, *мучений*, *учений* — ничего. Вышло из Андрюши... из Андрюши став Андреем, *сам*, *самоушкой*, *саморучно* и *самоушно*, научился играть» (5, 25). Характеристика Волошина в очерке «Живое о живом» дается тремя однокоренными словами, среди которых окказионализм: «глубочайший его пантеизм: *всебожественность*, *всебожие*, *всюдубожие*» (4, 214) и тремя паронимами: «он предстает *мифотворцем*, *миротворцем* и *миротворцем*» (4, 210). При изображении Брюсова паронимы содержат не прямую характеристику персонажа, а включают ассоциативно связанные приравнения, где они относятся к образу сравнения: «Есть такие дома, первые, когда подъезжаешь к большому городу. *Многоокие* (*многооконные*), но — слепые какие-то, с полной немыслимостью в них жизни. *Казенные* (и, уже лирически), *казненные*. Таким домом мне мерещится творчество Брюсова» (4, 13—14).

Паронимия у М. Цветаевой может иметь цитатный характер. В очерке «Мой Пушкин», характеризуя Пугачева, М. Цветаева опирается на сочетание из басни И. Крылова «Волк и ягненок»: «*волк...* в темный лес ягненка *поволок*: Сказав *волк*, я назвала Вожатого. Назвав Вожатого — я назвала Пугачева: *волка*, на этот раз ягненка пощадившего, волка в темный лес ягненка *поволокишего* — любить» (5, 69). Источником паронимических сочетаний может быть чужое слово. В очерке «Кедр» М. Цветаева приводит слова князя Волконского из книги «Родина» — заканчивается цитата частью строки «И если, отрешаясь от земных условий...». Отталкиваясь от слова *отрешаясь*, Цветаева развертывает противопоставление *отрешение* — *отречение*: «*Отрешение*, вот оно мое до безумия глаз, до обмирания сердца любимое слово! Не *отречение* (старой женщины от любви, Наполеона от царства!), в котором всегда горечь, которое всегда скрепя сердце, в котором всегда разрыв, разрез души, не *отречение*, которое я всегда чувствую живой раной, а: *отрешение*, без свищущего ч, с нежным замшенным ш, — шелест монашеской сандали о плиты, — *отрешение*: листвы от дерева, дерева от листвы, естественное, законное распадение того, что уже не вместе, отпадение того, что уже не нужно, что уже перестало быть насущностью, т. е. уже стало лишнестью: шелестение истлевших риз» (5, 260). Прежде всего источником паронимических сочетаний у Цветаевой становятся слова Пушкина. Слово сопровождает его толкование, отражающее точку зрения ребенка, оно же приобретает и звуковое соответствие: «конечно, слово *вурдалак* — неприятное (немножко *лакающее*)...». Паронимы проходят через развернутый текст. И, наконец, они используются в разных текстах. В статье «Искусство при свете совести» комментируется «Пир во время чумы» Пушкина, рядом оказываются слова *стихия* и *стихи*, поэт и стихии: «Не Пушкин, стихии; стихия стихий: слово самое замечательное, что мы все эти стихи любим». В конце статьи слова объединяются, а затем связаны в параллелизме: «Права суда над поэтом никому не даю (...) Но есть, кроме суда — борьба: моя — со *стихией*, ваша — с моими *стихами*» (5, 373), «Если те стихи о Байроне вам нравятся — отпустите детей (то есть ваше “нравится” оплатите), либо признайте, что “нравится” не есть мера вещей и *стихов*, а только вашей (как и авторской) низости, наша общая слабость перед *стихией*, за которую мы в какой-то час и еще здесь на земле — ответим» (5, 373). В очерке «Мой Пушкин» (1937 г.) тема стихии возникает в связи с описанием памятника Пушкину: «...Пушкин не над песчаным бульваром стоит, а над Черным морем. Над морем свободной стихии — Пушкин свободной стихии» (5, 62). Затем *свободная стихия* осознается как цитата из стихотворения «К морю». Вслед за цитатой, начинающей стихотворение «Прощай, свободная стихия», идет поэтический комментарий к слову *стихия*: «*Стихия*, конечно, — *стихи*, и ни в одном другом стихотворении это так ясно не сказано» (5, 84). В конце разрывается связь между стихией и стихом. Строка из Пушкина цитируется вновь: «Море голубое — и соленое. И, внезапно повернувшись к нему спиной, пишу обломком скалы на скале: “Прощай, свободная *стихия*!”» — и за ней идет слово *стихи*: «*Стихи* длинные, и начала я высоко, сколько руки достало, но стихи, по опыту знаю, такие длинные, что никакой скалы не хватит (...)» (5, 90). И наконец, обе темы вновь сочетаются в метафоре, осложненной паронимией. Сначала это происходит в стихот-

ворении Пастернака: «К Морю было: море + любовь к нему Пушкина, море + поэт, нет! — поэт + море, две стихии, о которых так незабвенно — Борис Пастернак:

Стихия свободной стихии
С свободной стихией стиха,

— опустив или подразумевая третью и единственную: лирическую». Затем слова *стихи* и *стихия* объединяются вновь: «...безграмотность моего младенческого отождествления стихии со стихами оказалась — прозрением: «свободная стихия» оказалась стихами, а не морем, стихами, то есть единственной стихией, с которой не прощаются — никогда» (5, 91).

Комментарий к слову *печаль* в строках «Сквозь волнистые туманы Пробирается луна. На печальные поляны Льет печальный свет она...» содержит паронимическое сочетание. Пара *печаль* — *печать* включена в разные сочетания, сконцентрированные в одном предложении: «О, Господи, как печально, как дважды печально, как безысходно, безнадежно печально, как навсегда припечатано — печалью, точно Пушкин этим повторением печаль луною как печатью к поляне припечатал» (5, 79), ср. у Ф. Сологуба: «И на всем печать печали».

Неоднократно повторенное слово *море* из заглавия стихотворения Пушкина «К морю» в свою очередь приобретает паронимические соответствия: *море* — *мера*: «Море было здесь, и завтра я его увижу. *Здесь* и *завтра*. Такой полноты владения и такого покоя владения я уже не ощутила никогда. Это *море* было в мою *меру*» (5, 89), ср.: «Ибо *море* здесь как единица *меры* (безмерности)» (4, 65), *море* — *мир*: «Теперь, тридцать с лишним лет спустя, вижу: мое *К Морю* было — пушкинская грудь, что ехала я в пушкинскую грудь...: В пушкинскую грудь — в ту синюю открытку, всю синеву *мира* и *моря* вобравшую» (5, 90). От Пушкина путь лежит к Пастернаку. Слово Пушкина только источник. Зато родство с Пастернаком, стихи которого приводятся тут же, — очевидно. Наглядна особенность поэтического языка XX века. Отталкиваясь от слова Пушкина, Цветаева акцентирует его, включая в паронимические сочетания. Пушкин и Пастернак связываются и в статье «Эпос и лирика современной России». Слово Пушкина и здесь становится отправной точкой движения мысли и развития образа: «Мир Пастернака держится только по его магическому слову “И сквозь магический кристалл...”. Магический *кристалл* Пастернака — его глазной *хрусталик*» (5, 387).

Стихи Пастернака, в свою очередь, источник паронимических сочетаний Цветаевой. В статье «Световой ливень» слово *барьер* из названия сборника Пастернака «Поверх барьеров» приобретает соответствие в слове *карьер*, а оно в свою очередь — соответствие в слове *курьеры*: «...все задышающиеся в эту секунду — *карьером* поверх *барьеров* — жокеи и *курьеры* от Поэзии» (5, 235). «Хаосу вразрез Построен на созвучьях Мир» не только в стихах, но и в прозе М. Цветаевой¹.

¹ Цитаты приводятся по изданию: Марина Цветаева. Собрание сочинений: В 7 т. М., 1994. Т. 4, 5.



Звуковые композиции в стихах Ф. И. Тютчева*

В русской поэзии XIX и отчасти XX в. разработаны устойчивые приемы звуковой организации стиха, в разной мере характерные для стихов разных поэтов. Это по-разному расположенные в стихе контактные и дистантные повторы и вариации, которые возникают в результате того, что глухому согласному одного слова в другом соответствует звонкий. Эти приемы последовательно отражены в стихах Ф. И. Тютчева, композиция которых во многом связана с распределением в них звуковых повторов.

Наиболее заметны в стихах Ф. И. Тютчева простые аллитерации, когда в двух словах совпадают начальные согласные. Явно выражено совпадение начальных согласных в однородных членах: «А я здесь в поте и в пыли»; «Ты и блаженство и безнадёжность»; «И меж зыбью и звездою»; «Что в этих тысячах и тьмах»; «В тени, в тиши забытого угла»; «Широколиственно и шумно»; «Где все тихо и темно»; «Взлеяла и возрастила»; «Толпа вошла, толпа вломилась»; «Тихий, томный, благовонный»; «О слово русское, родное»; «Забытого, загадочного счастья»; «Ваш полный, пенистый фиал»; «Все сердитей и смелей»; «Черней и чаще бор глубокий»; «Год не прошёл — спроси и сведай, Что уцелело от нея»; «Удастся ль ей воскреснуть и востать»; «Бегут и будят сонный брег, Бегут и блещут и гласят».

Совпадают начала в однородных членах с отрицанием: «Неохотно и несмело»; «Льётесь безвестные, льётесь незримые, Неистощимые, неисчислимы»; «Недостижимый, неизменный», с приставкой *без*: «В краю безлюдном, безымянном».

Совпадают начальные слоги, состоящие из согласного и гласного: «На небе тусклом и туманном». Совпадают два рядом стоящих согласных: «тревога и труд».

С одинаковых согласных начинаются атрибутивные сочетания: «Знакомый звук нам ветер принес»; «сей знак земной»; «В сладкий сумрак полусонья»; «С горы бежит поток проворный»; «Лишь кой-где бледные березы»; «Над этой бездной безымянной»; «Баснословной былью веет»; «В моих всклокоченных власах»; «Как под сумрачным их светом»; «И некою волшебной властью»; «И тусклой неподвижной тенью»;

* Публикуется по: Russian Literature, North Holland, 2005 LVII—I/II, Special issue F. I. Tjutchev

«Пред стихийной вражьей силой»; «И я один, с моей тупой тоскою»; «На пожарище печальном»; «Мы смотрим с трепетом тревожным»; «На гранит громадный твой».

Звуковые переключки в других позициях в строке: «Как в буйной слепоте страстей»; «Возвышенной стыдливостью страданья»; «истома смертного страданья»; «Тени сизые смешались»; «Коснулись ключевые воды»; «На поруганье предала»; «Земля зеленела»; «Еще томлюсь тоской желаний» и т. п.

Аллитерации употребительны в первой строке стихотворения: «Яркий снег сиял в долине»; «Как дымный столп светлеет в вышине»; «Сияет солнце, воды блещут»; «Пламя рдеет, пламя пышет...»; «Над этой темною толпой»; «Осенней поздною порою»; «Ночное небо так угрюмо».

Одна из важных разновидностей звукового повтора в стихах Тютчева — звукоподражание: «Гул ясенел и грохотал» («Там, где горы, убегая...»), «Прокатился глухо гром» («В душном воздухе молчанье...»), «Люблю грозу в начале мая, Когда весенний первый гром, Как бы резвяся и играя, Грохочет в небе голубом. Гремят раскаты молодые» («Весенняя гроза»).

Помимо простых аллитераций, представляющих собой совпадение начальных согласных звуков в двух словах строки, у Тютчева встречаются двух- и трехконсонантные сочетания согласных. Часть таких звуковых повторов связана синтаксической связью, они приближаются к паронимическим сочетаниям, распространившимся в поэзии XX в. Синтаксически связанные сочетания характеризуют строку. Расположение согласных в соотнесенных словах совпадает: «На незамеченной земле»; «От первых перышек, с гнезда»; «И новый мир, неведомый, неожиданный»; «Убитой хладом бытия»; «Все назойливее зло»; «Убеленные луной»; «Сквозь яблони цветами убеленной»; «И вот рядах отечественной рати»; «Жизнь играет, солнце греет»; «Целый день там солнце греет Золотистый виноград»; «Сок благородный виноградных лоз»; «Толпа, нахлынув, в грязь втоптала То, что в душе ее цвело».

Таковы же сочетания с собственными именами и их производными: «На Гусовом костре неугасимом»; «Севастопольских вестей»; «Ты, риза чистая Христа»; «И не Руси одной по нем взгрустнется».

Возможны объединения трех созвучных слов: «И пляшут пылинки в полдневных лучах». В ряде случаев расположение согласных не совпадает: «На тусклом озера стекле»; «Молчанье мертвое тревожит»; «И ваша память от потомства, Как труп в земле, схоронена». Редкий случай, когда в строке используются консонантные паронимы. Они образуют однородные члены: «И без бою, и без вою»; противопоставление: «Не пес, а бес четвероногий».

Звуковые переключки связывают слова, характеризующие повторяющуюся реалию: так, в стихотворении «Венеция» соотнесены сочетания с повторяющимся существительным — брошенных колец — кольца обручения (бр-ш / бр-ч):

А теперь в волнах забвенья
Сколько брошенных колец!
Миновались поколенья,
Эти кольца обрученья,

Эти кольца стали звенья
Тяжкой цепи наконец.

В стихотворении «О чем ты воешь, ветер ночной...» эпитету *странный* («Что значит *странный* голос твой») во второй строфе соответствует эпитет *страшных*: «О, *страшных* песен сих не пой Про древний хаос, про родимый!». В этом же стихотворении консонантный состав слова *ветер* отражен в словах *твердишь, древний, рвется*, соотнесены и однородные члены: *воешь—роешь*:

О чем ты *воешь*, *ветер* ночной? (...)
Понятым сердцу языком
Твердишь о непонятной муке
И роешь и взрываешь в нем
Порой неистовые звуки!

Звуковой состав некоторых слов отражен в двух других словах: «И *белизна* всю *зелень облила*» («Итальянская весна»).

В стихотворении «Утро в горах» слову *гроза* соответствуют два слова, отражающих его консонантный состав: *гор росисто*:

Лазурь небесная смеется,
Ночной омытая *грозою*,
И между *гор росисто* вьется
Долина светлой полосой.

В стихотворении «Ночное небо так угрюмо...» слову *полоса* соответствуют два слова: *поля, леса*:

Как по условленному знаку,
Вдруг неба вспыхнет *полоса*,
И быстро выступят из мраку
Поля и дальние *леса*.

Во второй строке стихотворения «О этот Юг...» — «О, как их блеск меня тревожит» — слово *блеск* соответствует двум словам в конце стихотворения: «Дрожит от боли и *бессилья*».

С «распадением» многоконсонантного слова связан и более сложный рисунок соотнесенных строк.

Звуковой состав слова *изнемогал* в стихотворении «С какою негою...» отражен в словах *негою, на нем, нема, молнии огнем*:

С какою *негою*, с какой тоской влюбленной
Твой взор, твой страстный взор *изнемогал на нем*!
Бессмысленно-*нема, нема*, как опаленный
Небесной *молнии огнем*.

В некоторых случаях строение строфы связано с консонантным составом одного из слов. Последняя строфа стихотворения «Конь морской» содержит разные отражения повторяющегося слова *брег*: *бурный бег*, *брызги*, среди которых и более короткое слово — *бег*, и более длинное слово — *брызги*:

К *брегам* направив *бурный бег*,
С веселым ржаньем мчишься,
Копыта кинешь в звонкий *брег*
И в *брызги* разлетишься.

Звуковые переключки, не совпадающие с рифмой, существуют в рифмующихся строках. В стихотворении «Безумие» строфа

Под *раскаленными лучами*,
Зарывшись в пламенных песках,
Оно *стеклянными очами*
Чего-то ищет в облаках —

помимо рифмы *лучами—очами* содержит перекликающуюся пару слов *раскаленными—стеклянными*.

Таковыми строфами начинаются стихотворения «Люблю глаза твои...»:

Люблю глаза твои, мой друг,
С игрой их *пламенно-чудесной*,
Когда их приподнимешь вдруг
И, словно *молнией* небесной,
Окинешь бегло целый круг,

«Декабрьское утро»:

На небе месяц — и ночная
Еще не *тронутая* тень,
Царит себе, не сознавая,
Что вот уж *встрепенулся* день.

Рифмующиеся строки, объединенные перекликающимися созвучиями, находятся в последней строфе стихотворения. В третьей строфе стихотворения «Весенние воды» вторая и четвертая рифмующиеся строки связаны словами *теплых—толпится*:

Весна идет! Весна идет!
И тихих *теплых* майских дней
Румяный светлый хоровод
Толпится весело за ней.

В последней строфе стихотворения «Снежные горы» пара *горе* — *играют* связывает первую и третью строки:

Горе, как божества родные,
Над издыхающей землей
Играют выси ледяные
С лазурью неба огневой.

В конце стихотворения «Как птичка, раннею зарей...» рифмующиеся строки связывают слова *полусонной* и *солнцу*:

Как грустно *полусонной* тенью,
С изнеможением в кости,
Навстречу *солнцу* и движенью
За новым племенем брести.

И, наконец, строфы с таким строением могут стоять в середине стихотворения:

Они не видят и не слышат,
Живут в сем *мире*, как впотьмах,
Для них и солнцы, знать, не дышат,
И жизни нет в *морских* волнах («Не то, что мните вы, природа...»),

Но *Смерть* честней — чужда лицепрятью,
Не тронута ничем, не смущена,
Смирненную иль ропщущую братью —
Своей косою равняет всех она («Две силы есть — две роковые силы»),

Вот *пробилась* из-за тучи
Синей молнии струя.
Пламень *белый* и летучий
Окаймил ее края. («Неохотно и несмело...»)

Такой же рисунок строк в переводе стихотворения Г. Гейне «С чужой стороны»:

Про юную *пальму* все снится ему,
Что в дальних пределах Востока,
Под *пламенным* небом, на знойном холму
Стоит и цветет, одинока...

Глубокие двух-, трехконсонантные повторы связывают начало и конец строфы. В стихотворении «Обвеян вещею дремотой...» созвучие *м-л-н* соединяет слова *умиленным* в первой строке и *молниевидный* в четвертой:

Гляжу с участием умиленным,
Когда, пробившись из-за туч,
Вдруг по деревьям испещренным
Молниевидный брызнет луч.

Дистантные повторы связывают строфы в двухстрофных стихотворениях. В двухстрофном стихотворении «Вечер» соотносятся слова *колокольный* — *не колыхнет*:

Как тихо веет над долиной
Далекий *колокольный* звон —
Как море вешнее в разливе,
Светлея, *не колыхнет* день.

В стихотворении «Нет, моего к тебе пристрастия...» соотносятся слова *бесплотных* и *теплых* в третьей строке первой строфы и второй строке второй строфы:

Духов *бесплотных* сладострастия —
Весенний *теплый* воздух пить.

В стихотворении «Над виноградными холмами...» часть слова первой строфы *виноградными* имеет соответствие в начале второй строфы: «Там, в *горнем*, неземном жилище». В двухстрофном стихотворении «Здесь, где так вяло свод небесный...» соотносятся слова в третьих строках обеих строф: «Здесь, *погрузившись* в сон железный» — «Как лихорадочные *грезы*».

В стихотворении «Ты зрел его в кругу большого света...» соотносятся слова *полон* в третьей строке первой строфы и *усыпленный* в четвертой строке второй строфы:

Рассеян, дик иль *полон* тайных дум —
Сияет он над *усыпленной* рощей.

В разных стихотворениях соотнесены слова, отделенные друг от друга фрагментами текста разной величины. В стихотворении «Могила Наполеона» слову *Перун* в строке: «Давно ль умолк Перун его побед» соответствует слово *пернатых* в последней строке стихотворения: «И тешася морских *пернатых* криком».

В стихотворении «Успокоение» первая строфа содержит слово *перунами*: «Гроза прошла. Еще курясь, лежал Высокий дуб, *перунами* сраженный». Во второй строфе ему соответствует звуковое подобие: «*Пернатых* песнь по роще раздалася».

Соотносятся слова в середине и конце стихотворения. Так в стихотворении «Как птичка, раннею зарей...» слову *пламенный* третьей строфы: «Младого *пламенного* дня» соответствует слово *племенем* в последней строке: «Навстречу солнцу и движенью За новым *племенем* брести!..»

В первой строфе стихотворения «Тихо в озере струится...» содержится слово *достославностей*: «Много в озеро глядится *Достославностей* былых». Оно имеет соответствие в следующей строфе: «Здесь великое былое *Словно* дышит в забытии».

Первые строки третьей и четвертой строфы стихотворения «Смотри, как на речном просторе...» содержат переключку: *большие*: «Все вместе — малые, *большие...*» — *обольщение*: «О, нашей мысли *обольщение*».

Последние две строфы стихотворения «Е. Н. Анненковой» содержат пару *тусклой—тоской*: «И *тусклой* неподвижной тенью — И пред душой, *тоской* томи-мой».

В стихотворении «И гроб опущен уж в могилу...» переключаются слова во второй и третьей строфах: «Ученый *пастор*, сановитый» — «И умною, *пристойной* речью».

В стихотворении «Через ливонские я проезжал поля...» в соседних строках повторяются близкозвучные слова. Пара *одним—один* в четвертой строфе переключается с парой *о днях—днем* в последней, пятой строфе:

Так! вам *одним* лишь удалось
Дойти до нас с берегов другого света.
О, если б про него хоть на *один* вопрос
Мог допроситься я ответа!..
Но твой, природа, мир *о днях* былых молчит
С улыбкою двусмысленной и тайной, —
Так отрок, чар ночных свидетель быв случайный,
Про них и *днем* молчание хранит.

В соседних строфах (второй и третьей) стихотворения «Утихла биза...» содержится пара: «Деревья *блещут* пестротой» — «*Разоблаченная* с утра». В третьей и четвертой строфах — пара *разоблаченная—забыло*: «Здесь сердце так бы все *забыло*».

Соотносятся слова в начале и конце стихотворения. В стихотворении «Арфа скальда» соотносятся в звуковом отношении слова *скальда* в первой строке («О арфа *скальда*! Долго ты спала...») и *скользил* в последней строке («Их легких ног *скользил* незримый шаг?»). В стихотворении «Вдали от солнца и природы...» соотносено слово *солнце* в начале стихотворения, в его первой строке, и слово *осенний* в последней строке.

В стихотворении «К NN» первая строка: «Твой милый взор, невинной страсти *полный*» — последняя строка: «Сей чистый огонь, как *пламень* адский, жжет».

В стихах Тютчева распространены звуковые повторы, объединяющие соседние строки. Контактные повторы обычно находятся в строфе:

Вот вижу я, как бы сквозь *дымки*,
Волшебный сад, волшебный *дом* («Графине Е. П. Ростопчиной»),

Вот, словно лента *развеваясь*,
Меж пологам *развилося* («Вчера в мечтах обвороженных»),

Пускай *страда*льческую грудь
Волнуют *страсти* роковые («О вещая душа моя»),

Лишь изредка, обряд *печаль*ный
Свершая в *полуноч*ный час («Бессонница»),

Иль так ты дорог *провиденью*,
Так *дружен* с ним, так заодно,
Что *дорожа* своею ленью,
Вдруг остановится оно? («Нет, карлик мой! трус беспримерный...»),

Синеет даль — с ее угрюмым лесом,
Окутанным *осенней* мглой («На возвратном пути»),

Помедли, помедли, *вечерний* день,
Продлись, продлись, *очарованье* («Последняя любовь»).

Часть созвучий, стоящих в строке или связывающих соседние строки, повторяется:

т-м: Как часто, грустными мечтами
Томимый, на тебя гляжу,
И взор *туманится* слезами... («Играй, покуда над тобою...»),

Вот все они — весь этот *темный* мир:
Тут и *гнетомый* люд, и люд гнетущий («Гус на костре»),

Дым сольется с *темнотой* («Пожары»),

м-р: Весь этот берег, это *море*,
Весь этот чудный, летний *мир* («Князю П. А. Вяземскому»),

И на бушующее *море*
Льет *примирительный* елей («Поэзия»),

д-в: Как по ночам здесь сладострастных *дев*
Давно минувший вторился напев? («Арфа скальда»),

в-д: Фей вилися *хороводы*
Под *водой* и по *водам* («Там, где горы, убегая...»),

А в ней какою негой *веет*
От каждой *ветки* и куста! («Смотри, как роща зеленеет...»),

к-р-с-т: Тут и она — та старика простая,
Не позабытая с тех пор,

Что принесла, *крестясь* и воздыхая,
Вязанку дров, как лепту, на *костер* («Гус на костре»),

И огонь, *сокрытый* и глухой,
Слова и *строки* пожирает («Как над горячею золой...»),

р-в-н: По *равнине* вод лазурной
Шли мы *верною* стезей («По равнине вод...»),

И чем одно из них нежнее
В борьбе *неравной* двух сердец,
Тем неизбежней и *вернее*,
Любя, страдая, грустно млея,
Оно изнает наконец («Предопределение»),

п-л-н: К ней и *пылинка* не пристала
От глупых *сплетней*, злых речей («Как ни бесилося злоречье...»),

Тут *полнота* освобожденья,
Конец и *плени* и борьбе («Ю. Ф. Абазе»).

Регулярно повторяется созвучие **д-л**, **л-д** или **л-т** (с глухим согласным):

И скоро *улетит* — во мраке незаметный –
Последний скудный дым с потухшего костра;

Улетел последний отблеск дня («Накануне годовщины»),

Как весел грохот *летних* бурь,
Когда взметая прах *летучий* («Как весел грохот летних бурь...»),

Он *улетел* с твоих младых *ланит* {...}
Но так и быть! в палящий *летний* зной
Лестней для чувств, приманчивей для взгляда («К N. N.»),

И *усладители* *последней* нашей муки («Ma'aria»),

Во всеобъемлющее море
За *льдиной* *льдина* вслед *плывет* («Смотри, как на речном просторе...»),

В своей цветущей опочив *юдоли*,
На волю неба *предалась* она («Итальянская villa»),

Со словами *долина*, *дол*:

Ты к *людям*, ключ, спешишь в *долину* («Какое дикое ущелье...»),

Своею дальнею волною
И ту долину захвата,
Где бьется с немощию злою
Мое родимое дитя;
Как тихо веет над долиной
Далекий колокольный звон («Вечер»),

Как над этим дольным чадом
В черном, выпрненном пределе («Кончен пир, умолкли хоры...»),

Бледнее небо, пасмурнее доли («Когда в кругу убийственных забот...»).

Контактные повторы стоят на стыке строф:

Все вторит весело громам.
Ты скажешь: ветреная Геба,
Кормя Зевесова орла («Весенняя гроза»),

Но изменили и оне.
И на земле ей дико стало («О, как убийственно мы любим...»).

Соседние строки, кроме того, связывает многократный повтор. Так в последней строфе стихотворения «Хоть я и свил гнездо в долине...» сменяют друг друга слова с созвучием **г-н**: *огнецветно, снега, ангелов нога*:

Вдруг просветлеют *огнецветно*
Их непорочные *снега*:
По ним проходит незаметно
Небесных *ангелов нога*.

Во второй строфе стихотворения «Как океан объемлет шар земной...» сменяют друг друга созвучие **прс-т** и **р-с-т**:

То глас ее: он нудит нас и *просит*...
Уж в *пристани* волшебный ожил челн;
Прилив *растет* и быстро нас уносит
В *неизмеримость* темных волн.

Многократный повтор связывает соседние строки в стихотворении «Как сладко дремлет сад темнозеленый...»:

Таинственно, как в первый *день* *создания*,
В *бездонном* небе *звездный* сонм горит.

В стихотворении «Вот от моря и до моря...» соотносятся слова, характеризующие ворона: *каркнул, крылами, кричит, кружится, кровь*:

Сел, и каркнул, и крылами
Замахал он веселей.
И кричит он, и ликует,
И кружится все над ней:
Уж не кровь ли ворон чует
Севастопольских вестей.

Многократный повтор содержится в стихотворении «Есть в светлости...»:

Есть в светлости осенних вечеров
Умильная, таинственная прелесть:
Зловещий блеск и пестрота деревьев,
Багряных листьев томный, легкий шелест.

Созвучие л-с-т содержится в словах *светлость*, *прелесть*, *лист*, *шелест*. Перекликаются и слова *прелесть* и *пестрота*.

В тексте контактные повторы разных типов сменяют друг друга. Например, в стихотворении «Молчит сомнительно восток...»:

Чуть-чуть белеет темя гор,
Еще в тумане лес и доли,
Спят города и дремлют селы,
Но к небу подымите взор...
Еще минута, и во всей
Неизмеримости эфирной
Раздастся благовест всемирный
Победных солнечных лучей.

Звуковой рисунок образуют пары *темя—туман*, *дремлет—подымите*, *неизмеримости—всемирный*.

В стихотворении «Нет, моего к тебе пристрастья...» три слова с созвучием л-д сменяются парой *свежий—светлую*:

На небе чистом и высоком
Порою облака *следить*;
Бродить без дела и без цели
И ненароком, на *лету*,
Набрести на *свежий* дух синели
Или на *светлую* мечту.

Распространенный рисунок текста у Тютчева связан с тем, что контактный повтор в строке или соседних строках имеет соответствие на расстоянии, в дистантном повторе. Во второй строфе стихотворения «Снежные горы» пара *зеркало—озера*:

Внизу, как зеркало стальное,
Синеют озера струи.

Она имеет отражение в слове последней четвертой строфы: *лазурью*:

Играют выси ледяные
С *лазурью* неба огневой.

В стихотворении «Смотри, как Запад разгорелся...» созвучие *д-л* связывает конец третьей и начало четвертой строк:

Восток померкнувший *оделся*
Холодной, сизой чешуей.

Это объединение имеет соответствие в последней строке стихотворения:

И, неподвижную средою
Деля, не съединяет их?

В стихотворении «А. Ф. Гильфердингу» контактный повтор *словом—славно*: «Что русским *словом* столько лет Вы *славно* служите России» имеет соответствие в слове соседней строфы: «И что в *славянском* вражьем мире...».

Соотнесенные слова могут иметь и иное расположение. Дистантный повтор предваряет объединение созвучий. В стихотворении «На обратном пути» (1859) первая строфа содержит слово *призрак*: «Вот, как *призрак* гробовой, Месяц встал», вторая — *зеркало*: «Тот же месяц, но живой, Дышит в *зеркале* Лемана». Вторая часть стихотворения кончается строкой с объединением созвучия *з-р*: «В *лазурные* глядятся озера».

Дистантный повтор одного созвучия сменяется контактным повтором другого. В стихотворении «Когда в кругу убийственных забот...» пара *груда—груз* сменяется объединением *минувшим—минутно*:

Когда в кругу убийственных забот
Нам все мерзит — и жизнь, как камней *груда*,
Лежит на нас, — вдруг, знает Бог откуда,
Нам на душу отрадное дохнет,
Минувшим нас обвеет и обнимет
И страшный *груз минутно* приподнимет.

В соседних строках может быть два разнотипных контактных повтора:

Мертвый стелется кустарник,
Травы тлятся, не горят («Пожары»).

Соседние строфы связывают два дистантных повтора:

С неба звезды нам светили,
Снизу искрилась волна,
И метелью влажной пыли
Обдавала нас она.
Мы на палубе сидели...
Многих сон одолевал...
Все звучней колеса пели,
Разгребая шумный вал («По равнине вод лазурной...»).

В стихотворении «Сегодня, друг, пятнадцать лет минуло...» рисунок второй строки «С того *блаженно-рокового* дня» отражается в первой строке второй строфы: «И вот уж год без *жалоб*, без упреку...».

В одном, даже небольшом стихотворении может быть два таких объединения, одно из которых тяготеет к началу, другое — к концу. Они пересекаются друг с другом. В стихотворении «Осенней поздней порою...» одно объединение в первой строфе: «И *белокрылые* виденья На тусклом озера стекле». Слово *белокрылые*, примыкающее к этому объединению и отчасти связанное с ним (двумя звуками *л-к*) имеет соответствие в конце стихотворения, где варьируется часть его консонантного состава: «Как *отблеск* славного *былого*, Восходит купол золотой». Разные объединения звуковых повторов связывает слово *отблеск*, которое заключает в себе трезвучие *б-л-к* и *т-с-к-л*.

Некоторые стихотворения содержат цепочки соотнесенных слов, расположенных по вертикали в разных строфах. В стихотворении «Лебедь» строфы соединяет созвучие *д-в-н*:

Неподвижными очами... —
Нет завиднее удела... —
Она, между двойною бездной...

В этой же строфе: «И полной славы тверди *звездной*». Стихотворение «Фонтан» начинается словом «Смотри»:

Смотри, как облаком живым
Фонтан сияющий клубится.

Вторую строфу начинает соответствие слова *смотри* — «О *смертной* мысли водомет». Звуковой ряд уходит в глубь строфы: «О *водо*мет неистощимый! Какой закон непостижимый Тебя *стремит*, тебя *мятет*». Соотнесенные слова окольцовывают четверостишие: *смертной—стремит, водо*мет—*мятет*. Ряд переходит и в следующее четверостишие: «Но длань *незримо* роковая».

Цепочка идет вслед за контактным повтором или включает контактный повтор. В стихотворении «Снежные горы» содержится цепочка соотнесенных слов, начинающаяся словом *полдневная*. Две первые строки объединены словами *полдневная—палит*:

Уже полдневная пора
Палит отвесными лучами.

В третьей строфе пара *дольный—полуденный* связывает вторую и четвертую рифмующиеся строки:

И между тем как полусонный
Наш *дольный* мир, лишенный сил,
Проникнут негой благовонной,
Во мгле *полуденной* почил.

Цепочка кончается словом *ледяные* в третьей строке последней строфы:

Играют выси *ледяные*
С лазурью неба огневой.

Стихотворение «Вчера, в мечтах обвороженных...» содержит цепочку: *томно — тень — темней — дымно — невидимкой — темно*, которая включает контактный повтор:

1, 3 На веждах, *томно* озаренных
2, 2 И тень нахмурилась *темней*
4, 3 *Дымно*-легко, мгlisto-лилейно
5, 1, 2 Вот *невидимкой* пробежало
По *темно* брезжащим коврам.

Контактный повтор с неполным совпадением согласных в начале стихотворения *Невой—снова*:

Опять стою я над *Невой*,
И *снова* как в былые годы

имеет соответствие во второй строфе в словах *синева*: «Нет искр в небесной *синеве*»; *сиянье*: «Струится лунное *сиянье*». Последняя строфа начинается словами «Во сне ль все это снится мне».

Начало пары или цепочка созвучий — заглавия некоторых стихотворений Ф. Тютчева. Например, вслед за заглавием «Предопределение» идут слова *преданье, родной, поединок, одно*. Ряд развивается по нисходящей линии, захватывая четыре строки.

Звуковой состав заглавия «Рассвет» имеет соответствия в начале стихотворения:

Раздайся, *благовестный* звон,
И весь *Восток* им огласился!

* * *

В стихах Ф. Тютчева некоторые пары созвучных слов повторяются. Последние строки стихотворения «Два голоса» связаны словами *рок—рука*:

Кто, ратуя, пал побежденный лишь *роком*,
Тот вырвал из *рук* их победный венец.

Начальные строки стихотворения «Две силы есть...» связаны словами *роковые — рука*:

Две силы есть — две *роковые* силы,
Всю жизнь свою у них мы под *рукой*.

Повторяется пара *пламень—молния*:

Люблю глаза твои, мой друг,
С игрой их *пламенно-чудесной*,
Когда их приподымешь вдруг
И словно *молнией* небесной
Окинешь бегло целый круг (1836),

Вот пробилась из-за тучи
Синей *молнии* струя —
Пламень белый и летучий
Окаймил ее края («Неохотно и несмело...» 1849),

Паре *вино—венок*:

Не допиты в кубках *вины*,
На главах *венки* измяты

соответствует пара *вино — венчан*:

И никогда таким *вином*, как ныне,
Ваш славный кубок *венчан* не бывал.

Повторяющиеся или однокоренные пары слов занимают в разных текстах разное место. Такова, например, пара *весенний—веселый*. В стихотворении «Весенняя гроза» слово *весенний* в заглавии и второй строке:

Люблю грозу в начале мая,
Когда *весенний* первый гром...

имеет соответствие в конце третьей строфы: «Все вторит *весело* громам». Начало первой строфы: «Еще шумел *веселый* день» — имеет соответствие в первой строке третьей строфы: «*Весенней* негой утомлен».

В стихотворении «Весенние воды» повторяется слово *весной*, *весна*. В последней, третьей строфе соотносятся слова *весна—весело*:

Весна идет, *весна* идет!
И тихих, теплых майских дней
Румяный светлый хоровод
Толпится *весело* за ней.

Некоторые слова в стихах Ф. Тютчева имеют разные звуковые соответствия и употребляются в разных позициях. Это такие слова, как *тень*: «Ходили *тени* по стенам» («Еще шумел веселый день...»), «И *тень* нахмурилась **темней**» («Вчера, в мечтах обвороченных...»),

ветер: «О, буйные *ветры*, Скорее, скорей! Скорей нас *сорвите* С докучных *ветвей*» («Листья»), «Все тот же теплый *ветр* *верхи* *дерев* колышет» («Ma'aria»), «Пускай дыханье *ветерка* Шевелит *травую*» («Весеннее успокоение»), «Но *ветерок* чуть жарче лишь *повеет*» («На юбилей князя П. А. Вяземского»),

кровь: «В те дни *кроваво-роковые*» («На юбилей графа А. М. Горчакова»), «Насилу добрый гений твой, Мой по брат по *крови* и по лени, Увел тебя под *кров* родной» («Послание к А. В. Шереметеву»), «Смотреть, в тени, как в кисти *винограда*, *Сверкает* *кровь* сквозь зелени густой» («Ты любишь...»),

роза: «А *заря* и ныне сеет *Розы* свежие на них» («Яркий снег»), «Где поздних, бледных *роз* дыханьем Декабрьский воздух *разогрет*» («1-е декабря 1837»), «В душном воздухе молчанье, Как предчувствие *грозы*, Жарче *роз* благоуханье, Звонче голос *стрекозы*» («В душном воздухе...»), «И *гроздий* сок, и запах *роз*» («Слезы»).

Слово *сон* имеет соответствие в словах *носился*: «И над хаосом звуков *носился* мой *сон*» («Сон на море»), *неясный*: «Твой *сон* — пророчески-неясный» («О, вещая душа моя...»), *сиянье*: «В этом волненье, в этом *сиянье*, Весь, как во *сне*, я потеряю» («Как хорошо ты, о море ночное...»).

Слово *волна* притягивает к себе слова *вал*: «*Волн* неистовым прибоем Бесперывно *вал* морской С ревом, свистом, визгом, воем Бьет в утес береговой» («Море и утес»), *великих*: «*Великих* Средиземных *волн*» («Давно ль, давно, о Юг блаженный»), *проявленья*: «Дума за думой, *волна* за *волной* — Два *проявленья* стихи одной...» В стихотворении «Успокоение» последние строфы связывает пара *волнуясь—волна*: «Как все, *волнуясь* и клубясь, Быстрее понеслось... Душа впадает в забытье, И чувствует она, Что вот уносит и ее Всесильная *волна*». В стихотворении «Сон на море» перекликаются слова *волн*, *своевольно*, *кимвалы*, *валы*, «*волшебнo-немой*», *веял*, *развил*, «*волшебника* вой», «*Врывалась* пена ревущих *валов*».

Повторяется пара *лес—лист*:

Лес зеленеет молодой.
Смотри, как *листьем* молодым
Стоят обвеяны березы («Первый лист»).

Эта же пара слов входит и в построение, представляющее собой многократный повтор:

Обвеян вещью дремотой,
Полураздетый *лес* грустит;
Из летних *листьев* разве сотый,
Блестя осенней позолотой,
Еще на ветке *шелестит*.

Вторая строфа содержит слово *листьем*. В третьей строфе этот ряд продолжается:

Как увядающее мило!
Какая *прелесть* в нем для нас.

В стихотворении «Листья» заглавное слово имеет соответствие в слове *блестим*, характеризующем листья: «Мы ж, легкое племя, Цветем и *блестим* И краткое время На сучьях гостим». Еще одна пара: *лист*—*слетает*.

Повторяющиеся слова — часть более обширного гнезда близкозвучных слов.

В разных стихотворениях Тютчева соотносятся слова *душа*, *дышать*, *воздушный*, *душистый*. На первый план выдвигается слово *душа*, которое приобретает разные соответствия.

В стихотворении «В толпе людей, в нескромном шуме дня» слово *душа* содержит четвертая строка: «*Душа* моя! О, не вини меня». Конец стихотворения — слово *душистый*: «Наступит ночь — и в чистое стекло Вольет елей *душистый* и янтарный».

В двухстрочном стихотворении «Еще земли печален вид...» соотносятся слова *дышит* во 2-й строке («А воздух уж весною *дышит*») и *душа* в первой строке второй строфы: «*Душа*, *душа*, спала и ты...».

В стихотворении «Как неразгаданная тайна...» между первой и второй строфой существует перекличка слов *дышит*—*душа*:

Как неразгаданная тайна,
Живая прелесть *дышит* в ней —
Мы смотрим с трепетом тревожным
На тихий свет ее очей.
Земное ль в ней очарованье,
Иль неземная благодать?
Душа хотела бы ей молиться,
А сердце рвется обожать...

В стихотворении «Когда на то нет Божьего согласия...» слова *душа* и *дышать* синтаксически связаны:

*Душа, душа, которая всецело
Одной заветной отдалась любви
И ей одной дышала и болела,
Господь тебя благослови!*

Дважды в стихах Ф. Тютчева в непосредственной близости оказываются слова *душа* и *воздушный*:

*Воздушный житель, может быть,
Но с страстной женскою душой («День вечереет, ночь близка»),*

*Так мило благодатна,
Воздушна и светла,
Душе моей стократно
Любовь твоя была («В часы, когда бывает...»).*

Слово *воздушный* имеет соответствие не только в слове *душа*. В стихотворении «Летний вечер» рифмующиеся строки третьей строфы связывает пара *воздушный—дышит*:

*Река воздушная полней
Течет меж небом и землею,
Грудь дышит легче и вольней,
Освобожденная от зною.*

Созвучие **с-т-р** объединяет слова *струя* и *простор*. В последней строфе стихотворения «На Неве»: «Ты, разлитая, как море, *Пышноструйная* волна, Приюти в своем *просторе* Тайну скромного челна». В последней строфе стихотворения «По равнине вод лазурной...»: «Сны играют на *просторе* Под магической луной — И баюкает их море *Тихоструйною* волной».

Слово *простор* имеет и другие соответствия: «Теперь уж пусто все — *простор* везде, Лишь паутины тонкий волос Блестит на *праздной борозде*» («Есть в осени первоначальной...»).

Слово *струя* имеет соответствие в пределах строки: «Куда *стремглав струи* спешат» («Успокоение»). В стихотворении «Над виноградными холмами...» рифмующиеся строки связаны перекликающейся парой *смертной—струя*:

*Там, в горнем неземном жилище,
Где *смертной* жизни места нет,
И легче, и пустынно-чище
Струя воздушная течет.*

В стихотворении «Арфа скальда» соотносятся слова *в струне, встревоженной, старину, сладострастных*:

Вдруг чудный звон затрепетал *в струне*,
Как бред души, *встревоженной* во сне.
Какой он жизнью на тебядохнул?
Иль *старину* тебе он вспомянул —
Как по ночам здесь *сладострастных* дев
Давно минувший вторился напев?

В стихотворении «Там, где горя, уходя...» последняя строка первой строфы: «Льются вечные *струи*», начало второй строфы: «Там-то помнят *стары* годы»; пятая строфа: «Звезды в небе им внимали, Проходя за *строем строй*»; шестая строфа: «Воин — *сторож* на стене» — связаны словами *струи, стары, «за строем строй», сторож*.

В стихотворении «Проблеск» существуют переключки между концом первой строфы «Дремавших *струн встревожит* сон?...» и началом второй строфы: «То *потрясающие* звуки». В третьей строфе повторяется слово *в ее струнах*, в четвертой строфе звуковой комплекс **с-т-р** содержит слово *к бессмертному*, в пятой строфе — слово *струю*.

Контактному повтору *стройный—струится*:

И *стройный* мусиккийский шорох
Струится в зыбких камышах

в стихотворении «Певучесть есть в морских волнах...» соответствуют слова *строй* во второй строфе, *тростник* («И рошчет мыслящий *тростник*») в третьей строфе, *протест* («Души отчаянной *протест*») в четвертой строфе.

В стихотворении «Поток сгустился и тускнеет...» цепочку образуют слова *бессмертный, осиротелый, струя*, а в стихотворении «Неман» слова *струя, стерег, стороне, струились, строе*.

Слова *свет, светлый, святой, свод, звезда, весть, восток, высота, воздух* включены в разные комбинации:

Два образа, *заветные*, родные,
Что, как *святыню*, в сердце он носил («19-е февраля 1814 года»).

Среди них устойчивое сочетание *свод — свет, звезды светлые*:

Мы помним: с голубого *своду*
Нездешним *светом* веет нам (...).

В стихотворении «Черное море» соотносятся слова *святиться, свода, освещит*:

Да в сердце русского народа
 Святиться будет этот день:
 Он ваша внешняя свобода,
 Он Петропавловского свода
 Осветит гробовую сень.

В цепочку включены и слова *севастопольского, Севастополь*.

В стихотворении «Давно ль, давно ль, о Юг блаженный...» во второй строфе, состоящей из восьми строк, соотносятся эпитеты четвертой строки: «Киприда *светлая* всплыла» и восьмой строки: «*Святые* призраки скользят». В третьей строфе содержится пара *воздух—на высотах*, соответствующая паре *светлая—святые*: «Здесь *воздух* колет. Снег обильный *На высотах* и в глубине». В четвертой строфе соотносится третья строка: «На золотом, на *светлом* Юге» и шестая: «Еще лазурней и *свежей*».

Слово *звезды* имеет разные соответствия:

А *звезды* между тем на них *сводили*
 Таинственный и сумрачный свой *свет* («На смерть В. А. Жуковского»),

В опустевшей *светлой* зале...
 Кончив пир, мы поздно встали —
Звезды на небе сияли,
 Ночь достигла половины («Кончен пир...»),

Уж *звезды светлые* взошли
 И тяготеющий над нами
 Небесный *свод* приподняли
 Своими влажными главами («Летний вечер»),

О, каким отрадным *светом*
Звезды Запада горят! —
Светит тут звезда *одна* («Современное»),

Боролся до *звезды рассветной* («Он, умирая, сомневался...»),

Чуткие *звезды* глядят с *высоты* («Как хорошо ты, о море ночное...»),

И кто живет над *звездным сводом* («Вопросы»),

В стихотворении «Нет, моего к тебе пристрастия...» паре *цветущее—свет* в первой строфе:

Цветущее блаженство мая,
 Румяный *свет*, златые сны?

соответствует пара *свежий—светлую* во второй строфе:

Набрести на *свежий* дух синели
Или на *светлую* мечту.

В соотносительные пары включаются и необычные в таких парах слова:
светлея—славит:

Чрез веси, грады и поля,
Светлея, стелется дорога,
Ему отверста вся земля,
Он видит все и *славит* Бога! («Странник»),

светлый — пресловутый:

Там, где горы, убегая,
В *светлой* тянутся дали,
Пресловутого Дуная
Льются вечные струи.

В стихотворении «Вновь твои я вижу очи...» пара *свод—свет* включена в ряд, начинающийся словом *сновиденьем*. Оно включает в себя звуковой состав слова *свод* и образует пару со словом *снова*. Соотнесенные слова *сновиденьем — сводом — светит — снова — свет* начинают строки:

Сновиденьем безобразным
Скрылся север роковой,
Сводом легким и прекрасным
Светит небо надо мной.
Снова жадными очами
Свет живительный я пью
И под чистыми лучами
Край волшебный узнаю («Вновь твои я вижу очи»).

В стихотворении «Весна» в звуковом отношении сближены характеристики весны:

Своим законам лишь послушна,
В условный час слетает к вам,
Светла, блаженно-равнодушна,
Как подобает божествам,
Цветами сыплет над землею,
Свежа, как первая весна.

В стихах Ф. Тютчева повторяется пара *Рим—мир*. В стихотворении «Рим ночью» имя собственное имеет звуковое соответствие в глаголе *дремлет*:

В ночи лазурной почивает *Рим*..
 Как сладко *дремлет Рим* в ее лучах!
 Как с ней сроднился *Рима* вечный прах!..
 Как будто лунный *мир* и град почивший —
 Все тот же *мир* волшебный, но отживший!..

Слово *мир* в свою очередь сочетается с причастием:

С миром дремлющим смешай («Тени сизые смешались»).

В стихотворении «Цицерон» вслед за строкой «Оратор римский говорил» идут лексический и корневой повтор: «ночью *Рима*», «с *римской* славой». Вторая строфа содержит звуковое соответствие имени собственного — *мир*: «Блажен, кто посетил сей *мир*». Кончается стихотворение строкой, где появляется еще одно соответствие пары *Рим—мир*: «Из чаши их *бессмертье* пил».

Слово *мир* сочетается не только со словами *Рим*, *дремлет*, *смертный*, но и со словом *незримый*:

Иль *смертных* дум, освобожденных сном,
Мир бестелесный, слышный, но *незримый*,
 Теперь роится в хаосе ночном.

Еще одна повторяющаяся пара — *мир—время*:

Кто без тоски внимал из нас,
 Среди *всемирного* молчанья,
 Глухие *времени* стенанья,
 Пророчески-прощальный глас? («Бессонница»).

В стихотворении «В Риме» соотнесены первая и последняя строки:

Средь *Рима* древнего сооружалось зданье —
 «Весь *мир* тебе слуга, а мне слугою — *Время*».

Еще одна цепочка включает слова *мир*, *дремота*, *время*:

И любо мне, и сладко мне,
 И *мир* в моей груди,
Дремотою обвеян я —
 О *время*, погоди! («Так, в жизни есть мгновения»).

Таким образом, важные в смысловом отношении слова оказываются связанными близостью звучанья.

В поэзии Тютчева наряду со сквозными словами прослеживаются звуковые лейтмотивы, которые образуются двух- и трехконсонантными созвучиями.



Звуковые композиции в стихах И. Бунина

В русской поэзии XVIII—XIX вв. распространены звуковые композиции разных типов, включающие в себя слова, основанные на звуковой близости.

Созвучные слова характеризует постоянство согласных при смене гласных, их связывают повторы двух, чаще трех и даже четырех согласных, но это совсем редко. В результате образуются звуковые сближения разных типов, которые лежат в основе звуковой организации стихов. Стихи Бунина содержат множество звуковых перекличек. Только их незначительная часть представляет собой синтаксически связанные сочетания, в которых сама позиция слов заставляет искать за звуковой смысловую близость. Это по преимуществу однородные члены — глаголы: «Ты *меркнешь*, *умираешь*», «*Горит*, *играет* перстень самоцветный», «*Звенят* в щиты, *зовут* меня домой», «Над окошком *шарило*, *шуршало*», существительные: «В этих коридорах — *баржи* с лесом, *Барки* с солью: стали и ночуют», прилагательные: «Глядел *зеленый знойный* сад», «*Зеленое взволнованное* море». Звуковой близостью связаны два образа сравнения: «Я бледна, как полотно, Как *поляна* под росой» («Терем»).

Другие переклички в стихах И. Бунина, а их подавляющее большинство, представляют собой традиционные звуковые повторы, которые использовала поэзия XIX в.

Соотнесенные слова отличаются порядком звуков: «*Рос* на сигаре пепел *серый*», «Я *стал* — и бледным *силуэтом*», «*туманная муть*», их количеством: «плоский лик», «Есть странный вкус — вкус виноградно-серный...», «Что с того, что крыши *стары* И весенний воздух *сыр!*», «Идет огонь — как *свечечка*. Ни звука Не слышно на побережье, — лишь *сверчки* Звенят в горе чуть уловимым звоном».

Соотнесенные слова могут отличаться качеством согласных: глухому согласному одного слова соответствует звонкий в другом слове: «Мрамор *гробницы* его — в *скорбной* толпе кипарисов», «Усадусь, *Огня* не зажигая, возле *окон*, Облитых лунным светом, и смотрю На сад, на звезды редкие... Как *нежно* Весной *ночное* небо!»

Звуковые повторы сосредоточены в строке. Звуковые переключки связывают начало и конец строки: «Соленый ветер листьями маслин», «Последний их побег, я не забыл их след», «Но сестра стоит, глядит бесстрастно», «На златых стременах на разлтых», «Столбом толчется гнус, таинственно и слабо Свистят в куте ужи», «Свет и тень ко мне проходят сетью», «Под стенами — сваи и ступени», «Мелькает океана мертвый лик».

Звуковые переключки связывают начало и середину строки: «Вырастают мачты стройного фрегата», «И саранчой вдоль сумрачного дола», «Над тонким их стеклом, где тонет небосвод». Слова в середине и в конце строки связаны звуковой переключкой: «О весенние зори и теплые майские росы», «И под обрывом скал — невнятный шум и плеск», «Он точит меткий дротик, но тайком». Созвучные слова стоят в центре строки: «В коралл, в костянику я косы свои уберу». Звуковой состав слова может быть источником двух других, более коротких слов: «К монастырю над синим южным морем».

Слово складывается из звукового состава двух предшествующих слов. Слово *опахалом* в стихотворении «Иерусалим» заключает в себе два предшествующих слова — *пальма* и *холме*: «Одинокая пальма вставала над ним На холме опыхалом своим». Слово стоит между двумя более короткими словами и отражает их звуковой состав: «Луна склоняет лик и по ущелью, Сквозь сумрак, тянет млечную кудель», «Острей стрекошет легкая сорока». В стихотворении «Зной» слово *плескает* обращено к предшествующему слову *ласково* и последующему *песок*: «В море — штиль, и ласково плескает На песок хрустальная вода». На этой основе возникают более сложные композиции. Слово *пространство* в стихотворении «Зов» вбирает в себя звуковой состав слов, предшествующих ему (*старым, снится*), и слов, следующих за ним: *сети, вант, верят*: «Как старым морякам, живущим на покое, Все снится по ночам пространство голубое И сети зыбких вант, — как верят моряки».

Звуковой повтор связывает соседние строки. Они могут располагаться в строфе, это наиболее распространенная их разновидность: «Заросла повиликой-травой Полевая дорога в хлебах» («На проселке»), «В старинном заброшенном доме, В степной и глухой стороне» («Мы сели у печки в прихожей...»), «Вдоль этих плоских знойных берегов Лежат пески, торчат кусты дзиринга» («Вдоль этих плоских...»), «Темнота ветвистая Над тобой висит» («Рыжими иголками...»), «Пел муэдзин. Еще белеют льдины, Но из теснин, с долин уж дышит холод тьмы» («Ночь Аль-Кафра»), «Ангел изваян над ним с опрокинутым светочем жизни: Ярче пылает огонь, смертью поверженный ниц!» («Могила поэта»).

Конец строки продолжается в начале следующей строки: «Раписан золотом и лаками, пленен Полдневным сном, блаженным и тягучим», «Кипарисы неподвижным строем Стерегут там звонкий водомет».

Кроме того, звуковые повторы могут стоять на стыке строф, связывая конец одной строфы и начало следующей. Например, в стихотворении «Детская»:

...И вечером красней
Сквозь них *зари морозной* позолота.

Узорно-легкой, мягкой бахромой
Лежит их тень на рдеющих обоях.

В стихотворении «Зеленоватый свет...»:

И под обрывом скал — невнятный шум
и *плеск*.
Порою *блеск* воды, как медный щит, светлеет...;

в стихотворении «Вирь»:

Вирь в темноте тревожно *вьется*,
В испуге *бьется* средь ветвей.

Звуковые переклички связывают рифмующиеся строфы. При смежной и опоясывающей рифмовке звуковой повтор связывает соседние строки:

Мужицким пахнет варевом, костры в дыму трещат —
И рдеет красным заревом на холоде закат («Плоты»).

Более обычны переклички при перекрестной рифме. Такова пара *ельник* — *олень* в стихотворении «Густой зеленый ельник...»:

Густой зеленый *ельник* у дороги,
Глубокие пушистые снега.
В них шел *олень*, могучий, тонконогий...;

мелколесьем — *мелькает* в стихотворении «Горе»:

...Меркнет свет в небесах.
Скачет князь *мелколесьем*, по топям, где сохнет осока.
Реют сумерки в черных еловых лесах,
А по елкам *мелькает*, сверкает — сорока.

В некоторых стихотворениях И. Бунина перекликаются начала рифмующихся строк:

Томительно нам знойный день светил,
Туманный столп пред нами уходил («Столп огненный»),

Светильники горели, непонятный ... ⟨...⟩
Святой Коран, — и купол необъятный («Айя-София»),

Распали костер, сумей
Разозлить его блестящих,
 Убегающих, свистящих
Золотых и синих змей! («У шалаша»).

Одно из рифмующихся слов имеет соответствие в строке, где стоит второе рифмующееся слово. В первой строфе стихотворения «Баба-Яга» рифмуются слова *туман* — *Буян*, слово *туман* имеет еще одно соответствие — *темной*:

Гулкий шум в лесу нагоняет сон —
 К ночи на море пал сырой туман.
 Окружен со всех с четырех сторон
 Темной осенью островок Буян...;

в стихотворении «В Архипелаге» рифма *колонн* — *сон*; слово *колонн* имеет соответствие *клонила*:

Вдали был мыс. Высоко на изгибе,
 Сквозя, вставал неровный ряд колонн,
 Но песня рей меня клонила в сон —
 Корабль нырял в лиловой крупной зыби.

В рифмующихся строках «Полночный звон степной пустыни <...> И горький мед сухой полыни» перекликаются слова *полночный* — *полыни*.

Звуковой повтор содержит начало стихотворения: «Две *радуги* — и золотистый, *редкий* Весенний дождь» («Две радуги»), «В тихом *старом* городе *Скутари*» («Тэмджид»), «Она *блестит* среди *болот*» («Речка»), «Ты мысль, ты сон. Сквозь *дымную метель* Бегут кресты — раскинутые руки» («Памяти»), «Ночник горит в холодном и *угрюмом* Огромном зале, скупно и темно» («Дворецкий»), «Когда в волне *мелькнул* он мертвым *ликом*, К нему на сердце кинулась она» («Гальциона»), «*Отрада* смерти *страждущим* дана. Вы побелели, *странники*, от пыли» («Долина Иосафата»).

Звуковые повторы связывают слова в двух или трех строках, заканчивающих стихотворение. Так соотносятся слова *лунный* — *льняные* в стихотворении «Далеко на севере капелла»:

...на кусты
 И на жнивье лунный свет ложится,
 Как *льняные* белые холсты,

цепочка *грезится* — *красоты* — *воскресит* в стихотворении «К побережью моря длинная аллея...»:

И грезится мне светлая мечта,
 Что воскресит мне радость неземную
 Печальная земная красота,

храм, хор, хорал в стихотворении «Сумерки»:

И Ночь, спускаясь с гор, вступает точно в храм,
Где мрачный хор поет в седых клубах туманов
Торжественный хорал неведомым богам,

Творец — тревога в стихотворении «Засуха в раю»:

И сам Творец сжимает длани,
Таит тревогу и испуг.

В конце стихотворения «Кипарисы» два разных синтаксически связанных сочетания:

Лишь только колокол вечерний с берегов
Перекликается, звеня и занывая,
С могильной стражею белеющих крестов.

В стихах И. Бунина в разных формах проявляется тяготение к единообразию. Наряду с парным повтором в его стихах встречается многократный повтор определенного созвучия, переходящий из строки в строку:

...у ног
Волна катилась на песок,
И это зыбкое стекло
Глаза слепило — и текло
Опять назад... Был тусклый день («Он видел смоль ее волос...»).

Ряд многократных повторов может начинаться контактными повторами определенного созвучия или включать его в себя. В стихотворении «На Невском» ряд соотнесенных слов начинает слово снег в первой строке: «Колеса мелкий снег взрывали и скрипели». В шестой строке повторяется созвучие *н-г*: «От вихрей голову нагнул». В двенадцатой строке содержится контактный повтор: *огни — окнах*: «Огни в несметных окнах вокруг меня», вслед за которым идут строки, содержащие эти же созвучия:

Чернели грубо баржи на канале,
И на мосту, с дыбачего коня
И с бронзового юноши нагого,
Повисшего у диких конских ног,
Дымились клочья праха снегового.

Звуковой повтор связывает начальные и конечные строки стихотворения. В стихотворении «В открытом море» слово *волна* третьей строки («Идет волна, и низко кренит Фелюка серое крыло») и в начале третьей строфы («Но волны, пенясь

и качаясь») имеет соответствие в начале четвертой, последней строфы: «И что-то *вольное, живое...*».

В стихотворении «Собака» в первой строке содержится слово *тусклей*. В последней строке ему отвечает слово *тоска*:

Мечтай, мечтай. Все уже и *тусклей*
Ты смотришь золотистыми глазами —
Я человек: как Бог, я обречен
Познать *тоску* всех стран и всех времен.

В стихотворении «Растет, растет могильная трава» начало: «Зеленая, веселая, живая» — связано с концом: «Земля, земля! Весенний сладкий зов!» парой *веселая — весенний*. В стихотворении «Колибри» начало и конец связывают слова *раскинул — раскосыми*: «Зеленый лес раскинул в жарком свете» — «Он метко бьет раскосыми глазами».

Начальные и конечные строки связывают контактные повторы разных типов. В стихотворении «Дюны» начальные строки связывают слова *северный — серая*: «За сизыми дюнами — северный тусклый туман. За сизыми дюнами — серая даль океана», конечные — слова *снова — синеватый*: «И снова все пусто. Холодное небо, вода, Туман синеватый и дюны».

Созвучные слова образуют цепочку, проходящую через стихотворение. В стихотворении «Песня» слово первой строки *простая* имеет соответствие в слове третьей строки — *парус*. Заканчивается цепочка словом *перстень*, которое включает в себя звуковой состав заглавного слова:

Я — простая девка на баштане,
Он — рыбак, веселый человек.
Тонет белый парус на Лимане,
Много видел он морей и рек {...}
Выйду к морю, брошу перстень в воду
И косою черной удавлюсь.

Как постепенно нарастает ряд звуков, можно показать на примере стихотворения «Одиночество», где соотносятся слова *пес — пасть — постоял, писатель, полосатое*:

Сидела на песке и ела сливы,
А крупный пес с гремящим лаем прядал
В прибрежную сиреневую кипень
И жаркой пастью радостно кидался
На черный мяч... {...}
Там постоял с раскрытой головою
Писатель, пообедавший в гостях,
Сигару покурив и, усмехнувшись,
Подумал: «Полосатое трико
Ее на зебру делало похожей».

В стихотворении может быть два или несколько объединений созвучных слов. В стихотворении «Мил мне жемчуг нежный...» звуковой рисунок начала второй строфы:

Бурею весенней выброшен со дна,
Он лежал в прибое на побережье диком,

где связаны слова *бурею, выброшен, прибое, побережье*, соотносится со звуковым рисунком третьей строфы: «В светлом Божьем мире я брожу мечтой».

В стихотворении «Край без истории. Все лес да лес, болота...» первые две строки связывают слова с созвучием *с-т-р*: «Край без истории. Все лес да лес, болота, Трясины, заводи в ольхе и тростниках». Это же созвучие, то в полном, то в сокращенном варианте — в шестой и седьмой строках: «Стою, рублю кремь, Курю, стираю пот... Жар стынет — остро, сыро И пряно пахнет глушь».

В такие построения включаются лексические повторы. Повторяющиеся слова сопровождают разные звуковые соответствия. В стихотворении «Розы» слово *лазурь* повторяется в первой и четвертой строфе, но имеет разные соответствия:

Блистая, облака лепились
В лазури пламенного дня.
Две розы под окном раскрылись —
Две чаши, полные огня,

в четвертой — слово *зеркально*:

Но солнце и лазурь мигали
В зеркально-зыбком блеске их.

В стихотворении «Русская весна» слово *туман* имеет разные соответствия: «Туманная муть на полях» — «В избах — темно от угара», «Туманно и тихо — в степи», в стихотворении «Развалины» разные соответствия имеет слово *море*: «И целый день, под мерный шум валов, Слежу я в море парус бригаантины» — «И усыпляет моря шум атласный. И кажется, что в мире жизни нет».

Объединения созвучных слов в разных строфах сочетаются с дистантными повторами, содержащими это же созвучие. В стихотворении «Огни небес» начало второй строфы «Та красота, что мир стремится вперед...» соотносится с началом третьей строфы «И много в мире избранных, чей свет, Теперь еще незримый для незрящих...». Кроме того, в стихотворении содержится цепочка *мерцанье, померкших, умрет*, которая связывает вторую, четвертую, девятую строки.

В стихотворении «Нищий» первые две строки объединяет пара *теплы — лепет*: «Все сады в росе, но теплы гнезда, Сладок птичий лепет, полусон». Вторая и третья строки второй строфы связаны парой *плетень — пыльный*: «А потом, счастливый, босоногий, С чашкой сядь под ивовый плетень: Мир идущим пыльною дорогой! Славьте, братья, новый Божий день!».

Помимо тяготения к единообразию для стихов Бунина характерна и противоположная тенденция — смена сочетаний, содержащих разнотипные созвучия. Это видно в соседних строках: «Нагая степь пустыней веет. Уж пал зазимок на поля», в строфе:

Раскрылось небо *голубое*
Меж *облаков* в апрельский день.
В лесу все серое, сухое,
И паутиной пала тень,
<...>
Иней синим бисером
На окне блестит,
Над столом висячая
Лампочка коптит («Няня»).

Во второй строфе стихотворения «Туман» содержится три объединения разнотипных созвучий:

Тянут, стихают — и тонут следы
В темном тумане. Людская чуть курится.
Сонно в осиннике квохчут дрозды.
Чаща и дремлет и хмурится.

В стихах Бунина встречается еще одна разновидность этого приема: в соседних строках звуковые повторы сосуществуют с лексическими повторами, которые можно рассмотреть и как звуковые. Пример такого построения — строки в стихотворении «Канун Купалы»:

Уж в долинах *сыро*, пали тени,
Уж луга *синеют*, пали *росы*.

Объединения разнотипных созвучий сменяются и в целых стихотворениях. В двухстрофном стихотворении «Холодная весна» и в первой и во второй строфе сосредоточены три соотнесенных слова с разными созвучиями: «Среди кривых стволов, среди ветвей корявых Ползет молочный дым, окуривают сад» — «В дурмане голубом дымящего навоза, В серебряной пыли туманно-ярких звезд».

Развернутый фрагмент стихотворения также может быть организован разнотипными сочетаниями. В стихотворении «Голуби» первые две строки содержат соотнесенную пару *балкон* — *поблекший*: «Раскрыт балкон, сожжен цветник морозом, Опустошен поблекший сад дождями». Третья строка содержит три соотнесенных слова с созвучием *л-н, л-д-н*: «Как лунный камень, холодно и бледно Над садом небо». В девятой и десятой строке рядом стоят соотнесенные слова: «Жадно дышишь Душистым влажным воздухом». Еще одна пара *синеет* — *снежным*: «Синеет небо яркое — и вдруг С гумна стрелою мчится белый турман И снежным комом падает к балкону».

В стихотворениях, включающих в себя несколько объединений разнотипных созвучий, может содержаться цепочка соотнесенных слов, проходящая по вертикали.

Стихотворение «Бегство в Египет» начинается с контактного повтора: «По лесам *бежала Божья* мать». Третья и четвертая строка связаны созвучием *п-л-т*: «Стлалось в небе Божье *полотенце*, Чтобы ей не сбиться, не *плутать*». Это же созвучие в четвертой строке третьей строфы: «Тяжело *топтались* на снегу». В третьей строфе вторая и третья строки объединены парой *боролись — бились*: «Две седых медведицы в лугу На дыбах боролись в ярой злобе, Грызлись, бились и мотались обе...». Во второй строке четвертой строфы звуковым повтором связаны начало и конец: «*Жались*, табунились и *дрожали*». Первые строки строфы объединяет пара *огонь — ангел*: «И огнем вставал за лесом меч Ангела, летевшего к Сиону». Сквозной ряд проходит по вертикали: *дымились, медведицы, в дремучих*.

В стихотворении «Мертвая зыбь» вторая и третья строки связаны однокоренными словами — *холмилась* и *с холма*, к которым примыкает пара *лиловая — лилось*:

Холмилась и росла лиловая волна.
С холма на холм лилось оранжевое золото.

Начальные строки второй строфы связывают слова *жерла — дрожал*: «Дым из жерла трубы летел назад. В упругом Кимвальном пенье рей дрожал холодный гул». Созвучие *м-р* в третьей строке второй строфы связывает два слова: «И солнца лик мертвел. Громада моря Объяла горизонт кругом...» и отражается в первой строке третьей строфы. В этой же строфе две пары созвучных слов: *разверстый — розовел, сквозил — скользил*. Здесь же содержатся слова *малахит*, перекликающееся с первой строфой — *холм, черный*, также перекликающееся с первой строфой — *прозрачно-зелена*:

И до бортов вставал и, упадая, мерно
Шумел разверстый вал. И гребень, закипев,
Сквозил и розовел, как пенное Фаллерно,
И малахит скользил в кроваво-черный зев.

В стихотворении есть и другие переклички: *волна — кимвальном — вал, Везувий — зев, трубы — бортов, пенье — пенное*.

Разнотипные созвучия проходят через стихотворение по вертикали. Стихотворение, начинающееся строками «Щеглы, их звон, стеклянный, неживой, И клен над облетевшей листвой», где связаны слова *стеклянный — клен*, содержит две звуковых пары *пусть — пустота, хрустящей — хрустально* и цепочку: *вертоград, травой, мертвым*:

...*пусть* в моей тетради
Останется хоть память вместе с ним
Об этом светлом *вертограде*
С *травой*, хрустящей белым серебром,

О пустоте, сияющей над кленом
 Безжизненно-лазоревым шатром,
 И о щеглах с хрустально-мертвым звоном!

Заглавия некоторых стихотворений имеют звуковые соответствия в тексте. Это может быть одно слово: «Полдень» — *последний*, «Долина Иосафата» — *полднемным*. Стихотворение «Зов» содержит не повтор существительного, а глагол *зовут*, звуковой состав которого отражен в слове *заветную*. Заглавие может иметь и два или несколько соответствий в тексте. Название звезды *Мира*, вынесенное в заглавие, в тексте соотносится с близкозвучными словами: «Ты меркнешь, умираешь».

В стихотворении «Плеяды» с заглавным словом соотносятся слова *плодами*, *поредил*:

Стемнело. Вдоль аллей, над сонными прудами,
 Бреду я наугад.
 Осенней свежестью, листвою и плодами
 Благоухает сад.
 Давно он поредил, — и звездное сиянье
 Белеет меж ветвей.

Заглавие «Дагестан» начинает цепочку *стань, стена*:

Насторожась, стань крепче в стремяна.

 И до небес скалистые громады
 Встают в конце ущелья — как стена.

Заглавие «Венеция» повторяется в первой строке стихотворения: «Восемь лет в Венеции я не был». С ним перекликается слово *весна* в центре стихотворения и пара *винный — весенний* в его конце: «...пахнет Сад вином и медом... Этот винный Запах листьев тоньше, чем весенний».

* * *

Приверженность И. Бунина к поэтической традиции сказывается в выборе созвучных слов, которые образуют своего рода гнезда. Вместе с повтором слова повторяется и его звуковое соответствие.

Часть соотнесенных пар в стихах Бунина повторяется. Например, *огонь — ангел, хор — хорал, валун — волна, змея — земля*:

И низко над землею
 Усталый вихрь шипящею змеею
 Скользит и жжет своим сухим огнем («Морозное дыхание метели...»),

 Вдруг потемнело — и огненно-красной змеею
 Кто-то прорезал над темной землей небеса.

Слово имеет не одно, а несколько соответствий. Некоторые слова имеют сходные звуковые соответствия. Например, слово *черный* и однокоренные: «Говорят, *гречанки* на Босфоре Хороши... А я *черна*, худа» («Песня»), «На *мрачном* фоне тучи озаренной *Чернеет* точкой птица» («Две радуги»).

В других случаях звуковые соответствия почти не пересекаются друг с другом или пересекаются в малой мере. В зависимости от того, какая часть звукового состава слова отражается в его подобии, слово членится по-разному и имеет разные соответствия — например, слово *кремли* в стихотворении «Закат» имеет пару *сумрак* (к-р-м — м-р-к):

Оно сгорает, но из дыма
Встают, слагаются незримо
Над синим сумраком земли
Туманно-сизые кремли,

в стихотворении «Растет, растет молочная трава» — *крылья*:

Как нежны на алеющем закате
Кремли далеких синих облаков!
Как вырезаны крылья ветряков
За темную долиною на скате!

Слово *сверкает* в стихотворении «Уж подсыхает хмель на тыне...» имеет соответствия в словах «*сером ветряке*»: «Сверкает золотой заплатой Крыло на сером ветряке», а в стихотворении «Высоко наш флаг трепещет» деепричастие *сверкая* соотносится со словом соседней строки *раковине*: «Изумруд горит, сверкая, В ней, как в раковине тесной, Медью светит на борта».

Слово *балкон* имеет соответствие *клен*: «Клены золотые И белые березки у балкона» («Отрывок»), «А я глядел на клены у балкона». Его звуковой состав поинному распределен в соседних строках: «В дачном кресле, ночью, на *балконе*... *Океана колыбельный шум*» («В дачном кресле...»).

Слова *белый* и *бледный* объединяются в строке: «А хата бледно-белою была» («Бог»), в соседних строках: «Солнце в бледной поволоке» — «Всюду знойный белый свет» («Поморье»), «И купол гроба, побеленный мелом, Таинственную бледностью одет» («Гробница Рахили»). В стихотворении «Послушник» отправная точка *белый*: «Белый снег лежит в ущелье». Между словами *белый* и *бледный* — промежуточное звено — *на льдине*, вслед за словом *бледен* идет рифмующееся с ним слово *беден*:

Белый снег лежит в ущелье.
Но на скате, на льдине —
Видел я подснежник синий.
<...>

«Брат, ты бредишь, ты бледен!
Горный край суров и беден...

В стихотворении «Венеция» слово *бледный* — «бледный месяц» — отражено в цепочке слов:

То сияет, то за дымом тает,
За осенней мглой, бегущей с моря.
«Не заснул, Энрико?» — Он беззвучно,
Медленно на лунный свет выводит
Длинный черный катафалк гондолы.

Еще одно отражение слова *бледный* — *лента*: «Лента неба в мелких бледных звездах».

Наряду с повторяющимися парами созвучных слов одно из слов имеет в стихах И. Бунина и другое или другие соответствия. В стихах Бунина распространена пара *степь* — *пустыня* (и однокоренные): «Нагая степь пустыней веет», «Пустыня, грусть в степных просторах», «Что жизнь, как степь, пуста и велика», «Полночный звон степной пустыни». Наряду с этими сочетаниями существуют сочетания «В степи сидит пустушка на копне», «Пастухи пустыни».

Слово *горы* включено в повторяющиеся сочетания со словами *гореть*: «Уже горят на горных льдинах Лучи огнистые зари», «За мирным Днепром, за горами Заря догорала светло», *громады*: «Громады гор, зазубренные скалы Из океана высятся грядой», «Всходят горы облачных громад», *гранит*: «Одни стрижи, — как только над горою Начнет гранит вершины розоветь», «Побелела Хая-Баш, гранитная гора». Кроме того, оно сочетается и с другими словами: «За горами заалел Гермон», «Горы хмурились в грудах синеющих туч».

Устойчиво повторяющуюся пару созвучных слов сопровождает еще одно слово такого же типа. Пара *веселый* — *весна*, *весенний* употребляется самостоятельно: «О девушки! Как весел лес и луг! Как радостны весенние наряды!» («Северная береза»). Пара *весенний* — *веселый* связывает вторую строку и третью строку третьей строфы в стихотворении «Новый храм»: «Весенний ветер дул на нас» — «И Христа, Что слушал нас в веселом храме...». Пара *весна* — *веселый* в стихотворении «В стороне далекой от родного края...» сочетается со словом *невестой*: «Девушкой-невестой снится мне весна <...> Весело ей в поле теплым, ясным утром!», в стихотворении «Новоселье» — со словом *новоселье*: «Весна! Справляя новоселье, Она веселый катит гром».

В стихах И. Бунина отразились большие фрагменты паронимических гнезд.

Одно из ключевых слов стихов И. Бунина — слово *звезда*. Точного звукового соответствия у слова нет. Наиболее близок по звучанию к слову *звезда* эпитет *заветная* в начале стихотворения «Сириус»: «Где ты, звезда моя заветная, Венец небесной красоты?». Эта пара имеет соответствие в конце: «Пылай, играй стоцветной силою, Неугасимая звезда...».

В стихах И. Бунина слово *звезда* имеет и неполные звуковые подоби́я. Чаше всего слово *звезда* сочетается со словами *свет, светит*: «Звездный свет на океан зеркальный», «Звездами мерцая, Светят небеса», «Звездный свет белеет», «В млечном свете звезд», «При свете звезд померкших глаз сиянье», «Звезды светили, и плакал в закуте козленок», «Чуть светили звезды в Ниле», «Свет от созвездий Ориона». Пара *звезда* — *самоцвет* повторяется: «И тает в нем Вечерняя Звезда, Дрожа насквозь, как самоцветный камень» («За все тебя, Господь, благодарю...»), «Ты в сонме звезд, среди ночных огней, Нежнее всех. Не ты одна играешь, Как самоцвет» («Мира»), «Горит, играет перстень самоцветный — Звезда любви моей» («Имруль-Кайс»).

Повторяются такие пары, как *звезда* — *святой*: «Звезды горят над безлюдной землею. Царственно блещет святое созвездие Пса», «Но мы служили праведно и свято. В полночный час нас звезды серебрят» («Солнечные часы»), *звезда* — *восток*: «И звезды поздние, восточные Их вещий говор стерегут» («Геймдаль искал родник божественный...»), «В небе, на востоке Краснеет одинокая звезда» («Летняя ночь»).

В первой строфе стихотворения «Источник звезды» слово *звезда* предваряют слова *святого, востока*: «В ночь рождения Исы, Святого, любимого Богом, От востока к закату Звезда уводила волхвов».

Еще одно соответствие у слова *звезда* в стихах И. Бунина — разные формы глагола *звать*: «Тебя зовут божественною, Мира. Ты в сонме звезд, среди ночных огней» («Мира»), «Что мы зовем мерцаньем звезд небесных — Уже давно померкнувших планет».

И, наконец, в стихотворении «Полночный звон степной пустыни...» слово *звездная* включается в цепочку *звон, звенящий, заморожен*.

Каждое из слов — *свет, святой, восток, цветок* — употребляется самостоятельно и имеет свои подоби́я: Но чья святее? Равно угоден Богу Свет и во тьме немеркнувшей души» («Светляк»), «Смутны своды золотые, Тайно воинства святые Светят на стенах» («Богом разлученные»), «И часто в тучах за горами Обрывки радуги цветут — Святые нимбы над главами Анахоретов, живших тут» («Роняя снег, проходят тучи...»), «А пришли к Патрасу — рассветает, Море заштило, зеленеет, На востоке, светлом, апельсинном, Розовеют снеговые горы» («Матрос»), «Светил, давно забытых и безвестных» («Огни небес»), «Рос он одиноко, как цветок безвестный» («Мил мне жемчуг нежный...»).

Слова *темный, туман, томный, мутный*, с одной стороны, и *дом, дым, подымись* и подобные, с другой, образуют три типа сочетаний. В одном типе сочетаются слова с глухим согласным. На первом месте традиционное сближение *темный* — *туман*: «Не туман белеет в темной роще, Ходит в темной роще Богоматерь» («Канун Купалы»), «И мачты их средь темной высоты Чертят туман все шире и быстрее» («На мертвый якорь...»), «То не красный голубь метнулся Темной ночью над черной горою» («Молодой король»), «И лоб мой стынет, каменеет, Глаза мутятся, сердце ввысь Томительная сила тянет...» («Заклинание»), «Сквозь муть лиловых

туч румянится заря. На темном кряже гор, в их сумрачном изгибе Померкнули в лесу кресты монастыря» («Разлив»).

Другой тип сочетаний включает звонкий согласный: «Дым смешан с холодом воды, Он пахнет медом и ванилью» («Шипит и не встает верблюд»), «И дым вставал, и пели гимны лесу, И медный нож в руках жреца сверкал» («Горный лес»).

Третий тип сочетаний объединяет слово с глухим и слово со звонким согласным: «Пустынная Яйла дымится облаками, В туманный небосклон ушла морская даль» («Кипарисы»), «Опускаясь, темнеет, как дым» («По вечерней заре»), «Эй, проснися, ветер! Подыми пургу, Задымись метелью белою в лугу...» («Скачет пристяжная»), «Это архангел, слуга милосердного Бога, В демонов ночи метнул золотое копьё» («Звезды горят над безлюдной землею»), «Туманно утро красное, туманно, Да все светлей, белее на восходе, За темными, за синими лесами, За дымными болотами, лугами... Вставайте, подымайтесь, псковичи!» («Казив»).

Слова разных типов образуют цепочки, проходящие через все стихотворение. В стихотворении «Псковский бор» цепочку образуют слова *темно* («Вдали темно и чащи строги»), *медлю* («Стою и медлю — на пороге...»), *медведей* («Где тропы рысей и медведей»), *туманно* («И ягоды туманно-сини»).

В стихотворении «На Невском» цепочку образуют слова надменно: «Два вороных надменно пролетели <...>», многократный повтор: «Все пронеслось и скрылось за мостом, В темнеющем буране... Зажигали Огни в несметных окнах вкрут меня. ... Дымились клочья праха снегового». Кончается цепочка словом *бездомном*: «Всю жизнь я позабыть не мог Об этом вечере *бездомном*».

В стихотворении «К вечеру море шумней и мутней...» цепочку образуют слова *мутней* — *дымней* в соседних строках: «К вечеру море шумней и мутней, Парус и дальше и дымней», *туманный* в третьей строфе, *томной* в четвертой: «А над обрывом все тот же гамак С томной, капризной девицей...», *дремлет* — в пятой: «Дремлет, качается в сетке она», в последней строфе: пара *Бальмонта* — *темнеет* соединяет строки: «Он ей читает Бальмонта... Запад темнеет, и свищет сосна, Тучи плывут с горизонта».

В стихах И. Бунина, начиная с самых ранних, неоднократно повторяется созвучная пара *лес* — *лист*, позиция соотнесенных слов меняется. Слова стоят в строке или соседних строках:

Лес шумит невнятным, ровным шумом...
Лепет листьев клонит в сон и лень,
<...>
Шумели листья, облетая,
Лес заводил осенний вой,

в рифмующихся строках:

Седое небо надо мной
И лес раскрытый, обнаженный,

Внизу, вдоль просеки лесной,
Чернеет грязь в листве лимонной,

в соседних строфах:

Не видно птиц. Покорно чахнет
Лес, опустевший и больной
<...>
И, под дождем осенним тлея,
Чернеет темная листва.

Пара *лес — лист* повторяется на протяжении стихотворения. Например, в стихотворении «В степи»: «лес гложет и желтеет. Осенний ветер... Листвой засыпал долы и овраги» — «Проглянет солнце, ярко озаряя И лес, и степь, и старую усадьбу, Пригреет листья влажные в лесу», «Как весело и грустно В пустом лесу меж черными ветвями, Меж золотыми листьями берез Синеет наше ласковое небо!». Объединение *лес — лист* сочетается со словом с тем же созвучием. В стихотворении «Змея» такое построение связывает соседние строки: «Ряжусь то в медь, то в сталь, то в бирюзу. Где суше *лес*, где много пестрых листьев...».

В стихотворении «Раскрылось небо голубое...» во второй и третьей строфе содержатся однокоренные слова *листва — листья*. Во второй строфе соотносятся слова *листвою* — и «И в *лес* пошла, блестя лиловой Пятнистой кожей по земле». Слово *листья* в начале третьей строфы соотносится со словом *атласный*: «Сухие листья, запах пряный, Атласный блеск березняка...». Слова *лес* и *лист* имеют соответствие *лисий*: «Леса на дальних косогорах Как желто-красный лисий мех». В стихотворении «Костер» соотносятся объединения *листва — лес*: «Блеском, шумом листвы наполняет леса золотистые Этот солнечный ветренный день», *листва — лисий*: «Странно желтой листвою озарен этот дол заколдованный, Эти лисьи, глухие места!».

Созвучие *с-т-л* входит в слова *стал, сталь, стол, стелется, застыл, след, сладко, седло, слюда, хрусталь, золотой*. В стихах И. Бунина они образуют разные композиции.

Большое гнездо образуют слова с созвучием *с-н*: *снег, сон, синий, сосна, осина*. Слова этого гнезда образуют в стихах Бунина несколько повторяющихся пар:

синий — снег: «Синеют тучи. Скоро снег» («Пустыня, грусть...»), «И тихо алеют ланиты, Сияя, как снег, белизною, А взоры так мягки и ярки, Как синее небо весною» («Диза»), «В верхних стеклах — небо ярко-синее И застреха в снеговой пыли» («На окне, серебряном от инея...»), «Январский снег и синь небес» («Жасмин»), «Ливан в снегу и неба синий склон» («Храм солнца»), «В снегу взрезает синий купорос» («Полдень»), в рифмующихся строках:

Один туман молочно-синий,
Как чья-то кроткая печаль,
Над этой снежною пустыней
Смягчает сумрачную даль («Родина»).

Дважды повторяется сочетание «подснежник синий»: «К ночи вьюга пустыни Занесет подснежник синий» («Послушник»), «И синие подснежники цветут» («Молодость»).

Соотносятся слова *синий*, *синее* и *сон*: «И засинеет сон воспоминанья» («Спокойный взор, подобный взору лани...»), «Горный ключ по скатам и оврагам, Полу-сонный, убегает вниз. Как чернец, над белым саркофагом В синем небе замер кипарис» («Гробница Сафии»), в начале и конце строфы: «И моря синий треугольник, И к морю длинный след колес... Я покорился. Я невольник. Живу лишь сонным ядом грез» («Невольник»). К паре *сон* — *синее* добавляется слово *ясный*.

Слово *сон* входит в пары *сон* — *осенний*: «О мертвый сон осенней ночи», «И снилося мне, что осенней порой...», *сон* — *сиянье*: «...И в сиянье солнца потонула... Клонит в сон и ослепляет зной», *сон* — *снег*: «Скачет пристяжная, снегом обдаёт... Сонный зимний ветер надо мной поёт».

Слово *снег* в свою очередь соотносится со словами *снегирь*: «Слезится снег недавней стужи — И сладко слушать у балкона, Как снегири в кустах звенят», *ясно*, *занесен*: «Так ясно Млечный Путь струится, Что занесенный снегом двор Весь и блестит и фосфорится».

Соотнесенные слова *осень*, *снежный*, *сон* образуют цепочку: «Я часто вспоминаю осень юга... Ты помнишь этот берег, окаймленный Ее широкой снежною грядой?... Все это сном мне кажется теперь».

В стихотворении «Проснулся я...» соотносятся слова *сон* (*проснулся*), *осень* и *осина*:

Проснулся я. Сквозь голые осины
В окно глядел туманный лунный круг.
Усадьба по-осеннему молчала...

В стихотворении «Пустыня, грусть в степных просторах...» пара *синеют* — *снег*: «Синеют тучи. Скоро снег» имеет соответствие на расстоянии: «Осыпался осинник голый». В стихотворении «В степи» встречается пара *синеет* — *осинник*: «Синеет наше ласковое небо! Я в эти дни люблю бродить, вдыхая Осинников поблекших аромат». В стихотворении «Листопад» употреблена пара *осин* — *синевы* в соседних строках: «Среди двух высохших осин, Видна ей синевы долин». В стихотворении «Запустение» подобная пара дополнена словом *синица*: «Среди берез желтел осинник редкий, И даль лугов за их прозрачной сеткой Синела чуть заметно — как намек. Уже давно в лесу замолкли птицы, Свистели и шуршали лишь синицы».

В двух стихотворениях повторяется слово *сонет*. Стихотворение «На высоте, на снеговой вершине...» начинают строки, связанные словами *снеговой* — *сонет*: «Я вырезал стальным клинком сонет». Дальше идут строки, связанные словами *снега* — *сини*. В конце стихотворения варьируются начальные строки. Слово *сонет* повторяется, но имеет иное соответствие, нежели в начале:

На высоте, где небеса так сини,
Я вырезал в полдневный час сонет
Лишь для того, кто на вершине.

В стихотворении «Эпитафия» слово *сонет* предварено словом *полусне*: «Где только ветер веет в полусне», а за ним идет слово *синеют*:

Сонет любви на старом мавзолее
Звучит бессмертной грустью обо мне,
А небеса синеют вдоль аллеи.

Слова *синеет* — *снасть* сочетаются в строке: «И небо меж снастей синеет в вышине» («Когда вдоль корабля»). В стихотворении «Змея» пара *снасти* и *синие* связывает вторую и пятую строку: «Покуда март гудит в лесу по голым Снастям ветвей» — «Уж в облаках, как синие оконца, Сквозит лазурь».

В стихотворении «Диза» первая строфа содержит перекликающиеся слова *солнце*, *сосен*, *снега*: «Вечернее зимнее *солнце* И ветер меж *сосен* играют, Алеют *снега*, а в светлице Янтарные пятна мелькают». Соотнесены начало второй строфы: «Мохнатые тени от *сосен*», третья строка третьей строфы: «Вечернее льется *сиянье*», конец четвертой строфы: «И *стынет* на *снежных* откосах». В последней строфе рифмующиеся строки содержат пару *снег* — *синее*:

И тихо алеют ланиты,
Сияя, как снег, белизною,
И взоры так мягки и яркие,
Как синее небо весною.

В стихотворении «Как все спокойно и как все открыто» цепочку образуют слова *осень*, *рассеян*, *синицы*, *осенний*:

Встречу я *осень* радостным взором.
Еще *рассеян* огонь листопада,
И редкие краски ласково-ярки,
Еще *синицы* свищут из сада,
И как им тихо в забытом парке.
И только ночью, когда бушует
Осенний ветер, все чуждо снова...
И одинокое сердце тоскует:
О, если бы близость сердца родного!

В стихотворении «Сон» цепочка начинается с заглавного слова:

По снежной поляне,
При мглистой и быстрой луне,
В безлюдной, немой стороне
Несут меня сани.

...Туда, где конец
Страны этой бедной суровой.

Слова *мир, море, мрамор, смерть, смотреть, стремить, смирить* пересекаются друг с другом. Это отражается и в стихах И. Бунина. Слово *смерть* имеет соответствие в словах *устредила*: «Вглядись в туманный призрак. Это Смерть. Она сидит близ чума, устремила Незрячий взор в полуночную твердь...» («Полярная Звезда»), *стремительность*: «В стремительности радостно-звериной, Он красоту от смерти уносил!» («Густой зеленый ельник у дороги...»), *смотреть*: «Все земное Смерть, как страж, обходит в тишине. Улицей бредет она пустынной, Смотрит в окна, где чернеет тьма», *мир*: «В мире Смерть, она и Жизнью правит» («Канун Купалы»), *сумрачно*: «И один я в поле, и отважно Жизнь зовет, а смерть в глаза глядит... Черный ворон сумрачно и важно, Полусонный, на кресте сидит».

В стихотворении «Черные ели и сосны сквозят...» содержится цепочка *замерло, промерзнуть, умирающий, моря*:

Замерло все и застыло, лучатся жестокие звезды,
Но до костей я готов в легком промерзнуть меху,
Только бы видеть тебя, умирающий в золоте месяц (...)
И уходящий в моря призрак серебристый — Арго.

Через стихотворение «Слово» проходит цепочка *на мировом, в миру, бессмертный*:

Молчат гробницы, мумии и кости, —
Лишь слову жизнь дана:
Из древней тьмы, на мировом погосте,
Звучат лишь Письмена.
И нет у нас иного достоянья!
Умейте же беречь
Хоть в меру сил, в дни злобы и страданья
Наш дар бессмертный — речь.

Бунин не избегает традиционных звуковых пар. Скорее напротив, он опирается на традиционные пары и отталкивается от них, точно так же он обращается и с тропами, в которых явно выражен традиционный пласт.

Круг соотнесенных слов постепенно увеличивается. Пары и цепочки состоят из постоянного и переменного: созвучие общее — слова разные.

Звуковые переключки, при всем их многообразии, как правило, незаметны. В этом отличие Бунина от некоторых поэтов-современников — он пользуется простым, обычным, частым словом, в отличие от поэтов, которые имеют дело с необычным словом: «скиты скитальных скимнов» (Вяч. Иванов), «анемичный анемон», «жабьи жабо» (В. Нарбут). Бунин продолжает гармоническую линию русской классической поэзии.



Материалы к словарю паронимов русского языка^{*}

Н. А. Кожевникова, В. П. Григорьев, З. Ю. Петрова

Обычное определение паронимов как близкозвучных однокорневых слов, используемое в многочисленных работах по культуре речи, в том числе в словарях трудностей словоупотребления, оставляет за пределами паронимии основную массу близкозвучных слов **р а з н ы х** корней — значительную и, очевидно, самую существенную часть паронимического фонда русского языка. Эти близкозвучные разнокорневые слова, которые в дальнейшем называются паронимами, являются основой многих явлений звуковой организации текстов (глубокие звуковые повторы, паронимическая аттракция и т. д.) (см. работы В. П. Григорьева, Н. А. Кожевниковой, Р. Г. Кадимова, О. И. Северской и др.).

Лексику любого языка можно упорядочить по фонетическому (точнее — звуко-буквенному) принципу, задав основные типы звуковых соответствий слов (идея такой организации лексики содержится, например, в работах М. Готье, П. Валесио, В. П. Григорьева).

Можно выделить следующие типы паронимии:

1) вокалический — основа паронимической парадигматики: согласные квазиосновы фиксированы, меняются лишь гласные: *барак — барка — бирка — бирюк — борок — ...*;

2) метатетический — гласный квазиосновы, как и в вокалическом типе, — переменная величина, согласные меняются местами: *парик — капор*;

3) аугментативный — к квазиоснове (с переменным гласным), справа или слева, добавляется еще согласный: *палить — полотно*;

4) эпентетический — внутрь квазиосновы включается еще один согласный: *мастер — матерый*;

^{*} Публикуется по: Совместно с В. П. Григорьевым, З. Ю. Петровой. Предисловие. М., 1990. С. 3—11.

5) консонантный — происходит консонантное расподобление квазиоснов: *пар—пан—пал*¹.

Словарь представляет собой попытку упорядочения лексики русского языка в соответствии с указанными выше типами паронимов, попытку исчисления возможных паронимических соответствий в русском языке.

Из пяти приведенных выше типов паронимии в словаре рассматриваются первые три (при рассмотрении аугментативного типа берутся только наращения справа).

Выявление и систематизация паронимов в словаре опирались на орфографический облик слов. Орфоэпическая, а тем более фонематическая транскрипция паронимов представляется не только не необходимой, но во многих случаях даже затемняющей реальные связи между лексическими единицами языка в сознании его носителей. Исключение из орфографического принципа представляет собой согласный [й], который вычленяется и в тех случаях, когда он представлен не отдельной буквой й, а входит вместе с соответствующим гласным в фонематический состав букв е, ё, ю, я.

Словарь составлен на основе словника «Орфографического словаря русского языка» (за исключением большинства сложных слов, а также некоторых редких, узкоспециальных). Дополнительно в словарь включено некоторое количество имен собственных, отобранных из «Советского энциклопедического словаря». Основное внимание было уделено таким паронимам, в которых звуковая близость реализуется прежде всего в корне.

Порядок расположения словарных статей определяется двумя принципами:

1) Объединяются группы паронимов, имеющих в квазиосновах парные звонкие и глухие согласные, например, Б—Д—Л, Б—Т—Л, П—Д—Л, П—Т—Л. Паронимы с согласными Ч, Щ включаются в те же группы, что и Ж, Ш, с согласным Ц — вместе с З и С. Такой принцип отражает реальные сближения слов в художественном тексте.

Например, в тексте взаимодействуют слова, представляющие разные созвучия гнезда Б—З—Р (Б—С—Р, Б—Ц—Р, П—З—Р, П—С—Р, П—Ц—Р): «Под Пермь, на бризе, в быстром бисере Фонарной ряби Кама шла» (Пастернак) (Б—З—Р / Б—С—Р); «Мы видим образы его [Рима] гражданской мощи В прозрачном воздухе» (Мандельштам) (Б—З—Р / П—З—Р); «Я так же беден, как природа, И так же прост, как небеса, И призрачна моя свобода» (Мандельштам) (П—С—Р / П—З—Р). Звуковые ряды с такими созвучиями проходят через целые стихотворения, например, у Мандельштама: «Прозрачно-серая весна» — Персефона — праздник — парус («Еще далеко асфodelей»), полупрозрачной — Персефой — бросается («Когда Психея-жизнь спускается к теням»), приставной — пространства — распряженный — запорошит — обрасти — распростилась («Я по лесенке приставной...»), пространства — проступивши — пресным — броской — соперничая — просто —

¹ Определения этих типов, понятие квазиосновы, примеры см. в работе: Григорьев Л. П. Поэтика слова. М.: Наука, 1979. С. 251—300.

произносит — разбросанным — разнообразные («Нашедший подкову»), *перстень — прозрачный — пресыщен — пестрый — с позором — прозрачные — образов — обрызган — прослойкой* («Грифельная ода»);

2) Внутри таких объединений группы паронимов упорядочиваются по алфавиту; сами объединения также располагаются друг относительно друга по алфавиту (например, группа Б—Д—Л (Б—Т—Л, П—Д—Л, П—Т—Л) предшествует группе Б—Д—М (Б—Т—М, П—Д—М, П—Т—М).

Структура словаря, структура словарной статьи, система отсылок

Словарь открывается незначительным количеством одноконсонантных «паронимов», которые не подпадают под основное определение паронимии, однако их звуковое подобие может быть основой их сближений в художественных текстах, например: «Что варишь, товарищ? — Из *аха* и *оха* — *уху*» (Хлебников).

Далее представлены паронимы на основе консонантных пар. Двухконсонантные паронимы представлены лишь вокалическим и метатетическим типами. Аугментативный тип паронимии для этих слов не представлен непосредственно в их словарных статьях; он может быть выявлен при сопоставлении двухконсонантных и трехконсонантных паронимов.

Основную часть словаря составляют паронимы на основе консонантных троек.

Основной единицей описания во всех частях словаря является объединение групп паронимов (см. выше), например: Б (П), Б—Г (Б—К, Б—Х, П—Г, П—К, П—Х), Б—Г—Л (Б—К—Л, Б—Х—Л, П—Г—Л, П—К—Г, П—Х—Л). Всем элементам такого объединения в системе отсылок приписывается название заглавной комбинации, например: «см. плакучий (Б—Г—Л)».

Внутри объединения в алфавитном порядке представлены соответствующие группы паронимов.

Структура словарного представления группы $C_1C_2C_3$ — следующая:

I. Вокалические паронимы с квазикорнем $C_1C_2C_3$. Например, для сочетания П—К—Л: *пакля — пекло — пикал — пикули — покоил — пукля*.

В частях II—VI представлен метатетический тип паронимии по отношению к паронимам с квазикорнем $C_1C_2C_3$.

II. Паронимы на основе тройки $C_1C_3C_2$. Например, для П—К—Л — П—Л—К: *палка — пилка — плаке — поилка — полк — полка — полок — полька — поляк — нулька — нялка*.

III. Паронимы на основе тройки $C_2C_1C_3$: К—П—Л: *капал — капель — капля — кипел — копал — копил — копыл — купал — Купала — купель — купил — купля — купол*.

IV. Паронимы на основе тройки $C_2C_3C_1$: К—Л—П: *клип — клоп — кляп*.

V. Паронимы на основе тройки $C_3C_1C_2$: Л—П—К: *лапка — лепка — липка*.

VI. Паронимы на основе тройки $C_3C_2C_1$: Л—К—П (в чистом виде для данного гнезда отсутствует).

Каждая из частей II—VI, кроме основного вокалического ряда паронимов, имеет следующие подразделы:

— $V + C_1C_3C_2$: после запятой приводятся слова, имеющие тот же квазикорень, но с наращением слева гласного. Например, для П—К—Л: *опекал — упекал*.

— $C_1C_2C_3 + C_n$: наращение справа согласного. Соответствующие четырехконсонантные группы выделены. Например, П—К—Л + Н: **п-к-л-н**: *поклон, поколение*.

В этой части словарной статьи представлен аугментативный тип паронимии. Одновременно эта часть представляет собой паронимы на основе консонантных четверок, связанные с исходной консонантной группой $C_1C_2C_3$. Четырехконсонантные группы приводятся в следующем порядке: $C_1C_2C_3 + C_1$, $C_1C_2C_3 + C_2$, $C_1C_2C_3 + C_3$ (т. е. наращения с повтором согласного), затем — в алфавитном порядке остальных прибавляемых к квазиоснове согласных.

Для консонантных четверок приводятся также слова, представляющие метатетический тип паронимик. Метатетические соответствия для четырехконсонантных слов представлены двояким образом: а) слова того же гнезда представлены без отсылок. Так, метатезы для **п-к-л-н** — это **п-л-к-н**: *неликан — плакун — полкан, к-п-л-н*: *каплун — купальня, купленный, Киплинг¹, к-л-п-н*: *клапан, клопный*; б) слова из других трехконсонантных гнезд представлены для соответствующий четырехконсонантной группы после косой черты (/). Так, для **п-к-л-н** это — *конопля* (гнездо Б—Г—Н), *пеленка — Пильняк — Планк — планка — пленка — поленика — полянка — Пуленк — пылинка — пыльник, планктон; лапник — липняк — липонья* (гнездо Б—Л—Н), *клинопись* (гнездо Г—Л—Н). Эти слова представлены в алфавите соответствующих трехконсонантных гнезд (гнезда, а также метатезы внутри них отделяются друг от друга точкой с запятой). Названия гнезд не приводятся, т. к. они легко выводятся из консонантного состава самих слов. Отсылки к другим гнездам даются, когда соответствующие четырехконсонантные группы встречаются в словаре первый раз.

В тех гнездах, на которые дается отсылка, приводятся обратные отсылки на данное гнездо с помощью условного обозначения «см.» и названия данного гнезда с указанием в скобках первого слова соответствующего четырехконсонантного ряда. Так, в гнезде Б—Г—Н в ряду **к-н-п-л**, представленном словом *конопля*, дается отсылка: см. Б—Г—Л (*поклон*) и т. п. Отсылка «см.» дается для определенной трехконсонантной группы один раз, также тогда, когда рассматриваемое четырехконсонантное сочетание встречается в словаре первый раз. В каждом случае метатезы внутри трехконсонантного сочетания предполагается обращение к этой отсылке.

Для пятиконсонантных сочетаний согласных в явном виде приводятся лишь вокалические ряды паронимов, например: *перепляс — прополис, барвинок — боровинка, пастораль — пострел, перстень — пристань — простыня, лоботряс — аль-*

¹ Паронимы на основе консонантных пятерок и большого числа согласных приводятся в соответствующих местах после четырехконсонантных паронимов, отделяются от них запятой.

батрос, пистолет — постулат, Дербент — дерябнуть — драбант, периферия — Порфирий, перестать — периостит — простата — простеть — простить — простота — простыть — опростать, стрепет — стряпать — истрепать, репетиция — репутация, спирант — спринт — аспирант — эсперанто, клеврет — коловерть — коловорот, коверкать — коверкот — кувыркать, флагман — флегмона, лабиринт — лаборант, палестра — пилястр — пластырь — пульсатор, сервант — сравнить, невольный — новолуние, кастрат — костерить, демократ — домкрат, гостинец — гостиница, сарделька — сердолик, мандолина — миндалины, антракт — антрекот, министр — монастырь — монстр.

Встречаются и шестиконсонантные вокалические ряды: абстракция — обструкция, пастернак — Пастернак — пустырник, приглашать — приглушить, самокритика — самокрутка, констатация — конституция, демонстрация — административная.

Помимо описанных выше вокалических, метатетических и аугментативных паронимических соответствий, на основе материала словарных статей можно составить ряды паронимов с парными звонкими — глухими согласными (причем, как уже говорилось, Ч, Щ включаются в один ряд с Ж, Ш; Ц — с З, С). Сближения такого типа можно легко выделять для двух-, трех- и четырехконсонантных групп согласных, которые явно отмечены.

Например, для четырехконсонантных групп согласных: буквица — пуговица, бичевать — бушевать — обшивать — пожевать — поживать — почивать, баловень — болван — плавни — плавун — Плевна — плывун — половина — плафон, го-меопат — компот, банкет — поникать — понукать — пункт — панихида, бригада — брегет — беркут — брикет — брыкать — бархат — брехать — перегуд — поругать — прыгать — паркет — пережат — прокат — перхоть — перхоть — порхать — прихоть, баскак — поскок — психика, боскет — обыскать — посягать — паскуда — поискать — пускать, буженина — пушнина, декабрь — духобор, Бакст — боксит — обкусать — погасить — погост — показать — пакость — покосить, виноват — финифть, выварить — выверить — выверт — фаворит, гвалт — кувалда — ковылять — хвалить, Гвидон — говядина — каватина — кафтан, Гавриил — акварель, взмыть — висмут — физмат, самовар — семафор, витальный — фатальный, гравий — игривый — корявый, варьете — Фрейд, глюкоза — клякса — колхоз, солидный — слитный.

Для пятиконсонантных групп согласных такие сближения выделить сложнее, но пользователь, вообще говоря, может найти их в имеющемся материале. Например: ингибитор — инкубатор, привкус — префикс, подворье — бутафория, дубликат — теплоход, бравурный — проворный, прогрев — перегрев — параграф, бюрократ — преграда — пригород — перекрыть — прикрыть, гибеллин — капеллан, скипидар — скипетр, будоражить — батрачить, любисток — лепесток, сибилант — исполнить, браслет — прозелит — переселить, велогонка — Волхонка, головизна — клавесин, виноград — авангард — винегрет, бальзамин — полисмен, брезент — брызнуть — презент — признать, магистр — микстура, декадент — диктант, недоросль — антресоль и т. п.

Такие сближения можно обнаружить и для шестиконсонантных сочетаний согласных, например: провинция — профанация, карбованец — крапивница, партбилет — портплед, подросток — патристика, градусник — куртизанка¹.

В паронимические гнезда, наряду с основной массой разнокорневых близкородственных слов, включено некоторое количество однокоренных слов — **словообразовательных производных**. Такое решение было принято из-за несимметричности паронимических и словообразовательных рядов. Она проявляется по-разному. В частности, в паронимический ряд включаются словообразовательные производные, производящие которых включаются в разные паронимические ряды:

палочка — пальчик — плечико;

палка (п-л-к) палец (п-л-ц) плечо (п-л-ч)

бабеночка — бубенчик, половичка — половичок, птичка — пятачок и т. д.

Производящие могут содержать разное количество согласных: боровичок — буравчик, кирпичик — укропчик.

Происходит паронимическое уподобление слов с разной словообразовательной структурой.

В паронимический ряд включаются слова, образованные от разных по частеречной принадлежности производящих: передовица — продавец, копчушка — купчишка, будочка — обидчик, пеструшка — постирушка, потачка — птичка, паровичок — первачок — привычка, кармашек — кормушка.

В паронимические ряды могут включаться несколько производных с разными суффиксами от одного производящего: пуховик — пуховка, бархатка — бархотка, голубка — голубок, багрянец — багряница, светлынь — светильня, водник — водяника — водянка, волосенки — волосинка — волосянка, сребреник — серебряник — серебрянка, солонец — солоница.

Рассматриваемая асимметрия проявляется и в том случае, когда один или несколько членов паронимического ряда непродводны (или связь с производящим в них затусевана), например: побелка — поблек — **публика**, буква — **пуговица**, **ботвинья** — бытование — обетование, кабачок — **кобчик**, белянка — **бланк** — блинок — болонка — буланка — былинка — быленьник, балетки — Балтика — билетик — болтик — **облатка**, **креветка** — кровать, ветреник — ветрянка — **вторник**.

Таким образом, производящее и производное или два производных одного производящего часто входят в совершенно разные вокалические ряды паронимов, что и является основанием для включения в словарь достаточно большого количества дериватов. Например:

певун — павиан

певунья — пивная — пивной — упование

прокат — паркет — перекал

прокатка — практика

перепел — Пропилеи

перепелка — перепалка — прополка

прыгун — перегон — пригон — прогон

прыгунья — пережной

¹ У авторов словаря была возможность сравнить имеющиеся в словаре звуковые соответствия с подобными рядами слов, полученными А. В. Бялко машинной обработкой существительных из словаря А. А. Зализняка. Авторы благодарны Л. Н. Бялко за предоставленные материалы.

Кроме того, они могут входить в разные метатетические ряды и в разные соответствия по глухости—звонкости, что также обуславливает включение дериватов в словарь:

булавка — беловик — обливка // вокабула // плавик — плавка — плавки — плевок — полевка

булавочка // половичка — половичок

пугать — потуги

попугать // попугай

запугать // гипотеза

катать — катет — кутать // такать — такт — ткать — тыкать

покатать // патетика

кабан — кабина... // бакан — бакен... // банк — банка...

кабаниха // буханка

кабанчик // бочонок // баночка... // учебник

погань — погон — погоня — эпигон

поганный — пуганный

поганка — пеганка // бегунок // буханка // пикник

поганец — пагинация

импорт // темпера... // притом... // перемет — перемышь — примат...

импортер — император

гвоздь // квасить // акафист // хвост

гвоздик — гвоздика

ладонь — ладан — ладно — льдина... // дяляна — длань — длина — долина // надел — неделя... // латунь — латынь — летун — лютня

ладошка — ладушки — ледышка — людишки... // латышка // летучка — летчик — лоточек

баловник — болванка // плавник — половинка — половник

баловница // плавунец

беглый // голубой // Елабуга // бакалея // пекулий // пухлый

беглец // облигация // голбец — голубец — голубица // пигалица

беглянка — багульник

блудный — бледный — обладание // балетный — блатной — болотный // палатный — платный — платяной — плотный — плутоний

блудник // болотник — болтанка // плодник — полдник // плетенка — плитняк — плотник

блудница // полотенце

блудить — балдеть // болтать... // плодить... // платить — плутать

подлый — подолье // баталия // эпителий

подлец — падалица // петлица

индюк // кодеин // Канада // декан // накид... // натуга... // натек — наутек — нитка — нотка...

индюшка // дашнак — дошник — душенька... // натяжка // наточка — нетчик — ниточка

Итак, словообразовательные производные активно включается в паронимические ряды. Приведем еще примеры интересных паронимических сближений, включающих дериваты (в основном, суффиксальные): пискотня — поскотина, капельница — купальница, горбинка — горбунок — гребенка — грибник, карболка — кораблик, божество — убожество, бездарный — безударный, первичный — привычный, обдирный — ободрение, терпеливый — торопливый, диванчик — одуванчик, валежник — волжанка, заварушка — зверюшка, свастика — свисток, чаровница — червонец, хворост — хворость, разварить — разворот — разврат — разуверить, аксолотль — окислитель, разумник — разминка, раскованный — рискованный, сторожка — сторожок — строжка — стружка, старичок — строчка — строчок — стручок — истеричка, сардинка — серединка — середняк — средник — сурдинка, ненастный — ненасытный.

Сближения по глухости—звонкости, включающие словообразовательные производные: победит — победить — побудить — попотеть — попытать — аппетит, бабочка — бабашка — бабушка — побежка — папочка — пупочек, боковой — пиковый — пуховой, бараний — борение — борный — бриония — бурение — бурный — уборная — параноя — парение — пареный — парная — парной — парный — пиранья, бомбежка — пампушка, голубчик — клубочек — колбочка — колпачок — хлопчик, балдахин — политикан, бездетный — постыдный, берданка — бороденка — британка — передник — портянка — пуританка, дородный — трудный, изящество — существо, марганец — американец, мордашка — мартышка, борзятник — берестянка — праздник — перстенок — поросятник — простенок — простынка.

Формы слов в подавляющем большинстве случаев не включались в словарь, поскольку использование флексий при звуковых сближениях в тексте встречается редко (хотя теоретически возможны соответствия типа пробами — бампер, повитуха — петухов, пощадив — пиццевод, баловень — обвинил, Пушкин — покинешь и т. п.). Возможно пополнение паронимических рядов формами слов с учетом со-

ответствия определенных согласных определенным грамматическим категориям: *в* — родительный падеж мн. ч. ряда существительных мужского рода; деепричастие; *м* — творительный падеж, 1-е лицо мн. ч. настоящего времени глаголов, *и* — 2-е лицо ед. ч. настоящего времени глаголов, *л* — прошедшее время глаголов и т. п. Глаголы включаются в словарь чаще всего в инфинитиве.

Некоторые глагольные формы учитывались в словаре (поскольку есть случаи употребления их в текстах):

- 1) прошедшее на *-л* для двух- и трехконсонантных слов: «*пчела... опочила*» (Державин);
- 2) императив на *-й* для двух- и трехконсонантных слов: «*Садись и катай / в Париж и Китай*» (Маяковский);
- 3) формы словоизменения глаголов с чередованием согласных в основе (в случае, если они имеют паронимическое соответствие в словах других корней): «*пропляшем по пляжам*» (Маяковский), «*поброжу по бережку*» (Вознесенский).

Словарь ориентирован на широкий круг читателей — не только на филологов и писателей (главным образом, поэтов), но и на всех тех, кто стремится сознательно относиться к структуре и функционированию русского языка — учителей, студентов, журналистов, переводчиков, лиц, изучающих русский язык за рубежом и т. п.



О словарном описании паронимии*

Н. А. Кожевникова, Э. Ю. Петрова

Сочетания слов, основанные на глубоких звуковых совпадениях, встречаются на всем протяжении развития языка художественной литературы (напр., пары *свет — святой, город — гордый, голос — гусли, роза — заря, мир — Рим, смерть — смотреть, тесный — стена* и др.). В литературе начала XX в., особенно в творчестве В. Хлебникова, паронимия превращается в способ организации текста и развития художественной мысли. Паронимия как способ организации текста отразилась и в творчестве таких поэтов, как Пастернак, Цветаева, Кузмин, Лившиц, Нарбут, Мандельштам, Асеев, Кирсанов, а также Вознесенский, Ахмадулина, Соколова и др.

Широкое распространение паронимии в художественных текстах позволяет поставить задачу ее лексикографического описания. Это предполагает работу в двух направлениях: 1) описание паронимического фонда языка — основы реальных паронимических сближений в художественных текстах; 2) описание паронимических сочетаний в поэзии и прозе.

Попытку описать потенциальные звуковые корреляты русского языка представляют собой составленные авторами «Материалы к словарю паронимов русского языка», М., 1990. В этом словаре лексика русского языка упорядочена по консонантной структуре слова: группируются одно-, двух-, трех- и более- консонантные слова, квазиосновы которых содержат одинаковые согласные. Рассматриваются вокалический, метатетический и аугментативный типы соответствий квазиоснов (см. книгу В. П. Григорьева «Поэтика слова». С. 251—300).

Таким же образом упорядочивается материал во втором словаре, над которым сейчас работают авторы — словаре реальных паронимических употреблений. Описываются все типы паронимических соответствий, встречающиеся в текстах:

* Публикуется по: (совместно с Э. Ю. Петровой). Кредо. Поэтика русского авангарда. № 3—4. Тамбов, 1993. С. 15—18.

вокалический: «Ах, тяжелые *соты* и нежные *сети*!» (Мандельштам), метатетический: «*Флюгер*, вертлявей *Фигляра*, Месяцу бьет по рогам» (Мартынов), аугментативный: «О *принципах* и *принцах*» (Пастернак); «Как птиц тяжелых эскадрильи, Справляя смертную *кадриль*...» (Заболоцкий), эпентетический: «Под ранцами и сумками *Сумрака* и *мги*» (Пастернак), консонантный: «*Гож нож*» (Хлебников).

Особое место среди консонантных паронимов занимают такие, в которых взаимодействуют парные звонкие / глухие согласные, а также Ж, Щ / Ч, Ш, З, С / Ц: «И кажется (этой плоской *фанере*), что она *Венера* по крайней мере» (Маяковский); «*Беженство* свое смешавши С белым *беженством* его!» (Цветаева).

Фиксируются и такие сочетания, в которых совмещены два (и более) типа соответствий: метатетический и эпентетический: «от звезд *Москвы* / до *Маяковска*» (Кирсанов), метатетический и аугментативный: «*скрипичные каприччо*» (Пастернак) и т. д.

Учитываются и соответствия одного многоконсонантного сочетания нескольким более простым: «И синели крылья *бабочки*, Точно двух кумирных *баб очки*» (Хлебников); «*Кита Иона*, *катион* ядра» (Соснора).

При расположении материала внутри словарной статьи за основу берется отдельное слово, вокруг которого группируются его соответствия. Помимо корневых морфем, которые образуют основную часть паронимических сочетаний, приводятся и другие морфемы — флексии: «*Ляжем пляжем* в песочке рыться мы» (Маяковский), суффиксы, приставки: «*заржавленная саржа*» (Пастернак), а также частицы, предлоги и т. п.: «Во дворцах мы *не жили*, Нас никто не *нежил*» (Хлебников).

Кроме апеллятивов, в словаре содержатся и имена собственные: «И *гадость* сделает *Гадес*» (А. Белый); «“*Элизиум. Элиза. Елисей*”. — Подумал я...»; «На *персях* же *персидского Персея* <...>» (Кузмин); «Скользишь *селеньями Селены*» (Б. Лившиц).

Паронимические соответствия различаются по частоте употребления в художественных текстах. Это относится и к заглавным консонантным сочетаниям, и к конкретным лексическим парам. Распространены гнезда паронимов: Б—Л (*быль, боль, бел-* и т. д.), Г—Р (*гора, горе, гарь, игра*), Д—Л (*дело, доля, дуэль, идол, идеал, удел*), Г—Р—Б (*горб, гроб, герб, груб-, граб-*), Г—Р—Д (*город, горд-, гряда, грядь*), К—С—Т (*кость, куст, кисть* и т. д.), С—Л—В (*слово, слава, слива, соловей* и т. д.), К—Р—С—Т (*красота, корысть, крест, короста*) и др.

При том, что наиболее распространен вокалический тип паронимии, некоторые группы согласных входят в основном в метатетические ряды. Таковы, например, сочетания П—Ч—Л (*печаль, пчела*) / П—Л—Ч (*плач, плечи*): «*плач друзей печальных*» (Пушкин); «*Плачет, печалится, молится Богу*» (Некрасов); «Над *печалью* нив твоих *заплачу*» (Блок); «Или во *плаче пчел, плеч печаль*» (Хлебников); П—Т—Л (*петля*) / П—Л—Т (*плеть, пальто*) / Т—П—Л (*тополь, тепл*) / Т—Л—П (*толпа, тюльпан*) / Л—П—Т (*лепет*): «*Плети, Петли, Кандалы Их не остановят*» (Городецкий); «Хлебников, как *тополь, лепетал*» (Асеев); «Нельзя *пальто* надеть на *тополь*» (Мартынов); «*тополя топлятся*» (Пастернак); «*Тюльпанов нераздельное тепло*» (Недогонов) и т. д.

Внутри гнезд особо устойчивы отдельные лексические пары. Например, *дом — дым, лес — лист, голубой — глубокий, слово — слава, кровь — ковер, тесный — стена, пена — песня, дева — дерево, свеча — сверчок, печать — печаль, воля — Волга, речь — ручей, тень — стена* и т. д.

Многие паронимические гнезда наряду с устойчивыми сочетаниями включают и редкие. Например, в гнездо С—Т—Н, включающее устойчивые сочетания *стон — стена, стон — стынет, стена — тесный, стена — тень* и др., входит и единичное сочетание В. Нарбута «Сатана в сатине».

Лексические соответствия по-разному распределяются в разных паронимических гнездах. Есть гнезда, в которых один центральный элемент явно превосходит все остальные по частоте употребления; все другие элементы группируются вокруг него. Таково, например, гнездо В—Т—Р, значительная часть которого группируется около слова ВЕТЕР: *ветер — рвет* (и производные): «Как в понт пловца способный *ветр* Чрез яры волны *порывает*» (Ломоносов); «(...) завывает *Ветр*, и свищет и ревет, И с коляски фартук *рвет*» (Мятлев); «*ветер* холодный *рвется* в оконницы» (Жуковский); «Все *сорвать* хочет *ветер*» (Фет); «И пусть, как ночью, *ветер* рыщет И так же *рвет*, и так же свищет» (Анненский); «Рвется ветер» (Заболоцкий); «И *ветер рвет*, с плеч мою голову в кепке» (Вознесенский); *ветер — втор*: «Се глас мой звучно *повторяют* Земля, и *ветры*, и валы!» (Ломоносов); «Только *ветры* воем *вторят* Тихим жалобам его» (Сологуб); «*вторь*, Ветр» (Брюсов); *ветер — вытер*: «А *ветер* — он *вытер* Рыданье утеса»; «Полотенцем моей грезы *Ветру вытру* его слезы» (Хлебников); *ветер — вертит, ворота, воротник, вртище, твор, твердить, трава, тревога* и др. В других гнездах несколько элементов имеют примерно одинаковую частоту. Таково, например, гнездо Д—Р—В, образованное основными элементами ДЕРЕВО, ДЕРЕВНЯ, ДРЕВНИЙ, каждый из которых образует устойчивые сочетания. Есть также гнезда с многими элементами, которые повторяются достаточно редко, например, гнездо К—Л—Ч (*ключ, колючий, клич, клочья, кляча, калач, калечить*) и др.

Как видно из приведенных примеров, словарь учитывает не только современное состояние языка художественной литературы, но и его диахронию.

Сравнение материалов обоих словарей — потенциальных и реальных паронимов — показывает, что гнезда потенциальных паронимов представлены в художественных текстах с разной степенью полноты. Это связано, видимо, с тем, насколько употребительны слова, входящие в них. Гнезда, в которых много достаточно редких слов, используются в текстах реже. Например, из потенциального гнезда С—Л—Д: *сальдо — сельдь — слад — след — слюда — солод — сольдо, сладкий, сельдерей, солдат* в словаре реальных паронимов присутствуют лишь элементы *сельдь, след, солдат*: «И звякнет ли шпорами ротмистр, Прослякотит ли солдат, В *следах* их — соли подмесь. Вся отмель — точно в *сельдах*» (Пастернак).

Большинство потенциальных паронимических гнезд представлены в текстах большим количеством элементов. Например, из потенциального гнезда С—Т—Р, включающего около 70 слов, не встретились в текстах лишь 13 (*сатира, ситро, осетр, страус, эстрада, сатрап, стропила, строфа* и некоторые другие). Все ос-

тальные слова образуют паронимические соответствия. Некоторые из них повторяются, например: *струна* — *стройный*: «Я *стройных струн* не трогаю» (Кузмин); «если люди / здесь *стройны*, как *струна*» (Асеев); *страна* — *странный*: «А небо уже не такое, / на нем разбросаны *странные страны*» (Кирсанов); «В бессмертия *странной стране*» (Н. Матвеева), другие единичны, например: *струиться* — *стручья*: «От жара *струились стручья*» (Пастернак); *история* — *истерия*: «Чего же надо вам? <...> Чего? *Историй? Истери*и?» (И. Кутик) и др.

Малоупотребительные слова часто остаются неиспользованными. Они же служат резервом для создания новых паронимических корреляций. Для некоторых поэтов характерна установка на использование редких для поэзии слов, например, у В. Нарбута: «...*лишаев* не *лишая Жабьих жабо*» или у Г. Шенгели: «*Брызнул первый бризантный разрыв*».

**КОМПАРАТИВНЫЕ ТРОПЫ.
МЕТАФОРЫ И СРАВНЕНИЯ**



Из истории цветообозначений в художественной речи XIX—XX вв.*

Л. М. Грановская, Н. А. Кожевникова

Названия цвета в русском языке могут сочетаться с целым рядом конкретных и отвлеченных существительных, обозначающих предметы и явления, природе которых не присущ цветовой признак. Это сочетания цвета и звука: *синий звон*, *белый звук*; прилагательных-цветообозначений с существительными, обозначающими чувства, состояния: *черная мысль*, *зеленая скука*; временные и пространственные отрезки: *зеленый вечер*, *розовая весна*, *синие пределы*; запахи: *белый аромат*, *лиловый запах* и др. В основе этого явления лежит способность человеческой психики к слитному восприятию разных по своей природе вещей. Представленное в художественном творчестве, оно много позже нашло свое обоснование в психологии.

Хотя все эти явления связываются с творчеством символистов, их открытие, в сущности, символистам не принадлежит. В зачаточном, неразвитом состоянии почти все группы сочетаний существовали и в литературе XIX в., в частности в творчестве тех писателей, с которыми символисты внутренне связаны (Баратынский, Лермонтов, Гоголь, Фет): *красный звон* (Гоголь); *темное молчание* (Фет); *румяное восклицание* (Тютчев); *румяная свежесть* (Пушкин); *зеленый шум* (Некрасов); *темная тишина* (Хомяков). Отдельные же примеры сочетаний, принадлежащих к некоторым из перечисленных групп, встречаются в литературе XVIII в. и даже еще раньше, например названия болезней — *желтая немочь*, *черная немочь*, *черная кручина*, или сочетания цвет + звук: *малиновый звон*, *яркий голос* (Державин, Пересмешник). Сочетания со словом *яркий* были употребительны в XIX в. и сохранились вплоть до начала XX в.

* Публикуется по: (совместно с Л. М. Грановской) Учен. зап. Азерб. пед. ин-та рус. яз. и лит. им. М. Ф. Ахундова. Сер. 12. Языки и литература. Баку, 1975. № 4. С. 10—19.

В конце XIX — начале XX вв. то, что было на периферии поэтической речи, резко выдвинулось вперед, частное явление классической литературы стало одним из характерных явлений литературы новой. Этому способствовала не только отечественная традиция, но и западноевропейская литература второй половины XIX — начала XX вв., в которой развивались аналогичные явления¹.

Символисты, для которых «соответствия» были основой мировосприятия, сделали синэстезию (сочетания звук + цвет), синкретические эпитеты (сочетания прилагательных с обозначением внутренних состояний человека) так же, как и другие проявления «сопряжения далековатых понятий» (например, метафору, основанную на далеких ассоциациях), ощутимыми, осознаваемыми как определенный художественный прием и, последовательно обращаясь к ним, утвердили за ними права гражданства, дав толчок к дальнейшему распространению и развитию подобных сочетаний в творчестве писателей разных школ начала века, а впоследствии и в советской литературе с разной степенью активности в разные периоды ее развития.

Хотя все перечисленные группы сочетаний отличаются друг от друга и семантикой существительного, и характером прилагательного, которое в одних сочетаниях служит обобщенной цветовой характеристикой явления (*белое утро*), в других предполагает непосредственное цветовое значение (*синэстезия*), а в третьих утрачивает свой цветовой характер (что не может не наложить отпечаток на способы сочетаемости разных групп слов, определив своеобразие их судьбы); все они развиваются параллельно и находятся в постоянном взаимодействии, влияя друг на друга. Одна из точек соприкосновения между этими группами возникает в результате того, что цветковые прилагательные могут утрачивать свое цветковое значение, приобретая символический смысл. Если цветковое прилагательное сплетается с отвлеченными существительными, обозначающими чувства, состояния человека, проявления его внутренней жизни и т. п., словами, природа которых с цветом не связана, цветовая символика выражается непосредственно: в основе сочетаний такого типа лежат моральные категории, символика добра и зла.

Давление цветовой символика в известной степени испытывают на себе и синэстетические сочетания. Хотя синэстезия как явление цветного слуха предполагает соответствие звука реальному цвету (высокий звук — светлый, низкий — темный), в художественной литературе грань между и символикой цвета не представляется абсолютной. Синэстезия переплетается с символикой. Под влиянием контекстного окружения слова и его устойчивой цветовой символика синэстетические сочетания превращаются в символические (*черный зов, черный голосок, голубой смех* и т. п.). К символическому истолкованию цветозвука прибегают и сами писатели. Для Вяч. Иванова у — звук смуглый, близкий к черному; повторением его, по мнению поэта, создается трагическая окраска пушкинских «Цыган».

¹ Гурмон Р. де. Книга масок. СПб., 1913. С. 202—204; Молодая Бельгия. М., 1908. С. 65—67; Обломиевский Д. Д. Французский символизм. М., 1973. С. 174, 195—196, 236.

Переносное, нецветовое значение прилагательного одновременно закреплено и в какой-то мере свободно. Закрепленность цветовой символики поддерживается непрерывностью поэтической традиции. Включая в обиход новые сочетания, она порождает совпадения у писателей разных литературных направлений и эпох, отделенных друг от друга большими временными отрезками (*бледный ужас* у Карамзина и Л. Андреева; толкование *желтого* в комедии Екатерины II «Обманщик»: «*Гулиной цвет*» у И. Северянина). Известная свобода нецветовых применений слова открывает возможность индивидуального преломления и толкования цвета, возможность выходов за пределы более или менее устойчивой системы символических обозначений.

Существующая в каждом языке цветовая символика может испытывать на себе сильное воздействие отдельных литературных школ, которые могут дополнять определенные значения цветковых прилагательных новыми, не противоречащими символике, но накладывающимися на нее. Такое соотношение существует между традиционной символикой и преломлением ее в поэтике символистов, в понимании которых символика цвета не столько вырастает на основе реального цвета конкретных предметов, сколько отражает внутреннюю сущность явления¹. В связи с этим у символистов и не символистов внешне тождественные сочетания могут иметь разное смысловое наполнение.

Употребление цветковых прилагательных в переносных значениях в литературе XIX в., с одной стороны, и в литературе конца XIX — начала XX вв. резко не совпадает.

В литературе XIX в. развиваются сочетания, в которые входят обозначения чувств, определяемые контрастными прилагательными *светлый* — *темный* с соответствующими им цветковыми прилагательными *розовый*, *черный*. Эпитет *розовый* имеет узкую сферу применения: *розовые мечтания* (Вяземский); *мечты* (Некрасов, Чернышевский); *надежды* (Некрасов, Достоевский). Основную роль в литературе XIX в. играют сочетания с прилагательным *черный*, обладающим наиболее отчетливой цветовой символикой — цвет траура, смерти, зла и вследствие этого приобретающим устойчивые общезыковые переносные значения 'мрачный, безотрадный, злой' и т. п. Сочетания, наиболее часто встречающиеся в это время: *черные думы* (Козлов, Рылеев, Лермонтов, Кольцов, Некрасов); *черные мысли* (Баратынский, Пушкин, Некрасов, Апухтин). Сочетания с обозначениями других внутренних состояний менее распространены, но выстраиваются в один ряд, так как включают в себя слова с однотипным смысловым наполнением: *злость*, *беда*, *клевета* (Пушкин); *зависть* (Пушкин, Полежаев); *измена* (Лермонтов); *кручина* (Некрасов); *грусть* (Кольцов); *неправда* (Хомяков). Случаи использования других цветов в переносном употреблении единичны: *бледный ужас* (Карамзин); *желтая клевета* (Кюхельбекер).

Ряд сочетаний с эпитетом *черный* продолжает развиваться в литературе конца XIX в. и на протяжении XX в., включая в себя новые слова, в первую очередь, обоз-

¹ Белый А. Священные цвета // Белый А. Арабески. М., 1911.

начающие отрицательные состояния и качества: *отчаяние* (Л. Андреев); *скорбь* (Минский); *смерть* (Фофанов, Ахматова); *грех* (Фофанов, Тэффи); *тоска* (Андреев, Пастернак); *мука* (Гумилев); *гибель* (Кузмин, Есенин); *ревность* (Блок, Ахматова); *злоба, гнев* (Блок); *горе* (В. Каменский, А. Некрасов); *предательство* (Багрицкий); *стыд, преступление, разлука* (Ахматова). Расширяется и ряд сочетаний, в которых существительное не несет определенного эмоционального заряда: *черная судьба, черная жизнь* (Блок, Горький) и т. п. В начале века не выходят из употребления и старые, уже устоявшиеся сочетания: *черные думы*.

Хотя словоупотребления, сложившиеся ранее, продолжают развиваться, в конце XIX в. общая картина резко меняется. В необычные сочетания вступают не только вышеперечисленные эпитеты, но и другие цветковые обозначения — *голубой, белый, желтый, зеленый, красный*. Этот ряд пополняется окачественными прилагательными, представляющими собой варианты соответствующих цветов спектра: *изумрудная тишина* (Бальмонт); *смарагдная тишина* (Вяч. Иванов) и т. п. Отражая тяготение символистов к изысканным эпитетам, они не замыкались их творчеством: *аметистовый вечер, рубиновая улыбка* (В. Каменский). Круг прилагательных расширяет и включение таких слов, как *седой, дымчатый*: *дымчатая скука* (Горький), которые могут образовывать соотносительные пары с исходным цветковым прилагательным: *серая тоска — седая тоска* (Сологуб), *черный бред — траурный бред* (Блок).

Хотя эти явления вызвали резкую отрицательную реакцию, выраженную, например, в рецензии Вл. Соловьева на третий выпуск сборника «Русские символисты», в употреблении необычных цветковых сочетаний было значительно меньше произвола, чем это казалось на первый взгляд. Набор цветковых прилагательных в них ограничен основными цветами. Лишь изредка в круг необычных сочетаний входят прилагательные, не имеющие традиций символического употребления: *лиловый* (*лиловые миры* — Блок), *фиолетовый* (*фиолетовые грезы* — Волошин), хотя именно эти цвета считаются принадлежностью символизма. Кроме того, связи между прилагательным и существительным в пределах атрибутивного словосочетания подчиняются достаточно четким закономерностям, которые обнаруживаются в сериях однотипных сочетаний.

Утрачивая прямое значение, прилагательное теряет смысловую определенность, зато круг ассоциаций, который вызывает одно и то же слово, разрастается. Символика цвета задает лишь основное направление, в котором развиваются смысловые ассоциации прилагательного, изменяющиеся и варьирующиеся в зависимости от семантики существительного. Неопределенность и широта смыслового наполнения прилагательного ведет к тому, что разные прилагательные в переносном употреблении взаимодействуют друг с другом, пересекаясь и совпадая в части значений, в результате чего происходит перераспределение их смысловых функций, возникает возможность сочетать одно и то же слово с разными эпитетами, причем сочетания эти имеют почти одинаковое смысловое наполнение: *голубое счастье, синее счастье, белое счастье*. В связи с этим меняется, обогащаясь

и усложняясь, система сопоставлений и противопоставлений прилагательных в переносном употреблении, в том числе и в синэстетических сочетаниях.

Синэстетические сочетания, которые носили случайный характер, организуются в систему. Развиваются не только сочетания с прилагательными, уже вошедшими в обиход художественной литературы и критики: *багровый рев*, *рубиновый аккорд* (А. Белый); *багряный аккорд* (Тугендхольд), но и прилагательные, не входившие в состав таких сочетаний. Так, в этот круг слов включается прилагательное *черный*, которое, выражая и символическое значение, становится своеобразной точкой отсчета для всех остальных сочетаний: *черный зов* (Вяч. Иванов); *черный смех* (Блок); *черный шепот* — иронич. (Горький); *черный аккорд*, *черный голосок* (Булгаков); *черный голос* (Пришвин); *черный грай ворона* (Ахматова); *черный вой* (Пильняк); *черный гам* (В. Каменский), ср.: *черный шепоток беды* (Ахматова); *черная тишина* (Брюсов); *темный голос* (Блок); *темный вопль* (Белый); *темный стон* (Мандельштам).

Перестройке значений прилагательных способствует также развитие мотивированных ситуаций или контекстом сочетаний, возникших либо в результате метонимического переноса разных типов (*розовая улыбка* и *розовые губы*, где исходное сочетание может быть непосредственно выражено), либо как контаминация двух типов сочетаний, в которых обозначение чувств и внутренних состояний имеет метафорический характер, а цвет обусловлен окраской конкретного предмета, например *серая нежность тумана* (Кузмин). Занимавшие незначительное место в литературе XIX в., в XX в. контекстно-обусловленные сочетания приобретают активность, вступая во взаимодействие с независимыми, необычно построенными.

Хотя сочетания независимые и контекстно-обусловленные воплощают в себе разные тенденции в использовании цвета (независимые сочетания, выражая соответствия между цветом и внутренним состоянием человека, имеют символический характер, а контекстные сочетания, передавая слитное, нерасчлененное впечатление от предмета, явления, сохраняют цветовое значение прилагательных), часть контекстно-обусловленных сочетаний испытывает на себе воздействие цветовой символики, которое усиливается благодаря тому, что некоторые контекстно-обусловленные сочетания представляют собой метафорические подобию независимых: *белый сон снегов* (Брюсов).

Среди контекстно-обусловленных выделяются сочетания, которые можно назвать ложно-синэстетическими: обозначение звука в разных его проявлениях имеет метафорический характер, а цветовое прилагательное зависит от цвета, реально присущего предмету или явлению: *красный смех чужих знамен*, *красный зов зари* (Блок).

Дополнительные смыслы, которые приобретают прилагательные в контекстно-обусловленных сочетаниях, в ряде случаев находятся в том же русле, что и развивающиеся у их независимых параллелей. Таким образом, сфера применения цветовой символики расширяется. В то же время мотивированные сочетания оказывают воздействие на сочетания символические, изменяя их смысловое наполнение, а в некоторых случаях и полностью определяя его. Поскольку контекстно-

мотивированные сочетания — явление вполне самостоятельное и заслуживающее особого рассмотрения, они будут приводиться лишь в тех случаях, когда вступают в контакт с сочетаниями независимыми.

Наибольшей устойчивостью в литературе конца XIX — начала XX веков обладает переносное употребление прилагательного *голубой* (*лазурный*, *лазоревый*), которое в последней трети XIX в. используется далеко за пределами своих цветовых возможностей. На формирование символического употребления эпитета оказало влияние творчество немецких романтиков¹. Сфера символического употребления эпитетов *голубой*, *лазурный* выходит далеко за пределы творчества символистов. Свойственное им понимание и употребление *голубого* подготавливается и на отечественной почве.

Если в литературе XIX в. изредка встречающиеся сочетания типа: *синие пространства* (Ф. Глинка, А. К. Толстой); *голубое отдаленье* (Огарев) содержат реальное значение цвета (как, впрочем, и распространившиеся впоследствии сочетания типа: *голубой простор*), в последней трети XIX в. цветовые прилагательные в сочетаниях с обозначениями пространственных отрезков приобретают дополнительные смыслы. О лазурном царстве, где лазурное небо и лазурное море, «царстве света, молодости и счастья» пишет Тургенев в стихотворении в прозе, которое так и называется «Лазурное царство». Фофанов окрашивает мир мечты в голубой цвет, противопоставляя его обыденному миру: «У поэта два царства: одно из лучей Ярко блещет — лазурное ясное; А другое безмeseчной ночи темней, Как глухая темница, ненастное. В темном царстве влачится ряд пасмурных дней, А в лазурном — мгновенье прекрасное».

Здесь определены основные ассоциации, которые развиваются и в дальнейшем: счастливый, далекий. Варьируясь и переплетаясь друг с другом, они определяют смысловое наполнение разнообразных сочетаний, в которых прилагательное последовательно освобождается от своего прямого значения: «в *лазурные края*, В *края фантазии*, где брезжит свет прозрачный» (Фофанов); «Бездыханно ясно В *голубом краю*, Грезам я бесстрастно Силы отдаю» (Сологуб); «Отлететь в *голубые края*» (Блок); «Что во сне на земле, — повторится В *голубых* и *пурпурных краях*» (Брюсов); «Цветут тюльпаны синие в *лазоревоm краю*» (Тэффи); «*Голубая родина* Фирдуси» (Есенин).

Сочетаясь с группой существительных, обозначающих временные отрезки, прилагательные одинаково широко могут использоваться как в прямом, так и в переносном значениях: «*Голубой весны* не бывает на юге. Нет снега, и нет *голубой весны*» (Пришвин); ср.: «На волнах колокольного звона К нам плывет *голубая весна*» (Фофанов); «И в душе моей усталой Брезжит *день лазурно-алый*, Веет влагой возрожденья» (Брюсов); «*Голубую весной* зажжено Девье сердце, Пылающий дар» (Городецкий).

В поэтической практике начала века границы ряда сочетаний прилагательного сильно раздвигаются, переносное значение распространяется на широкий круг предметов и явлений. Образ голубой птицы един из широко распространенных в

¹ Веселовский А. Н. Историческая поэтика. Л., 1940. С. 198.

это время: «птица Гамаюн Поет в безвестном, голубая» (Бальмонт); «счастья голубая птица» (Кузмин). Любопытно, что Блок возражал против перевода названия пьесы Метерлинка сочетанием *синяя птица*, настаивая на употреблении слова *голубой*, имеющего давнюю традицию символического употребления¹.

Цветовое начало ослабляется в пользу символического и во многих предметных сочетаниях. Это характерно, например, для Блока: *верность голубому стягу, голубое окно Коломбины, лазоревый туман, голубые корабли, голубой цветок* и т. п. Символическое, накладываясь на реальный конкретный цвет, в большей или меньшей степени вытесняет его. Расширение непрямого употребления цветочных прилагательных ведет к тому, что символический цвет приписывается и тем предметам, которым он не свойственен: «Нежный, у ласковой речки Ты голубой пастушок» (Блок); «Таинственный цветок — голубая гвоздика» (В. Гофман).

Сочетания эпитетов *голубой, лазурный* с обозначением чувств и проявлений внутренней жизни человека лежат в том же русле, опираясь на ту же символику и развивая те же оттенки смысла, которые более или менее конкретизируются, видоизменяясь в зависимости от характера и смыслового наполнения существительного, в частности, от того, нейтрально ли существительное (*сон, мысль*) или обладает эмоциональным зарядом. Таким образом, смысловое содержание сочетания определяется семантически сильной или слабой позицией прилагательного или существительного: *голубой сон*; ср. *голубая радость, голубая печаль*.

Для синкретических и синэстетических сочетаний с эпитетом *голубой* так же, как и для уже рассмотренных, характерны два взаимосвязанных явления: во-первых, последовательное расширение ряда сочетаний, во-вторых, их повторяемость. *Голубой, лазурный* и здесь используются как равноправные, но круг сочетаний наиболее широк у эпитета *голубой*: *голубая мечта* (Блок); *голубые мечтания* (Бальмонт); ср. «я хочу порвать *лазурь* упокоенных *мечтаний*», *голубая греза* (Бальмонт); *голубые ожидания, голубое счастье* (Сологуб); *голубая радость, голубое настроение* (Куприн); *голубые восторги* (Белый); *голубая любовь* (Гофман); *голубой сон* (Блок, Бальмонт); *голубая сказка* (Сологуб); *голубая молитва* (Бальмонт); *голубой голос* (Северянин); *голубой смех* (Блок); *голубой аккорд* (Белый); *голубые песни* (Кириллов); *голубые мысли слова* (Горький) и т. д.

Прилагательное *лазурный* встречается у более узкого круга писателей и дает ряд сочетаний, большая часть которых имеет соответствия в ряду сочетаний с *голубым*: *лазурная мечта* (Ратгауз, Сологуб); *лазурная греза* (П. Я.); *лазурное счастье, лазурное виденье* (Блок); *лазурные думы* (Вяч. Иванов); *лазурные сновиденья* (Блок); *лазурная тишь* (Блок, Городецкий); *лазурные песни, сказки, поэмы* (Розанов); *лазурная поэмы* (Анненский); *лазурный голос* (Сологуб); *лазурная надежда, лазурные упования, лазурная цель* (Ратгауз).

Сочетания с эпитетами *голубой, лазурный* обновляются благодаря варьированию всех оттенков цвета: *сапфировые грезы, бирюзовый зов, бирюзовые сказки, бирюзовый сон* (Белый); *бирюзовое эхо* (Брюсов); *васильковое слово* (Есенин).

¹ Блок А. Собр. соч. Берлин, 1923. Т. IX. С. 321.

Ряд, включающий отвлеченные существительные, дополняется контекстно-обусловленными сочетаниями: *глаз лазоревая сила*; «пролила из очей *ласку лазурную*» (Белый); «весь мир — *бирюзовая нежность*, весь мир — одна *бирюза*» (Готман), ср. в более позднее время: «смягчает даль *бирюзовая нежность*» (М. Зенкевич). Распространяясь, метафорические словосочетания легко заменяют конкретные существительные: «небо — *голубая тайна*» (Брюсов); *голубая печаль* (Сологуб), а цветущему возвращается его прямое значение: *голубая свежесть* (Багрицкий).

Четкое распределение голубого и синего как цветов спектра в переносном употреблении сменяется их пересечением: «*несказанное, синее, нежное*» (Есенин). Часть нецветовых значений прилагательного *голубой* переходит к *синему*, например, в обозначении пространственных и временных отрезков: «*край, Синий, синий, певучий, певучий, Неподвижно-блаженный, как рай*» (Блок); *синее раздолье* (Блок); *синяя страна* (Волошин), ср.: *синий рай* (Тарковский); *синий час*, «*Май мой синий!*», *Июнь голубой!*» (Есенин); *синяя весна* (Городецкий, Луговской); звуков: *синий звон* (Кузьмин, Есенин, Мандельштам); в обозначении чувств и внутренних состояний: *синий сон* (Блок); *синяя дрема, синее счастье* (Есенин). Вместе с тем прилагательное *синий*, имея другое семантическое наполнение (холодный цвет спектра), пересекаясь с прилагательным *голубой*, влияет на его сочетаемость: «*синий холод — голубой холод*» (Горький); «*голод голубого холода*» (Хлебников).

В творчестве символистов слова *голубое, лазурное, бирюзовое, синее* имеют смысловые наслоения, идущие, в частности, от философских систем, на которые они опирались (см., например, предисловие А. Белого к сборнику «Золото в лазури»). Все эти эпитеты содержат намек на вечность, потустороннее, нездешнее, обращенность к иным, запредельным мирам: «*синяя вечность*», «*синие-синие пределы здешней человеческой жизни*» (Блок); *бирюзовая вечность* (Белый).

Последовательное расширение сочетаемости слов *голубой* и подобных сопровождается, как уже говорилось, повторяемостью отдельных сочетаний. Это в первую очередь относится к сочетанию *голубая тишина*, которое встречается у Брюсова, Сологуба, Блока, Бальмонта, Волошина, Хлебникова, Горького и др.

Устойчивость нецветовых ассоциаций прилагательного *голубой* дает возможность переосмыслить его. В рассказе М. Горького «Голубая жизнь» сочетания *голубые мечты, голубая тишина* получают ироническое переосмысление, которое идет в двух направлениях: *голубой* 'беспочвенный', *голубой* 'безумный'. Ср.: «*бессмысленная, голубая, серебряная печаль, сентиментальность, романтика*» (Тэффи). Индивидуальные словоупотребления могут резко отличаться от сложившегося: «*Это беда голубая. Это засуха*» (Хлебников).

Переносные значения прилагательных в художественной речи образуют системы пересечений и противопоставлений, уже не связанные с природой первичного, собственно цветового признака, а идущие от другого ряда ассоциаций. Прилагательное *голубой* в употреблении, сложившемся в начале века, четко противопоставит черному: *черная мечта — голубая мечта, черный сон — голубой сон, черный смех — голубой смех, черные мысли — голубые мысли, черное ожидание* (Андреев) — *голубые ожидания* (Сологуб). «Кошмар! уходи, я рожден, чтоб ласкать и любить... Ты чер-

ный? Будь черным, мой цвет голубой» (Бальмонт). У Горького голубое противопоставлено серому: «голубые мысли и слова — серые думы» («Голубая жизнь»).

Прилагательное *голубой* в нецветовом значении сближено со словом *розовый*: *розовые мечты* — *голубые мечты*, *розовая надежда* — *лазурная надежда*; *розовое детство* (Помяловский, Фофанов); *розовая юность* (Куприн) — *голубое детство* (Сологуб); *розовая дума* (Анненский) — *лазурные думы* (Вяч. Иванов). Оба эпитета встречаются в узком контексте в известной степени как тавтологические: «Весь полный *розовых* и *голубых мечтаний*» (Бальмонт).

В литературе начала века прилагательное *голубой* явно преобладает над *розовым*. В цепи *голубой* — *белый* — *розовый* реже всего встречается именно *розовый*, ряд сочетаний с которым почти не пополняется: *розовая дума* (Анненский); *розовая нежность* (Городецкий), в литературе 20-х годов: *розовое имя* (В. Александровский); «*розовый говор фламинго*» (Л. Рейснер); «уверял, что *любовь розовая*» (Пришвин); *розовое благополучие* (Фурманов). Даже у устойчивого сочетания *розовая улыбка* (Лермонтов, Вл. Соловьев, Анненский, Сологуб, Ходасевич; ср. *розовая усмешка* — Полонский) появляется соответствие *лазорева улыбка* (Северянин); *голубая улыбка* (Леонов, Шолохов).

Несколько расширяют сферу употребления прилагательного *розовый* контекстно-мотивированные сочетания: «*розовая тайна* — *пионов*», «*розовая истома* — *тюльпанов*»; «Ваш *розовый язык, цветы*, мне непонятен» (Анненский); *розовая дремота* (Блок), где эпитет *розовый* обусловлен ситуацией: «Последние лучи заката Лежат на поле сжатой ржи. *Дремотой розовой* объята Трава некошеной межи».

Эпитет *розовый* встречается относительно редко и в сочетаниях с обозначениями временных отрезков. В литературе XIX в. предпочтение отдается эпитету *румяный*, который по цвету близок розовому (*румяная заря* — *розовая заря*; *Аврора на серебророзовых конях*). На фоне одиночных употреблений: «*розовый вечера час*» (Лермонтов); *розовый день* (Фет) последовательно развивается ряд сочетаний со словом *румяный*. Если «*румяна осень*» Державина представляет собой аллереорию: «Уже *румяна Осень* носит Снопъ златые на гумно», то другие сочетания такого типа обладают независимым характером: *румяное утро* (Гнедич); *румяные дни* (Баратынский, Майков); *румяный вечер* (Лермонтов, Никитин). Эти словоупотребления продолжают и поэты 1880—1890-х годов: *румяный день* (Надсон, Минский); *румяный вечер* (П. Я. Фруг); *румяное утро, май, весна, лето* (Фофанов). В стихотворении Бальмонта «Розовый» (цикл «Фата-Моргана») речь идет о румянце яблока, румянце девушки, румянце стыдливого незнания, но ни разу не употребляется слово *розовый*.

В конце XIX — начале XX в., в частности, в ранней советской прозе, эпитет *розовый* встречается чаще: *розовое утро* (В. Каменский); *розовые дни* (Вяч. Иванов); *розовый час* (Федин); «*розовейшее тишайшее утро*» (Олеша), ср. *розовые минуты* (Анненский), где прилагательное теряет цветоеое значение. Однако прилагательное *румяный* не выходит из употребления (*румяный час* — Блок), вступая даже в сочетания с существительными, обозначающими чувства и внутренние состояния: *румяное смущение* (Д. Шестаков); *мечты румяны* (Сологуб); *румяный голос*

(Вс. Иванов); в мнимосинэстетические сочетания: «О зорька, не твое ли золото волос? Не твой ли зарумянившийся шепот?» (С. Обрадович), но эти ряды не получают развития. Таким образом, в одних типах сочетаний клетку прилагательного *розовый* заняло прилагательное *голубой*, в других — обозначение *румяный*, конкурирующее с *розовым* в разных условиях: *румяное детство* (Фет); «*румяный полусон цветов*» (Фофанов); *румяная улыбка* (Ахматова).

Впоследствии, однако, соотношения между этими цветообозначениями меняются. Прилагательное *голубой* закрепляется в сочетаниях типа *голубая весна* (Шолохов); *голубое лето* (Исаковский); *голубой апрель* (Луговской). Сочетания же, в состав которых входит обозначение проявлений внутреннего мира человека, так же как и синэстетические сочетания, хотя и сохраняются, но не обладают столь широкой сферой употребления, как раньше, например, в современной поэзии: «*голубое искусство любить*» (Я. Белинский); «*голубые песенки* (Межиров); «*голубые голоса — цветов*» (В. Тушнова); *голубое гуденье* (Евтушенко); *голубые грома* (Боков), ср. *голубой клич* (Шолохов).

Прилагательное *румяный* в сочетании с отвлеченными существительными почти утрачивается; примеры единичны: *румяное слово* (Евтушенко); *румяный январь* (Вегин). Однако и прилагательное *розовый* в сочетаниях с отвлеченными существительными разного характера встречаются не часто: «*голубой и розовый мир комнаты*» (Олеша); *розовый мир* (В. Рождественский); *розовая тишина* (Леонов); *розовый голос* (Паустовский); *розовое счастье* (Сартаков); *розовая нежность* (Проскурин). Сочетания со словом *розовый* становятся предметом переосмысления. Так, Ильф и Петров иронически используют сочетание *розовая мечта*: «Обуянный *розовой мечтой*, Ипполит Матвеевич переваливается с боку на бок». В стихотворении А. Межирова «От зноя и от пыли» появляются сочетания *розовая жизнь*, *розовое слово*, *розовые страсти*, но розовый цвет — результат видения через разноцветные стекла террасы, через «обманное стекло», искажающее мир, а *розовая жизнь* — жизнь выдуманная (ср. *глядеть через розовые очки, стекла*).

Прилагательное *голубой* наиболее полно и последовательно демонстрирует разнообразные возможности переносного употребления цветových прилагательных. В сочетаниях с другими прилагательными эти возможности осуществляются в разной мере и приобретают своеобразное преломление.

Синэстетические сближения, встречающиеся в литературе до конца XIX в. весьма эпизодично, широко распространяясь, обогащаются новыми цветowymi прилагательными. Это способствует образованию у цветových прилагательных с четким смысловым наполнением и однонаправленными ассоциациями общеязыковых значений.

В атрибутивных сочетаниях этого типа прослеживается следующая закономерность. Если в пределах словосочетания семантически сильной позицией обладает, будучи эмоционально-окрашенным, существительное, то значение всего словосочетания определяется существительным. Если семантически сильную позицию занимает прилагательное, то, напротив, широк и диффузен ряд присоединяемых существительных. Таким образом, при синэстетически четко установившихся от-

ношениях набор в единицах этого словосочетания определяется смысловым наполнением элементов, входящих в его состав.

Переносные значения прилагательных цветообозначений объединяются в ряды совпадений, сопоставлений, пересечений и противопоставлений: *розовый — голубой — черный* и т. п., которые образуют своеобразную семантическую сетку. Новые ряды сочетаний образуются вследствие пересечения приемов синестезии и контекстуально или ситуационно возникающих сочетаний. В результате этого создаются цепочки известных стереотипов.



Необычные сочетания с цветовыми прилагательными*

В литературе начала XX в. появляется большое количество необычных сочетаний, в состав которых входят цветовые прилагательные и существительные, обозначающие звуки: «*напев темно-синий*» (Брюсов); «*Флейты звук заревой, голубой, Звук литавр торжествующе алый*» (Бальмонт) и т. п., чувства, состояния и различные проявления внутренней жизни человека.

В литературе XIX в. в сочетаниях с обозначением чувств основную роль играли прилагательные *черный* и *розовый*, получившие устойчивые нецветовые значения, а синэстетические сочетания встречались лишь эпизодически. В начале XX в. круг прилагательных, которые вступают в сочетания с существительными указанных групп, значительно расширяется, включая в себя прилагательные *голубой, желтый, белый, красный, зеленый* (а для синэстетических сочетаний и *черный*). Между двумя типами сочетаний устанавливается смысловой параллелизм: сочетания, запечатлевшие явление цветного слуха, предполагающее соответствие звука реальному цвету, испытывают влияние цветовой символики и приобретают нецветовой характер.

Одновременно развиваются сочетания, в которых обозначения чувства или звука употребляются метафорически, а цветовой эпитет, отвлекаясь от обозначения конкретного предмета, носит метонимический характер: «*белый сон снегов*» (Брюсов); «*красный смех чужих знамен*» (Блок). Дополнительные смыслы, которые возникают у прилагательных в такого рода сочетаниях, в ряде случаев находятся в том же русле, что и смысл их метафорических параллелей, в которых прилагательные утратили свое цветное значение.

* Публикуется по: Язык и речь как объекты комплексного филологического исследования. Калинин, 1980. С. 127—142.

Первоначально наиболее активно развивавшиеся в творчестве символистов не без влияния соответствующих явлений в западноевропейской литературе¹, необычные сочетания с цветowymi прилагательными впоследствии выходят за его пределы, становятся общехудожественным приемом и доходят до наших дней.

Наибольшее распространение в начале века приобретают сочетания с прилагательным *голубой* (*лазурный*), для которого характерно устойчивое смысловое наполнение 'неземной', 'счастливый', 'блаженный', 'безмятежный'. Связанное в творчестве символистов со словоупотреблением немецких романтиков², такое осмысление прилагательных встречается и в русской литературе (ср., например, «Лазурное царство» Тургенева; использование этих эпитетов в творчестве некоторых поэтов 80—90-х годов XIX в.). Эти прилагательные утрачивают свое цветковое значение в сочетаниях с обозначением пространственных и временных отрезков (типа *голубая страна*, *голубая весна*) и в целом ряде предметных сочетаний (например, у Блока).

Сочетания эпитетов *голубой*, *лазурный*, обозначающих чувства и проявления внутренней жизни человека, развивают те же оттенки смысла, которые более или менее конкретизируются, видоизменяясь в зависимости от характера и смыслового наполнения существительного. Прилагательные *голубой*, *лазурный* используются как равноправные, но круг сочетаний наиболее широк у эпитета *голубой*: «*голубая мечта*» (Блок); «*голубая греза*» (Бальмонт); «*голубое счастье*» (Сологуб, А. Белый); «*голубая радость*», «*голубое настроение*» (Куприн); «*голубая слава*» (Северянин); «*голубые ожидания*» (Сологуб); «*голубой сон*» (Блок, Бальмонт); «*голубая сказка*» (Сологуб); «*голубая молитва*» (Бальмонт); «*голубой голос*» (Северянин); «*голубой аккорд*» (Белый) и т. п. Прилагательное *лазурный* встречается у более узкого круга писателей и дает ряд сочетаний, большая часть которых имеет соответствия в ряду сочетаний с прилагательным *голубой*: «*лазурная мечта*» (Сологуб); «*лазурное счастье*» (Блок); «*лазурное видение*» (Блок); «*лазурные думы*» (Вяч. Иванов); «*лазурная поэма*» (Анненский); «*лазурный голос*» (Сологуб); «*лазурные сны*» (Вяч. Иванов) и др. Сочетания с эпитетами *голубой*, *лазурный* обновляются благодаря варьированию прилагательного: «*сапфировые грезы*», «*бирюзовый зов*», «*бирюзовые сказки*», «*бирюзовый сон*», «*бирюзовая любовь*» (Белый); «*бирюзовое эхо*» (Брюсов).

Устойчивость нецветовых ассоциаций прилагательного *голубой* дает возможность по-разному его переосмысливать. Один из героев повести Л. Леонова «Петушихинский пролом» — голубой человек с голубым взглядом, голубыми словами,

¹ Ср., например: «Еще одна черта стихотворений Метерлинка — характеристика предметов, чувств, идей различными цветowymi ощущениями. У него попадают: белая бездельность, лиловые сны, голубая скука, голубые мечты, голубые мечи сладострастия в красном теле гордости, фиолетовые мечи мечтаний, красные змеи ненависти, зеленый траур ненависти, зеленый покой, голубые бичи воспоминаний, желтые стрелы сожалений, желтые собаки моих грехов и т. п.» — Михайловский Н. Литература и жизнь // Русская мысль. 1895. Кн. 1. С. 167; см. также: *Рем де Гурмон*. Книга масок. СПб., 1913. С. 202—204; *Обломиевский Д.* Французский символизм. М., 1973. С. 174, 195—196, 236.

² *Веселовский А. Н.* Историческая поэтика. Л., 1940. С. 198.

голубой улыбкой, но голубизна его из железа. Сближение *голубой* — *железный* вытесняет сложившиеся ассоциации 'нежный', 'мягкий' противоположными и polemизирует с ними. В рассказе М. Горького «Голубая жизнь» получают ироническое осмысление сочетания *голубые мечты*, *голубая тишина*, наиболее распространенные и встречающиеся у разных писателей (и у самого Горького). Голубой для героя рассказа — цвет мечты, счастья, противопоставленный серому цвету повседневности. Мечты о голубых городах, голубой жизни материализуются в бессмысленных поступках: герой красит дом в голубой цвет. Сошедшему с ума герою кажется, что ангелы уносят его в голубое, он разговаривает с создателем бесконечной, певучей голубой тишины, который оказывается врачом в сумасшедшем доме. Ироническое переосмысление фразеологии символистов, которая к тому времени (рассказ написан в 1924 г.) стала расхожей, идет в двух направлениях: *голубой* — 'беспочвенный', *голубой* — 'безумный'.

Относительно устойчивы и дополнительные смыслы, развивающиеся у прилагательного *желтый*, хотя необычные сочетания с ним встречаются очень редко. Желтый в традиционной символике — цвет зависти, неверности¹. Это сближает его с черным, определяя направление его символического переосмысления, вырастающего на основе цвета реальных предметов, и круг слов, с которыми прилагательное *желтый* вступает в необычные сочетания. В творчестве Достоевского желтый цвет предметов (*желтые обои*, *желтые стены*, *желтый диван* и т. п.) передает «чувство внутреннего угнетения», «тон горечи», «унижений, внутренней дисгармонии»². В этом же русле лежит символика желтого цвета в «Крестовых сестрах» А. Ремизова. Не без влияния Достоевского желтый осмысливается как цвет зловещий, цвет разрушения и хаоса в романах А. Белого («Петербург», «Москва», «Крещеный китаец»). В «Петербурге», кроме того, с желтым связана тема желтой опасности и провокации (желтый — лейтмотив провокатора Липпанченко). Желтый близок к черному и в творчестве Блока, Анненского, Ахматовой.

Такое истолкование слова *желтый* в предметных сочетаниях находит соответствие и в характере необычных сочетаний, развивающихся параллельно аналогичным сочетаниям с прилагательным *черный*, хотя и гораздо менее активно: «*желтый сплин*» (Бальмонт); «*желтая зависть*» (В. Розанов, Сельвинский); «*желтая досада*» (Северянин), ср. «*желтая клевета*» (Кюхельбекер). В необычных сочетаниях разных типов эпитет *желтый* довольно последовательно используется Белым, который опирается на аналогичный круг слов: «*желтый бред лампад*», «*желтой жестокостью* вечер означился», «*желто-оранжевой злобой* глядели обои», «из громкого рота в спину ударится жужелжень *желто-оранжевых ос*», «*желтые хохоты* рыси».

¹ Шериль В. И. Названия цветов и символические значения их. Воронеж, 1884. С. 69.

² Соловьев С. М. Колорит произведений Достоевского // Достоевский и русские писатели. М., 1971. С. 439—441. В этой статье проводится параллель между символикой желтого цвета у Достоевского и живописью Ван Гога, для которого в желтом цвете было что-то ужасное, мучительное. В связи с этим интересно стихотворение А. Межирова «Желтый цвет», навеянное живописью Ван Гога, где желтый цвет осмысливается как цвет вдохновения, но вдохновения иступленного, трагического.

Желтое противопоставляется розовому — цвету любви: «Двух оттенков сочетанье Звонкой рифмой славословь: *Желтый — ревности страданье, Нежно-розовый — любовь*» (М. Лохвицкая).

На употребление прилагательного в некоторых контекстах, по-видимому, повлияло то, что желтый цвет может быть осмыслен как цвет осени, увядания, умирания. Это осмысление отразилось в таких сочетаниях: «Вянут маки. *Желтая досада* Угнездилась в солнечном саду» (Сологуб); «Сквозь *желтый ужас* листьев Уставилась зима» (Пастернак); «*желтый тлен*» (Есенин). В этом своем качестве желтое противопоставляется зеленому — цвету жизни, весны: «*Наряд зеленый* не идет, — Весенний цвет, — к моей печали... *Ей платье желтое* пристало» (Сологуб).

Поскольку осень не только время увядания, но и время плодоношения, само словосочетание *желтая осень* окружается соответствующими ассоциациями: «Минует лето красное, Сгорят огни купальные. Пройдет и *осень желтая* С снопом, с скирдом и с братчиной» (А. Н. Островский); «Лето знойное прожито миром. *Осень желтая* тешится пиром» (Городецкий); ср. «*желтые, сытые, осенние голоса*» (Вс. Иванов). Однако такое словоупотребление не отражается на других группах необычных сочетаний.

Взаимоотношения желтого и зеленого не исчерпываются их противопоставлением. Об этом свидетельствуют общезыковые сочетания *зеленая скука*, *зеленая тоска*, соотносительные с аналогичными сочетаниями, включающими определение *желтый*.

Хотя сочетания *зеленая тоска*, *зеленая скука* имеют устойчивый характер и могли бы дать толчок развитию аналогичных сочетаний, прилагательное *зеленый* с обозначением отрицательных состояний и качеств встречается очень редко: «глаза сверкали *зеленым гневом*» (М. Горький). По существу сочетания *зеленая тоска*, *зеленая скука* остаются одинокими, даже если писатели слегка обновляют их, варьируя прилагательное: «*зеленоватая скука*» (Горький); «*изумрудная тоска*» (Брюсов). Толкование зеленого цвета как «цвета разобщения», определившее символику «Петербурга» Белого и отразившееся в «Крещеном китайце», не дало ряда необычных сочетаний. Сочетание *зеленая проза* («красная сказка предметов померкла в *зеленую прозу*») в «Крещеном китайце» единично.

Прилагательное *зеленый* употребляется с отвлеченными существительными в метонимических сочетаниях, которые устойчиво связаны с двумя группами слов — весна и лес, трава — и последовательно развиваются в литературе XIX—XX вв. Круг сочетаний прилагательного с отвлеченными существительными необычайно широк и постоянно пополняется новыми словами. Наиболее распространенные типы сочетаний — это сочетания с обозначениями временных отрезков: «*зеленая весна*» (Огарев, Городецкий); «*стоцветноизумрудная весна*» (Брюсов); «*зеленый май*» (Бальмонт); «*зеленое лето*» (В. Тушнова, Солоухин); метонимические сочетания: «*зеленая краса*» (дубравы) (А. К. Толстой); «*зеленая прелесть бора*» (Куприн), «*изумрудная краса*» (листа) (В. Каменский), «*зеленая тайна*» (трав) (Сологуб) и т. п.; метафорические обозначения леса: «*зеленый рай*» (Ахматова); «*зеленое чудо*»; «леса под солнцем, как *зеленый сон*» (С. Черный), весны: «*земля в зеленом пире* Празд-

нует весну» (Блок); мнимосинэстетические сочетания, которые характеризуются включением новых слов, с одной стороны, и повторяемостью сочетаний — с другой: «зеленый шум» (Некрасов, Анненский, Северянин, Пришвин, Саянов и др.); «зеленые шорохи» (Ахматова); *зеленые слова*: «трава шептала сонно *зеленые слова*» (Сологуб); «зеленый звон» (Бальмонт, Городецкий); «зеленый гул» (Есенин); «зеленый шелест» (Кириллов, Исаковский); «зеленый гуд» (Боков); «зеленый оркестр» (Н. Матвеева) и т. п.; «зеленая тишина» (Бальмонт, Асеев); «изумрудная тишина» (Бальмонт); «зеленая тишь» (Цыбин); «зеленое молчание» (Тарковский).

Многочисленные сочетания такого типа обуславливают и поддерживают толкование зеленого цвета как цвета весны, жизни, молодости, радости. Такое смысловое наполнение прилагательного подкрепляется и кругом отвлеченных существительных, с которыми оно вступает в метафорические и метонимические сочетания: *красота, чудо, рай* и т. п. Прилагательные *зеленый* и *радостный* ставятся в один ряд: «...входим в лес: *гробовая тишина*. В нем нет того *зеленого радостного* сердца, о котором тоскует бродяга, нет птиц, нет травы, нет солнечных пятен, зеленых просветов» (Пришвин).

Все это определяет смысловое наполнение сочетаний разных групп, в частности сочетаний с обозначениями чувств. Связь прилагательного *зеленый* с тематическими группами *лес, трава, весна* иногда бывает выражена непосредственно в ближайшем контекстном окружении необычного сочетания: «*земное зеленое счастье*» (Е. Гуро); «В памяти плиты сдвинуты плотно, Но мечты, *зеленая, пробилась* меж них» (Брюсов); «Вы помните, как бегуны У Данта Алигьери Соревновались в честь весны В своей *зеленой вере*» (Мандельштам); у Л. Мартынова в стихотворении «Любовь»: «Ты жива, Как трава, Увядать не имевшая права. Будешь ты и в снегах Зелена и поздней покровы»; «Вы верите в *зеленые дворы?*» (Наровчатова); «Мы все уходим, все стареем, А *жизнь* все *зелена*, как луг» (Боков).

Взаимодействие прямого и переносного употребления прилагательного, определяющее смысловое наполнение сочетаний с отвлеченными существительными, характеризует и другие группы слов: «*стихи, как тайга, зеленые*» (М. Сергеев); «*песенка* (...) *зелена, как трава*» (Окуджава); «Ваша *юность зеленой травы*» (Боков).

Даже если прямой соотнесенности между прямым и переносным употреблением прилагательного нет, смысловое наполнение сочетаний, в которые входят разноплановые существительные, опирается на тот же круг устойчивых ассоциаций: *зеленые замыслы* (Вознесенский); «*зеленое детство*» (Евтушенко); «в марте *зеленого выстрела* ждем мы на старте» (Ф. Искандер) и т. п.

Иногда в прилагательном *зеленый* сплетаются два смысловых признака 'молодой' и 'незрелый': «Все в сторону: "Правительственный вестник", Комиссии, Ученый комитет, Когда *зеленые* приносит *песни* К поэту старому юнец-поэт!» (М. Зенкевич).

Таким образом, двойственность смыслового наполнения прилагательного *зеленый*, создающая возможность для развития контрастных сочетаний, как бы нейтрализуется, остается активным лишь один ассоциативный ряд.

Если прилагательные *черный, розовый, голубой, желтый* характеризуются в необычных сочетаниях отчетливостью смыслового наполнения, его однонаправлен-

ностью, то смысловое наполнение прилагательных *красный* и *белый* за пределами цветового значения нечетко, зыбко и разнообразно.

Белый цвет — традиционный символ чистоты, непорочности, радости. Это определяет и круг слов, с которым сочетается прилагательное *белый*: «*белая радость*» (Анненский); «*белое озаренье*» (Сологуб); «*белая слава*» (Мандельштам); «*белая любовь*» (Пильняк); «*совесть белая, как снег*» (К. Некрасова); в метафорическом сочетании: «*чайка белой нежности*» (Клюев).

В творчестве младших символистов *белый*, как и голубой, трактуется как цвет неземной, а прилагательное *белый* приобретает особые приращения смысла, сущность которых раскрыл А. Белый, комментируя стихотворение Вл. Соловьева «Белые колокольчики»: «Эти белые колокольчики — видел потом их в цвету я — являлись нам символом белых, мистических устремлений к грядущему» («Воспоминания о А. А. Блоке»)¹ — у самого Вл. Соловьева белые колокольчики — «*белые думы* У заветных тропинок души». Такое смысловое наполнение прилагательного отразилось и в стихах А. Белого: «Сердце вешнее радостно чует Призрак близкой священной войны. Пусть холодная вьюга бунтует — Мы храним наши *белые сны*», — и в его переписке с А. Блоком («*белый аскетизм свободы*»), но шире всего в его прозе. В «Северной симфонии» это прилагательное — одно из ключевых слов, вступающее в сочетания разного характера, и конкретные, и отвлеченные. Характерен сам выбор предметов — это предметы, окруженные мистическим ореолом: белые одежды, белая мантия, венчик из белых роз, лотосы — белые цветы забвения, вестница вечности — белая птица. С мистическим цветком — белой лилией — сравнивается королева («*белая лилия на красном атласе*»). На этом фоне появляется и не прямое употребление прилагательного («*белые дети*»). И наконец, эпитет *белый* определяет отвлеченные существительные: *белая радость*, *белое счастье*, *белые тайны*, «*белый вздох тростника*». Конкретное и отвлеченное пересекаются в сравнении: «Этого ты не понял. Разрушил нашу дружбу чистую, как лилия... *Белую*». Символика, запечатленная в слове, сочетается в «Северной симфонии» с символической предметной. Ср.: *белые слова*, *белая душа*.

Подобное же употребление имеет прилагательное *белый* в раннем творчестве Блока. Белый — цвет Девы, Прекрасной Дамы. Как цвет мистических чаяний *белый* осмысливается в таких сочетаниях, как *белая мечта*, *белая страна*, причем цвет символический распространяется не только на отвлеченные существительные, но подчиняет себе цвет предметов (*белая мечта* — *белый огонь купины*, *белая страна* — *белый светоч*).

В это же время, а иногда у тех же писателей, прилагательное *белый* сочетается с отвлеченными существительными, обозначающими отрицательные качества и состояния: «*белые отчаяния*» (Сологуб); «*белый ужас истязанья*» (Сологуб); «*белые бреды*» (Брюсов); «*белая ложь*» (Блок); ср.: «Есть слова — их дыханье, что цвет. Так же нежно и *бело-тревожно*» (Анненский). Опора для такого употребления сущес-

¹ См также статью: Белый А. Священные цвета // Белый А. Арабески. М., 1908.

твует в традиционной символике, где *белый* толкуется не только как цвет чистоты, невинности, но и как цвет несчастья¹.

Двойственность смыслового наполнения прилагательного *белый* в разных рядах сочетаний вызывает своеобразные отношения его с другими прилагательными цвета. Сочетания с прилагательными *белый — черный* могут быть противопоставлены друг другу: «*белые думы — черные думы*», «*белый сон — черный сон*», «*белая доля*» (Клюев) — «*Черная доля, белая тишь*» (Вл. Соловьев) — *черная тишь, тишина* (сочетание, встречающееся у разных писателей); в современной поэзии: «*белое настроение — черное настроение*» (Винокуров).

Взаимоотношения прилагательных *черный, темный — белый, светлый* осложняются из-за того, что в литературе XX в. они вступают в оксюморонные сочетания: «*темные восторги расставанья*» (Волошин); «*Светлой ангельской лжи не знавал я отрав*» (Блок); «*Об усопшем светло горевать*» (Ахматова); *светлое горе* (Вяч. Иванов); «*Горе светлое мое*» (Блок) и т. п. Сочетаемость слова с цветовыми прилагательными начинает определяться не только внутренней природой отражаемого явления, но и разнообразными связями слова с другими прилагательными. Так появляются сочетания «*темная любовь*» (Блок); «*черная красота*» (Брюсов). В стихотворении Мандельштама «Как этих покрывал и этого убора», где речь идет о греховной страсти Федры к Ипполиту, в ряд соотнесенных и сложно переплетающихся сочетаний, развивающих единую тему («*солнце черное*», «*черным пламенем Федра горит*», «*Федра-ночь*»; «*Страсти дикой и бессонной Солнце черное*»), включается образ «*черная любовь*» («*Любовью черною я солнце запятнала*»), который объясняет образ черного солнца в начале стихотворения и сливается с ним в конце.

Не только внутренняя природа отдельного слова-понятия, но и его разнообразные связи определяют характер сочетаемости слова с цветовыми прилагательными и соотношение его с другими словами. Например, в поэме Д. Самойлова «Ближние страны» обычные контрасты *черный — белый, правда — ложь* дают неожиданный эффект: «И он понял, что жизнь не бравада И что существованье ничтожно, И в душе его *черная правда* Утвердилась над *белою ложью*». Между существительными и прилагательными устанавливаются как бы перевернутые отношения: *черная правда — белая ложь*, которые опираются на обычную сочетаемость слов: *черная правда — страшная, жестокая; белая ложь — успокоительная, утешительная*. Выраженные при помощи цвета обычные отношения оказываются необычными.

Соотношения прилагательных *черный — белый* не укладываются в рамки противопоставления: эпитет *белый* может вступать в сочетания с теми же словами, что и *черный*, сближаясь с ним по смысловому наполнению: «*черное отчаяние*» (Л. Андреев) — «*белые отчаяния*» (Сологуб); «*черный бред*» (Блок) — «*белые бреды*» (Брюсов). Ср.: «По лестнице черной легко босиком Свершить замечательнейшую экскурсию. Лишь ужасом белым оплавится дом Да ужасом черным — трава и настурции» (Пастернак).

¹ Шериль В. И. Указ. соч. С. 66.

Широта связей слова, их противоречивый характер ведут к тому, что некоторые сочетания могут быть истолкованы двояко, например сочетание *белая смерть* может быть и сближено с сочетанием *черная смерть*, и противопоставлено ему (белая — легкая и т. п.).

Прилагательное *белый* благодаря двойственности его смыслового наполнения в некоторых случаях сочетается с теми же существительными, что и прилагательные *голубой, розовый*: *мечта розовая, голубая, белая; радость голубая, белая; счастье голубое, белое*, в других же контекстах противопоставляется голубому: «От ожиданий голубых К моим отчаяниям белым» (Сологуб); «гений Лазурных дум и белых отречений» (Вяч. Иванов).

Символика красного цвета характеризуется разнообразием и неотчетливостью. Он осмысливается и как цвет любви, и как цвет страдания, и как цвет революции. Разнонаправленность ассоциаций, с ним связанных, отражается в прямых толкованиях его символики: «О как ей не шел пунцовый цвет, Символ страстного чувства» (Брюсов); «Красный в сером — это цвет Надрывающей печали» (Волошин).

В литературе начала века красный часто осмысливается как цвет зловещий, трагический. Таков он для Блока¹. Для Белого «в красном цвете сосредоточены ужасы огня и тернии страданий» («Священные цвета»). Как цвет крови, страсти, преступления, хаоса осмысливается красный в «Петербурге». «Красный смех» в одноименном рассказе Л. Андреева — символ крови, безумия, ужаса, катастрофы. «Красный прозрачный цвет крови» окрашивает лица людей, небо, землю, солнце, свет, воздух («красный воздух»), грохот, вытесняя другие цвета: «Исчезли голубой и зеленый и другие привычные тихие цвета». В трагическую цветовую гамму рассказа входят, наряду с красным, желтый и черный цвета, как цвета ему близкие. Образ «красного смеха» дал отражения в творчестве других писателей, в частности, его использовали Блок («красный смех чужих знамен») и Белый («безумно смеется красным смехом горгона войны»; «красный ужас борьбы, хохочущий на полях Манджурии»), для которого это сочетание ассоциировалось с названием рассказа Эдгара По «Маска красной смерти» (все это — «маска красной смерти»).

Двойственность символики отражается и в необычных сочетаниях с прилагательным *красный*, разные оттенки которого передают разную меру интенсивности чувства, состояния и т. п.; ср.: «*алый стыд*» (Анненский); «*багряный стыд*» (Сологуб). В одном ряду необычных сочетаний прилагательное приобретает смысловое наполнение «сильный», «страшный» и т. п.: «*рдяный гнев*» (Бальмонт); «*рдяная тоска*» (Клюев); «*багровая ярость*» (А. Н. Толстой); «*красный испуг*» (В. Александровский); «*алая смерть*» (В. Каменский); ср. вышеприведенные сочетания *красная смерть, красные ужасы*. Подобный же круг существительных входит в метонимические обозначения, передающие состояния природы: «*багровая усталость*» (Сологуб); «*багровый ужас*» (заката) (Серафимович); «*багряные судороги*» («небо неестественно розовело, и багряными судорогами пробегали по небу зловещие отсветы горя-

¹ Миллер-Будницкая Р. З. Символика цвета и синэстетизм в поэзии на основе лирики А. Блока // Изв. Крымского пед. ин-та им. Фрунзе. Симферополь, 1930. Т. III.

щей внизу земли». — Л. Андреев), ср. в современной поэзии: «И под вечер горькие дали, Как душная бабья душа, *Багровой тревогой* дышали И бога гневил, греша» (А. Тарковский), — прямое и переносное значение слова *тревога* сосуществуют: *багровая тревога* — и свойство далей, и состояние души.

В метафорических сочетаниях разных типов прилагательное *красный* связывается с тем же кругом внутренних состояний и проявлений человеческой жизни: «*алый цветок преступленья*» (Бальмонт), ср. «*красный цветок*» Гаршина — символ мирового зла; «страх под черепом *рукою красной* распутывал и распутывал мысль» (Маяковский); «ярость пролетела мимо Николкиных глаз совершенно *красным одеялом*» (Булгаков); «*красная змеища* бабьего *отчаяния*» (Леонов).

Прилагательное *красный* вступает и в сочетания противоположного характера, где получает иное смысловое наполнение — ‘радостный’, ‘страстный’ и т. п.: «*алое лобзанье*» (Вяч. Иванов); «*алая жизнь*» (И. Коневской); «*алая ласковость губ*» (Брюсов); «*красная радость* закрыла голубой свет мудрости непротивления» (Пришвин), ср.: «*красная птица* дурьей *радости*» (Леонов); «солнце *пурпурных надежд*» (И. Филиппченко).

Неоднозначность прилагательного *красный* отражается и в ряду синэстетических сочетаний, где в одних случаях оно приобретает смысловое наполнение ‘радостный’, ‘веселый’: «*красный страстный перезвон*» (П. Потемкин); «*красный звон*» (Есенин); «*песни алые* разносятся о девической красе» (В. Каменский), — в других же окружено отрицательными ассоциациями — ‘страшный’, ‘зловещий’: «*красный вой* и грохот» (Л. Андреев); «*красным хохотом* браунинга разрывается воздух» (Белый); «*красный грохот*» (Л. Рейснер); «*алый вопль страданья*» (Сологуб); «*багровый рев*» (Белый); «*багровый крик*» (Вс. Иванов); «*страшный красный звук*» (выстрела) (Леонов).

Единственный ряд сочетаний, в котором прилагательное однозначно, это ряд, отталкивающийся от устойчивых сочетаний *красный день*, *красное лето*, *красная весна* и развивающий их значение: «Знойный, разудалый, русский *алый день*, Знойный, *кумачовый*, яркий, яркий *день*» (В. Каменский); «Я — горячее *алое лето*, Я — высокий предел всех живых» (Бальмонт); «*багряная весна*» (Бальмонт); «*рдяное лето*» (Городецкий); «*алые мгновения любви*» (Северянин), где *алый* приобретает оттенок ‘страстный’; ср. «*жизни алая весна*» (Карамзин).

Противоречивость смыслового наполнения прилагательного рождает и противоречивость его соотношений с другими цветовыми прилагательными в нецветовом употреблении. Для одних писателей красное и белое сближены: «И смолкнет *алый вопль страданья* Вкруг изукрашенных столиц, И *белый ужас истязанья* Не исказит румяных женских лиц» (Сологуб). Сближение красного и белого отразилось в образах красной и белой смерти в романе Мережковского «Петр и Алексей», где красная смерть — символ раскола, самосожжения, белая смерть — символ хлыстовства. И хлыстовство, и раскол — воплощение стихии огня и безумия.

У других писателей красное и белое противопоставлены. В «Северной симфонии» Белого силы зла воплощены в красном, противостоящем белому. Красный — цвет «сатанизма», отсюда сочетания «*багровые ужасы*» (это сочетание часто встре-

чается в разных произведениях Белого), «*красное колдовство*»; ср. у Городецкого: «*рудая волиба*».

Красное и белое могут быть противопоставлены и по другим смысловым признакам. Например, в сочетаниях «*рдяное дыхание*» (Волошин); «*красное дыханье*» (Мандельштам); «*белое дыханье*» (Бунин) красное противопоставлено белому как горячее — холодному (ср. у Белого: «*пурпуром дыхания жгла*»).

Таким образом, прилагательные, способные вступать в противоположные по смысловому наполнению сочетания, более или менее равномерно развиваются в обоих направлениях.

Существительные, с которыми сочетаются цветочные прилагательные, заключают в себе разную меру ограничения по отношению к ним, которая определяется характером оценочности, закреплённой в самих словах-понятиях. Существительные, обозначающие звук, и существительные, выражающие внутренние состояния и чувства, с этой точки зрения разделяются на две неравные группы. Слова, не заключающие в себе эмоционального отношения к обозначаемому явлению, могут сочетаться с любыми цветочными обозначениями, так как оценку данного явления привносит с собой прилагательное. Существительное в данном случае находится в слабой смысловой позиции, а вся смысловая нагрузка ложится на прилагательное. Это относится к таким словам, как *звук, голос, слово, мысль, сон, чувство* и т. п., которые в принципе не имеют ограничения в сочетаемости с прилагательным цвета; ср., например: *сон чёрный, белый, голубой, синий* (Блок), *лиловый* (Брюсов), *алый* (Блок); *тишина чёрная, белая, красная, зелёная, голубая, синяя, жёлтая* (Волошин); *звук серый* (Андреев), *чёрный* (Андреев), *белый* (Блок), *лиловый* (Анненский), *голубой* (Бальмонт), *красный* (Л. Леонов), *белый голос* (Анненский), *голубой голос* (Северянин), *чёрный голосок* (Булгаков), *красный голос* (Л. Андреев, Л. Рейснер), *румяный голос* (Вс. Иванов), *розовый голос* (Паустовский).

Слова, заключающие в себе ту или иную оценку, несущие эмоциональный заряд (*рев, вой, стон, грохот*), уже значительно менее свободны при сочетании с цветочными прилагательными. Они избирательны, так как выбор прилагательного должен согласовываться с внутренней природой понятия, выраженного существительным, которое оказывается в сильной смысловой позиции, диктуя выбор прилагательного. Об этом свидетельствует сочетаемость таких слов, как *воплъ, стон, грохот*, которая резко ограничена двумя прилагательными *чёрный* и *красный*. Аналогичная, хотя и гораздо более сложная картина в группе сочетаний прилагательного с существительным, обозначающим чувство.

Употребление цветочных прилагательных в необычных сочетаниях осложняется тем, что сами по себе непрямые их значения могут быть нестабильными, противоречивыми; одни из них имеют устойчивый характер, смысл других обнаруживается только в соответствующем сочетании. Кроме того, одно и то же цветочное прилагательное может образовывать вокруг себя по-разному «заряженные» ассоциативные поля, так что в разных группах сочетаний проявляются разные ассоциации, идущие от одного и того же цветочного определения. В зависимости от устойчивости нецветочного значения прилагательного сочетания делятся на две группы:

если не прямое значение прилагательного неустойчиво, то смысловое содержание его определяется существительным; если же прилагательное обладает отчетливым непрямым значением, то существительное и прилагательное находятся в отношении смыслового сосуществования, при котором существительное усиливается значением прилагательного (*черное предательство*).

Так как переносные употребления прилагательных взаимодействуют друг с другом, часть значений у них совпадает и одно и то же существительное может сочетаться с несколькими прилагательными, близкими по смысловому наполнению: *счастье голубое, белое, синее* и т. п. Сочетаемость прилагательных с отвлеченными существительными в таких рядах не безгранична. Она ограничивается тем, что, кроме прилагательных с размытым значением, которые могут присоединяться к противоположным по смысловому наполнению существительным, существуют прилагательные с четко очерченной экспрессией. Кроме того, ограничению сочетаемости способствует традиция символического употребления цвета.

В отличие от метонимических сочетаний, в которых прилагательное стремится освободиться от своего цветового значения, сочетания «символические» ищут укоренения в контексте, связи с ним, опоры на него. Это выражается в ряде специальных приемов, которые призваны преодолеть замкнутость, самостоятельность сочетания.

Цветовое прилагательное помещается в ряд оценочных слов. При этом в одних случаях таким образом достигается усиление признака, выраженного прилагательным: «*тяжкий-желтый сплин*» (Бальмонт); «*в озареньи святом и белом*» (Сологуб); в других — рядом стоящие слова расшифровывают смысловое наполнение прилагательного: «*Что звуков пролито, взлелеянных в тиши: Сиреневых, и ласковых, и звездных*» (Анненский); «*желтое, ужасное, проклятое, ядовитое и такое всемогущее слово — деньги*» (Куприн); «*тогда пел свисток — протяжным и как бы голубоватым тоном*» (Леонов).

Соотношения между необычными сочетаниями и их контекстным окружением могут быть и более сложными. Один из приемов мотивировки необычных сочетаний — сравнение. Слово, свободное от цветового признака, находит опору в слове, для которого такой признак характерен. Прямое и переносное употребление цветового прилагательного накладываются друг на друга, не преодолевая дальность связей между членами сравнения: «*любовь белая, как ландыш*» (Пильняк). Значимыми становятся вторичные смысловые признаки, которые и связывают сравниваемое. Иногда цветовое прилагательное дается в ряду других, которые оказываются связующим звеном между членами сравнения: «*Пусть эта мысль предстанет строгой, Простой и белой, как дорога*» (Блок); «*Испанский ум, как будто весь багряный, Горячий, как роскошный цвет гвоздик*» (Бальмонт); «*Стих расцветает цветком гиацинта, Холодный, душистый и белый*» (Волошин).

Кроме того, развиваются и «обратные» сравнения, где цветовое и нецветовое употребления прилагательного также совмещены, наложены друг на друга, но члены сравнения меняются местами — обычное сравнивается с необычным: «*День был нежно-серый, Серый, как тоска*» (Блок); «*а в небе красный, как марсельеза,*

вздрагивал, околевая, закат» (Маяковский); «Душа душна, и даль табачного, Такого же, как мысли, цвета» (Пастернак); «Рассвет был сер, как спор в кустах, Как говор арестантов» (Пастернак); «горы голубые, как вымысел» (Эренбург) и т. п.

Второй распространенный прием мотивировки необычных сочетаний — включение их в ряд сочетаний, имеющих цветовой характер. Непосредственной, близкой связи между предметами, входящими в состав сочетаний, образующих пару или цепь слов, нет. Связь между ними основана на далеких ассоциациях: «над черной Вислой черный бред» (Блок); «Вечером синим, вечером лунным Был я когда-то красивым и юным... *Синее счастье! Лунные ночи!*» (Есенин).

Иногда стихотворение или большой фрагмент прозаического текста выдерживаются в одном цветовом ключе. В серию обычных сочетаний, содержащих цветочные прилагательные, включаются необычные. Таким образом организованы, например, некоторые стихотворения Блока («Станных и новых ищу на страницах», «Город в красные пределы», «Я в четырех стенах», где ключевыми словами становятся последовательно *белый, красный, голубой*), стихотворение Бальмонта «Славянское древо» со сквозным словом *зеленый*, входящим в необычное сочетание *зеленый звон*, «Руанский собор» Волошина, в котором сочетание *фиолетовые грезы* находит поддержку в лиловом цвете конкретных предметов. Этот принцип применяется и в прозе. Как уже говорилось, так организована четвертая часть «Северной симфонии» Белого, «Красный смех» Л. Андреева, рассказ Горького «Голубая жизнь», повесть Вс. Иванова «Цветные ветра» и т. п.

Включение необычных сочетаний в ряд обычных цветочных сочетаний не сближает их по цветовому признаку, а, напротив, обостряет их различия, обнажая несовпадение смыслового наполнения; в то же время необычные сочетания воздействуют на обычные, заряжая их своими оттенками смысла. Так символика цвета, как правило вырастающая в художественном произведении на основе реального цвета конкретных предметов, дополняется, а в некоторых случаях и определяется непосредственно выраженным символическим обозначением.



Об обратимости тропов*

Мысль о внутренней связи разных видов тропа, в первую очередь метафоры и сравнения, высказанная еще в античности¹, получила развитие в русской филологии начала XX в. Экспериментируя с сочетаниями *туча, как гора, грозные очи, белая, острая луна*, А. Белый создает на их основе цепь взаимосвязанных в смысловом отношении, но по-разному структурно оформленных тропов и приходит к выводу о том, что «формы изобразительности неотделимы друг от друга; они переходят одна в другую», а «один и тот же процесс живописания, претерпевая различные фазы, предстает нам то как эпитет, то как сравнение, то как синекдоха, то как метонимия, то как метафора в тесном смысле»².

В художественной литературе наглядно представлен один из типов взаимоотношения между разноструктурными тропами — взаимодействие сравнений и метафор.

В русской классической литературе обратимость тропов как художественный прием использовалась редко. У Гоголя встречается переход от сравнения к метафоре-сравнению³: «уста-рубины, готовые усмехнуться» — «рубины уст» и переход от сравнения к метафорическому эпитету: «выставилась *шпага*, походившая на *шпиц*, торчавший в воздухе» — «лучи солнца... играя на *шпажном шпице*». В «Мертвых душах» в небольшом фрагменте совмещен переход от метафорического эпитета к метафоре-загадке и от сравнения к метафоре-загадке: «...весьма странный экипаж. Он не был похож ни на тарантас, ни на коляску, ни на бричку, а был скорее похож на *толстощекий* выпуклый *арбуз*, поставленный на колеса. *Щеки* этого *арбуза*, то есть *дверцы*... затворялись очень плохо... *арбуз* был набит ситцевыми подушками...»

* Публикуется по: Лингвистика и поэтика. М., 1979.

¹ Античные теории языка и стиля. М.; Л.: ОГИЗ—Соцэкгиз, 1936. С. 216, 219.

² Белый А. Символизм. М.: Мусагет, 1910. С. 446.

³ Левин Ю. И. Структура русской метафоры // Труды по знаковым системам, II. Тарту, 1965. С. 293.

Переход от сравнения к метафоре эпизодически встречается и у других писателей: «Дым поднимался *столбами* в чистом воздухе. Огня пожаров нигде не было видно, но со всех сторон поднимались *столбы дыма*» (Толстой, «Война и мир»); «Известная некогда *красавица* и всероссийская *умница*, давным-давно *превратившаяся* в дрянной *сморчок*» — «высохший *сморчок* упомянул было о славянских княжествах» (Тургенев, «Дым»). У Лескова на основе сравнения «он *напоминал бычка*» возникает метафора, которая несколько раз появляется для обозначения персонажа: «В больших карих глазах у *бычка* как раз светилось отражение большой, свежеперенесенной и тяжелой обиды» — «*бычок* махнул головою в сторону и начал...» («Колыванский муж»). В конце рассказа вновь появляется сравнение: «Он, как *бычок*, окончательно отмахнул головою и от Москвы и от Калуги и кончил свой курс немцем».

Значительно более активно используются взаимосвязанные тропы в литературе начала XX в. В поэзии этого времени разноструктурные тропы, передающие один и тот же образ, встречаются, как правило, в разных стихотворениях. Преобразования тропов внутри стихотворения редки. Например, у Блока: «*Луч* вонзился в прожженное сердце стекла, как *игла*» — «Золотая *игла*! Исполинским лучом пораженная мгла!» («Гимн»); «На тонкой мачте — маленький *фонарь*, Что драгоценный *камень фероньеры*, Горит над матовым челом небес» — «мы глядим На драгоценный *камень фероньеры*, Горящий в смуглых сумерках чела» («В Северном море»). Переход от сравнения к метафоре осложняется у Блока реализацией метафоры: «Вон, *точно карты*, полукругом Расходятся *огни*. Гадай, дитя, по *картам ночи*, Где твой маяк» («Болотистым пустынным лугом»).

У Белого ряд образуют метафорический эпитет, метафора-загадка и сравнение: «*Слезными росами* праздно прыснет... И хочет его молодая осинка *Слезам* своими окапать»; «Мой посох *Во слезах* — *Во серебряных росах*» («Осинка»). В стихотворении Брюсова «Ангел бледный» также содержится редкий случай перехода от метафоры к сравнению: «*Звезд вечерние алмазы* Над тобой горят светлее» — «*Звезды ярки, как алмаза грани*».

Основное применение преобразования тропов находят в прозе, в первую очередь в прозе А. Белого, у которого они более или менее последовательно проходят через все творчество, начиная от прозаических фрагментов в сборнике «Золото в лазури» до последнего романа «Маски». Обратимые тропы, возникшие в творчестве Белого, по-видимому, без влияния Гоголя, в «Серебряном голубе» — в период увлечения Гоголем — приобретают опору в гоголевском словоупотреблении. Хотя прием совпадает, функция его у Белого существенно меняется: обратимые тропы становятся одним из важных средств организации текста, одной из основ его лейтмотивной структуры.

Даже в литературе начала XX в. сфера распространения приема шире, нежели проза Белого и во многом следовавшего ему Замятина. Прием как бы носится в воздухе и появляется в разных системах словоупотребления. Например, в рассказе Л. Андреева «Оригинальный человек» встречается такое построение: «Мисс Коррайт, у которой *белки глаз* были, как глубокие *тарелки*» — «мисс Коррайт во все стороны двигала своими *тарелками*» — «вертящиеся белые *тарелки*». Переходы

от сравнения к метафоре — довольно распространенный прием в прозе раннего Пришвина («За волшебным колобком»).

В прозе 20-х годов прием встречается прежде всего у тех писателей, чье творчество в той или иной степени связано с орнаментализмом, хотя область его использования не только орнаментальная проза, но вообще проза поэтическая в самом широком смысле этого слова. У одних писателей (например, у Горького, Шолохова) превращения тропов очень редки, у других они представляют собой одну из заметных особенностей словоупотребления (Серафимович «Железный поток», Федин «Города и годы», Вс. Иванов «Цветные ветра», Тынянов «Смерть Вазир-Мухтара»¹).

Распространение взаимосвязанных тропов в орнаментальной прозе вызвано своеобразным поэтическим характером слова, его незамкнутостью, обращенностью к другому слову. Слово, словосочетание, фраза, целая сцена, а в данном случае троп обращены не только к определенному участку изображаемой действительности, но и к своим соответствиям и подобиям в тексте, либо предваряя их, либо возвращая к ним, в результате чего возникает сложная лейтмотивная структура произведения. В перекликающихся тропах выражается, с одной стороны, свойственное орнаментальной прозе тяготение к непрямому обозначению реалий, с другой, к множественности и вариативности обозначений одного и того же. Предмет не только не существует замкнуто, в своей непосредственной данности, но уже преобразованный продолжает рассматриваться в разных ракурсах.

Хотя в принципе могут быть использованы все способы выражения сравнений и метафор, в том числе и метафорический эпитет, развернутые ряды соотнесенных тропов не распространены. Даже у Белого, который увлекался этим приемом, длинный ряд преобразований встречается только в публицистике: «*заря ...напоминала леопардовую шкуру*» — «*леопардовая шкура зари*» — «*леопардовая шкура*» — «*леопардовая заря*» — «*леопардовая заревая шкура*». Как правило, из всей возможной цепи тропов используется лишь два или три ее звена. Во II Симфонии Белого то же сопоставление зари с леопардовой шкурой выглядит так: «На желтом фоне были серые пятна. *Точно леопардовая шкура* протянулась на западе» — «*леопардовая шкура* протянулась на западе».

Смысловое движение между перекликающимися тропами происходит, как правило, в одном направлении — от прямого сопоставления к его скрытому выражению, поэтому и соотношения между тропами носят более или менее однотипный и упорядоченный характер. Исходной точкой преобразования становятся те разновидности тропа, в которых смысловые отношения между его частями наиболее прояснены, выражены более четко, нежели в его производных. Это в первую очередь сравнение, которое может быть выражено не только сравнительным оборотом, творительным или именительным сравнения, но и оборотами *похожий на*,

¹ Некоторые превращения тропов в этом романе Тынянова рассмотрены в статье: Будазов Р. А. Метафора и сравнение в контексте художественного целого // Русская речь. 1973. № 1. С. 26—31.

превратившийся в и разными нестандартизованными оборотами, выражающими идею сравнения. Гораздо реже отправной точкой преобразований становятся метафора-сравнение и метафорический эпитет.

Разные тропы, передающие один и тот же образ, отличаются друг от друга соотношениями прямого и непрямого обозначения исходной реалии. В сравнении и метафорическом эпитете прямое обозначение присутствует как независимое, в метафоре-сравнении оно представляет единство с метафорической заменой, в метафоре-загадке прямое обозначение вытеснено метафорическим. С этим связан и разный эффект соотнесенных тропов, который определен степенью понятности метафоры в узком контексте и меняется в зависимости от выбора и соотношения конструкций.

Самый простой тип преобразования — переход от сравнения к метафоре-сравнению. Прямое обозначение реалии присутствует в обоих разновидностях тропа: «Ровный, как отточенная сталь, ветер звенит по лицу» — «режущая сталь ветра»; «пыльные, мягкие, как перина, улицы» — «лошади копытами выбивали пыльную перину улиц» (Федин); «глаза маленькие, похожие на картечь» — «картечины глаз» — «глаза-картечины» (Шолохов).

Аналогичным образом дело обстоит и тогда, когда метафора-сравнение сменяет метафорический эпитет или, наоборот, сменяется им: «На рыхло-бледном лице зияли резиново-красные уста» — «заплясала резина губ на лице его спутника», «текли резвой струей васильки угарного газа» — «темно-васильковые угарные газы» (Белый).

Если сравнение или метафорический эпитет преобразуется в метафору-сравнение, связь между прямым и непрямым обозначением реалии существует в явном виде, лишь по-разному структурно оформляясь. Связь между прямым и непрямым обозначением до конца не порывается и в некоторых других случаях: «Огонь фонаря, вздрагивая, шевелил желтыми лучами, как большой жирный паук» — «дрожал в стеклянной паутине огненный паук» (Горький). Такие соотношения между разноструктурными тропами встречаются в орнаментальной прозе сравнительно редко.

Гораздо чаще связь между прямым и непрямым обозначением разрывается, в контакт с разноструктурными тропами вступает метафора-загадка, которая входит в разнообразные пары и цепи: метафора-сравнение — метафора-загадка: «лезвия глаз» — «блеснул лезвиями из-под опущенных век» — «сверкали лезвия» — «к ночи раскрывшиеся лезвия глаз на шерстяной морде» (Замятин); «темное стекло густой воды» — «неотрывно смотрели на густое стекло, искали воспаленными глазами парус» (Лавренев); «пустыня стола» — «пустыня» (Федин); метафорический эпитет — метафора-сравнение — метафора-загадка: «игольчатые ледяные глаза» — «равнодушно вскинул на Орлова ледяшки глаз» — «синие ледяшки были одно время тусклыми и непонимающими» (Лавренев); сравнение — метафора-сравнение — метафора-загадка: «очи, зеленым огнем теперь блеснувшие,» — «уголья, прожигающие душу дотла» — «зеленые уголья глаз» — «глядит на него горящими угольями» (Белый).

Если превращение тропов начинается с метафоры-загадки, она непосредственно соотносится с прямым обозначением: «Голубоватые *лучи фонаря* висели в тылу человека. *Две голубоватые луны*, не грея и дразня, горели на платформе» — «Играла Венера красноватая, а от голубой *луны фонаря* временами поблескивала на груди человека ответная звезда» (Булгаков).

Более всего в орнаментальной прозе распространена смена сравнения метафорой-загадкой.

1) Сравнение выражено сравнительным оборотом: «Как намазанная *телега*, захрипел *голос*» — «старик сразу согнал морщинки..., и опять на всю степь захрипела намазанная *телега*»; «На громадных ресницах, как красные *слезы*, дрожали капли крови» — «На ресницах висли новые красные *слезы*» (Серафимович); «Эта *лавка* — как *коробочка* любознательного и важного мальчика, из которого выйдет профессор ботаники» — «Нету,— отвечает Гедали, навешивая замок на свою *коробочку*» (Бабель); «*Сумерки* в осень закрывают золотую землю, как *вьюшка* печную трубу» — «*Вьюшка* небесная прикрыла землю» (Пильняк); «на передке, как *пень, мужичонко*» — «оглянулся *пень* с передка, сморкнулся и опять к ленточкам прильнул» — «протянул *пенек*: Тпруу!» — «Коричнево-серый *пенек* на передке, спустив вожжи, дремал» (Вс. Иванов).

2) Метафора-загадка сменяет сравнение, выраженное творительным падежом, предполагающее более тесные смысловые отношения между членами сравнения, нежели сравнительный оборот: «*шматками пакли* — усы, *шматками пакли* — брови» — «Солдат обернулся и *шматки пакли* упали на глаза» (Гладков); «Переваливались *слонами* грузовые *автомобили*» — «*Слоны* налетали друг на друга, рыча и встряхивая кладь на своих спинах»; «внезапно проснулось непробудное добро, и друг перед другом *люди* распахнулись *весенними окнами*» — «*Весенние окна*, распахнувшиеся навстречу друг другу при первом вскрике радости, внезапно захлопнулись ставнями на кованых болтах» (Федин).

Подобные же преобразования происходят и тогда, когда сравнение выражено каким-нибудь иным способом: «...вижу *девушку, похожую на Гедду Габлер*» — «Человек пять моряков за столиками, очень нетрезвых, шумят, и в центре их *Гедда Габлер*» (Пришвин); «С высоты то, что я вижу вместо *катера, похоже по форме на гигантскую, разрезанную миндалину. Миндалины* скрывается под мостом» (Олеша).

В орнаментальной прозе встречается, в частности, переход от сравнения человека с животным к метафоре, напоминающий знаменитое толстовское уподобление Сони кошке, вслед за которым появляется метафора: «Плавностью движений, мягкостью и гибкостью маленьких членов и несколько хитрою и сдержанною манерой *она напоминала* красивого, но еще не сформировавшегося *котенка, который будет* прелестною кошечкой. ...видно было, что *кошечка* присела только для того, чтобы еще энергичней прыгнуть и заиграть с своим cousin» («Война и мир»). Метафора появляется для обозначения Сони и впоследствии: «Соня? — подумала она, глядя на спящую свернувшуюся *кошечку* с ее огромной косой...» (ср. в эпилоге «Войны и мира»: «она, как *кошка*, прижилась не к людям, а к дому»).

Аналогичны переходы, например: «Француз... обнимал за талию примостившуюся у него на коленях тихонькую *женщину, похожую на белую гладкую кошку*» — «Дай папиросу, французик, — мякнула неожиданно *кошечка*, свернувшаяся на коленях Леона» (Лавренев); «Вошел *похожий на бесхвостого хорька* капитан» — «— Слушаю, — любопытно глядя, ответил *хорек*» — «Любопытные огни заиграли в глазах *хорька*» (Булгаков); ср.: «В первом человеке все было *волчье*» — «на голове у волка была папаха...» — «Волк вынул из кармана черный, смазанный машинным маслом браунинг и направил его на Василису» — «Оружие-е? — спросил *волк*».

Преобразования могут касаться не только прямого обозначения, но захватывать и его ближайшее окружение. Уже рассмотренные типы соотношения тропов осложняются: «*Похожая на яичную скорлупу, телега* с хрустом перекадилась через железнодорожный переезд» — «Плыли они по неукатанным улицам *в хрустящей скорлупке*» (Федин).

Развитие образа во всех этих случаях однонаправленно — все тропы при разном формальном выражении основаны на одном общем признаке, имеют единое общее значение. Не выходя за пределы преобразования одного и того же сопоставления, которое приобретает разное структурное оформление, вариации одного и того же позволяют увидеть объект сопоставления в слегка измененных ракурсах, так как на первый план выдвигается то прямое обозначение предмета, то метафорическое его замещение.

Преобладание метафор-загадок над метафорами-сравнениями связано прежде всего с разными возможностями этих разновидностей тропа: не всякое сравнение имеет два метафорических соответствия. Возникновению некоторых метафор-сравнений препятствуют семантические ограничения. Трудно себе представить метафоры-сравнения, возникшие на основе сравнения человека с животным, пнем и т. д., в то время как метафоры-загадки возникают на основе таких сравнений беспрепятственно.

Распространение в орнаментальной прозе именно метафор-загадок, кроме того, связано и с сущностью этой разновидности метафоры, с ее основным свойством, которое и легло в основу ее обозначения, и с общим отношением к слову. Метафора такого типа вызывает больший или меньший эффект остранения, который и существен для орнаментальной прозы, где связи между словом и реалией смещены, а отношения между словами принципиально перепутаны: «*Кочка — осокистая голова, кочки — лохматые руки*» — «Лохматую *кочку* наклонил к Калистрату Ефимычу» (Вс. Иванов). В орнаментальной прозе встречаются даже перевернутые отношения между обозначениями, объединенными сравнением — в сравнении дано прямое обозначение предмета. У Вс. Иванова вслед за сравнением «*копна, похожая на лошадиную голову*», идет метафора, проясняющая связи между реалиями: «фыркает *копна*».

Сдвинутость отношений между словом и реалией в разной мере обнажена в разных типах контекстов. Соотнесенные в пределах развернутых отрезков текста, тропы в то же время могут быть не связаны со своим непосредственным окружением: прилагательные и глаголы, относящиеся к метафоре, сохраняют связь с

прямым обозначением. Если связи метафоры с окружающим контекстом нарочито оборваны, реальность может быть во многих случаях восстановлена и без соотнесения со сравнением: «По второму ярусу *каменного солдата* протянулось синим пояском железное уведомление: помещаются тут трактир, постоянный двор и мебелированные комнаты» — «Был и без того *дом* тот в дряхлости своей столетней крепок, *как* старый николаевский *солдат*» (Леонов); «...Поглядел на него *морской водой* доктор» — «Его приветствовала водянистая улыбка и *глаза*, выразительные, *как морская вода*» (Тынянов).

В тех же произведениях существует и другой тип контекстов. Вырванные из контекста фразы на первый взгляд могут казаться непосредственно направленными на предмет, но эта иллюзия разрушается, как только они вписываются в широкий контекст и рассматриваются на фоне предшествующего: «Разоблаченный *из мантии*, он был неправдоподобен»; ср.: «*Шуба* волочилась, *как мантия*» (Тынянов).

В контекстах этого рода наглядно обнаруживается зависимость, существующая между разнотропными тропами. Хотя формально происходит только переход от сравнения к метафоре, соотношения между тропами таковы, что метафора не самодостаточна, она предполагает соотнесенность со сравнением, возвращение к нему, т. е. и обратное преобразование метафоры в сравнение. Если метафора-сравнение независима от соответствующего сравнения, то метафора-загадка в некоторых случаях связана с ним очень тесно.

Возвращение к исходному тропу предполагают и те сочетания, в которых метафора связана с прямым обозначением далекой и скрытой ассоциативной связью, например тыняновское сочетание «*полемические штиблеты*» (ср.: «Палевые *штиблеты* звучали резко, *как* журнальная *полемика*»).

Рассмотренные случаи использования обратимых тропов образуют устойчивый центр, в который входят типичные способы их преобразования. В то же время существуют и преобразования, которые развития не получают, но свидетельствуют о стремлении расширить возможности приема. Расширение это идет в разных направлениях, касаясь и структуры тропов, и их смыслового наполнения. Помимо обычного перехода от сравнения к метафоре встречаются и довольно редкие переходы от метафоры к сравнению: «*Поморгает* на мамочку *суриком* переполненных *глаз*» — «Едим *разрезом* раскосых, китайских *глазенок*, кроваво налитых, *как суриком*, вдруг *подморгнет*» (Белый). В цепь преобразований включается глагольная метафора: «...Выходила на берег высматривать, *не закрылится* ли косым летом ожидаемый *парус*» — «Парус уже был виден ясно. Большой, розовато-желтый, он неся по воде *крылом* веселой птицы» — «под розово-желтым *крылом* выплыл из сини черный низкий корпус» (Лавренев).

Прямолинейное движение от сравнения к метафоре осложняется метонимическими переносами: «— Ась? — скрипнул из-за угла *медник*, *как* немазаная *телега*» — «Отозвалась и немазаная *телега*» — «Заскрипел *медник*, *будто* немазаная телега» — «Вдруг у самого носа слышит знакомый *голос*, *хриплый*, *как* немазаная телега» (Белый); «Мой консул вдруг превращается в прекрасную девушку... с гла-

зами цвета лиловых колокольчиков» — «Лиловые колокольчики улыбаются» — «Колокольчики молчат» (Пришвин).

Признак, на основе которого возникают разноструктурные тропы, как правило, постоянный, может терять устойчивость. По мере перехода от одного вида тропа к другому происходит не только смена конструкции, но и смена признака: «Помещение это сырое и темное, как в сапоге здесь: потолки висят тяжело, гнетут потолки: весь дом на нижнем этаже, как на сапогах, стоит. Разделены сапоги длинными сквозными воротами» (Леонов).

Разнообразные смысловые вариации слова связаны с текучестью слова в прозе тех лет — один и тот же признак или действие распространяется на широкий круг предметов, близких и далеких, объединенных смежностью или чисто ассоциативными субъективными связями, в результате чего на первый план выходит то одно, то другое смысловое наполнение слова.

Иногда в пределах небольшого контекста сталкиваются два пересекающихся ряда тропов, содержащих разные прямые обозначения при одинаковом непрямом эквиваленте. Это усложняет смысловое движение текста, так как точки соприкосновения устанавливаются не только внутри ряда, но и между рядами. В романе А. Белого «Петербург» обозначение *куб* относится попеременно то к домам, то к карете: «Дома сливались кубами в планомерный пятиэтажный ряд» — «Вдохновение овладевало душою сенатора, как стрелою линию Невского разрезал его лакированный куб» — «черный куб кареты» — «черновато-серые домовые кубы» — «Аполлон Аполлонович наслаждался подолгу без дум четырехугольными стенками, пребывая в центре черного, совершенного и атласом затянутого куба».

Один и тот же образ может последовательно прилагаться к разным реалиям: «Он подошел к рампе и вызываясь взмахнул головой перед пустым мешком зрительного зала»; «В черной глубине мешка одиноко замер жалкий, красноватый огонек» — «Сцена тоже имела что-то общее с раздутым мешком» — «В пустом мешке сцены непрерывно и гулко, вперебой звучали их голоса» — «Он смотрел в мешок тьмы, на красную точку огня, искал чего-то в тусклом сумраке сцены» (Горький).

Подобное распространение единого образа на разные предметы имеет аналогию у Гоголя, хотя и не разворачивается у него в серию обратимых тропов. Имеется в виду сравнение Собакевича с медведем, за которым следует метафора «медведь! совершенный медведь!», развивающаяся и дальше: «Родился ли ты уж так медведем, или омедведила тебя захолустная жизнь». От исходного сопоставления отвечаются боковые линии: «Фрак на нем был совершенно медвежьего цвета, в углу стояло ореховое бюро на пренелепых ногах, совершенный медведь».

Одна из форм соотношения перекликающихся тропов в тексте — непосредственное их следование друг за другом: «Выбивалось пламя и пропадало в гигантских веретенах пыли. Пыльные веретена неслись по городу и вертелись» (Ремизов). Перекликающиеся тропы могут быть сосредоточены в небольшом, легко обозримом фрагменте текста — в абзаце или рядом стоящих абзацах. Их внутренняя связь в этих случаях лежит на поверхности, но и действие их распространяется только на эти небольшие фрагменты, в них исчерпываясь. Для орнаментальной прозы не

менее характерно разъединение тропов, которые оказываются отделенными друг от друга большими фрагментами текста. Чем больше соотнесенные тропы оторваны друг от друга, тем больше их объединяющая роль в тексте. Связывая оторванные друг от друга фрагменты, соотнесенные тропы включаются в специфическую структуру текста, основанную на повторах, перекличках, лейтмотивах.

Поскольку превращения тропов — одна из форм выражения множественности и вариативности обозначений одной и той же реалии, преобразования тропов используются не только самостоятельно, но составляют отдельные звенья в цепи разнородных обозначений предмета: «Рыча гигантскими гусеницами, ползли *глыбастые суставчатые танки*» — «Тупо и лениво ползли *суставчатые* серые *громады* в синь озер» — «*Глыбастые громады*, огрызаясь пулеметами, отползли назад» — «Пешие настигали его железом, сбыченными лбами, *глыбами танков*» (Малышкин).

Преобразование сравнения в метафору часто сопровождается повторением метафоры. На основе повторяющейся метафоры возникает сквозная деталь. Специфичность орнаментальной прозы в том, что для нее характерна не просто повторяющаяся деталь, но именно деталь, возникшая на основе тропа. Например, в «Островитянах» Замятина на основе сравнения губ с червями возникает устойчивая метафора *черви*, которая сопровождает персонажа на протяжении всего повествования.

Вспышка интереса к трансформации тропов падает на литературу 1920-х годов. В литературе последующего времени, когда лейтмотивность как основной принцип организации текста теряет актуальность или приобретает не столь обнаженные формы, интерес к этому приему угасает. Это, однако, не значит, что прием исчерпал себя и не сможет стать активным в рамках иной системы словоупотребления. Об этом свидетельствуют те, хотя и немногочисленные факты превращения тропов, которые встречаются в современной прозе, гораздо более простой и строгой, нежели проза орнаментальная. Ср.: «*голова* продолговатая, как *дынька*» — «*дынька* крошечной *головы*» (В. Катаев); «неподвижные серые *глаза* были как *две заслонки*» — «слезы, покотившиеся *из-за заслонок*»; «маленький, быстрый, как *оса*, «*мессеришмитт*»» — «вьющаяся в небе страшная *стальная оса*» (Симонов).

Хотя сжатость стихотворного пространства, по-видимому, мешает развитию этого приема, он встречается и в современной поэзии: «*Абажуры* на блестящих ножках *алели* изнутри, *Как горные тюльпаны*» — «Красные *тюльпаны* зажигали по залу венчики огней» (Кс. Некрасова); «...горячий *воздух Качается*, как *люлька* над тобой, И вдруг находишь странный угол чувств: Есть в этой *люлке* щель, и сквозь нее Проходит холод запредельный» (Тарковский); «На острове плоском, где дышат сквозь сон Лишь травы одни да камень, *Как сказка, возникло* из давних времен Красы небывалой *виденье*. А *сказку* рубил деревенский топор, Простые мужицкие руки» (Вс. Рождественский).

Возможность дальнейшей жизни приема заложена в самой его природе — в неразрывности связи сравнения и метафоры.



О повторе тропов в художественных текстах *

В основе некоторых приемов словоупотребления и принципов организации текста лежит лексический повтор. Повторы могут группироваться вокруг одного предмета или сближать разные предметы и планы изображения, устанавливая точки соприкосновения между разными персонажами, персонажем и окружающим его миром и т. д.

Одна из разновидностей повтора в художественном тексте — повтор тропа. Повторяющиеся тропы имеют разное происхождение. Их источником может быть реальия, имеющая в тексте самостоятельную значимость. В повести И. С. Тургенева «Вешние воды» изображение ночного вихря («Вихорь, не холодный, а теплый, почти знойный, ударил по деревьям, по крыше дома, по его стенам, по улице») предшествует появлению тропов, которые изображают чувства Санина и Джеммы. Это сравнение: «Мгновенно, как тот вихрь, налетела на него любовь»; метафора: «...Над всем этим вихрем разнообразных ощущений, впечатлений, недосказанных мыслей постоянно носился образ Джеммы»; сочетание метафоры и сравнения: «...Они оба не могли опомниться и только сознавали подхвативший их вихорь, подобный тому ночному вихрю, который чуть-чуть не бросил их в объятия друг друга».

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

* Публикуется по: Проблемы экспрессивной стилистики. Ростов-на-Дону, 1987. С. 100—106

Разные — и прямые и не прямые — употребления повторяющегося слова обобщают заглавия некоторых произведений («Дым» И. С. Тургенева, «Обрыв» И. А. Гончарова, «Чайка» и «Вишневый сад» А. П. Чехова). Тропы такого происхождения представляют собой одно из проявлений более общей закономерности возникновения образов, которая выражается в зависимости средств изображения от предмета изображения, и могут быть рассмотрены в связи с другими проявлениями этой общей закономерности, не имеющими отношения к лексическому повтору.

Повторяющийся троп может и не иметь опоры в реалии. Различаются два типа таких тропов. Повторяющийся троп первого типа характеризует один предмет речи, актуализируя разные его признаки: «Как камень, брошенный в гладкий источник, я встревожил их спокойствие и, как камень, едва сам не пошел ко дну!» (М. Лермонтов. «Герой нашего времени»); «Он сошел вниз, избегая подолгу смотреть на нее, как на солнце, но он видел ее, как солнце, и не глядя» (Л. Толстой. «Анна Каренина»); «То, что было между нами, промелькнуло мгновенно, как молния, и как молния принесло смерть и гибель» (И. Тургенев. «Фауст»).

Более существенна роль повторяющихся тропов, которые сопровождают разные предметы изображения. Как последовательный принцип организации текста повторяющиеся тропы при самых разных предметах изображения использует Н. В. Гоголь. С этой точки зрения особенно показательна его повесть «Страшная месть», в которой повторяющиеся тропы разного характера сближают и перекрещивают разные планы изображения: «Весь дрожал, как осиновый лист» — «Ляхи, будто упавший осенью с дерева на землю лист, усеяли собою гору»; «Пальцы летали, как муха по струнам» — «[Днепр] глотает людей, как мух»; «...белую, как снег, кисею» — «твои волосы белы, как снег»; «серую пылью валится вода» — «искрами, будто пылью, обсыпали себя казаки»; «Как вихорь, будешь ты летать перед казаками» — «Вихрем вьется грива вороного коня» — «И как вихорь, поворотил пан Данило». Сравнение с морем объединяет разнородные, в том числе и далекие друг от друга предметы речи. Оно распространяется на горы: «...не задорное ли море выбежало в бурю из широких берегов, вскинуло безобразные волны, и они, окаменев, остались недвижны в воздухе»; на людей: «Ты посинел, как Черное море, красное море запорожцев»; на отвлеченные понятия: «пошли, пошли и зашумели, как море в непогоду, толки и речи между народом».

Повторяющиеся тропы при разных объектах изображения — одно из распространенных средств сближения персонажей. В романе «Обрыв» сравнение с русалкой попеременно характеризует Марину, Улю и Веру, а сравнение со статуей — Беловодову, Веру и бабушку. При помощи повторяющегося сравнения *как лунатик*, которое входит в состав более развернутого повтора, изображаются Валерия и Муций в «Песни торжествующей любви» И. С. Тургенева. Сравнение с мертвецом связывает в этой повести Фабия и Муция.

При помощи повторяющихся тропов не только устанавливается сходство между персонажами, но и акцентируется различие между ними, поскольку основа для сравнения может быть разной: «Под носом торчали у него коротенькие и густые

усы»; «но они так неясно мелькали сквозь табачную атмосферу, что казались мышью, которую винокур поймал и держал во рту своем, подрывая монополию амбарного кота» — «Однако ж проницательный глаз увидел бы тотчас, что не изумление удерживало долго голову на одном месте. Так только старый, опытный кот допускает неопытной мыши бегать около своего хвоста»; «а между тем быстро созидаёт план, как перерезать ей путь в свою нору» (Н. Гоголь. «Майская ночь»).

Опорные слова повторяющихся тропов индивидуализированы в неодинаковой мере. Часть тропов у разных писателей повторяется. Это сравнения со зверем, птицей, насекомым, растением, сравнения *как ребенок*, *как дитя* и некоторые другие. Устойчивые образные характеристики представляют собой определенную систему ценностей, по отношению к которой рассматриваются и с которой соотносятся персонажи.

Так, сравнения *как ребенок*, *как дитя* характеризуют различных персонажей романов И. С. Тургенева. В романе «Рудин» оно несколько раз повторяется в речи Лежнева по отношению к разным персонажам: «Наталя не ребенок, поверьте мне, хотя, к несчастью, неопытна, *как ребенок*»; «При уме ясном, обширном, он был мил и забавен, *как ребенок*» (о Покорском); «Он живет на чужой счет не как проныра, а *как ребенок*» (о Рудине); «...плакал, *как ребенок*, когда провожал его за границу» (о себе). Авторская оценка Липиной («Александра Павловна глядела и смеялась, *как ребенок*») затем повторяется в речи Ласунской: «*Совершенное дитя... ребенок настоящий*». Эта же сквозная характеристика устанавливает точки соприкосновения между разными персонажами романа «Дворянское гнездо»: «...заплакал, слабо всхлипывая, *как дитя*» (о Лемме); «...он блаженствовал, упивался счастьем; он предавался ему, *как дитя*... Он и был невинен, *как дитя*, этот юный Алкид» (о Лаврецком); «Лаврецкий глядел... на нежные щеки, которые загорели у ней, *как у ребенка*»; «...она еще *совсем дитя*, хоть ей и девятнадцать лет» (о Лизе); «...обрадовалась, *как дитя*» (о Варваре Павловне).

Тропы всех рассмотренных типов или некоторых из них могут концентрироваться в одном произведении. В «Анне Карениной» Л. Н. Толстого Варенька, а затем Анна сравниваются с цветком, Анна сравнивает с цветком Кити, Вронский, Каренин и Левин в разных сценах сопоставляются с собакой, в других сценах они имеют родовую характеристику *зверь*, *животное*. Сравнение с ребенком в разных сценах характеризует и Анну, и Каренина, и Левина. Птице уподобляются любимая лошадь Вронского Фру-Фру и Анна, а затем Сережа.

Неоднократно отмечалось, что Л. Н. Толстой устанавливает параллель между Анной и Фру-Фру. В доказательство обычно приводится почти буквальный повтор — Вронский в сцене сближения с Анной: «Бледный, с дрожащею нижнею челюстью, он стоял над нею и умолял успокоиться, сам не зная, в чем и чем» и в сцене с Фру-Фру: «С изуродованным страстью лицом, бледный и с трясущейся нижнею челюстью, Вронский ударил ее каблуком в живот». Повтор этот характеризует персонажа, который един в разных ситуациях, и одновременно сближает разные планы изображения. Связывает Анну и Фру-Фру и совпадающее сравнение с птицей. Оно дважды повторяется при изображении Фру-Фру: «Канавку она перелетела,

как бы не замечая. Она перелетела ее, как птица»; «Она затрепыхалась у его ног, как подстреленная птица». Затем оно переходит к Анне. Когда Вронский упал на скачках, «Анна стала биться, как пойманная птица». Так оказываются связанными три сцены романа — сближение Вронского с Анной, которое рисуется как убийство, смерть Фру-Фру и сцена на скачках, предвещающая решительное объяснение Анны с мужем. Повторение тропов осложняется тем, что в них включаются не только родовые, но и видовые обозначения. Родовое обозначение может входить в состав тропа, которому подчинено несколько видовых тропов, каждый из которых закреплен за определенным предметом речи. Например, в повести Н. С. Лескова «Смех и горе» общая метафора — «*обитатели подводного царства*» — конкретизируется во множестве частных метафор. Персонажи приобретают разные образные соответствия: *судак, плотичка, ерш с карасем, пескарь, щука, омар, кит*. В ряде случаев одни персонажи имеют родовые характеристики, другие — видовые. Персонажей в повести А. П. Чехова «Степь» характеризуют сравнения с птицами. Эти сравнения сконцентрированы в сцене на постоялом дворе. Моисей Моисеич взмахивал фалдами, точно крыльями. Его брат Соломон казался «*коротким и кургузым, как оципанная птица*». В этой же сцене с птицей сравнивается графиня Драницкая: «...показалось ему, что какая-то *большая черная птица* пронеслась мимо и у самого лица его взмахнула крыльями». В другой сцене вновь используется родовой образ: объездчик Варламова «с *быстротой птицы* полетел к обозу». На этом фоне используется несколько видовых образов: «баба голенастая, как *цапля*»; «глаз не смыкаю, словно *сыч* какой». Счастливый Константин, рассказывая о жене, дважды называет ее *сорокой*.

Кроме того, родовое и видовое обозначения употребляются по отношению к одному и тому же персонажу. В IX главе «Страшной мести» с птицей сравнивается пан Данило: «*Как птица*, мелькает он там и там», а в главе XIII — безумная Катерина: «*Как птица*, не останавливаясь, летела она...»; «Я вся стала легка, как *птица*». Для обозначения тех же персонажей используются видовые обозначения: «Она кротка, не памятозловна, как *голубка*»; «Встань, мой ненаглядный *сокол*». В «Вешних водах» трех центральных героев связывает уподобление птице. Думая о Джемме, Санин называет ее «*кроткой голубицей*». Родовой образ появляется в речи Полозовой и относится к ней и Санину: «Ну, теперь мы — вольные *птицы*. Поедем прямо, как летают *птицы*». Затем родовой образ характеризует только Полозову: «Она *птицей* взвилась на седло». И в последний раз в авторской речи по отношению к ней употреблен видовой образ, противопоставленный родовому, отнесенному к Санину: «...Глаза выражали одну безжалостную тупость и сытость победы. У *ястреба*, который когтит пойманную *птицу*, такие бывают глаза». В повести И. С. Тургенева «Призраки» общее сопоставление «люди — птицы» имеет несколько видовых преломлений («как *ласточки*», «как *кобчик*»). Некоторые из таких уподоблений имеют опору в изображаемых реалиях: «Мы начали перелетывать с берега на берег, как кулички-песочники, которых мы то и дело будили и за которыми гнались».

Еще сложнее отношения между родовыми и видовыми обозначениями в романе «Обрыв». Разные персонажи имеют устойчивые образные характеристики, которые передаются то сравнением, то метафорой и отражаются в речи разных персонажей: Волохов — *волк* (сближение это носит и фонетический характер), Тушин — *медведь*, Ульяна — *коза*, Вера — в восприятии Райского — *кошка* и т. п. В реплике Веры присутствуют и общий родовой образ, и разные видовые образы как частные проявления единого начала: «— Все вы звери... он *волк*, Тушин — *медведь*... — А я кто? — вдруг, немного развеселясь, спросил Райский <...> — Вижу, хочется сказать “осел” <...> — Какой вы *осел*! Вы *лиса*, мягкая, хитрая; заманить в западню... тихо, умно, изящно». От основного тропа отходят частные образы *волчья ложь*, *волчьи манеры*, *медвежья сила*, в них включается и языковой фразеологизм *медвежья услуга*.

Некоторые персонажи имеют несколько образных характеристик, почерпнутых из одного источника: «У ног ее, как отдыхающий лев, лежал... Марк». Райский называет Марка собакой. Марк, размышляя о разрыве с Верой, обращается к разного рода звериным образам: «“Волком” звала она тебя в глаза, “шутя”... теперь, не шутя, заочно, к хищничеству волка — в памяти у ней останется ловкость лисы, злость на все лающей собаки, и не останется никакого следа — о человеке!» Образные характеристики разных персонажей совпадают полностью или частично: Тушин и бабушка сравниваются с конем; если Марк — волк, то Викентьев — волчонок и т. д. Кроме того, персонажи имеют и общую родовую характеристику: «Марк... трясся головой, как косматый зверь...; ...опять, как зверь, помчался в беседку, унося добычу»; «Райский... более исступленный и дикий, чем раненый зверь»; «Тушин... прорычал... нагибаясь к ее лицу, трясаясь и ошетинаясь, как зверь, готовый скакнуть на врага»; «Бабушка, как раненый зверь, упала на одно колено».

В романе Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы» Федор Павлович и Митя сравниваются с насекомым. Митя применяет к себе не только родовое обозначение, но и серию видовых: *фаланга*, *клоп*, *тарантул*, *таракан*. Другая образная характеристика (*зверь*) связывает Митю и Грушеньку, по отношению к которой употребляются и родовое, и видовое слово: «Это — тигр».

Повторяющиеся тропы, при помощи которых изображаются персонажи разных произведений, — лишь частное проявление более общей тенденции к изображению разного в одном образном ключе. Образ тяготеет к универсальности. Повторяющиеся тропы выходят за пределы четко очерченной сферы изображения, захватывая разные тематические области. В «Мертвых душах» Н. В. Гоголя при изображении Собакевича и окружающей его обстановки используются оба типа повторяющихся тропов. Один ряд включает в себя тропы, соотнесенные с центральным предметом изображения: «...Дрозд темного цвета с белыми крапинками, очень похожий тоже на Собакевича»; «...Каждый предмет, каждый стул, казалось, говорил: “И я тоже Собакевич!” или “И я тоже очень похож на Собакевича!”». Вторым рядом однотипных образов, объединяющий почти те же предметы изображения, уже не имеет опоры в непосредственно присутствующей в тексте реалии: «Собакевич... совершенный медведь — пузатое ореховое кресло на пренелепых четырех но-

гах, совершенный медведь». В «Вешних водах» с птицами сравниваются не только персонажи, но и вихрь. В «Обрыве» обыгрывается сопоставление *страсть* — волк, *страсть* — тигр, *страсть* — удав. В «Братьях Карамазовых» параллель человек — зверь развертывается через серию метафор, включающих отвлеченные понятия: «Во всяком человеке, конечно, таится зверь, зверь гневливости, зверь сладострастной распалемости от криков истязуемой жертвы, зверь без удержу, спущенного с цепи, зверь нажитых в разврате болезней, подагр, больных печенок и проч.»

Различные повторы устанавливают внесюжетные точки пересечения разных тем и персонажей. Так, в частности, противопоставляются и сближаются персонажи, которые могут непосредственно не сталкиваться. Персонажи при всей их замкнутости и самостоятельности оказываются разомкнутыми и обращенными и к изображаемому миру, и к другим персонажам. Особенность этого двойного эффекта в том, что и замкнутость персонажа, и его «открытость» могут создаваться одними и теми же средствами. Повторяющиеся тропы при разных предметах речи в свою очередь могут быть лишь отдельными звеньями развернутых образных рядов.



О роли тропов в организации стихотворного текста*

Троп в стихотворном тексте используется и как частный, и как основной прием его организации. Смысловые отношения, которые складываются в стихотворной строке или соседних строках, могут повторяться в развернутом тексте.

Место и роль, тропов во множестве стихотворных текстов определены двумя общими принципами, которые имеют разные конкретные проявления. Один из них — множественность образных соответствий при одном предмете речи. Другой — изображение разных предметов речи в одном словесно-образном ключе.

При последовательном осуществлении первого принципа стихотворение представляет собой серию образных соответствий к одному предмету речи. В зависимости от того, какой троп лежит в основе стихотворения, можно выделить несколько типов построения текста. Один из типов организации текста представлен в стихотворении Фета «Восточный мотив», где повторяющийся предмет речи имеет пять образных соответствий:

С чем нас сравнить с тобою, друг прелестный?
Мы два конька, скользящих по реке,
Мы два гребца на утлом челноке,
Мы два зерна в одной скорлупке тесной,
Мы две пчелы на жизненном цветке,
Мы две звезды на высоте небесной.

Этот же принцип лежит в основе стихотворения Вяч. Иванова «Любовь» («Мы — два грозой зажженные ствола...»), стихотворения Бальмонта «Возглас боли» («Я возглас боли, я крик тоски»), стихотворения Брюсова «Женщине» («Ты — женщина, ты — книга между книг...»), части стихотворения Цветаевой «Имя твое — птица в руке...» и т. д.

* Публикуется по: Язык русской поэзии XX вв. М., 1989. С. 53—76.

Второй тип текстов организован повторяющимся местоимением *это*, которое соотнесено с обозначением реалии или явления, вынесенного в заглавие и вводит в серию «поэтических определений». Так организована значительная часть стихотворения Пастернака «Определение поэзии» («Это — круто налившийся свист, Это — щелканье сдавленных льдинок, Это — ночь леденящая лист, Это — двух соловьев поединок...»), стихотворение Ахматовой «Про стихи» («Это — выжимки бессонниц, Это — свеч кривых, нагар, Это — сотен белых звонниц Первый утренний удар...»).

Сущность определенного предмета речи раскрывается и через сравнения. Стихотворение может строиться как серия сравнений к одному предмету речи:

Как красный цвет небес, которые не красны,
 Как разногласье волн, что меж собой согласны,
 Как сны, возникшие в прозрачном свете дня,
 Как тени дымные вкруг яркого огня,
 Как отсвет раковин, в которых жемчуг дышит,
 Как звук, что в слух идет, но сам себя не слышит,
 Как на поверхности потока белизна,
 Как лотос в воздухе, растущий ото сна,
 Так жизнь с восторгами и блеском заблужденья
 Есть сновидение иного сновиденья.

Бальмонт.

Как сравнение может строиться каждая строфа стихотворения. Например, стихотворение Сологуба «Счастье» состоит из трех строф, каждая из которых представляет собой сравнение. Предмет сравнения во всех трех строфах — заглавное слово, образ же сравнения меняется. Кроме того, каждая строфа может строиться как серия тропов. Стихотворение, открывающее «Александрийские песни» Кузмина, состоит из трех строф, каждая из которых представляет собой несколько сравнений при повторяющемся предмете речи: «Как песня матери / над колыбелью ребенка, / как горное эхо, утром на пастуший рожок отозвавшееся, / как далекий прибой / родного, давно не виденного моря, / звучит мне имя твое / трижды блаженное: / Александрия!»

И, наконец, текст может содержать серию перифраз к прямому обозначению: «Падает снег»; «Белые, влажные звезды! Я так люблю вас, Тихие *гости оврагов*»; «О белые звезды; Белые *блестки мечты!*» (Анненский). Прямое слово выносится в заглавие стихотворения и соотносится с перифразами текста как отгадка с загадками. Например, у Фета «Пароход» — *злой дельфин, конь морской*. В некоторых текстах поток разнотипных ассоциаций не имеет самодовлеющего значения. Например, в стихотворении Заболоцкого «Лесное озеро» сменяет друг друга цепь образных соответствий, заглавного слова — *хрустальная чаша, целомудренной влаги кусок, убежище рыб и пристанище уток, бездонная чаша прозрачной воды, источник правды, купель*.

В текстах другого типа перифразы превращаются в смысловую и композиционный стержень стихотворения, пронизывая его от начала до конца. Этот тип организации текста характеризует ряд стихотворений Вяч. Иванова («Утренняя звезда», «Дриады», «Цикада», «Небосвод», «Фейерверк»), «Туман» Брюсова, «Дожди», «Дальние руки» Анненского и т. п.: «Вдоль тихого канала Проходит вереница Поникших белых дев. Они идут устало, Закрыв вуалью лица И стан фатой одев. Из тихого канала, Как белые громады, Встают ряды коней, И всадники их рады Дышать вечерней влагой, Спешат скорей, скорей! Вдоль тихого канала Летят лихой ватагой И манят дев с собой. Им руки простирают. И белый плащ свивают С их белою фатой!» (Брюсов).

Разнотипные ассоциации могут отражать точку зрения разных лиц; воспринимающих одно и то же. Так организовано стихотворение Гумилева «Луна на море»: «Луна уже покинула утесы, Прозрачным море золотом полно, И пьют друзья на лодке остроносой, Не торопясь, горячее вино. Смотри, как тучи легкие проходят Сквозь лунный столб, что в море отражен, Одни из них мечтательно находят, Что это поезд богдыханских жен; Другие верят — это к рощам рая Уходят тени набожных людей; А третьи с ними спорят, утверждая, Что это караваны лебедей».

Обычно множественность обозначений одного предмета речи проявляется как их двойственность — как сосуществование прямого и непрямого обозначения, и в таком виде имеет широкое распространение в стихах разных поэтов; в некоторых стихотворениях прямое и не прямое обозначения совмещаются в тексте: «Там за сердцем я не уследила, И его украли у меня» — «А в груди моей уже не слышно Трепетания стрекоз» (Ахматова). В стихотворениях другого типа отношения загадки и отгадки существуют между заглавием и словом текста. В ряде стихотворений отгадка вынесена в заглавие, загадка содержится в тексте. Например, у Анненского «Зимний поезд» — «*пышущий дракон*». Некоторые стихотворения начинаются непосредственно с образного соответствия к прямому обозначению, вынесенному в заглавие: «Майский снег» — «Прозрачная ложится *пелена* На свежий дерн и незаметно тает» (Ахматова); «Зеркало» — «Я — *глаз*, лишенный век» (Волошин); ср. «Угасшим звездам» — «Долго ль впивать мне мерцание ваше, Синего неба пытливые *очи*?» (Фет).

Загадку, разгаданную в заглавии, может представлять собой целое стихотворение. Так связано название небольшого цикла А. Ахматовой «Ташкент зацветает» с одним из стихотворений цикла: «Словно по чьему-то повеленью, Сразу стало в городе светло — Это в каждый двор по *привиденью* Белому и легкому вошло. И дыханье их понятней слова, А подобье их обречено Среди неба жгуче-голубого На арычное ложиться дно». И, напротив, метафора, вынесенная в заглавие стихотворения, расшифровывается в тексте: «Кони бурь» — «Ржали *громы* по лазури, Разоржались кони бурь» (Бальмонт).

При изображении разных предметов речи в одном словесно-образном ключе используется несколько приемов, часть которых основана на лексическом повторе. В зависимости от того, какими средствами создается словесно-образное единство текста, можно выделить несколько типов построений, в которых принимают учас-

тие тропы. Один из них основан на том, что троп (или тропы) соотнесен со словом (словами) в прямом значении. В стихотворениях другого типа между собой связаны собственно тропы.

Наиболее обычен и распространен такой тип смысловых отношений, при которой троп ориентирован на реалию, имеющую в тексте самостоятельную значимость¹. Троп и реалия непосредственно соотнесены. Троп строится как отсылка к соответствующей реалии: «Черный *дым*, но ты воздушней *дыма*» (Анненский); «Над городом *туман*, туман, Любви старинные *туманы*» (Цветаева); «Знаю, *годы* тревогу заглушат. Эта боль, как и *годы*, пройдет» (Есенин); «Красным лисьим мехом горя, Их *малахаи* неслись, махая Вялым крылом, и неслась заря, Красная, как их *малахаи*» (П. Васильев). Реже реалия следует за тропом: «Река, что *время*, Летит кружится... Мой челн сквозь *время*, Сквозь мир промчится» (А. Белый); «И месяц был *льдиной* над глыбами *льдин*» (Багрицкий); «Я был на улице. Свистел осенний *шелк*... И горло греет *шелк* щекочущего шарфа» (Мандельштам).

Если троп оторван от соответствующей реалии, он также или отталкивается от нее, как в стихотворении А. Белого «Шут»: «Докучно Вырастая На выступе Седом, — Прищелкивает Звонко Трескучим *Бубенцом* — Разбейся же, — О сердце! — Трескучий *Бубенец*» — или предваряет ее появление: «Флоренция, ты *ирис* нежный» — «Твой дымный *ирис* будет сниться, как юность ранняя моя» (Блок); «Густое свищет пламя, *Ножам* вырываясь из бойниц» — «И Гильотэн уже изобретает На плаху низвергающийся *нож*» (Багрицкий); «И клятвой на песке, как *яблоком*, играли» — «И грызла *яблоки*, с шарманкой, детвора» (Мандельштам).

Переход от прямого обозначения к тропу организует часть стихотворений, основанных на параллелизме. Однако область распространения этого приема шире, нежели установление параллелизма. Переход от реалии к тропу часто связан с изменением смысловой перспективы стихотворения, когда за конкретным открывается общее: «Рыцарь, рыцарь, Стерегающий *реку*» — «Рыцарь, стерегающий *реку дней*» (Цветаева); «Дидель весел, Дидель может Песни петь и *птиц* ловить» — «Мир встает огромной *птицей*, Свищет, щелкает, звенит» (Багрицкий).

В некоторых стихотворениях такие построения играют важную композиционную роль, связывая начало и конец текста. Так устанавливаются переключки между началом и концом некоторых стихотворений Блока («Средь забытых могил пробивалась трава», «Предвечернею порою...», «Дым от костра струею сизой...» и т. д.), Цветаевой («И вот, навьючив на верблюжий горб...», «Я не танцую...»). Иногда обозначение реалии стоит в начале стихотворения, а троп тяготеет к его концу. Например, стихотворение Анненского «*Träumerei*» начинается вопросом: «Сливались ли это тени?..», в котором слово *тень* имеет прямое значение. Строка: «Или сам я лишь *тень* немая?», где слово *тень* занимает иную позицию, отодвинута в конец стихотворения, хотя и не кончает его.

¹ Сравнения такого типа в стихах разных поэтов, в первую очередь Блока, подробно описаны в работах Е. А. Некрасовой.

Реже слово в прямом значении становится источником нескольких тропов, отнесенных к разнотипным реалиям. В поэме Блока «Двенадцать» обозначение реалии — источник двух разномасштабных сравнений: «Стоит буржуй на перекрестке И в воротник упрятал нос. А рядом жметса шерстью жесткой Поджавший хвост паршивый *пес*. Стоит буржуй, *как пес* голодный, Стоит безмолвный, как вопрос, И старый мир, *как пес* безродный, Стоит за ним, поджавши хвост». В стихотворении Сологуба «Алый мак на желтом стебле...» от реалии *дымок* («Синей змейкою колеблясь, Поднимается *дымок*») отталкиваются два сравнения: «Жизнь, свивайся легким *дымом*»; «Все проходит, все отходит, Развевается, *как дым*».

Возможны и более развернутые построения, в которых участвуют повторяющиеся слова разного характера. Например, в стихотворении Цветаевой «Преодоление Косности русской...» повторявшееся слово *мускул* входит и несколько сочетаний разных типов: «Пушкинский *мускул*», «*Мускул* полета, Бега, борьбы», «С *мускулом* вала *Мускул* весла», «Несокрушимый *Мускул* крыла».

Как разновидность тропов, опирающихся на реалию, могут быть рассмотрены так называемые обоюдные тропы (А. Потемкина), основанные на том, что составные части одного тропа в другом меняются местами: предмет сравнения становится образом сравнения и наоборот¹. Соответственно одно и то же слово используется то в прямом значении, как способ называния, то как опорное слово тропа: «...звук чередой, Как *слезы*, тихо льются, льются»; «И *слезы* из очей, Как *звуки*, друг за другом льются» (Лермонтов); «Здесь *море* ждет тебя, широкое, как *страсть*, И *страсть* широкая, как *море*» (Апухтин). Двусторонний характер смысловых связей между словами раскрывается на небольшом пространстве текста: «Снег яблонь — точно мотылек, А мотыльки — как яблонь снег»; «И что же это над поляной: Виолончелят пчелы или Шмелит-пчелит виолончель?» (Северянин); «Розы губ и губы роз» (Бальмонт); «Цветики — как дети, Дети — как цветы» (Брюсов); «Я вознесу тебя туда, Где кажется земля звездою, Землею кажется звезда» (Блок); «И пламенем был дух, и духом пламя» (Вяч. Иванов); «Адам был миром. Мир же был Адам» (Волошин); «Женщина, в тайнах, как в шальных, ширишься, В шальных, как в тайнах, длишься» (Цветаева); «Времыши-камыши На озера бреге. Где камень временем, Где время камнем» (Хлебников); «Дым, как дерево, тих и кудряв, А деревья нависли, как дым» (Асеев); «И луна плыла, как лодка, И ладья плыла луною» (Мориц).

Некоторые обоюдные тропы имеют не столь отчетливое выражение — они основаны не на лексическом повторе, а на перекрестном обмене смысловыми признаками между членами соотнесенных тропов: «Косматые *цветут огни*, как *пламенные хризантемы*» (Волошин). В более сложных случаях лексический повтор и обмен смысловыми признаками совмещаются: «Зажглась вечерняя *звезда* — И сколько *слез* в ее мерцаньях. Прощай. Бездонно. Навсегда. Застынь *звездой* в своих *рыданьях*» (Бальмонт).

¹ См.: Некрасова Е. А. Сравнения // Языковые процессы современной русской художественной литературы. М.: Наука, 1977. С. 256.

Обоюдные тропы используются не только как частный прием организации текста, но и как основа развернутого текста. В стихотворении Апухтина «Мухи», состоящем из двух частей, одна часть строится как сравнение мух с мыслями, другая — как сравнение мыслей с мухами. В двухчастном стихотворении Фофанова «На поезде» поезд сравнивается с жизнью, а жизнь с поездом. В развернутых текстах обоюдные тропы могут занимать ответственные в композиционном отношении места. Стихотворение Брюсова «Гиацинт» начинается сравнением: «Словно *кровь* у свежей раны, Красный *камень гиацинт*», в конце стихотворения члены сравнения меняются местами: «И, глядя на *кровь* у раны (Словно *камень гиацинт*!)». Первую часть стихотворения Б. Корнилова «Тройка» подытоживает сравнение тройки с временем: «Пронеслась ты, лихая и бойкая, Как бывшее, пропала в пыли», кончается же стихотворение сравнением времени с тройкой: «тройкою бешеной Пропадут озорные года».

Троп, ориентированный на «соседнюю» реалию — лишь одна из разновидностей более общего приема, который состоит в том, что троп мотивирован темой и ситуацией стихотворения. Связь между тропом и его контекстным окружением имеет множество разных проявлений. В ряде случаев троп имеет опору в определенном слове текста.

Соотнесенные обозначения, одно из которых имеет прямое, другое переносное значение, представляют собой синонимы: «И в серых лужах расходились Под каплями *дождя* круги» — «И ничего не разрешилось Весенним *ливнем* бурных слез» (Блок); «*Полутьма* не редет, И декабрьская ночь Словно медлит, не смеет, Отодвинуться прочь. *Сумрак* дум без просвета, Темны дали судьбы» (Брюсов), ср. у Тютчева: «*Сумрак* тихий, сумрак сонный, Лейся в глубь моей души... Чувства — *мглою* самозабвенья Переполни через край».

Реалия и троп, отталкивающийся от нее, связаны родовидовыми отношениями: «*Войска* проходят вереницей» — «Вся жизнь в столице, как *пехота*». Гремит по камню мостовых» (Блок); «Итак, опять из-под акаций Под *экипажи* парижан? Опять бежать и спотыкаться, Как жизни тряский *дилижанс*?» (Пастернак); «Облака — как легкие *фелуки*, Перископом загнанные в порт... И *корабль*, тяжелый, как вода» (Тихонов). Повторяется не только общий тип связи между обозначением реалии и опорным словом тропа, но и его конкретные выражения. Например, переход от родового обозначения *птица* к видовому обозначению или наоборот: «Ветер... Снежных *чаек* носит над волнами [...] нам легко и весело, как *птицам*» (Бунин); «Чирикали *птицы* и были искренни... Садись, как *голуби*, облака» (Пастернак); «...сто кузнечиков стрекочут, десять тысяч *птиц* поют... И над мокрой головою / солнце *ястребом* стоит» (Б. Корнилов); переход от родового обозначения *цветок* к видовым обозначениям и наоборот: «Среди *ландышей* я зазявший кровавый *цветок*» (А. Белый); «*Цветов* мечты моей мятежной Забыв минутную красу, Одной лилеи белоснежной Я в лучший мир перенесу И аромат и абрис нежный» (Анненский); «О запах *цветов*, доходящий до крика!.. И стих расцветает цветком *гиацинта*, Холодный, душистый и белый» (Волошин).

Соотнесенные слова представляют собой разные видовые обозначения, подчиненные одному родовому: «Зимуют *пароходы*. На припеке Зажглось каюты толстое стекло. Чудовишна, как *броненосец* в доке, Россия отдыхает тяжело» (Мандельштам); «Ведь пушки дышали *розами*, / клубами алых и чайных, / и в битву вступили озими, / пылая *маков* отчаяньем» (Асеев); «Над морем крики *чаек* раздавались... Мелькал корабль... Как *лебедь* белый, крылья распластавший» (А. Белый); «И ветерок свистел, как *зяблик*. И *кориун* в синем небе плыл, / И *перепел* во ржах прозяблых, Присев на кочку, бил да бил» (Кедрин).

Соотнесенные слова связаны отношениями части — целого: «Мы тронулись... *Тройка* плетется, Никак не найдет колеи, А сердце... *бубенчиком* бьется Так тихо у потной шлеи» (Анненский); «Было душно от жгучего *света*, А взгляды его — как *лучи*» (Ахматова); «У нас в Крыму по склонам гор Цветут весенние *фиалки*» — «ваших писем *лепестки*» (Волошин); «*Листьев* сочувственный шорох угадывать сердцем привык... К высям просвета какого уходит твой лиственный шум — Темное дерево слова? Слепшее дерево дум?» (Мандельштам).

Соотнесенные слова представляют собой обозначения разных частей одного целого: «Мчатся бешеные дива Жадных облачных *грудей*... Пляшут огненные *бедр*а Проститутки площадной» (Блок). Соотнесенные реалии связаны пространственной смежностью, обозначая помещение и помещающееся: «Но *труп* позабытый, обрызганный пеной, Безмолвен, недвижим в речном *саркофаге*» (Брюсов); «Но *степь* цветет. Как *колос* налитой Полна душа» (Бунин); «Уже восходит Солнце в пламени дневном. От него бегут по волнам *Рыбы* огненные, плещут Золотыми *плавниками*. Расплываются, текут» (Багрицкий); «И корабль, тяжелый, как *вода*, Кличут чайки в дикие *моря*» (Тихонов). Соотнесенные слова обозначают орудие действия и его результат: «С колокольни отуманенной Кто-то снял *колокола*» — «Дум туманный *перезвон*» (Мандельштам). Соотносится отвлеченное понятие и его вещественное выражение: «И тихо, так, Господи, тихо, Что слышно, как *время* идет»; «Как *маятник*, ходит луна...» (Ахматова).

Как видно из примеров, смысловые связи, которые устанавливаются таким образом, могут быть самыми различными. Однотипными средствами рисуются, в частности, внешний и внутренний мир. Вслед за изображением внешнего мира появляются тропы, переключающие описание в плоскость внутренних переживаний, состояний и т. п. Изменение изображаемой ситуации влечет за собой и изменение образного соответствия у определенной реалии. Так, например, меняются образные соответствия слова-понятия *душа* в стихах Блока: «*воск души* блаженной тает На яром пламени *свечи*»; «И *напев* заглушенный и юный В затаенной затронет тиши Усыпленные жизнью *струны* Напряженной, как *арфа, души*»; «На разукрашенную елку И на играющих *детей* Сусальный ангел смотрит в щелку...» — «О вас поплачет втихомолку Шалунья *девочка-душа*».

В более сложных случаях соотносятся не слово в прямом значении и троп, а план прямой и план тропеический. Степень зависимости между ними может быть различной. В стихотворении Есенина «На бродить, не мять в кустах багряных...» за словами прямого плана *кусты, лебеда* идут тропы, опирающиеся на слова это-

го же семантического ряда: *сноп волос, зерна глаз*, однако отношения зависимости между ними ослаблены. В других текстах связь между словами в прямом значении, рисующими определенную ситуацию, и тропами, отталкивающимися от них, лежит на поверхности. В стихотворении Клюева «Разохлаась старуха...» за реалиями: «Нет моченьки на кроснах Ткать белое рядно» — следуют два тропа, рисующие мир природы и человеческие отношения в одном образном ключе: «Расплескалося в соснах *Пурги веретено. Любовь, как нитку в берде*, Упустишь — не найдешь». В конце стихотворения повторяются исходные реалии и один из тропов: «Все выплакано кроснам — Лощеному рядну. Не век плясать по соснам Пурги веретену». Появляется обобщающий троп, подытоживающий развитие словесно-образного ряда: «Изба — гнездо тетерье, где жизнь, как *холст* доткать».

Слова в прямом значении не обязательно стоят в начале словесно-образного ряда и служат его источником. В ряде стихотворений они обладают равными правами со своими тропеическими подобиями. Например, в стихотворении Анненского «Параллели»: «Золотя заката розы, Клонит солнце лик усталый, И глядятся туберозы В позлащенные кристаллы. Но не хочет сердце алых, Сердце просит роз поблеклых, Гиацинтов небывалых, Лилий, плачущих на стеклах». Слово *туберозы*, употребленное в прямом значении, существует в окружении метафор и как бы растворено в них.

Прямой и непрямой план чередуются друг с другом так, что каждый новый троп может быть соотнесен с прямым обозначением. Например, в стихотворении Мандельштама «К немецкой речи» варьирующийся троп имеет опору в непосредственно примыкающем к нему контексте: «Слагались *гимны*, кони гарцевали. И, словно *буквы*, прыгали на месте»; «Чужая *речь* мне будет оболочкой, И много прежде, чем я смел родиться, Я *буквой* был, был виноградной строчкой, Я *книгой* был, которая вам снится».

У тропа может и не быть прямой словесной опоры в тексте. Троп, связанный с ситуацией, опирается на те реалии, которые характерны для изображаемой действительности, но остаются за текстом. Троп мотивирован темой стихотворения. В стихотворении Пастернака «Еще не умолкнул упрек..» с темой — смерть музыканта — связаны два тропа, основанные на разных смысловых признаках: «Как *сборы* на *общий венок*, Плетни у заставы чернели. Короткий морозный денек Вечерней звенел *ритурнелью*». В его же стихотворении «Зимние праздники» в одном ключе изображен прием гостей и заходящее солнце. Средства изображения солнца, дает смежная ситуация: «Солнце садится, и *пьяницей* Издали, с целью прозрачной Через оконницу тянется К хлебу и рюмке коньячной. Вот оно ткнулось, уродина, В свет образиною пухлой, Цвета наливки смородиновой, Село, истлело, потухло». Ситуации стихотворения Багрицкого «ТВС» подчинено сравнение: «Луна *лейкоцитом* на круглом дворе».

Троп отсылает к историческим событиям, которые изображены или упомянуты в тексте. В стихотворении Маяковского «Версаль» сначала упоминается о казни Марии Антуанетты, затем появляется троп: «С гильотины неба / *головой Антуанетты* / солнце покатилося умирать на зданьях». В стихотворении Багрицкого

«Папиросный коробок» воспоминание о восстании декабристов выражается через образы, рисующие природу: «В калитку врывается ветер шальной, Отчаянный и бесприютный, — И ветки над крышей и надо мной Заносятся, как *шпицрутены*... А ночь за окном как шпицрутенев свист, Как *Третье отделение*».

Реалии, на которые опирается троп, национально или социально обусловлены. В стихах о Париже появляются специфические реалии, характеризующие Париж: «На старых каштанах сияют листья, Как *строй геральдических лилий*» (Волошин). Изображение востока влечет за собой «восточные реалии»: «Долина серая, нагая, Как *пах осла*»; «Ночь, как *верблюд*, легла и отдалила От головы крестец»; «Слезы звезд — как *четки* На смуглой кисти Ангела пустынь» (Бунин); «Расстелив солончак, совершают *намаз* Кривоплечие камни на наших дорогах» (П. Васильев). При изображении деревни тропы основываются на деревенских реалиях: «солнца *соха*»; «*Ковригой* хлебною под сводом Надломлена твоя луна»; «Рыжий месяц *же-ребенком* Запрягался в наши сани» (Есенин).

В ряде случаев реалии сами по себе могут быть и вполне нейтральными, но их обозначения сопровождают разного рода уточнения, которые прикрепляют реалии к определенному месту, придавая тропу локальный характер. Сквозная реальность блоковских стихов *туман* приобретает в стихотворении «Антверпен» национальную окраску: «В тумане теплом и глубоком, Как *взор фламандки молодой*». Прикреплен к изображаемому месту и образ сравнения в стихотворении Брюсова «Стокгольм»: «Ты, как *сосна Далекарлии*, Строен, задумчив и прям», ср. у Есенина: «Нефть на воде, как *одеяло перса*». В сравнении Ахматовой: «Когда лежит луна *ломтем чарджуйской дыни* На краешке окна и духота кругом» — совмещается обозначение специфической реалии и уточнение, прикрепляющее реалию к конкретному месту. Подобные уточнения — один из способов обновления традиционных тропов. Например, метафора Гумилева: «Ради щек твоих, *ширазских* роз, Краску щек моих утратил я» — воспринимаются на фоне традиционной поэтической формулы *щеки как розы*, обновляя ее; ср. «С высокого крыльца Походкою царицы Несет она зарницы Над *розами* лица» (Сологуб).

Характер тропа связан с особенностями воспринимающего лица. Так мотивирован троп: «Показался месяц над хатой Одним из ее щенков» — в «Песни о собаке» Есенина. Этот троп, кроме того, имеет опору в реалиях и общей ситуации стихотворения. В стихотворении М. Зенкевича «Волчиха воеет на луну» тропы: «Блестит луна, кругла, бела — *Обглоданная кость*»; «*Серебряный мосол*» — передают восприятие волчихи и другой опоры в тексте не имеет.

Особый тип текстов образуют стихи, посвященные поэтам. В таких стихах часто отражаются темы, реалии и персонажи поэта, к которому обращено стихотворение. В некоторых случаях персонажи и реалии соответствующего поэта становятся опорными словами тропов при изображении его поэтического мира. В стихотворении М. Кузмина «Лермонтову» как основа тропа использовано имя героини поэмы «Демон»: «Россия, милая *Тамара*, Не верь печальному певцу». В стихотворении М. Петровых «Болдинская осень» образом сравнения становится имя пушкинской героини: «...быть луне Под легкой дымкою тумана Печальной,

как твоя *Татьяна*». В этом же стихотворении как опорные слова тропов использованы и вечные образы, отразившиеся в творчестве Пушкина: «Поля пустынные и туманные, И воздух как *дыханье Анны*, Но вспыхнул ветер сквозь туман — Бесмертно дерзкий *Дон Жуан*».

Образы определенного поэта не только рисуют его мир, но и характеризуют самого поэта. В сонете Эллиса, посвященном Бодлеру, образ бодлеровского стихотворения «Альбатрос» применен к самому поэту: «Ты — *альбатрос*, глашатай бурь воздушных, Кого пронзил дрожащий арбалет». Один из ключевых образов Блока *ветер* становится средством характеристики самого Блока в цикле Пастернака «Ветер» («Четыре отрывка о Блоке»): «Он ветрен, как *ветер*».

В некоторых случаях троп не имеет непосредственной опоры в тексте, но содержит указание на реалию или явление, которые имеют самостоятельную значимость в изображаемом мире. Эту иллюзию создают указательные и притяжательные местоимения: «Словно *этот* плод созрелый, Лето соками полно» (Брюсов); «Мой поезд летит, как цыганская песня, Как *те* невозвратные дни» (Блок); «Стройная яванка танцевала, Не меняя бледного лица, Гибкая, как *эта* вот лиана, Прямая, как губы орхидей, Нежная, как лотос среди тумана, Что чуть-чуть раскрылся для страстей» (Бальмонт). Эти отсылки обращены не к тексту, а непосредственно к миру, изображенному в тексте.

В составе, сравнительных оборотов употребляются притяжательные местоимения, указывающие на внутреннее состояние поэта или лирического героя, которое непосредственно не изображается, но косвенно входит в изображаемый мир: «Нерадостный и бесконечный труд! И суетный, как *жизнь моя!*» (Тютчев); «А нынче — как *моя душа*, Волна светла...» (Фет); «Свеча Догорала, как *юность моя*»; «И как *печаль моя*, как дым, развеяна, Заря прощальная, заря вечерняя» (Фофанов); «Станет высь прозрачна и светла, Так светла, как в день веселой встречи, Так прозрачна, как *твоя мечта*»; «...равнина пустая, как *мечта моя*», «Заскрипят ли тяжкие латы? Или гроб их, как *страх мой*, пуст...» (Блок). Кроме того, тропы содержат и указание на ситуацию, которая имела место в изображаемом мире, но не получила непосредственного изображения: «Вот и жизнь пройдет, /как прошли Азорские / острова» (Маяковский).

Тропы такого типа служат средством косвенного изображения некоторых ситуаций. Например, стихотворение Асеева «Декабрьский туман» представляет собой воспоминание о восстании декабристов, но прямо об этом речь не идет. Одним из способов косвенного изображения становится троп. Сравнение зари с кровью конкретизируют слова, отсылающие к соответствующей жизненной ситуации: «будто этого утра заря, окроваваясь, осталась стоять, будто всажен ей в сердце заряд / и кинжала вошла рукоять». По-иному сходный образ конкретизируется в цикле Пастернака «Ветер» («Четыре отрывка о Блоке»): «Зловещ горизонт и внезапен, И в *кровоподтеках* заря, Как след незаживших *царапин* И *кровь* на ногах косаря. Нет счета небесным *порезам*, Предвестникам бурь и невзгод». Ситуация, от которой отталкивается троп, не изображена, но вытекает из того, что описано в

предшествующем отрывке «Широко, широко, широко...»: «Пора сенокоса, толока, Страда, суматоха вокруг. Косцам у речного протока Заглядываться недосуг».

Троп во всех рассмотренных случаях как бы вырастает из самого изображаемого мира. Некоторые тропы имеют двойную мотивировку. В поэзии XIX—XX вв. существенную роль играют такие обобщающие образные параллели, как *жизнь — горение, жизнь — путь, мир — храм, мир — книга* и т. д. Часть тропов восходит непосредственно к этим параллелям, часть же имеет опору и мотивировку в тексте. Например, метафоры Волошина: «И лежит земля страстная В черных *ризах* и *орарях*» — не имеют опоры в реалиях и прямо возводятся к образной параллели *мир — храм*. В других его стихотворениях тропы такого рода имеют опору в тексте: «Свет страданья, алый свет вечерний Пронизал резной узорный *храм*... Вся душа, как *своды* и *порталы*, И как синий *ладан* в ней испуг». Точно так же один и тот же троп в одних текстах по-разному соотносится со своим окружением — в одних стихотворениях троп имеет опору в тексте, в других не имеет такой опоры. Соотнесение стершегося тропа с темой и ситуацией стихотворения обновляет его. Соответствующее словесное окружение возвращает стершемуся тропу его вещественную основу. Стертая метафора *крылья души* приобретает мотивировку в стихотворении Бунина «На монастырском кладбище». Конкретная картина: «...голубей испуганная стая Вдруг поднялась с карнизов и бойниц И закружилась, *крыльями* блистая», — становится источником тропа: «Душа, затрепетав, как *крылья* вольной птицы, Коснулась солнечной поющей высоты!» В стихотворении Заболоцкого «Ласточка» сравнение души с птицей («И душа моя *касаткой* В отдаленный край летит. Реет, плачет, словно *птица*. В заколдованном краю Слабым клювиком стучится В душу бедную твою») имеет опору в конкретной картине, начинающей стихотворение: «Славно *ласточка* щебечет, Ловко *крыльями* стрижет».

Под влиянием изображаемой ситуации устойчивые смысловые связи, лежащие в основе некоторых тропов, приобретают новое обличье. Сравнение Ахматовой: «месяц алмазной *фелукой* Вдруг выплыл над встречей-разлукой» — соотнесено с рядом тропов, основывающихся на той же смысловой связи: «Месяц *ладью* опрокинул в последней Бледной могиле» (Блок); «Твердь сечет луны серпчатой Крутокормая *ладья*» (Вяч. Иванов); «О, сколько раз во тьме я за тобой следил, Любуясь твоей стремительною *лодкой*» (Сологуб); «*лодка* в небе» (Кузмин); «*челн* луны» (Брюсов); «В небе кормщик неуклонный, Стоя, правит бледный *челн*» (Вяч. Иванов); «Он ночью приплывет на черных парусах, Серебряный *корабль* с пурпурною каймою» (Тэффи). К этим тропам примыкает троп, связанный с предшествующими отношениями части—целого: «*парус* крутолукий бледного светила» (Вяч. Иванов). Одновременно троп Ахматовой мотивирован своеобразием изображаемой жизни: стихотворение это из цикла «Ташкентские страницы» и в нем явно выражена восточная тема: «Азией пахли гвоздики, То мог быть Стамбул или даже Багдад», потому и образ приобрел «восточную» форму.

Троп *луна — «гильотинная жуть»* из стихотворения Маяковского «Париж» соотнесен с рядом тропов, основывающихся на той же смысловой связи: *серп луны, меч*

(Вяч. Иванов), *нож* (Белый, Анненский, Ахматова, Клюев), *«обломок палаша»* (Клюев) и т. д., одновременно он мотивирован ситуацией, остающейся за текстом.

Туман, свет, мгла, снег, листья, дым, дождь, вода, небо сравниваются с одеждой, тканью, изделием из ткани. Эти устойчивые смысловые связи имеют множество конкретных выражений. В соответствующие ряды тропов включаются тропы, отражающие особенности изображаемой ситуации и среды. Снег у разных поэтов сопоставляется с *саваном*, *пеленой*, *ковром*, а кроме того с *одеждой* (Баратынский), *тканью* (Вяземский, Случевский, Сологуб, Брюсов), *ризой* (Лермонтов, А. Белый, Блок), *парчой* (Вяземский, Полонский), *скатертью* (Некрасов, Апухтин, А. Белый), *полотном* (Никитин), *шубой* (Вл. Соловьев), *рубашкой* (Анненский), *платом* (Блок), *покрывалом* (Блок), *салфеткой* (Горянский), *пеленкой* (Асеев)¹ и т. д. Сравнение Блока: «Один и тот же снег — белей Нетронутой и вечной *риз*» — мотивировано героем и темой стихотворения, в котором речь идет об иноке и монастыре; его же тропы: «Белый *саван* — снежный *плат*» в стихотворении «Не пришел на свиданье» и «В самом чистом, в самом нежном *саване* Сладко ль спать тебе, матрос?» в стихотворении «Поздней осенью из гавани...» мотивированы темой смерти. В стихотворении С. Есенина «Снежная равнина, белая луна...» сопоставление снега с саваном становится отправной точкой для развертывания темы стихотворения: «Саваном покрыта наша сторона. И березы в белом плачут по лесам. Кто погиб здесь? Умер? Уж не я ли сам?» Троп Асеева «*бармы снегов*» в стихотворении «Москве» («А ты несешь, как и когда-то, / над шумом суетных шагов / соборов сумрачное злато / и *бармы* тяжкие *снегов*»), напоминает об историческом, прошлом Москвы (у Случевского этот же троп употреблен без дополнительной мотивировки). Сравнение Клюева: «Снег дырявый и рыжий, словно дедов *армяк*», — несет отпечаток иной социальной среды так же, как и другой его троп: «снежные *ширинки* Дырявит посохом закат». Бунин, изображая восток, опирается на восточную реалию: «Патриархально-царственные ткани» — «Снегов и скал продольные ряды» — «Лежат, как пестрый *талес* на Ливане».

Листья сравниваются с *одеждой*, *убором*, *убранством*, *нарядом*, *тканью*, *ризой*, *схимой*, *парчей*, *парусиной*, *кружевами*, *плащом*, *платком*, *платьем*, *тальмой*, *мантией* и т. д. Этот ряд развивает метафора Клюева в *багряных шугаях* осины, которая одновременно мотивирована характером изображаемой среды. Так же мотивированы метафора *жулан* в стихотворении Вс. Рождественского о листе киевских каштанов.

Свет сопоставляется с *тканью*, *ковром*, *багрянницей*, *парчой*, *лентой*, *пряжей*, *ризой*, *знаменем* и т. д. В стихотворении Бальмонта «Осень» сравнение «Сияньем, как саваном, был я одет» — имеет мотивировку в изображенной ситуации: дело происходит «на кладбище старом пустынном», «под мертвой луною». Тропы Клюева: *заря-ширинка*, *кудель лучей* несут на себе отпечаток крестьянской среды. Сопоставление света с тканью лежит в основе метафоры Павла Васильева: «На целых полнеба тянется красным *лампасом* заря», одновременно этот троп моти-

¹ См.: Иванова Н. Н. Системные отношения в поэтической фразеологии (в печати).

вирован ситуацией — изображением боя. Небо, уподобляется *пологу, ковру, ризе, схиме, чехлу, ткани, холсту, бархату, сукну, шелку, ситцу* и т. д. Героиня поэмы Ахматовой «У самого моря» вышивает плащаницу: «Слышала я, как она шептала: “*Плащ Богородицы будет синим*”», соответственно: «...высоко взлетевшее небо, Как *Богородицын плащ*, синело». Традиционное сравнение травы, цветов, луга, поля с ковром обновляет подстановку локально окрашенных реалий: «Как *ширинка*, на горе Луговина зацвела» (Клычков); «Над пестрой *кошмою* степей Заря поднимает бубен алый» (П. Васильев).

Изображение жизни в едином словесно-образном ключе представляет во всех этих случаях одно из проявлений более общей тенденции, характерной для литературы нового времени, которая выражается в зависимости средств изображения от предмета изображения¹.

Точки соприкосновения между разными предметами речи устанавливаются и благодаря тому, что они приобретают одно и то же образное соответствие. Сменяют друг друга два тропа с одним и тем же опорным словом. Иногда такие тропы непосредственно примыкают друг к другу, их взаимосвязь обнажена: «*Потир* земли, *потир* небес Испили мы до дна» (Вяч. Иванов); «Ты, — *колокольчик* белый, — день! Ты, *Колокольчик* синий, — ночи!» (А. Белый); «Смеркается, и постепенно Луна хоронит все следы Под белой *магиею* пены И черной *магией* воды»; «*Лицо* лазури пышет над *лицом* Недышащей любимицы реки» (Пастернак); «Препонам наперерез Автобус скакал, как *бес*, По улицам, уже сноски, Как *бес* оголтелый неся И тряся, как зал, на бис Зовущий, — и мы тряслись — Как *бесы*» (Цветаева).

Тропы такого типа не только сталкиваются друг с другом, но и перекликаются на расстоянии: «над *бархатами* свежих борозд *бархат* вечной тьмы» (А. Белый); «звезд *солёные* приказы» — «*соль* торжественных обид» (Мандельштам); «Теплятся звезды-*лучинки*» — «Месяц засветит *лучинкой*» (Клюев).

Два соотнесенных тропа могут опираться не на повторяющиеся слова, а на синонимы: «Цветок есть расцветшее *пламя*, Человек — говорящий *огонь*» (Бальмонт); при дистантном расположении тропов: «Золотая *пурга* овса» — «Кумачовая *вьюга* лент»; «Шумели цветных каруселей *метели*» — «Горячие *вьюги* побед и боев» (П. Васильев).

Источником тропов бывают и слова, принадлежащие к одному семантическому полю. Отношения между соотнесенными тропами повторяют уже рассмотренные отношения между реалией и тропом. Это могут быть разные видовые обозначения, восходящие к одному родовому обозначению, остающемуся за текстом: «У берегов в воде застыли скалы, Под ними светит жидкий *изумруд*. А там, вдали — и *жемчуг* и *опалы* По золотистым *яхонтам* текут» (Бунин); «*булки* фонарей и *пышки* крыши» (Пастернак); «По набережной северной реки Автомобилей мчатся *светляки*. Летят *стрекозы* и *жуки* стальные» (Мандельштам); «На бурый *войлок* мха, на *шелк* листов *опалых* Росится тонкий дождь, осенний и лесной»; «*Фиалки* волн и *гиацинты*

¹ Виноградов В. В. О языке художественной литературы. М., 1959. С. 475; Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. 1967. С. 144.

пены Цветут на взморье, около камней» (Волошин), при дистантном расположении тропов: «За оконцем месяц — *божья камилавка*»; «Над избой сутемки — *дедовская шапка*» (Клюев); «Не грива, а *кориун* на шее крутой!» — «На нас *лебедями* летят облака» (П. Васильев).

Опорные слова тропов соотносятся как родовое и видовое обозначение: «*Одежды* вечера пьянят багряным цветом, А *саваны* утра покоят белизной» (Клюев); «В багряные *ткани* заката, В туманно-лиловый *вуаль* Опять обряжает утрата Поющую слезно печаль» (Сологуб), как часть и целое: «Как *пчелы*, вылетев из улья, Роятся цифры круглый год. А грязных адвокатов *жало* Работает в табачной мгле» (Мандельштам). Соотнесенные слова связывают и другие виды семантической смежности: «И был наш день — одна большая *рана*, И вечер стал — запекшаяся *кровь*» (Волошин).

В развернутых текстах разные типы отношений между соотнесенными тропами совмещаются: «Привстал маяк *поганкою* мухортой»; «Когда пороховые погребки Зашли за строй бараков карантинных, Какой-то образ *трупного гриба* Остался гнить от виденной картины. Понурый, хмурый, черный островок Несло водой, как *шляпку мухомора*» (Пастернак); «Там черных деревьев стоят *батальоны*, Там елки — как *пики*, как *выстрелы* — клены» (Заболоцкий).

В одних текстах однотипные образные соответствия характеризуют однородные предметы и явления. Например, в стихотворении Бунина «Из окна»: «Ветви кедра — *вышивки* зеленым Темным *плюшем*»; «ветвей плакучих *кружева*»; «на кленах — дымчато-сквозная С золотыми мушками *вуаль*». Два параллельных ряда однотипных обозначений организуют стихотворение Кедрина «Скинуло кафтан зеленый лето...», в котором смена времен года рисуется как смена одежд: «Скинуло *кафтан* зеленый лето, Отсвистали жаворонки всласть! Осень в *шубу* желтую одета, По лесам с метелкою прошлась, Чтоб вошла рачительной хозяйкой В снежные лесные терема Щеголиха в белой *разлетаке* — Русская румяная зима!»

В других текстах однотипные образные соответствия характеризуют разнородные предметы речи. В стихотворении Волошина «В зеленых сумерках, дрожа и вырастая...» однотипные тропы связывают разнородные явления: «И прежние слова уносятся во мгле, Как черных *ласточек* испуганная стая»; «И *сердце* мертвое, мне данное судьбой, Из рук твоих смиренно принимаю, Как *птичку* серую, согретую тобой».

Тропы, организованные повторяющимся опорным словом, могут входить в ряд тропов, основанных на однотипных смысловых связях. В стихотворении Маяковского «Мама и убитый немцами вечер» тропы *глаза газет*, *глаза новолуния*, *глаза костелов* входят в развернутый ряд антропоморфных метафор: «вечер, / надломивши тучные *плечи*, / *расплакался*, бедный, на шее Варшавы. / *Сбежались смотреть* литовские села, / как поцелуем в обрубок вкована, / слеза золотые *глаза* костелов, / *пальцы* улиц *ломала* Ковна. И вечер кричит, / *безногий*, / *безрукий*» и т. д.

Словесно-образное движение стихотворения или отдельного его фрагмента может быть связано не с реалией или темой, а продиктовано определенным тропом. В простых случаях основной троп диктует частный троп. В стихотворении

Брюсова «Сандрильона» от исходной метафоры, вынесенной в заглавие, ответвляется сравнение: «Одно, как *туфелька* пленительная, Осталось мне — воспоминанье». В стихотворении Блока «Сиена» центральное сопоставление «О, лукавая Сиена, Вся *колчан* упругих стрел» — источник частного: «*Острия* церквей и башен Ты вонзила в небосклон». Стихотворение Маяковского «Мама и *убитый* немцами вечер» начинается тропом, связанным с заглавием: «По черным улицам белые матери / судорожно простерлись, как *по гробу глазет*».

В более сложных случаях стихотворение основано на последовательном развертывании центрального образного представления, от которого отталкивается серия образов, ему подчиненных. Как развернутая метафора строятся целые стихотворения. Стихотворение Сологуба, которое начинается строками: «Невольный труд, Зачем тобой я долго занят?» — представляет собой развертывание традиционного сопоставления *мечты* — *цветы*: «Мечты цветут, но скоро сад их яркий вянет»; «И прежде чем успел Вдохнуть я теплое дыханье, Их цвет багряный облетел В печальной муке увяданья». В стихотворении Анненского «Октябрьский миф» развертывается сравнение дождя со слезами: «Мне тоскливо. Мне невмочь. Я шаги слепого слышу: Надо мною он всю ночь Оступается о крышу. И мои ль, не знаю, жгут Сердце слезы, или это Те, которые бегут У слепого без ответа, Что бегут из мутных глаз По щекам его поблеклым, И в глухой полночный час Растекаются по стеклам». Этот же стершийся троп лежит и в основе стихотворения Цветаевой: «Словно теплая слеза — Капля капнула в глаза. Там, в небесной вышине, Кто-то плачет обо мне».

В некоторых стихотворениях развертывается ряд тропов, подчиненных образу, который вынесен в заглавие стихотворения («Воздушный храм» Бальмонта, «Хмель» Вяч. Иванова, «У гроба дня» Брюсова, «Посев» Волошина, «Солнце-бык» М. Кузмина). В центре стихотворения может быть ряд однородных предметов речи, которые имеют однотипные тропеические соответствия. Так строится стихотворение Брюсова «Фонарики», в котором развертывается троп «*Столетия* — *фонарики*». Более распространен такой тип развертывания центрального тропа, при котором частные образы подчинены основному и относятся к нему как часть к целому. В стихотворении Брюсова «В Дамаск» исходное сравнение: «Таинства снова свершаются, И мир как *храм*» — развертывается в ряде тропов: «Мы, как *священнослужители*, Творим *обряд*»; «Звезды — *лампады* зажженные, И ночь — *алтарь*». Стихотворение Вяч. Иванова «Ты — море» также содержит два параллельно развивающихся ряда обозначений, подчиненных основному сопоставлению: «Ты — *море*. Лоб твой надувается, Как вал крутой...» — «И светлых глаз темна мятежность Вольнолюбивой *глубиной*, И шеи непокорной нежность Упругой *кλονится волной*».

Стихотворение или значительная его часть строится как развертывание двух тропов при одном основном предмете речи. В стихотворении Пастернака «Бальзак» главный герой имеет две характеристики — «*заложник и должник*», «*как паук*». Каждая из них — источник нескольких частных тропов: «И *ткет* Парижу, как *паук*, Заупокойную обедню. Его бессонные зенки Устроены, как *веретена*. Он

вьет, как нитку из пеньки, Историю сего притона. Чтоб выкупиться из ярма Ужасного заимодавца, Он должен сгинуть задарма И дать всей нитке размотаться. Зачем же было брать в кредит Париж с его толпой и биржей, И поле, и в тени раки Непринужденность сельских пиршеств?»

Развертывание тропа используется и как частный прием организации текста: «Оттепель — баба-хозяйка, Лог — как беленая печь. Тучка — пшеничная сайка, Хочет сытою истечь» (Клюев); «На коне — черной тучице в санках — Билось пламя-шлея»; «Тучи, как озера, Месяц — рыжий гусь» (Есенин).

Однонаправленность словесно-образного движения характерна и для стихотворений, которые основаны на реализации тропа. Опорному слову тропа приписываются связи слова в прямом значении. «Метафора из простого метафорического признака становится сложной метафорической темой — как бы поэтической реальностью»¹, в результате чего возникает серия взаимосвязанных образов, которыми управляет, однако, не логическое начало, на первый план выходит саморазвитие языкового ряда, которое приходит в противоречие с логикой. Если при развертывании тропа в стихотворении сочетаются два ряда слов, прямой и непрямой, то при реализации тропа присутствует только один ряд — непрямой, представленный, однако, как прямой: «Я утих. Годы сделали дело, Но того, что прошло, не клян. Словно тройка коней оголтелая Прокатилась во всю страну. Напылили кругом, накопытили И пропали под дьявольский свист» (Есенин); «Из-за слов твоих, как соловьи, Из-за слов твоих, как жемчуга, Звери дикие — слова мои, Шерсть на них, клыки у них, рога» (Гумилев).

Исходный троп и в этом случае выносится в заглавие: «Трактир жизни», «С четырех сторон чаши» Анненского, «Пожар» Бальмонта, «Подвал памяти» Ахматовой или содержится в тексте, либо начиная его, либо тяготея к началу. Исходный троп выражен разными способами — генитивной метафорой: «Барка жизни встала На большой мели» (Блок); «Есть у каждого бродяги Сундучок воспоминаний» (Кедрин), предикативной метафорой: «Но жизнь — проезжая дорога» (Блок); «Моя мечта — моряк-скиталец» (Северянин); «Моя любовь к тебе сейчас — слоненок, Родившийся в Берлине иль в Париже» (Гумилев), сравнением: «Быть может, я тебе не нужен, Ночь; из пучины мировой, Как раковина без жемчужин, Я выброшен на берег твой» (Мандельштам), глагольной же метафорой: «Ты горишь над высокой горою» (Блок), метаморфозой: «Я озером дремал» (Вяч. Иванов); «И ложе стало челн» (Брюсов), метафорической перифразой: «Зеленею, таинственный клен, Неизменно склоненный к тебе» (Блок).

Реализация тропа опирается не только на языковые связи слова, но и на определенные жизненные ситуации. Стихотворение Брюсова «Предчувствие» начинается метафорой: «Моя любовь — палящий полдень Явы». Но уже следующая строка отталкивается от метафоры, как от реалии, и описывается Ява: «Как сон, разлит смертельный аромат. Там ящеры, зрачки прикрыв, лежат, Здесь по стволам свиваются удавы». В стихотворении Ахматовой «И в тайную дружбу с высоким...»

¹ Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977. С. 211.

дружба уподоблена цветнику, затем происходит подмена предмета речи и основной темой становится цветник: «И в тайную дружбу с высоким Я, словно в цветник предосенний, Походкою легкой вошла. Там были последние розы, И месяц прозрачный качался На серых густых облаках». Набор конкретных слов определен не только языковыми связями опорного слова (*цветник* — *роза*), но и особенностями изображаемой ситуации. В ее же стихотворении «Подвал памяти» характер конкретных слов также определен и связями опорного слова (*подвал* — *лестница* и т. п.) и изображаемой ситуацией: «Когда спускаюсь с фонарем в подвал, Мне кажется — опять глухой обвал Уже по узкой лестнице грохочет. Чадит фонарь, вернуться не могу, Я знаю, что иду туда, к врагу... Но я касаюсь живописи стен И у камина греюсь. Что за чудо! Сквозь эту плесень, этот чад и тлен Сверкнули два зеленых изумруда. И кот мяукнул».

В. М. Жирмунский писал о том, что, «пожар сердца» в поэме Маяковского «Облако в штанах», с пожарными в сапожищах и т. д., с формальной точки зрения ничем не отличается от сердца, «сгорающего на костре» и освещающего «мрак окрестный» в стихотворении Блока¹. В поэме Маяковского «Про это» на реализации метафоры построена вся сюжетная линия — превращение человека в медведя.

Реализация метафоры и ее развертывание в ряде стихотворений совмещаются. В первой строфе стихотворения Брюсова «Ночью» реализация тропа совмещена с его развитием: «Дремлет Москва, словно *самка* спящего *страуса*, Грязные *крылья* по темной почве раскинуты, Кругло-тяжелые *веки* безжизненно сдвинуты, Тянется шея — беззвучная, черная Яуза». Вторая строфа строится как реализация тропа: «Чуешь себя в африканской пустыне на роздыхе. Чу! Что за шум? не летят ли арабские всадники?»

Множество текстов выдержано в едином образном ключе, но обобщающий образ, которому подчинены все частные, в стихотворении отсутствует, а однотипные образы относятся к разным реалиям и непосредственно друг другу не подчинены. В самом простейшем виде такие отношения выражены в таких тропах, как: «И буйной музыки *волна* Плеснула в *море* заревое»; «Сердце — легкая *птица* забвений В золотой *пролетающий* час» (Блок). Подобные же отношения характеризуют и развернутые тексты. Единый образный ключ характерен не только для отдельных стихотворений, но и для целых циклов.

Таким образом, при участии тропов формируются разные типы текстов, при этом одни и те же приемы находят применение в разных и даже противоположных художественных системах, в каждой из них приобретая своеобразное преломление.

¹ Жирмунский В. М. Указ. соч. С. 216.



О соотношении тропа и реалии в художественном тексте*

I

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

Этот общий принцип имеет разные проявления, которые зависят от того, как соотносится опорное слово тропа с обозначениями реалий изображаемого мира. В одних случаях реалии, на которые опирается троп, не имеют самостоятельной значимости в тексте, но ассоциативно связаны с темой соответствующего фрагмента текста и представляют собой принадлежность изображаемого мира, оставаясь при этом за текстом, в других случаях они имеют самостоятельную значимость, так что обозначение реалии и образ сравнения совпадают.

Тропы включаются в текст по-разному. Одни из них имеют в тексте дополнительную мотивировку, другие не имеют ее. Одни и те же или сходные тропы в разных текстах по-разному соотносятся со своим окружением. Например, сравнение-приложение «галка-монашенка» в «Жизни Арсеньева» Бунина не имеет опоры в тексте, а в «Чистом понедельнике» соответствующее сравнение обусловлено характером изображаемого: «...на кирпично-красных стенах монастыря болтали в тишине галки, похожие на монашенок...» В балладе Жуковского «Эолова

* Публикуется по: Поэтика и стилистика. 1988—1990. М., 1991. С. 37—63.

арфа» сравнение луны со щитом: «На темные своды Багряным щитом покати-лась луна» — имеет опору в изображаемом мире, где щит — одна из выделенных реалий: «Висели рядами Их шлемы, кольчуги, *щиты* по стенам»; «*Щиты* их и шлемы избиты в боях». В поэме Лермонтова «Последний сын вольности» реалией («На щиты склоняясь, варяги спят») мотивировано сравнение солнца со щитом: «И солнце пламенным *щитом* Нисходит в свой подводный дом». Те же тропы используются и без дополнительных мотивировок: «Луна катится в зимних облаках, Как *щит* варяжский или сыр голландский» (Лермонтов «Сашка»); «В туче месяц блеснет ли *щитом*» (Фофанов); «Из длинных трав встает луна *Щитом краснеющим героя*» (Блок); «Ускользающий, *солнечный щит*» (Белый); ср. «Луна уже встала на небосклоне, красная и широкая, как медный *щит*» (Тургенев «Новь»); «...далеко-далеко на горизонте уходит за черту земли мутно-малиновым шаром солнце. И что-то старорусское есть в этой печальной картине, в этой синеющей дали с мутно-малиновым *щитом*» (Бунин «Золотое дно»). Метафора Жуковского «Но дни в аулах их *бредут На костылях угрюмой лени*», развивающая стертую метафору *время идет*, не имеет дополнительной мотивировки. В рассказе Ремизова «Чертик» подобный троп соотнесен с реалией: «Пришлось девочке *костыли* носить» — «*Тянулись минуты, они тоже, казалось, на костылях шли*». Однотипные тропы ведут себя по-разному даже в пределах одного текста. Например, сравнение глаз с углями в одной из сцен «Жизни Клим Самгина» Горького не имеет дополнительной мотивировки: «Глаза ее... были красны как раскаленные *угли*»; в другой — подобное сравнение соотносится с обозначением реалии: «В бородатом лице Варавки, освещенном отблеском *углей*, было что-то страшное, маленькие глазки его тоже сверкали, точно *угли*».

Тропы, имеющие опору в теме или ситуации, и тропы, имеющие опору в непосредственно изображенной реалии, могут сосуществовать в одном произведении. Например, в «Пропавшей грамоте» Гоголя друг за другом идут сравнения этих двух типов: «Козаки наши ехали бы, может, и далее, если бы не обволокло всего неба *ночью*, словно *черным рядом*, и в поле не стало *так же темно, как под овчинным тулупом*». *Рядно* — безотносительно к сравнению — представляет собой принадлежность изображаемого мира, хотя не входит в предметный мир произведения. Другой образ сравнения имеет непосредственную опору в тексте: «...дед вспомнил и про *овчинный тулуп* свой».

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

Некоторые ситуации диктуют определенные опорные слова. Например, при изображении смерти в качестве опорных слов тропов используются слова *мертвец*, *труп*, *покойник*, *саван*. Круг предметов, которые обозначаются таким обра-

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

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

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

Троп представляет собой отсылку к реалии, характерной для определенного места. В произведениях, действие которых происходит на востоке, как образы сравнения используются слова *чадра*, *чалма*, *кальян*, *ятаган* и т. д.: «Оно уходило, как *паши* в неприступные ворота своей крепости, в толпе янычар-облаков, блестящих золотом и багрецом» — о солнце (Марлинский «Последняя станция к старой Шамахе»); «На неопрятных этих *балконах*, *похожих на винные бурдюки*, обедали, ругались, спали, любили, сберегая, как *старое вино* — *прохладу*»; «Обломок *луны*,

кривой, как ятаган, висел в черном небе» (Тынянов «Смерть Вазир-Мухтара»). В рассказе Л. Андреева «Рогоносцы» дело происходит в Италии, это обуславливает характер сравнения: «...красными пятнами, как *кардинальская сутана, горела под кручею распутившаяся герань*». Некоторые реалии сопровождается указанием на принадлежность определенной среде: «Много козаков обкосилось и обжалось... *Скирды хлеба* то там, то сям, *словно козацкие шапки, пестрели на поле*» (Гоголь «Вечер накануне Ивана Купала»).

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

Троп, характеризующий персонажа, мотивирован его профессией. Герой рассказа Андреева «Весенние обещания» — кузнец: «узловатый черный кулак его падал на головы, *как молот*». Герой рассказа Замятина «Наводнение» работает в котельной: «смех вырывался у него из носа, изо рта, как пар из предохранительных клапанов распираемого давлением котла». Один из персонажей романа Тынянова «Смерть Вазир-Мухтара» Сенковский — журналист. Этим объясняется сравнение «Палевые штиблеты звучали резко, *как журнальная полемика*», на основе которого возник метафорический эпитет *полемические штиблеты*. Тропы такого типа изображают не только персонажа и его непосредственное окружение, но переносятся на весь изображаемый мир. В повести Платонова «Сокровенный человек», распространенное сравнение истории с паровозом: «*История бежала* в те годы, *как паровоз*, таща за собой на подъем всемирный груз нищеты, отчаяния и смиренной косности» — приобретает дополнительное подкрепление в том, что герой повести — машинист.

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

Для достижения художественного эффекта опорные слова тропов могут быть не только специфически окрашенными. Ряд опорных слов сопровождают разного рода указания на то, что реалии, на которые троп опирается, имеют место в

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

В таких случаях троп характеризует не только определенный предмет изображения, но и сам мир. В текст через троп привносятся те реалии, которые в нем непосредственно не изображены, но характерны для изображаемого мира. Таковы в значительной своей части тропы Гоголя. Троп расширяет предметный мир произведения.

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

Характер изображаемой ситуации, накладывая отпечаток на выбор образительных средств, изменяет освещение одних и тех же предметов, людей, явлений. Ассоциации, которые вызывает один и тот же предмет изображения, в разных ситуациях различны: «Пахло в предбаннике золой и вениками. *Банные, бесстыжие*

глаза у Феклы»; «Фекла садила хлебы в печь. Плескались у ней замутившиеся, как опара, глаза... Фекла взмахнула рукой, выпачканной в муке лопатой и сказала жарким, сыпучим голосом...» (Вс. Иванов «Цветные ветра»).

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

При устойчивости основной смысловой связи, конкретные ее преломления могут быть разнообразны и изменчивы. Это можно показать на примере повторяющегося сравнения дома с человеком. В разных произведениях Гоголя в каждом конкретном случае сравнение мотивировано изображаемой средой: «...перед козаками показался шинок, повалившийся на одну сторону, словно баба на пути с веселых крестин» («Пропавшая грамота»); «Там обгорелый черный монастырь, как суровый картезианский монах, стоял грозно, выказывая при каждом отблеске мрачное свое величие» («Тарас Бульба»). При обратной смысловой связи человек сравнивается со строением, тропы также несут на себе отпечаток изображаемой среды: «...тут женщины казались подобны зданьям в Италии: они или дворцы или лачужки, или красавицы или безобразные» («Рим»). Изображение винокура в «Майской ночи» мотивировано его профессией: «Казалось, будто широкая труба с какой-то винокурни, наскуча сидеть на своей крыше, задумала прогуляться и чинно уселась за столом в хате головы»; ср. «низенькое строение винокура расшаталось от громкого смеха». О жилище Плюшкина говорится: «Каким-то дряхлый инвалидом глядел сей странный замок, длинный, длинный непомерно», сам Плюшкин — «изношенная развалина». В повести Белого «Серебряный голубь» параллель дом—человек видоизменяется в зависимости от характера изображаемых предметов: «В селе Целебееве домишки вот и здесь, вот и там, и там, ясным зрачком в день косится одноглазый домишка, злым косится зрачком из-за тощих кустов»; «железную свою выставит крышу — не крышу вовсе: зеленую свою выставит кикую гордая молодлица»; «а там робкая из оврага глянет хата: глянет — и к вечеру холодно она туманится в росной своей фате»; «задумались там и амбары, как тучные старики, зерном распертые и подпертые кольями»; «весь озарен и высок, что сверкающий светом красавец, в ясные облеченный доспехи, и светлел, и сверкал на холме среди бурного моря зеленых листьев старинный дом». Таким образом, определенная смысловая связь, оставаясь в своей основе неизменной, приобретает отпечаток изображаемого мира.

На этой особенности тропов основаны и способы обновления традиционных смысловых связей. Троп обновляется благодаря тому, что опорное слово прикрепляется к определенному месту. В стихотворении Лермонтова «М. А. Щербатовой» сравнения развивают украинскую тематику, поскольку Украина — родина героини стихотворения: «Как ночи Украины В мерцании звезд незакатных, Исполнены тайны Слова ее уст ароматных». На этом фоне традиционное сравнение глаз с не-

бом, к которому Лермонтов обращался неоднократно, обновляется и приобретает конкретность: «Прозрачны и сини, Как небо тех стран, ее глазки». Подобным образом мотивировано традиционное сравнение в поэме «Демон»: «И звезды яркие, как очи, Как взор грузинки молодой».

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

Характер синонимического варьирования опорных слов тропа зависит от специфики изображаемой среды. Например, снег обозначается не только словами *покров, ковер, скатерть, саван, плат, ткань, покрывало*, но и словами *ширинка*, когда речь идет о крестьянской среде: «снежные *ширинки* Дырявит посохом закат» (Клюев); *талес*, когда речь идет о Востоке: «...я вдруг вижу за долиной... куполообразную гору. Она вся в полосах снега, идущих сверху вниз, — как *талес*» (Бунин «Храм Солнца»).

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

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

Троп обновляется и тогда, когда устанавливается связь между опорным словом и ситуацией, когда опорное слово тропа подкреплено родственным ему словесным окружением. Так обновляется традиционное сравнение солнца с лампадой, пос-

тавленное в зависимости от изображаемой среды: «Мне по контрасту вспоминается голгофская гора Соловецкого монастыря, вспоминается красное вечернее солнце над морем, будто *лампада* над черной усыпальницей» (Пришвин «Колобок»). Стертое сочетание мертвая тишина обновляется благодаря тому, что приобретает мотивировку в изображаемой ситуации — смерть, похороны, кладбище и т. п.: «Но *тишина* была *мертвая*. Гроб стоял неподвижно» (Гоголь «Вий»); «мы вместе работали в *кладбищенской* церкви... была *тишина мертвая*, какая *подобаает кладбищу*» (Чехов «Моя жизнь»).

II

Одна из распространенных разновидностей мотивированного тропа — троп, опирающийся на обозначение реалии, имеющей самостоятельную значимость в тексте. Например: «Григорий Григорьевич повалился на постель, и *казалось, огромная перина легла на другую*» (Гоголь «Иван Федорович Шпонька и его тетушка»). В подавляющем большинстве случаев троп и реалия связаны лексическим повтором. Однако это не обязательно. Между соотнесенными словами могут быть и иные отношения, например, отношения рода — вида: «Хорошо сидеть одному на краю снежного поля, слушая, как в хрустальной тишине морозного дня щебечут *птицы*, а где-то далеко поет, улетаая, колокольчик проезжей тройки, грустный *жаворонок русской зимы*» (Горький «Детство»).

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

Ориентация тропа на соседнюю реалию характерна и для других писателей XIX—XX вв.: «*Река стекала, грозно перекликались над головою орлы*. Мулла-Нур с жаром рассказывал мне свою повесть, и *речь его походила на бушеванье горного потока, на крик пустынного орла при добыче*» (Марлинский «Мулла-Нур»); «На ней было шелковое розовое платье ... и по крупному *бриллианту* в каждом ухе. *Глаза ее блистали не хуже тех бриллиантов*» (Тургенев «Вешние воды»); «Прежде чем отец Прохор *внес свечку*, мы с отцом Вавилою заметили в хате слабый свет, отражав-

шийся через окно на стену. Посмотрели в окно, а как раз напротив, на том берегу озера, словно колоссальная свечка, теплилась старая сухостойная сосна...» (Лесков «Овцебык»); «Сходились во время карт жены чиновников, некрасивые, безвкусно наряженные, грубые, как кухарки, и в квартире начинались сплетни, такие же некрасивые и безвкусные, как сами чиновницы» (Чехов «Анна на шее»); «...к черному гробу... больно и страшно было подойти. Только подойти, а там неподвижно, как самый гроб, стояли четверо» (Андреев «Жизнь Василия Фивейского»); «Небо над нами казалось еще глубже и невиннее, и чистая, как это небо, радость наполняла душу» (Бунин «Святые горы»); «А минуты текли. Пешеходы сменялись, как минуты» (Белый «Вторая симфония»); «Костя постоял у окна, обвел глазами морозную даль и луну, обошел все углы, и бледный, как луна, стал спускаться вниз»; «Лунные тучи шли за окном. Лунными тучами шли перед Катей дни наступающей жизни и наливались луною» (Ремизов «Часы»); «В тишине — металась, трещала свеча. В тишине — свечой негоримо-горючей Костя горел» (Замятин «Алатырь»).

Построения такого типа широко распространены и в прозе 20-х годов (у Булгакова, Леонова, Федина, Пильняка и др.). В качестве примера можно привести отрывок из «Голого года» Пильняка, в котором разлагается и обыгрывается фразеологизм *пустить красного петуха* и сравнение опирается на метафору, включая ее в себя: «Красными петухами взвились огненные языки, красные петухи охватили, окутали монастырские переходы и келии. После долгого молчания загудели набатом монастырские колокола — как красные петухи пожара, заметался набат».

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

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

Переходы от прямого обозначения к тропу используются не только в авторском повествовании, но и в речи персонажей. В одних случаях употребление слова в

разных функциях не выходит за рамки речи одного персонажа: «...я вам еще позабыла сказать, что у нас, то есть у *бабушки*, свой дом, то есть маленький домик, всего три окна, совсем деревянный и *такой же старый, как бабушка*» (Достоевский «Белые ночи»). В других случаях прямое обозначение и основанный на нем троп распределены между разными репликами диалога: «— Охотился? — Да, половил *перепелочков* немножко, Петр Лукич. — Ты *сам-то*, брат, *точно перепел*» (Лесков «Некуда»); «Улыбаясь, говорила Красавица: — Все цветы, которые вы здесь видите, милый Граф, привезены издалека... из бедных, диких, некрасивых полевых и лесных цветочков образовались эти *очаровательные, благоуханные цветы*. — И *самый очаровательный цветок — ты, милая Красавица!* — воскликнул Граф» (Сологуб «Отравленный сад»). Красная свитка, которая упоминается в речи разных персонажей «Сорочинской ярмарки» Гоголя, в речи одного из них превращается в образ сравнения, характеризующий другого персонажа: «Куда теперь ему бледнеть!.. щеки у него расцвели, как мак; теперь он не Цыбуля, а буряк — или, лучше, *сама красная свитка*, которая так напугала людей».

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

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

Тропы, ориентированные на реалию, не только непосредственно примыкают к ней, но могут быть удалены от нее фрагментами текста разной длины. Некоторые тропы такого типа не самодостаточны, но, напротив, содержат указание на предшествующий контекст. Сравнение «Мысли его медленно бродили; очертания их были так же неясны и смутны, как очертания тех высоких, тоже как будто бы бродивших, тучек» в 18 гл. романа Тургенева «Дворянского гнездо» опирается на

предшествующее описание природы и отсылает к нему: «*Множество темноватых тучек с неясно обрисованными краями расплзались по бледно-голубому небу...*» В повести Чехова «В овраге» так связаны прямое обозначение — «Всюду, и вверху, и внизу, *пели жаворонки*» — и соответствующее ему сравнение: «...она мыла в сенях лестницу и пела тонким серебристым голоском, а когда выносила большую лохань с помоями и глядела на солнце со своей детской улыбкой, то *было похоже, что это тоже жаворонок*».

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

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

Более сложный случай кольцевого построения, в создании которого играет роль соответствие между прямым обозначением и тропом, содержится в романе Толстого «Анна Каренина». 29 и 30 главы первой части, неоднократно привлекавшие внимание исследователей, имеют множество отражений в конце романа.

Анна, возвращаясь домой, читает в вагоне при свете фонарика книгу, потом в забытии ей мерещится мужик, который что-то делает в стене. Анна выходит на платформу и видит Вронского. Ряд деталей повторяется в конце романа, оставаясь неизменным (*красный мешочек, мужик*), другая же их часть преобразуется и переосмысливается. Деталю первой сцены соответствует не только имеющий поддержку в разных эпизодах романа символ *свеча*, о котором много писали, но и другой символ — *книга*: «И *свеча*, при которой она читала исполненную тревог, обманов, горя и зла *книгу*, вспыхнула более ярким, чем когда-нибудь, светом, осветила ей все то, что прежде было во мраке, затрещала, стала меркнуть и навсегда потухла». Описание метели в ранней сцене («Страшная *буря* рвалась и свистала между колесами вагонов по столбам из-за угла станции») соотносено с душевным состоянием Анны, но оба плана имеют самостоятельное значение. В конце романа слово *буря* возвращается, но употребляется оно как метафора: «в душе у нее была буря, внутренняя буря».

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

При том что во всех рассмотренных случаях источник возникновения тропа един, конкретные смысловые связи, которые осуществляются с помощью построений такого рода, разнообразны. В ряде случаев между разными предметами речи существует внутренняя связь. Соотносятся разные части одного целого: «Это была высокого росту женщина... с *удивительными, глубокими, бархатными глазами* ...Голос у нее был такой же мягкий и бархатный, как и *глаза*» (Тургенев «Новь»). Соотносятся орудие действия и его результат. В повести Тургенева «Песнь торжествующей любви» соотносены инструмент — скрипка, у которой верх «обтягивала

голубоватая змеиная кожа», и мелодия, которая из нее извлекается: «...страстная мелодия полилась из-под широко проводимого смычка, полилась, *красиво изгибаясь, как та змея, что покрывала своей кожей скрипичный верх*».

Обычно между предметами, которые оказываются объединенными, непосредственной связи нет. При помощи повтора-сравнения один персонаж уподобляется другому. Так сближаются не только персонажи, связанные сюжетно, как Муций и малаец в «Песни торжествующей любви» Тургенева, но и персонажи, противопоставленные сюжетно. Герой «Пиковой дамы» Пушкина Германн на похоронах старой графини «приподнялся, бледен, *как сама покойница*».

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

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

Распространенный тип тропов, опирающихся на обозначение реалии или явления, — сравнение персонажа с деталями пейзажа (например, с растениями, птицами), или предметного мира, их окружающего: «...в комнатках, туго набитых, креслами, софами, пуфами, веерами и живыми японскими *хризантемами* тоже не было перспективы — сама же Софья Петровна Лихутина покрывалась испариной, будто теплой росой японская *хризантема*» (Белый «Петербург»). В «Мертвых душах» Гоголя при описании жилища Плюшкина крупным планом показано несколько однотипных деталей: «На одном столе стоял даже сломанный стул, и рядом с ним

часы с остановившимся маятником, к которому *паук* уже приладил *паутину*». Эта картина соотносится с описанием прошлой хозяйственной деятельности Плюшкина: «...везде во все входил зоркий взгляд хозяина и, как *трудолюбивый паук*, бегал, хлопотливо, но расторопно, по всем концам своей *хозяйственной паутины*». Так настоящее персонажа противопоставляется его прошлому.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Однотипные или повторяющиеся образы в некоторых случаях имеют разные конкретные источники. В романе Тургенева «Дым» в одном случае символическое осмысление заглавного слова соотнесено с конкретной картиной, с прямым употреблением слова: «*ветер дул навстречу поезду; беловатые клубы пара, то одни, то смешанные с другими, более темными клубами дыма, мчались бес-конечную вереницей мимо окна, под которым сидел Литвинов. Он стал следить за этим паром,*

за этим дымом ... «Дым, дым», — повторил он несколько раз; и все вдруг показало ему дымом, все, собственная жизнь, русская жизнь — все людское, особенно русское. Все дым, и пар, думал он ... Сравнение испаряется, как дым кадилы-ницы, голос хозяйки в конце романа имеет другой непосредственный источник. Оно отталкивается от иронической метафоры храм (вы вступили в храм, в храм, посвященный высшему приличию, любви-обильной добродетели, словом: неземному).

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

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

В то же время это и отправной пункт образного ряда, который проходит через речь Обломова, Ольги, Штольца, связывая между собой и отдельные реплики и развернутые диалоги, в частности, диалоги, оторванные друг от друга. Например, в разговоре Ольги со Штольцем, после рассказа о любви к Обломову, вновь появляется этот образ: — *А это прошлое? — шептала она опять, кладя ему голову на грудь, как матери... — Поблекнет, как ваша сирень! — заключил он*. Одновременно

для романа характерны сравнения с цветком: *Илюша с печалью оставался дома, лелеемый как экзотический цветок в теплице, и так же, как последний под стеклом, он рос медленно и вяло; Ищущие проявления силы обращались внутрь и никли, увядая; Цвет жизни распустился и не дал плодов, Штольц — радостью наслаждался как сорванным по дороге цветком, пока он не увял в руках и т. п.*

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

Во всех рассмотренных случаях реалия была источником тропа. Отношения между повторяющимися словами этим не исчерпываются. Иногда троп — сравнение, метафора — появляется раньше, чем соответствующая реалия и в таких случаях можно говорить о своеобразной реализации образа сравнения или метафоры. В «Страшной мести» Гоголя сначала появляется сравнение *как кровь: ...подале над Днепром горит бесовский его замок, и алые, как кровь, волны хлебещут и топлятся вокруг старинных стен* (гл. 6); в гл. 9 речь идет о реальной крови: *лежит пан его, протянувшись на земле и закрывши ясны очи. Алая кровь закипела на груди.* Слово, сначала использованное как образ сравнения, затем повторяется как обозначение и в других произведениях Гоголя, *ноги отплясывают, словно веретено в бабьих руках — баба сидит, заснувши перед гребнем, держит в руках веретено и, сонная, подпрыгивает на лавке* («Пропавшая грамота»); *Ивану Федоровичу очень понравилось это лобызание, потому что губы его приняли большие щеки незнакомца за мягкие подушки — тут оборотился он к мальчику в козацкой свитке, принесшему перину и подушки* («Иван Федорович Шпонька и его тетушка»).

В романе Достоевского «Братья Карамазовы» сравнение: «Обрывки мыслей мелькали в душе его, *загорались, как звездочки*, и тут же гасли, сменяясь другими, но зато царило в душе что-то целое, твердое, утоляющее» — предваряет появление реалии: «Над ним широко, необозримо опрокинулся небесный купол, полный тихих сияющих звезд». Прямое обозначение этого отрывка становится в свою очередь основой сравнения в следующем фрагменте текста: «Он чувс-

твовал явно, как что-то твердое, как этот свод небесный, сходило в душу его». В романе Б. Пильняка «Голый год» несколько раз повторяется сравнение: «Дни походили на солдатку в сарафане, в тридцать лет». И только в конце соответствующей сюжетной линии солдатка обретает самостоятельное бытие: «Серыми сумерками солдатка в тридцать лет (сладко ночами целовать такую солдатку!) останавливает человека, сгорающего последним румянцем чахотки...» Крутой выстрел бича в воздухе предваряет в рассказе Бунина «Генрих» выстрел из револьвера, которым убивают героиню.

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

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

В более сложных случаях отношения между соотнесенными словами не столь наглядны, а обоюдные тропы представляют собой лишь отдельные звенья в более сложных словесно-образных построениях. У Гоголя («Рим», отрывок о Франции): «Там блещет водевиль, живой, ветреный, как сам француз». И напротив: «...вся нация была что-то бледное, несовершенное, легкий водевиль, ею же порожденный». В рассказе Л. Андреева «Иуда Искариот» существенную роль играет повторяющееся слово *камень*, которое появляется в разных ответственных сценах. Обоюдный троп связывает мир природный и мир человеческий. Слово в одном случае используется как предмет сравнения: «И на опрокинутый, обрубленный череп похож был этот дико-пустынный овраг, и каждый камень в нем был как застывшая мысль»; в другом случае как метафорический эпитет: «Какие-то каменные мысли

лежали затылке у Иуды». Один из персонажей романа Ф. Сологуба «Мелкий бес», Володин, постоянно сравнивается с бараном: у него волосы, как у *барашика*, *баранье* лицо, *бараньи* глаза, он не говорит, а *блеет*, как *баран*. Эти сравнения приобретают опору в реалии. В одной из сцен другой герой романа, Передонов, видит барана. Обычный предмет сравнения становится образом сравнения: «*Баран* стоял на перекрестке и тупо смотрел на Передонова. *Этот баран был так похож на Володина*, что Передонов испугался. Баран заблеял, это было похоже на смех Володина, резкий, пронзительный, неприятный». В романе Тынянова «Смерть Вазира-Мухтара» здание сравнивается с человеком: «Как розовая облупившаяся старуха, виден был заброшенный дворец графа Павла Потемкина»; человек — со зданием: «Он *ходил глазами по Грибоедову, как по крепости*, неожиданно оказавшейся пустой».

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

Приобретают опору в реалии и некоторые традиционные поэтические образы. Сердце, душа, мысль, мечта и т. п. сравниваются с птицей. В повести Короленко «Без языка» мысли сравниваются с чайками, а затем изображаются чайки. Прежде чем в романе Белого «Серебряный голубь» появляется сравнение души со стрижем, которое представляет собой видовое преобразование родового образа *душа-птица*, несколько раз описаны стрижи, вьющиеся вокруг колокольни. Сравнивая мечты с птицами, Пришвин использует видовые обозначения, одновременно рисуя окружающий мир: «Мои мечты носятся в воздухе совсем как *эти серебряные чайки, крачки, кривки, поморники, зуйки*» («Колобок»). Традиционное сравнение речи с водой в «Мастере и Маргарите» Булгакова приобретает мотивировку в изображенной реалии: «*Ручей* остался позади верных любовников — ...Мастеру казалось, что слова *Маргариты струятся так же, как струился и шептал оставленный позади ручей*». Некоторые традиционные тропы как бы укореняются в изображаемой действительности, как бы рождаются из нее.

III

Тропы в тексте связаны не только с изображаемыми реалиями, но и друг с другом. Тропы, вне зависимости от того, имеют ли они опору в реалиях или нет, повторяются. Чаще всего они группируются вокруг слов *огонь*, *зверь*, *птица*, *растение*, *насекомое*. Устойчивые образные характеристики представляют собой определен-

ную систему ценностей, по отношению к которой рассматриваются и с которой соотносятся прежде всего разные персонажи.

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

В «Обломове» Гончарова с птицами сравниваются не только люди (Обломов нежен, как голубь, Ольга — как орлица), но и отвлеченные понятия (жизненные вопросы, мысли, чувство, время): «в голове просыпались, один за другим, и беспорядочно пугливо носились, как птицы, пробужденные внезапным лучом солнца в дремлющей развалине, разные жизненные вопросы»; «Он не успевает ловить мыслей: точно стая птиц, порхнули они, а у сердца, в левом боку, как будто болит»; «Он мог спугнуть чувство, которое стучится в молодое, девственное сердце робко, садится осторожно и легко, как птичка на ветку: посторонний звук, шорох — и оно улетит»; «И каждый час малейшего, едва заметного опыта, случая, который мелькнет как птица мимо носа мужчины, схватывается неизъяснимо быстро девушкой». В романе Брюсова «Огненный ангел» птицам уподоблены не только разные персонажи («Рената, как горlinka»; «Агнесса, как ласточка»; «Рупрехт и Фридрих сдружились, словно две птицы в одной клетке»; «Агриппа, как сын»; «монашенки, как испуганная стая голубей...»), но и отвлеченные понятия: «...не мог допустить я, что с такой неодолимостью схватит меня в свои когти тоска, словно горный орел малого ягненка»; «...опасения и надежды, теснившиеся в душе, искали выхода, подобно птицам, запертым в тесной клетке». В повести Е. Замятина «Наводнение» с птицей сравнивается героиня Софья: «Быстро, в несколько взмахов, как большая птица, Софья облетела глазами комнату»; «Трофим Иваныч... поднял Софью вверх... она была легкая, как птица»; «Она медленно, как птица, опустилась на кровать»; «сердце Софьи: у нее ничего не было, ни рук, ни ног — только одно сердце, и оно, кувыряясь птицей, падало, падало, падало»; «...сердце оторвалось от ветки и, неровно перевертываясь, птицей падало вниз»; маятник: «Маятник на стене метался, как птица в клетке, чующая на себе пристальный кошачий глаз»; «Опять стало тихо, только, как птица, метался маятник на стене»; ср. развитие тропа: «часы над ней громко долбили клювом в стену».

Часть повторяющихся характеристик имеет опору в реалиях изображаемого мира. В повести Тургенева «Призраки» одно из появлений Эллис предваряется по-

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

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

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

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

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

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

Повторяющиеся тропы при разных предметах речи — лишь одно из проявлений более общей закономерности — тяготения к образному единству, к однотипности образных соответствий разных предметов речи. В ряде случаев однотипные образы, почерпнутые из одного источника, густо концентрируются в одном месте. Описание степи в «Тарасе Бульбе» Гоголя: «вся поверхность земли представлялась зелено-золотым океаном, на который брызнули миллионы разных цветов»; «струя сжимаемой травы»; «неизмеримые волны диких растений; светом облило степь»; «подымалась мерными взмахами чайка и роскошно купалась в синих волнах воздуха»; «свежий, обольстительный, как морские волны, ветерок едва колыхался по верхушкам травы <...> Днепр <...> шумел, как море, разлившись по воле».

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

сильнее веры. Непреоборима и грозна она, как нерукотворная скала среди бурного, вечно изменчивого моря».

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

Некоторые тропы, входящие в сквозные образные ряды, развивающие традиционные образные параллели, имеют мотивировку или опору в изображаемых реалиях. В романе Брюсова «Огненный ангел» многочисленные морские образы можно связать с тем, что повествователь и герой этого произведения, Рупрехт, выдает себя за моряка. С этим связано и то, как обновляются отдельные детали традиционной схемы. Вводится профессиональная терминология, которая приобретает метафорический характер: «...она вдруг повернула и всю нашу жизнь на новый галс». Как плавание по морю рисуется и жизнь персонажей вообще, и основная ситуация — перипетии взаимоотношений с Ренатой, и некоторые частные ситуации (болезнь, пирушка у Атриппы, изучение колдовских книг и т. д.). При изображении каждой из выделенных ситуаций присутствует несколько фрагментов традиционной сюжетно-образной схемы, которые дополняются новыми образами: «У меня не было иного занятия, как следить за ясностью или облачностью на небосклоне души Ренаты, и скоро подметил я, что зловещие призраки предвещают новый шторм, так как уже не был неопытным плователем под теми широтами. Тем не менее, хотя и был я предупрежден, гроза налетела опять так стремительно, что я не успел взять рифов у парусов, и галс моей жизни опять закрутился, как детский вол-

чок». Для романа характерно развитие однотипных метафор и сравнений и густая их концентрация: «все обычные *плотины* в душе Ренаты были сломаны стремительным *потоком* ее горя»; «...выведет *ладью* человечества из *пучины* зла на путь правды и добра»; «...все горестные думы, прорвав *плотину* сознания, *затопили* мою душу»; «...мир демонов, который для многих кажется лежащим как бы по ту сторону какого-то недоступного *океана*, переплываемого лишь в ладьях магии и гадания»; «...в большой комнате второго этажа, набитой, как *трюм* торгового корабля» и т. д. В этом же романе Брюсова в разных ситуациях проявляются тропы «театрального плана», которые ведут к обобщающей параллели *жизнь — театр*: «Вот почему разговору постарался я придать легкость и свободу, словно *диалогу* в итальянской комедии»; «Рената... все изображала немую роль в *комедии*» и т. п.

В разных местах «Белой гвардии» Булгакова возникают образы, развивающие традиционное уподобление жизни плаванию по морю: «Качается туман в головах, то в сторону несет на золотой *остров* беспричинной радости, то бросает в мутный *вал* тревоги». Гимназия сравнивается с кораблем. Как плавание изображается болезнь Алексея Турбина: «...когда проснулся, узнал, что *плывет в лодке* по жаркой *реке*». В ряд однотипных образов включены и традиционные тропы типа *звук льется, поток народа*. Этот последний играет организующую роль в сцене величания Петлюры. Размышления Алексея Турбина содержат несколько тропов, развивающих этот смысловой ряд: «Ему показалось вдруг, что черная туча заслонила небо, что налетел какой-то вихрь и смысл всю жизнь, как страшный вал смыкает пристань». В числе подобных образов и переход от слова в прямом значении к метафоре: «Вечно загадочные глаза учителя, и страшные до сих пор снящиеся *бассейны*, из которых вечно выливается и никак не может вылиться вода... три года мотания в седле, чужие раны, унижения и страдания, — о проклятый *бассейн войны*...» Через роман Ю. Тынянова «Смерть Вазир-Мухтара» проходит сквозной мотив плавания по морю и связанный с ним образ корабля. Одно из применений этого образа имеет опору в реалии: «Карл-Роберт Нессельрод, сын пруссака и еврейки, родился на английском *корабле*, подплывавшем к Лиссабону. *Равновесие и параллельная дружба качались теперь, как английский корабль*...»

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

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

Литература

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



Тропы и грамматические структуры*

Синтаксические конструкции

В поэзии XX в. не только увеличивается роль тропов, но и расширяется круг «способов выражения определенных смысловых связей. Этому способствует активизация некоторых типов тропов и использование окказиональных слов.

Как известно, тропы передаются словами, принадлежащими к разным частям речи: существительными, прилагательными, глаголами, наречиями. Сходные смысловые отношения выражаются в тропах разными конструкциями. В рамках существительного это сравнения (сравнительный оборот, творительный сравнения, сравнение-приложение), метафоры и конструкция идентификации. Соответственно, одна и та же смысловая связь передается словами в разных падежах — именительном, родительном, творительном.

На общий характер тропов и на распределение тропов, принадлежащих к разным частям речи, оказывают влияние некоторые общие процессы, характерные для развития поэтического языка. В поэзии XX в. возрастает роль существительных. Этот процесс, имеющий разные проявления и в первую очередь выражающийся в широком использовании безглагольных предложений, распространяется и на тропы. Роль тропов, выраженных существительными, увеличивается. Приобретают широкое распространение конструкции, в которых признак сравнения опускается. Тождество предметов устанавливается без указания на то, какие ассоциации их связывают. Этот тип отношений между предметом и образом характеризует конструкции идентификации, сравнения-приложения, метафоры-сравнения. Именно они и получают развитие в поэзии XX в.

Конструкция идентификации имеет самостоятельный характер, заполняя целое предложение, и передает некоторое общее положение, приравнивающее один

* Публикуется по: Очерки истории языка русской поэзии XX в. Т. 2. М., 1993. С. 172—203.

предмет речи к другому: «Другие — дым, я — тень от дыма»; «Я лишь комета без орбиты, Я лишь падучая звезда»; «Гусли нам — сосны, и ветки их — струны» (Бальм.); «Здания — хищные звери С сотней насытых утроб» (Брюс.); «Ты пришла с лицом веселым. Розы — щеки, бровь — стрела»; «Молви: правда, Губы алы, Губы — зори? Молви: правда, очи сини, Очи — море?» (Гор.); «В гибком зеркале природы Звезды — невод, рыбы — мы, Боги — призраки у тьмы» (Хл.).

В некоторых случаях с такой конструкции начинается стихотворение: «Моя душа — глухой всебожный храм» (Бальм.); «Темные мысли — серые птицы» (Гиппиус); «Столетия — фонарики» (Брюс.); «Я — Гамлет» (Блок); «Ты — море» (Вяч. Ив.); «Сердце — улей, полный сотами, Золотыми, несравненными» (Гум.); «Просинь — море, туча — кит, А туман — лодейный парус» (Кл.); «Имя твоё — птица в руке, Имя твоё — льдинка на языке» (Цв.). Целый текст или значительную его часть организуют подобные конструкции. Например, в стихотворении Гиппиус «Ты»: «Вешнего вечера трепет тревожный — С тонкого тополя веточка нежная. Вихря порыв, горячо осторожный, — Синей бездонности гладь безбрежная». В некоторых стихотворениях безглагольное построение начальной строки определяет общий характер текста («Фонарики» Брюсова, «Я — страница твоему перу...» Цветаевой, «Портрет мужчины» Гумилева и т. п.).

К конструкциям идентификации близки сравнения с опущенным основанием сравнения. Союз, указывающий на отношения сравнения, существующие между частями тропа, отличает такие сравнения от конструкций идентификации, отсутствие явно выраженного признака сравнения сближает их: «Ты — как страшный цветок с лепестками из пламени, Ты — как вставшие дыбом блестящие волосы»; «Как грезы — крылышки» (Бальм.); «Листья бурые — как слепни» (Гор.); «Глаза — как мед»; «Огни — как нити золотых бус»; «Душа и волосы — как шелк» (Цв.); «Нева — как вздувшаяся вена, До утренних румяных роз» (Манд.). С таких конструкций также начинаются стихотворения: «И мир — как море пред зарею» (Вол.); «Семь холмов — как семь колоколов»; «Над черным очертаньем мыса — Луна — как рыцарский доспех» (Цв.).

Сравнительный оборот с опущенным основанием сравнения и конструкция идентификации сменяют друг друга у разных поэтов, обнаруживая свое внутреннее родство: «Оттого лицом красивым Ты на ангелов похожа, И уста твои — гвоздики, Нежный голос — пенье птиц. И мечтанья — светлый жемчуг, Оттененный розой алой, И глаза твои — как небо, Где бездонна глубина»; «Душа с душой — как нож с ножом, И два колодца — взгляд со взглядом» (Бальм.); «Тучи, как кони в ночном. Месяц — грудок пастушонка» (Кл.); «Здесь камни — голуби, дома — как голубятни» (Манд.); «Три четверти луны — как паутина, А четверть — рог, блестящий золотой Небесный желудь!» (Бун.).

Некоторые стихотворения строятся как ряд тропов, относящихся к одному предмету речи. В построениях такого типа находят применение всевозможные тропы, в том числе и конструкция идентификации.

Отношения тождества, связывающие составные части конструкции идентификации, характерны и для сравнения-приложения, или именительного сравнения.

В основе значительной части сравнений-приложений в поэзии XIX в. лежит уподобление человеку. Этот тип связи активно развивается и в поэзии XX в. При этом расширяется и круг обозначаемых реалий и круг их тропеических соответствий. Устойчивая модель заполняется разнообразным лексическим материалом: *апрель-царевич, весна-царевна, маги-кипарисы* (Бун.); *звуки-чародеи* (Бальм.); «звезд-сестер вращается чета», *молчальник-лес* (Вяч. Ив.); *душител-плющ, паруса-богомолки* (Брюс.); *вода-гадалка, кудри-лежебоки, тоска-черница, болота-старрики* (Гор.); *океан-старик, лес-малыш, палач-вулкан, труженица-мельница, мороз-маг* (Сев.); *ночь-притворищица, богомолки-облака, дуб-бобыль, горубня-хата, век-погорелец, соловьица-судьба* (Нарбут); *весна-хозяйка, смерть-стрелок* (Кузм.); *роза-убийца, кочевницы-звезды* (Гум.); *мальчишка-океан* (Манд.); *малютка-сердце, смерть-садовница* (Цв.); *столетия-пьяницы, камни-великаны, природа-тетя, тополь-рыбак* (Хл.); *вечер-инок, старуха-время, минуты-вестницы, солнце-кухарка, гараж-коLOSS, подросток-страна* (Маяк.). Шире, чем другие поэты, использует уравнивания-приложения Клюев: *месяц-проньра, закат-золотарь, сентябрь-скопидом, странники-годы, королевна-заря, духовидица-печка, монашенка-мгла, ткачиха-метель, карлица-мгла, колдунья-буря, привратница-ель, ель-кружевница, трущобная, галка-староверка, курицы-молодки, петух-кудесник, монашка-галка, пташки-клирошанки, братья-зеленя, рифмы-старухи, пестунья-память, эскимоска-ночь, деды-овины, старуха-боль*.

Сравнения-приложения группируются и вокруг обозначений других живых существ: *волны-звери* (Коневской, Гум.); *скимны-громы* (Вяч. Ив.); *солнце-бык* (Кузм.); *сознание-паук* (Вол.); *голос-птица, часы-кузнецик, город-сверчок* (Манд.); *время-хамелеон, улица-змея, печурка-пчелка, слухи-свиньи* (Маяк.); *комод-кабан, жаворонки-колокольцы, жираф-экскаватор* (Нарбут); *колосья-кони, ласточки-звезды, телица-Русь* (Ес.); *зверь-толпа, сирень-синица, солнце-орел* (Гор.). Широко представлен этот тип сравнений-приложений в поэзии Клюева: *печка-лебедка, вороны-сны, душа-олень, лебедь-судьба, пчелка-рифма*.

Кроме того, сравнения-приложения передают широкий круг самых разнообразных смысловых отношений: *город-марево, город-морок* (Вяч. Ив.); *душа-тюрьма, сердце-склеп* (Брюс.); *сны-цепи, сказки-травки, деревья-факелы, острова-алтари* (Бальм.); *звуки-искры, сонет-брильянт, волны-стены* (Гум.); *ветки-вилки, кольцо-огонь, руки-вихри* (Гор.); *карнизы-облака, небо-печь, паутина-гамак, зрачки-червонцы* (Нарбут); *зори-куличи, желудь-солнце, яблоня-песня, рушники-зори* (Кл.); *ветла-веретенце, солома-риза, душа-яблоня, шапка-месяц, солнце-куст, солнце-барабан, колокольчик-звезда, дума-полымя, глаза-уголья* (Ес.); *дома-скорлупы, горы-горны, тюрьма-решето, усища-веники, тучи-кочки, зубы-вилки, хвосты-плетки, песня-молния, в транспортах-галошинах, «Морозы в ночь идут, скрипят // снегами-сапогами»; «Пошел по небесной скатерти-дорожке»* (Маяк.). Такие конструкции выносятся в заглавия стихотворений: «Солнце-бык» (Кузм.) «Щит-солнце» (Сев.).

Помимо расчлененных тропеических конструкций, составные части которых выражены существительными, стоящими в одном падеже, в поэзии XX в. распро-

странены тропы, выраженные генитивной конструкцией. Как отмечали исследователи, генитивные конструкции передают основные типы именных метафор: метафору-сравнение, метафору-загадку, метафоры, приписывающие признаки одного предмета другому [Левин 1965: 296]. Генитивная конструкция — основная форма существования метафор-сравнений, которые в поэзии XX в., в особенности в ее сложных стилях, приобретают широкое распространение [Григорьев 1979: 200—250]. Кроме того, метафоры-сравнения передаются атрибутивной конструкцией.

Существительные в родительном падеже обозначают принадлежность, часть целого, признак, количество. Аналогичные смысловые отношения характеризуют и часть генитивных метафор [Кнорина 1990], в первую очередь, метафоры, приписывающие признаки одного предмета другому.

Между генитивными сочетаниями с прямым значением и метафорами существует известный параллелизм: конструкция с прямым значением — модель, по которой образуется метафора. Некоторые генитивные метафоры, созданные по образцу сочетаний с прямым значением, существуют на их фоне. Опорное слово одновременно относится к двум словам, с одним из которых образует обычное, с другим — метафорическое сочетание: «*Головки женщин и кризантэм*» (Сев.); «*Застряв в бурана бледных челюстях, Чернеют крупы палых паровозов И лошадей, шарахнутых встряг*» (Паст.); «*Заплетаются колена переулков и пьянчуг*» (Вс. Рожд.). В других случаях модель, по которой образована метафора, связана с самой метафорой отношениями сравнения: «*Работай, зная наперед, Что жала слов больнее ранят, Чем жала пчел, дающих мед*» (Сол.); «*В глубине, на самом дне сознания, Как на дне колодца — самом дне — Отблеск нестерпимого сиянья Пролетает иногда во мне*» (Г. Иванов); «*И своды слов стоят, как башен своды*» (Заб.). Между сочетанием с прямым значением и метафорой существуют отношения соположения: «*Сквозь сосны, сквозь дыры заборов безгвоздых, Сквозь доски, сквозь десны безносых трущоб*» (Паст.) Моделью индивидуальной метафоры может быть и общеязыковая метафора: «*Он шел из мглы Удушливых ушей ущелья — Верблюдом сквозь ушко иглы*» (Паст.).

Параллелизм между сочетаниями в прямом значении и метафорами характеризует так называемые количественные метафоры, тропы со значением совокупности. Тропы: «*И гроздя пылающих молний цветами раскрылись на кручах*» (Бальм.); «*Грозди солнц, созвездий виноград*» (Вол.); «*Последних молний вздрагивала гроздь*» (Паст.) — соотносятся с сочетанием в прямом значении: «*Развесились гроздя рябины*» (Бальм.). Сочетания «*толпа строений*» (Брюс.); «*рой звезд*» (Хл.); «*рой былых желаний*» (Брюс.); «*горсть повестей*», «*горсточка халуп*» (Паст.); «*горсточка звезд*» (Маяк.); «*ветров табуны*» (Хл.) прямо отсылают к своим языковым прототипам, с которыми их связывает отношение скрытого сравнения.

С общеязыковыми сочетаниями соотносятся и метафоры, приписывающие неодушевленным предметам разнообразные чувства и состояния: «*Тоска бродячего светила По дерзкой вольности своей Меня недавно осенила, В раздолби голубых полей*» (Брюс.); «*...в закатном мленьи мая*»; «*Этих мертвых долин Я боюсь бело-снежной мечты*»; «*И с анкилозами на пальцах две руки Безвольно отданы камина*

жгучей ласке» (Ан.); «Так ты живописал бессмертных *боль лучей*» (Вяч. Ив.); «В узких вазах *томленье умирающих лилий*» (Гум.); «Таково Окно с *мечтой* смятенною *азалий*»; «Туманный, не в своей тарелке, Он правильно, как автомат, Вздыхал, как залпы перестрелки, *Злорадство ледяных громад*» — о Кавказе (Паст.).

Параллелизм между конструкциями с прямым и метафорическим значением характеризует и другие устойчивые сочетания. В поэзии начала XX в. явно выражена тенденция передавать признак и действие не только прилагательным и глаголом, но и существительным. В связи с этим широко распространяются генитивные конструкции, образованные от глагольных и атрибутивных сочетаний.

В поэзии XX в., в особенности поэзии первой его трети, важное место принадлежит так называемому отвлечению эпитета [Жирмунский 1977: 157—158]. Атрибутивное сочетание вытесняется генитивным, в результате чего акцент переносится с предмета на признак. Атрибутивную и генитивную конструкции употребляет один и тот же поэт: «Я дышал звезд *млечной трухой*» — «и чем я виноват, Что слабых звезд я осязаю *млечность?*» (Манд.). Отвлечение эпитета имеет разные формы выражения, в частности, эпитет замещают отвлеченные существительные на *-ость*. Особенно многочисленны генитивные сочетания с существительными на *-ость* в поэзии Бальмонта, Брюсова, Вяч. Иванова. Их используют и другие поэты: «В безбрежной *зыбкости* снегов»; «Эта *резанность* линий» (Ан.); «в *багряности* поднятой пыли» (Сол.); «Стан струится беспокойно, И жемчужна *смуглость* рук» (Бун.); «Между кружев *розоватость* кожи» (Гум.); «*Покатость* Ваших детских плеч» (Вол.); «В *снежности* синих ночей» (Кл.); «*пенность* волны» (Ес.); «Огромную *впалость* Висков твоих — вижу опять»; «...В *закинутости* лбов и рук» (Цв.); «Мне хочется домой, в *огромность* Квартиры, наводящей грусть»; «В *необъятность* неба, ввысь Вихрем сизых пятен Стаей голуби неслись, Снявшись с голубятен» (Паст.); «Вонзите штопор в *упругость* пробки» (Сев.); «Хрумкать *сочность* огурца» (Кам.) и т. п. Деадъективы не ограничиваются образованиями на *-ость* [Золотова 1976: 130—160].

Деадъективы входят и в метафорические конструкции: *беломраморность* бедер (Брюс.); *хрустальность* мечты, *звездность* блага (Бальм.); «В грядущем — *чувства* ее *жемчужность*»; «Закат оранжевый, орусив Слегка *пшеничность* мягких кос» (Сев.); «*Перегородок тонкоробрость* Пройду насквозь, пройду, как свет» (Паст.); *снежность* седины (Утк.).

Отвлечение эпитета сопровождает не только слово в прямом значении, но и метафору: «В такую ночь, как паутина, Всю *синь небесного павлина* Заткали звездные пути» (Кузм.); ср.: «Плывет, плывет по ресторану *Синь воскресающего дня*» (Брюс.); *синь очей*; «*сквозь синь стекла*» (Ес.).

Как разновидность отвлечения эпитета можно рассмотреть генитивные конструкции, в которых опорное слово обозначает материал, а слово, стоящее в родительном падеже, — изделие из него. При отвлечении эпитета одни и те же или сходные опорные слова входят в разнотипные — прямые и метафорические сочетания: «нежное цветенье Бежит по *мрамору* разбитых *ступеней*» (Ан.); «На ветхом *мраморе* *ступеней* величавых» (Вяч. Ив.); «И грудь земли, и *мрамор* плит Гудели

топотом копыт» (Вол.); «В тумане светит *мрамор плит*»; «Твои негибкие уборы, Твоих *запястий бирюза*» (Гум.)

По этой модели образуются метафоры, включающие названия металлов, минералов, драгоценных камней: «И *золотом* каждой прохожей *косы* Пленялись со знанием дела» (Блок); «Роза в *золоте кудрей*» (Белый); «Мосты, повисшие над *серебром реки*»; *губ рубины* (Брюс.); «*вишен* спелых сладостный *агат*»; *яхонт розы*; «Желтых *крокусов янтарь*» (Кузм.).

Генитивная конструкция с прямым значением и генитивная метафора, передающие отвлечение эпитета, стоят в тексте в непосредственной близости друг к другу: «И она пришла, ступая над *рубинами цветов*, И, ревнивая, разбила *сталь мучительных оков*» (Гум.).

В поэзии начала XX в. распространены глагольные метафоры, в частности, метафоры, передающие звучание, «язык природы»: «Только одни *стебельки иммортели* Тихо *шепнут* о достигнутой цели» (Брюс.); «*Деревья* недовольно *зароптали*»; «*Вьюга* в сумраке шумела, Грустно с колоколом *пела*, Подымая снег с могил»; «Сонный зимний *ветер* надо мной *поет*» (Бун.); «Там в далекой Сибири, где *плачет пурга*» (Гум.); «Не плакалась, а *пела вьюга*» (Паст.); «*Свое бормотали арыки*» (Ахм.).

Параллельно развиваются именные метафоры с таким же значением, включающие отглагольные существительные: «*Убаюкала вьюга* седая Дикой *песнею* лес опустелый» (Бун.); «*Рыданье струй* седых развей»; «Под *стоны* тяжкие *метели* Я думал — ночи нет конца...» (Ан.); «Под *шепот* алмазных *фонтанов* // проходят сквозь арку» (Белый); «*ветра* дикая *заплачка*» (Гум.); «Стоит и за сердце хватает *бормот Дворов*, предместий, мокрой мостовой, Калиток, капель» (Паст.).

Глагольные и именные метафоры соотносятся друг с другом в творчестве одного поэта: «*Вьюга пела*» — «*Песни вьюги* легковойной»; «О чем *поет ветер*» — «Твое мне *песни ветровые* — Как слезы первые любви» (Блок); в одном тексте: «*Улыбнулся древнею улыбкою*» — «Холодна *улыбка полумесяца*» (Нарбут).

Метафоры с отглагольными существительными соотносятся не только с глагольными метафорами, но и с отглагольными существительными в прямом значении: «*Мелькающих стрел* звон И вещей *ворон крик*» (Манд.).

Словосочетания с прямым значением и сходные с ними метафоры сосуществуют друг с другом: «*грохот* и *хохот колес*»; «Но за *ропотом* снежной *метели* И под *шепот* ласкающих слов — Не забыл я полей асфodelей, Залетейских немых берегов» (Брюс.); «Есть в литографиях забытых мастеров Неизъяснимое, но явное дыханье, *Напев* суровых волн и *шорохи* дубов, И разноцветных птиц на ветках колыханье» (Г. Иванов); «Но помнит *шепот* тех *ветвей* *Напев* времен Батыя» (Хл.). Сосуществуют в одном предложении и глагольная и именная метафоры с близким значением: «Под грозные *речи небес* *Рыдают* косматые *волны*» (Ан.).

Между составными частями некоторых генитивных метафор существуют разные отношения: в одних случаях отношения части и целого, в других отношения сравнения. Одни и те же опорные слова входят в метафоры разных типов, в которых отношения между составными частями сочетания не совпадают. Двойственны генитивные метафоры с опорными словами, обозначающими

части тела человека, животных, птиц. Часть таких метафор создана по образцу сочетаний с прямым значением. Их составные элементы, как и в сочетаниях с прямым значением, связаны отношениями части — целого: «Золотисты лица купальниц» (Блок); «Стекают блики по плечам домов»; «Я поставлю жертвенник в пустыне На широком темени горы» (Вол.); «И ныряет соха выдрой в топкое логово. Весенний кисель жевали и ели зубы сохи деревянной» (Хл.); «вытянув пушек шеи» (Маяк.); «И театров широкие зевы Возвращают толпу площадям» (Манд.); «Предгрозые играло бровями кустарника»; «Костлявой мельницы крестец»; «Ты спросишь, кто велит, Чтоб губы астр и далий Сентябрьские страдали?»; «Вода забила в уши царских свечек» (Паст.); «Подсолнуха хмельная голова, Крылатый стан его...» (П. Вас.). В других случаях обозначения частей тела, приписанные определенному предмету речи, называют не его часть, а предмет как целое, т. е. представляют собой метафоры-сравнения [Григорьев 1979: 222]: «живой утес с брадами трав» (Вяч. Ив.); «Лицо лазури пышет над лицом Недышащей любимицы реки» (Паст.); «И увидел небес молодое лицо» (Гум.); «Неба пустую грудь Тонкой иглою рань» (Манд.); «Как сладко нести мышеловку, в которой, Словно сердце, колотится между ребрами проволоки мыш!» (Шерш.); «И клены морщатся ушами длинных веток» (Ес.). Далеко не всегда разные значения тропов можно легко разграничить. Отнесение подобных метафор к тому или иному типу во многом зависит от того, насколько в контексте выражены параллели с живым существом.

Разные значения имеют и другие метафоры, соотнесенные с общеязыковыми сочетаниями. На фоне общеязыкового сочетания *струя воды* со значением части целого существуют, с одной стороны, метафора-загадка, где значение части целого характеризует замещенное ею прямое сочетание: «Над бледным мрамором склонились к водам низко Струи плакучих ив и нити бледных верб» (Вол.) (ср. *струи ив* — *ветки ив* — *ветки ив*, как *струи*), с другой стороны, метафоры-сравнения: «В голубой струе моей судьбы Накипи холодной бьется пена» (Ес.); «Говорят, что не стало тебя, Но любви иссякаемы ль струи?...» (Кл.); «И снова тоски застарелой струя Пропитала извилины мозга» (Сельв.); *страха струя* (Манд.); *струя страданья* (Паст.). На фоне общеязыкового сочетания *капля воды*, *капля дождя* также существуют метафора-загадка, обозначающая часть целого: «Бродила ты по лесу, срывая капли Оранжево-янтарной костяники» (Нарбут), и метафора-сравнение: «В глухой колодец, давно забытый, давно без жизни и без воды, Упала капля — не дождевая, упала капля ночной звезды» (Бальм.).

Такая закономерность прослеживается не всегда. Часть метафорических сочетаний, соотнесенных с общеязыковыми, представляют собой метафору-сравнение, члены которой связаны отношением тождества. Таковы метафоры *стебли ног* (Вол.), *парус хвоста*, *парус дыма* (Хл.), напоминающие сочетания с прямым значением *стебли трав*, *парус лодки*, но не имеющие значения части целого. Грамматическая форма тропов в таких случаях только внешне повторяет строение обычных сочетаний. Разные смысловые связи передают и генитивные метафоры, не соотнесенные с сочетаниями с прямым значением. Метафоры с совпадающими опорны-

ми словами в одних случаях представляют собой метафору-сравнение, в других — метафору-загадку: *Копья теней* (Вол.) — «Снова красные *копья заката* Протянули ко мне острие» (Блок); ср.: «*тени, как копы — лучи заката, как копы*».

И метафора-сравнение, и метафора-загадка содержат слово в родительном падеже, имеющее прямое значение. Если в метафоре-сравнении оно обозначает предмет речи, то в метафоре-загадке, где предмет речи остается неназванным, оно имеет другие значения. Собственно метафора, как и в метафоре-сравнении, преобразуется в сравнение, если расшифрован ее эквивалент.

Генитивная конструкция обозначает неназванную реалию, которая может быть передана и отдельным словом. Слово в прямом значении указывает на место или время, к которым эта реальность имеет отношение: «*вечера павлины, лилея неба, звезда развалин*» (Вяч. Ив.); *светлячки небес* (Кам.); «*Ночи звездной рассыпанный шрифт*» (Асеев); ср.: *закат, звезда, цветок, звезды*, — на другую реальность, которая находится с первой в отношениях смежности: *омут звезд* (Вяч. Ив.); *поле звезд* (Блок) — небо, *клюква смерти* (Хл.) — кровь.

Генитивная конструкция, представляющая собой метафору-загадку, заменяет генитивную конструкцию, части которой связаны отношением части—целого, при этом часть обозначена всей конструкцией, целое — словом в прямом значении: *лира часов; бабочка газа* (Ан.); *броня дерев* (Бальм.); «*Солнца струганные дранки*»; «Даже рощи — и те повстанцами Подымают *хоругви рябин*» (Ес.); *пальм веера* (Гум.); «*ивы плакучей пух*» (Кузм.); *чешуя канала* (Г. Иванов); *кружево березки* (Блок); «Разорванное *кружево Деревьев* говорливых»; «В *серебре и перламутре Полумертвых фонарей*» (Паст.); «Ты вернулся сюда, так глотай же скорей *Рыбий жир* ленинградских речных *фонарей*» (Манд.); *семафора бутон* (Нарбут); *плавники капусты* (Сельв.).

Одну и ту же реальность обозначают две разных генитивных метафоры, одна из которых представляет собой метафору-сравнение, другая — метафору-загадку. Таковы сочетания *плащи листвы* (Брюс.) — *плащи тополей* (Паст.), *парча листвы* (Бальм.) — *парча дубрав* (Вяч. Ив.). Сочетания *плащи листвы, парча листвы* — метафоры-сравнения, обозначающие листву. Сочетания *плащи тополей, парча дубрав* имеют иной характер, хотя также обозначают листья: их составные части соответствуют отношениям части — целого в конструкции с прямым значением: *плащи тополей — листья тополей*. Сходным образом соотносятся метафоры *лампады Семизвездья* (Вол.) — «На подвесках из легкого золота Закачались *лампадки* небес» (Ес.), *пелена снега — пелена зимы* (Вяч. Ив.).

Слова, образующие метафору-сравнение, в других конструкциях могут быть связаны не отношениями сравнения, но отношениями принадлежности. Одно из существительных обозначает деятеля, другое — его принадлежность, объект действия, они соединены глагольной метафорой: «Твердь сечет *луны серпчатой Крутокормая ладья*» (Вяч. Ив.); *лодки месяца* (Ес.) — «*Месяц ладью опрокинул* в последней Бледной могиле» (Блок); «зеленая *лампадка светляка*» (Бун.); «Ельник усыпан свечьми *светляков*» (Ес.), *светлячков фонарики* (Рыл.) — «Ты же, *светляк*, свой зеленый *фонарик Спрячь*, друг, в лист» (Ход.); «*Светляки* Вокруг него зажгли свои

лампадки» (Заб.); «Заря, заря, раскинь свой полог» (Сол.); «Спусти, как полог, Зарю на синь» (Ес.), ср. *полог заревой* (Ход.).

Метафора-сравнение возникает не только на основе единичного слова, но и на основе генитивного словосочетания со значением части — целого или принадлежности: «Комья глины людей» (Хл.); «Кузни времен вздымают меха» (Маяк.); «Запихай меня лучше, как шапку, в рукав Жаркой шубы сибирских степеней» (Манд.). Метафору-сравнение осложняет еще одна метафора, обозначающая ту же реалию: «яда дум испивший водки» (Хл.). Опорное слово метафоры-сравнения осложняет сравнение-приложение: «...попадая в прорубь, тает Поземки змейка-повитель» (Нарбут).

Метафоры-загадки облачаются в форму генитивных конструкций реже, нежели метафоры-сравнения. Сами же эти конструкции имеют разный характер. Как метафора используется обычное сочетание, перенесенное в необычный контекст. Метафора-загадка возникает в результате переосмысления общезыковой генитивной конструкции: «Кошмар позади. Его страшное царство прошло. Вещих птиц на груди и в груди Отшумело до завтра крыло» — о кошмаре и сердце (Ан.); «У склона воздушных небес протянута шкура гепарда» (Белый); «Рой мотыльков — застывших, лунных, нежных» — о цветах (Бальм.); «О белых пчел беззвучные рои, С небес низвергнутые в день солнцеворота, Покрыли вы фатой поля мои, На лес набросили прозрачные тенета» — о снеге (Ход.). Метафора-загадка передается двумя генитивными взаимосвязанными конструкциями, образующими в ином контексте обычное сочетание: «И на кровью опаленном клене Связки лянarezанных гусей» — о листьях (Нарбут).

Метафоры-загадки выражены и необычными генитивными конструкциями: «Утро вынесло в руке Возрожденья красный атом, Красный атом возрожденья. Жизни огненный фонарь» (Заб.); «Чуть зной коснется губ, Ты вся уже в эфире, Зачатья пышный клуб, Как пава, расфуфыря» — о бутоне розы (Паст.).

В рамках генитивной конструкции объединяются две метафоры-загадки, обозначающие один и тот же предмет речи. Равноправные метафоры стоят в разных падежах: «И потому теперь в туманности эфира Рассыпались огни безвременной росы» (Бальм.); «И зыбкой чешуи изменчивым стеклом Туч отраженный мрак» (Вяч. Ив.); «И, вступая на кручи, Молодая заря Кормит жадные тучи Ячменем янтаря» (Гум.).

Двучленная метафора-загадка передается генитивной конструкцией, которая состоит из двух метафорически употребленных слов. Одно из них обозначает целое, другое — часть: «Но лучам не пронизать Частых перьев опахала» — о листьях (Ан.); «Но лето на кону, И ты, не медля часу, Гоняешь всю копну Обмякшего атласа» — о лепестках розы (Паст.).

Генитивная конструкция, осложненная определением, включает в себя метафору-загадку и метафору-сравнение в виде атрибутивной конструкции. Обе они, как и в предшествующем случае, обозначают один и тот же предмет речи: «На бугре береза-свечка В лунных перьях серебра» (Ес.); «Змеи солнечных ра-

пир» (Б. Лившиц); «пудра снежной пыли» (Бун.), «ткань снежинок Яблоновых» (Сев.), «сеть тополевых тенет» (Хл.).

Сочетания с родительным падежом имеют не только единичный характер, но и нанизываются друг за другом. Такие конструкции обладают прямым значением: «Кричит победно морская птица Над вольной *зыбью волны фиорда...*»; «Зеленого Эрина воин, Кухулин могучий, Упал под *мечом короля океана Сварана*» (Гум.).

В рамках развернутого сочетания объединяются разнотипные генитивные конструкции. Генитивную метафору может распространять генитивное сочетание с прямым значением: «И тебя, о, огонь, рабочий кормил *Тушами* белых берез *испуганной рощи*» (Хл.).

Сфера применения генитивных конструкций в поэзии XX в. расширена благодаря тому, что они входят в состав тропов разного характера. Тропы включают в себя генитивные сочетания с прямым значением. Они находят применение в сравнениях, выраженных сравнительным оборотом: «И мнятся дальних звезд огни *Глазами падших властелинов*» — «Горите ж, огоньки мансард, *Глазами падших властелинов!*» (Брюс.); «Кровавится среди полей брусника, Как *вялость мертвых уст*» (Г. Иванов); «Месяц (всегда этот месяц!) повис Рожками вниз, Как таинственный *мага брелок*» (Кузм.); «Деревья мотались, как *дверцы карет*» (Паст.); творительным сравнения: «Синее *оперенья селезня* Сверкал за Камою рассвет»; «Что *языком обомлевшей легавой* Месяц к скобе примерзает» (Паст.). В сравнении отражаются и многоступенчатые генитивные конструкции с прямым значением: «Время тихо, как *веретено Феи-сказки дедовских поверий*» (Гум.).

Генитивные конструкции с прямым значением используются кроме того в конструкциях идентификации: «Смотри, мои глазищи — // всем открытая *дверь собора*» (Маяк.), в перифразе: «Мысли, *крови сгустки*, // больные и запекшиеся, лезут из черепа» (Маяк.).

В тропы разных типов включаются генитивные метафоры. Они накладывают отпечаток на сравнение, осложняя его. Генитивной метафорой выражен предмет сравнения: «Сохранна в душе, как птица на льду, Ревнивой *тоски сулема*»; «И плещет, как прапор, *Пурги* расцарапанный, Надорванный *рапорт*» (Паст.); «Умеет *рукоять столетий* Скользить ночами, точно тать»; «Как новобранцы к месту явки, Летели *труб изогнутых пиявки*»; «И черными перьями падала черная *ветвь темноты*» (Хл.); «*Ручьев* ниспадающих *речь* Сплеталась предивно С плащом, ниспадающим с плеч Волной неизбывной» (Цв.); «И дрожит *слеза росы*, что гривна, Отливая лунным серебром» (Шубин).

Генитивной метафорой выражен образ сравнения: «Яванка... пряная, как *губы орхидей*»; «И мертвый, бездыханный, Как *труп задутых свеч*, Я слушал в скорби странной Вещательную речь» (Бальм.); «В объятьях ночи голубой, Как *розы радости* мгновенны, Они шептались над собой О тайнах Бога и Вселенной» (Гум.); «Излом волны Сияет аметистом, Струистыми *смарагдами огней*»; «...Бесчисленные души осужденных, Как *руны рыб* в провалах жгучих бездн» (Вол.); «Падучие звезды бесследно Сгорали, как *звезды ракет*» (Ход.); «Чтобы вскипела месть Золотою *пургою акаций*» (Ес.); «Шепот зловещий Стоит над кроватью *Птицею мести* да-

леких полей»; «И молния синею веткой огня Блеснула по небу» (Хл.); «И к горлу балтийские волны, как *комья Тоски*, подкатали» (Паст.); «А жизнь проплывет театрального *капора пеной*» (Манд.).

Метафора-сравнение осложняет обоюдные тропы. В одном из них метафорой выражен предмет сравнения, в другом — этой же метафорой выражен образ сравнения: «Снег яблонь — точно мотыльки, а мотыльки — как яблонь снег» (Сев.). Образ сравнения включает в себя не просто метафору, но сложное метафорическое сочетание, образованное генитивными конструкциями: «И, *выстрелом слов* сквозь *кольчугу молчанья*, Мелькали великие реки» (Хл.). Образ сравнения включает сравнение-приложение, входящее в состав генитивной конструкции: «Впервые мы крылаты и едины, Как *огнь-глагол синайского куста*» (Вяч. Ив.).

Генитивные метафоры включаются и в конструкции, осложняющие образ сравнения, выраженный генитивной метафорой. Образ сравнения в строках Бальмонта: «И далекие звезды застыли В беспредельности мертвых небес, Как огни бриллиантовой пыли На лазури предвечных завес» — состоит из двух генитивных конструкций. Одна из них «огни бриллиантовой пыли» объединяет две метафоры-загадки и метафорический эпитет, обозначающие звезды, другая, распространяющая первую — «На лазури предвечных завес» — также включает метафору-загадку («завес»). В строках Пастернака: «Он ею доверху унизан, Как копотью несметных птиц, Копящих силы по карнизам, Чтоб вихрем гари в ночь нестись» — развернутое сравнение, помимо генитивной метафоры «копотью несметных птиц», содержит еще одну генитивную метафору: «вихрем гари».

Образ сравнения представляет собой две генитивных конструкции, одна из которых имеет прямое, другая метафорическое значение: «Сестра ж трещала под дыханьем бриза, Как языки опущенных маркиз И сквозняки и лифты Мерилиза» (Паст.), ср. в конструкции идентификации: «Вы — цветы осенних вечеров, Поздних зорь далекая Осанна» (Вол.). Образ сравнения составляют несколько однородных членов, каждый из которых представляет собой генитивную конструкцию с разным значением: «Как *синь голубиных очей*, Как *око безлунных ночей*, Как *сердце кипучих ключей*, Как *омуты лунных лучей*, Как *ствол негасимых свечей*, Как *пламя небесных мечей*, Как *смысл голубиных речей*, — Такое глубокое озеро» (Гор.).

При одном предмете сравнения сочетаются два образа сравнения, выраженных генитивными конструкциями — одно имеет форму сравнительного оборота, другое — творительного сравнения: «Как *призрак порчи и починки*, Объявший веточки мечтам, *Асфальта алчною личинкой* Смола котлами пьет почтаamt» (Паст.).

Помимо тропов, в которых генитивной конструкцией выражена одна из частей, используются и тропы, обе части которых переданы генитивными конструкциями разного характера. Предмет сравнения выражается не словом, а генитивным словосочетанием в прямом значении, образ сравнения — генитивной метафорой: «Тень несозданных созданий Колыхается во сне, Словно *лопасти латаний* На эмалированной стене» (Брюс.); «И *залежи кувшинов голубых* — Как камнеломни синева» (Хл.); «Тонкий звон Старинных часов — как *капельки времени*» (Цв.); «веток *переплеты* — Чернильно-синие, как *нити темных вен*» (Вол.). И, напротив, предмет

сравнения выражен генитивной метафорой, образ сравнения — генитивным сочетанием в прямом значении: «*Дыма тяжелого хохол Висит чуприной божества*» (Хл.). Кроме того, и предмет и образ сравнения выражаются генитивными метафорами: «И Город-марево, далеке Дугой зеркальной обойден, — Как *солнца* зарных стан знамен — *Ста жарких глав* затеплил *свечи*» (Вяч. Ив.).

Такие сочетания могут быть осложнены разными способами. Например, в строках Гумилева: «Словно молоты громовые Или воды гневных морей, Золотое сердце России Мерно бьется в груди моей», — предмет сравнения выражен генитивной метафорой, образ сравнения в одном случае представляет собой метафору-сравнение, выраженную атрибутивной конструкцией, в другом — генитивную конструкцию с прямым значением.

Генитивная метафора осложняет и другие тропеические конструкции. Она входит в состав перифразы: «О, светоносные *стебли морей*, маяки» (Блок); «Высоко мое окошко, *Око теремка*» (Гор.); «Пускай белила, — дерзкий *снег лица*, На скулы выпали ему»; «Белые кони (*Лебеди снега и снеси*) паслися на лужайке оседланы»; «И над покойником синеет незабудка, *Реки чистоглазая дочь*»; «И натянутые клетки — *Сот тугой и длинной сетки* — Режут до крови рубцы» (Хл.); «Но я вплету в воинственный наряд *Звезду долин*, лилею голубую» (Гум.); «Облака — *луны плерезы* — ...» (Сев.); «Вокзал, *несгораемый ящик Разлук моих, встреч и разлук*, Испытанный друг и указчик, Начать — не исчислить заслуг» (Паст.); «Соборы вечные Софии и Петра, *Амбары воздуха и света, Зернохранилища вселенского добра И риги Нового Завета*» (Манд.); «О дряхлом удаве *Презренных сердец* — Лепечет, лепечет о славе юнец» (Цв.); «Пусть стол мой и лавка-кривуша — *Умершего дерева души* — Не видят ни гостя, ни чаш» (Кл.); «Утро было как утро — розы дождливой весны Плыли в широком окне, ледяном *океане печали*» (Г. Иванов); «Вон — *подушка полян вышивная* — цветы и цветы» (Нарбут); «Вы, деревья, *императоры воздуха*, Одетые в тяжелые зеленые мантии...» (Заб.); «Я завещаю вам шиповник, Весь полный света, как фонарь, *Июньских бабочек письмовник, Задворков праздничный словарь*» (Тарк.).

Метафору включает в себя конструкция идентификации: «Улица — *рыба мертвых столетий*»; «Те волосы — *золота темного мед*, Те волосы — *черного хлеба поток*» (Хл.); «*Ночные ласточки Интриги* — Плащи» (Цв.); «Стаи — *цветистые птиц корабли*»; «Что наша жизнь — *перелетная стая Дней-голубей* в чудеса?» (Кам.); «А глаза — *агатов почки*» (Нарбут); «Я — *мяч полногласья и яблоко лада*» (Паст.).

Генитивную метафору в конструкции идентификации осложняет сравнение-приложение: «Солнце, ты планет вожатый! Солнце, пастырь лун-овец! Новей пламенных оратай! Солнце — *сердце солнц-сердец!*» (Вяч. Ив.). При помощи генитивной метафоры в конструкции идентификации передается предмет речи: «*Ледяная тиара гор* — Только бренному лику — рамка» (Цв.). Генитивная метафора осложняет опорное слово тропа: «У нас весною до зари Костры на огороде, — *Языческие алтари На пире плодородья*» (Паст.).

Для сложных стилей в поэзии XX в. характерны развернутые метафоры, роль которых возрастает по сравнению с поэзией XIX в. В основе развернутого тро-

па — две параллельно существующие ситуации. Развертывание тропа связано, хотя и не всегда, с использованием генитивной конструкции. Генитивная конструкция не участвует в развертывании тропа тогда, когда исходная конструкция — метафорическая перифраза, производная — сравнение-приложение: «На *коне* — *черной тучице* в санках — Билось *пламя-шлея*» (Ес.); «*Время* — царственный *подпасок* — Ловит *слово-колобок*» (Манд.) — или тогда, когда и исходная и производная конструкция — сравнение. В других случаях она включается в построения разных типов.

В развертывании тропа принимают участие однотипные конструкции, а именно две или три метафоры-сравнения: «Под *лучами* юной *грезы* Не цветут *созвучий розы* На *куртинах красоты*» (Брюс.); «И тихо барахтается в *тине сердца* глупая *вобла воображения*»; «В *духовках солнца горы жаркое*» (Маяк.); «Я тот, кто кинул *шарики планет* В огромную *рулетку Зодиака*» (Вол.); «Где *гребнем облаков* в ночном цветку *Расчесано полей руно*, Там птицы ловят на лету *Летящее с небес зерно*»; «Он зажигает *спичку острот* О *голенище глупости*» (Хл.); «Червем ползут *проселки мозга*, Где *мыслей грузный тарантас*» (Шерш.); «Привыкши *выковыривать изюм Певучестей* из *жизни сладкой сайки*» (Паст.).

При развертывании тропа сочетаются разные способы передачи метафор-сравнений — и атрибутивный, и генитивный: «В *облаковых проселках*, *среди молнийной ржи*, *Колесницей ветров* неприкрытой...» (Шерш.); «Ах, если б снять с *небесной полки Созвездий книгу*...» (Хл.).

Сложный троп включает взаимосвязанные метафору и сравнение. Исходная конструкция — сравнительный оборот, ее развертывает метафора: «...*солнце, как паук*, Дрожит в *сетях алмазной паутины*» (Вол.); «*Время, как шашель*, в углу и за печкой, *Дерево жизни* буравит, сосет» (Кл.); «А я с непосильными *бивнями совести* Вымру, как *мамонт* со льда»; «взмыла *Жажда смерти*, как *щетки и мыла*. Как *зубной пасты*. Он стал *выжимать* Из *тюбика пульса* черные *сгустки*» (Сельв.); «И *вымыслов* пить *головизну* Тошнит, как от *рыбы гнилой*» (Паст.).

Подобные построения включают в качестве исходной конструкции сравнение-приложение, его производное — метафора: «Но древний *рыбарь-сон*, Чтоб лову не скудеть, В *затоне тишины* Созвучьям ставит *сеть*» (Кл.); «И только // *туч* выпотрашивает *туши* // кровавый *закат-мясник*» (Маяк.); «Следить мне, как *ноябрь-паук* В ветвях плетет *тенеты снега*» (Шерш.). Кроме того, как исходная конструкция используется метафорическая перифраза, производное от нее — метафора: «И березки — *свечи брачные* Теплят *листьев огоньки*» (Кл.). Генитивная метафора возникает как следствие развития тропа и в развернутом тексте. В «Стихах к Блоку» Цветаевой развертывается образ лебедя. Одно из производных основного образа — генитивная метафора: «Что усопшему — *трепет черни*, *Женской лести лебяжий пух*».

Лексико-семантическое наполнение генитивной конструкции

В поэзии XX в. не только расширяется сфера употребления генитивной конструкции, но и видоизменяется ее смысловое наполнение. Поэтический язык XVIII—XIX вв. располагает большим количеством опорных слов, которые входят в генитивные сочетания: *бездна, бич, бокал, чаша, кубок, берег, буря, венец, венок, вериги, весна, вихрь, гроза, гроб, дверь, дорога, дым, жало, жар, жатва, желчь, завеса, зарево, заря, зверь, звезда, зима, змея, крыло, знамя, луч, мгла, мед, меч, молния, море, мрак, небо, нектар, нить, ночь, облако* и т. п. [Григорьева, Иванова 1969: 378—388].

В поэзии начала XX в. в подобных сочетаниях сохраняется связь с традицией, в 10—20-е гг. круг опорных слов видоизменяется. Часть опорных слов, употребительных в начале века, выходит из употребления (например, слова *бездна, венец, луч, яд, жало*). У ряда традиционных опорных слов меняется их сочетаемость. Опорные слова, по традиции сопровождающие отвлеченные понятия, образуют метафоры, в состав которых входят предметные обозначения. Слово *пламя* входит в сочетания разных типов: *пламя грез* (Брюс.); *пламень муки, пламя смерти, пламя улыбки* (Вол.) — «перебирая белое *пламя бород*» (П. Вас.). Слово *сеть* в соответствии с традицией сочетается с отвлеченными существительными: «...Упали бы *соблазнов сети* С несчастной совести моей» (Ход.); «*хитрости* привычной *сети*» (Хл.); «Как сладко *сеть любви* плести» (Кузм.); «*Чувств* извела *сеть*» (Цв.); *сеть стихов* (Сев.). В то же время развиваются метафоры, включающие конкретные слова: *сеть ветвей* (Ан.); «В голубых *сетях растений* Кто-то медленный скользил» (Блок); «Ныряет двурогий месяц В *сетке акаций*» (Кузм.); «в *сетях дождя*» (Блок); «Золотая трепещет *Сеть лучей* на волне» (Сол.); ср. «*сетки* ночного тумана» (Манд.); «Осенних звезд мерцающая *сеть* Зовет спокойно жить и умереть» (Ход.); «И окунется в хвою Густая *сетка звезд*» (Багр.); «Впервые кровь бежит по *сети вен*» (Кузм.); «огней мелькнувших *сеть*» (Брюс.).

Традиционная смысловая связь может и не иметь опоры в соответствующей конструкции. Она возникает в поэзии XX в. Таковы опорные слова *прялка, пряжа, веретено* в генитивных метафорах, связанных с идущим от античности представлением о Парках, прядущих нить жизни: *Времени прялка* (Белый); *самопрялка дней* (Кл.); *пряжа мгновений* (Брюс.); «В *пряже* солнечных *дней* Время выткало нить» (Ес.); «Когда уже жизнь *веретенце Денечков* земных довила» (Нарбут); *судьбы веретено* (Кл.). Наряду с сочетаниями, опирающимися на традиционную символику, в поэзии XX в. используются и сочетания иного характера: *стихов веретено, пурги веретено* (Кл.); *реп веретено* (П. Вас.); *веретено проклятой субмарины* (Марк.).

Часть генитивных конструкций возникает как результат развития обобщающих образных параллелей, ядерных, или ключевых, метафор. Исходное сопоставление — источник частных сочетаний, которые группируются вокруг центрального опорного слова, организующего образное поле. Образная параллель *мир — книга* — источник разнообразных частных метафор: *книга судьбы* (Брюс.); *книга вре-*

мени (Маяк.); книга времен (Сев.); книжка сердца (Кузм.); книга жизни, жалобная книга недр (Паст.); «Книга каменного дна», «лица пылающего книга», книга тела (Хл.); «книга далее донских» (Цв.); «прекрасной земли пустотелая книга» (Манд.). Тропы опираются и на синонимы центрального слова или его видовые соответствия: молитвенник цветка (Бальм.); «Умчались девичьи земли В молитвенник дальнего неба» (Хл.); библия ветров (Ес.); «евангелие женских ресниц» (Шерш.). От исходного сопоставления отвечаются новые опорные слова, которые входят в ряды тропов, в том числе и в ряды генитивных метафор. Обобщающая параллель мир — книга — источник частных метафор: буква созвездий (Брюс.); письма дорог (Вол.); событий азбука (Хл.); нив алфавиты (Паст.); огней алфавиты (Возн.).

Метафоры, производные от обобщающей образной параллели мир — храм, образуются не только со словом храм, но и со словом церковь: церковка сердца (Маяк.); «Из дыма, сурика и загара Возникла сусальная церковь заката» (Сельв.). Обобщающий образ — источник частных метафор: иконостас заката (Бун., Асеев); иконостасы леса (Кузм.); «В простом окладе синего неба Его икона смотрит в окно» (Блок).

В генитивные метафоры включаются нетрадиционные члены традиционных образных полей: «Чадом жизни истомленный» (Сол.); «Темной славы головня» (Хл.); «В дней кипяточном пойле» (Третьяков); «Магма грядущих событий» (Шефнер).

Определенная модель обновляется благодаря синонимическому варьированию. В некоторых рядах тропов на фоне устойчивого опорного слова появляются его синонимы. Например, бич, плеть, хлыст: «И вопреки бичам идеологий Колеса вязнут в старой колее» (Вол.); бич страстей; «рабочей ярости бич» (Маяк.); бичи прошедшего (Гор.); «И под плеткой обид, и под шпорами напастей» (Шерш.); «плетищи царевых манифестин» (Маяк.); «И отсталых подгоняют вновь Плетью боли Голод и Любовь» (Гум.); «под хлыстом угрозы» (Шенгели); хлыст войны (Манд.); цепи, кандалы: «цепи любви — цепи клятв» (Кузм.); «В кандалах моих ласк ты закована странно» (Шерш.); «кандалы цепочек дверных» (Манд.); корабль, гондола, дредноут. «Корабль души» (Блок); «Я сжег любви испытанный корабль» (Сев.); «По каждой / тончайшей артерии / пустим // поэтических вымыслов феерические корабли»; «прошедшего возвышенный корабль» (Маяк.); «кружевные гондолы утонченных чувств» (Сев.); дредноут консервов (Нарбут).

В поэзии XX в. в генитивные конструкции включается широкий круг новых опорных слов разного происхождения. Часть их имеет отпечаток поэтичности, например, названия музыкальных инструментов: «ослепительный систр Ориона» (Бальм.); «винных глаз твоих свирель» (Вяч. Ив.); «флейта водосточных труб» (Маяк.); флейта капелей (Кл.); «Смычок над тучей подыми, Над скрипкою земного шара»; гусли кос (Хл.); бубен метели; бубен весны (Блок); солнца бубны (Сев.); бубенцы капелей; бубенцы шишек (Кл.).

Как опорные слова метафор употребляются названия предметов быта, инструментов, посуды и т. п. В результате видоизменяются имеющие давнюю традицию генитивные конструкции, основанные на овеществлении отвлеченных понятий. Традиционная модель — невещественное как вещественное заполняется необыч-

ным лексическим материалом. Необычные метафорические соответствия приобретают и традиционные и нетрадиционные предметы речи: *спички судьбы* (Хл.); *тачка событий* (Шерш.); *корзина жизни* (Оцуп); *бревно издевательств* (Асеев); *трактор разума* (Герасимов); «Сердце из хлипкой накипи Дернуть презренья штопором»; *клумбы пошлости* (Третьяков); *баррикады души* (Маяк.); «Он ощутимо прахом пропах, *Грибками* высокородных чаяний» (Сельв.).

Разные невещественные обозначения имеют одинаковые метафорические соответствия: «И тяжелым *панцирем презренья* Я окован с головы до ног» (Манд.); *памяти панцирь* (Кузм.); «футуристы / прошлое разгромили, пустив по ветру *культуришки конфетти*» (Маяк.); *конфетти речей* (Корн.); «Неся в душе *раскаяния гири*» (С. Черный); *гири горя* (Хл.).

Важное место в поэзии XX в. приобретают метафоры-сравнения, основанные на внешнем сходстве предметов: «*луны мешок травяной*»; «*золотые яйца листьев*»; *кувшин головы* (Ес.); *буйки голов*; *снега халва* (Шенгели); *бурдюки дождя*; «*сумки сумрака и мги*»; «*Зонты косых московских фонарей*» (Паст.); «*Курятник туч* Сквозит пометом голубиным» (Кл.). Один и тот же предмет приобретает разные метафорические соответствия: *решетка ресниц* (Хл.); *лес ресниц* (Манд.); *веер ресниц* (Манд.). И, напротив, одно и то же опорное слово сочетается с разными предметными обозначениями: «*Одуванчиков* плыли *мячи*» (Нарбут); *мячи гранат* (Маяк.); *пена парусов* (Кл.); *пена покрывал* (Кузм.); «Осенней *листвы* золотая колышется *пена*» (Г. Иванов); *пена облаков* (Багр.); *шапки гнезд* (Бун.); *шапка воздуха* (Манд.); «*меж снеговых развилин* Вмерзшие *бутылки* голых черных *льдин*» (Паст.); *бутылки копыт* (Нарбут); *челноки стрижей* (Герасимов); *челноки огурцов* (Ес.); *глобусы плодов* (Нарбут); *глобус пуза* (Маяк.).

Генитивные метафоры разных типов группируются вокруг одних и тех же опорных слов: «Венчай *тиарою молчанья* Свои отторженные дни» (Сол.); «*Ледяная тиара гор*» (Цв.); «*дальней цели* Путеводительный *маяк*» (Блок); *маяк любви* (Кузм.); *маяки глаз* (Казин); *устава клеици* (Кл.); *клеици рук* (Ес.); «Но *споров* тех пылких / обрывки, / *обмылки* / летели, как эхо, / обратно из ссылки» (Асеев); *обмылок ноги* (Заб.); *печка жизни* (Заб.); «Шагаю в *печке* душевного *пальто*» (Сельв.); «Молотит и молотит *дезинфекции цеп*» (Маяк.); *цепы дождя* (Ес.); «Не слишком стар, давным-давно не молод, *Цепами века* недоперемолен» (Меж.); «Окровавленный *веник зари*» (Ес.); *веник бунта* (Маяк.); *серп месяца*; *серп волн* (Бун.); *серп объятий* (Брюс.); «*меха злобы и тоски*» (Брюс.); «*Земных ветров* кузнечные *меха*» (Б. Лившиц).

Расширение круга опорных слов, связанных семантической смежностью, сопровождается развитием каждого конкретного ряда образов. Таковы, например, метафоры, включающие в качестве опорного слова обозначения пищи: «*булка* вчерашней *ласки*» (Маяк.); «*Булки фонарей* и *пышки крыши*» (Паст.); «*лоснящихся щек* надуете *пышки*» (Маяк.); *пряники подушек* (Паст.); *буханки камней*; *звезд коврига* (Хл.); *кишок калач* (Нарбут); денег: «*Луны* начищенный *пятак* Блеснул сквозь паутину веток» (Г. Иванов); *пятаки пятаков* (Нарбут); «*пятаки* Пятнистых, как лес, *сыроежек*» (Паст.); *копейки чешуи* (Багр.); *копейки дней* (Асеев); *счастия гроши* (Ахм.); *червонцы звезд* (Хл.).

Появление новых реалий оказывает влияние на характер тропов, новые предметные обозначения становятся опорными словами тропов: «аэродром небес»; «кино моего окна» (Брюс.), «кино окна» (Кирс.), «солнца атомный котел» (Март.) и т. п.

Новые реалии в свою очередь приобретают тропеические соответствия: «одуванчик парашюта» (Шенгели). Благодаря всем этим процессам генитивные конструкции в поэзии XX в. опираются на круг слов, неизмеримо более широкий, нежели в поэзии XIX в.

Варьирование тропов

В поэзии XIX в. тропы опираются на общеупотребительные слова, в поэзии XX в. приобретают распространение тропы, выраженные окказионализмами. Круг способов выражения одного и того же смысла расширяют метафорические новообразования. Исследователи отмечали, что ряд производных слов в языке не имеет прямого значения. Аналогичный характер имеют и некоторые новообразования в художественной речи. Отдельные слова, сразу возникшие как метафора, встречаются в литературе XIX в., например, глагол *запанцириться* в стихах Бенедиктова: «гордостью *запанцирилась* грудь» или глагол *окораллить* в стихотворении Мея «Церера». В литературе первых десятилетий XX в. словообразовательные модели, которые выражают сходство, уподобление, превращение предметов и соотносятся со сравнительным оборотом, активизируются. Это сложные прилагательные, наречия на -о [Ермакова 1964: 146—147], глаголы на -е-ть, -и-ть, -и-ться, суффиксально-префиксальные глаголы, образованные от широкого круга существительных [Александрова 1980: 91—142; 1989: 112—122].

Глагольные метафоры возникают на основе широкого круга слов, часть которых отмечена печатью поэтичности: «Луна алмазит стекла, Прохладный свет лия» (Белый); «Лебязьим пухом свод небес *омрежен*»; «Огнем одождает священных земель Рудобурые пажити Небес воспаленное око» (Вяч. Ив.); «Дальний Сириус дрожью объят, *Колыбелится*, тянется свет» (Бальм.); «Заверть пыли Чрез поля Вихри взвили, *Пепеля*»; «На бурый войлок мха, на шелк листов опалых *Росится* тонкий дождь осенний и лесной» (Вол.); «Он вскинул, как магнит На нитке, и на миг *Щетинит* целый лес вестей В осиннике снастей»; «зыбким киселем *зяслякотив* засовы» (Паст.).

Окказиональные глагольные метафоры — одна из отличительных черт некоторых индивидуальных стилей, например, Маяковского [Ханпира 1966: 1—16]: «дым от сигары... *петлился* узорами»; «А ночь по комнате *тинится* и *тинится* — из тины не вытянуться отяжелевшему глазу: стыдом *овихрены* шаги коня»; «мир *огромив* мощью голоса»; «в море закат киселем *раскиселится*»; «цветы *испавлинятся* в каждом окошке» и т. п.; Северянина: «Ты проходишь *мореющим* полем, Фиолетовым и голубым»; «Уже деревья *скелетеют* И румянеют, и желтеют»; «*Вуалит* негой фиордов сага»; «*Завуалилось* озеро»; «Фигурка Юнии *газели* в сад»; «*Виолончелили* от меццо-гула В саду настроенные души трав»; «И почему рябины

кисточки Пугают взоры быстрой ласточки, На юг *завеелившей* перышки»; «Хрусталит трели голосок»; «Лунеет мертвое лицо»; «Как соловьи́ла Боронат»; «Ты затихла на палевом кресле, Каблучком *молоточа* паркет»; «Располоводился талант»; «Лед иззелено-посинел, *Разокнился* весь полыньями»; «Глаза прищуря, душу *окнит...*» Часть новообразований повторяется у разных поэтов: «Я покорил литературу! *Взорлил*, гремющий, на престол» (Сев.); «Пойдем, поэт, *взорлим*, вспоем / у мира в сером хламе» (Маяк.).

Некоторые окказиональные глаголы имеют то прямое, то метафорическое значение: «Уже *завездились* ночные Полей небесных светляки» (Сев.) — «Звездится в траве земляника» (А. К. Толстой); «Звездятся люстры» (Полонский); «Звездясь, синеет тонкий лед» (Блок); «Заря огромными зорями, В небе прорезалась Назаря» (Белый) — «Но густых рябин в проезжих селах Красный цвет *зарее* издали» (Блок); «*свирелит* пастух» (Кам.) — «*свирелит* жаба» (Вяч. Ив.); «Раскрыляются крылья»; «Песни птиц Да крылья белые Раскрылились по лесам» (Кам.); «Струнят и строят инструменты» (Белый) — «Кострят экстазы... *Струнят* глаза» (Сев.).

Для выражения сходных семантических отношений используются разные словообразовательные модели. Например: *огнеть*, *огнить* — *огневеть*; *пепелеть* — *пепелить*: «Он — *пепелеющая* лень»; «Там дымом *пепелит* и мглеет Виеголовый, мгловый слой» (Белый); *янтареть* — *янтариться*: «золотой, *янтареющий* час» (Белый); «*Янтареет* в завитках душистый чай» (Кузм.); «Эту царственную овощ Запивали мы в беседке (Я и два семинариста) Доброй старкой — польской водкой, *Янтареющим* на солнце Горлодером *огневым*»; «В небе облачные нивы На безбрежном перепутье Собрались и *янтарятся* Над широкою водой» (С. Черный); *паутинить* — *паутиниться*: «Встает луна и *паутинит* нить»; «Я смотрел на луч на половице, Как в окне он по-иному *паутинится*» (Бальм.); *хрустальеть* — *хрусталить*: «Над ручейками *хрустали*т хрупь» (Сев.); «Хрусталея, небо зеленее» (Белый).

Благодаря окказиональным метафорам новое формальное выражение приобретают традиционные смысловые связи: «*Бриллиантится* веселая роса»; «Если буду росой, *обрильянчу* цветы» (Сев.), ср.: «В траве *брильянты* висли» (Паст.); «Повис голубой на цветке *бриллиант*» (Кам.); «Небо *океанится*» (Сев.) — «океан небосклона» (Бун.); «смалились глазки, *щелясь*» (Маяк.) — «*щелки* глаз»; «*крыльчатые* души» (Сев.) — «*крылья* души, *крылатая* душа»: «И пролетела в стихшем зале, *Крылами* сумрачно шурша, Средь гиацинтов и азалий, Гордыни полная душа» (Сев.); ср. соотнесенные тропы, имеющие разное лексическое наполнение: «На *алмазном* покрове снегов» (Бальм.); «Снег оседает. Оседая, Он *бриллиантово* блестит» (Сев.).

Множественность способов выражения определенной смысловой связи обуславливает возможность варьирования тропов. Отсутствие устойчивой формы выражения, ее вариативность — отличительная черта множества регулярных смысловых связей. Варьирование формы тропа характерно для некоторых стихотворений, для творчества некоторых поэтов, для поэзии определенного периода, для поэзии разных периодов.

В рамках стихотворения форма тропа варьируется в разных построениях. Варьирование формы тропа как определенный прием организации текста используется тогда, когда разные формы тропа обозначают одну и ту же реалию. При этом в тексте используются самые разные пары соотнесенных тропов: сравнительный оборот — сравнение-приложение: «Предзимняя душа, как тундровый олень, Стремится к полюсу...» — «Душа-олень летит в алмаз и лед» (Кл.), сравнительный оборот — метафора-загадка: «Он и пионы, как сальные свечки, Силится полною грудью задуть» — «Свечи с куртин зарываются в грязь» (Паст.); «Затих волны дремотный плеск. Как снежно-золотое поле, Сияет в море лунный блеск» — «Далеко золотое поле Покрылось матовым стеклом» (Бун.); «Налилась золотистая вишня Соком алым, как кровь, как вино» — «И была кровью свежей облита Потемневшая вишен листва» (Нарбут), сравнительный оборот — метафора-загадка, сопровождаемая метафорическим эпитетом, возникшим на основе существительного, обозначающего предмет сравнения: «И деревья, как всадники, Съехались в нашем саду» — «Деревянные всадники Сеют копытливый стук» (Ес.), сравнительный оборот — метафора-сравнение: «Их глаза, как телескопики, Смотрели прямо вниз» — «И сдвигая телескопики Своих потухших глаз, Птица думала» (Заб.), конструкция идентификации — метафора-сравнение, выраженная атрибутивным сочетанием: «Я — древо, а сердце — дупло» — «птица в сердечном дупле Заквохчет, как дрозд на отлете» (Кл.), разные формы метафоры: «Принакрытые сереньким ситцем Этих северных бедных небес» — «И под этим дешевеньким ситцем Ты мила мне, родимая выть» (Ес.); «море заревое» — «море зорь» (Блок); «Лунные паводы» — «паводы луны» (Б. Лившиц).

Соотносятся не только сравнения и именные метафоры, но и метафоры, принадлежащие к разным частям речи. Варьирующуюся пару тропов образуют глагольная метафора и именные метафоры разных типов: «Золотыми цветут острями У кровати полночные свечи» — «И цветы, золотясь, вырастая, На лазурном дрожат основанье» (Бун.); «Я помню... Ночь кончалась, Как будто таял дым. И как она смеялась Рассветом голубым» — «То чудится мне снова, В последний миг утех, Рассвета голубого Немой холодный смех» (Бальм.), глагольная метафора — метафорический эпитет: «Снег дымился в раскрытой могиле» — «Гроб в дымящийся снег опустили» (Бун.). Соотносятся метафорический эпитет и именная метафора: «И снова глаза щегольнули Жемчугом крупным своим» — «Прекрасные жемчужные глаза» (Хл.); «желтые и красные огни Кленовых листьев раскидала осень» — «И ярче огненные листья» (Гор.); «Снова маки в полях лиловеют Над опаловой влагой реки» — «Розовеют лиловые маки, Золотеет струистый опал» (Сев.), именная метафора и метафора-нарекание: «Алмазно хохочи, жемчужно плачь» — «Ведь жемчуг слез ценней жемчужин Явы» (Сев.).

В варьировании тропов принимают участие окказиональные слова. Соотносятся сравнительный оборот и окказиональная глагольная метафора: «И вот презрел их, как орел: Вскрылил» — «и только Взорлило облегченно тело»; «Цветы как крылья» — «В долине святой реки Крылят цветы-мотыльки» (Сев.).

Форма тропа варьируется и тогда, когда совпадающий образ сравнения характеризует разные реалии. В такой ситуации используются разные формы сравнений: «Облака проплывали, как лебеди, С розовеющей далью редая» — «Лебедями проплыли сомнения» (Г. Иванов); «Теплятся звезды-лучинки» — «Месяц засветит лучинкой» (Кл.), метафора и метафорическая перифраза: «Ярче просини улыбок васильки» — «Глянь, слезинка расцвела на бороде — Василек на жаворонковой меже!» (Кл.), метафора-сравнение и сравнительный оборот: «Лучевые копыя, предзакатные, Изорвали грудь своим огнем» — «На сухие стебли, узловатые, Как на копыя острые, паду» (Белый); «Колючей мысли вьюк несешь» — «Прносишь равенство, как вьюк» (Хл.); «Я всю природу уподоблю печи» — «печка жизни» (Заб.); «клецки Немыслимых слов с окончаньем на изм» — «Куски гребнистой, ослепленно скотской В волненьи глотающей волны, как клецки, Сквозной, ристалищной тоски» (Паст.). В соотнесенные пары слов включаются окказиональные слова: «Арфет ветер» — «Душа — как арфа»; «О ты, чье сердце крылит к раздолью» — «О ты, чьи мысли всегда крылаты» (Сев.).

Оба типа соотнесенных конструкций — варьирование тропа при одной реалии и варьирование тропа при разных реалиях — могут совмещаться в одном тексте: «За спокойным лицом, непрозрачной облаткой, Горький хинин тоски» — «За спокойной облаткой воскового лица Горькой хиной насыпаны муки» (Шерш.).

Для некоторых тропов, в первую очередь, для тропов, основанных на зрительном сходстве предметов, характерна семантическая обратимость. Члены тропа могут быть переставлены. При этом характер формальной связи между ними либо совпадает, либо варьируется. Оба тропа выражены одинаковой конструкцией — глагольной метафорой: «Астры звездил, звезды ветрил»; «И что же это над поляной: Виолончелят пчелы, иль Шмелит-пчелит виолончель?» (Сев.), сравнительным оборотом: «А дым — как снег, И снег — как дым»; «Смех, точно кашель, Кашель, точно смех» (Сев.); «Как о хлебе, мечтаю о чуде, Я хочу, чтобы в годы мои Соловьи запевали, как люди, Чтоб запели мы, как соловьи» (Светлов); «Об участии русской, о сбывшемся чуде, Где люди как звезды И звезды как люди» (Наров.); «Скрипит, скрипит, как снег, капуста, / и снег скрипит, как кочаны» (Чухонцев); «К утру расстреляли притихшее горное, горное эхо — / и брызнули слезы, как камни, из раненых скал...» — «И брызнули камни, как слезы, из раненых скал» (Выс.).

Формы выражения определенного тропа варьируются. Соотносятся сравнения разных типов — сравнительный оборот и творительный сравнения: «Шторм воет паровой сиреной, Вдали сирены ревут, как шторм» (Сев.). Сравнительному обороту в заглавии стихотворения И. Анненского «Мысли как мухи» соответствует именительный сравнения *мухи-мысли*. В стихотворении Апухтина, к которому отсылает центральный образ, оба сравнения передает сравнительный оборот. Соотносятся тропы разных типов — сравнение и метафора. В стихотворении Г. Иванова «Столица спит...» сравнению: «Адмиралтейства белый циферблат На бледном небе кажется луною» — соответствует метафора-сравнение: «Под тусклою недвижною луной Мерцающего сонно циферблата».

Если двусторонние тропы включены в тексты разных поэтов, смысловые связи в них также выражены по-разному. В одних случаях сравнению соответствует сравнение: сравнительный оборот — творительный сравнения: «Снег летит, *как вишневый цвет*» (Ахм.) — «Это ранней весной *Вишневый цвет* Упал нам на голову *снегом*» (Хл.), метафоре соответствует метафора: *качели волн* (Сев.); «*волны могучие качели*» (П. Вас.) — «Он просиживал ночи... На соломенной тихой *Волне качалки*» (П. Вас.); *лес колонн* (Вяч. Ив.) — *колоннада рои* (Манд.). В других случаях при двустороннем характере тропа сравнению соответствует метафора: «И встревоженный *лес, как великий орган*, На скрипящих корнях заиграл» (Случ.); «*Лес*» — «Как сладостный *орган*, десницею небесной Ты вызван из земли» (Кл.) — «стрельчатый *лес органа*» (Манд.); «И малиновые *костры*, *Словно розы*, в снегу цветут» (Ахм.) — «Золотые реют пчелы Над *кострами* алых *роз*» (Вяч. Ив.); «Гудя, промчался *имель*, — как *искра*, потухая, Блеснул и потонул» (Надсон) — *имели искряные* (Белый).

Повтор определенных смысловых связей и варьирование формы их передачи характерны и для некоторых индивидуальных стилей (например, для Бунина, Белого, Северянина, Есенина). Для выражения однотипных смысловых связей в разных стихотворениях одного поэта используются разные конструкции: «*Как лед*, наше бедное *счастье* растает, Растает, как лед, *словно камень*, утонет» — «*Счастье* выпало из рук, *Камнем* в море утонуло, Рыбкой золотой плеснуло, *Льдинкой* уплыло на юг» (Г. Иванов); «*Хрустальные* стрекочут *градины*» — «*градный хрусталь*» (Белый).

Есенин последовательно использует разные возможности передачи одних и тех же смысловых связей. В его творчестве соотносятся сравнительный оборот и сравнение-приложение: «И *березы* стоят, *Как большие свечи*» — «*береза-свечка*», сравнительный оборот и метафора-загадка: «Черемуха душистая С весною расцвела И *ветки* золотистые, *Что кудри, завила*» — «*меж лесных кудрей*», творительный сравнения и метафора-сравнение: «Синюю *звездочку свечкой* Я пред тобой засвечу» — «Я хочу верить в лучшее с бабами, Тепля *свечку* вечерней *звезды*», метафорический эпитет и метафора-сравнение: «В терем темный, в лес зеленый, *На шелковы купыри*, Уведу тебя под склоны Вплоть до маковой зари» — «Сладкий отдых в *шелку купырей*», метафора-загадка и метафорический эпитет: «Колкий, пронзающий *пух*» — «*Пуховитые* снега!».

В творчестве некоторых поэтов стихи, содержащие тропы, в которых явно выражены и предмет речи, и его образное соответствие, сменяются стихами, в которых явно выражено только образное соответствие неназванного предмета. Метафора-загадка становится отсылкой к предшествующему контексту. Таково распределение тропов в соотнесенных стихотворениях Бунина. В стихотворении 1899 г. «Все лес и лес...» использован творительный сравнения: «И *солнце* мутное *Жар-Птицей* Горит в их дебрях вековых». В более позднем стихотворении «Закат» та же смысловая связь передана метафорой-загадкой: «Костром в далеком перелеске *Гнездо Жар-Птицы* занялось». Стихотворение Бунина «Бретань», датированное 22 января 1916 г., содержит творительный сравнения, осложненный метафорическим эпитетом: «И в туман Уходит *плащаницей млечной* Под звездною

сетью океан». В других стихотворениях 1916 г. члены сложного образа приобретают самостоятельность и распределяются по-разному. В стихотворении «Бывает море белое, молочное...» творительный сравнения сопровождается метафорой-загадкой, возникшую на основе метафорического эпитета: «Бывает море белое, *молочное* <...> Предвечное, могильное, грозящее Созвездиями небо» — «и легко Дымящееся жемчугом, лежащее Всемирной *плащаницей* *млеко*». В одном ряду оказываются слово в прямом значении *небо* и метафора-загадка *млеко*. В стихотворении «Ночь и алые зарницы...» те же тропеические соответствия моря — *плащаница* и *молоко* — распределены по-иному: слово *плащаница* представляет собой метафору-загадку, слово *молоко* включено в творительный сравнения: «Ночь и алые зарницы. Вот опять: Блеск — и черной *плащаницы* Ширь и гладь <...> Озаряет он, слепящий, На морском Побережье вал, кипящий *Молоком*».

В рамках индивидуального стиля окказиональные метафоры сменяют общеупотребительные средства. Таковы некоторые соотнесенные тропы в стихах Северянина: «И у клена причудливых *рук* — Много сходного с *лапой гусынь*»; «все краше ежедневней Простерший *листья* старый клен, Как *гусы* *лапы* на балкон»; «*гусиноголапый* клен, *гусино-листый* клен»; «И крыльчатые пристяжные, Их шей *лебзя* крутизна!» — «Пристяжные, *Олебедив* изломы шей, Тимошки выкрики стальные Впивали чуткостью ушей».

Благодаря увеличению роли тропов и активизации некоторых их типов возрастает мера вариативности однотипных обозначений и в поэзии вообще. Варьируются формы передачи смысловой связи в рамках определенного тропа. Сравнение передается при помощи сравнительного оборота и сравнения-приложения: «по полю, *словно ширинки*, *Туманы* постлались с реки» (Клыч.) — *туман-ширинка* (Кл.), творительного сравнения и сравнения-приложения: «*Ночь* кинулась *птицею* черной На отсветы зорь золотых» (Белый) — «И пред зарею *птица-ночь* Снесет яйцо» (Вол.).

Появление сравнений-приложений на фоне сравнительных оборотов — один из способов обновления устойчивых смысловых связей. Таково сравнение-приложение Каменского и Маяковского *глаза-небеса*, существующее на фоне сравнительных оборотов: «Как *небо* — голубые *взоры*» (Держ.); «Как *небеса*, твой *взор* блистает Эмалью голубой» (Лерм.); «Для кого это *небо* — лазурь ее *глаз*» (Полонский); «...блещут *очи* темно-голубые, Задумчиво, как *небеса* родные» (Мей); «Смотришь большими, как *небо*, *глазами*» (Блок); «И *глаза* твои, как *небо*» (Бальм.); «И *взоры* так ярки и мягки, Как синее *небо* весною» (Бун.); «Темны *глаза*, как *небеса*» (Хл.); «*Небо* не так синее, как *глаза* твои, Октавия, сини!» (Кузм.); «*Глаза* — как *небеса*» (Корн.). Сравнения-приложения сосуществуют с метафорами-сравнениями: *уста-лепестки* (Бальм.), *губы-лепестки* (Гум.) — «*лепестки* горячих *губ*» (Гум.); «*лепестки* раскрытых *губ*» (Бун.). Традиционные смысловые связи получают новое формальное обличье и в таких сочетаниях, как «*небо-поле*», «*глаз-оконце*» (Гор.), «*косы-ветви*» (Ес.).

В поэзии XX в. используются разные способы выражения сравнения и метафоры-сравнения — сравнительный оборот и генитивная конструкция: «*Дух* себе

лишь верный не стареет. Но, как *солнце* древнее всех утр, Неподвижно-юным вечереет» (Вяч. Ив.) — *солнце духа* (Гум.); «Напрягаются *крылья*, как *парусы*» (Ход.) — *крыл паруса* (Кл.); «Как *солнце* — их *любовь*» (Вяч. Ив.) — «Неподвижно лишь *солнце любви*» (Вл. Сол.); «И работает *грудь* *наподобие горна*» (Цв.) — «горящих *грудей горны*» (Вяч. Ив.); «И будет *твердь* *подобна* *красной коже*, Повергнутой кожанником в рассол» (Бун.); «Распростерлось *небо* *рваной кожей*, — Где ж игла и штопальная нить» (Кл.); «Качается дрябло над нами // омертвелая *кожа небес*» (Корн.); «И *стекла окон* так черны, как *прорубь*» (Ахм.) — «И в *проруби* *синей окна...*» (Адалис); «Темнело *зеркало подобно водам*» (Вяч. Ив.); «Заливало *зеркало*, как *озеро*, Дом весь отблеском прекрасных глаз» (Казин); «И *зеркало* Тихое, как *вода*, Плещется долго в руках» (Щипачев) — «В овальной раме Застыла *зеркала вода*» (Черубина де Габриак); «И кажется, что *сердце* вынет Благочестивая жена И милостиво нам подвинет, Как *чашу* *пьяного вина*» (Сол.); «*Сердце*, как *чаша* *наполненная*, точит *кровь*» (Кузм.) — «*чаша-сердце*» (Кл.); «На запад *сосны* *вереницей* Идут, как *рать* *сторожевых*» (Бун.) — «А кругом толпились *рати* *Старых сосен* и *берез*» (Клыч.); «...светлый *Нил*, *Словно* *выпуклая линза*, Отражал лучи светил» (Заб.) — «И светлы *линзы луж* *литых*» (Шубин); творительный сравнения и метафора-сравнение: «Тонет *солнце*, рдяным углем тонет За пустыней сизой» (Бун.) — *солнца уголь* (Брюс.); «Ныряет *гробом челн*» (Бун.) — *катафалк гондолы* (Бун.); «*Гондол* *безмолвные гроба*» (Блок); сравнение-приложение и метафора-сравнение: *ресницы-стрелы* (Блок) — *стрелы ресниц* (Брюс.); «*ресниц* *скосивши стрелы*» (Цв.), конструкция идентификации и метафора-сравнение: «Волосы — *зарь*, *малина* — *губы*» (Кл.); *губ малина* (Манд.); «А я, смотря в очей озера, в сад нег, И алых *уст* *беря малину* — блажен!» (Кузм.); «Две *розы* под окном раскрылись — Две *чаши*, полные огня» (Бун.) — *чаши роз* (Бальм.); «И *чаши* *открывшихся лилий* Дышали нездешней тоской» (Ан.), *чаши растений* (Заб.); «из *кубка* их *живого*» — о лилиях (Ан.); *лилий кубки* (Брюс.); *роз ковши* (Брюс.); «*кувшинчики* еле открывшихся *роз*» (Заб.); «*ландышей* *склоненные бокалы*» (Льдов); «В твоём саду вечернем *бокальчики* *сирени* *Росою* *наполняет смеющийся июль*» (Сев.).

Метафора-сравнение выражена не только генитивной, но и атрибутивной конструкцией: «Обитатели севера строгого, Накрытые *небом*, как *крышей*» (Паст.) — «С *небес* *покатой крыши* *Летит* *парашютист*» (Петников), «*крыша* *осенних небес*» (Исак.) — *крыша небесная* (Ес.).

Одна и та же смысловая связь выражается и генитивной и атрибутивной конструкциями. Таковы устойчивые тропы *свод неба* — *небесный свод*, *серп луны* — *лунный серп*, *лик луны* — *лунный лик*. В двух формах передаются и другие тропы: «По речным серебряным излучинам, По *коврам* сияющих *полей...*» (Вол.) — «О России петь — что стремиться в храм По *лесным горам*, *полевым коврам*» (Сев.); «сетка *пестрого тумана*» (Манд.) — *туманные сети* (Белый); «*порфиру пены* в клочки изодрав» (Маяк.) — «в *дикой и пенной порфире...* Развертывается прибой» (Вол.); *небесный плат* (Кл.) — «*Синий плат небес*» (Ес.); *бездна неба* (Брюс.) — «Помолись под *небесною бездной*» (Бун.).

Некоторые устойчивые тропы последовательно передаются в двух разных формах у разных поэтов: «Серп луны за тучкой тает, — Проплывая, гаснет он» — «... лунный серп угасает, точно умирая» (Бун.), «Закатился серп луны» — «Лунный серп застыл» (Блок), ср. «Как узок этот лунный серп!» (Ход.); «...серп прорезывался лунный, Литой, как выгнутая сталь» (Заб.).

Существительное и прилагательное соотносятся и в других тропах: в сравнении и метафоре, выраженной атрибутивной конструкцией: «Но теперь, словно белые кони от битвы, Улетают клочки грозowych облаков» — «Бьются облачные кони» (Гум.). Сравнению соответствуют две метафоры: «Как струна, натянутая туго, Сердце билось быстро и упруго» (Гум.) — *струны сердца* (Фофанов); «Сильней, полней касайся сердечных звонких струн» (Бальм.). Прилагательное и существительное входят в состав метафорического эпитета и метафоры-сравнения: *звезды алмазные* — «Звезд вечерние алмазы» (Брюс.); «далеких звезд алмазы» (Бун.); *алмазные слезы* (Белый) — *алмазы слез* (Бун.); «По беломраморным щекам Струились крупные бериллы» — «На мраморе ланит // пунцовые пионы» (Белый); «Изумрудные эти равнины И раскидистых пальм веера» (Гум.) — «Вновь заиграет злаков изумруд» (Сев.); «Ракиты рыдают о рае, Где вечен листвы изумруд» (Кл.); «Мрамор неба, белый, с синими разводами» — «Мраморный апрельский небосклон» (Бун.); «Красное гривастое пламя плясало» (П. Вас.) — «в лицо захлещет грива Пироксилиновых огней» (Шенгели); «Рыжую гриву огонь волосатый Чешет на остром ветру» (Утк.); «День влажнокудрый досиял» (Вяч. Ив.) — «Пойду по белым кудрям дня» (Ес.); *маковый закат* (Кл.) — *мак заката* (Ес.). Обе конструкции совмещаются в одном стихотворении: «Любуясь сталью льющейся реки» — «Люблю стальную серую Оку» (Бун.).

В ряд соотнесенных тропов включается глагольная метафора: «Броню надевайте из солнечной ткани» (Белый); «Выткался на озере алый свет зари» (Ес.). Параллель человек — *цветок* передается глагольными метафорами: «Она цвела за дальними горами»; «Под другими цветешь небесами» (Блок); «Мы с солнцем шепчемся, цветя, под звон косы» (Вяч. Ив.); «Краткий срок ты в безднах дышишь, Отцветаешь, чуть возник» (Брюс.); «Вот так же отцветем и мы И отшумим, как гости сада» (Ес.), конструкцией идентификации: «Дева — нежный цветок, так ей пристало быть» (Кузм.); «Я и садовник, я же и *цветок*» (Манд.), сравнением: «Девы, всех цветков нарядней» (Брюс.), сравнением-приложением: *юноша-цветок* (Гум.), метафорической перифразой: «Усни, усни, дитя любимое, Цветок, свернувший лепестки» (Бун.). В стихотворении Есенина традиционное уподобление: «А люди разве не цветы?» — сменяется необычной метафорой: *цветы людей*.

Солнце уподобляется цветку при помощи сравнения: «И за гранью отдаленной, — радость гор, долин, полей, — Открывает лик победный, все полней и все светлей, Ярко-красное светило расцветающего дня, Как цветок садов гигантских, полный жизни и огня» (Бальм.), при помощи метафоры-сравнения: «*хризантема* взошедшего солнца» (Шенгели); «солнца мокрая гвоздика» (Асеев), при помощи глагольной метафоры: «И прекрасное солнце // *цвело* надо всеми» (Корн.).

Наряду с именными метафорами глагольная метафора передает образную параллель снег, иней — *пудра*: «Апрельский снег, оплошливый снежок! Резвись и

тай, — земля как пончик в *пудре*» (Паст.); «*пудра* снежной *пыли*» (Бун.); «*Напудрил* крыши первый иней» (Кузм.).

Глагольные метафоры имеют и окказиональный характер. Распространенные в поэзии XX в. метафоры, основанные на обозначениях драгоценных камней, металлов, минералов, которые имеют форму существительного или прилагательного, пополняют глагольные новообразования: «Вдали *слюдой* блестят солончаки» (Бун.) — «В избе *заслюдела* стена, Как риза, рябой позолотой» (Кл.).

Ряд тропов, передающих уподобление глаз бирюзе, включает разные именные конструкции: «В *бирюзу* немую взоров Ей пылит атласный шарф» (Белый); «Открой бесслезные *глаза*. Да озарит мое жилище Их неживая *бирюза*» (Ахм.); «...твои зеленоватые *глаза*, Как персидская больная *бирюза*»; «Для того, чтоб посмотреть хоть раз, *Бирюза* — твой взор или берилл, Семь ночей не закрывал я глаз, От дверей твоих не отходил» (Гум.); метафорический эпитет: «*Бирюзовых* глаз, насытых, Бирюзовый всплеск» (Белый); окказиональные глагольные метафоры: «Глаза — в глаза!.. *Бирюзовеет*» (Белый); «Но зачем *бирюзаются* зигзаги Этих ясных доверчивых глаз» (Сев.).

В ряд тропов, уподобляющих небо бирюзе, входят именные конструкции: сравнения: «И *небо*, точно *бирюза*» (Гум.); «И *небо*, словно *бирюза*» (Сол.); «*Бирюзой* сияет *небо*» (Бун.); «А близорукое шахское *небо* — Слепорожденная *бирюза*...» (Манд.); метафоры-загадки: «*Бирюза* да изумруд, Тучек тоненькие вырезы» (Брюс.); «И все выше над волной Глубью радостной, иной *Бирюза* сквозит и тает» (Бун.); метафоры-сравнения: «святочного *неба бирюза*» (Ахм.); метафорические эпитеты: «Облаков сиреневые клочья В жидком, влажно-*бирюзовом* небе» (Бун.); окказиональная глагольная метафора: «Небо... бледно, бледно, бледно *бирюзеет*» (Белый).

Ряды соотнесенных обозначений пополняют метафорические наречия, в том числе и окказиональные. Уподобление березы девушке приобретает у Северянина форму наречия: «Как *девно* солнится *березка*». Образная параллель слезы — жемчуг передается разными именными конструкциями: «Слеза — *жемчужина* страданья» (Лерм.); «Слезам твоим, видным Сквозь дождь — в два рубца! Как *жемчуг* — постыдным На бронзе бойца» (Цв.); окказиональным глаголом: «Слеза на реснице *жемчужится*» (К. Большаков); наречием: «И слезу роняющим *жемчужно* Жизнь кричала грубо: “Не реви!”» (Март.). Метафорическому эпитету *смех жемчужный* (Блок) соответствует глагол с окказиональным наречием: «И рассмеялись бы *жемчужно* Над повелителем своим» (Сев.).

Соотносятся сравнительный оборот: «Твой *голос* — как *струна* в сочувственной тиши» (Брюс.); «Вот — женский *голос*, как *струна*» (Блок); метафорический эпитет: «Весь город полон голосов, Мужских — крикливых, женских — *струнных*» (Блок); наречие: «*Струнно* плачут серафимы» (Блок); «*Струнно* высится стонущий альт» (Паст.); метафора-сравнение: «Грустя и плача и смеясь, Звенят *ручьи* моих *стихов*» (Блок); сравнение: «Чей *стих журчливее ручьев*» (Сев.); метафора, выраженная наречием: «ожил *стих*... И вот потек он *ручейково*» (Сев.), ср. *ручьи-тость звуков* (Бальм.).

Уподобление звезды слезе передает творительный сравнения: «Слезой светлой искрится звезда» (Бун.); именная метафора: «И яркая заяснилась слеза — Алмазная, алмазная *Венера*» (Белый); глагольные метафоры: «И звездочка ясно слезит; Уже с небесной высоты *Слезятся* в вечер *лазулиты*» (Белый); метафора-наречие: «И Вesper, *слезно* пламенея, Зовет к покою и к звездам» (Вяч. Ив.).

Уподобление неба стеклу имеет форму сравнения: «А небеса *стеклом* сквозят» (Нарбут); метафоры-сравнения, выраженной генитивной конструкцией: «Отсветом ночи *небес* светло Влажное *сткло*» (Вяч. Ив.); «Пустых *небес* прозрачное *стекло*» (Ахм.); метафоры-сравнения, выраженной атрибутивной конструкцией: *небесное стекло* (Белый); метафорического эпитета: *стеклянный небосвод* (Бун.); метафорического наречия: «*Стекло*нно зеленеет бирюза» (Белый). Эти средства дополняют окказиональные слова: «Проглядные, ясные глянцы, *Стеглясь*, *зеле-нея*, *звездели*» (Белый); «свод небесный, *остеклелый*» (Гиппиус).

На основе сравнения возникает окказиональный метафорический эпитет: «*Кресты, как руки...*» (Белый); «Подгнившие *кресты*, *Как будто* в рукопашной *мертвецы*, Застыли с распростертыми *руками*» (Ес.); «*Руками* распростертыми *кресты*» (Клыч.) — «*Рукопростертые кресты*» (Белый).

Чем более употребительна та или иная образная параллель, тем разнообразнее возможности ее формального выражения, тем больше потребность в их обновлении и расширении. В связи с этим некоторые гнезда тропов пополняют новообразования, принадлежащие к разным частям речи. Для выражения устойчивой смысловой связи вода — зеркало [Григорьева, Иванова 1969: 43, 46] используется не только сочетание с метафорическим эпитетом: «Над *зеркальной влагой* Океана» (Вол.); «Вечернее алое небо Гляделось в *зеркальный затон*» (Бун.); сравнение: «Все море — как жемчужное *зерцало*» (Бун.), метафора-сравнение: «Дышат травы В светлом *зеркальце реки*»; «Ширяют ласточки над *зеркалом пруда*» (Бальм.); «в Петровском-Разумовском Пар над *зеркалом пруда*» (Ход.); «В черном *зеркале пруда*» (Кузм.), но и окказиональное образование *зеркальность*: «И медлит ворожить на дремлющих купавках Над отуманенной *зеркальностью* луна» (Вяч. Ив.); «Разлит залив *зеркальностью* безбрежной...» (Бун.); «пароход... уйдет по *зеркальности водной*» (Маяк.); метафорическое наречие: «Лик озера *зеркально* спит» (Бальм.); окказиональное сложное слово: *зеркалозеро* (Сев.).

Часть сочетаний с традиционными опорными словами *змея*, *змей* [Там же: 380] представляет собой метафору: «*страдания* холодная *змея*» (Ан.); *змея печали* (Бальм.); *змея вражды* (Бун.); *змеи звездных косм* (Вяч. Ив.); *змеи интеграла* (Брюс.); *змеи плевел* (Вол.); «Трубач, обвитый *змеем* Изогнутого рога» (Хл.); «*ленты* бежит *змея*» (Корн.); «лезгинской *сабли* скользкая *змея*» (Марк.), сравнение: «Все тот же ужас *бытия* Тебя гнетет в твоей усталости, Иль тайно колет, *как змея*» (Брюс.); «*Змеей* мерцает *ложь*» (Бальм.); «Меня сжимал, *как змей*, *диван*»; «*Словно змей*, тяжкий, сытый и пыльный, *Шлейф* твой с кресел ползет на ковер...» (Блок); «С подплывшей лодки *цепь* упала *Змеей* гремучею — в песок, Гремучей ржавчиной — в купаву» (Паст.); «И вот из-под стали *Змеею* излиться готово В бумажные дали Внезапно рас-

цветшее Слово» (Багр.); сравнение-приложение: *змея-красота* (Бен.); *судьба-змея* (Кл.); «Город-змей, сжимая звенья, Сыпет искры в алый день» (Вол.).

Некоторые тропы с опорным словом *змея* облачаются в разные формы: *змея воспоминаний* (Пушк.) — «Но есть в душе *воспоминанье*, Как *змей*, лежащее не дне» (Брюс.); «*змеей любви* ужален» (Вяч. Ив.); *змея влюбленности* (Нарбут), «Лишь молча, зубы стиснув, душим Опять подкравшуюся к душам *Любовь* — вечернюю *змею*» (Ход.); *ср. кобры любви* (Ю. Кузнецов); *река, поток*: «Серой, гремучей *змеею*, Бесконечные кольца влача через ил, В тростниках густолиственных тянется *Нил*» (Мей); «*Ручей* ускользал, как *змея*» (Брюс.); «Мчась, как узкая *змея*, Так хотела бы *струя*, Так хотела бы водица Убегать и расходиться» (Хл.); «*Река, змеясь* по злым долинам, В овраг вошла о край села» (Нарбут); «млечный *змей потока*» (Бун.); *змеи-волны* (Вяч. Ив.); «Как *змеи*, волны гнутся» (Гум.); *змеятся волны* (Бун.); поезд: *змея-чугунка* (Мей); «К нему ползет трехглазая *змея* Своим единственным стальным путем» (Блок); «*змей поезда*» (Хл.); рука: «Его *рука* лукавою *змеей* Перевила стан девы молодой» (Бен.); «*Руки* белые твои — Две холодные *змеи*» (Блок); «*Змеи рук* моих горячих сетью крепкой заплету, Как свиваются ужи, томной негой полоненный» (Кузм.); «*рук змеиных* хруст» (Кам.); дым: «Синей *змейкою* колеблясь, Поднимается дымок» (Сол.); «Ползет густой, *змеится* дым» (Бальм.); облака: «Как в высоте спят *облачные змейки*» (Брюс.); *облак-змеев* (Белый); «А вдали, где, как *змеи* на яйцах, Тучи в кольца свивались...» (Паст.).

Некоторые ряды тропов пополняют новообразования: волосы: «*кудри-змейки*» (Бен.); «*змеи, змеи кудрей*» (Брюс.); «Пышных *кос* ее струя, По хребту бежит *змея*» (Хл.); «*Змеей* завита нетугою, Снопом рассыпалась *коса*» (Гор.); «Волос волна (...) *змеино* поднялась» (Бальм.); «*тяжелозмейные волосы*» (Блок); «*Змеекудрий, змееволосый*» (Вяч. Ив.); «Кудри черные *змейно* трепал ветерок» (Ес.); свет, огонь: «Месяца свет электрический В море *змеится*, свивается»; «Лишь будут *змеиться* огни» (Брюс.); «Мой свет скользит, мой свет *змеится*» (Бальм.); «И смотрит: *змейка* вьется, Болотный огонек» (Гор.); «Ее лучи, как *змеи*, к нам скользят» (Бальм.); «Но пляшут отражения, как *змеи*, по воде» (Брюс.); «Там лик твой чуждый — чарой явлен, Глядит, обвит *змеей огня*» (Брюс.); «Брызнув в небо, *змеи-дуги* Огневые колесят» (Вяч. Ив.); «В старину ты, как *змей*, прилетал без конца И невест похищал от венца» — об огне (Бальм.); «*змеиностей* лунных игра» (Брюс.); дорога: «Снова дорога желтым *змеем* Будет вести с холмов на холмы» (Гум.); «Грандиозным вьются *змеем* Двадцать восемь серпантин» (Сев.); «*Змеится* лентою дорога Безостановочно вперед» (Паст.); «Окольчит *змейно* дорога глобус» (Сев.); толпа: «Миллионную толпу / у стен кремлевских *вызмей*» (Маяк.); «*гадюкой* толпа закрутилась» (Нарбут); губы: «коварный *змей* В улыбке уст полураскрытых» (Полонский); «Улыбка древних *змийных* губ»; «*Змийность* уст у женщин Леонардо» (Вол.).

Судьба некоторых тропов связана с характером варьирования формы их выражения. Тропы отличаются друг от друга мерой вариативности. Одни из смысловых связей принципиально вариативны. Без специального изучения трудно сказать, какова исходная форма тропа. Таковы, например, тропы *зеркало воды*, *сerp* *месяца* и др., которые имеют разную форму выражения. Другие тропы имеют более

или менее фиксированную, устойчивую форму. В поэзии XX в. способ выражения этих смысловых связей меняется. Некоторые метафоры, встречавшиеся в поэзии XIX в., в XX в. имеют соответствия в сравнениях: *славы дым* (Вяз.); «Коварной славы сладкий дым» (Полонский) — «земная слава, как дым» (Ахм.); «в саду мироздания» (Фет) — «И будет мир, как этот сад застылый, Где внемлет все согласной тишине» (Вяч. Ив.). Метафоре *розы любви* соответствуют сравнения: «Любовь их, как цветок, Горела розами в закатном фимиаме» (Белый); «В ней розою дышала и цвела Твоя любовь» (Вяч. Ив.); «Любовь сама вырастает, Как дитя, как милый цветок» (Кузм.), и глагольная метафора: «Ты прочтешь на моем челе О любви неверной и зыбкой, О любви, что цвела на земле» (Блок).

Смысловые связи, которые в поэзии XIX в. выражались сравнением, в XX в. выражаются либо метафорой, либо и сравнением и метафорой. Смысловые отношения, обнаженные, наглядные в сравнении, в генитивной метафоре не столь очевидны. Способы выражения определенной смысловой связи умножаются. Новизна не в самой смысловой связи, а в форме ее выражения. Метафора Хлебникова «взгляда острая пчела» имеет соответствие в сравнении Дениса Давыдова: «И взор впился в твои красы, Как жадная пчела в листок весенней розы». Уподобление реки животному, имеющее форму сравнительного оборота: «Терек... Играет и воет, как зверь молодой» (Пушк.); «И Терек, прыгая, как львица С косматой гривой на хребте» (Лерм.); «Вода голодная течет, Крутясь, играя, как звереныши» (Манд.), выражается и метафорой: «Сырой погонщик гнал устало Невы двугорбого верблюда» (Маяк.). Позже появляется творительный сравнения: «Река прорычала медведем» (Корн.).

Сопоставление Тютчева: «Лишь украдкой, лишь местами, Словно красный зверь какой, Пробираясь меж кустами, Пробежит огонь живой» — имеет соответствия в поэзии XX в., с одной стороны, сравнения: «И невиданным зверем багровым На равнинах шевелится пламя» (Гум.), с другой, метафоры разных типов: *тигры пламени* (Вяч. Ив.); «Дровядный зверь огня»; *овцы огня* (Хл.) — «Шумит и рушится гулкий костер, И прыгают в небо желтые тигры» (Марк.).

Параллельно используются сравнения и метафоры и для передачи других смысловых связей. В одних случаях — сравнения: «Оренбургская заря красношерстной верблюдицей Рассветное роняла мне в рот молоко»; «Над тучами, как корова, Хвост задрала заря»; «Заря — как волчиха с осклабленным ртом» (Ес.); «заря-котенок моет рот» (Кл.), в других — метафоры-сравнения: «Ледовитой зари краснозубый телок» (Кл.). Разным типам сравнений облаков, туч с животными: *облаки-овцы* (Блок); *барашки-облака* (Сев.); *тюлени-облака* (Нарбут); *облака-соболя* (Кам.); «Тяжело и беспокожно, Словно львы, бродили тучи» (Гум.); «Стая туч твоих, поволчьи лающих, Словно стая злющих волков» (Ес.) соответствуют метафоры: *заяц тучи* (Хл.); «Кудрявых туч седой барашек» (Нарбут).

Рассмотренные метафоры, соотнесенные со сравнением, стимулируют появление метафор, образованных по такой же модели, которые могут и не иметь опоры в сравнениях. На первом месте находятся обозначения животных: *овен темноты* (Хл.); *тюлени смолы* (Б. Лившиц); *лани тумана* (Гум.); «шестидюймовок тупорылые боровы» (Маяк.); «И бесстыдней скрытые от взоров Нечистоты дня в подзем-

ный мрак Пожирает чавкающий *боров* Сточных очистительных *клоак*» (Зенк.); *слон небес* (Асеев); «У меня только щеки изрытей, чем пашня, *Волами* медленных слез»; *собака карандаша; фокстерьер сердца* (Шерш.); «*станков* упираются *зубры*» (Корн.); «*летучая мышь ноздрей*»; «Люто хвосты задрал, Взъерошатся друг против друга в хищь Рыжие *коты* его *усиц*» (Сельв.); «черных *пуговиц* литые *львы*» (Тих.); «скоро подымется *дыма* белокурый *зверь*»; «*Лиловые лошади дыма* взлетают, заржав, на дыбы» (Кирс.).

Как опорное слово тропа используются обозначения земноводных: «*краб* Казанского *собора*» (Оцуп); «В сырмятных толстых *жабах* Однопалых *рукавиц*» (П. Вас.); «красные *жабы томатов*» (Шенгели), обозначения насекомых: «*цикада* жадная *часов*» (Ан.); «Мрак ужален *пчелами свечей*» (Вол.); *клещи звезд; пули оса* (Маяк.); «По набережной северной реки *Автомобилей* мчатся *светляки*» (Манд.); «А по призрачно-тусклым утрам Роятся *имели телеграмм*» (Третьяков); *кузнечики мотоциклов* (С. Бобров); «*троллейбуса* синий *жучок*» (Долм.); «*сигареты* красный *светлячок*» (Евт.); слово *рыба* и названия рыб: *плотва флотов* (Маяк.); *рыбки колен* (Шерш.); «*губ прилипчивых карась*» (Нарбут); «Плакат заключал золотистую *рыбку* Женского *рта*» (Сельв.); «*плуга* стальной *осетр*» (П. Вас.).

В поэзии XIX в. встречаются отдельные уподобления отвлеченных понятий живым существам: *пчела любви* (Вяз.); «*блохою жизни* был укушен» (Полонский); *микробы лжи* (Жемчужников) и т. п. В поэзии XX в. ряд опорных слов в такого рода сочетаниях расширяется, включая в себя обозначения животных, птиц, рыб. К метафорам такого рода, уже приводившимся в разных работах, в частности, в работе В. П. Григорьева [1979: 228—237], можно прибавить еще некоторые: *наук раздумий* (Вяч. Ив.); «*любви* веселые *микробы*» (Сев.); «...кто сохраняет веру, Поправ *гордыни льва* и *ярости пантеру*» (Кузм.); *еж противоречий*; «разрежем / общую *курицу славы* // и каждому / выдадим / по равному куску»; *сомненья клеиц* (Маяк.); *слон труда* (Асеев); *желаний мотыльки* (К. Большаков); «*Блоху улыбки* уловить Во встречном взоре кавалера»; «Только в омуты уха заплыли б *Форели твоих люблю*» (Шерш.). Метафорическое соответствие такого типа приобретает термин: «...сомнительная вечность вещества, Подточенного *тлею энтропии*» (Вол.).

В основном сконцентрированные в поэзии первой трети XX в., подобные генитивные конструкции используются и в поэзии второй половины века. Помимо рассмотренных В. П. Григорьевым метафор *бык воспоминаний* (Март.), *распада божий коровки* (Возн.), к этому ряду относятся метафоры В. Шефнера из стихотворения «Вечерний невод», заглавие которого обуславливает его образный строй: «Пусть пестрая *рыбка удачи* К другому спокойно плывет»; «Там, в омуты воспоминаний, Сквозь невод свободно скользит *Плотва* мимолетных признаний И не-долговечных обид».

На фоне многочисленных сравнений в поэзии XX в. существуют метафоры с опорным словом птица и видовыми обозначениями птиц: *птица вьюги* (Блок); *голубки дыма* (Сол.); *крови снегирь; птица звезд; глаз воробы; синих зарев не-ясыть* (Хл.); *грай-ворон туч* (Вяч. Ив.); *ворон тоски, петух громов* (Кл.); «В крещенски голубую прорубь Мелькнул души молочный *голубь*» (Кузм.); «рыдали

Голуби Надежды» (Гум.); *птицы грив, ворон бровей* (П. Вас.); «*скрипки яростный соловей*» (Корн.); *чайка чайника*; «*“юнкерсов” падающие орлы*» (Кирс.); «Ираклий был лесной солдат, Имел *ружья* огромную *тетерю*, В тетере был большой *курок*» (Заб.); «*крови красные петушки*» (Шубин); «пароходных *гудков соловьи*» (Евт.); «*зимы седая птица*» (Л. Озеров).

Некоторые опорные слова и модели, имевшие в поэзии XIX в. единичный характер, в поэзии XX в. используются более активно. Таково слово *конь*, которое в поэзии XIX в. входит в метафору Марлинского *конь судьбы*, а в XX в. лежит в основе генитивных метафор с разным смысловым наполнением: «кони *бурь*» (Бальм.); «лета *грозовые кони*», «кони *метели*», «истории *конь*» (Кл.); «кони *гибели*» (Брюс.); «ветра *буйный конь*» (Кузм.); «конь *ночей*», «конь *событий*» (Хл.); «лет *быстролетным коням*» (Маяк.); «конь *революции*» (Мариенгоф); «кони *стиха*» (Д. Андреев); «Телевиденья *быстрые кони*» (Светлов); «жизни *конь*» (Н. Панченко). Как опорные слова генитивных метафор используются синонимы слова *конь* и видовые обозначения: «кобылица *свободы*», «сивка *шара земного*» (Хл.); «быта *кобыла*», «клячу истории *загоним*» (Маяк.); «Лошади несутся скаковые *Первых чувств* и *первого волненья*» (Р. Ивнев); «Битюг *ругательств*», «Пони *брани*» (Шерш.); «И *взят под уздцы Битюг небосвода*» (Паст.) и обозначения совокупностей: «Художники, пасите *Грез ваших табуны*»; «Желаний *темных табуны*» (Вяч. Ив.); «конница *столетий*», «конница *звука*» (Хл.); «парусов *битюжье*» (Третьяков); «лет *многогогий табун*» (Утк.); «И наших песен конница *Идет на полный мах*» (Корн.). Некоторые метафоры этого ряда имеют соответствия в сравнениях и других тропах: «Быстрое *время* — мой *конь* неизменный» (Лерм.); «Тогда, как бурный *конь*, порвавший удила, Неудержимый *стих*, с путей метнувшись торных, В пространство ринется» (Майков); «Стой — ты, как *конь*, заржавший *стих* — Как конь, задравший хвост строками — Будь прост, четырехстопен, тих: Не топай в уши мне веками» (Белый); «Память, ты рукою великанши *Жизнь* ведешь, как под уздцы *коня*» (Гум.); «И плетется *судьба* измочаленной *сивкой* В гололедицу тащить несуразный *воз*» (Шерш.); «Время мчалось *жеребцом*» (Марк.).

Сравнения, в которых образом сравнения служит обозначение человека, — явление обычное. Обозначение человека в роли опорного слова метафоры с названием предмета встречается очень редко. В поэзии XIX в. этот тип смысловых связей представлен метафорой Жуковского: «Огромные *теней* легли *великаны* По гладким водам» [Григорьев 1979: 204]. В поэзии XX в. эта модель более активна: «ветвей *пехотинцы* — Светло-зеленые нынче»; «*Цыгане звезд* раскинули свой стан»; «ветров *синие цыгане*» (Хл.); «В Чикаго / на версты / в небо / скачут / дорог *стальные циркачи*»; «слов *звонконогие гимнасты*» (Маяк.); «*Стальной гладиатор органа*» (Паст.); «*Льдов сияющие мамы* / в белых шaliaх с облаками / говорят ручью» (Кирс.). Этот ряд продолжают метафоры, прокомментированные В. П. Григорьевым [1979: 233]: «*грудной ребенок раненой ноги*» (Кирс.); «...стучат *конвоиры осин* прикладами веток и сучей» (Ок.). К этим сочетаниям примыкают и метафоры, включающие обозначения мифических существ: «*гидра* жгучих *терний*» (Бальм.); «голая *русалка алкоголя*» (Паст.); *ангел объектива* (Тарк.). Эти

группы опорных слов сочетаются и с обозначениями отвлеченных понятий: «*Турок сомненья* Отгоним Собеским Яном от Вены» (Хл.); «ползло из шнура — скребущейся *ревности* времен троглодитских тогдашнее *чудище*» (Маяк.); «И судьбы наши стерегут *Драконы злобы и измены*» (Марк.).

Таким образом, в истории поэтического языка происходит перераспределение роли сравнений и метафор и метафора начинает выражать смысловые отношения, которые до того выражались сравнением. В то же время только часть метафор имеет соответствия в сравнениях и нуждается в опоре на них. Некоторые модели метафор существуют независимо от сравнения. Определенные ограничения на употребление той или иной тропеической конструкции накладывает семантика тропа. Разрушение таких ограничений — одна из характерных черт поэзии XX в.

В поэзии XX в. развивается синтаксическая синонимия, одно из выражений которой — последовательная передача одного и того же содержания словами, принадлежащими к разным частям речи, в том числе и окказиональными. Активизируются конструкции, смысловые отношения между частями которых характеризуются неопределенностью. Широко распространяются конструкции, основанные на несоответствии грамматики и семантики. В рамках грамматической конструкции, выражающей подчинение, передаются отношения тождества.



Эволюция тропов^{*}

Как писал А. Н. Веселовский, «поэтический язык состоит из формул, которые в течение известного времени вызывали известные группы образных ассоциаций положительных и ассоциаций по противоречию... Вне установившихся форм языка не выразить мысли, как и редкие нововведения в области поэтической фразеологии слагаются в ее старых кадрах» [Веселовский 1940: 376]. Отношение к формулам, устойчивым образам меняется в разные периоды развития литературы. Формульность — свойство фольклора и древнерусской литературы. Поэзия XVIII — начала XIX в. располагает ограниченным количеством перифраз и метафор, связанных с изображением определенного круга тем и реалий (жизнь, смерть, поэзия, любовь, война) [Григорьева, Иванова 1969].

В литературе нового времени, которая не подчиняется канону, связь между предметом речи и его образным соответствием гораздо свободнее, она лишена принудительности. Тем не менее вопреки представлению о том, что в литературе нового времени все индивидуально и неповторимо, она содержит повторяющиеся образы, имеющие разное происхождение. Для литературы нового времени характерно сложное переплетение устойчивого и изменчивого, старого и вновь возникшего. Традиционные тропы не выходят из поля зрения поэтов и используются в своем изначальном или переосмысленном виде. Одновременно возникают новые повторяющиеся образы, новые формулы (см., например [Павлович 1988]).

Для разных периодов развития поэтического языка в XX в. характерно разное распределение тропов. 10—20-е годы, первая половина 30-х гг. характеризуются сгущением разнотипных тропов. Для поэзии символистов, имажинистов, футуристов, крестьянских поэтов характерна не только большая роль тропов, которые приобретают развернутый характер, но и активное их взаимодействие (метафора взаимодействует со сравнением, с метонимией признака, с паронимией и т. п.). Значительно меньшая концентрация тропов характеризует акмеизм, в первую оче-

^{*} Публикуется по: Очерки истории языка русской поэзии XX в. Т. 3. М., 1995. С. 6—79.

редь поэзию А. Ахматовой, которая кажется некоторым исследователям лишенной метафор [Гинзбург 1974: 344]. Во второй половине 30-х годов количество тропов идет на убыль. Этот процесс характеризует стиль поэтов, начинавших в 10-е годы со сгущенной метафоричности (Пастернак, Асеев). В рамках стиля, ориентированного на слово в прямом значении, развивается поэзия некоторых поэтов, начинавших в 30-е годы (А. Твардовский). Уменьшение роли тропов вообще сочетается с уменьшением роли некоторых конструкций (например, генитивных метафор). В 60-е гг. роль тропов в некоторых индивидуальных стилях вновь возрастает (А. Вознесенский, Ю. Мориц, В. Соснора).

К устойчивым образам обращаются поэты разных школ и направлений, преследующих разные художественные цели. В устойчивых образах прежде всего воплощено традиционное начало, однако и отталкивание от традиции в значительной мере осуществляется при помощи традиционных образов, так или иначе переосмысленных и преобразованных. На основе устойчивой смысловой связи возникает множество разных, в том числе и далеких друг от друга преломлений. Художественный эффект тропа и текста, в который он включен, во многом зависит от того, в какой мере преобразован устойчивый образ. Например, Ахматова сохраняет традиционную форму устойчивых образов, Пастернак их преобразует.

Отталкивание от традиции двойственно — оно выражается в использовании необычного, в частности, внепоэтического словесного материала, с одной стороны, и в переосмыслении традиционных смысловых связей и устойчивых образов, с другой. Два ряда тропов, по-разному отталкивающихся от традиции, сосуществуют, например, в поэзии Маяковского.

На протяжении XX в. меняется отношение к традиции, как, впрочем, и сама традиция. Сходные процессы имеют разные отправные точки. В 10—20-е годы отталкивание от традиции — это в значительной степени отталкивание от символизма. В 60-е — отталкивание от официальной поэзии 40—50-х, от газетно-публицистического штампа, которое в не меньшей степени характерно и для некоторых поэтов 80-х.

Образная картина мира, а точнее, образные картины мира в поэзии XX в. включают в себя разнородные по происхождению элементы.

Некоторые тропы опираются на мифологические образы и представления. Таковы вариации на тему Парок, прядущих нить человеческой жизни, которые используются и в XIX, и в XX вв.: «Будь что будет — все равно. Парки дряхлые, прядите Жизни спутанные нити, Ты шуми, веретено» (Мережк.); «И если новую беду сегодня мне В нить тонкую и черную моей Всучить должна седая парка жизни, Я не уйду от ней» (Ан.); «О, неподвижны вы, недремлющие сестры, Лишь, развиваясь, нить туманится, как дым» (Ход.); «Как неделю, пожил полсотню недель, А сестры пряжи все прядут кудель» (Кузм.); «Там судьба людская, точно нитка, Не спеша бежит с веретена» (Кедр.); «И громче дряхлая бормочет Пряжа, / жужжит веретено» (С. Маковский).

У разных поэтов XX в. отражены устойчивые образы параллели *жизнь — путь, плавание по морю, жизнь — горение, жизнь — пахота, сеяние, жатва, мир — храм,*

мир — *книга*, в которых воплощены определенные общие представления и которые имеют разнообразные частные проявления. Например, к образу *мир* — *храм* восходят разнообразные частные тропы в поэзии Брюсова, Вяч. Иванова, Клюева, Есенина, Д. Семеновского, отголоски его есть и в поэзии более позднего времени, например, в стихах Пастернака («Ожившая фреска»). Общее представление *мир* — *книга* лежит в основе множества образов Анненского, Брюсова, Хлебникова, Пастернака [Синявский 1965: 22].

Частные образы *серп луны*, *рог луны*, *змеи молний*, *змеи волос*, *крылья ветра*, *крылья души*, *душа* — *птица*, *сердце* — *птица*, *речь* — *вода*, *дождь* — *слезы*, *зеркало воды* и другие также имеют устойчивый характер. Распространенные в поэзии XIX в., они переходят в поэзию XX в. и отражаются не только в стихах поэтов, ориентированных на традицию, но и в стихах поэтов с более сложным к ней отношением.

Из поэзии XIX в. в поэзию XX в. переходят не только отдельные образы, но и целые образные ряды или развернутые их фрагменты. Например, переходит ряд *небо* — *свод*, *купол*, *шатер*, *кров*. Самый распространенный в XIX в. образ *свод небес* используется и в начале XX в.: «Все тот же раскинулся *свод* / над нами лазурно-безмирный» (Бел.); «Пусть над новой избой Будет *свод* голубой» (Бл.); «ей грезились *свод* голубой И зеленые листья» (Брюс.); «небьи *своды*» (Маяк.); «Поголубеют неба *своды*» (С. Марк.); «светел *свод* полдневный» (Паст.) и т. п. Троп *купол неба* и его вариации распространен в поэзии XIX в.: «Небеса, как *купол* медный, Раскалились» (Вяз.); «Отдыхай под этим ясным, Чудным *куполом* небес» (Бенед.); «И в *куполе* небес затеплится луна» (Майк.); «*купол* небес заблистал» (Н. Морозов); «под *куполом* небесного пространства» (Фофан.). Он используется и на протяжении XX в.: «На синем *куполе* белеют облака» (Ан.); «под вечным *куполом* небес»; «*купол* звездный»; «*купол* эфирный»; «*купол* голубой» (Брюс.); «Гляделась в *купол* бледно-синий Их обреченная душа» (Бл.); «Небывалая осень построила *купол* высокий, Был приказ облакам этот *купол* собой не темнить» (Ахм.); «Я повторяю это имя Под вечным *куполом* небес» (Манд.); «Дымился неба *купол* голубой» (Заб.).

В опорном слове подчеркивается его вещественный характер: «Небо тускло и глухо, как *купол собора*» (Бун.); «А неба *свод*, глубоко синий, Как *купол*, увенчавший храм!» (Брюс.) В XIX—XX вв. повторяется параллель *купол неба* — *купол храма*: «*Купол* неба вдвинул смело В *купол храма*» (Бенед.); «Смотрит серый, вековечный *Купол храма* в *купол звезд*» (Ход.). Связь эта сохраняется в строках Межирова: «*Купол* неба над *куполом комнаты*» (комната — под куполом бывшего храма).

Образ *небо* — *шатер* повторяется в XIX в.: «Кто *свод* небес рукой своею *Шатром* раскинул над землею» (Карамзин); в прозе: «Надо мной склонялось *шатром* унылое полярное небо» (Марл.); «...Небес, раскинувших сияющий *шатер*»; «И небо синее над нами — Звездами утканый *шатер*» (Вяз.); «под *шатром* бесконечного неба» (Майк.); «Привольно нам, Как детям, под *шатром* небес» (Ап. Григ.); «Когда раскинет ночь мерцающие сени И полы темные небесного *шатра*» (Мей); «Под большим *шатром* Голубых небес, — Вижу — даль степей Зеленеется» (Никит.); «под *шатром* чужих небес» (М. Дмитриев); «Будто месяц с *шатра* голубого,

Ты мне в душу глядишь, как в ручей» (Случ.). Этот образ проходит и через поэзию XX в.: «Раскинулось небо широким и синим *шатром*» (Сол.); «*Шатер* небес навесом был ночлега» (Хл.); «О пустоте, сияющей над кленом Безжизненно-лазоревым *шатром*» (Бун.); «Под синим *шатром* Спят шатры» (Кам.); «Лазурным *шатром* Опрокинулась вниз Бездонная глубь небес» (Светл.); «Кто построил *шатер* Этот звездный и сердце отчаяньем Нам разрывает?» (Кушнер).

В XX в., кроме того, используются и слова *крыша, кровля, кров*: «Я буду помнить звездный *кров* В сиянье вечных слав» (Ахм.); *звездный кров* (С. Марк.).

Характер развития некоторых тропов обусловлен языковыми возможностями опорных слов. Например, образная параллель *дождь* — *слезы* имеют разные частные реализации, опирающиеся на языковые связи слова *слезы* (глагольные метафоры — *плакать, лить слезы, слезиться*, метафорические эпитеты — *слезливый*): «Чувство стынет в этой мгле, Что зари сиянье прячет, И *дойдет*, как будто *плачет*, Расстилаясь по земле» (Полон.); «...*капли дождевые* Лениво падали, как *слезы* старика» (Апхт.); «*Изрыдалась* осенняя ночь ледяными *слезами*» (Фет); «*Дождь* неугомонный Шумно в стекла бьет, Точно враг бессонный, Воя, *слезы льет*»; «И *дождь* все падал, *плача*» (Сол.); «Бронхитное небо *слезится* опять» (С. Черн.); «В песочной зароеется яме, По трубам бежит и бурлит, То жалкими *брызнет слезами*, То радугой парной горит» (Ан.); ср. «Октябрьский миф»; «*Дождь* шумел и, словно *капли слез*, Падал он в холодный снег на землю С голых сучьев стонущих берез»; «...Восстал курган — и темный ветер ночи *Дождем* холодных *слез* его кропил» (Бун.); «Своими горькими *слезами* Над нами *плакала* весна» (Бл.); «*Слезливой* мертвой мглой Постукивает в стекла Октябрьский *дождик* злой» (Бел.); «Проплясал, *проплакал дождь* весенний» (Ес.); «Окно в *слезах*. Огни, глаза»; «Я помню, как плакала мать, играя их, Как вздрагивал дом, *обливаясь дождем*» (Паст.); «Словно теплая *слеза* — *Капля* капнула в глаза, Там, в небесной вышине Кто-то *плачет* обо мне» (Цв.); «Как *слезы, капли дождевые*, Светились на лице твоём» (Тарк.); «Как *капли* чьих-то светлых *слез*, На стекла выпал *дождь*» (Фатьян.); «Проливные с неба *слезы* / ливнем льются» (Асеев).

Некоторые тропы развиваются благодаря использованию языковых связей обеих частей тропа. Например, сопоставление журчания воды с речью имеет разные проявления в зависимости от того, каков характер выражения его частей: «Склонять к *волнам* кипучим жадно слух И долго упиваться их *речами*» (Л.); *говор вод* (П., Барат.); *говор струи* (А. К. Т.); «*Ручьев* прерывистая *речь*» (Вол.); «И *речь воды*, и камня мертвый крик» (Заб.); «*Ручей* водой гремучею Все ветки обдаёт И вкрадчиво под кручею Ей *песенки поёт*» (Ес.); «И старый сад *скажечкой* Будили в сумраке *ручьи*» (Клыч.); «*Арык* на местном языке, Сегодня пущенный, *лепечет*»; «Свое *бормотали арыки*» (Ахм.). В этот ряд включаются и слова *сказки, стихи*.

Устойчивые тропы претерпевают и разнообразные изменения. Традиционная смысловая связь приобретает нетрадиционное обличье благодаря синонимической замене опорного слова: традиционному опорному слову *яд* соответствует новое: «*Яд печали и тоски*» (Сол.) — *тоски сулема* (Паст.); *вино любви* — источник образа: «твой, любовь, *алкоголь*» (Шерш.). На фоне традиционного опорного слова *буря*: «Под *бурей рока и страстей*» (Вяч. Ив.) употребляются другие слова: «*Цик-*

лоны веры, шквалы ересей, Смерчи народов — гунны и монголы»; «Под шквалами кощунств и богохульств» (Вол.).

Видоизменяются и образные ряды. Они не только пополняются новыми элементами, но и утрачивают некоторые из них. Некоторые тропы, имевшие распространение в XIX — начале XX в., выходят из употребления или вытесняются на далекую периферию. Таково сочетание *эмаль неба*. Оно встречается в поэзии XIX в., а затем — в начале XX в.: «*Эмаль божественных высот*» (Бенед.); «*В эмали неба голубой*»; «*на небе эмальном*» (Полежаев); «*ночных небес эмаль*» (А. Коринфский); «Она глядела Печально вдаль, Где чуть темнела *Небес эмаль*» (Брюс.); «*Осенняя эмаль*» (Ан.); «*В небес темнеющих глядят Мглу ниспадающей эмали*» (Бел.); «*На бледно-голубой эмали, Какая мыслима в апреле, Березы ветви подымали И незаметно вечерели*» (Манд.); «*Пусть несутся в буйных клочьях По эмали голубой*» (Кузм.).

В то же время опорное слово *бирюза*, которое Сологуб включил в ряд поэтических банальностей, продолжает употребляться для обозначения неба в поэзии конца XIX—XX вв.: «*Небес стыдливых бирюза*» (Фофан.); «А теперь влюбилось В бездонность *бирюзы*»; «Среди полуденной истомы Покрылась ватой *бирюза*» (Ан.); «*Бирюзой сияет небо*»; «И все выше над волной Глубью радостной, иной *Бирюза* сквозит и тает» (Бун.); «И подьмет тонкий месяц *Неба бирюза*» (Бел.); «Изумрудные ветви в расцвете уводят в *бирюзовую* вольную даль» (Бальм.); «А близорукое шахское небо — Слепорожденная *бирюза...*» (Манд.); «Я поднял взгляд на листовенные своды, На расцветающую *бирюзу*» (Д. Андр.); «*святочного неба бирюза*» (Ахм.); «*незримых небес бирюза*» (Мориц).

В литературе XIX в. употребляется метафора *небо — яхонт*: «*неба яхонтовый свод*» (Вяз.); «Как сей, увенчанный луною, Глубокий *яхонтовый свод*»; «по *яхонту эфира* Гуляют вольные орлы» (Бенед.). В поэзии XX в. используются другие видовые обозначения камней: «*неживого небосвода* Всегда смеющийся *хрусталь*» (Манд.); «Как *лунный камень*, холодно и бледно Над садом *небо*»; «И *небес гиацинт* в снеговых облаках надо мной» (Бун.); «А *небо — камень амиант* — Бросает первый бриллиант» (Бел.); «*лазурный кристалл — небо*» (Шенгели); «*Небо — как будто летящий мрамор // с белыми глыбами облаков, // только пустая воздушная яма // для неразборчивых знатоков*» (Асеев).

Из поэзии XIX в. в поэзию начала XX в. переходит ряд *небо — пустыня, степь, поле, пажить* [Иванова 1986: 36—37]: *пустыня: пустыня небес* (Сол.); *пустыня звезд* (Бальм.); *звездная пустыня* (Ан.); *пустыня эфира* (Вяч. Ив.); *пустыня неба огневая* (Бл.); *пустыня синяя* (Бел.); *пустыня небосклона* (Вол.); *многозвездные пустыни* (Ход.); «Выступы замок простер В синюю *неба пустыню*» (Хл.); *степь: выцветшая степь* (Ан.); *сапфирные степи* (Вяч. Ив.); *степи небес* (Бальм.); «*неба голубые степи*»; «*небо голубеет степью*» (Бел.); *поле: небесное поле* (Вяч. Ив.); «в раздольи *голубых полей*» (Брюс.); *поле звезд* (Бл.); «Мы говорим созвездие там Девы, Стрельца и Льва. Но там, в полях, растут свои посевы, Своя трава» (Бальм.); «*Небесно-пальевое поле*»; «С *небесных пальевых полей*» (Кузм.); «Тучны вы, *звездные поля*» (П. Вас.); *пажить: пажити эфира* (Вяч. Ив.); *бледные пажити*; «зе-

лень *пажитей небесных*» (Кузм.); *нива*: «И стали небеса — как выжженная *нива*» (Льдов); *нива звездная* (Вяч. Ив.); «у неба ль бескрайнего в *нивах*» (Маяк.). В XX в. этот ряд продолжает слово *пастбище*: *пастбища эфира* (Заб.); «...над поляной Серебряный конь Вышел На *пастбище неба*» (Кам.). В более позднее время из употребления выходят слова *пажить*, *пустыня*. Судьба других слов нуждается в специальном рассмотрении.

Для 10—20-х, а затем для 60-х годов характерно распространение тропов, в которых не вещественное выражается через вещественное. В таких сочетаниях широко используются нетрадиционные опорные слова и, напротив, сокращается круг традиционных слов. Например, сокращается роль слова *луч*, употребительного в поэзии XIX — начала XX в.

Разные тропы и их ряды в разной мере испытывают давление внеязыковой действительности. Например, представление о жизни-движении реализуется в образе *река жизни*. Сравнение жизни с рекой представляется старым уже Бенедиктову: «Взгляд на реку представляет мне жизни течение... (Вы уж меня извините на старом сравнень: Пусть и не ново оно, да лишь не было б дурно!)». Тем не менее этот образ неоднократно используют и поэты XIX в. и поэты XX в. Это один из повторяющихся образов А. Блока: «И все, как быть должно, пошло: Любовь, стихи, тоска; Все приняла в свое русло Спокойная *река*» («Зачатый в ночь...»), ср. «Певучей юности *русло*». Этот же образ развивается в поэме «Возмездие»: «Нет, вешний лед круша, не смоет Их жизни вешняя *река*. <...>. Так *жизнь текла* в семье. Качали Их волны. Вешняя *река* Неслась — темна и широка». В стихотворении И. Коневского «На распев» два разных предмета речи: *жизнь* («Я — служитель жизни. Жизни — царицей, Ясною царицей с меркнувшим челом, Будет мне всегда возвращено сторицей Все, что я утратил в сказочном былом») и *река* («Катится вперед широкая река») затем сливаются в сложном образе: «И река-царица, *Жизнь*, не умирая, Век не истощит, не смоет берегов». Этот троп используется на протяжении всего XX в.: «Недостижимо смерти дно, Их *реки жизни* быстротечны» (Кл.); «*Жизни* взбалмошная *река* Превращается в ручеек» (Светл.), с опорой на реалию: «*Жизнь* перед ним — *рекой* широкой, Как в *реку*, он в нее влюблен» (Орл.); «*Течет*, впадая в бесконечность, Журчание *жизнь-бытия*» (Ахмад.).

На фоне этого устойчивого образа существуют тропы, отражающие изменения в реальном мире. Ряд тропов с опорным словом *челн*, *ладья*: *корабль* пополняет слово *пароход*, в ряду обозначений наземного транспорта появляются *паровоз*, *вагоны* и т. п. (см. [Иванова 1985: 163—166]): «А время медленно тащит *телегу*» (Оцуп); «Медленна *лет арба*» (Маяк.); «Плетется по книжным ухабам *Годов* выгребная *арба*. В ней Пушкина череп, Толстого, Отребьями Гоголя сны, С покоем горбатое Слово Одрами в арбу впряжены» (Кл.); «Опрокинулась в пропасть / комнатной *жизни арба*» (Недогон.); «Как *поезд*, летят сумасшедшие *дни*» (Д. Семёновский); «Этот *день*, словно *поезд-стрела*, промелькнул» (Зенк.); «*Поездами* под откос С насыпи *года* летели» (Светл.); «*Секундная стрелка* бежит что есть мочи Путем неуклонным своим. Так *поезд* несется просторами ночи, Пока мы за шторами спим» (Маршак); «Бежали *дни* — *товарные вагоны*» (Вс. Рожд.); *танки столе-*

тий (Шенгели); «Мы будем работать, / все стерпя, / чтоб жизнь, / колеса дней торопя, / бежала / в железном марше / в наших вагонах / по нашим степям / в города промерзшие наши» (Маяк.).

Исчезновение реалии из обихода не препятствует использованию ее обозначения в качестве опорного слова тропа. Например, П. Васильев уподобляет жизнь колеснице.

В литературе XX в. возрастает зависимость тропа от изображаемой ситуации. Некоторые традиционные тропы в связи с этим как бы возникают заново. Некоторые тропы имеют двойную мотивировку: с одной стороны, они опираются на устойчивую образную параллель, на метафорический архетип, с другой — на реалии изображаемого мира.

На выбор опорного слова влияет изображаемая ситуация. Например, в стихотворении Пастернака «Опять Шопен не ищет выгод...» метафора *жизни тряский дилижанс*, включенная в сравнение: «Итак, опять из-под акаций Под экипажи парижан? Опять бежать и спотыкаться, Как жизни тряский дилижанс?», — обращена к реалиям изображаемой эпохи. Одновременно она представляет собой одно из звеньев в ряду тропов: *жизни колесница* (Жук.); *телега жизни* (П., Полон.); «жизнь... летит, как *паровоз*» (Фофан.); «*Барка жизни* встала На большой мели» (Бл.); «Эта *жизнь* моя бешеной *тройкою* скачет» (Шерш.); «Жизнь железной была дорогой, Версты — годы, а шпалы — дни» (Меж.); «Пока ложится железнодорожный Мост, как самоубийца, под колеса, И жизнь моя над черной рябью плеса Летит стремглав дорогой непреложной» (Тарк.).

Сравнение: «А *время* тащилось, скрипя арестантской *баржой*» — в стихотворении С. Маркова, посвященном Достоевскому, обусловлено темой стихотворения и представляет собой преобразование параллели *время-корабль: корабль времен* (Брюс., Кл.); «В ком сердце есть, тот должен слышать, *время*, Как твой *корабль* ко дну идет» (Манд.); «И плывут *года*, / качаясь и тиктикая, / будто бы *кораблики*, / по воде шурша» (Корн.); «Уплыл *четырнадцатый год* / в столетья — *лодкой подводной*» (Кирс.); «Как тогда, В туман уплывшие *года*, *Года* похожи на *суда*, Что вернулись из боев В родные города» (Фатьян.); «Ко мне на суд, как *баржи* каравана, Столетья поплывут из темноты» (Паст.).

Конкретизация устойчивых образов

Реальный мир отражается в поэзии неравномерно, и далеко не все изображаемые предметы имеют тропеические соответствия. Тропы концентрируются вокруг относительно небольшого круга реалий: человек, звезда, солнце, луна, небо, море, трава, снег, туман, отвлеченных понятий: жизнь, душа, время, чувства и т. п., устойчиво остающихся в поле зрения литературы. Эти реалии обрастают многочисленными образными соответствиями.

Наряду с традиционными предметами изображения в поэзии XX в. широко представлены новые, прежде всего — техника. При изображении новых реалий

происходит приспособление традиционных средств к новым потребностям, появляются и новые средства — такие сферы действительности, как война, техника, кино, спорт, становятся источником опорных слов тропов.

Одно из направлений развития тропов в поэзии XX в. — конкретизация образа, связанная с конкретизацией опорных слов тропов. Исходная смысловая связь между членами тропа остается неизменной, но формы выражения меняются.

Опорные слова некоторых тропов сопровождают указания на принадлежность предметов, ими обозначенных, определенному существу или лицу. Возможно указание на место, для которого предмет характерен. Это указание, не затрагивающее основу смысловых отношений между частями тропа, в некоторых стихотворениях имеет опору в теме, изображаемой ситуации и т. п. В поэзии XIX в. используются пары тропов, отличающиеся разной мерой конкретности: «Воздушный шелк ее кудрей» (Тютч.); *шелк власов* (Майк.) — «А по плечу *шемаханского шелка* сыплются кудри» (Мей); «...солнце пламенным щитом Нисходит в свой подводный дом» (Л.); «О солнце! твой щит вечным золотом блещет» (Майк.) — «В море лебедью ныряя, Солнце южное всплыло, Как *Атридов щит* блистая, Над Акрополем взошло» (Щербина). В результате уточнений возникают такие тропы, как «звезд потешные очи?» (Щербина), «Как уголья в жаровне» (Мей) и т. п.

Еще шире используется этот прием в XX в. На фоне параллели *луч — меч*: «Солнца луч, как острый меч» (Бл.) существует подобное же сравнение с уточнением: «Однажды солнце догорало И тихо теплились лучи, Как песни вышнего хора, Как *рати ангельской мечи*» (Гум.). Можно привести еще несколько таких пар: «Рыдайте, порванные струны Души моей» (Бел.) — «в душе дрожит Эолова струна» (Вяч. Ив.); «костер рябины красной» (Ес.) — «А потом — через ночь — *костром Ростопчинским!* — в очах красно От бузиновой пузырячатой трели» (Цв.); *лунный лук* (Ахм.) — «месяц из травы Вылазит согнутым татарским луком» (Багр.); «Надо мною небо — синий шелк» (Маяк.); *шелковое небо* (Ахм.) — «Синий полог небес, как бухарский шелк» (Луг.); «Опираясь на меч, он глядит на багровую Чешую беспредельных зыбей» (Бен.) — «река, как чешуя / на вертком карасе» (Кирс.).

Уточнения разного рода бывают связаны непосредственно с ситуацией и с темой стихотворения, а иногда имеют опору в прямом обозначении реалии, имеющей самостоятельную значимость в тексте: «Гремят колодцы. Рассвет. И гнутой ладьей луна. И голос струей колодезной льется» (П. Вас.). В стихотворении Кирсанова «Легенда» речь идет о гибели атамана. Это определяет характер тропа: «Гололоба, глупа, // добела бледна, // *атаманья голова* // поплыла — луна». В стихотворении Маяковского «Версаль» ситуацией мотивирован образ: «С гильотины неба, / *головой Антуанетты*, // солнце / покатилося / умирать на зданиях».

Сравнение звезд со слезами известно поэзии XIX в.: «Звезды капают с неба нам в душу сквозь тьмы, Что слезы»; «слеза небес» (Мей) и распространяется в XX в.: «Звезды слезами текут с небосклона ночного»; *слезы звезд*; «И в синеве вечерней надо мною Слезой светлой искрится звезда» (Бун.); «Звезда, как перл слезы, на бледный лик небес Явилась и дрожит» (Вяч. Ив.); «Звезды похожа на слезы, бороздят воздух» (Н. Астафьева). В стихотворении С. Маркова «Лермонтов» слезы приоб-

ретают уточнение, обусловленное темой стихотворения: «И звезды в недоступной вышине Сверкают, словно демоновы слезы».

Характер уточнения обусловлен изображаемой средой. Разные поэты сравнивают луну с ломтем дыни или дыней: «И словно *ломоть* сочной *дыни*, повисла желтая *луна*» (Кс. Некр.); «Ночь, как *дыню*, катит *луну*» (Ес.); «Из облака вызрела *лунная дынька*» (Маяк.); «Опять ты зреешь золотистой *дыней* На заревом небесном огороде» (Гиппиус); «*Солнце* — вселенская *дыня* — Вывесило плакат: “Жарю. Туман подымаю, спекаю”» (Третьяк.); «*Солнце* желтое, слово *дыня*, // украшением над тобой» (Корн.). В стихотворении Ахматовой «Когда лежит *луна ломтем чарджуйской дыни...*» эпитет связывает устойчивый образ с изображаемой средой.

Уточнения могут иметь и другой характер, развертывая глагольную метафору: «Когда ручьи *поют романс* О непролазной грязи...» (Паст.), ср. без уточнения: «Здесь весной кипит веселье, И река *поет*» (Бл.).

Направления конкретизации опорного слова могут быть различными. *Шапка снега* в стихотворении Брюсова «К Арарату» преобразуется в *шапку Мономаха*. Образ приобретает высокий характер: «В огромной *шапке Мономаха*, Как властелин окрестных гор, Ты взнесся от земного праха В свободный, голубой простор». В этом же стихотворении содержится и другой троп, опирающийся на ту же исходную формулу и также имеющий высокий характер: «А против Арарата, слева, В снегах, алея, Алагяз, *Короной* венчанная дева, Со старика не сводит глаз». Этот же исходный образ приобретает бытовой характер в строке Клюева: «снега, как *шапка на усть-сысолице*». Асеев снижает исходный троп: «На оградах, на столбах / *шапки* криво вздеты набок, / будто выпивший казак / спотыкался на ухабах».

Метафора *розы щек (лани)* и ее вариации, употребительная в поэзии XVIII—XIX вв. (Карамзин, Жуковский, Пушкин, Баратынский, Лермонтов, Тютчев, Майков, Надсон), переходит в поэзию начала XX в.: *розы лица* (Сол.); «Как *розы* алые, цветут Мои *лани*ты» (Сев.); «*Роза щек* едва видна»; «На *щеках* огонь нескромный *Розой* тлеет, взор маня»; «*розою щек* млеют» (Кузм.); «Лейтесь, лейтесь, *розы щечные*, В воду вечную проточную» (Цв.). Этот образ сопровождают уточнения разных типов: «Из-за *щек* твоих, *ширазских роз...*» (Гум.); «*Кустарною розой* румянец щек» (Багр.).

Смена ассоциаций происходит и в разных уподоблениях звезд пыли. С одной стороны: «звезд *брильянтовая пыль*» (Бенед.); «В звездной *алмазной пыли*» (Вол.); «Звезды *серебряной пыли* роятся: В *серебряной пыли* туманно-ярких звезд» (Бун.); «Созвездий светит *пыль* На наших волосах» (Ес.), с другой: «Светало. Рассвет, как *пылилки золы*, Последние *звезды* сметал с небосвода» (Паст.).

Уподобление света зари или заката *Крови* повторяется в литературе XIX в.: «Скользнув между вечерних туч, На море лег *кровавый луч*» (Л.); «...кажется, небес хрустальных полоса Обрезана, взята с каймой *зари кровавой*» (Бенед.); «Вот, из моря величаво На златые облака Выйдет витязь светоглавый, И багряная *река* Вдоль по морю *кровью* хлынет»; «*Заря кровавого потока* Имела вид» (Майк.); ср. «Зарево обливало воздушною *кровью* густые облака дыма...» (Марл.). В XX в. образ претерпевает разнообразные изменения. Он становится источником таких тропов,

как *закат* — *раны, кровоподтеки, порезы, сукровица*: «И был наш *день* одна большая *рана*, И *вечер* стал запекшаяся *кровь*»; «Вечернее *солнце*, как алая *рана*» (Вол.); «Казалось, злые вечера / покрылись *сукровицей* навек...» (Асеев); «*Солнце*, словно *кровь* с ножа, Смыл — и стал необычаен»; «в *кровоподтеках зоря*»; «Нет счета небесным *порезам*» (Паст.). Другой ряд соотнесенных образов приведен в книге Н. Харджиева и В. Тренина «Поэтическая культура Маяковского»: «О этот ясный *закат*, Своими красными красками *кат*» (Хл.); «*Закат-палач* в рубахе красной» (Бурлюк); «И *фартук мясника — закат*» (Паст.); «И только // туч выпотрашивает туши // кровавый *закат-мясник*» (Маяк.) [Харджиев, Тренин 1970: 116] (см. также [Павлович 1989: 122—123]). К этому же ряду принадлежит и образ Ходасевича: «*Солнце! Ярый кат* небес! Ты опустишь меч разящий, Взрежешь облачность завес». В то же время образ существует и в своей первоначальной форме: Только *зори* ль здесь *кровавы...*» (Ан.); «Багряной *кровью* сумрак был залит»; «Потом загорится рассвет И окна окрасит *кровью*» (Брюс.); «Кто небо запачкал в *крови!*»; «*Закат — в крови*, из сердца *кровь* струится» (Бл.); «Небо синее в *крови*» (Ахм.); «солнце рдело, Багрилось, истекало Всей хлынувшею *кровью*» (Вяч. Ив.); «Перед ночью северной, короткой, И за нею *зори — словно кровь*»; (Гум.); «Какая горячая *кровь* у сумерек» (Паст.); «Как *кровь* горячи казахстанские *зори*» (П. Вас.); «Видно, как лиловеет вос-ток, И на западе алая *кровь* полыхает» (Луг.).

Круг ассоциаций, которые привносят уточнения, расширяется, не совпадая у разных поэтов. В стихах Ф. Сологуба *закат* — *кровь* мифического змея, дракона: «Алой *кровью* истекая в час всемирного томленья, С легким звоном злые звенья разжимает лютый змей». У Волошина *кровь* сопровождает другое уточнение: «В морях зари чернеет *кровь богов*». У Брюсова речь идет о жертвенной крови: «Века вы питались *кровью заката, Жертвенной, девственной кровью*»; «Бывают, как нож, изощренны, как пламя палящие ночи, В назначенный час обагрненные на западе *жертвенной кровью*». В стихотворении П. Васильева *кровь* сопровождает указание на место: «Он стоит, Черлак, И закаты По-над ним *киргизских кровей*»; ср.: «И облака сквозили *Кровавой цусимской пеной*» (Ахм.).

Уточнения, указания на принадлежность используются при опорных словах, обозначающих части человеческого тела, прежде всего при словах *глаз, очи*, а также метонимически — *взгляд, взор*, входящих в разные сопоставления. В одних типах сочетаний эти слова обозначают часть чего-то: *глаз солнца*: «у раненого солнца вытекал *глаз*» (Маяк.); «Желтым *оком* Ноябрьское негреющее солнце Смотрело вниз, на постаревших женщин И на мужчин небритых» (Ход.), *глаз луны*: «месяца тусклое *око*»; «Лунный *глаз* то глянет слепо, То опять меж сосен скроется» (Брюс.); «И *глаз* новолуния страшно косится / на мертвый кулак с зажатой обоймой» (Маяк.); «под луной *золотоокой*»; «И пусть луны лукавый *глаз* Кривится из-за дома» (Клыч.); *глаз звезд*: «Звезда, сквозь тучу крадучись, восходит И стерегущий *глаз* на нас наводит» (Кузм.); «В звездном *косоглазии*» (Тих.); *глаза цветов*: «незабудок синие *глаза*» (Случ.); «фиалок потемнели *глазки*» (Лохвицкая); «В *глазке* лазурном *незабудки*»; «Только пепельно-черные ирисы Расширяют испуганный *глаз*» (Бальм.); «*очи* фиалок и крокусов» (Паст.); «И медленно каплет смирна Из цветочных *очей*» (Кузм.).

В других сочетаниях эти слова используются как образ сравнения или опорное слово метафоры-сравнения. В таких конструкциях слова *глаз, око* могут сопровождать уточнения, указывающие на определенное живое существо, которому глаза принадлежат. Возникает два ряда тропов. В одном из них сопоставление *солнце — глаз, око, луна — глаз, око, цветок — глаз* имеет самостоятельный характер: «Святое око дня» (Вол.); «над долиной Загорелся поздно *глаз*» (Ан.); «Средь изумрудной зелени, как *глазки*, Цветы глядели тут и там» (Никит.); «Белый цвет магнолий Смотрит, как *глаза*» (Брюс.). В другом ряду опорные слова сопровождают уточнения: «Оком мертвенным Горгоны Обожженная земля» (Вол.); «По-совиному *желтоглазо* Щурилось солнце с высоты» (Кл.); «Скал гряда — дракон над пучиной. Солнце — *драконье* мутное око» (Анток.); «Луна, *тысячелетний глаз*»; «Запрокинулась Большая Медведица, *Глаз Гекаты* метит гостей» (Брюс.); «Луна глядит в мое окно, Как некий *глаз потустороннего*» (Сев.); «В морозной мгле, как *око сычье*, Луна-дозорщица глядит» (Кл.); «Из-за века — *глаз циклопа*: полнолуние на ущербе» (Нарбут); «Садится за прясло луна, Как *глаз помутнело-совиный*» (Кл.); «И когда луна за облака Покатилась, как *рыбий глаз*» (Тих.); «И луна *щучьим глазом* плывет // замороженным» (Корн.); «*Глазом совиным* глядела луна» (Рыл.).

Ряд разнообразных уточнений, сопровождающих сопоставление *звезды — глаза*, начинается в поэзии XIX в.: «На землю взирали с лазурного свода Небесные звезды *очами судей*» (Бенед.), ср.: «Звезды ночи, Как *обвинительные очи*, За ним насмешливо глядят» (П.); «Звезды светят, словно *Божьи очи*», «под кровом темной тишины» (Хомяк.); «звезда — *око вечности*» (Вл. Сол.). Уточнения, появившиеся в XX в., указывают на иной круг представлений: «Там рыжим *глазом росамахи* Звезда подмигивала мне» (Алдан-Семенов); «И звезды в небе азиатски-черном Мерцали, как *глазенки киргизят*» (Март.); «Над Смоленской дорогою, как *твои глаза*, — Две вечерних звезды — голубых моих судьбы» (Ок.); «И светят звезды, как *оленьи* Большие грустные *глаза*» (И. Харабаров), ср. *цветы — глаза*: «глядят цветы *глазами антилоп*» (Сев.).

Указания на то, кому принадлежат глаза, сопровождают и другие тропы с опорными словами *глаза, очи*: «И мнятся дальних звезд *огни Глазами падаших властелинов*» — «Горите ж, *огоньки мансард, Глазами падаших властелинов*» (Брюс.); «Небо — влажный *взор Зевеса*» (Вяч. Ив.); «И смотрел, как тускло блестели *Фонари глазами зверей*» (Гум.); «Как *совиные глазки*, за ветками Смотрят в шали пурги *огоньки*» (Ес.); «*Огни* наливаются кровью, Мигают, как *чьи-то глаза!*..» (Ход.).

Уточнение, указание на принадлежность способствует метафоризации сочетания: «Я — *глаза твои. Совиное Око крыши*» («Луна — лунатику») (Цв.); «Вновь дорога — *рыжая петля*, И звезда — как *глаз противозага*» (Тих.).

Однотипные уточнения сопровождают разные предметы речи. Слово *дым* в поэзии XX в. входит в ряд разнотипных тропов: *человек — дым*: «Я жил, я мыслил, я прошел, как *дым*» (Брюс.); «Другие — *дым*, я — *тень от дыма*» (Бальм.); «Дымным *дымом* от вас пронесусь» (Бел.); «И нам, как *дым*, струиться надо Седым туманом в алый круг» (Бл.); «И я сам, колеблемый как *дым* Тлеющих костров, Восхожу к зелено-золотым Далям вечеров» (Вол.), отвлеченные понятия — *дым*:

«И тает жизнь его, как дым»; «И я понял, что зло под дыханьем твоим Вместе с жизнью людей исчезает, как дым» (Сол.); «И забвенье... Нам — упреки, нам — усталость, А оно уйдет, как дым, Пережито, но осталось На портрете молодым» (Ан.); «Людская слава, как дым»; «И даже то, что с именем моим, Как с благодатным огнем тлетворный дым, Слилась навеки клевета глухая» (Ахм.); «Тоска оползает так ощутимо, Как горький дым, проплывающий мимо» (Сельв.), *слово, мысль — дым*: «Молитвы человеческие — дым»; «молитва стелется, как дым» (Вол.); «Тогда из уст его, как дым, Струятся ситцевые шутки» (Ход.), *одежда и т. п. — дым*: «В чадре живой, как дым» (Ан.); «Черный плащ его, как дым» (Брюс.); «Платье к ногам падает дымом» (Сельв.).

В метафорах: «легкий дым земных воспоминаний» (Брюс.); *воспоминаний дым* (Бел.); *дым страстей* (Сол.); *дым зол* (Бальм.); «Плывите, дымы прихоти ложной» (Кл.); *дым теорий*; «И двор в дыму подавленных желаний» (Паст.); «вранья холодный дым» (Твард.); «таял песни летучий дымок» Светл.).

Тропы с уточняющими характеристиками образуют два ряда. Один ряд уточнений вызывает высокие ассоциации: «Я — голубой, как дым кадила» (Бл.); «И самые тончайшие мечты, Как сладкий дым из зыбкости кадила, Растают, с воздухом земным слиты» (Сол.); «Белы, как дым из кадельниц, туманы» (Брюс.).

Другой ряд тропов объединен бытовым характером ассоциаций: «Жизнь, как дым табачный, тает»; «Ты дал мне душу зыбкую, как папиросный дым» (Сол.); «“Проклятые” вопросы, Как дым от папиросы, Рассеялись во мгле» (С. Черн.); «Растаивают дни, как дым от папиросы» (Александровский); «И снова над столом моим, // над бестолочью снов, // бессонницы табачный дым, // основа всех основ» (Корн.); «Имена и даты папиросным дымом Улетучились, уплыли» (Колычев). Иную бытовую ассоциацию приобретают троп в строках М. Цветаевой: «Память о Вас — легким дымком, Синим дымком за моим окном».

Родо-видовые отношения в рядах тропов

Судьба значительной части образных параллелей связана с изменением характера родо-видовых отношений в опорных словах тропа. Это тропы с опорными словами *зверь, птица, рыба, насекомое, цветок, камень, ткань, строение*. В поэзии XVIII—XIX вв. круг видовых обозначений, которые используются в роли опорных слов тропов, ограничен: *птица — орел, голубь, ласточка, коршун*, *цветок — лилия, роза*, *зверь — конь, тигр, пес*. Для поэзии более позднего времени характерно расширение круга видовых обозначений. Помимо слов, на которых лежит печать традиционной символики, в тропы включаются слова, свободные от литературных, мифологических и подобных ассоциаций, в частности, слова быта. Характер и направление родовидовых отношений в опорных словах тропов в поэзии XIX и XX вв. не совпадают у разных групп тропов и во многом зависят от точки отсчета. Некоторые смысловые связи, имеющие в поэзии XIX в. устойчивый характер и закрепленную форму выражения, приобретают в XX в. разнообразные формы

выражения, обусловленные использованием разных родовидовых обозначений. Приобретая множество синонимических замен, устойчивый троп не утрачивает при этом и своей актуальности.

Отправной точкой в развитии тропов может быть устойчивое видовое обозначение.

Для поэзии XVIII—XIX вв. характерно уподобление рассвета и заката розам. К нему прибегают Державин, Батюшков, Бенедиктов, Тютчев, Майков, Вл. Соловьев: «Но который век белеет Там, на высях снеговых? А заря и ныне сеет *Розы* свежие на них!..» (Тютч.). Такие образы распространены и в поэзии начала XX в. и более позднего времени: «Пучки вечеряющих *роз* Швыряет блудницам в окошко»; «Сквозь алый вихрь небесных *роз*» (Бл.); «заката *розы*»; «Я на закат смотрел, как *розы* там Небесный путь засыпали» (Ан.); «...сквозь дымные волокна Просквозили *розой* окна» (Вяч. Ив.); «Румянец нежный льет закатный свет, Окрася *розою* холмов вершины»; «*Розу* неба чертит ласточек полет» (Кузм.); «Закат рассыпал *розы* По савану снегов» (Од.); «В полнеба *розы* расцвели» (Санников); «...Когда огонь вечерний гас, Закидывая *розами* нас» (Город.). Маяковский употребляет устойчивый троп в необычном контексте, на фоне сниженного слова: «рассвет в *розы* — бормочут стервозы». Этот образ доходит до нашего времени, хотя и в необычном контексте: «Здесь плыла лососина, // как регата под *розой* заката» в стихотворении Е. Рейна о Елисеевском магазине в Ленинграде. Здесь же в ироническом контексте используется другое традиционное сочетание *рука судьбы*: «И *судьба* заносила // на окорок *руку* когда-то». Исходное сопоставление входит и в более сложное: «В синем утреннем небе найдешь Купину расцветающих *роз*» (Бл.).

В поэзии XX в. для выражения этой же смысловой связи используются и другие названия цветов и само слово *цветок*: «И за кормой пурпурная заря Дрожала в синеве Цветком *желтофиоли*» (Брюс.); «Весь запад в пунцовых *пионах*» (С. Черн.); «В сияньи заревых *гвоздик*» (Кирил.); «*Олеандром* вечерее небо» (Шерв.); «Но, не враждуя, живут Радость и грусть у меня, Если на небе цветут *Лилии* светлого дня» (Сол.); «Тихий вечер мирно и спокойно Сыплет в море синие *цветы*» (Ход.). А. Белый обращается к старому образу, но видоизменяет его, используя видовое обозначение: «На западе сиял, смарагдом окаймленный, / мне палевый привет / потухшей *чайной розы*». В это время повторяются тропы со словом *мак* и его производными: «*мак* зари»; «Плещет рдяный *мак* заката На озерное стекло» (Ес.); «*маковый* закат» (Кл.); «Закат рассыпался кошницами *мака*» (Город.). Возникает троп и на основе слова *букет*, обозначающего совокупность цветов: «Помнишь, помнишь, как алел закат, В синеве разбросанный *букетом*» (П. Вас.), ср. «Не осокорь, — месяц неяркий (зеленый-презеленый молодой) Роняет на тыл, на манатки доярки *Пучки* и *букеты редисок, гвоздик*» (Нарбут). Эта же смысловая связь лежит в основе новообразования М. Кузмина: «*Разбукетилось* небо к вечеру».

Уподобление заката и рассвета янтарю, употребительное в поэзии XIX в.: «Вся комната *янтарным блеском* Озарена» (П.); «В *янтарном зареве* пылающих небес» (Майк.); «*зари янтарной* в небосклоне» (Фофан.); «*зорь* прозрачных *янтари*» (Льдов), имеет в XX в. устойчивый характер: «...Пока вдали не загорятся На небе

бледном *янтари*»; «Чуть бледнеют *янтари* Нежно-палевой *зари*» (Бальм.); «Кругозор в *заревых янтарях*»; «И, проблестав над синью *янтарями*, Сгущало небо свой жемчужный дым» (Брюс.); «в золотой, *янтарейущий час*»; «Кругом, кругом Зрю отблеск золотистый *Закатных янтарей*» (Бел.); *янтарь закатный* (Бл.); «Так, в час, когда томят нас две зари И шепчутся лучами, дея чары, И в небесах меняют *янтари...*» (Вяч. Ив.); *заревые янтари* (Кл.); «*Янтарь* стекал мне сонно на колени» (Кузм.); *лучей янтари* (Заб.); «А вечерами за буксиром На пробках тянется заря И отливает рыбьим жиром И мгlistой дымкой *янтаря*» (Паст.); «И солнце на закате, // багрянцами горя, // навстречу / морем / катит // бочонки *янтаря!*» (Кирс.); *янтарные зори* (Д. Андр.), ср. «Он длится без конца — *янтарный*, тяжкий день!» (Ахм.). Троп включается в более сложный образ, в основе которого лежит антропоморфная метафора: «Вечер ниже *янтарные четки*, Красит золотом треснувший свод» (Кл.).

Параллельно используются другие видовые обозначения, обновляющие устойчивую формулу: «Все небо в *рубинах*»; «И темным огненным *гранатом* Окуревается восток» (Бел.); «В алый час, как в бору тонкоствольном *Лалы* рдеют и плавится *медь*»; «В тусклый час, как в тучах дымных Тлеют мутные *топазы*» (Вяч. Ив.); «А в дали пурпурно-мгlistой Кто-то *медь* ковал и плавил» (Ход.); *яхонт заревой* (Кл.), и родовое обозначение: «Солнце бросило для нас И для нашего мученья В яркий час, закатный час *Драгоценные камни*» (Гум.).

В ряд соотнесенных тропов входят разные видовые обозначения — при отсутствующем родовом. Так преобразуется устойчивый троп *сери* *месяца*, который повторяется и варьируется на протяжении XIX—XX вв. и встречается чаще, чем его преобразования. Формулу обновляет замена по смежности: *нож*: «*Месяц* в травах точит *нож*» (Ан.), ср. «Восходит *сери*, как острый *нож*» (Бел.); «*Полумесяц* — *ножик застольный*» (Кл.); «В облаках луна Вытаскивает *нож* из голенища» (Кам.); «Что луна на ущербе — беляна Аль из сердца исторгнутый *нож!*» (Клыч.); «И светится *месяц* тусклый *осколок*, Как старый зазубренный *нож*» (Ахм.); «багровый *месяц*, / Что кривой, пещерный *нож неандертальца*» (Недогон.); «Вскрывающий небо ущербным *консервным ножом*, / бросающий сверху пустую цветочную бомбу / крутой *полумесяц* на клумбе развернут, как скатерть» (Жд.), *меч*: «На небе — *меч*»; «Как *меч* изогнутый воздушного Персея, Вонзился *лунный серп*, уроненный на дно, В могильный ил болот, где жутко и темно» (Вяч. Ив.); «Воскресший *месяц* Забелел как *меч*» (Ю. Верховский); «И *месяц*, словно *меч дамоклов*, Над нею в сумраке повис — о листе (Я. Козловский), *палаши*: «Острый *месяц* в тучах тонет, Как обломок *палаши*» (Кл.); «Кривою *саблей месяц* выгнут»; «Размахами махновской *сабли*, Врубаясь в толпы облаков, Уходит *месяц*» (Нарбут); «На синем ковре Небес Висит драгоценная *сабля*» (Кам.), *лезвие*: «В стекла узкие окошка *Месяц* втиснул *лезвие*» (Нарбут); «В душный мрак *Месяц* бросил *лезвие*» (Ахм.), *кистень*: «*Месяц*, глянь ушкуйным оком! *Кистенем* стальным взмахни!» (Ширияевец), *ятаган*: «Где *месяц-ятаган* червонел ввечеру» (Д. Андр.).

При отсутствии фиксированной точки отсчета как опорное слово тропа используются и родовое, и различные видовые обозначения. В некоторых тропах

опорные слова имеют и родовое, и видовое выражение в поэзии XIX в., в XX в. появляются новые видовые обозначения.

Уподобление глаз цветам в XIX в. имеет и родовое, и видовое выражение: «И как цветы волшебной сказки... Твои агатовые глазки» (Фет); «две незабудки» (Фет). В поэзии XX в. родовое обозначение повторяется: «Твои глаза еще невинны, Как цветик голубой» (Бл.); «...как цветы глаза синели» (Бун.); «И глаза у тебя, как добрый цветок» (Тих.). Повторяются сочетания со словами *васильки*: «Чудных глазок голубые васильки» (Надсон); «Глаза — два роковых василька» (С. Черн.); «васильки твоих глаз» (Сол.); *глаза василек* (Черубина де Габриак); «Как васильки во ржи, цветут в лице глаза» (Ес.); «Синей василечков, Синей конопли На заспанных щечках Глаза расцвели» (Цв.); «Васильки загоревшихся глаз» (Кедр.), ср. «Там милого сына цветут васильковые очи» (Ахм.); *незабудки* (Фет); «...Глаза-незабудки синему небу сродни» (Март.); *фиалки: фиалки-глаза* (Бальм.); *фиалки глаз* (Бл.); «В гостинице глаза одни, Как вылинявшие фиалки» (Кузм.). Круг видовых обозначений расширяется: «маки злых очей» (Бл.); «И когда апрельской геранью Расцветут твои глаза» (Кл.); «Глаза ночей. Они зовут и улетают Туда, в отчизну лебедей, И одуванчиком сияют В кругах измученных бровей» (Хл.).

Уподобление мыслей насекомым выражается в поэзии XIX в. и родовым обозначением: «Да, да, в стихах моих знакомых Собрание мыслей-насекомых!» (Марл.) и видовыми: «Как мысль моя, подобно Пчеле, полна отрад (...) Облетывала сад» (Держ.); «Мысль: “Не тебя ль заколоть?” — промелькнула, но вмиг, Как от шмеля, от нее отмахнулася я!..» (Майк.); «Мысли, как черные мухи» (Апхут.). Троп Апхутина повторил Анненский: «Мухи как мысли», «мухи-мысли». Ряд продолжают тропы с другими видовыми обозначениями: «Так мысли, легкие стрекозы, Летят над небом, стрекоча» (Бел.); «Трудолюбивою пчелой, Звеня и рокоча, как лира, Ты, мысль, повисла в зное мира Над вечной розою — душой» (Ход.); «Мысль, как пчела Из цвета в цвет, в былые дни заглянет» (Балтр.); «И мыслей муравьи ползут По пням вчерашним недомолвок» (Шерш.).

В поэзии XIX в. как опорные слова используется несколько видовых обозначений, круг которых продолжает расширяться в XX в. Появляется и родовое обозначение. В поэзии XIX в. *звезда* сопоставляется с *яхонтом*: «...как яхонтом блистающие звезды» (Вяз.); *яхонты звезд* (С. Андреевский); *алмазом*: «И выйдет ночь в алмазах звездных» (Бенед.); *звезды алмазные* (Фет); «А к вечеру звезд сыпь на небе алмазы» (Майк.); *бриллиантом* (Бенед.), *сапфиром*: «И в глубине небес лазоревым сапфиром Далекая звезда зажглась над спящим миром» (Фофан.); *жемчугом*: «Созвездий дрожат на реке отраженья, Как жемчуг, упавший на тусклую сталь» (Бутурлин); *рубином: рубины звезд* (Тепляков).

В поэзии XX в. перечисленные видовые обозначения драгоценных камней повторяются: *алмаз: звезды алмазные*; «Алмазы в небе скоро заблестят»; «Алмазы звезд горят над темным бором» (Брюс.); «Звезды слетит алмаз в беззвездной бездны сон» (Бел.); «далеких звезд алмазы», «Алмазно-синяя роса» (Бун.); «Звезд иглистые алмазы» (Ахм.); «В небе алмазы» (Цв.); «Над Сююрю — семиалмазный знак Медведицы» (Шерв.); «синие алмазы горят над черною грядой» (Шенгели); «Катятся

звезды, к алмазу алмаз» (Тих.); «там Взошли мои алмазные Плеяды» (Тарк.); «Как дорогой алмаз, чиста Среди небесных бус, Горит Полярная звезда» (Глаз.); *бриллиант*: «Бриллиантом лучистым и ярким, То зеленым, то синим играя, На востоке, у трона Господня, Тихо блещет звезда, как живая» (Бун.); *жемчуг*: «Вот зажглись жемчужные Звезды в небесах...»; «Жемчужные звезды повисли» (Брюс.); «мертвый жемчуг угасших звезд» (Асеев); «Жемчужные звезды на зорьке алой» (Сельв.); *сапфир*: «Сириус, дерзкий сапфир» (Бун.); «Звезды бросают сапфиры небес шалуну» (Кам.); «И дрожит над ближнею горою Нестерпимо блещущий сапфир» (Луг.); *рубин*: *Альдебарана рубин*; «Ты, как рубин, блестяшь среди эфира»; «Камнем крови, рубином, горела звезда перед ними» (Бун.). К этому ряду видовых обозначений прибавляются новые: «Звезд тускнеют янтари» (А. Федоров); «Уже с небесной высоты Слезятся ...лазулиты» (Бел.); «за звездой изумрудной» (Кузм.); «ядовитый изумруд звезды» (Эр.); «Звезд загадочные изумруды» (Ахм.); «Небес прозрачный изумруд; (Ход.); «изумрудная звезда На облачной груди блестит в кулоне» (Мориц); «Другая блещет хрусталем Холодная звезда; (Луг.), ср. «Созвездий медный купорос» (Мориц). В ряд включается и родовое обозначение: «И тает в нем Вечерняя Звезда, Дрожа насквозь, как самоцветный камень»; «Не ты одна играешь, Как самоцвет» (Бун.); «А звезды сыплются с высот, Как драгоценные каменья» (А. Федоров); «Зима. Среди светил вселенной Звезда, как камень драгоценный» (Сам.).

В поэзии XVIII—XIX вв. глаза сравниваются с драгоценными камнями: *агатом* (Держ.), *алмазом* (Л.), *яхонтом* (Бенед.), *сапфиром* (Фет). В поэзии XX в. эти обозначения повторяются: «Четыре алмаза — четыре глаза, Два совиных и два моих» (Ахм.); «Пред ними старый водоем, А из него, как два алмаза, Сияют сумрачным огнем Два кровью налитые глаза» (Гум.); *взоров агат* (Сев.); «Твои глаза, как два агата, Пери!» (Гум.); «Два сапфира из-под пепла кудрей» (Цв.). Одновременно появляются разнообразные видовые обозначения драгоценных камней: *аметист*: «Тут луна скользнула в аметисте Глаз царицы, скрытой сонным тюлем» (Сев.); «И дивные два аметиста Мерцают в глазницах у ней» (Заб.); *топаз*: «Топазы сыплются из глаз» (Кузм.); «И в глубине печальных глаз — Осенний цвет листвы — топаз» (Вол.); *жемчуг*: «Глаза <...> Омраченные жемчуга» (Сев.); *янтарь*: «Бараны сбились в кучу, Сверкая янтарями спящих глаз» (Бун.); «Глаза желтые — янтарь шаровой!» (Цв.); *изумруд*: «Зеленый изумруд в твоём бездонном взоре» (Сол.); «Мой глаз-изумруд — Зеленое пастбище жизни» (Кл.); *аквамарин*, *хризопраз*: «Аквамарин и хризопраз Сине-зеленых, серо-синих Всегда полузакрытых глаз» (Цв.); *берилл*: «С глазами синими, точно берилл» (Сельв.); *самоцветы*: «Взгляд блестящ, подобен самоцвету» (Бун.); *камни*: «Пред ним два глаза кошачьих / светлых, два желтых камня, негаснущих, ярких» (П. Вас.); «сапфирно-изумрудно-агатовые очи» (Сельв.).

Расширяется круг видовых обозначений и появляется родовое при передаче уподобления неба океану, морю. Зафиксированное в поэзии XIX в. — *океан* у Вяземского, Лермонтова, Майкова, Фета, *море* у Хомякова [Иванова 1990: 52—53] — оно известно и поэтам XX в.: *море неба* (Бл., Хл.); *звездное море* (Бл.); «В пустынной вышине, В открытом океане небосклона Восток сияет ясной бирюзой» (Бун.). В XX в.

в этот ряд включаются и родовое наименование *водоем*: «вверху, в водоеме Твоем, тихий Господи» (Бл.); *водоемы небес* (Вяч. Ив.); *звезды водоем* (Хл.), и видовые обозначения: *река*: «река полных звезд» (Бальм.); «Широко меж вершин дубравы Струилась синяя река» (Бун.); «Облака плывут, как льдинки, льдинки В ярких водах голубой реки» (Ахм.); «Волга неба вспенилась тучами» (Хл.), *заводи*: «Иль острова облаков Стынут по заводям синим» (Ан.), *омут*: *омут звезд* (Вяч. Ив.), *лагуна*: «смарагдные лагуны небес» (Вяч. Ив.), *озеро*: *озеро небес* (Заб.).

От некоторых видовых обозначений в свою очередь ответвляются более частные. Таковы образные соответствия реальных *ветер*, *море*, *туча*. Ветер имеет родовое соответствие *зверь*, которое повторяется у разных поэтов XIX—XX вв.: «И ветер, как дикий зверь, в пустыне завывал» (Тепляков); «И ветер выл, как зверь»; «Словно зверь голодный воя, Ветер ставнями шатает» (Полон.); «Ветер свищет, словно зверь» (Апхт.); «Ворвутся в голую тайгу Ветры из тундры, с океана, Гудя в крутящемся снегу И завывая в поле зверем» (Бун.); «И только ветер резкий, Как зверь с морского дна, Играет занавеской Дорожного окна» (Ив.); «Ходит ветер лютым зверем» (Город.); «“Ветер” (...) Одиноким, затравленный зверь...» (Утк.). Кроме того, у слова есть и разные видовые соответствия, круг которых постепенно расширяется. В XIX в. это *волк*: «Ветер по дуброве серым волком рыщет» (Мей), *пес*: «Ветер по улице выл и шатался, как пес отошальный» (Мей), *конь*: «И рыщет ветер, один, что конь пустынный» (Майк.). Эти видовые обозначения повторяются в поэзии XX в.: «Мечется ветер неловкий, Воет и рыщет, как волк» (Багр.); «Промчится ль ветра буйный конь» (Кузм.); *кони ветра* (Хл.); «Но ветры над Леной кружились в ночи, Кружились и были по-волчьи» (Багр.). Сопоставление *ветер* — *пес*, *собака* не только повторяется, но и варьируется: «ветер, пес послушный, лижет Чуть пригнутые камыши» (Бл.); «Ветер... Длинноногим псом ныряющий Вдоль равнины овсяной» (Цв.); «Ветер — битая собака — Нашим песням Выл не в лад» (П. Вас.); «под горой Ветер, как пес дрожал» (Тих.); «Глупым щенком ветер Осторожно обнюхал листву» (Обрад.); «И ветер — навстречу, И лег по-собачьи у ног» (Утк.); «Снова ветер — по-сучьи завыл он» (Корн.).

Сопоставления *ветер-пес*, *ветер-конь* в свою очередь имеют видовые выражения: «По пятам, как сенбернар, Прыгал ветер в желтом плисе Оголившихся чинар» (Паст.); «Летят четыре ветра-жеребца» (Луг.). Одновременно круг видовых обозначений расширяется: «А ветер из ветвей мяучит, Как сумасшедший, дикий кот» (Бел.); «Быстрым зайцем шмыгнул ветерок» (Клыч.); «Пляшет ветер по равнинам, Рыжий ласковый осленок» (Ес.); «Тигром ластится скользящий ветер» (Третьяк.), ср. в прозе: «Желтой лисицей шмыгнул, шевельнув кусты, ветер» (Вс. Иванов); «Ветер прыгал между ветвями, как обезумевший заяц» (Бабель).

Сравнение волны с конем лежит в основе стихотворения Тютчева «Конь морской», которое строится как реализация метафоры. Помимо обозначения целого метафоризированы и обозначения частей: «О рьяный конь, о конь морской, С бледно-зеленой гривой ... Люблю тебя, когда стремглав В своей надменной силе, Густую гриву растрепав И весь в пару и в мыле, К брегам направив буйный бег, С веселым ржаньем мчишься, Копыта кинешь в звонкий брег И — в брызги разлетишься!..»

В поэзии XX в. это сравнение употребляют разные поэты: «И волна, проблистав белизной в вышине, Точно конь, распаленный от бега и боя, В напряженьи предсмертном домчалась ко мне» (Бальм.); «И кони морские, все в пене, Бросались в пучину, зажмутив глаза, За брызгами пряча колени» (Брюс.); «И океана пенистые кони Бегут к земле и лижут валуны»; «Гребней взвивы. Струй отливы. Коней гривы. Пены взвизг» (Вол.); «А там на мыс — уж белогривый Высоко прятнул конь морской»; «Вот вздымится, Мча коней гривистых, Волна» (Вяч. Ив.); «морские гривы — кони» (Кам.); «Волны Аму, как пустынные кони Неслись» (Луг.).

Второе устойчивое обозначение волн и валов — *львы*: «Встанут горы серые вместо башен города, *Львы* сереброгривые поползут, потянутся...»; «*воды океана...* стаей *львов* серебряных с рычаньем...» (Фофан.); «Как лев, разъярившийся в ссоре, Рычит набегающий вал» (Кл.); «*волны* — бешеные *львы*» (Цв.). Постепенно круг видовых обозначений расширяется: «вал — могучий *бык*» (Ан.); «*Козлами* кудлатыми море полно» (Багр.), ср. «*волны...* запрыгают вдруг, Как *стада* диких *коз* по горам и стремнинам» (Вяз.); «*волны* воют, как *шакал*» (Кузм.); «*волны...* *волки*» (Хл.); «И *волны*, как *ягнята*, Бегут навстречу мне» (В. Казанцев). Наряду с видовым обозначением *собаки*: *волны-собаки* (Третьяк.) используются и обозначения конкретных пород: «*Волны*, синие *борзые*, Скачут возле господина» (Хл.); «*Волны* словно *волкодавы*» (Евт.). Кроме того, используется и родовое обозначение: *волны-звери* (Гум.), и родовое обозначение в соседстве с видовым: «*Ликующие* волны-звери, Белоголовые *зубры*» (Коневской). Разные видовые обозначения характеризуют прибой: «Как *тигр*, кидался и прыгал *прибой*» (В. Гофман); «Серыми *овчарками* прыгает *прибой*» (Луг.).

Море в свою очередь имеет и родовое и разные видовые обозначения: *зверь*: «Что ты, в радости ль, во гневе ль, *Море* шумное, бурлишь И, как *тигр*, на старый Ревель Волны скалишь и рычишь? Разыгрался *зверь* косматый, Страшно на дыбы прыгнул, Хлещет гривую мохнатой, Ноздри влажные раздул» (Вяз.), *пес*: «Слушай лай — *Моря вой*, будто *пса* На цепи, под скалой, Что ворчит в час ночной, Как дразня небеса!» (Вяз.), *конь*: «Вздымается, бьется, как бешеный *конь*, И кажется, гривой до неба дохватит» (Бенед.).

В поэзии XX в. также употребляется родовое обозначение: «Рассвирепеет мощно *море*, Как разозленный хищный *зверь*» (Сев.); «*Зверь моря* синемехий и синемехий Бьется в берег шкурой» (Хл.); «*Океан* взревел и, взметенный, Отступил горой серебра, — Так отходит *зверь*, обожженный Головной людского костра» (Гум.); «И *море* пойдет на убыль Задом, как *зверь* испуганный» (Асеев). Появляются новые видовые обозначения: *овен*: «Море, море, Двоесерд Нрав твой: *кабаном* трущобным Выбесившись, белым *овном* Ляжешь, кудри раздвоя...» (Цв.), *бык*: «Где *океан* кидается бодливо, Как синий *бык* на пурпурный платок, На цвет зари...» (Матв.), ср. *бык-Байкал* (Третьяк.), *котенок*: «*Море* тихо, как *котенок*, Все скребется о причал» (Рубц.). Уже включенные в обиход видовые обозначения преобразуются: «Где *море* бьется диким *неуком*» (Хл.).

Некоторые сопоставления, имеющие в поэзии XIX в. единичный характер, в поэзии XX в. приобретают распространение. Таково сопоставление *звезды* — *плоды*:

в XIX в. — «С неба звезды золотые, Словно яблочки, спадут» (Майк.), в XX в.: «Срывался ливень звездных виноградин» (Вол.); «Звезды — в злате виноград» (Нарбут); «Где звезды, как горсть виноградин, Стремительно падали вниз»; «Так низко были звезды, Похожие на спелый барбарис»; «Видеть вечером звезды, как крупный горох» (Гум.); «На ветке облака, как слива, Златится спелая звезда» (Ес.); *звездный горох* (Зенк.); «звезды, как вишни» (Светл.); «Пока полночная звезда Не упадет к нам спелой грушей» (Рыл.).

Сравнение луны с челном, единичное в поэзии XIX в. («Как челн мистического мира, Царица ночи поплыла» (Тепляков)), в XX в. неоднократно повторяется и входит в довольно длинный ряд однотипных тропов с разными опорными словами: *челн*: «луны прозрачный челн»; «При свете пристальном луны, Она скользит, как легкий челн По ветру под качанье волн» (Брюс.); «И влачит по заводям озерным Белый челн, плывущий в небе черном, Тусклый плен божественных сетей» (Вяч. Ив.); «А там, средь туч, в бегущие туманы Высокий месяц правит свой челнок» (Вс. Рожд.), *ладья*: «Месяц ладью опрокинул в последней Бледной могиле» (Бл.); «Ты в живом заострени ладья» (Бальм.); «Твердь сечет луны серпчатой Крутокормая ладья»; «В ладье крутолукой луна Осенней лазурью плыла» (Вяч. Ив.); «седая ладья луны»; «гнутой ладьей луны» (П. Вас.); «...проплыла Ладья луны за изгородью плотной» (Мориц), *лодка*: «О сколько раз во тьме я за тобой следил, Любуясь твоей стремительною лодкой» (Сол.); «Потопленную лодку месяца Чаган выплескивает на берег дня» (Ес.); «лодка в небе»; «В лодке зеленой сестрица луна» (Кузм.); «Надо мной плывет, как чайка или лодка, Теплая японская луна» (Ив.); «И луна плыла, как лодка» (Мориц), *фелука*: «И месяц алмазной фелукой Вдруг выплыл над встречей-разлукой» (Ахм.), *корабль*: «Луна — подобно кораблю» (Сев.); «Он ночью приплывет на черных парусах, Серебряный корабль с пурпурной каймою» (Тэффи); «Холодный месяц на сосне Корабликом стоит» (Маршак); «И луна опрокинется в Тим, Одиноким корабликом-стругом Разрезая речные струи» (Шубин); «Мне было грустно очень Следить, как месяца нырял кораблик» (Рыл.); «И сквозь рваные тучи луна к ним идет на снижение, Будто белый корабль, прилетевший из дальних миров» (Шефнер); *ялик* (Г. Оболдуев).

В некоторых случаях родовое обозначение остается единичным. Таков образ Цветаевой луна — как *рыцарский доспех*, который представляет собой родовое соответствие видového образа *луна-щит* (о нем уже шла речь) и некоторых менее распространенных видовых образов: «С лица туманного забрала Унылый месяц не снимал»; «И месяц на реке горит, как медный шлем, Качаясь на волнах туманного залива» (Будищев), ср. у Блока: «Солнце — как медный шлем воина, Обращенного ликом печальным К иным горизонтам, к иным временам». В переводе И. Анненского стихотворения Сюлли-Прюдона «Идеал» использован сходный образ: «Своем доспехом медным Средь ярких звезд и ласковых планет Горит луна».

Если троп не имеет явно выраженной опоры в традиции, то и родовое, и видовые обозначения появляются более или менее одновременно. Уподобление огня цветку выражается и с помощью родового обозначения: «Ты как страшный цветок с лепестками из пламени» (Бальм.); «огней нетленные цветы» (Ан.) (в более

позднее время: «железная печка / в своем уголке / как вздохнет, / и падает оранжевый *цветок* / из золотистой гортани на пол, / на вещи темные / роняя лепестки» (Кс. Некр.), и с помощью видовых слов: «Косматые цветут *огни*, Как пламенные *хризантемы*» (Вол.); «В фонарях догорела мечта Голубых *хризантем*» (Ан.); «то засветишься алой *гвоздикой*» (Бальм.); «Алый *мак* на желтом стебле, Папиросный *огонек*» (Сол.); «И малиновые *костры*, Словно *розы*, в снегу растут» (Ахм.); «При свете дня подобен *розам* бледным *Огонь* в печи» (Ход.); «За густыми вьюгами одни Желтыми *ромашиками огни*» (П. Вас.), в метафоре: «Тропической *астрой* рыжих *огней* Третья пушнина лежала под ней» (Сельв.).

Сравнение месяца (луны) с цветком также имеет и родовое выражение: «луна — *цветок цветов*» (Вол.), и несколько видовых: «*Месяц* — точно *одуванчик* В степи неба голубой» (Фофан.); «*месяц* — *одуванчик бурь*» (Бел.); «И распускается, как *напоротник* красный, Зловещая *луна*» (Вол.); «луна [...] допотопной *лилией* краснеет» (Бун.); «*Месяц*, как *лилия*, нежен» (Кл.); «Горит *луна* — большой *тюльпан* Заоблачной *оранжереи*» (Гум.); «Стоит *луна*, как желтый *георгин*» (Ход.). Общая идея цветения выражается и глагольной метафорой: «Где полная *луна цветет* по вечерам» (Вол.); «*месяц... расцветает* На тверди призрачной — так чист» (Вяч. Ив.), ср. «*солнца мокрая гвоздика*» (Асеев); «И солнце вновь расцветшим *маком* В выси поднявшейся горит» (Нарбут); «*Хризантема* взошедшего *солнца*» (Шенгели).

Сравнение леса с постройкой также имеет и видовое и родовое выражение. Повторяется сравнение леса с теремом: «Лес словно *терем* расписной» (Бун.); «Прячьтесь, звери, в *терему*»; «В *терем* темный, в лес зеленый» (Ес.); «зеленый *терем*» (Кл.); «К облакам березовые *рощи* Светлыми струились *теремами*» (Шубин); «Снежнобородый, медноребрый Стоит, как *терем*, старый *лес*» (Алигер); «Где *рощи* словно *терема*» (Глаз.). Кроме того, используются опорные слова *чертог*: «*чертог* из янтаря» (Бун.); «Осень. Сказочный *чертог*, Всем открытый для обзора» (Паст.), *палаты*: «бор — солнечные *палаты*» (Бун.); «Шел я в *чаще*, как в *палате*» (Клыч.); *лесные палаты* (Петн.), *хоромы*: *лиственные хоромы* (Шерв.) и родовые обозначения: «Осенних *рощ* большие *помещения* Стоят на воздухе, как чистые дома» (Заб.); «Крикливо пролетела сойка Пустующим березняком. Как неготовая *постройка*, Он высится порожняком» (Паст.).

Сопоставление *звезды-птицы*, *звезды-рыбы* также имеют и родовое и видовое выражения: «*звездных* ловить... *рыб*» (Ес.); «И *звезды*, как *рыбки*, блещут» (Н. Олейников); «Как *рыба*, попавшая в сети, *звезда* трепетала» (Асеев); «Звезд этих в небе, как *рыбы* в прудах, Хватит на всех с лихвою» (Выс.); «Когда бы не *звезда*, плывущая как *рыба*» (Мориц); *звезды-осетры* (Кл.); «*звезда... краснобокий язь*» (Багр.); «...Где низкие *звезды* идут над водою, Как *стая ершей* золотых» (Шубин).

Отношения рода—вида в опорных словах соотнесенных тропов дополняются тем, что устойчивое видовое обозначение вытесняется другим видовым обозначением. Повторяется сопоставление *свет* — *вино*: «...Как светлое *вино*, Разлилася *заря* багряными струями» (Фофан.); «Опять золотое *вино* / на склоне небес потухает»; «Вы — *зори, зори!* Ясно огневые, Как старое, кровавое *вино*» (Бел.); «А дальше — свет невыносимо щедрый, Как красное горячее *вино*» (Ахм.); «За окном Дым-

ных туч протянулось руно, И за бледно-кудрявым руном Разлилось золотое вино» (П. Соловьева); «Вино янтарное В глаза струит луна» (Ес.); «Ты видишь мутное окно, Рассвет в него не льет вино» (П. Вас.). Его обновляет, с одной стороны, троп с другим видовым обозначением: «Как сладко брагою лучей На вашей вечере упиться» (Кл.), с другой, троп, видовой по отношению к слову вино: «...Не стало бы в те дни немое небо В потоках крови и Шато д'Икем?» (Паст.).

Отношения рода—вида, существующие между словами змея — гадюка, лежат в основе соотнесенных тропов: «Распали костер, сумей Разозлить его блестящих, Убегающих, свистящих Золотых и синих змей» (Бун.) — «Играет огонь языкатый Гадюкой, ползущей на лов» (Багр.); «Змеится путь, в снегах затерянный» (Брюс.) — «Владимирка — Вилась ползучей гадиной И в дыму глухих костров» (Асеев). Другая пара соотнесенных тропов основана на разных видовых обозначениях: «Словно змеи, словно нити, Вьются, путаются, рвутся В зыби волн огни луны» (Брюс.) — «лучи-ужи» (С. Черн.); змеи кудрей (Брюс.) — «Летали косы как ужи»; «сноп ужей мятежных кос» (Хл.). Хотя в разнотипных тропах преобладает слово змея, в некоторых случаях используются и его заменители: «О, время, время! Скользкое, как уж, Свернулось ты в душе...» (Нарбут); «О дряхлом удаве Презренных сердец — Лепечет, лепечет о славе юнец» (Цв.); «волна росла, сосала Ее кровавый мох, медлительно вползала В отверстие грота, как удав» (Бун.).

Часть видовых обозначений несет на себе отпечаток изображаемой среды. С этим и связан их художественный эффект: «Корабль закатный тонет» (Бл.); «Вот, вот затонет солнце утомленное Тяжелым и багряным кораблем» (С. Спасский) — «Октябрьское солнце, косое, дырявое, Как старая лодка, рыбацья мерда, Баюкает сердце незрячее, ржавое» (Кл.). В ряд глаза — стрелы, мечи, ножи, клинки включается слово навахи, использованное в стихотворении Асеева «Уругвай»: «Но помощники хмурятся в злобе и страхе, // видя взоры, сверкающие, как навахи!»

Конкретизация осуществляется и еще одним способом — в некоторых относительно редких случаях опорное слово тропа вытесняется именем собственным: *Иматра лет* (Ан.), ср. «веков струевой водопад» (Бел.); *Сахара небес* (Паст.), ср. *пустыня неба*; *стихотворная Волга* (Кл.) — *река стихов* (Бл.); «Серьга текла из уш твоих слезою И *Ниагарой кудри* по плечам» (Шерш.) — *водопад волос* (Хл.). Такие тропы возникают и на основе общеязыковых метафор: *горы перин* — «Смахнув перин Монбланы и Гималаи» (Цв.), *реки слез* — «Слез чем лить целый Нил, ты б его починил» (Маяк.), *горы томов* — *томов Гималаи* (Кл.); «Пляж безлюден, как *Сахара*» (С. Черн.); «Стоит верблюды, *Ассаргадон* пустыни» (Заб.).

Художественный эффект тропа зависит от обычности или необычности опорного слова, от того, насколько далеко синоним опорного слова отстоит от его устойчивой формы. Необычное слово из обычного тематического ряда характерно для Пастернака, который преобразует традиционные смысловые связи иногда до неузнаваемости. Устойчивые образные параллели выражаются в его стихах редкими необычными словами: «Безбрежная степь, как *марина*», ср.: «*степей безбрежный океан*» (Л.); «Пестреет чудными цветами Волнистой *степи океан*» (Никит.), Таковы и слова *шато д'икем*, *сенбернар* и подобные в других тропах. Тогда, когда

Пастернак сохраняет традиционную форму образа, он помещает его в необычный контекст: «Не верит, чтоб *выси зевнулось* когда-нибудь Во всю ее *бездну*», ср. «Блистающей, грозною *бездной* Раскинулось *небо* над ним» (Сол.); «Бездна взора, *бездна неба*» (Брюс.); «О, *бездна* разорванной в клочья *лазури*» (Бл.); «*беззвездный бездны сон*» (Бел.); «Висит огнезрящая И дышит над ним Живая *бездна*» (Вяч. Ив.); «И *небо* — как пылающая *бездна*» (Ахм.).

Обозначения совокупностей как опорные слова тропов

Некоторые ряды, основанные на родовидовых отношениях, дополняют тропы, включающие обозначения совокупностей.

В поэзии XX в. соотносительный ряд образуют тропы, развивающие образную параллель *облака* — *корабли*. Часть опорных слов повторяется: *ладья*: «Золотые *ладьи облаков*» (Бел.); «*Облака скользят ладьями*» (Радимов), *корабль*: «Над поморьем лесов *облаков корабли*» (Кл.); *тучи-корабли* (Город.); «*Облака плывут под парусами*, Словно в синем море *корабли*» (Исак.); «Вот плывут *облака*, Ермака *корабли*» (Луг.); «Где *облака* летучие пылали, Как поднятые в небо *корабли*» (Л. Озеров). Ряд включает одиночные опорные слова: «*облачной галеры* Погасли *паруса*» (Вол.); «*Облака* — как легкие *феллуки*, Перископом загнанные в порт» (Тих.); «Огромная *туча*, как *баржа*, Прошла в раскаленной тиши» (Горб.).

Метафорическое обозначение *облаков* — *флот* используется в поэзии XVIII в.: «Лазурны *тучи*... Как испещренный *флот* богатый, Стремятся по эфиру вкось» (Держ.). В XX в. как опорное слово тропа также употребляются обозначения совокупности предметов: «*Облака* опять поставили Паруса свои. В зыбь небес свой бег направили Белые *ладьи*. Тихо, плавно, без усилия В даль без берегов Вышла дружная *флотилия* Сказочных пловцов» (Брюс.). Обозначение совокупности приобретает необычную видовую форму: *Балтфлоты туч* (Март.).

Ряд *пули* — *насекомые* включает разные видовые тропы: «Там — / миллион смертоносных *осок* / ужалят...»; *пули оса* (Маяк.); «*Пули* рокочут, как *осы*» (Багр.); *свинцовые осы* (Оцуп); «*Пуля* — крохотный *мотылек*» (Эр.); «А *пули* жужжат, как назойливый *овод*» (Вс. Рожд.); «Порхали трассирующие *пули*, Беззвучные золотые *шмели*» (Жигулин). Он включает и обозначения совокупностей разных типов: «*Сонмы пчел* убийственных, что жалят в самом деле И готовят Дьяволу не желтый — красный мед» (Бальм.); «*пуль* цветная *мошкара*» (Шубин).

Сравнение *туч* (*облаков*) с животными известно поэзии XIX в.: «*тучи*... Как дойные *коровушки*» (Некр.). В XX в. повторяется уподобление облака коню: *Верховные кони* (Бальм.); «*Тучи*, как *кони* в ночном» (Кл.); «На *коне* — черной *тучице* в санках — Билось пламя — шлея» (Ес.); «Бьются *облачные кони*»; «Но теперь, словно белые *кони* от битвы, Улетают *клочки* грозowych *облаков*» (Гум.); «Понесутся, словно *кони*, Надо мною *облака*» (Клыч.).

Одновременно ряд обозначений животных пополняется: *облаки-овцы* (Бл.); «В небе *тучка*, как *ягненок* В завитушках, в завитках» (С. Черн.); «Просинь-море,

туча — кит» (Кл.); «...На небе видя зубров беловежских, Из облаков содеянных мечтой» (Сев.); *тюлени-облака* (Нарбут); «Тяжело и беспокойно, Словно *львы*, бродили *тучи*» (Гум.); «Высоко *облака-соболя*» (Кам.); «Как *медведи*, в небе *тучи* Чернобуры на заре» (Орл.); *зверь-туча* (Город.); «Развалившись, как *звери* в берлоге, *Облака* в беспорядке лежат» (Паст.).

Помимо родовидовых обозначений животных, используются обозначения их совокупностей: «тени белых *конниц* — *облака* — Томят лазурь в неразрешенных грезах» (Вяч. Ив.), ср. в прозе: «белая *конница облаков*» (Пильняк); «Небо, словно мир весь надо мной. По раздолиям его, над деревьями, Носится *коней табун* шальной» (Коневской); «*Облаков* неуловимых Волокнистые *стада*» (Л.); «*Облака* в синеве белым *стадом* плывут» (Никит.); «*стадо* вечернее» (Бл.); «И перистые *облака* Проходят *стадом* сереброрунным, Лучистой мглой пыля слегка» (Зенк.); «По гребням *стадо туч* ползет на синем брюхе» (Сельв.); «Поздним часом сумерки пасут *Облаков* задумчивое *стадо*» (Светл.); «Ползут облаков *отары*» (Вс. Рожд.); «священные *тучи* пасутся *отарами*» (Анток.).

Обозначения совокупностей сочетаются и с отвлеченными существительными. Например, *время* уподобляется *коню*: «Быстрое *время* — мой *конь* неизменный» (Л.); «*Время* белые *кони* несут» (Бел.); «...лет *быстролетным коням*» (Маяк.); «Рвутся *времени* красные *кони* Из туманных надорванных пут» (Александровский); «*Кони* отчаянных *дней*» (Светл.); «И *время* мчалось *жеребцом* С безумно выкаченным глазом» (С. Марк.) и *коннице*: «Испуганной *конницей* мчатся *года*» (Ив.). *Время* уподобляется и другим зверям: «от *времени*, волка серо-глухого» (Коневской); «*Дней* *бык* пег» (Маяк.); *век-волкодав* (Манд.); «Крадутся *минуты*, как серые *кошки*» (Луг.), и зверю вообще: «Там ворочается *время*, Как в глухой берлоге *зверь!*» (Клыч.); «*Век* мой, *зверь* мой» (Манд.). Кроме того, в тропы входят собирательные существительные: «*Дни*, словно *стадо антилоп*, В испуге топчут прерии» (Паст.); «*Столетия*, как *стадо*, шли мимо него» (Липк.).

Между обозначением единичного предмета и совокупности устанавливается соответствие. Отправной точкой при подобных отношениях между опорными словами тропов в одних случаях бывает обозначение единичного предмета, в других обозначение совокупности.

В литературе XIX в. заданы разные направления, по которым развиваются тропы, обозначающие совокупности звезд. В соотносительный ряд входят разнотипные слова, обозначающие совокупность людей: *хоровод* (П.), *хор* (Л., Ап. Григ., Плещеев), *толпа* (Л.), *клир* (Бенед.), *полчища* (Бенед.) и совокупности разнородных предметов речи: *россыпь* (Бенед.), *караван* (Л., Бенед.), *рой* (К. Павлова), *сонмы* (Полон., Фофан.), *вереницы* (Льдов), *куны* (Случ.). В стихотворении Жуковского «Две загадки» звезды уподоблены стаду: «На пажити необозримой, Не удаляясь никогда, Скитаются неисчислимо Сереброрунные *стада*». Часть этих тропов повторяется в XX в.: «*сонм* зажигается *звезд*» (Брюс.); *сонмы* *кадил* (Бальм.); *вереницы* (Бальм.); «*Звезды* летят *вереницами*, Люди *звездятся* во мгле» (Город.); «*Караваны* сонных *звезд* Пролетели, пронеслись» (Заб.); «Едва видна Нечастых *звезд* мерцающая *россыпь*» (Вяч. Ив.); «*Россыпь* *звезд* — Самоцветная роса» (Кам.); «*россыпью*

звездной пыля» (Корн.); *небесный хоровод* (Рейн). Круг опорных слов в поэзии XX в. расширяется. В него, в частности, входят обозначения совокупностей мелких предметов: «горсточка звезд, ори» (Маяк.); «Видите — // небо опять иудит // пригоршню обрызганных предательством звезд!» (Маяк.).

На первом месте остаются обозначения людей, круг которых расширяется: «Но толпа проходила беспечно, И на звезды никто не глядел, И союз их, вещающий вечно, Безответно и праздно горел» (Сол.); «Совершая путь урочный, Круг вокруг Царицы Ночи, Звезд девичник непорочный Водит пламенные очи» (Брюс.); «цыгане звезд Раскинули свой стан, Где белых башен стадо» (Хл.); «челядь мелких звезд» (Шерш.); «Слышишь, мачеха звездного табора, Ночь, что будет сейчас и потом?» (Манд.); «сверху разведывают звезд взводы» (Маяк.); *звезд соединенья* (Заб.); *толпа звезд* (Мориц); *танго созвездий* (Выс.).

Как опорное слово тропа используются обозначения совокупностей других живых существ: «копыеносная звездная конница» (Кл.); *звездное стадо* (С. Марк.).

Троп *хор звезд* уже в XIX в. двойственен. В ряде контекстов использовано одно значение слова *хор*: «о ком-чем-н., постоянно пребывающем вместе, одной группой (поэт.)» [Ушаков 1940, IV: 1176]: «На воздушном океане <...> Тихо плавают в тумане Хоры стройные светил» (Л.), в других контекстах — другое, поскольку контекст содержит указание на музыку, пенье: «И в хоре звезд не слиться нам В созвучий родственных аккорд»; «Пред хором звезд невозмутимо-стройным» (Ап. Григ.). Именно это второе значение используется в XX в.: «Тебя пугает Валов и звезд *органый хор*» (Ход.); «И споют звездным хором» (Кам.); «Светила мудрецов, *согласный* правя хор, Свой невод завели над головами гор» (Вс. Рожд.); «И хоры звезд, и хоры вод...»; «Все те же хоры звезд и вод» (Ахм.).

Сочетание *рой звезд* употребляют Сологуб, Хлебников, Клюев, Луговской. Его уточняет Кузмин: «А россыпь звезд все небо серебрит, Пчелиному уподобляясь рою»; по-другому его конкретизирует Есенин: «Кружит звезд мотыльковый рой», ср. в переводе Майкова из Гейне: «Точно рой златистых пчелок, Звезды на небе блестя».

Обозначения совокупностей, отсылающие к разным единичным предметам, объединяются друг с другом: «Там Сириус и Альдебаран блестя И много солнечных миров, Весь пляшущий на небе *табор, Стаи созвездий, солнц, мерцаний и миров*» (Хл.); «Я видел Много звезд: Не только *стаи, А табуны их, целые стада*, Скакали, пыль межзвездную взметая» (Март.).

Параллельно уподоблению звезд птицам, рыбам развиваются уподобления с обозначениями соответствующих совокупностей: «И звезд рассыпанных серебряная *стая*» (П. Орешин); «звездных *стай* Сияние и славу» (Ахм.); «Из глубины нежнейших гнезд Взлетали *стайки* диких звезд» (Мориц); «И полночь тянет неводом Колючих звезд *косяк*» (Шубин).

В тропы включаются и другие обозначения множества, вызывающие разнообразные ассоциации, *гроздь*: «Внесен ли нежный серп, Повисли ль *грозди* ночи» (Вяч. Ив.); «*Грозди солнц, созвездий* виноград» (Вол.); *гроздь созвездий* (Асеев); «Частых звезд усеют небо *гроздь*» (Наров.). Развивается и параллель *звезды — цветы*, развитие которой проходит через разные ступени: глагольная метафора:

«Небо звездами в тумане не расцветится» (Ан.); «Одна звезда тебе над колыбелью Цвела и над моей цвела весной» (Кузм.); «Цвети звездой, ночная синева» (Ход.); «Звезды белые цветут» (Мориц), именная метафора: «лилея неба», «розы неба» (Вяч. Ив.); «А звезды высыпят, как яблоневый цвет» (Город.); звезда — *цветок* (Бл.); «Большой звезды пылающий *цветок*» (Мориц), именная метафора с собирательным существительным: «...вызвездил букетом Звезд воздушных синеву весеннюю» (Третьяк.); «Так падали мне на плечи созвездья, / как падают в заброшенном саду / сирени неопрятные соцветья» (Ахмад.), отношения целого — части: «Где у звезды сочнее лепестки» (Сев.).

Ряды тропов развиваются не только по прямой линии. К ряду, основанному на синонимических отношениях между соотнесенными словами, примыкают тропы, связанные с основным рядом отношениями смежности: их опорные слова относятся к опорным словам основного ряда как часть к целому, хотя обозначают ту же реалию. Как опорное слово тропов при одних и тех же предметах речи используются слова *корабль* и *парус*, *птица* и *крыло*, *струна* и *инструмент*, *цветок* и *лепесток* и т. п.

Наряду с однотипными тропами *корабль души* (Бл., Б. Лившиц, Кл.); *ладья души* (Брюс.); *челн души* (Вяч. Ив.); «душа как *фрегат*» (Бальм., Вс. Рожд.) существует троп: «душа как *парус*» (Сев.). Наряду с уже рассмотренным уподоблением луны кораблю используется троп «*Парус* крутолукий Бледного светила» (Вяч. Ив.). В XIX и XX вв. облако сравнивается с парусом: «В ущелье облако проснулось, Как *парус* розовый, надулось» (Л.); «Облаки-парусы Власти лазоревой» (Вяч. Ив.); «Распластывая облако, как *парус*...» (Паст.). Этот образ существует в единстве с образом корабля, к которому относится как часть к целому.

И целое и часть обозначаются одним и тем же опорным словом: *губы* — *розы*, *маки*, *гвоздики*, *цветы*: «На розах уст твоих — соты благоухают» (Держ.); «И губы алые, как *розы* полевые» (Сол.); *розы губ* (Бальм.); «Пламя губ — багряных маков» (Бел.); «алогубы-цветики жарко протяни» (Сев.); «И красным *цветком* осени Были сложены губы» (Хл.), *рот* — *роза*, *цветок*: *розан рта* (Кузм.); «*розан* — рот твой» (Цв.); «Закутав рот, как влажную розу» (Манд.); «Когда смеетесь вы — вы знаете, что пчелы В ваш ротик, как в *цветок*, слетят гурьбой веселой» (Апхт.); «Небрежный *рта цветок*» (Хл.). Губы обозначаются и при помощи названия части целого: *уста-лепестки* (Бальм.); «*лепестки* раскрытых губ» (Бун.). На основе смежности возникает и троп «*Клумбы губ с лепестками Слишком жалких улыбок*» (Шерш.).

В литературе XIX в. широко распространены метафоры *струны сердца*, *струны души* (у Лермонтова, Бенедиктова, Майкова, Фета, Апхтина, Случевского, Фофанова, Надсона, в прозе Марлинского, Тургенева). Эти тропы используются и в XX в.: «Рыдайте, сорванные *струны Души* моей» (Бел.); «Сильней, полней касайся сердечных звонких *струн*!» (Бальм.); «Дрожит сердечко, как *струна* У арфы дивной, сладкозвучной: Она впервые влюблена»; «Поет сердечко, как *струна*» (Сев.); «Как у лиры *струна*, Сердце забьется вдруг» (Кузм.); «И нестерпимо и неустанно Сердце гудит, как тугая *струна*» (Луг.), ср. в прозе Хлебникова: «{...} молодые лавочки таинственно проникали в глубину нашей души в поисках за созвучными

струнами...» На этой основе возникает уподобление души и сердца музыкальному инструменту. А. Подолинский сравнивает сердце с арфой, А. К. Толстой — с гусями. Подобные образы используются и в прозе XIX в.: «С *сердцем* напрямик действовать нельзя. Это мудреный *инструмент*: не знай, которую пружину тронуть, так он заиграет бог знает что» (Гончаров). Чехов уподобляет душу органу, роялю.

Этот ряд тропов развивается в поэзии XX в.: «Как *флейтой* *сердце* трелит в унисон» (Сев.); «Моя *душа*, печальная *виола*» (Брюс.); *Душа* — семиструнная *лира*» (Бел.); «И пусть я лишь шарманщик старый, *Шарманкой, сердце*, пой во мне» (Шерш.); «И ветры с грустной истомой / все дуют в *дудочку души*» (Ок.). Часть тропов повторяется: «струны Напряженной, как *арфа, души*» (Бл.); «*Душа*, как *арфа*» (Сев.); «...*сердце* стало Драгоценной сказочною *скрипкой*» (Бун.); «*Душа*, убитая тоской отрав, Во власти рук его была, как *скрипка*» (Черубина де Габриак); «Как старая *скрипка*, Ложится *душа* под смычок» (Вс. Рожд.), ср. «*душа* <...> *скрипка* Страдивариуса» (Л. Андреев). К этому ряду тропов принадлежит и сравнение В. Ходасевича, в котором опорным словом становится обозначение части музыкального инструмента: «И, повинясь только звуку *Души*, запевшей как *смычок*».

Опорное слово устойчивого тропа осознается как обозначение чьей-то принадлежности и служит точкой отправления для нового тропа, обозначающего деятеля. Оба тропа существуют в единстве: «В заревой багрянице выходила жница, Багрянец отряхнула, возмахнула серпом, Золот серп уронила (Гори, заряница!), Серп вода схоронила На дне скупом» (Вяч. Ив.). Обозначение деятеля *кормчая, кормищик* в строках Вяч. Иванова: «*Кормчая* серебряных путей»; «В небе *кормищик* неуклонный, Стоя, правит бледный *челн*» — развивает троп *челн луны*.

Троп такого происхождения может существовать и самостоятельно, без отсылки к исходному тропу: «И бледная *жница*, сходящая в мир бездыханный, Тихонько шевелит огромные спицы теней И желтой соломой бросает на пол деревянный», ср. «Когда городская выходит на стогны *луна*» (Манд.).

В поэзии XX в. для обозначения одной реалии параллельно существуют обозначение принадлежности и обозначение деятеля: «*ветер* за окном — То *трубы* смерти близкой» (Бл.); *трубы ветра* (Хл.) — «*Ветр*, заливистый трубач ты» (Коновской); «*Трубачами* вымерших атак Трубят *ветры* грозные сигналы» (Тих.), ср. «Еще заливаются *ветры*, как *барды*» (Заб.).

Сравнение луны (месяца) или солнца со щитом повторяется на протяжении XIX в.: «На темные своды Багряным *щитом* покати́лась *луна*» (Жук.); «И, как *щит* перед сраженьем, Светит *месяц* золотой» (Язык.); «И *месяц* над лесом сосновым Поднялся, как *щит* золотой» (Никит.); «В туче *месяц* блеснет ли *щитом*» (Фофан.). Этот ряд продолжается и в XX в.: «...как *щит* ее медян» (Ан.); «Как всплывает алый *щит* над морем, Издавна знакомый *лунный щит*» (Брюс.); «она, как рдяный *щит*» (Бальм.); «Вечер пройдет и обронит *Щит* золотой у ворот...» (Клыч.).

Кроме того, троп сопровождает указание на принадлежность предмета тому или иному лицу: «Как тяжкий *щит* *ночного исполина*, Встает *луна*» (Вяч. Ив.); «Из длинных трав встает *луна* *Щитом* краснеющим *героя*» (Бл.); «*Луна* плывет, как круглый *щит* *Давно убитого героя*»; «И когда перед утром склонилась *луна*, Уж

не та, а страшна и красна, Понял я, что она, точно *рыцарский щит*, Вечной славой героям горит» (Гум.); «*Щит святого князя, месяц* ясноокий, Сторожит дороги и родной покой» (Радимов); «И луна за плечами висела, Словно *щит* *половецкий луна*» (Наров.).

Устойчивый троп сочетается с обозначением деятеля: «Феб утомленный закинул свой *щит* златокованный за море» (Мей); «На небе *лунный* рдеет *щит*, — То не *Астольф* ли ночью рыщет, Коня крылатого бодрит, И дивных приключений ищет?» (Сол.); «И вот за нежные долины метнул для полуночных зол Свой тусклый *щит*, свой *щит* пчелиный Отчаявшийся *дискобол*» (Адалис).

Формула *рог месяца* и разные ее варианты имеют самостоятельный характер, не зависящий от контекстного окружения: «В черном узоре ветвей — *месяца рог* золотой» (Бун.); «Над селеньем Выходил туманный *рог луны*» (Заб.); «*месяц* желтый и *рогатый*» (Ахм.). Формулу обновляют глагольные метафоры, в скрытом виде указывающие на деятеля: «Вот уж *месяц* из-за лесу кажет *рога*» (А. К. Т.); «*Чистит* *месяц* в соломенной крыше Обоймленные синью *рога*» (Ес.). Устойчивый троп обновляют уточнения, указывающие на принадлежность предмета и косвенно на деятеля: «*Месяц — рог олений*» (Кл.); «*Месяц* *рожками бараными*, Играя, бодал синеву» (Герасимов); «И *месяц* *козлиные* точит *рога* О звезды там, в бездне туманной» (Март.). Указания на принадлежность перерастают в обозначения деятеля: «*Ягненок* кудрявый — *месяц* Гуляет в голубой траве. В затихшем озере с осокой *Бодаются* его *рога*» (Ес.); «*Лунный дьявол*, бледно-матовые, *Наклонил* к земле *рога*» (Брюс.).

Гиперболизация образов

Появление некоторых типов опорных слов тропа обусловлено гиперболизацией исходного смыслового признака. На смену метафорическому эпитету приходит именная метафора: «*резкий ветер — бритва ветра*» (Маяк., Паст.); «На *ветра* скрещенных *саблях* Сложил свою голову снег» (Асеев); «свищет *ветер саблю* кривой» (Корн.); *ветра ножик* (Недогон.).

Глагольная метафора становится основой именных метафор. Так развиваются метафоры, отталкивающиеся от глагола *петь*. В поэзии XX в. используются не только метафоры *напевы метели*, *песни метели* (Бун.), но и тропы, в состав которых входят названия музыкальных инструментов: *труба*: «Громче пой ты, *вьюга*, В снежную *трубу*» (Бл.); *трубы вьюг* (Ес.); «О нумидийской знойной славе Гремит *пурговая труба*» (Кл.); «...*метели* за окном Трубят в свои сверкающие *трубы*» (Орл.), *свирель*: *вьюжная свирель* (Бл.); «*свист метели...* вопли бешеной *свирели*» (Город.), *бубен*: «*бубен метели*» (Бл.); *скрипка*: «Плачет *метель*, как цыганская *скрипка*» (Ес.), *лютя*: «*метель*, *лютейшая* из *лютен*» (Паст.), *барабан*: «*барабаны морозы и вьюги*» (Шерш.).

В поэзии XX в. используется не только сочетание *ветер поет* (это один из сквозных образов Блока, ср. *песни ветровые*), но и тропы с названиями музыкальных

инструментов: *ветровая свирель, дудка ветра* (Кл.); «*Ветер бархатный, крыластый Дует в дудку тоже*» (Манд.); «*Трубы ветра грубы*» (Хл.); «Жди: резкий *ветер* дунет в *окарино* По скважинам громоздкого Берлина» (Ход.); *ветра кобза* (Асеев); «и *ветер* киргизскую *домрой* поет» (Ручьев).

Гиперболизация исходного смыслового признака определяет и направление развития некоторых именных метафор.

В поэзии XIX в. употребительно сравнение цветов со снегом: «*Яблонь* в цвете благовонном, Будто в *снежном серебре*» (Майк.); «*Гречка* расцветшая... Издали кажется, *снег* это белой лежит полосой» (Никит.); «Как будто *снегом* опушила Весна *цветами* ветви слив» (Случ.); «Смежил цветы *табак*. Между настурций он как *снег* меж алых пятен» (Фофан.). В XX в. употребляется эта же смысловая связь, которая выражается не только сравнением, но и метафорой: «И странные *цветы* живыми лепестками Засыплут, словно *снег*, лежащие тела» (Брюс.); «Станут *снегом* *ипомеи*, Вихрем белые нарциссы» (Ан.); «Словно усыпаны хлопьями *снега*, Искрятся *яблони*, млея в цветах»; «под *снегом* водных *лилий*» (Бальм.); «Или осыпали *яблони* майские *Снежный* свой *цвет?*» (Бл.); «Весенней *яблони*, в нетающем *снегу*»; «ткань *снежинок яблонь*»; «*яблонь снег*» (Сев.); «С *яблонь снегом* текут *лепестки*» (Город.); «Сыплет *черемуха снегом*» (Ес.); *снег жасмина* (Паст.); «Цвела и *снегом* осыпала В траве неровной *лепестки*» (Нарбут); «*снег* пропусков и *ромашек*» (Смел.), ср. в прозе: «*снег* белых *лепестков*» (Горький); *снежная яблоня* (Бел.); «*снегом* белеют плодовые *деревья*» (Бун.). К этому же ряду принадлежит отрицательное сравнение: «Не весенний *снег* Убелил весь горный скат: Это вишни цвет!» (Брюс.).

Эта же смысловая связь лежит в основе метафор со словами *метель*, *вьюга*, *пороша*, *пурга*, *сугроб*: *метель*: «Как *метель*, *черемуха* машет рукавом» (Ес.); «*Метель* полных *матиол*» (Паст.); «Весна бушевала *метелью* *черемух*»; «То ли белая *метелица*, То ль сады стоят в цвету» (Исак.); «пьяные *метели* Косматых бело-розовых *садов*» (Д. Семеновский); *цветочная метель* (Фатьян.); «лесных *черемух* белые *метели*» (Комаров), *вьюга*: «*яблонь* весенняя *вьюга*»; *черемуховая вьюга* (Ес.); «*вьюга* белых *черемух*» (Прок.), *пороша*: *яблочная пороша* (Кл.); «*пороша* душистых *черемух*» (Щипачев), *пурга*: «в нежной *яблочной пурге*» (Уш.), *сугроб*: «*Сугробы* пахучих *черемух*» (Утк.); «*яблони в цвету*... Напоминают мне Урал, засыпанный *сугробами*, увянувший в *снегах*» (Кс. Некр.); «*снежный холм* недвижных *черемух*» (Шерв.).

На основе тропов, выражающих эту смысловую связь, в результате метонимического переноса возникают два типа сочетаний. Один — с цветовыми прилагательными: «И опал разноцветный *горошек*, *Алым снегом* мечтаний опал» (Сев.); «*багряной метелью* Нам *листвы* на крыльцо намело» (Ес.); «Кружит *листвой* *червленая метель*» (Наров.), в сравнении: «Чтобы вскипела месть *Золотою пургой* *акаций*» (Ес.); «...*золотоносной вьюгой* *пшеницы*» (П. Вас.). Второй ряд метонимических переносов связан с передачей запаха цветущих деревьев, цветов: «*Душистый снег* весны — Черемухи молочной Весенние цветы» (Фофан.); «Нам цвел *душистый снег* *магнолий*» (Цв.); «Как *душиста*, хороша Белых *яблонь пороша*» (Сев.); «Вся в *снегу* кудрявом, *благовонном*» (Бун.), ср. в прозе: «торжествующие *медовые*

метели, когда цветут фруктовые сады» (Л. Рейснер); «Белая греча запорошила пряным снегом без конца все пути» (Ремизов).

Устойчивая смысловая связь *цветок — огонь*: «...в саду Красным пламенем настурации горят...»; «Но как пламя рдеют поздние цветы»; «Алый мак во ржи мелькает — лепестки огня» (Бун.); «Этот огненный тюльпан, Полевой огонь бегоний» (Паст.); «И будут огоньками роз Цвести шиповники, алая» (Вол.); «Гладь, на припеке лен кукуший Вдудает синий огонек» (Кл.); «Но, верно, вспомню на лету, Как запылал Ташкент в цвету, Весь белым пламенем объят» (Ахм.). Сравнение цветка с огнем — источник метафор с опорными словами *костер, пожар*: «Золотые реют пчелы Над кострами алых роз» (Вяч. Ив.); *пожар нарциссов* (Кл.); «Ты ярче всех ракет В садовом фейерверке» — о розе (Паст.). В этот ряд включаются и тропы, основанные на реалиях современной жизни: «Как вспышка автогена Лиловая сирень» (Шаламов).

Тенденция к гиперболизации образов определяет характер развития некоторых других синонимических рядов. *Дождь*: *сети дождя* (Бл.); «...город Хлестнула холодная сеть» (Ан.); «...Ветер, рыдая, прядет тонкие нити дождя»; «Тянут тысячи пальцев Нити серого шелка» (Вол.); «дождик толст, как жгут» (Маяк.); *сбруя дождя*; «И расхаживает ливень С длинной плеткой ручьевой» (Манд.); «Ливня июньского мокрые плети Падают в горы» (Меж.), *ветер*: «Объездчик-ветер подымает плеть» (Багр.); «Обжигает веселой плетью Острый ветер степных дорог» (Друн.); «И ветер бил студеным кнутовищем...» (Вагин.); «бичи морских ветров» (Багр.).

В поэзии XIX в. волосы сравниваются с волной, струей: *волна кудрей* (П.), *кудри-струи* (Бенед.). Подобные сочетания используют и поэты XX в.: «Омыто бледное лицо Волной волос, волной златою» (Бел.); «Власы волной легли вдоль груди» (Хл.). Исходный смысловой признак гиперболизируется: *водопад волос* (Вол.); «водопад волос могуче-рыжий»; «Черные волосы падали буйно, как водопад»; «волосы падали Рекой сумасшедших оленей»; «потоп моих волос» (Хл.); «Эти волосы, пенясь прибоем, тоскуют, Затопляя песочные отмели лба» (Шерш.); «Ее волос могучий пережат» (П. Вас.).

Сочетаниям *глубокие, огромные глаза* соответствует три ряда соотнесенных тропов, по-разному развивающих основной смысловой признак. Один ряд основан на уподоблении глаз водоемам: «Забыться в море милых глаз И утонуть» (Сол.); *пруд очей* (Кузм.); «теплое озеро голубеющих глаз» (Шерш.); «глаз златокарий омут» (Ес.); «Приснился взгляд — под осень омут синий!» (Клыч.); «Омут ока удивленный» (Манд.); «славянских глаз затоны» (Кл.); «заводь чудных глаз» (Цв.). К этим тропам примыкают тропы, уподобляющие глаза колодцам: «два кладезя — два взора» (Вяч. Ив.); «В колодец ее обалделого взгляда» (Паст.); «глаза — колодцы» (Кам.); «Колодцы летящих глаз» (Несмелов). Образ *глаза — колодец* можно поместить и в ряд тропов, которые образуют слова *бездны*: «Под крыльями распахнутых бровей — Две бездны» (Цв.), *дыры*: «Горячи Глаз черные дыры» (Цв.), *ямы*: «Безбровый взгляд зеленых глаз, — В часы тоски подобных ямам» (Вол.); «Ямами двух могил вырылись в лице твоём глаза»; «Могилы глубятся. Нету дна там» (Маяк.), *впадины*: «впадины огромных глаз» (Цв.), *жерло*: «Дымящиеся — черным двойным жерлом Большие глаза Адама» (Цв.). От сложного тропа Цветаевой: «Уж не глазами, а в веч-

ность дырами Очи, котлом ведерным» — тянутся нити к еще одному ряду тропов, уподобляющих глаза сосудам и вместилищам: «Глаза наслезенные бочками выкачу» (Маяк.); *ушаты глаз* (Шерш.); «любимых глаз ковши» (Мариенгоф); «Но вдруг ее большие блюда глаз закрылись»; «Со смехом стаканы — глаза!»; «Я провижу за синей водой В чаше глаз приказанье проснуться» (Хл.), ср. *чаши глаз* (Бенед.).

Один из способов гиперболизации исходного образа — замена в опорном слове тропа обозначения отдельного предмета обозначением их совокупности. На фоне параллели *цветы — звезды*: «...в проталинах желтеют, Как звезды, меж снегов цветы» (Держ.); «И папоротник бесцветный Цветет звездой лучистой» (Надсон); «Здесь иван-да-марья, одуванчик там, Желтенькие звезды всюду по полям»; «Ты, как звезды, в травах светишь» — о ландыше (Брюс.); «Мохнатые, шафранные Звездинки из цветов» (Ан.); *Звезды нарцисса*; «лилия — звезда развалин» (Вяч. Ив.) — появляется параллель *цветы — созвездия*: «А на столе цветы, Как млечные созвездья» (Кс. Некр.). Соответственно на фоне сопоставления *глаза — звезды* возникает параллель *глаза — созвездья*: «Созвездья взоров поют звезде» (Сев.), на фоне уподобления глаз цветам — метафора *глаз соцветие* (Б. Лившиц). Используется и название определенного созвездия: «Лишь глаза ее светят как звезды — Глаз голубых блестел стожар» (Хл.).

Семантическая смежность опорных слов тропов

В поэзии XX в. наряду с развитием родовидовых отношений внутри определенных образных рядов происходит расширение круга опорных слов тропов на основе семантической смежности, принадлежности к близким классам слов. Эти два процесса взаимно дополняют друг друга, способствуя множественности образных соответствий определенной реалии, основанных на близких смысловых связях.

Так развиваются образные параллели, группирующиеся вокруг опорных слов, обозначающих ткань, изделие из ткани, одежду. Эти слова, а затем слова, обозначающие головной убор, организуют образные ряды, обозначающие разнообразные реалии внешнего мира: *снег, небо, свет (мглу, тьму, закат, зарю), огонь, туман, листву, водную поверхность*.

По наблюдениям Н. И. Ивановой [Иванова 1989: 186—187], в поэзии XIX в. слово *снег* входит в состав тропов с опорными словами: *пелена, покров, полог, саван, ковер, скатерть, постель, бармы, бахрома, лохмотья рубашки, обнова, одежда, парча, платье, плащ, порфира, риза, ткань*. К ним можно прибавить слова *одеяние*: «Покрыта парчевым блестящим одеяньем, Стояла предо мной гигантская сосна» (Апухт.); «Падают хлопья-снежинки минутные, Кроют все белым, как пух, одеянием» (Фофан.), *убор*: «Раскинулась озера ширь в своем белом уборе» (Вл. Сол.), *покрывало*: «В покрывале скромном, белом Так зима готовит плод» (Держ.), *шуба*: «Кати, кума драгая, В шубеночке атласной» (Держ.); «Вся ты закуталась шубой пушистой» (Вл. Сол.), *тулуп*: «В снег оделися поля, Облеклась в тулуп нагольный Православная земля» (И. Аксаков), *фата*: «И на него фатою брачной Небрежно

ляжет первый снег» (Фофан.), *кружево*: «И белым кружевом по черни Снег берега разрисовал» (Случ.).

В поэзии XX в. повторяются опорные слова *пелена*, *покров*, *полог*, *саван*, *ковер*, *скатерть*, *постель*, *одеяние*, *бармы*, *фата*, *парча*, *плащ*, *риза*, *ткань*, *бахрома*, *шуба*. Некоторые тропы, встречавшиеся в поэзии XIX в., в рассмотренном материале повторяются один-два раза: *покрывало*: «На снежносинем покрывале Читаю твой условный знак» (Бл.); «Дворцы замерзли в инее, В лебяжьих покрывалах снега» (Хл.); *бармы*: «А ты несешь, как и когда-то // над шумом суетным шагов // соборов сумрачное злато // и бармы тяжкие снегов» — в стихотворении о Москве (Асеев), *одеяние*: «В снежном одеянии Настороженное безлюдье» (Д. Андр.), *фата*: «Безгрешна первая пороша, Как подвенечная фата» (Бальм.); «Вся под фатой хрустящей снега, Земля невестится, стыдась» (Город.), *бахрома*: «На пушистых ветках Снежною каймой Распустились кисти Белой бахромой» (Ес.); «Под белой бахромой» (Паст.).

Часть повторяющихся тропов сконцентрирована в поэзии первой трети XX в. Таковы тропы со словом *саван*: «Белый саван — снежный плат. А под платом — голова» (Бл.); «Снова саваны надели Рощи, нивы и луга. Надоели, надоели Эти белые снега» (Сол.); «Закрыл метельный саван всполье, И дальний лес, и пустоша» (Клыч.); «Ткачиха-метель напевает в окно: На саван повольнику ткися, рядом» (Кл.).

В поэзии XIX в. употребительно уподобление *снег — риза*: «и снегом сыпучим Одета, как ризой, она» (Л.); «Ризой вечно снеговой, Точно саваном, одетый» (Мятл.); «Ризой белою, пушистой Ели искрятся светло» (Апухт.); «Лес разоделся в тяжелую ризу И поосел всеми ветками книзу» (Случ.); «И замолк сурово старец Под своею ризой снежной» (Фофан.). Этот ряд продолжается в поэзии начала XX в.: «Один и тот же снег — белей Нетронутой и вечной ризы» (Бл.); «Лег ризой снег» (Бел.); «Во мгле сизой Стоишь, ризой Снеговой одет» (Цв.).

Часть тропов, имеющих опору в традиции, носит устойчивый характер и не имеет временных ограничений. Таковы тропы со словами *пелена*, *скатерть*: *пелена*: «Поля затянуты недвижной пеленой, Пушисто-белыми снегами» (Бальм.); «Пустырь окрест под пеленой зимы»; «снежных блеск пелен» (Вяч. Ив.); *снежная пелена* (Вол.); «Пеленой стелюсь я снежною» (Кузм.); «Прозрачная ложится пелена На свежий дерн и незаметно тает» (Ахм.); «Май, неслыханный в старину, Растопивший снегов пелену» (Асеев); «Хлопья снега с неба Падают пеленой сквозной» (Маршак); «Пред домом яблоня в сугробе, И город в снежной пелене» (Паст.), *скатерть*: «Играет скатерть парчевая, Снегами воздуха взвивая»; «Укрой меня плащом седым, Приемли, скатерть ледяная» (Бел.), ср. «Черные граниты Плащами снежными покрыты» (Л.); «Некстати блещет скатерть зимы» (Паст.); *снежная скатерть* (Сам.); «Чкалов, как на скатерть-самобранку, Ступил на снеговую целину» (Меж.).

У разных поэтов XX в. повторяется образная параллель *снег-ткань*: «Я не принес декабрьских роз На свежий холм под тканью белой» (Брюс.); «Снег на увядшей траве Ярко блистающей тканью Пел похвалы мирозданью» (Сол.); «Зима бросает наземь ткани» (Хл.).

В поэзии XIX в. круг видовых обозначений тканей ограничен: «Здравствуй, в белом сарафане Из серебряной *парчи!*» (Вяз.); *снежная парча* (Льдов); *глазетовые ткани* (Фофан.). В XX в. видовых обозначений неизмеримо больше. Наряду с параллелью *снег — парча*: «скрипит *парчовый снег*» (Сев.); «Из *парчи* камчатной самой Понападали *снега*» (Асеев); «Ясный *снег* светился, что *парча*» (С. Марк.), употребляются и уподобления снега другим тканям: «А в окна *снежная волна Атласом* вьется над деревней» (Бел.); «*снег* гор — как *шелк*» (Бун.); *муаровый снег* (Шерш.); «И сосны, повстав и храня иерархию Мохнатых монархов, вступали На устланый *наста* оранжевым *бархатом* Покров из камки и сусали»; «Опять повалят с неба взятки, Опять укроет к утру вихрь Осин подследственных десятки *Сукном сугробов снеговых*» (Паст.); «Замела седая вьюга Поле *снежным полотном*» (Ес.); «Эти годы беды и разлуки, Как бегущих *снегов полотно*» (Алдан-Семенов); «хрусткий *снежный холст*» (Город.); *тафта* (Луг.); «Грохочут дожди Над простором весенним, Разорвано зимнее ими *рядно*» (П. Вас.); *снежный миткаль* (Исак.).

Также расширяется круг обозначений одежды и ее деталей. Повторяется уже введенное в обиход уподобление снега шубе: «К посоху дедушки-бора Жмется малютка-сугор: “Дед, пробудися, я таю! — Нет у *шубейки* полы”» (Кл.); «В *снежной шубе* город наш» (Вс. Рожд.); «*Шубою* накрыли их *метели*, Белою одели пеленой» (Маршак); «В белой *шубе* из *бурана* Выйду, глядя на луну» (Март.); «А в Карпатах — сосны в белых *шубах*» (Друн.); «Кусты в пушистых *полушубках*» (Маршак), *тулупу*: «Сосны зимние стоят, Как бойцы в *тулупах*» (Утк.).

Одновременно обозначения одежды становятся все более разнообразными: «Снег дырявый и рыжий, Словно дедов *армяк*» (Кл.); «Деревья в мягких *армяках* Стоят в грунту из гуммигута» (Паст.); «закрыть колени Заячьих зим *капотом*» (Третьяк.); «В *снежной бурке* темный лес» (Комисс.); «Зима *поддевкой ватной* Укрылась до весны» (Жаров); «В *фуфаечках* пуховых белый *снег*» (Луг.); «*Доху песцовую* тундра надела» (Утк.); «Снег идет, снег идет, Словно падают не хлопья, А в заплатанном *салоно* Сходит наземь небосвод»; «Пыхтит ноябрь в седой *попоне*» (Паст.).

Опорным словом тропа становится обозначение детали одежды: «*Рукавом* моих *метелей* Задушу» (Бл.); «Зима влачила *шлейф* свой по земле» (Март.). Снег обозначает широкий круг изделий из ткани: *плат*: *снежный плат* (Бл., Вс. Рожд.); «Под сребротканым, *снежным платом*» (Кл.), *платок*: «Пуховый *платок*... *снегопада*» (Луг.); «Ткет тишина равнодушно и мудро Теплых *снегов* оренбургский *платок*» (Шубин); «прощальным *платком* *снегопада* В марте месяце машет зима» (Меж.), *шаль*: «Вся в *снегу*, как в истой *шали*» (Фофан.); «Валит *снег* и стелет *шаль*» (Ес.); «Первый *снег* — вологодская *шаль*» (Тряпк.); *ширинки*: «В овраге *снежные ширинки* Дырявит посохом закат» (Кл.), и др.: «белотканая *салфетка*» (Горянский); «Как тает *снежное шитье*, Весенними гонясь лучами...» (Кузм.); «В злую заморозь в сумерки мгlistые На березках висят *галуны*» (Ес.); «И окна в двойном позументе Ветвей в серебре *галуна*»; «На телеграфные устои Садился *снег тесьмой густою*» (Паст.); «*Снежные* над Ладогой летели *паруса*» (Меж.); «Белый войлок крыш» (Голубков); «Двор откидывал *снежную полость*» (Вл. Сок.);

«сквозь белую марлю снегов Просочилась, Пробилась рябина» (Жигулин); *снежные гардины* (Кушнер).

Опорные слова тропов обозначают не только изделия из ткани, но и пряжу: «Пряжей спутанной *кудели* обовью» (Бл.); «По лощинам черных пашен — *Пряжа выснежного льна*» (Ес.); «Седых берез волшебные ряды Метут *снега* безжизненной *куделью*» (Заб.); «Зима несет в серебряной пыли *Кудели снежной* длинные волокна» (Орл.), *пух*: *Пуховитые снега* (Ес.); «Лебяжьим *пухом* свод небес омрежен» (Вяч. Ив.); «А разряженные елки Словно в заячьем *пуху*» (Маршак).

Уподобление снега меху имеет и родовое, и видовые выражения. Помимо родового слова *мех* используются обозначения меха конкретных зверей. С одной стороны: «Темный ельник *снегами*, как *мехом*, Опушили седые морозы» (Бун.); «земля... разодевшись в белые *меха*...» (Луг.); «Глядишь — он выровнен, как *мех*, На елках, на березах *снег*, — Чем не снегуркина *шубенка*» (Тарк.); *снежные шкуры* (Мориц), с другой: «Под *снегом* беленьким... Как будто *беличьей* накрывшись *шкурой*, Дремала я в печальных снах» (Город.). Повторяются уподобления снега горностаевому меху: «Пушистые *горностаевые* зимы» (Кл.); «Задымленная осинь гор, Отделанная *горностаем*» (П. Вас.); «Став Декабрем, он волчьим стаям Оставил белые поля, Под серебристым *горностаем* Бич ледянистый шевеля» (Март.); «Неживой, мохнатый, медленный *снег* Одевает в *горностаи* москвичей» (Р. Рожд.).

Устойчивый характер имеет сопоставление *снег — постель*: «И на *снежных постелях* Спят цари и герои Минувшего дня» (Бл.); «Белеет *снега* мшистая *постель*» (Бун.); «Как белые *постели*, легли *снега*» (Асеев); «Стелил я *снежную постель*» (Тарк.); «...*постелью* гладкой» (Маршак); «Ватный, Байковый, Метельный стелет *снег* свои *постели*» (Комисс.). Общую параллель *снег — постель* развивают сопоставления *снег — покрывало, перина, простыня, одеяло*. *Перина*: «Как *перину*, взбей, смерть моя, *снег*» (Шерш.); «Москва придавит *периной* *снегов* Простор, что пушками оран» (Багр.); «был сугроб ему на ночь *периной*» (Корн.), ср. «Из *снежно-лебяжьего* *пуха* Спешит *пуховик* ей послать» (Вяз.), *одеяло*: «Пух лебедя дворцам Грей белым *снежным одеялом*» (Хл.); «Снег летит со всех сторон, В *одеяло* весь поселок Заворачивает он» (Луг.); «В горностаевом *одеяльце* Спит за сосенками заря» (Шубин); «Запахивались *вьюги одеялом*» (Паст.), *простыня*: «Расстилаются, что *простыни*, Поздней осени *снега*» (Вс. Рожд.); *снег простынный* (Меж.).

Общеязыковая метафора *шапка снега* используется не только самостоятельно, но и становится источником новых тропов, с которыми она соотносится как родовая с видовыми: «Темный лес что *шапкой* Принакрылся чудной» (Сурик.); «А рядом, в *шапке* крапчатой, декабрь Висит в ветвях на зависть акробату» (Паст.); «До бровей накрылись *шапками* Низкие дома» (Маршак); «Дремотен Кремль под *горностаиной шапкой*, Надвинутой на башни и на главы, Под заячьим тулупом, что налег На ядерный чугун, на бронзу пушек» (Шенгели); «Лес в *шапке* из *искусственного меха*» (Март.) — «И города, подобно пешеходам, Оделись в *лед и снег* обмотались, Как *шарфами* и *башлыками*» (Багр.); «*Башлык* *снегов* надвинули леса» (Петн.); «Нахлобучив *башлык*, Отсыпается край, Как сурок» (Паст.); «Эльбрус / укутан в *снег-башлык*» (Кирс.); «И лес торжественно зашепчет, Стряхнув с

макушек *снежный чепчик*» (Сев.); «В *капоре пурги*» (Паст.); «под *капором снежным*» (Манд.); «По соснам *Папах* *снегов* на древесных затылках» (Третьяк.).

Кроме того, в качестве опорных слов тропов используются слова *сеть*: «Снег *сетями* расстилающимися Вьет над днями забывающимися» (Брюс.); «В воротах вьюга вяжет *сеть* Из густо падающих *хлопьев*»; «Воздух седенькими складками падает. ...Улица в бесшумные складки ложится Серой *рыболовной сети*» (Паст.), чулок: «Вяжет *вьюга* из *хлопьев чулок*» (Паст.), обувь: «Тишайший *снегопад*, Закутавшийся в хлопья, В *обувке* пуховой Проходит по земле» (Меж.).

В таких же направлениях идет развитие образной параллели *листва* — *одежда*. В XIX в. образные обозначения листвы имеют обобщенный характер: *убор* (Пушкин, Фет, Майков, Надсон, Вл. Соловьев, Суриков), *наряд* (Лермонтов, Надсон, Фофанов, Суриков), *одежда* (Языков, Баратынский, Лермонтов). Эти обозначения используют и поэты XX в.: «И сад в его *уборе* брачном» (Ан.); «И первыми в танец вступают березы, Накинув сквозной *убор*» (Ахм.); «рассеян по земле его *наряд*» (Бун.); «*Наряд* весны нежданной стужей смят» (Сев.); «И к крылечку береза свесила Снежный девичий свой *наряд*» (Вс. Рожд.). Так традиционные обозначения доходят до второй половины века. На этом фоне развиваются уподобления листвы конкретным видам одежды: *платье*: «И она ждет мая, Ветреных объятий И *зеленых платьев*» (Ан.); «Спят березы в легких *платьях*» (Корн.), *рубашка*: «Как на мальчишнике засеваю ольху, Одетую в широкие *рубашки*» (Клыч.), *риза*: «И, темной *ризою* одета, Дубрава важно зашумит» (Фофан.); «Деревья кое-где еще стояли в *ризах...*» (Корн.), *плащ*: *плащи листвы* (Брюс.); «...сплющивая *Плащи тополей* и стоков» (Паст.); «Прощай, великолепье Багряного *плаща!*» (Тарк.); «Зеленое воинство леса войдет, Совиные гнезда неся под *плащами*» (Шефнер), *багряница*: «И залототканой *багряницей* Наш убирает виноград» (Вяч. Ив.), *сарафан*: «В зеленчатом *сарафане* Слушает звон сосна» (Кл.); «Будто с девьих плеч *Сарафан* на березу надели» (Корн.), *шугай*: «В багряных *шугаях* осины» (Кл.), *кафтан*: «А дуб в *кафтани* рваном Стоит, на смерть готов, Как перед Иоанном Боярин Колычев» (Тарк.), *жупан*: «раскинув щедро свои *жупаны* (...) Цветут каштаны» (Вс. Рожд.), *гимнастерка*: «Стоят они в зеленых *гимнастерках*, Как будто на поверке боевой» (Комаров), *плащ-палатка*: «В *плащ-палатку листвы* одета, Плечи яблонька подняла» (Орл.), *рубище*: «дуб... жесткою *листвой* Покрыт, как *рубищем*» (Кушнер), деталям одежды: «Только ивы над красным бугром Обветшалым трясут *подолом*» (Ес.); «Не так ли Лес Перед бедой Запахивает *полы Широкого пальто*» (Мариенгоф).

Еще один ряд тропов организует слово *ткань* и названия конкретных тканей: «Осень развесила красные *ткани*» (Ход.); «Заплелись багрянцы клена В золотую *ткань дубов*» (Брюс.); «Ветер веет и вьется украдкой Меж ветвей, над водой наклоненных, Шевеля тяжелыми складками *Шелков зеленых*»; *парча лесов* (Вол.); *парча дубрав* (Вяч. Ив.); «Шумит Москвы зеленый *шелк*, цветков пусками вышит» (Асеев); «Как матадоры красным глаз щекочут, Уж рощи *кумачами* замахали» (Кузм.); «Всех кленов *коленкор*»; «*плис* оголившихся *чинар*»; «*деревьев парусина*» (Паст.).

К этому ряду примыкают тропы, организованные обозначениями изделий из ткани: «Зелени *фестонами* Перевит карниз» (Бенед.); *завеса* (Майк.), ср. «Развеяна *листвы завеса*» (Март.); «Светит зеленое *кружево*» (Бальм.); *кружево березки* (Бл.); «В прозрачном *кружеве акаций и цветов*» (Вол.); «Разорванное *кружево Деревьев* говорливых» (Паст.); «Лик березы — под *фатой* Подвенечной и прозрачной»; «И *листья*, как *салфетки*, метим»; «В шатрах каштановых» (Паст.); «Осень ранняя развесила *Флаги* желтые на вязах» (Ахм.); «Березы, пышным *стягом*, Спешат пред вещим магом Склонить главу свою» (Брюс.); «Весна развернула зеленое *знамя*» (Багр.); «На рыжие *ковры* похожие *леса*» (Бун.); «с зелеными *коврами леса*» (Бальм.).

По смежности с только что рассмотренной возникает параллель *листва* — *головной убор*: «Верба-невеста, молодка пригожая, *Зеленью-платом* не засти зарю!» (Кл.); «Он *платки* срывает с ветел И стрижет их наголо» (Паст.); «...ранняя весна На цыпочках привстала и деревья Окутала своим *платком* зеленым» (Тарк.); «Где ива вдовий свой *повойник* Клонила, свесивши в овраг» (Паст.); «Березка *зеленью берет*а Уже хвастнула пред сестрой» (Прок.); «Роща молодая Накинула малиновую *шаль*» (Комисс.); «Стоят дубы в *папах*ах *крон* нависших» (Колычев).

Листья уподобляются *меху*: «Зеленою *смушкой* покрылся кустарник» (Багр.); «Он в *овчине* густых *садов*, // в рукавицах овсяных пашен» (Асеев); «Вся в туманном зареве берез, В красно-бурой *шкуре листопада*» (Луг.), *пуху*: «Прозрачная весна В зеленый *пух* Петрополь одевает» (Манд.), *пряже*: «И лоза, радясь в *кудель*, Тайну светлую открыла» (Кл.), *сети*: «Он *сетью* зеленеющей Окутан *плющевой*» (Л.); «Ветер тихонько шевелит *Листьев* подвижную *сеть*» (Случ.), ср. «В плещущем *лиственном неводе* сад» (П. Вас.).

Новое опорное слово *тропа* возникает на основе смежности со старым и в других случаях. На фоне сравнения цветов со снегом возникает сравнение цветов с дождем: «...сыплются *Листья* дождем золотым» (Бун.); «А на закат наложен Был белый *траур черемух*, Что осыпался мелким Душистым сухим *дождем*» (Ахм.), ср. «От сонных черемух, осыпанных цветом И сыпавших *цветом*, как белым *дождем*...» (Надсон). На фоне уподобления заката и рассвета цветам появляется уподобление ягодам: «Пресловутый рассвет. Облака в *куманике* и *клюкве*» (Паст.); «Небо крашено *соком* растоптанных *вишен*» (Корн.). Губы — также не только цветы, но и ягоды: «губ *малина*» (Манд.); «губ *куманика*» (Кирс.); «рот — на *шиповнике* спелая *ягода*» (Асеев).

Расширение круга опорных слов на основе семантической смежности происходит и тогда, когда предмет речи — отвлеченное понятие. Например, помимо традиционных сопоставлений *душа* — *птица*, *душа* — *человек* в XIX, а в еще большей мере в XX в. развивается сопоставление души с другими живыми существами: животными, насекомыми, земноводными (*жаба*). Одновременно появляется ряд видовых обозначений: *ласточка*, *альбатрос*, *буревестник*, *горлица*, *воробей*, *чайка*, *ворон*, *ворона*, *гусь*, *сокол*, *малиновка*, *синица*, *щегол*, *стриж*, *коршун*, *кукушка*.

Снижение высокого

Важное направление развития образности в поэзии XX в. — снижение высокого. Реалии, осознаваемые по традиции как высокие — луна, звезда, солнце, море, небо, человеческое лицо, приобретают нетрадиционные образные соответствия. Тенденция к снижению высокого проявляется эпизодически у разных поэтов XIX в.: «Луна катится в зимних облаках, Как щит варяжский или сыр голландский»; «Посреди небесных тел Лик луны туманной. Как он кругл и как он бел, Точно блин с сметаной» (Л.); *Заколдованный месяц* — «Пригвожден на горизонте, Как аляповатый таз» (Жемчужников); «А в небесах луна, как таз, Суконкой вытертый, сей час Над темным городом всплывала» (Д. Минаев). В поэзии XX в. снижение реалий, окруженных поэтическим ореолом, имеет разные проявления. Опорные слова тропов черпаются из новых семантических полей. Видоизменяются традиционные образные ряды, включающие в себя нетрадиционные элементы.

Прямая полемика с традиционными поэтическими темами и образами («из любей и соловьев какое-то варево») сопровождается их снижением. Традиционные образы сталкиваются с их полемическим переосмыслением: «Значит — кто-то называет эти плевочки жемчужиной?» (Маяк.).

В некоторых образных рядах снижение образов — одно из проявлений более общего процесса — конкретизации и дробления ассоциаций. Особенно показательны в этом отношении уподобления разных предметов речи человеку. Для поэзии XX в. характерна широта и разнонаправленность ассоциаций, которые осуществляются в заданных рамках. На фоне высоких ассоциаций поэзии начала века заметен бытовой характер ассоциаций в поэзии более позднего времени. Так, развивается сравнение смерти с человеком: «невеста — смерть» (Вяч. Ив.); «И зато за мной, усталой, Смерть прискачет на коне, Словно рыцарь, с розой алой На чешуйчатой броне» (Гум.); «Но смерть-стрелок напрасно целится» (Кузм.); *смерть-садовница* (Цв.), с другой стороны: «Не диво встретить смерть под вечер, Как жницу в молодом овсе» (Клыч.); «Смерть, развратную жену!» (Сев.); «Смерть, как можайский почтальон, Заходит, не стучась» (С. Марк.); «Стои, спекулянт-смерть» (Асеев); «К сведенью смерти, старой карги» (Маяк.). Сравнение весны с человеком имеет такие разные выражения, как: *невеста-весна* (Бл.); «Девушкой-невестой снится мне Весна» (Бун.); «Зеленой феею пришла С кошницей, полною цветами» (Нарбут); «Прибрела весна, как странница, С посошком в лаптях берестяных» (Ес.); «Ах, и весна, воспетая не мной (В румянах тусклых дряхлая кокетка!)...» (Ход.); *сумасбродка-весна* (Заб.) и т. п. *Солнце*, в свою очередь, — «сумасшедший маляр», «кухарка» (Маяк.); «рыжий пьяница» (Александровский); «распаренный тамада» (Тих.); «наблюдатель на аэростате» (Паст.) и т. п.

Расширение круга ассоциаций у традиционно высоких предметов речи сопровождается переосмыслением некоторых устойчивых ассоциаций. Традиционная ассоциация *солнце* — *царь* употребляется еще в начале XX в.: «Царь, сжигающий богатый, Самоцветный свой венец!» (Вяч. Ив.). Позже она видоизменяется; в осно-

ве тропа лежит представление о кровавом царе, об убийце и убийстве: «...нас Солнце влечет, как *сатрап*» (Брюс.); «Через секунду / встречу я / *неб самодержца*, — / возьму и убью солнце!» (Маяк.); «*солнце* кровавым *Малютой*, отрешенное, скорбит» (Асеев), ср. «Закатное *солнце* казалось короной, *Кровавой короной убийцы-царя*» (Кирил.). И совершенно иная ассоциация в поэзии 70-х гг.: «И, словно золотой *Тутанхамон*, Сияет *солнце* из-под синей крышки!» (Мориц), навеянная тем, что в СССР показывали гробницу Тутанхамона.

Реалии, за которыми традиционно закреплена высокая окраска, изображаются в ином, сниженном свете. Снижению реалии способствуют прямые отрицательные оценки: «...идет метель. И тысячей дьячков Поет она плакидой — *сволочь-вьюга!*» (Ес.); «И подбородки... замазала она, все та же *стерва-ночь*, все та же *сволочь-ночь*, квачом своим багровым» (Нарбут); «Ночь уснула, дождем убаюкана, Спит старуха, младенца крепче. Эх, доверилась Сумраку-сыну и ты, *Ночь-карга!* земная хозяйка» (Брюс.); «Запретить совсем бы / *ночи-негодяйке* // выпускать / из пасти / столько звездных жал» (Маяк.); «Как совладать с *судьбою-дурой!*» (Ход.).

В однотипных ситуациях используются по-разному окрашенные средства: «Солнце смотрит и *смеется*» (Брюс.) — «Солнце из-за домишки // опять *ослабилось* на людские безобразия» (Маяк.); «На заре *умерла* золотая луна»; «Над морем из серого крепа, На призрачно-розовом шелке, *Труп* солнца положен; у склепа Стоят паруса-богомолки» (Брюс.); «Заря *умирала*» (Сельв.) — «вздрагивал, *околевая*, закат» (Маяк.).

Для изображения традиционно высоких предметов речи используются разговорные и просторечные глагольные метафоры: «а за солнцами улиц... *ковыляла* никому не нужная, дряблая луна» (Маяк.); «Солнце *шлялось* целый день без дела» (Асеев); «Из-за забора *вылезла* луна И нагло села на крутую крышу» (С. Черн.); «И вот над уборной из досок *Вылазит* неприбранная луна» (Багр.); *глазеет* луна (Кл.); «И даже лужи изумленные *глазели* Стоглазьем лопающихся пузырей» (Сельв.); «И не напрасно *лампа* с жаром *пялит* Глаза в окно и рвется со стола»; «Сырое утро ежилось и *дрыхло*» (Паст.).

Вместо традиционно поэтических слов употребляются их сниженные синонимы. Так преобразуются традиционные метафоры *лик луны*, *лик солнца*: «Луна, как дура, почти в исступлении, // глядят глаза *блинорожия* плоского» (Маяк.); «Солнце садится и пьяницей Издали, с целью прозрачной Через оконницу тянется К хлебу и рюмке коньячной. Вот оно ткнулось, уродина, В снег *образиною* пухлой...» (Паст.); «Видишь, *месяц краснорожий* Тоже лезет к нам в окно» (Вс. Рожд.), ср. «лошадиная *морда месяца*» (Ес.). В приведенных примерах стилистические замены нейтральных или высоких слов (*блинорожие*, *образина*) сочетаются с прямыми оценками (*дура*, *уродина*).

Определенный образ может употребляться и в традиционном варианте, и в обновленном, сниженном варианте: «Огромная разрушена страна, // над нею *хлюпает* и *плачет* небо, // ползучая слепая пелена» (Корн.).

Сфера употребления просторечных слов расширяется: они используются и тогда, когда у тропа, их включающего, нет устойчивого прообраза: «Пустыни смыты у

мира с *хари*» (Маяк.); «Ветер прет на ощупь, как слепой... Вон он бьется, обваривши *харю*» (Паст.); «Ногами запутаются в ужасе Над пунцовой *харей* лужицы» (Третьяк.); «Ей почему-то стало смешно от лужиц, От их пучеглазых *буркал*» (Сельв.). Просторечие становится основой метафор и в нетрадиционных контекстах и ситуациях: «Забастовка лишь *шастает* По мостовым городов»; «И город, *Артачась*, Оголенный, Без качеств, И каменный, как никогда, Стал собой без стыда» (Паст.).

В поэзии 10—20-х гг. важное место принадлежит депоэтизации традиционно высоких предметов речи. Установка на антиэстетизм вызывает к жизни свой словарь. Опорными словами тропов становятся слова, ранее находившиеся за границами поэтического языка. Шаг в этом направлении делает Блок: «диск больной, *Заплевавший* все в природе Нестерпимой желтизной». Соответствующий набор тропов ассоциируется с определенным литературным направлением. Брюсов, прибегая в поздних стихах к обытовленным средствам, осмысливает их как принадлежность чужой поэтической системы, например, в стихотворении «Футуристический вечер»: «Монетой, плохо отекающей, Луна над трубами повешена, Где в высоте, чуть нарумяненной, С помадой алой сажа смешана».

Целям нарочитой депоэтизации традиционно высоких реалий служат тропы, включающие обозначения физиологических отправления человека или животного: *пот звезды*; «гонококк соловьиный не вылечен В лунной и мутной моче» (Шерш.); «Даже солнце мерзнет, как лужа, Которую *напрудил* мерин» (Ес.); «А *тучам* по небу шататься невмочь, Лежат, как *нашлепки навоза*» (Корн.). Одно из опорных слов тропов такого типа повторяется: «Что ж, небо благодарность восприняло втуне: Зарит поля *бельмо*, налитое лению, И облака под ним повиснули, как *слюни*» (Нарбут); «На улице *сморкался дождь слюнявый*» (С. Черн.); «Луны лошадиный череп Каплет золотом сгнившей *слюны*» (Ес.); «И заря растекала *слюни* Над нотами шоссежных колеи» (Шерш.); «*Слюна фонаря* сухопарого» (Третьяк.).

Этот круг образов не получает распространения в дальнейшем. Напротив, тропы, основанные на обозначениях болезней, приобретают устойчивый характер, выходят за пределы определенного направления и времени. Обозначения болезней и болезненных явлений группируются вокруг традиционно высоких предметов речи: «*Бронхитное* небо слезится опять» (С. Черн.); «*Звезды* — черви (гнойная живая) *сыпь*» (Бурлюк); *звездная перхоть*, *гонококки звезд* (Шерш.); «небо, как грязный *парш*» (Третьяк.); «звезды высыпали, как *сыпь*»; «небо в золотой *коросте*» (Корн.); «А вечер рдел — // губная помадка, — // *чесоткой звезд* щекочась в небеси» (Асеев), ср. в поэзии более позднего времени: «над ширью полей порожних // *небес* весенний *синяк*» (Асеев).

Кроме того, обозначения болезненных явлений распространяются на широкий круг разнородных предметов речи: «Огромными *нарывами* вспухали Над кабаками *фонари*»; «...ударит Из бочек масла раскаленной жижей И, набухая, желтыми *прыщами*, Обдаст камень» (Багр.); «Купля *шкур*, пятнистых, как *тиф*» (Сельв.); *водянка дензнаков* (Третьяк.); *оспа полуслов* (Кл.); «В черной *оспе* блаженствуют кольца бульваров» (Манд.); «*лица* голубая *опухоль*» (Корн.). Тропы такого типа распространены в стихах Пастернака: «Мерзлый *нарыв мостовых* расковырян»;

«На старом месте старый *шрам* Ноябрьских *туч*»; «Бывают дни: черно-лиловой *ишишкой* Над потасовкой вскочит *небосвод*»; «Гуляет *рощ* зеленая *зараза*»; «Это сыплются стекла И *струнья* Расстрелянных *гильз*».

Депоетизации традиционных образов способствуют и тропы, в которые входят обозначения разного рода отбросов: *лунный опорок* (Ес.); *лунный обмылок* (Асеев); *обмылок ноги* (Заб.); *помои тумана* (Третьяк.).

При снижении образа может сохраняться указание на обычный круг ассоциаций. В сравнении Маяковского: «*глаза* у судьи — *пара жестянок* мерцает в помойной яме», — слово *мерцает* намекает на более обычное, традиционно поэтическое уподобление глаз звездам, драгоценным камням.

В поэзии 1910—1920 гг. депоетизация традиционно высоких предметов речи сопровождается поэтизацией быта. В связи с этим изменяется круг предметов речи, которые приобретают традиционные образные характеристики. Такие тропы могут полемизировать с традицией: «Я считаю на теле любимой *родинки*, Точно *звезды* считает в ночи *звездочет*» (Шерш.); «И тысячи студенистых *звезд* Ее небывалый *нерест*» (Багр.); «Как *звезда, царица мух* Над болотом пролетает»; «В волшебном царстве калачей, Где дым струится над пекарней, Железный *крендель*, друг ночей, *Светил небесных* светозарней» (Заб.).

Уподобление звезд украшениям встречается в поэзии XIX в.: «*Бисером перловым* высыпали *звезды*» (Мей); «В эфирной вышине, как *бисер* золотой, Горят лучистых *звезд* далекие *узоры*» (Надсон); *лучистый бисер* (Фофан.). Этот образ повторяется в поэзии XX в.: *звездный бисер* (Кл.); «А качнетесь Вы к выси, Где мигающий *бисер*» (Сев.); «*Звезда бисером* золотым дрожит» (Радимов). На этом фоне существует иное употребление слова *бисер*: *бисер пота* (П. Вас.).

Бытовое изображается как высокое и в других ситуациях: «Вот я и мучаюсь, Стирать нанята, Чтобы снежной мглою *Зацвели подштанники*» (Хл.); «Он готов нести *хвост* каждой *лошади*, Как *венчального платья шлейф*» (Ес.); «Как изукрашенные *стяги, Лопаты* ходят тяжело» (Заб.); «Курдючное — как *мрамор — сало*» (Шенгели). Традиционно высокие образные характеристики последовательно приписываются бытовым предметом. Например, в «Столбцах» Заболоцкого: «*Сепаратор, бог чухонский, Масла розовый король!*».

Бытовые предметы и ситуации изображаются при помощи церковных образов. Такова образность «Столбцов» Заболоцкого; ср. «И *самовар* на скатерти бумажной *Протодиакон*ом трубит протяжно» (Багр.).

Быт как источник опорных слов тропов

В поэзии XX в. не только предметом изображения, но и источником образных ассоциаций становится быт. В поэзии XX в. слова быта используются в качестве опорных слов разнотипных тропов неизмеримо чаще, чем в поэзии XIX в. При этом некоторые смысловые связи переходят из поэзии XIX в. в поэзию XX в. Таково, например, сравнение дождевых капель с гвоздями: «Вот *капля*, как *шляпка гвоз-*

дя, Упала...» (Бун.); «И вдруг шел дождь, тормозящий зелень, Швыряясь *гвоздями* все озорней» (Сельв.); «Мильонами *капельных гвоздиков* // к земле прибиваются лужи» (Кирс.), ср. «Ах, метель такая, просто черт возьми! Забивает крышу белыми *гвоздями*» (Ес.). Соответствующий троп есть у Некрасова.

Обозначения реалий быта в качестве опорных слов тропов проникают во все сферы изображения. Положение некоторых бытовых слов двойственно: они не только обозначают реалии предметного мира, но и окружены мифологическими или историко-культурными ассоциациями, связаны с устойчивыми образными параллелями и метафорическими архетипами. Слово *веретено* отсылает к мифологическому представлению о Парках, прядущих нить человеческой жизни, коса ассоциируется со смертью. За бытовым обликом тропа проглядывает его глубинный смысл: «И луны часы деревянные Прохрипят мой двенадцатый час» (Ес.); «Как маятник, ходит луна» (Ахм.). Наряду с этими словами опорными словами тропов становятся слова, не имеющие традиции поэтического употребления, слова с ограниченными ассоциативными возможностями. Часть таких слов включается в традиционные образные параллели, обновляя их.

Многие реалии, характерные для изображаемого быта, непосредственно не воспроизводятся, а входят в текст опосредованно — через троп. Таковы многие тропы Клюева, Есенина: «Как клуб *бересты* в ночи луна — Рассвету лапти плетет она. Сучит оборы жаровый пень, И ткет онучи чернавка-тень»; «И к звездной *кузнице*, дляковки, Плетется облачный обоз»; «Кузовок с *земляникой* — Солнце метит в зенит» (Кл.); «*Солнца* струганные *дранки*» (Ес.).

Характер тропов и, в частности, обозначения предметов быта в тропах мотивированы изображаемой ситуацией. С ситуацией связана метафора Мандельштама *труха звезд*: «Я по лесенке приставной Лез на включенный сеновал, — Я дышал звезд млечных *трухой*, Колтуном пространства дышал». Ситуацией продиктован характер ассоциаций в стихотворениях о рыбаках: «Луна — мой белый *поплавок* Над черною водой» (Ход.); «Наверху, надо мною, тонет луна, Как *пробковый поплавок*» (Корн.), в стихотворениях о зиме: «Пошла *полумесяца лыжа* // на полоз моих же саней» (Нарбут); «*лыжа* *месяца* теперь Скользит на розовом рассвете» (Петн.).

Традиционные образы и мотивы преломляются через бытовые ситуации и как бы вырастают из них. В стихотворении Ходасевича «Анюте» так передан традиционный мотив жизни как плавания по морю: «На спичечной коробке — Смотри-ка — славный вид: Кораблик трехмачтовый Не двигаясь бежит. <...> И верно — есть матросик, Что мастер песни петь... И я, в руке Господней, Здесь, на Его земле, — Точь-в-точь как тот матросик На этом корабле».

Некоторые устойчивые образные параллели приобретают проекцию на бытовые ситуации, переводятся в бытовой план. В поэзии конца XIX — начала XX в. повторяется образ *звезды — зерна*: «Горели *зерна звезд* — светильники земли» (Фофан.); «Что *зерна звезды*» (Случ.); «Рассеянные огненные *зерна* Произрастают в мире без конца» (Бун.); «И ночь текла, златые *зерна* сея, Над лоном вод, в дрожании зеркал» (Вол.); «по небу, где бурю пронесло, Рассеяно горячих, легких *зерен* Уму непостижимое число» (Корн.) и связанный с ним образ сева: «При первых *севах звезд* не-

мых» (Вяч. Ив.); «Бредет по туче седой старик. Он смуглой горстью меж тихих древ Бросает звезды — *озимый сев*. Взрастает нива, и зерна душ Со звоном неба спадают в глушь» (Ес.); «А звезды? Как зерна посеяны в поле» (Кам.); *звездный посев* (Асеев); «По небу разбросаны *звезд* сиротливые *зерна*, Но стебли лучей прорасти не успели из них» (Шефнер).

В поэзии 1910—1920-х гг. эти образы приобретают развитие: *звезды* — *мука*, *отруби*, соответственно *небо* — *сито*, *решето*: «С неба, изодранного о штыков жала, слезы звезд просеивались, как *мука в сите*» (Маяк.). Подобные тропы не только объединяются друг с другом, как в только что приведенном примере, но и существуют независимо друг от друга: *звезды* — *отруби*: «Мелкие *отруби*, рассыплются *звезды*» (Брюс.), *небо* — *сито*, *решето*: «С меланхолических *небес* Дождь брызжет, как из *сита*» (С. Черн.); «За окном расхлябанное *сито* Сеет копоть, изморось и мглу» (Кл.); «С площадки нырнуть, раздирая пальто, В набитое *звездами решето*» (Багр.).

Образ *звезд-крошек* связан и с другими представлениями о небе: «И кометный хвост Сметает метлой С небесного стола *крошки* скудных *звезд*» (Шерш.); «И *звезд* *просаяная окрошка* На синей небесной губе» (Кл.); «*Звезд* живое *крошево* // осыплет Туапсе» (Асеев).

Для некоторых текстов характерен определенный образный ключ, который обусловлен затекстовой ситуацией. Самые разнообразные ситуации приобретают образную проекцию, определяя характер развертывания метафоры и частные тропы. Таковы привлекавшие внимание исследователей тропы Маяковского: «Лысый фонарь // сладострастно снимает // с улицы / черный чулок»; «И еще не успеет // ночь, арапка, // лечь, продажная, / в отдых, / в тень, — / на нее / раскаленную тушу вскарабкал // новый голодный день».

Последовательно использует наложение одной ситуации на другую Пастернак. Метель изображается как Варфоломеевская ночь, дождь как чеканка денег, рассвет как роды: «Без родовспомогательницы, во мраке, без памяти, На ночь натываясь руками, Урала Твердыня орала и, падая замертво, В мученьях ослепшая, утро рожала».

Такой принцип развертывания образа характерен и для таких поэтов, как Мариенгоф, Шершеневич: «К *пристаням безумия* и вчера и сегодня *Мысли* бросали *чалок ленты* И опускали *сходни*» (Мариенгоф); «...не считая *потери* и Не копя *руб-ли радости* моей, Подводил в лирической *бухгалтерии* *Балансы* моих великолепных *дней*» (Шерш.).

Сходные реалии и ситуации — *закат*, *рассвет* — приобретают разнообразные образные преломления, которые продиктованы бытовой ситуацией, через которую они изображены и освещены. В позднем стихотворении Брюсова «Симпосион заката» закат изображается как пир, ср. «Вечер-*швейцар* В голубой *ливрее* — *подавал* Петербургу *Огненное пальто* зари» (Мариенгоф); «И мутно-багровое в клетку *пальто* Томило меня на *гвозде* заката» (Сельв.).

Сходные смысловые признаки приобретают разное преломление под давлением разных ситуаций: «*солнце*, как *жерло* в аду» (Кузм.); «Весь мир казался трупом, *Солнце* — *печью* Для грешников» (Вол.); «...*солнце*, Как *печь*, куда проталкивают

хлеб»; «И над волнами жаровой круглой Солнце выдвигается» (Багр.); «В духовках солнца // горы жаркое» (Маяк.).

Тропеическое осмысление бытовых ситуаций — не только способ выражения других ситуаций, но и способ переосмысления и обновления устойчивых тропов. Развернутые метафорические картины существуют не только самостоятельно, но и взаимодействуют с устойчивыми образами. На некоторые традиционные образные ситуации накладываются бытовые ситуации, изменяя смысл традиционных представлений. Бытовая ситуация, ставшая основой развернутого тропа, включает в себя традиционный троп в прямом или переосмысленном виде.

В поэзии XIX—XX в. распространено уподобление зари, заката огню, костру, пожару: «Золотой пожар за липами горит» (Бальм.); «В небе гас золотистый пожар» (Бел.); «Пожаром зари Сожжено и раздвинуто бледное небо» (Бл.); «Как пожар стоит Золотой рассвет» (Ес.); «Лежал закат костром багровым» (Ахм.); «О, величавой жертвы пламя! Полнеба охватил костер» (Манд.). От этого исходного тропа ответвляются тропы, обновляющие устойчивую смысловую связь: «Горит закат. На переплетах книг, Как угли, тлеют переплеты окон»; «пожарище заката» (Паст.).

Традиционное сопоставление заката и зари с пожаром, многократно использованное Пастернаком, в его строках: «Заря, как выстрел в темноту. Бабах! — и тухнет на лету Пожар ружейного пыжа» — осложнено и переосмыслено в соответствии с бытовой ситуацией, легшей в основу сопоставления «заря, как выстрел», традиционная форма выражения устойчивой образной связи — *пожар* непосредственно присутствует в тексте.

В стихотворении Ходасевича «Звезды» звезды изображаются как проститутки, проститутки — как звезды. Наряду с явно выраженным пластом сниженной лексики в стихотворении присутствует и традиционно поэтический пласт. Оба эти пласта не только противостоят друг другу, но и сплетаются друг с другом: «И под двуспальные напевы На полинялый небосвод Ведут сомнительные девы Свой непотребный хоровод». Традиционные обозначения звезды — *девы, хоровод*. Затем связь с традицией поддерживают слова *брильянтовые, алмазные*: «И, до последнего раздета, Горя брильянтовой косою, Вдруг жидколягая комета Выносится перед толпой... Летят алмазные подвязки Из мрака в свет, из света в мрак».

В явном виде присутствует устойчивый образ *звезда — алмаз* в строках Заболоцкого: «Приходит ночь. Бренча алмазною заслонкой, Она вставляет черный ключ В атмосферическую лунку». Устойчивый образ присутствует в тексте в переосмысленном виде.

В стихотворении Пастернака «Урал впервые» накладываются друг на друга ситуации обозначены в исходном сопоставлении: «Коптивший рассвет был сновидным. Не иначе Он им был подсыпан — заводам и горам — Лесным печником, злоязычным Горынычем, Как опий попутчику опытным вором». Один из рядов ассоциаций, выраженный словами *коптивший, печник*, представляет собой преобразование устойчивой смысловой связи *заря — огонь*, о которой уже шла речь в связи с другим стихотворением Пастернака.

Исходный образ не только видоизменен, но и подчинен новой ситуации, приведен в соответствие с нею. Метафора Маяковского «*отбросив белье до последнего листика, сады похабно развалились в июле*» переосмысливает традиционную образную связь *листва — одежда*, на которой основано множество тропов поэтов XIX — начала XX в.: «Роняет лес багряный свой убор» (П.).

Опорными словами тропов становятся самые разнообразные предметные обозначения, в том числе обозначения предметов быта — одежды, посуды, украшений, орудий труда, инструментов, оружия. Эти образные характеристики приписываются широкому кругу предметов речи, в первую очередь миру природы в разных его проявлениях.

Светила — украшения, знаки отличия: «*звезды — елочные бусы*» (Бел.); «сквозь далеких звезд кокошник Горят Печоры жемчуга» (Хл.); «Но ночь покуда снами веет В мерцаньи звездочных монист» (Нарбут); «И звезды снизаны в мониста На нити тонкие лучей» (Клыч.); «Солнце опалом на пальце // сияет на синий мир» (Асеев); «*Месяц в ухе серьгой*» (Цв.); «...повисший пустынно и утло, Здесь месяц с серьгой казачкою схож» (П. Вас.); «Висят меж сучьев звезды, как подвески, И как на ниточке луна» (Клыч.); «Блестит луна — твое запястье» (Гум.); «вырядились звезд ордена» (Маяк.); «Вон звезд веселые значки» (Асеев); «*Месяц круглый, как кольцо*» (Вс. Рожд.); «И звезды висят наподобие блях» (Корн); «Косматое солнце висит бунчуком» (Луг.).

В стихах Маяковского небесные светила превращаются в предметы быта: «Солнце моноклем // вставлю в широко растопыренный глаз»; «Мы солнца приколем любимым на платье, из звезд накуем серебрящихся брошек».

Луна, солнце — головной убор: «*шапка — месяц*» (Ес.); «*месяц — Божья камилавка*» (Кл.); «Луна — золотое сомбреро» (Сев.); «И в небе / Без толку / Висели пуговицы звезд И лунная Ермолка» (Утк.).

Светила и другие проявления природного мира — разнообразные предметы домашнего обихода: «звезд булавки золотые» (Манд.); «Звезда / синей булавкою сердце колет» (Нарбут); «Звезды острые, как бритвы, / небом ходят при луне» (Корн.); «Где гребнем облаков в ночном цвету Расчесано полей руно» (Хл.); «И береза, зелень кос Гребню ветра подставляя...» (Кл.); «Пусть солнце золотистым гребнем Отныне чешет наши нивы» (Кл.); «И гребешок из солнечных зубцов, // распутывая кудри облаков, откроет вдруг холодное лицо...» (Асеев); *лунный гребешок* (Ес.); «...луна — словно желтый гребень, Запутавшийся в волосах» (П. Вас.); «Не знаю, светит ли луна Иль всадник обронил подкову!» (Ес.); «Луну серебряной подковой Прибив на счастье у ворот» (Рыл.); «Не смотри, что на небе солнце величественно. Нет, это же просто поверье язычества. Солнышко, радостей папынька! Где оно нынче? У черта заморского запонка? Черт его спрятал в петлицу?» (Хл.); «Ночью... С сумою дорожной луны» (Паст.); «луны мешок травяной» (Ес.); *облак мешки* (П. Вас.); «солнцеву зыбку качает заря» (Кл.); «И солнце зыбкой К кустам привесь» (Ес.); «Солнце! Бирюзовая зыбка», «Океан качнулся, словно зыбка» (С. Марк.); *качели волн* (Сев., П. Вас.); *качели туч* (Третьяк.); «В санках озера над лугом Запоздалый окрик уток» (Ес.).

Луна, месяц — деньги: «небесный золотой» (Бл.); «Луна холодеет полтиной» (Паст.); «Луны начищенный пятак Блеснул сквозь паутину веток» (Г. Ив.); *месяц-пятачок* (Меж.); *звезды — деньги*: «И кули с червонцами звезд» (Хл.); «Звезды над водою по рублю» (Корн.); «И звезды — золотыми монетами Рассыпанные в камыши» (П. Вас.); «Звезды покатались, как рубли» (Прок.), *солнце — деньги*: «Нависло солнце над пустыней той Гигантскою монетою золотой» (Шефнер); «Как этот вечный болотный ей выдержать блеск, Зной, одиночество, мелкого солнца монету!» (Кушнер), *листья — деньги*: «Сады одевают сны золотые. Все оголилось. Золото струилось. Вот деревья призрак колючий: В нем сотни червонцев блестят! Скрыга, что же ты? Пойди и сорви, Набей кошелек!» (Хл.); «хрупкие листья червонцами на горностаевос боа» (Третьяк.); «Ущербные листья — гроши»; «Сентябрь-скопидом в котловин сундуки С сынком-листодером ссыпал медяки» (Кл.), *грибы — деньги*: «Лежали сыроежки, как монетки» (Нарбут); «Пятнистые пятаки ... сыроежек» (Паст.).

Основой тропов становятся обозначения веществ, применяющихся в быту: «Вся равнина покрыта сыпучей и мягкой известкой» (Ес.); «И седое небо, низясь, Сыплет пригоршнями известь» (Паст.); «Небо обмазано синькой влажной»; «Безвредною синькой покрылось окно» (Багр.); «Тает в бочке, словно соль, звезда» (Манд.); «Пусть солнце выплеснет Багряный керосин» (Мариенгоф); «По безжизненной Лодзи Бензином Растекся закат», ср. «И утро шло кровавой банею, Как нефть разлившейся зари» (Паст.); «Едкая как щелочь заря в горах размыла лед» (Шенгели).

Небесные светила, явления природы изображаются при помощи обозначения орудий, инструментов: «солнца электрический молот» (Зенк.); «О солнце, выше взлеты, Разбрызни лед литой О снеговые соты Кувалдой золотой» (Герасимов); *солнечный сошник*, *солнца соха*, *грабли зари*, *зари коса*, «цепами дождя обмолачивал»; «Клещи рассвета в небесах из пасти темноты Выдергивают звезды, словно зубья»; «Крючками звезд свивая в нить Лучи, ты ловишь нас И вершами бросаешь дни В зрачки озерных глаз» (Ес.); «Как примус, примутся мерцать» — о звездах (Маяк.); «...в электрическом небе качался // повернувшийся солнечный жернов» (Асеев); «Ветров иззубренные бороны» (Маяк.); «Пила белых гор» (Хл.); «И воздух, как пила, остер» (Паст.); «А я, как в детстве, жду довеска С небес, где виден продавец И золотая хлеборезка» (Мориц).

Как опорные слова тропов используются обозначения оружия: «солнце... Круглой бомбой над Мишею занесено»; «Только звезды летят картечью» (Корн.); «Луна за водяною кручей // бесшумным катится ядром» (Уш.); «Летит луна в прозрачных редких тучах Полупудовым пушечным ядром» (Жигулин).

Реалии природного мира уподобляются посуде: *тарелки лун*; «Рассветной крови муть Стекает с облаков — посеребренных ложек» (Мариенгоф); «И облака, как крашенные ложки, Крутясь, плывут в вареной синеве» (Паст.); «Солнце вовсю разливает желтки По снеговому фарфору. И седину отряхает сосна, И ледяные осколки повсюду... Это — весна! Это весна Зимнюю Бьет посуду!» (Утк.); «Трещал мороз, деревья вязли в кружке Пунцовой стужи, пьяной, как крюшон» (Паст.).

С сосудами, посудой сравниваются люди: «Здесь *бабы* толсты, словно *кадки*» (Заб.); «А где же *дамочки*, вы спросите, где милые *подружки*, Делившие со мною мой ночной досуг, Телосложением напоминавшие *графинчики*, *кадушки* — Куда они девались вдруг?» (Н. Олейников). Вместилищам и, в частности, посуде уподобляются части человеческого тела: «Как наполненные *ведра*, Растопыренные *бюсты* Проплывают без конца» (С. Черн.); *стакан черепа* (Хл.); «белый *кувшин Головы*»; «*жбан желудка*»; «*чашки рук*» (Ес.); «*глаз моих ушат*» (Шерш.); «И я мечусь средь животов огромных, Среди *грудей*, округлых, как *бочонки*» (Багр.); «С *животом*, подобным *тазу*» (Заб.) и части тела животных: *бутылки копыт* (Нарбут); «И ноги утканы в *стаканы копыт*» (Шерш.). Человека и части его тела характеризуют и другие предметные обозначения: «*шары* лощеных утренних *щек*»; «*Бороденка* торчала *Лаптем* худым» (П. Вас.); *пятаки пяток* (Нарбут).

В более сложном случае предмет имеет и предметное и непредметное соответствие: «*Жила* на лбу, Крутая, как *плетка*, Тяжелая, как *батрацкая жизнь*» (П. Вас.). Сравнения с предметами быта используются при изображении мира людей и в других ситуациях: «*Пресса* опять зажужжала б, как *примус*» (Сельв.).

Образные самохарактеристики поэта черпаются из бытовой сферы: «Если б я был царем Монтезумою, Сгорая, воображал бы я себя *сигарою*, Благоуханною, крепкою, старою» (Сол.); «Я страстию опутан, как *катушка*» (Н. Олейников).

Предметные обозначения в роли опорного слова тропа не замкнуты изображением природы или человека, сфера их употребления шире: «Пыхтит *вокзал*, как *самовар* На кухне...» (Маяк.); «И обручальный *перстень*, Толстый и углистый, Солидный, как *самовар*, Густеет красной медью На указательном пальце» (Сельв.); «*утюги пароходов* огладили море» (Третьяк.).

В результате переоценки ценностей возникают обоюдные тропы, в состав которых входят, с одной стороны, обозначения небесных тел, с другой, обозначения предметов быта: «И в зреющие овощи, в зеленые каналы Ложится *солнце* плоское, Как вычищенный *таз*» (Вс. Рожд.); «...словно *солнца* Заходящий *глаз*, Сверкал большущий медный *таз*» (Кам.). Солнце сравнивается с самоваром: «Два *солнца* навстречу: одно над землей, Другое — расчищенным вдрызг *самоваром*»; «Под клеткою *солнце* кипит на столе» (Багр.); «Как день вставал сквозною кисеей, Иконами и *самоварным солнцем*» (П. Вас.), самовар — с солнцем: «И *солнце* блещет ярче *самовара*» (Вс. Рожд.), звезды сравниваются с деньгами: «Кули с *червонцами* звезд» (Хл.) — деньги со звездами: «Я хочу поужинать, и *звезды* Золотые в темном кошельке» (Манд.).

Некоторые слова быта используются и как предмет сравнения, и как его образ: *провода*: с одной стороны, «*проводы*, как *провода*» (Цв., Паст.), с другой, «*Проводов* голубая *солома*» (Ес.); «он играет на *гитаре* телеграфных *проводов*» (Маяк.); «Он настраивает *арфу* Телеграфных *проводов*» (Утк.).

На фоне постоянно пополняющегося ряда опорных слов существуют повторяющиеся тропы с разными опорными словами: *луна* — *колесо*: «хромает ветхий *месяц*, Как половина *колеса*» (Сев.); «*луны колеса* затренькают по тракту» (Ок.); «*Колесом луны* за мною Ходит вечность в оправданье» (Мориц), *солнце* — *колесо*:

«Колесом за сини горы Солнце тихое скатилось» (Ес.); «Солнце крутится колесом» (Ход.); «все жарче солнечное колесо» (Корн.); «И солнечное в небе колесо» (Луг.); «Солнца огненное колесо» (Слуц.); «Солнце, похожее на колесо арбы, Легко, по-зимнему, катится» (Луконин), луна, солнце — шар: «Багрового солнца над нами шары» (Багр.), с разными уточнениями: «О солнце, кегельбанный шар» (Шерш.); «Луна удаляется белым, большим бильiardным шаром» (Корн.), мяч: «солнышко — как мячик» (Уш.); «Время... солнце, как мячик бросает» (Луг.), ср. «...на плече Завертится месячный кубарь» (Кл.), небо — бумага: «На бумаге синей, Грубо, грубо синей... Ветки-паутинки»; «свод картонно-синий» (Ан.); «синее, как папиросная бумага, / натянутое на обруч горизонта» (Кс. Некр.); «Скелеты бригадины, как черные бойцы, Вонзили копыта мачт в лазурную бумагу» (Багр.); небо — пол, паркет: «Гопак пальбы по небу топал, Полы для молний сотрясал Широких досок синевы, Полы небесной половицы» (Хл.); небесный паркет (Маяк.); «Был ли он звездный бал, Когда вихрились золотые стаи И волочили кружевные шлейфы Облака по синему паркету» (Мариенгоф).

Тропы, в состав которых входят обозначения предметов быта, образуют свои синонимические ряды: «снежные ширинки Дырявит посохом закат» (Кл.); «Опустило солнце осеннее Свой желтый и теплый посох» (Хл.); «И, как жерди златые, вытянет Солнце лучи на дол» (Ес.); «И солнечных дней золотые шесты Остались в распустьях моих» (Тих.).

Важный источник опорных слов тропов — обозначения пищи. В поэзии XX в. повторяются уже известные ассоциации: луна — сыр: «Небо сметаной обмазано. Месяц, как сырный кусок» (Ес.); «И по скатерти катится сыр полномесяца» (Брюс.); «Видит — подобна сырку Ломтиком в корочке алой На самом-самом вершине Луна, как ни в чем не бывало»; «Таяла луна, дырявая, как сыр» (Сельв.), луна, солнце — блин: «Это не в море, это не блин, — Это же солнышко Закатилось сквозь вас с слюной» (Хл.); «Луна скользит блином в сметане, Все время скатываясь вбок. За ней бегут вдогонку сани, Но не дается колобок» (Паст.).

Устойчивый характер имеет параллель светило — хлеб, связанная с фольклором: «То не тучи бродят за овином И не холод. Замесила Божья Матерь сыну Колоб. Всякой снадобью она поила жито В масле. ...Назвала я этот колоб — Месяц»; «Ковригой хлебной под сводом Надломлена твоя луна» (Ес.); «И солнце Таити — суропный калач — Почило на Пудожском блюде» (Кл.); «Ох, бел ты мой месяц, Меловой пирожок!» — в обращении к человеку (Цв.); «Пока раскаленным в печи караваем Не выглянет солнце обрезанным краем» (Вс. Рожд.); «каравай луны» (Рыл.), ср. загадку: «Над бабушкиной избушкой висит хлеба краюшка». Этот ряд продолжают и менее обычные сочетания: «вечерних звезд коврига» (Хл.); «Это черноморская ночь в уборе Вологодских звезд — золотых баранок» (Багр.).

Возникают и другие повторяющиеся смысловые связи: «И солнце маслом Асфальта б залило салат» (Паст.); «Жир солнца по крыше, как по бутербродам Жидкое, жаркое масло, тек» (Шерш.); «А луна — сияющее масло — Уходила тихо в бытие» (Корн.), ср. «По крышам ночь, как масло, потекла» (Багр.). Кроме того, крут

ассоциаций, почерпнутых из одного источника, расширяется: «*Месяц месит кутью на полу*» (Ес.); «*Месяц повис, как оранжевая сосиска*» (Багр.).

При помощи обозначений пищи изображаются и другие реалии природного мира: *облака: облачный кисель* (Маяк.); «...и поле отхлебывало Из черных котлов, забываясь, *Лапшу* светоносного облака» (Паст.); «*облака* проплывают, как *сало*»; «*Облаков* рассыпчатое *тесто* Проплывает, шлепая, над ним (Корн.); «Тучная сажа дымилась над базой, Обложив *жиром* пресную нудь Тряпичного неба» (Сельв.); «Как *сардинка* в оливковом масле, Одинокая *тучка* плывет» (Г. Ив.); «На кончике месяца, как на якутском ноже, розовато // лежат *облака*, / будто нельмовая *строганина*, // с янтарными желтыми жилами *жира* заката» (Евт.), *закат*: «*Закатно-розовый кисель* Ползет по торфяным угарам» (Кузм.); «то в море *закат* *киселем* раскиселится» (Маяк.), *заря*: «Сивея, разлагается *заря*, // как *сыворотка* мутного тумана» (Нарбут); «Кошкам на ужин в помойный ров *Заря* разливает *компотный сок*» (Багр.); «...по стеклу Будто разлив золотого *омлета* Или сентябрьский парк в Сен-Клу» (Сельв.), *небо*: «Горсти звезд. *Корка неба*» (Шерш.); «Твой зрачок в *небесной корке*» (Манд.); «В *сиропе* — в *синеве* густой — завязнуть хочет // *расслабленный, дрожащий судорожно кобчик*» (Нарбут), *вода, море*: «Розы в *шелковом бульоне*» — о купальщицах и море (Б. Лившиц); «*Морская синь*, золотясь, как *бульон*, Варила солнце в себе и сама В нем испарялась» (Сельв.); «в кущах оливы У *лимоначного залива*» (Сельв.), *снег*: «Я вижу, как пирожница-Зима *Муку* и *сахар* на дороги сыплет, Развешивает *леденцы* на елках, И пачкает лицо свое *мукой*» (Багр.); «*снега* шоколадная *халва*» (Шенгели); «И *снег* хрустит в глазах, как чистый *хлеб*, безгрешен» (Манд.), *земля*: «Весенний *кисель* жевали и ели Зубы сохи деревянной» (Хл.); *шоссейный кисель*; «*грязи рыжий шоколад*» (Паст.); «На скале черствее хлеба — молодых тростинки рош»; «*мясо красных глин*» (Манд.), *почки*: «*зеленая карамель почек*» (Шерш.), *туман*: «Старухи, сидя у ворот, Хлебали *щи тумана, гари*» (Заб.).

Опорные слова этого типа распространяются и на другие реалии внешнего мира: «*Булки фонарей и пышки крыши*» (Паст.); «Он (океан) *пельменем* глотнет в мокрый люк *Карбас* со скарбом и с нами...»; «Разве ж флаги величатся, Утыкав булавками город вдовий? Раскройте ж глаза — это *яичница* С огромным *желтком* человеческой крови» (Третьяк.); «*астраханская икра* асфальта» (Манд.); «И над всем этим роскошеством — Золотая *пенка* — *Вывеска* плавала, видимая далеко» (П. Вас.); «Дом — *пряник*» (Цв.) и т. п.

Подобные образы имеют опору в реалиях изображаемого мира: «Разнежившийся до ногтей покойник, В *цукатах*, Не мечтает он о войнах, И страсть его зависима от хорд, От радиусов: Чуть надрезан *торт* — Обтаптывает теорем края На кухне комсомольская *камея*, Весь мир, как *торт*, На секторы кроя» (Нарбут).

С пищей сравниваются части человеческого тела: «*Губы* — *клецки*, *нос* — *картофель*... *Волоса* — как *хвост селедки*, Бюста нет — *сковорода*» (С. Черн.); «Печенные *картошки* личек» (Маяк.); «*Мясистый нос*, *обрезком* колбасы Нависший на мышастые усы» (Нарбут); «Разворачивая *ладони*, Словно белые *блины*, Он качался

на попоне Всем хребтом своей спины» (Заб.); «мозга протухший *творог*» (Корн.); «растопылив *колбаски* своей пятерни» (Сельв.).

Смежные в реальной жизни пища и посуда оказываются смежными и в некоторых тропах: «Будет *луна*. Есть уже / немножко. / А вот и полная повисла в воздухе. // Это Бог, должно быть, дивно / *серебряной ложкой* // роется в звезд *ухе*» (Маяк.); «Ах, в *башке* моей, словно в *бочке*, Мозг, как *спирт*, хлебной едкостью лют» (Ес.); «Я посмотрел на город мой: Он, как *поднос с алибухари*, Горел на солнечном пожаре Золото-желтой бахромой» (Б. Лившиц).

У некоторых поэтов пища — основа разнотипных тропов. Например, в стихах Пастернака на всем протяжении его творчества. Помимо тропов, которые уже приводились, в его стихах содержатся и другие тропы, свидетельствующие о том, что диапазон применения однотипных опорных слов очень широк: «*Леденцом* лежала стужа За щекой и липла к небу»; «Капли благовеста *маслом* Проникали до предсердья»; «Как *масло*, били лошади пространство»; «И сказками метались мы, На *мятных пряниках* подушек».

В стихах О. Мандельштама, у которого одно и то же слово в одном стихотворении обозначает реалию, в другом служит опорным словом тропа, названия пищи имеют и самостоятельный характер, и тропеическое преломление. К тем примерам, которые уже приводились, можно прибавить и такие: «Скучные-нескучные, как *халва, холмы*»; «*стихов* виноградное *мясо*».

Параллельно уподоблению явлений природы пище развивается уподобление пищи — явлениям природы: «Там всходит огромная *ветчина*, Пунцовая, как *закат*» (Багр.); «И слаще, чем *заря* в оконце, Медовая *заря* в ковше» (П. Вас.); «Красна арбузная *мякоть*, Прохладная, как *заря*» (С. Марк.).

Рассмотренные группы слов сочетаются и с обозначением отвлеченных понятий. Наряду с сочетаниями, содержащими родовое обозначение *хлеб*, которое, с одной стороны, восходит к метафорическим архетипам *жизнь — сеянье, жатва* [Адрианова-Перетц 1947: 67—69], с другой, соотнесено с бытом, в поэзии XX в. распространены разные видовые обозначения: «Вином тоски и *хлебом испытаний* Душа сыта» (Вол.); «черствая *булка* вчерашней *ласки*» (Маяк.); *радости* *объедки* (Шерш.); «*истины* черствый *ломоть*» (Б. Лившиц); «Привыкли выковыривать *изюм Певучестей* из *жизни* сладкой *сайки*»; «Чреду веков питает *новость*, Но золотой ее *пирог*, Пока преданье варит соус, Встает нам горла поперек» (Паст.); «Ни о чем не думаю, пока *Жизнь* моя черствее *корки хлеба* И синей кобылья молока»; «Но как забыть, что был и черств и горек *Хлеб прошлого!* Кроши его, историк, И замеси на вымысле, поэт!»; «Я не хочу крошить по мелочам Священный *хлеб* отеческих *преданий*» (Вс. Рожд.); «Жизнь здесь *тесто* круто замесила» (П. Вас.); «жизни хрупкий *сухарик*»; «*хлеб* воспоминаний» (Шефнер); «правды *хлеб*» (Евт.); «последние *изюминки блаженства* в *житейском* колупая пироге» (Мориц), ср. «С хлебом ем, с водой глотаю Горечь-горе, горечь-грусть» (Цв.).

Обозначения предметов быта, вещей, пищи сочетаются и с вещественным, и с невещественным у одного и того же поэта: *котловин сундуки*; «*Сундук* железного *возмездья*» (Кл.), ср. «Бездонный *времени сундук*, Часы — творенье адс-

ких рук» (Заб.); «волны как клецки»; «клецки Немыслимых слов с окончанием на -изм»; «О детство! Кови душевной глуби»; «В ковшах оттаявших калош»; «И ковши Приморского бульвара, И спуска каменный чернак» (Паст.); «И жизнь трещала, как корыто, Летая книзу головой»; «Народный Дом, курятник радости, Амбар волшебного житья, Корыто праздничное страсти, Густое пекло бытия!» (Заб.); лунный обмылок; «Но споров тех пылких / обрывки, / обмылки / летели, как эхо, / обратно из ссылки» (Асеев).

В поэзии XX в. явно выражена тенденция включить бытовое слово в разные образные параллели, расширить их возможности. Это можно доказать на примерах слов *сапог*, *метла* (*веник*), *жернов*: *сапог*: «Сапожищи жизни грубой не оставили следов» (Ан.); «Сапогом судьбы, Слышишь — по глине жидкой?» (Цв.); «Девушки, те, что шагают Сапогами черных глаз По цветам моего сердца»; «Шаря корня широкий сапог» (Хл.); «Из сапога ночи выдернул рассвет желтую ногу И опустил в утренних облаков гуд» (Магиенгоф), *метла*, *веник*: *метлы тополей* (Бун.); «Пурговою метлицей Рассвет сметает темь, как из сусека сор» (Кл.); «Золотистой метелкой вечер Расчищает мой ровный путь»; «Дождик мокрыми метлами чистит Ивняковый помет по лугам»; «Окровавленный веник зари» (Ес.); «На метле революций на шабаш выдумок Россия несется сквозь полночь пусть!» (Шерш.); *ушища-веники*; *веник бунта* (Маяк.), *жернов*: «А города, подобно жерновам, Без усталости вращались и молотили Зерно отборное Из первенцев семейств На пищу демонам» (Вол.); «...жизнь, как жерновами, сутками, сознание мнет, дробя» (Брюс.); «На жернове суровых дней» (Кл.); *жернов любви* (Шерш.); «Осужден я на каторге чувств Вертеть жернова поэм» (Ес.); «Жерновами дум / последнее меля» (Маяк.); «Тогда просыпаются мельничные тени. Их мысли ворочаются, как жернова» (Паст.); «Великий жернов сердца» (Вол.); *жернова кишок* (Ес.); «Двумя жерновами Ходят лопатки» (П. Вас.).

Так наряду с устойчивыми опорными словами тропов (*зверь*, *птица*, *огонь*, *вода* и т. п.) складывается новый круг опорных слов.



Характер развития некоторых устойчивых смысловых связей в поэзии XX в. определен общей тенденцией к снижению, обытовлению образа. При переосмыслении традиционных образцов на первый план выходят разнообразные слова быта как синонимы опорных слов тропов. Обозначения предметов быта включаются в традиционные образные ряды, видоизменения их.

Для поэзии XIX — начала XX в. характерен обобщающий образ *мир* — *храм*, *храм вселенной*, к которому восходят разнообразные частные образы. Небесные светила уподобляются *лампадам*, *кадилам*, *свечам*, *паникадилам*: «огненны сии лампы» (Держ.); «Луну, небесную лампаду» (П.); «Ее лампада — месяц полный» (Л.); «От луны небесной, точно от лампы, Белый и прозрачный блеск разлит» (Фофан.); «И ждет, чтобы зажглись небес паникадила» (Вяз.).

Связь этих частных тропов с обобщающим в некоторых контекстах лежит на поверхности: «Немая ночь, сияют мириады Небесных звезд, — вся в блесках си-нева: То вечный *храм* зажег свои *лампады* Во славу Божества» (Ап. Григ.); «Тихо начинали Выходить *светила*, месяца предтечи, *Перед Божьим троном* зажигаю *свечи*» (Полон.). Слова *лампады*, *кадила* используются в поэзии начала века: «*звезда* — утра близкого *лампада*» (Вяч. Ив.); «И в небе теплятся *лампады Семизвездья*» (Вол.); «На белом небе все тусклей Златится горняя *лампада*» (Ан.); «И *месяца* погасшая *лампада* Дымится, пропадая в облаках» (Г. Ив.); «Ночь... зажгла небесные *кадила*» (Брюс.). Затем образ *мир* — *храм* вытесняется, а вместе с ним и соответствующие частные образы.

Наиболее устойчив троп *звезда* — *свеча*, который употребляется на протяжении всего XX в., сохраняясь и тогда, когда образ *мир* — *храм* утрачивает свою актуальность: «И семь золотых *семизвездий*, Как *свечи*, горели пред ним»; «И *свеч* небесных гаснут вереницы» (Бальм.); «*свечи* первых *звезд*»; «*свечкой звезда*» (Брюс.); «И ветел, и плетней, и *звезд*, Как сизых *свечек* шевеленье» (Паст.); «*Звезда*, горящая, как *свечка*, Пред светлым праздником зари» (Клыч.); «Явилась ночь, ушла обратно, И за окошком через миг Погасла *свечка-пятерик*» (Заб.); «*звезды* точно *свечи*» (Тих.); «И *звезды* бледно теплят *свечи*» (Слущ.); «Две *звездочки* сверху / поставьте *свечкой* / тому, кто остался доигрывать бой» (Возн.); *свечи созвездий* (Сам.), ср. «луна, как *свечка* местная, По ночам над нею брезжит» (Кл.).

В поэзии XIX в. используются уподобления небесных светил разным источникам света: *лампа*: «*Солнца лампа* огневая» (Бенед.); «*Луна* по-прежнему была Светла, как *лампа*» (Полон.); «*Вespera* скромная *лампа*» (Фет), *фонарь*: «*месяц-фонарь*» (Полон.); «*Луна* блестит за тучами Унылым *фонарем*» (Фофан.), *люстра*: «То сверкает вышина Миллионом *люстр* алмазных» (Бенед.). В поэзию XX в. переходят из поэзии XIX в. опорные слова *фонарь*, *люстра*: «И луна, как *фонарь*, озаряла нас отсветом красным» (Бел.); «*Месяц* будет вам — красный зловеющий *фонарь*» (Бл.); «*Луна* подымет свой *фонарь* И проплывет» (Нарбут); «*Фонарями* разбросалась луна» (Сев.); «Гляди, луна Уж зажигает нам *фонарь* дорожный» (Цв.); «*Фарфоровый фонарь* — прозрачная луна, В розетке синих туч мерцает утомленно» (Багр.); «*Луна*, как китайский *фонарик*, Зажглась над далекою сопкой» (Шубин); «*фонари Стожар*» (Герасимов); «Черная ночь. Без *звездных фонарей*» (Маяк.); «*люстра южных звезд*» (Мануйлов); «И *люстрой* высоко под облаками... Невидимое *солнце* вновь зажглось» (Зенк.).

На развитие этого ряда накладывает отпечаток изображаемый быт, который становится источником таких образов, как: «Что нам застылые в сини *ракеты* Вечно неведомых *звезд!*» (Брюс.); «*Месяц* погас, как дрянь-огарок, Но напоследок головой покачал» (Горянский); «*Месяц* засветит *лучинкой*»; «*звезды-лучинки*» (Кл.); «Ночью... со связками зрелых *горелок*» (Паст.); «Я хотел бы вернуть и поверить снова, Что вот эту луну, Как *керосиновую лампу* в час вечерний, Зажигает фонарщик из города Тамбова» (Ес.); «*Луна* Чадит мне, как *ночник*» (Март.); «*Солнце*, словно *лагерный прожектор*, Риве бьет в безумные глаза» (Евт.); *электричество звезд* (Мориц).

С другой стороны, земные источники света характеризуются через обозначения небесных тел: «Говорят электричеством луны» (Брюс.); «Электричество — наша звезда»; «Были солнца в сверканьи витрин» (Бл.); «солнца улиц» (Маяк.); *электрические солнца* (Сельв.); «Смотрю в штукатурное небо На *солнце* в шестнадцать свечей» (Ход.); «В ослепительном свете *электролуны*» (П. Вас.); «Электрический фонарик, Как звезда, горит в руке» (Г. Ив.).

Образная параллель *небо — вместилище, сосуд* в поэзии XIX в. имеет несколько конкретных выражений. Одно из них *небо — фиал*: «Навес раскинут голубой! Взгляни, прекрасная, над нами, Как опрокинутый *фиал*, Он в землю упершись краями, Нам общий храм образовал» (Бенед.), второе: *небо — чаша*. Это уподобление несколько раз использует Бенедиктов: «*Чаша неба* голубая Опрокинута на мир»; «Вам лазуревая *чаша* Открывается до дна». Как пишет В. В. Виноградов, «запомнившееся Пушкину (по свидетельству И. И. Панаева) в стихах Бенедиктова сравнение неба с опрокинутой чашей еще раньше встречается в... статье Н. Бестужева: “Небо, как опрокинутая чаша с алмазными звездами своими, отражается в совершенно тихой поверхности моря” (ст. “Об удовольствиях на море”, “Полярная звезда” на 1824 год)» [Виноградов 1941: 239]. Уподобление неба чаще используют и другие поэты: «Далекий *небосклон*... Как будто *чаша*, розовой чертой, Зари сияньем ярко обведен» (Ап. Григ.); «светят краше У него, царя небесных сил, Груды бриллиантовых светил В ясном *небе*, как в лазурной *чаше*» (Мережк.). Слово *чаша* для обозначения неба продолжает употребляться и в поэзии XX в.: «И для ожившего дыханья Возможность пить благоуханья Из *чаши ливней* золотых»; «Что ни день, теплей и краше Осенен простор эфирный Осушенной солнцем *чашей*: То лазурной, то сапфирной» (Ан.); «*Чаша ночи* восточной звездой Занялась в поднебесьи» (Вяч. Ив.); «*Небо — синенькая чаша*» (С. Черн.); «И все бледнее губы наши, И смерть переполняет мир, Как расплеснувшийся эфир Из голубой *небесной чаши*» (Ход.); «*Неба яшмовая чаша*» (Шубин); «Нам становится тесно под синей *небесною чашей*» (Шефнер).

В поэзии XX в. круг обозначений неба, основанных на смысловой связи *небо — сосуд*, расширяется. В начале века небо обозначается высокими словами *потир*: «И маки сохлые, как головы старух, Осенены с небес сияющим *потиром*» (Ан.); «потир земли, *потир небес*» (Вяч. Ив.); «вечер из *потира* Льет по небу живую кровь» (Брюс.), *купель*: «*Купелью* кристальной Ты твердь улегчила — и тонет Луна в среброзарности сизой» (Вяч. Ив.); «И вновь крестить нагую душу В *купели неба* и морей» (Бун.); «Из купола небес, как из *купели*» (Кузм.), ср. во второй половине века: «Из голубой *купели* Лучи лились на нас» (Сам.).

Постепенно на первый план выходят тропы, включающие обозначения предметов быта и, в частности, посуды: *чашка*: «*Чашка неба* расколота» (Ес.); «И артельная *чашка небес* Опрокинута кверху дном, И на самом крае ее Месяц ломтиком дыни прилип (Кс. Некр.), *котел*: «Синий суп в *звездном котле*» (Оцуп); *котел небосвода* (Шубин), *ковш*: «звездный *ковш*» (Кл., Цв.); «*ковш* серебряный — это *небо*» (Наров.), *блюдо*: «На *небесном* синем *блюде*» (Ес.), *таз*: «Тяжелый *таз* Осенних звезд Не каждому дано перенести» (Мариенгоф); «Лежу, ленивая амеба, Гляжу, прищуря

левый глаз, В эмалированное *небо*, Как в опрокинувшийся *таз*» (Ход.), *стакан*: *Звездный стакан* (Хл.); «в *небес* голубом *стакане*» (Шерш.), *цистерна*: «*Небо* кажется бездонною *цистерной*» (Багр.), *плошка*: «Над землей луна висит. Над землей большая *плошка* Опрокинутой воды» (Заб.), *корыто*: «*Небо* опрокинуто *корытом*» (Прок.), *крынка*: «*Небо* — точно глиняная *крынка* С розовым топленным молоком» (Вс. Рожд.), *тарелка*: «Как *тарелка*, *небо* чисто вымыто» (Тих.); «И *тарелкою* белою, битой *Небо* висло над каждым из нас» (Адмони), *лоханка*: «Кипи, *небесная лоханка*, От горя нашего кипи!» (Светл.), *кадь*: «*Небо* — набитая звездами *кадь*» (Рыл.), *бутыль*: «В облачной *бутыли* Плыла луна Молочным пузырем» (Мориц). В ряду соотнесенных тропов появляется и родовое обозначение: «По колеям *небесного сосуда* Аэролит протрется» (Третьяк.).

В поэзии XIX в. *море* — *чан*: «Про кого ты там колдуешь, Ночью, в *чане* волн седых?» (Вяз.), *котел*: «*Море* как *котел*» (Ф. Глинка), *чаша*: «Ты так прекрасна, *чаша* синих *вод*» (Случ.). В поэзии XX в. уподобление водоема чаше повторяется: «Нет! Ты не символ мятежа, Ты — Смерти *чаша* пировая» — о море (Ан.); «И *чаши* недвижной *воды* Совсем бы казались пустыми, Но в них отразились сады» (Бун.); «*Озеро*, как *чаша*, колдовское» (Кл.); *чаша вод* (Кузм.); «Вы видели *море* такое // прозрачным, как *чаша* вина?» (Асеев); «*Море* взбунтуется, закипит *Чашей*, бурлящей и безмерной» (Багр.); «Опять мне блеснула, окована сном, Хрустальная *чаша* во мраке лесном»; «В лазурную *чашу* сияющих *вод* Спускается сонный Гурзуф» (Заб.); *чаша озер* (Матв.).

Одновременно используются и другие обозначения — родовое: «И пены бледная сирень В черно-лазуревом *сосуде*» (Манд.) и множество видовых. Так же, как в предшествующем случае, некоторые образы имеют высокий характер: *купель*: «И *вешних вод купель*» (Сев.); «В *купели* неба и *морей*» (Бун.); «Цветет болотная *купель*» (Ес.), *лампада*: «Волной захлебываясь, на волос От затопленья, за суда Ныряла и светильней плавала В *лампаде* камских *вод* звезда» (Паст.). Основное место принадлежит тропам, включающим обозначения предметов быта: *чашика*: «Спокойно маленькое *озеро*, Как *чашика*, полная водой» (Гум.), *блюдо*: «Туда, где *моря* блещет *блюдо*» (Маяк.); «Большое *озеро* как *блюдо*»; «И над *блюдом* баварских *озер* С мозгом гор, точно кости мосластых» (Паст.), *блюдце*: «*блюдце моря*... блестит» (Уш.), *кувшин*: «*Кувшины* издревле умершего *моря* Стояли на страже осени серой» (Хл.), *тарелка*: «Все шире *вода* — голубая *тарелка*» (С. Черн.), *лохань*: «*Океан* — избяная *лохань*» (Кл.), *кринка*: «закат Полощет в озере, как в *кринке*, Плеща на лес кумачный плат» (Кл.), *ковш*: «*ковш* узорчатый — озерышко Ильмень» (Кл.); «*ковши озер*» (Ручьев), *баклага*: «И плещется взморье-баклага» (Кл.), *бадья*: «*Море*: ярая *бадья*» (Цв.), *бокал*: «*бокал Байкала*» (Третьяк.), *ванна*: «Других глотает *морская ванна*» (Маяк.); «Здравствуй, Красное море, акулья уха, Негритянская *ванна*, песчаный котел!» (Гум.); «Как на рассвете видеть странно // богов с седой бородой!.. Их *океан* — большая *ванна* // с позеленевшею водой» (Асеев), *умывальник*: (*море*) «Какой огромный *умывальник*» (Ход.), *корыто*: «Азовского *моря корыто*» (Багр.); «Балтийского *моря корыто*» (Корн.); «Не гордились былым *корытом*, Запорожец,

дід Дніпро» (Вс. Рожд.), *кастрюля*: «Млеет морская медь... Красное дно *кастрюли*, Полно тебе блестеть» (Кузм.).

Менее длинный ряд соотнесенных тропов составляют тропы с аналогичными опорными словами, рисующими луну: *чаша*: «Когда же закруглится по краям, Она горит, как *чаша* золотая, В которой боги пить дают богам» (Бальм.); «Снова встает луна молодая — *Чаша*, полная медом густым» (Вс. Рожд.), *кубок*: «Луна — как пенящийся *кубок*, Среди летящих облаков» (Г. Ив.), *ковшик*: «И на небе *месяц* *ковшиком* горит» (Бальм.); «Луна — как белый надо мной каленый / край *ковша*» (Корн.), *кувшин*: *кувшин* луны (Ес.), *лоханка*: «Мойте руки свои и волосы Из *лоханки* второй луны» (Ес.); «и гул и полыханье Окаченной луной, как из *лохани*, Пучины» (Паст.), *бадейка*: «Окунуть бы в каждой кринице Золотую *бадейку* луны» (Тряпк.).

Троп с родовым обозначением *ткань неба* (Бенед.), повторяющийся в XX в., имеет множество видовых соответствий и в поэзии XIX, и в поэзии XX в. Небо уподобляется *бархату* (Некр., Надсон, Брюс., Бл., Бел.), *шелку* (Ахм., Багр., Маяк., Луг., Светл., Шенгели), *атласу* (Бел., Луг.), *парче* (Вяз., Бел.). Этот ряд пополняют обозначения более простых, дешевых тканей: *холст*: «И *холстов* беленых С высей освещенных Реют полога» (Вяч. Ив.); «небо мертвенней *холста*» (Манд.), *ситец*: «серенький *ситец* небес» (Ес.); «тусклый звездный *ситец*» (Хл.), *сукно*: *суконное* небо (Багр.); *сарпинка*: «Небо, бывшее ярче *сарпинки*, В день, когда мы вошли в Кара-Кум» (Саян.), *парусина*: «Затянулось небо *парусиной*» (Кам.); «Самолеты порют *парусину* неба» (Случ.).

Небо уподоблено самым разнообразным изделиям из ткани. В поэзии XIX в. — *полог* (П., Фет), *покров* (Хом.), *пелена* (Бенед.), *лента* (Язык.), *риза* (Майк.), *коввер* (Льдов), *саван* (Вяз., Надсон), *покрывало* (Случ.), *завеса* (П.). В поэзии XX в. эти опорные слова отчасти повторяются: «Варшавское небо — прозрачная *риза*» (С. Черн.); «*Ризою* над землею Свесивший небеса» (Ес.); «Если звезд *коввер* тобою вышит» (Маяк.); «На синем *ковре* небес Висит драгоценная сабля» (Кам.); «Над усталую пустыней Развернулся *полог* синий»; «не поднять тяжелого *покрова* Седых небес» (Сол.); «И, как *завеса*, мутны небеса» (Брюс.), *лента* неба (Бун.), *покров* (Вол.).

В то же время ряд соотнесенных обозначений становится необычайно широким, пополняясь все новыми словами, среди которых важное место принадлежит бытовым обозначениям: «Вот сизый *чехол* и распорот» (Ан.); «Чтоб треснул зенит и упало бы Небо дырявым *плащом*?!» (Брюс.); «Дыряв и хлябок небесный *плат*» (Кл.); «Синий *плат* небес» (Ес.); «Но и там истлевает *высь* везде, Как *платок* полосатый сартовский» (Асеев); «небу в *шаль*» (Маяк.); «Небо в океане, как персидская *шаль*» (Г. Ив.); «Так похоже на черную *мантилью* Пахнущее ладаном февральское небо» (Ив.); «Прорвана суровая *попона* звездными ежами» (Нарбут); «Ветер синюю *блузу* неба полощет» (Герасимов); «*небосвод* — сереющий *подол*» (Шерш.); «Все небо, как *парус* холстинный, Вспорол холстинным ножом» (Вс. Рожд.); *неба кант* (Недогон.); «Все это небо синее — на вырост, Как мальчика веселая *матроска*» (Эр.); «неба дымная *овчина*» (Тих.); «Как *занавески*, Синее небо в пробоинах стен» (Гудз.); «Неба синяя *рогожка*» (Мориц).

Обозначения предметов быта передают разные внутренне связанные представления о небе и звездах: *небо* — *шапка*, *колпак*: «Беззвучно вращается свод небосклона, Расшитый звездами, как *шапка* паяца» (Ход.); «А синий *Колпак* С бубенцами звезд» (Мариенгоф); «Над голубеющим *колпаком*, Под золотым многоточьем» (Утк.); «Просыпали в ночь // расчернее могилы // звезды-табачишко // из *неба кистета*» (Маяк.); «А *небо* в звездах, как *кожух* в репье» (Нарбут). На другом полюсе такие образы, как *синяя схи́ма* (Вол.), *звездный шлем* (С. Марк.).

Так же развиваются новые образные ряды. В новых образных рядах в 10—20 гг. важное место принадлежит отрицательным ассоциациям. Ряд образов, основанных на смысловой связи *солнце* — *насекомое*, включает в себя, с одной стороны, такой троп, как: «*Солнце* — *божью коровку* Аллилуйем встречать» (Кл.), с другой стороны, тропы: «...*солнце*, как *паук*, Дрожит в сетях алмазной паутины» (Вол.); «*солнце*... назойливым *оводом*» (Маяк.); *солнца вша* (Маяк.); «И когда по утрам из загложших грядок Багряное *солнце* лучи подьмелет: Казалось, — кровавая *Вошь* из ада, Карабкаясь ножками, Лезет на землю» (Сельв.).

В свою очередь звезды, с одной стороны, *пчелы*, *осы*, *комары*, *светляки*, *бабочки*: «Точно *рой* златистых *пчелок*, *Звезды* на небе блестят» (Майк.); «*рой* священных *пчел*» (Вол.); «Чтобы *зерна* под крышей небесною Озлащали, как *пчелы*, мрак» (Ес.); «в окна вползали корни Все растущей луны между *звездами ос*» (Шерш.); «Кружит *звезд мотыльковый рой*» (Ес.); *звезды-комары* (Кл.); «Уже *завездились* ночные Полей небесных *светляки*» (Сев.); «*Светлячки* *Небес* ползут» (Кам.); «На запруде ночной *Звезды* вьются, как желтые *мошки*» (Луг.); «*звезды*, брезжущие на лету Над мокрыми сентябрьскими садами, Как *бабочки* с незрячими глазами» (Тарк.), с другой стороны, *клещи*, *гниды*, *мухи*: «Вселенная спит, // положив на лапу // с *клещами звезд* огромное ухо» (Маяк.), ср. «*Заря*, как *клещ*, впиалась в залив» (Паст.); «Не подвиг рассекать ущелья, *Звезды-гниды* раздавить ногтем» (Кл.); «А на небе, словно его загадили *мухи*, / роятся зеленые *звезды*» (Горянский); «Сколько *звезд*! Как *микробов* в воздухе...» (Возн.).

Толчок развитию синонимических рядов дает разрушение устойчивых представлений. На протяжении всего XX в. свет уподобляется острым и колющим предметам, в частности, оружию. Исходный образ *стрелы* имеет мифологическое происхождение — стрелы бога Аполлона: «Рады *стрелам* вы жарких *лучей*» (Ан.); «умер от *солнечных стрел*» (Бел.); «И *стрелы летнего огня* Так упоительно не строги» (Кузм.); «Как от пьяного солнца бесшумные падали *стрелы*» (Манд.). Одновременно развивается синонимический ряд со словами *копье*: «Снова красные *копья заката* Протянули ко мне острие» (Бл.); «Вонзайте в небо, фонари, *Лучей* наточенные *копья*» (Бел.), *луч-копье* (Город.), *меч*: «Длинный *луч*, как острый *меч*, Сердце светом пронизал» (Бл.); «Солнце в терем врезалось — Что *меч* золотой» (Цв.); «И *солнца* желтые *мечи* Пронзали полдня первый час» (Нарбут); «*солнца* огненного *меч*» (С. Марк.); «Уже летят *зари мечи*» (Кирс.); «Была разъята ночь *мечами света*» (Вс. Рожд.); «в скрещенье *огненных мечей*» (Санников); «скрестились *лучи*, как *мечи*» (Иск.), *кинжал*: «Поутру *луч* солнечный будет — Как *кинжал*» (Брюс.), *шпага*: «Протянут тонкий, яркий *луч*, Как *шпага* остро-ог-

невая» (Кузм.), *штык*: лунный *штык* (Мариенгоф), *секира*: *секиры зари* (Маяк.), *клинок*: «И *зари клинок* тончайший Был над шеей занесен» (Тих.), *рапира*: «Просочились *лучи* его в дыры, Точно стены прошли *рапиры*» (Горб.), ср. «Солнце выбросило свои *рапиры*» (Пильняк).

Одновременно в круг опорных слов вовлекается широкий круг обозначений разнообразных острых, колющих, режущих бытовых предметов: *иглы*: «...златые *солнца иглы* колют» (Ан.); «*Луч* вонзился в прожженное сердце стекла, Как *игла*» (Бл.); *иглы света* (Бел.); «От огней *Иглы* тянутся *лучами*» (Вол.); «От луны *лучи* протягиваются, К сердцу *иглами* притрагиваются» (Брюс.); «И *солнечные* быстрые *иголки* Кули с мукой и солью серебрят» (Тих.); «Точно медь в самородном железе, *Иглы* пламени врезаны — печь» (Гум.), *лезвие*: *лезвие заката* (Ес.); «Утро точит свое *лезвие*» (Асеев); «Зверь пошел по *лезвию луча*» (Луг.); «для того ли эти *лезвия*, Чтоб по ним ходили» — о лучах прожектора (Кирс.); «Над лампадой — гильзой с керосином — Плясало *лезвие огня*» (Гудз.); «*прожекторов* косые *лезвия* Ночное небо полосуют снова» (Рыл.), *бритва*: *бритва луча* (Маяк.); «Словно *бритва*, *рассвет* Полоснул по глазам» (Выс.), *нож*: «Сверкает, точно *нож*, *зарница*» (Ход.); «Густое свищет *пламя*, *Ножками* вырываясь из бойниц» (Багр.); «Май (...) небо Пырни *Солнца ножом*» (Третьяк.); «Вечерней *зари* Окровавленный *нож*»; «*Заря* кидала медные *ножи*»; «*Ножками* пламенными мрак распорот» (Луг.); «О, лунный *луч*, Словно отцовский *нож*» (Сулейм.), *ножницы*: «Пока *лучей* тугие *ножницы* Не распороли все полотна» (Л. Озеров), ср. «в небе *ножницы* *прожекторов* кроили темноту» (Пильняк), *коса*: «Отзвенела по траве сумерек *Зари коса*» (Ес.), *спица*: «Солнце низкое садится. Вот оно в затон впилося И оттуда длинной *спицей* Протыкает даль насквозь» (Паст.); «Солнце прыскает *спицею*» (Нарбут), *ножки циркуля*: «*Прожекторы*, как *ножка циркуля*, Лучом вонзились в коновязи» (Паст.), *вилы*: «Сугробов последние туши Вздывают *вилами лучей*» (Герасимов), *кол*: «Рекламы / угробливают / *световыми колами*» (Маяк.), *кирка*: «солнце мякоть снега грызло золотой *киркой*» (Мариенгоф), *штопор*: «*Штопором* лунного *света* точно Откупорены пробки окон и домов» (Шерш.), *бурав*: «*Луч...* Входит в темные недра, Как алмазный *бурав*» (С. Марк.).

Первоначальные ассоциации, обеспечивавшие устойчивость образа, стираются. Из одного ряда опорное слово перемещается в другой, где оно осознается сначала как один из членов определенного тематического ряда (оружие), а затем как член ряда обозначений предметов быта.

Некоторые другие устойчивые представления также становятся источником свободного использования видовых обозначений внутри заданного ряда. По одной модели развивается несколько образных рядов, ответвляющихся от сложного исходного образа. Восход и закат солнца изображается при помощи образов крылатых коней, колесницы, восходящих к античному мифу. Эти образы появляются при воссоздании мифа, например, в трагедии И. Анненского «Меланиппа-философ»: «О Гелиос! твоих *Колес*, о бог, сияющие *спицы*... Так радостно мелькают», в стихотворении В. Брюсова «Фаэтон»: «Как в полдень *колесница Феба* Стоит на ясной высоте, По крутизне земного неба И я взнесен к своей мечте», в стихах Вяч. Ива-

нова: «Ты сердцу близко, солнце вечернее, Не славой нимба, краше полуденной, Но тем, что коней огнегневных К ночи стремишь в неудержном беге». В ряде случаев сохраняется указание на мифологический источник образа, который перенесен в новую ситуацию: «И по дуге сходящей неба Направлю колесницу Феба — Зажечь стопламенный закат» (Брюс.). В строках поэта начала XX в., биографа А. Блока, В. Княжнина прямо указывается на миф: «Ночь в море, далекая, тонет, Движенье сильней, все шумней — То Гелиос по небу гонит Квадригу крылатых коней».

Образ колесницы отрывается от мифа и превращается в устойчивую метафору: «Так в час торжественный заката, Когда, растаяв в море злата, Уж скрылась колесница дня...» (Л.); «Там ездит солнца колесница» (Бенед.); «Сквозь скрежещущий и ржавый грохот Колесницы пламенного дня»; «В облаке пламенной мысли Мглистые кони влекли Огненный груз колесницы» (Сол.); «Смотри, бежит и исчезает мгла Пред солнечною светлой колесницей» (Г. Ив.); «И с востока снова катится Колесница поднебесная» (Ахм.).

В таком же направлении преобразуются и другие образы, связанные с ездой на колеснице: «Вся Россия — в раскатах телеги пророка Ильи. Вся небесная высь — в полосе огневеющей гривы, В переброше копыт, в перескоке и ржаньи коня» (Бальм.); «Катит гром свою телегу» (Манд.), ср. «Где колесница небес безотъездная Искрой полярной блестит» (Бенед.); «А там Медведица, тележкой Гремя, ползет на небеса» (Город.); «Распряженный огромный воз Поперек вселенной торчит» (Манд.). Оба эти ряда в той или иной мере соотносены с исходными мифологическими образами, но связь с ними ослаблена или стерта.

Появляется и ряд тропов со словами, соотношенными со словом *колесница*: «Или возит кирпичи Солнца дряхлая повозка» (Манд.). Форма традиционного образа меняется в соответствии с изображаемой средой: «А солнышко! — Словно с разбегу С холма из-за лысых раkit Свою золотую телегу Все выше и выше катит» (Клыч.). В стихотворении М. Зенкевича «Возка снопов» тому, что происходит в мире людей, соответствует развернутая картина в мире природы, в основе которой лежит традиционный образ, переосмысленный под давлением изображаемой ситуации: «А вечером солнце, как последний Захлопотавшийся в полях хозяин, Нацепивши на тормоз заднее колесо, Осторожно спустило с лиловой кручи Грузенную облачными снопами фуру И свалило пылающий огненный скирд У широкого черного тока ночи, Где начали отвеиваться первые звезды».

В поэзии XX в., кроме того, развивается два ряда тропов, источником которых служат опорные слова сложного мифологического образа. Крылатые кони («Крылатые кони по эфиру Летят и рассекают мрак» — Держ.) преобразуются в простых коней: «Солнце пустило коня желтогрива» (Город.). Слово *конь* — отправная точка в развитии образного ряда, включающего обозначения животных: «А солнышко, словно кошка, Тянет клубок к себе» (Ес.); «Туча — ель, а солнце — белка С разолоченным хвостом»; «солнечные белки, солнце — кит» (Кл.); «Когда сбежали испаренья И солнце, колыхнувши флот, Всплыло на водяной арене, Как обалдевший кашалот» (Паст.); «за ними (...) солнце погналось, желтый жираф»; «Когда это солнце, / разжиревшим боровом, // взойдет / над грядущим // без нищих и калек» (Маяк.);

«Словно медленный буйвол, по небу Солнце едет, скрипя, на закат» (Шерш.); «Солнце кралось красною собакой, Скрываясь за нечастым сосняком» (Злотников).

Традиционный образ утрачивает свою «внутреннюю форму», устойчивое представление, стоящее за ним. Пути развития и осмысления тропа обусловлены собственно языковыми связями его опорного слова. С разрушением, стиранием, затуханием определенного представления связано и появление множества тропов, варьирующих определенную смысловую связь на месте ограниченного их количества в литературе более раннего времени.

Разрушение мифологических ассоциаций ведет к появлению новых ассоциаций, мотивированных языковыми связями опорного слова. В поэзии XIX в. широко распространен образ крыльев, который восходит к античной мифологии с ее крылатыми божествами, к аллегорическим изображениям ветра, времени, смерти, сна, славы, победы, ночи в виде крылатых существ. Как пишет А. Д. Григорьева, «...“окрыленность” ряда мифологических существ (Ветер, Смерть, Время, Слава, Сон, Ночь, Заря) способствовала сохранению образа крыла — крыльев при обозначении движения ветра, бури, непогоды, а также прихода ночи и зари» [Григорьева, Иванова 1969: 60]. К метафорам *крылья мечты, воображения, вдохновения, поэзии, вымысла, восторга, надежды, сна, смерти, ветра, бури, непогоды, тишины, ночи, вечера*, известным предпушкинской поэзии и отчасти отразившимся в поэзии Пушкина [Там же: 60, 83 и др.], можно добавить ряд метафор поэтов XIX в.: *крылья забвенья* (Л.); «Есть у подвига *крылья*» (Хомяк.); *крылья веры* (Бутурлин); *крылья упоенья* (Надсон). С мифологическими представлениями связаны и метафорические эпитеты *легкокрылый*: «Зови же сладкое безделье, И *легкокрылую* любовь, И *легкокрылое* похмелье»; «Летунья *легкокрыла*, Младой его жены Молва не пощадила» (П.), *крылатый*. Некоторые образы имеют цитатное происхождение. Например, строки Волошина: «Обида вещая раскинула *крыло* Над гневным Сурожем и пенистым Азовом» — отсылают к «Слову о полку Игореве».

Постепенно крылья перестают осознаваться как атрибут мифологического существа, а осознаются как атрибут птицы. Наряду с метафорами со словом *крылья* развиваются сравнения со словом *птица*. Некоторые слова, по традиции сочетавшиеся со словом *крылья*, сопровождает сравнение с птицей: «Не лес завывает, не волны кипят Под сильным *крылом непогоды*» (Язык.) — «Как *птица* белая, *крылами* Бьет *Непогода* в темный берег» (Вяч. Ив.); *крылья вьюги* (Вяч. Ив.) — «*Птица вьюги* Темнокрылой, Дай мне два *крыла!*» (Бл.); *крылья славы* (Язык., Вяч. Ив.) — «И *слава лебедью* плыла» (Ахм.).

Некоторые традиционные образы переосмысливаются. Метафора *крылья любви* доходит до нашего времени: «Меня, во мраке и пыли Досель влачившего оковы, *Любови крылья* вознесли В отчизну пламени и слова» (А. К. Т.); «На *крыльях*, на волнах Ты мчишь меня, *любовь*» (Брюс.); «И колыхаясь, наклонилось *Любви* истертое *крыло*» (Город.); «Мне недаром *любовь* наша кажется *крыльями*, поднимающимися в высоту» (Друн.). По этим примерам трудно сказать, чьи именно крылья имеются в виду в каждом конкретном случае. Метафору *крылья любви* сопровождает уточнение, указание именно на птицу: «Одна *любовь* сковала нас

цепями, Что адаманта тверже и светлей, И манит белоснежными *крылами* Каких-то небывалых *лебедей*» (Гум.). Использование слова *крылья* в разных сочетаниях и расширение сферы его употребления в XX в. поддерживается уже не мифологическими представлениями, а соотнесенностью с образом птицы, реже — других существ: «И *паруса*, что *крылья серафимов*, В закатной мгле Над морем пламенеют» (Вол.); «Горбатый, серый *замок* Над лугом в белый день *Крылом* — *нетопыриным* Развеял злую тень»; «*Струя* исчисленного *смысла*, Как трепетание *крыла* Переливного *коромысла...*» (Бел.). Так или иначе разные метафоры со словом *крылья* — вне зависимости от их происхождения — распространены в поэзии XX в.: «Мерцающих *идей* ему *взыграли крылья*» (Бл.); «И на душу угрюмо, Безрадостно легло Предпраздничного *шума* Широкое *крыло*»; «В этом доме нежилком Бьет единственным *крылом* Наше *одиночество*» (Меж.); «И вырастают / вместо *крыльев тревог* / за моей человечьей спиной / *надежды крылья*» (Ок.); «И *Справедливость* поздняя коснулась Его своим невидимым *крылом*» (Шефнер); «*Крылом* спасительным ложится *Власть государства и семьи*» (Городн.). Часть сочетаний повторяется: «Золотой *свободы крылья*» (Полон.); «*Крылья свободы* шуршат шорохом первых дождей» (Бальм.); «И вот *Свобода крылья* распростерла» (Ес.), ср. *крылатая свобода* (Ахм.); «*Крылами* бьет *беда*» (Бл.); «Как *крылья*, отрастали *беды* И отделяли от земли» (Паст.); «Ну так бей *крылом, беда*» (Меж.), ср. «Стрельнула, как *птица, беда*» (Галич). Таким образом, в одних случаях образ птицы — производное от образа крыльев, в других — крылья — производное от птицы. В употреблении некоторых соотнесенных тропов с разными опорными словами — *крылья* и *птица* — есть известный параллелизм.

* * *

В сторону обытовления движутся тропы, передающие невещественное, в частности, отвлеченные понятия. Этому способствуют разнотипные бытовые обозначения, которые появляются на фоне высоких, поэтических образов, характерных для поэзии XIX — начала XX в. Традиционные ассоциации обновляют обозначения вещей.

Невещественное уподобляется ткани, изделию из ткани, одежде. Часть слов, употребительных в поэзии XIX в., переходит в XX в.: *риза*: «Ты *вероломством, лестью, ложью*, Как *ризами*, облечена» (Бл.); «И *грезы* о прошлом блистают в уме, Как *пестрая риза*» (Брюс.); «*ризой думы* важной Всю душу мне одень» (Манд.), *флер*: *флер невзгод* (Паст.), *сеть*: «*Противоречий сладких сеть*»; «*Смерть* закинет *сеть* На свой последний лов» (Брюс.); «*Впечатлений навязчивых сеть...* Разорить ли постылые петли»; «И пусть судьба мне вяжет *сети*» (Сол.); «Здесь одиночество меня поймало в *сети*» (Ахм.); «*хитрости* привычной *сети*» (Хл.), *пелена*: «*Черной смерти пелена*» (Брюс.); «*пелена бесправия*»; «Он спит За *пеленою малодушья*» (Паст.); *пелена памяти* (П. Вас.), *знамя, флаг*: *флаг успеха* (Сев.); «*Поэзии багровые знамена!*» (П. Вас.), *ткань*: «Все сложные *ткани* и *блага* и *зла*»; «Мысли сплетайте

в лучистые нити, Светлая *ткань* хороша, хорошая *ткань чудес*» (Бальм.); *умозрений ткань* (Коневский); «И волокно за волокном собираешь *Ткань духа* своего, разодранного миром» (Вол.); *ткани дум*; *Ткань вечности* (Балтр.); «...*ткань* моей *мечты* прозрачна и прочна» (Манд.), ср. «*тканью* неприглядную тянутся *мечты*» (Фет); «*Ткань вопросов* стала краткой» (Хл.); *ткань бытия* (Вс. Рожд.); «*существованья ткань* сквозная» (Паст.); «Я снаружи и с изнанки *Ткань судьбы* перебирала» (Мориц).

В XX в. в качестве опорных слов тропов используется широкий круг конкретных слов: *парус труда* (Хл.); «*угроз паруса* распластал» (Маяк.); «Только *парус мечты* вел по свету мои корабли» (Вс. Рожд.); «Страстных *душ* венчальная *фата*» (Вол.); *плащ себялюбии* (Бун.); «Повыньте *жалости повязку*, *Сорочку белой тишины*» (Кл.); «Ну, так оторви *лоскуток милости* От шуршащего *платья любви*» (Шерш.); «За тяжкий труд моих страданий Вознагражден и я, поэт, Не *шубой славы* стародавней С царевых плеч... Не чином... Нет» (Утк.); «*Мысль* о себе как *капюшон*, Чернеет на весне *капризной*» (Паст.); «На темя И стан ее, согнав печаль, Слетела *розовая шаль Спокойствия и упований*, Хозяйке неизвестных ране» (Тарк.); «Но, как *перчатку* или *зонтик*, Она оставила *печаль*» (Сельв.); «Я теперь, как *бинты*, отдираю *злость* // со своей беззаботной души» (Гудз.); «*Суровость* с плеч, как *шинель*, снята» (Наров.); «*Одиночество*... С головой накрывает, Как *заспанная простыня*» (Меж.).

Сопоставление *душа, сердце — ткань* имеет разное освещение. С одной стороны: «И бездыханная, как *полотно*, *Душа* висит над бездною проклятой» (Манд.); «И ты, *душа*, не внемлешь миру, Усталая! К чему влачить усталую свою *порфиру*?»; «И трепещет *сердце*, Как легкий *флаг* на мачте корабельной, Между воспомина- ньем и надеждой — Сей памятью о будущем...» (Ход.); «*Сердца* же — точно *невода*» (Сев.), с другой: «обернул *лохмотьями души* свое дрожащее тельце»; «выйду сквозь город, / душу / на копьях домов / оставляя за клоком клок» (Маяк.); «*Душа*, словно мокрый слинявший *чулок*» (С. Черн.); «*Сердце* изношено, как синие *брюки* Человека, который носит кирпичи» (Третьяк.).

Конкретизация, в некоторых случаях сопровождаемая снижением, происходит и в других рядах тропов, в состав которых входят отвлеченные понятия [Иванова 1985: 176—178]. Образная параллель *душа — храм*, распространенная в XIX — начале XX в., в более позднее время вытесняется, а параллель *душа — жилище* видоизменяется, приобретая бытовой характер: *дворцы души*; *чертог души* (Бальм.); «В моей *душе*, как *келья*, душевной» (Бл.); «солнечные *сени души*» (Вяч. Ив.); «*Души* в нас — *залы* для редких гостей... Тесные *кеleyки* — наши *сердца*» (Цв.); «В *коридоре души* все ссутулится» (Третьяк.); «*комнату души* освобождая» (Вс. Рожд.). Душа, сердце — место пребывания человека, животных и других живых существ: «у *души* в *пещере*» (Маяк.); «Была ее *душа* — Дум грустных *улей*» (Хл.); «И знаю, как убога Своею простотой *Души* моей *берлога* Пред этой высотой» (Клыч.); «В *берлоге души* тебя сохраняю, Мой драгоценный, мой Белый Песец!» (Сельв.). Этот ряд сопоставлений содержит сниженные образы: «*душа — выгребная яма*» (Шерш.); «*совмещенный санузел*» (Возн.).

Уподобление души сосуду раздваивается. С одной стороны, *душа* — *сосуд*: «Как медиум, опорожнив *сосуд* Своей *души*, притягивает нежить...» (Вол.), с другой стороны: *чайник*, *кувшин*, *бутылка*: «И *душа* выкипает, словно *чайник* забытый, На спиртовке ровных разлук» (Шерш.), ср. «В *чайнике сердца* кипел кипятком» (Шерш.); «Не расплескай *души* своей *кувшин*» (Рыл.); «Над соседними тоже стояли *Души*, как пустые *бутылки*» (Возн.).

Параллель *память* — *хранилище*, *вместилище* разворачивается через уподобление памяти помещению: «*Память* — *горница* золотая» (Бальм.); «О, *память*! Кровавый *застенок*!»; «Моя, растущая, как *баинья*, *память*» (Брюс.); «Там строгая *память*, такая скупая теперь, Свои *терема* мне открыла с глубоким поклоном: Но я не вошла, я захлопнула страшную дверь...»; «*Подвал памяти*» (Ахм.); «Что *память*!.. *Кладовая. Подземелье*» (Анток.); «из *памяти* тайных *отсеков*» (Шефнер); «Мне сохранить смогла судьба От дней далеких браней *Пороховые погреба* Моих *воспоминаний*, Живу в спокойном забытии, Но огонек запала Лишь только стоит поднести — И все тогда пропало» (Винок.). *Память-вместилище* — это и предметы, в частности, сосуды: «Пусть темной *памяти* источенная *урна* Их пепел огненный развеяла как бред» (Вол.); *кувшины памяти* (Мариенгоф); «в *пепельнице памяти* рыться И оттуда окурки таскать!» (Шерш.); «У кораблика в тесном трюме Жмутся *ящички воспоминаний* И теснятся *бочки раздумий, Узнаваний, неузнаваний*» (Светл.); «Есть у каждого бродяги *Сундучок воспоминаний*» (Кедр.); «И в *памяти*, словно в узорной укладке» (Ахм.).

Разным традиционным образам соответствуют переосмысленные сочетания, в основе которых лежат обозначения предметов быта: *чаша жизни* — «За бесстыдство твоих губ, как в обитель нести, И в какую распуститься трещину душой, Чтоб в *стакан* кипяченой *действительности* Валерьянкой закапать покой?!» (Шерш.)? Развернутая метафора Слуцкого: «И *кружка поэзии*, полная, целая, Сразу выхлестывается до дна» — напоминает о поэтическом бокале, чаше поэзии.

Некоторые тропы ориентированы на подчеркнута бытовую ситуацию. Например, в ряду уподоблений времени воде: «Текли *столетья*, как песок сквозь пальцы, Как сквозь *ведро дырявое* — *вода*» (Кедр.); «*Время* хлещет, как будто забыли В кухне *кран* до конца завернуть» (Винок.).

Обновлению тропа способствует и замена традиционного образа сравнения другим при неизменном основании для сравнения. В стихотворении О. Мандельштама «Золотистого меда струя из бутылки текла...» метафоре *время катится* возвращает вещественный характер сравнение, имеющее опору в изображаемой ситуации: «Как тяжелые *бочки*, спокойные катятся *дни*». Традиционную метафору *время течет* обновляет необычный образ сравнения, обнажающий вещественное начало в глагольной метафоре: «Где *дни* тяжелые, как с ложечки *варенье*, Густыми каплями текут, текут, текут», который имеет опору в реалиях текста: «Да пахнет в праздники малиновым вареньем» (Багр.).

Отношение «целое — часть»

Некоторые образные параллели конкретизируются в частных тропях, которые относятся к основному как части к целому. Особенность таких тропов в том, что они имеют не только самодовлеющий характер, но и указывают на основной, обобщающий троп, которому они подчинены. Такие отношения характеризуют тропы с опорными словами *зверь* (*лапы, шерсть, хвост*), *птица* (*крылья, хвост, перо*), *инструмент* (*струна*). Отношения между обобщающим тропом и частными тропами не закреплены, на фоне более или менее устойчивых отношений могут возникнуть и другие.

Отношение «целое — часть» связывает уподобление *лес* — *музыкальный инструмент*, *ветви* или *стволы* — *струны*. Каждый из этих образов используется самостоятельно: *лес* — *музыкальный инструмент*: «И встревоженный *лес*, как великий *орган*, На скрипящих корнях заиграл» (Случ.); «Как сладостный *орган*, де-сницею небесной Ты вызван из земли, чтоб бури утишать» — о лесе (Кл.); «Как *сааз*, туманный *бор* поет» (Бун.), *ветки* — *струны*: «И одеты мглою и чернию, *Многострунные* сосны Навевают думу вечернюю Про минувшие весны» (Вол.); «...темных *сосен* звонкие *верхи* Поют, поют над морем, точно *струны*» (Бун.); «...звенели *сосен струны*» (Хл.). Оба тропа объединяются в сложный троп: «Ветер качает зеленые *струны*, *Ветки* поющие, терпкие сосны... *Гусли* нам — *сосны*, и *ветки* их — *струны*» (Бальм.). По-иному соотносятся обозначения частей и целого в строках Вс. Рождественского: «Высокие *сосны*, тугие, как *струны* На *гусях* рапсодов латышской земли». Кроме того, возможно и такое распределение тропов: *стволы* — *часть инструмента*: «Мрак и стволы великой чаши, *Органных труб* умолкший ряд...» (Бун.), *стволы* — *инструмент*: «Сосновой рощицы закон: *Виол* и *арф* семейный звон. *Стволы* извилисты и голы, Но все же — *арфы* и *виолы*» (Манд.).

Уже приводившаяся параллель *море, река, вода* — *зверь* (ср. «*Вода* голодная течет, Крутятся, играя, как *звереныш*» — Манд.) в скрытом виде присутствует в тропях, опорные слова которых обозначают разные части целого. Это повторяющиеся тропы со словом *грива*, известные в XIX в.: «Следила взором сизую волну, Прибрежных *струй* приливы и отливы, Их мерный бег, их золотые *гривы*» (Л.); «*Волны* шепчут, вея *гровкой*, О преданьях давних лет» (Брюс.); «Седой *гровкой* машет *море*» (Гум.); «В седой оправе пенных *гров*» (Вол.); «водопад *белогривый*» (Ахм.); «Седые *гривы волн* чисты, как снег на пиках гор» (Выс.).

Поэзии XIX в. известно метаморфическое употребление слова *копыта* (в приводившемся примере из Тютчева), которое повторяется в поэзии XX в. Одновременно круг метафор, основанных на обозначениях частей тела животных, расширяется, но обозначают они один и тот же предмет речи — *волну*: «Белые *бивни* бьют в ют» (Асеев); «И *рек* остывающих синие *бивни*» (Шубин); «*Море* бьет миллионом белых *лап*» (Луг.); «Что яростный кречет — В *волн* пенную *шерсть* — Взмыл» (Цв.); «В мое лицо, как рыжая кошка, *Кура* профыркала о чем-то злом. Плюясь и взвизгнув, схватила гвоздику Ее усагая, бурая *пасть*» (Сев.); «А *море*, как веселый пес,

Лежит у отмелей и кос И быстрым языком волны Облизывает валуны» (Кедр.), ср. «Океан ледовит. У него отрасли снеговые копыта, ледяные клыки» (Третьяк.).

Самые развитые гнезда тропов, основанные на отношениях целого—части, группируются вокруг опорного слова *человек* и разных видовых обозначений человека, представляющих собой в поэзии XX в. открытый ряд. Для поэзии XX в. характерно дальнейшее развитие антропоморфизма. Характеристика человека имеет широкий круг предметов речи: земля, страна, город, дом, небесные светила, явления природы, растения, отвлеченные понятия и т. п. Расширяется круг человеческих характеристик, которые приписываются внешнему миру или отвлеченным понятиям. Например, Пастернак приписывает природе физиологические проявления человека, болезненные состояния: «Лес хандрит»; «Сады тошнит от верст затишья»; «Пресловутую теплицу Лихорадило в гриппу»; «Этой ночью за парком знобило трясину»; «Луга мутило жаром лиловатым»; «Город кашляет школой и коксом». Маяковский делает природу участницей классовой борьбы и т. п.

Одновременно расширяется и круг сочетаний, опорными словами которых становятся обозначения частей человеческого тела. Хотя части человеческого тела приписываются самым разным предметам речи — и конкретным и отвлеченным, разные классы слов отличает степень последовательности употребления однотипных характеристик. В XX в. при передаче смысловых отношений такого типа увеличивается количество тропеических обозначений разных частей одного целого, которое представляется более расчлененным, нежели в поэзии XIX в.

В некоторых случаях точка в развитии образа — традиционный троп. В поэзии XIX—XX вв. параллельно используются два обозначения *лицо* и *лик* — луны, солнца. С одной стороны: «Луна..., склонив *лицо* прозрачное, светлеет И грустно в воду смотрится она»; *месяц бледнолицый* (Бун.); *луна зеленолицая* (Ан.); «В грязи испачкала *лицо* свое луна» (Сев.); «Солнце клонит *лицо* с голубой высоты, И *лицо* это девственно-юно» (Гум.); «Само *солнце* пятится, Не кажет *лица*» (Цв.). С другой стороны: «Отуманен лунный *лик*» (П.); «Сквозь чащу леса глянул лунный *лик*»; «Огромный *месяц* за плечами Таинственный румянил *лик*» (Бл.); «В эти воды с вышины Смотрит бледный *лик* луны» (Бальм.); «Люблю твой бледный *лик*, печальная Селена» (Бун.); «*Месяц* *лик* загородил» (Цв.); *лунный лик* (Ход.); «...помертвелого *месяца* *лик* Совсем ни к чему возник»; «Склонился тусклый мертвый *лик* К немому сну полей» (Ахм.); «Прячет *месяц* за овинами Желтый *лик* от солнца ярого» (Ес.); «Пламенеет *солнца* *лик*» (Заб.); «*Ликом* курносом {...} посветило нам *солнышко*» (Слуц.); «И круглый лунный *лик*, Запутавшийся в шторах» (Март.).

Как уже говорилось, некоторые обозначения частей человеческого тела (*голова*, *глаз* и др.) входят в тропы разных типов: с одной стороны, сравнения, с другой — метафоры, указывающие на принадлежность. В поэзии XX в. эти два ряда тропов сосуществуют — с одной стороны: «Луна, как *голова*, с которой // кровавый скальп содрал закат» (Нарбут); «Пьяно закачается луна — Русая, широкая, косая, Тихой ночи бабья *голова*» (П. Вас.); «Кому останутся шальные вечера И лунной ночи *месяц-голова!*» (Март.), с другой: «Качает луна *голову* бритой» (Луг.), с одной стороны: «И *солнце*, *голову* склонив, Свои лучи, уже бессильные, Дарит пространству

жатых нив» (Март.), с другой: «солнце... как голова ребенка» (Гум.), с одной стороны: «Бледный *профиль* луны стал уже ясен» (Бун.), с другой: «*Месяц*... тонок, как *профиль* лица» (Кл.).

Другие обозначения черт человеческого лица обозначают принадлежность и соотносятся с исходными тропами *лик*, *лицо луны*, *солнца* как разные части одного целого: *рот*: «Третий — месяц наверху — Искривил свой *рот*» (Бл.); «Солнце подымет рыжую голову, // запекшееся похмелье на вспухшем *рте*» (Маяк.); «круглым *ртом* луны (при солнце) день, как лампу, закоптило» (Нарбут); «месяц *большерот*» (С. Марк.), *зев*: «Лишь солнце желтое взойдет, Разинув медный *зев*» (С. Марк.), *уста*, *губы*: «И я решил подняться к Солнцу, Чтoб целовать его *уста*!» (Сев.); «Чтoб в окно, скуласт и смел, В иглах сосен, вместо стрел, Волчий месяц, желт и марен, *Губы* вытянув, смотрел» (П. Вас.), *ус*: «Желтый месяца *ус* провихлялся в окошке» (Шерш.); «Желтым *усом* шевелит Месяц, к окну прилипший» (Третьяк.), *висок*: «И облако сидит его *висок*» — о солнце (Сев.); «Я смотрю на желтые *виски* Той луны, что стала восходящей» (Ив.), *веки*: «В хворосте белые *веки* луны» (Ес.), *скулы*: «...Скуластой тундровой луной Глядится в яхонт заревой» (Кл.); «скуластый месяц» (П. Вас.), *щеки*: «Солнце к окнам *щеками* кумачными Прижимается и поет» (Тих.), *волосы*: «Растрепало солнце *волосы* — Без кудрей, мол, я пригоже» (Кл.); «Пролей, как масло, *Власа* луны В мужичьи ясли Моей страны» (Ес.); «Вечером солнце, как мать, Рассыпало золотые *волосы* По волнам, парусам и лицам» (Герасимов). У другой, более широкой параллели *месяц* — *человек* по преимуществу расширяется круг видовых обозначений людей, хотя возможны и тропы, обозначающие часть целого: «*кривобокий* месяц» (Ход.).

В поэзии XIX в. человеку уподоблено дерево: «*Анчар*, как грозный *часовой* Стоит — один во всей вселенной» (П.); «дуб... как *рекрут* на часах» (Мерзляков); «старый *витязь*, *сверстник твой*» (Фет). Соответственно *ветки* уподобляются *рукам*, *листья* *кудрям* (Никит., Майк.), *локонам* (Бенед., Фофан.), *волосам*: «березы да осины Переплелись, спутались ветвями, Как *волоса*» (Мей), *косам* (Некр., Мей).

Сравнения дерева с человеком используются и в поэзии XX в. Эта образная параллель развивается активно и последовательно, в особенности у некоторых поэтов — Есенина, Клюева, Цветаевой [Марченко 1972: 96; Ревзина 1982: 141—148]. У Есенина образами такого рода насыщен «Пугачев». То, что не сказано прямо, когда речь идет о людях, сказано через изображение природы, приобретающей человеческие черты.

Деревья приобретают разные конкретные соответствия, круг которых включает все новые видовые обозначения: «И *деревья*, как *всадники*, Съехались в нашем саду»; *деревянные всадники*; «Голые *кусты*, Как *оборванцы*, мокнут у дорог» (Ес.); «*Купальщицами*, в легкий круг Сбитыми, стаей Нимф-охранительниц...»; «*Деревья* бросаются в окна — Как *братья-поэты* — в реку!»; «о железо Все руки себе порезав — *Деревья*, как *взломичики*, лезут! *Деревья*, как *смертники*, кличут!» (Цв.); «О *деревья*, *мира часовые*, Сизо-синие и голубые! Явор счастья, убаюкай брата» (Эр.).

Разнотипные ассоциации вызывают и конкретные деревья [Эпштейн 1990: 37—86]: *тополя*: «Кругом меня — немые *тополя*, Как *женщины*, завернутые строго»; «Дивясь тебе, на берегу *Раины* стройные трепещут, Как белых *девственниц ряды*, Прикрыв застывшие сады» (Брюс.); «И старый *тополь* — точно *маг* В остро-конечной темной шапке» (Нарбут); «Весеннего Корана Веселый *богослов*, Мой *тополь* спозаранок Ждал утренних послов» (Хл.); «*тополи...* шагают, как *великие князья*, — как будто безнадежно, но надменно» (Ок.); *кипарисы*: «Как *чернец*, над белым саркофагом В синем небе замер кипарис»; «*маги-кипарисы*» (Бун.); «*Кипарис* — не дерево: *Человек вдовий*» (Нарбут); «Словно *воины*, встали вокруг *кипарисы*» (Заб.) и даже: «И как *часовые* у подъезда ОГПЕУ, На Лубянке, насторожась, вытягивались *кипарисы*» (Зенк.); *елки*: «А под березами, как юные *черницы*, Смирненно *елочки* зеленые стоят» (Бун.); «Вот, трубочиста замаранней, Взбив свои волосы клубом, *Елка* напыжилась *барыней* В нескольких юбках раструбом» (Паст.) и т. п.

На фоне однотипных ассоциаций: «Под *березкою-невестой*» (Ес.); «*Березки* ясно зеленеют, Как будто *девочки* в слезах» (Нарбут); *березки-подростки* (Маршак); «*Березы*, вы *школьницы!* Полно калякать, Довольно скакать, задирая подошлы!» (Заб.) существует и ассоциация иного плана: «И *береза*, зелень кос Гребню ветра подставляя, Как *вдова*, бледна от слез...» (Кл.). В то же время разные деревья вызывают одни и те же ассоциации.

Деревья сравниваются с мифологическими, литературными, историческими персонажами: «Есть *Моисей* посреди дубов, *Марии* между пальм... Их души, верно, Друг другу посылают тихий зов С водой, струящейся во тьме безмерной» (Гум.); «Ввысь, где *рябина* Краше *Давида* царя! ...Дуб богоборческий! В бои Всем корнем шествующий! Ивы-провидицы мои! Березы-девственницы! Вяз — яростный *Авессалом...*» (Цв.); «А дуб в кафтане рваном Стоит, на смерть готов, Как перед Иоанном *Боярин Колычев*» (Тарк.); «Но всех милей мне девушка *береза*, Пришедшая из сказок и былин, *Снегурочка*, любимица мороза, *Аленушка* пригорков и равнин» (Вс. Рожд.); «*Параскева-Пятница* — *рябина*» (Айги).

Тропы, сопоставляющие части дерева с частями человеческого тела, употреблявшиеся в поэзии XIX в., переходят в поэзию XX в. Это сравнения *ветки-руки*: «... старые мшистые деревья стояли в сумраке важно, как старики, И перебирали на *руках* четки ползучих растений» (Хл.); «Удержи ты *ветками*, Как *руками* меткими»; «коричневые *руки берез*» (Ес.); «Заломила черемуха *руки*» (Кл.); «костлявая *рука сучьев*» (Третьяк.); «Дуб стучал зелеными *руками*»; «И гулками зелеными *руками* *Казались ветви*, падавшие вниз»; «*чернорукие леса*» (Тих.); «Сонмы просыпающихся тел: *Руки* — руки! — руки!»; «*Руки*, прикрывающие пах (*Девственниц!*) — и плети Старческих, не знающих стыда...» (Цв.). От этой устойчивой параллели ответвляются другие, также основанные на отношениях целого — части: «И толпы лап вздымали *кисти рук*» (Заб.); «*пальцы веток*» (Анток.); «*пятерня листьев*» (Тарк.).

Повторяются тропы, основанные на сопоставлении листьев с волосами: *кудри*: «Тенькает синица Меж лесных *кудрей*» (Ес.); «Частые *листья* — *кудри* ее» (Цв.); «В *кудрах* у яблонь лунный свет» (Вс. Рожд.); «*Кудряво-пепельные листья*» (Нарбут), *локоны*: «ракетный *локон*» (Сев.); «у берез зеленый *локон*»; «Березы серебря-

ный *локон*» (Вс. Рожд.), *волосы*: «бледные *волосы* Плакучей ивы» (Вол.); «*Простоволосые* мои» (Цв.); «*Простоволосые* ивы» (Асеев); «*Пальма волосата*» (Нарбут); «*листопадные волосья*»; «*седовласый бор*» (Кл.); «*Желтоволосый*, как Сергей Есенин, Как жизнь поэта, звонок и мгновенен, Недолго длился этот листопад» (Меж.), *косы*: «...березка, Растрепала шелковые *косы*»; *зеленокосая*; «Иль хочешь в *косы-ветки* Ты лунный гребешок?» (Ес.); «береза, зелень *кос* Гребню ветра подставляя» (Кл.); «Береза девушкой зеленою Шумя в родимой стороне... Качнула *кос* осенних золото» (Вс. Рожд.). Ряд образных обозначений листьев увеличивается: *прическа*: «Зеленая *прическа*, Девическая грудь» (Ес.); «Береза со звездой в *прическе*» (Паст.), *челка*: «У ручья *осока* — *челка*, Камни — с лоском сапоги»; «Елка, *челкой* не качай!» (Кл.); «Береза машет желтой *челкой*» (Прок.), *вихор*: «*вихрастые* макушки Никлых, стонущих берез» (Кл.); «Старой пальмы путаный *вихор*» (Бун.), *пряди*: «Трав водяных взлохмаченные *пряди*» (Сев.), *букли*: «И купеческой дочкой росла в палисадах сирень, Оправляя багровые, чуть поседелые *букли*» (П. Вас.); «*камыш кудлатый*» (Багр.); «*ветка курчавая*» (Тих.).

Одновременно расширяется круг образных соответствий других частей дерева: *тело*: «Сосен пламенное *тело*» (Брюс.); «Сонмы просыпающихся *тел*» (Цв.); «елка мелко дрожит от холода *телом* скорезженным»; «Березы нежной *тело* белое» (Корн.); «Магнолия в белом уборе Склоняла туманное *тело*»; «И тополя, расставленные в ряд, Подняв над миром трепетное *тело*, По-карталински медленно шумят» (Заб.); «сосен розовое *тело*» (Ахм.); «Так женственно сияло *тело*» (Сельв.), *туловище*: «*Туловища* сосен Стоят, как прадедов ряды» (Багр.), *стан*: «*стан* растений» (Ан.); «*Стан* по поясицу Выпростав из гробовых пелен — Взлет седобородый» (Цв.); «Кампаниллы *стан*» (Кирс.), *торс*: «сосны стоят огромные, *торс* до вершин оголив» (Асеев), *лик*: «*березки-белоличушки*» (Ес.); «*лик* березы» (Паст.), *лицо*: «Одни из вас,, достигшие предельного возраста, Черными *лицами* упираются в края атмосферы» (Заб.), *профиль*: «Слишком зыбок *профиль* пальмы тонкий» (Б. Лившиц), *голова*: «Седые вербы у плетня Нежнее *головы* наклонят»; «*Головой* размножаясь о плетень, Облилась кровью ягод рябина»; Около Самары с пробитой *башкой* ольха, Капая желтым мозгом, Прихрамывает при дороге. Словно слепец, от ватаги своей отстав, С гнусавой и хриплой дрожью В рваную шапку вороньего гнезда Просит она на пропитанье У проезжих и у прохожих» (Ес.); «И дышал и карабкался воздух, Грабов *головы* кверху задрал» (Паст.); «Деревья, длинными *главами* Нырять в туче грозовой, Умчались в поле» (Заб.), *чело, лоб*: «*Чело* поникнувших берез» (Фофан.); «Зачем зеленым клонится *челом* Та ива, что могилу осенила» (Бун.); «Сосны падают с бухты-барахты, Расшибая мохнатые *лбы*» (Корн.), *глаза*: «Заломила руки вешняя береза <...> Как стоять одной, *зеленоокой*» (Город.); «Вы видели у березы Деревянные *глаза*! Да, *глаза*! Их очень много С веками, но без ресниц» (Сельв.); «Березка в розовой коже Стоит, сережками струясь. А на березке — темный *глаз*, На *око* девичье похожий»; «Так женственно сияло тело, Так горестно она глядела, И был в *зрачке* такой упрек...» (Сельв.); «*Слепорожденные деревья*» (Тарк.), *ресницы*: «Сквозь *ресницы* еле дремной Светит шелковая нить» (Вяч. Ив.); «...береза Опустила до земли *ресницы*» (Город.), *грудь*: «Зеленая *прическа*, Девическая

грудь»; «*грудь берез*» (Ес.); «Кора, стянув корсетом туго Томящуюся *грудь*, гудит. Березка! Верная подруга!» (Нарбут), *плечи*: «Отрок-ветер по самые *плечи* Заголил на березке подол» (Ес.); «Шла береза льда напиться, Гнула белое *плечо*» (П. Вас.); «*шумя плечами*» — о елке (Корн.); «С их *плеч*, когда зима придет, Слетит убранство золотое» (Тарк.); «*плечи* яблонька подняла» (Орл.), *ноги*: «...припасть в слезах, в бреду К *ногам* березы седовласой» (Кл.); «клен на одной *ноге*» (Ес.); «И тополи попеременно / босые *ноги* ставят в снег» (Ок.), *колени*: «И нечем голые *колени* Березке в изморозь прикрыть» (Кл.); «За голые *колени* Он обнимал меня» — о березе (Ес.); «И деревья, дрожа, холодая, По *колена* стояли в воде» (Корн.); «И разве это я ищу сгоревшим ртом *Колен* сухих корней» (Тарк.), *шея*: «Русь! Повесь ты меня колдовским талисманом На белой *шее* твоих берез» (Шерш.); «Вытянув острые *шеи*, Березы рубахи полощут» (Н. Астафьева), *кости*: «берез обглоданные *кости*» (Ес.); «*Костлявые* акации мотают Ветвями» (Багр.); «*Кости* хрустят лесовые» (Третьяк.), *жилы*: «И, обнаженные, слагались В ладошки длинные листы, И *жилы* нижние купались Среди химической воды»; «В деревянных *жилах* Вода закапала» (Заб.); «У тополя *жилы* полопались» (Паст.); «Чуют *жилами* старые сосны Вешних смол коченеющий лед» (Тарк.), *хрящи*: «ветки *хрящик* перегни» (Третьяк.); «Лежу, — а *жилы* крепко сращены С *хрящами* придорожной бузины» (Тарк.), *душа*: «Закипает юношеским бредом Древняя древесная *душа*» (Шерв.); «Под *сердцем* травы тяжелеют росинки» (Тарк.), *скелет*: «Леса почерневшим *скелетом* Навстречу весне закивали!» (Фофан.); «Как *скелеты*, деревья гремят в тишине» (А. Федоров); «деревья *скелетуют*» (Сев.), *труп*: «*труп*ики веток» (Хл.); «Каждый сноп лежит, как желтый *труп*» (Ес.); «Эти черные *трупы* растений Разлагаются на огне» (Корн.); «Дом, деревянная постройка, Составленная как кладбище деревьев, Сложенная как шалаш из *трупов*, Словно беседка из мертвецов...» (Заб.).

Довольно широк круг тропов, которые в имеющемся материале не повторяются: «Угрозой черною над краем черной дюны Стоит зима дубов, и в страхе ловит взор Окостенелых *мышц* чудовищный узор, Ожесточения страдальческие руны» (Вяч. Ив.); «Над древесными *бедрями* ив»; «Как будто бы на *корточках* погреться Присел наш клен перед костром зари»; «Тополь снова покроется мягкой зеленой *кожей*» (Ес.); «золотые *череп*а растений» (Хл.); «*брови* кустарника»; «И целым бором ели, свесив *брови*, Брели на полузанесенный дом»; «...Леса ночные стонут Враскачку, *ртов* не разжимая, Изъеденные серною луной»; «И так же, серой улыбаясь, Луна дубам зажала *рты*»; «Не отсыхает ли *язык* У лип, не липнут листья к *нёбу* ль» (Паст.); «*березины* бока» (Маяк.); «деревянные *внутренности*»; «обнаженное *темя*» (Заб.); «Сколько листвы намело. Это *легкие* наших деревьев...» (Тарк.); «ели *ухом* шевелят» (Асеев).

Цветы сравниваются с людьми: «Взгляни на кроткие слезинки *Детей-цветов*» (Кам.); «Как *кочегар*, на бак Поднявшись, отдыхает, — Так по ночам *табак* В грядах благоухает» (Паст.). Образная параллель *цветок* — *человек* в свою очередь имеет и разные частные выражения: *голова*: «Хризантема *головой*...» (Ан.); «И млели розы, *Головки* томные клоня, И улыбались сквозь слезы Очами полными огня» (Бун.); «*Головки* женщин и Хризантем» (Сев.); «Подсолнуха хмельная *голова*» (П. Вас.),

глаза, очи, взгляд: «Одуванчик *златоокий*» (Фофан.); «И смотрят, весело синяя, В кустах подснежников *глаза*» (Бун.); «В экскурсию эту с свечою идут, Чтоб видели *очи* фиалок и крокусов, Как сомкнуты веки бредущего»; «Платки, подборы, жгучий *взгляд* Подснежников — не оторваться» (Паст.), *рот, губы*: «И, как *уста*, открыв глубины Своих багряных лепестков» (Брюс.); «*губы роз*» (Бальм.); «цветов онемелы *губы*» (Город.); «Бутонами обвисла роза, И каждый лепесток — *губа!*» (Нарбут); «Торчком. С *глазами* кровавыми, По-псиному разинув *рты*, В горячем в горчичном дыме Стояли поздние цветы» (П. Вас.), *лицо*: «Золотисты *лица* купальниц. Их стебель влажен. Это вышли молчалиницы *Поступью* важной В лесные душистые скважины» (Бл.); «Цветут растений маленькие *лица*» (Заб.); «И колосья насущного хлеба Розоватые подняли *лица*» (Город.), *ухо*: «Вода забила в уши царских свечек» (Паст.), *кровь*: «В зеленой *крови*» (Ан.), *тело*: «*тело* цветка» (Заб.); «лилейная *плоть*» (Шерв.), *душа*: «*Душа* февральской маленькой фиалки» (Вол.); «одуванчика *душа*» (Кл.); «Сухой цветок сейчас похож На иступленного ревнивца»; «Он умер ночью, не дыша, Пока окно твое белело. Его лиловая *душа* Оставила сухое *тело*» — о левкое (С. Марк.), *артерия*: «Тягуч склеротический сок В разветвленных зеленых *артерий*» — о лилии (Шерв.), *пазуха*: «За *пазуху* цветка И я вползал, как трутень» (Паст.). Растения приобретают и другие характеристики людей: «*анемоны... анемичны*» (Нарбут).

Одновременно развиваются и перевернутые смысловые связи: *человек — дерево, цветок, злак*. *Человек — дерево*: «*Ты* выросла, как *тополь* молодой»; «Я тебя сравнить хотел бы с юным *тополем*» (Бальм.); «И стоит *Степан* — ровно грозный дуб» (Цв.); «Я — *дерево*, а сердце — дупло»; «*Ты* был как росный ветерок В лесной пороше, я же — *кедр*, Старинными рубцами щедр, И памятью-дуплом ощерым, Где прах годов и дружбы мера!» (Кл.); «Или взрослые *женщины* в гнев, Разбранившись без обиняков, Вырастали в дверях, как *деревья* По краям городских цветников» (Паст.), *человек — цветок*: «*Дева* — нежный *цветок*» (Кузм.); *цветы людей* (Ес.); «*Ты*, как песня, красива, Иль, как скрытый мягкой травой На просторах России, Мой *цветок* луговой» (Фатьян.); с видовыми обозначениями: «Кто расцветет *белладонной* — Ты или я?» (Бальм.); «Спит, *розой* осыпалась В ласк бурный прибой» (Цв.); «девочка-*тростинка*» (Нарбут); «Вот и *девушки*, как *маки*, // беспокойно зацвели»; «Каждый *парень*, как *подсолнух*, гордо блещет головой» (Корн.), *человек — злак*: «Пока такой же нищий не будешь, Не ляжешь, истоптан, в глухой овраг, Обо всем не забудешь, и всего не разлюбишь, И не поблекнешь, как мертвый *злак*» (Бл.); «Бедные, бедные *мятежники*, Вы цвели и шумели, как *рожь*. Ваши *головы колосьями* нежными Раскачивал июльский дождь»; «Они несжатой *рожью* на корню Остались догнивать и осыпаться» — о стариках (Ес.); «*скирды людей* обмолоченные» (Хл.), *человек — зерно*: «Как *зерно* залягу в борозды Новобрачной, жадной земли!» (Кл.).

Человек уподобляется части растения. Наиболее употребительно сопоставленные *люди — листья*: «Как *листья* тогда мы чутки» (Ан.); «Как *лист*, в поток уроненный, Я отдаюсь судьбе»; «*Ты* была — как *листик* в водопаде» (Брюс.); «Слушай, слушай, мы старые *листья* с тобой!»; «губернатор *Рейнсдорн*, Как сорвавший-

ся *лист*, Взлетел ко мне в камеру» (Ес.); «*Мы — ржавые листья* На ржавых дубах» (Багр.). Используются и иные сопоставления: «*Ты* перед ним — что *стебель* гибкий» (Бл.); «*Я ветвь* меньшая от ствола России, Я плоть ее, и до листвы моей Доходят жилы, влажные, стальные, Льняные, кровяные, костяные, Прямые продолжения *корней*» (Тарк.).

Одновременно развиваются тропы, сопоставляющие части человеческого тела и растения или их части. При этом сходные предметы речи имеют разные образные соответствия: *руки — травы*: «*руки*, как *травы*» (Бл.); *рук трава* (Маяк.); *стебли*: «Слишком тонки *стебли* детских рук, Пясти *тяжелы...*» (Вол.); «*Стебли* чьих-то *рук* воздеты» (Брюс.); «Вижу два белые *стебля* высоко закинутых *рук*» (Гум.); «Как *стебли* свесились *руки*» (Кл.); *ветви*: «Но место дам Рукам, ...протянутым как *ветви*» (Гум.); «Мы как дубы. Толстых *рук* золотые *ветви*» (Корн.); *сучья*: «*руки* твердые словно *сучья*» (Корн.); *стволы*: «Закинул *руки*, как *стволы*» (Третьяк.); *лес*: «*рук* чернолесье метнулось навстречу... когда этот *лес* поредел...» (Тих.); «Когда как *бор* шумели *руки*, Расплескивая океан» (Кл.); *пальцы — лоза*: «*Пальцы* гибки, — как *лоза* с *лозой* Заплелись, вивясь» (Вол.); «И эти *руки* с *пальцами*, как *лозы*» (Тарк.); *голова — лист, куст, цветок, яблоко*: «Не с того ли так жалобно Суслики в поле протоптанном стонут, Обрызгивая мертвые *головы*, как кленовые *листья*, грязью?»; «Срежет мудрый садовник осень *Головы* моей желтый *лист*»; «Облетает моя голова, *Куст* волос золотистый вянет» (Ес.); «Отчего, словно *яблоко* тяжелое, Виснет с шеи твоя *голова*?» (Ес.); «*головы* стрельцов, Как *яблоки*, валятся»; «*голова*, Как *яблоко* скуластое» (Багр.); «В последний раз я друга обниму... Чтоб *голова* его, как *роза* золотая, Кивала мне в сиреновом дыму» (Ес.); *глаза*: «Не с того ли *глаза* мне точит, Словно синие *листья* червь?»; «Потому и грущу, осев, Словно в *листья*, в *глаза* косые» (Ес.); «*Колосья* синих *глаз*, *Колосья* черных *глаз* Гнет, рубит, режет Соломорезка войны» (Хл.); *рощи глаз*; «*Ягеля* моих *глаз*, В полесье ресниц и межбровья» (Кл.); *волосы: кудри-фиалки, фиалкокудрый* (Вяч. Ив.); «И *волосы* на голове царя, Как *завитки*, клубились *гиацинта*» (Ан.); «*волосы*, смолистые как *сосны*» (Бл.); «*Косы — бор* дремучий» (Кл.); *хвоя бородки* (П. Вас.); *бородича снопом* (Кл.); «Чье золото медовое волнуется, чернеет, Рассыпалось на грудь светлыми, как *рожь*, *волосами*» (Хл.); «...заколосились *косы* твои» (П. Вас.); «Ветер *волосы* мои, как *солому*, трепал И цепами дождя обмолачивал» (Ес.); *трупы*: «Как *бревна*, *трупы* плавали» (Бун.); «Как *снопы*, лежат *трупы* по полю» (Ес.).

Образные соответствия приобретают и другие части человеческого тела: «Словно *яблонный цвет*, *седина* У отца пролилась в бороде»; «Чту я за *лилии* *груди*» (Ес.); «*Мозг* извилист, как *грецкий орех*, Когда снята с него скорлупа» (Асеев); «*корни* упругих *ног*» (Нарбут). Человек уподобляется саду: «Был я весь — как запущенный *сад*» (Ес.), *роще*: «*Ты* так же сбрасываешь *платье*, Как *роща* сбрасывает *листья*» (Паст.).

Некоторые стихотворения содержат и обобщающую параллель, и частные параллели, основанные на сближении частей человеческого тела и частей растения: «Стояли воины кругом На страже стынувшего тела, Как *венчик*, *голова* висела На стебле тонком и чужом. И царствовал, и никнул Он, Как *лилия* в родимый омут, И глубина, где *стебли* тонут, Торжествовала свой закон» (Манд.).

В некоторых стихотворениях образы этих двух рядов сосуществуют и взаимодействуют. Так строятся некоторые стихотворения Есенина: «Отговорила роща золотая Березовым веселым языком»; «Как *дерево* роняет тихо *листья*, Так я роняю грустные *слова*»; «Клен ты мой опавший, клен заледенелый, Что стоишь нагнувшись под метелью белой? ...И, как *пьяный сторож*, выйдя на дорогу, Утонул в сугробе, приморозил *ногу*... Сам себе казался я таким же *кленом*, Только не опавшим, а всюю зеленым. И, утратив скромность, одуревши в доску, Как *жену чужую*, обнимал *березку*». Стихотворение Заболоцкого «Сентябрь» организуют обоюдные тропы: «Словно *девушка*, вспыхнув, *орешина* Засияла в конце сентября» — «*девушка*... словно *деревце*».

Сходство сравниваемых предметов по функции, на основе которого возникали тропы в древней литературе [Лихачев 1967: 176—187] уступает место внешнему сходству, похожести предметов, как основе тропов. Сравнения людей с растениями в древней литературе устанавливали внутреннее сходство [Адрианова-Перетц 1947: 53—74]. При сравнении людей с растениями в литературе XIX—XX вв. важную роль начинает играть внешнее сходство. Этим обусловлен и характер развития исходного обобщающего образа. Древний образ обходится без детализации, в литературе нового времени он развивается через детализацию.

Отношение «целое — часть» лежит в основе иерархически организованных гнезд тропов, развивающих единое общее сопоставление, например, «строение — человек» [Кожевникова 1991]. Особенность таких гнезд в поэзии XX в. — детализация смысловых связей, более детальное членение целого на части, нежели в XIX в.



Таким образом, одно из направлений развития тропов в поэзии XX в. связано с конкретизацией опорных слов устойчивого тропа. Конкретизация эта имеет разные проявления (уточнение опорного слова тропа, развитие синонимических рядов, варьирование родовидовых отношений). В образование тропов втягиваются не только синонимы опорного слова, но и слова, с ним семантически смежные. Следствие конкретизации образа — множественность тропов, передающих определенную смысловую связь, неустойчивость форм реализации устойчивой смысловой связи.

В поэзии XX в. опорными словами тропов становятся не только слова, лишённые традиционного поэтического ореола, но и вообще бывшие за границами поэтического языка. Круг их становится неограниченным. Расширяется и круг реальных, приобретающих образные соответствия.

Для некоторых поэтов характерна полемика с традиционными темами и образами. Отталкивание от традиции происходит в рамках традиционных образных параллелей и рядов.

Множественность образных соответствий продолжает характеризовать одни и те же предметы речи — солнце, звезды, луну и т. п., но характер этих соответствий

меняется. Характер образного ряда меняется под давлением изменений в изображаемой действительности, под влиянием новых реалий. Увеличивается связь тропа с изображаемой ситуацией.

Связь некоторых тропов с мифологическими представлениями обуславливает их неизменность в поэзии XIX в. и более раннего времени. Утрата мифологических ассоциаций, превращение тропа-мифа или символа в просто слово ведет к активизации его словесных связей.

Характер тропов в поэзии XX в. определен не только рассмотренными процессами. Новые тропы появляются в результате того, что предмет и образ меняются местами: не только цветы как снег, но и снег как цветы, не только люди как птицы, но и птицы как люди, не только листва как одежда, но и одежда как листва, не только время как вода, но и вода как время.

Разные части таких двусторонних тропов развиваются неравномерно. Сравнений человека с птицей неизмеримо больше, чем сравнений птицы с человеком, время с водой сравнивается чаще, чем вода с временем, человек сравнивается с домом или строением вообще чаще, чем строение с человеком и т. п. Некоторые сопоставления, распространенные в поэзии XIX в., имеют односторонний характер. В поэзии XX в. активизируются тропы, развивающие смысловые связи, которые ранее не были активны, и появляются пары у тропов, которые до того их не имели.

Семантические связи, в поэзии XIX в. только намеченные, в XX в. приобретают широкое распространение. Это относится к ассоциациям с едой, с бытовыми предметами и т. п.

Расширяется сфера использования устойчивых образных характеристик (человек, зверь, птица, растение, камень, вещество, вещь, огонь, вода, помещение и т. п.), каждая из которых стремится стать универсальной.



Гнезда тропов русской литературы XIX—XX вв.*

Основные опорные слова, входящие в состав метафор и сравнений русской литературы XIX—XX вв., — *птица, зверь, змея, растение, камень, ткань, огонь, вода*. Один образ сравнения характеризует разные реалии. Ассоциации, которые их сопровождают, можно объединить в гнезда тропов. Гнезда имеют иерархическое строение. Большое гнездо включает более мелкие. Например, опорному слову *растение* подчиняются видовые обозначения *цветок, дерево, злак*. Каждому из них соответствуют свои видовые обозначения, которые могут быть опорными словами тропов: *роза, лилия*.

Разные видовые обозначения отличаются частотностью. Среди цветов основное место принадлежит *розе*, затем идут *лилия, мак*, в начале XX в. активизируются тропы со словами *одуванчик, гвоздика* и т. п.

Как опорные слова тропов употребляются обозначения: *агат, сапфир, рубин, изумруд, опал, хризолит, яхонт, аметист*. Самое обширное гнездо тропов содержит слово *алмаз*. Алмаз — *человек, глаза, фары автомобиля, сердце, душа, слезы, звезды, солнце, росы, снег, цветок, стихи*.

Часть тропов, входящих в определенное гнездо, повторяется. В то же время последовательно расширяется круг реалий, которые имеют одинаковую образную характеристику. Расширяется круг однотипных характеристик определенной реалии, расширяется круг слов, которые входят в разные образные формулы. Наиболее длинный ряд метафор и сравнений включает обозначение человека: *человек — зверь, птица, цветок, змея*. В характеристику человека входит название частей человеческого тела. Тропы характеризуют внутренний мир человека — *душу, мысль, чувства, состояния*, внешний мир — *мир природы и рукотворный мир*. Каждая из этих больших групп реалий распадается на множество конкретных проявлений. Эта сетка заполнена тропами с разными опорными словами в разной мере.

* Публикуется по: Славянское слово в литературе и языке. Архангельск, 2003. С. 148—151.

Между предметом и образом существуют отношения разных типов. Одни из них основаны на внутреннем сходстве — таковы тропы, в которых предмет сравнения отвлеченное существительное. Другие тропы основаны на внешнем сходстве предмета и образа сравнения. В XIX в. — начале XX в. преобладают тропы с отвлеченными существительными. В XX в. распространяются тропы с конкретными существительными. Опорное слово тропа стремится стать универсальной характеристикой и распространиться на возможно более широкий круг предметов речи. Это можно показать на одном примере.

Как опорное слово в литературе XIX—XX вв. употребляются слова *змея, змия, змей, змий, змеиный, змеистый, змеиный, змейно, змеиться, змеиность, змейность*. Самый длинный ряд тропов со словом *змея* характеризует человека. Со словом *змея* сочетаются обозначение частей человеческого тела. Сочетания со словами *волосы, косы, кудри; губы, уста (насмешка, улыбка); руки* повторяются. Единичны тропы, характеризующие реалии: *кисть* (И. Тургенев), *стан* (В. Бенедиктов), *талия* (А. Белый), *лицо* (А. Белый), *глаза* (И. Шмелев), *ресницы* («И, как умершая змея, Дрожат ресницы у нея» — В. Хлебников). На протяжении XIX в. все новые обозначения отвлеченных понятий объединяются со словом *змея*. Это прежде всего обозначения чувств: *тоска* (Н. Карамзин, М. Лермонтов, Н. Языков, А. К. Толстой, Я. Полонский, Л. Мей, С. Надсон), *печаль* (Лермонтов, Полонский, К. Бальмонт), *грусть* (Лермонтов), *презрение* (Лермонтов), *скука* (Ф. Сологуб, Салтыков-Щедрин), *страдание* (Ап. Григорьев, И. Анненский), *зависть* (И. Дмитриев, К. Батюшков), *ревность* (Лермонтов), *любовь* (А. Майков, А. Апухтин, И. Тургенев, Н. Лесков, Вяч. Иванов, В. Ходасевич), *влюбленность* (В. Нарбут), *безумство* (В. Брюсов), *страсти* (Брюсов, О. Мандельштам), *страх* (А. Белый), *ужас* (Брюсов), *самолюбие* (Ф. Достоевский). Подобные тропы доходят до второй половины XX в.: *змея — боль* у Шукшина.

Со словом *змея* сочетаются и другие отвлеченные существительные: *порок* (Г. Державин), *клевета* (К. Батюшков, Н. Некрасов), *вражда* (А. Мерзляков, И. Бунин), *раздор* (Лермонтов, Фет), *коварство* (Лермонтов), *красота* (Бенедиктов), *доля* (Ап. Григорьев), *судьба* (Н. Клюев), *рок* (В. Брюсов), *маята* (Клюев), *обвинение* (Брюсов), *ложь* (Бальмонт), *смерть* (Салтыков-Щедрин), *молодость* (Мей), *старость* (Надсон), *сны* («Сны кружились, точно змеи» — Хлебников), *недуг* (К. Фофанов), *душа* (Ф. Глинка, Тургенев, З. Гиппиус), *мысль* (Полонский, Достоевский), *замыслы* (Ф. Глинка).

В начале XX в. слово *змея* характеризует крупномасштабные категории *Жизнь, Время, Мир*: «Жизнь моя, змея моя» (Ф. Сологуб); «Змея, полосатое время, ползет» (А. Белый).

При изображении внешнего мира со *змеей* сравниваются *свет, луч, зарево, тень, молния, закат; солнце, луна, месяц, звезда; огонь, дым, пыль, ветер, вихрь, снег, поземка, туман, облако; вода — река, ручей, ключ, поток, струя, море, волна; дорога — путь, тропа, тропинка; растения — хмель, мирт, терн, линnea, змеи плевел, корни, плети, стебли, листки; животные — лебедь, павлин, кот*.

На протяжении XIX—XX вв. пополняются дополнительными образами такие образные параллели, как *змеи* — *волосы*, *змея* — *дорога*, *змея* — *поток воды*. Для литературы XX в. характерны сравнения со змеей рукотворных предметов. Часть их основана на внешнем сходстве сближаемого. А. Блок сравнивает со змеей *платье*, *шлейф*, Белый — *пеньюар*, *боа*, Бунин — *капот*, Шенгели — *сверток материи*, Ю. Терапиано — *флаг*. Кроме того, со змеей сравнивается *рог* (Хлебников), *труба* (Нарбут), *меха* (Бунин), *веревка* (Белый), *бич* (Л. Андреев), *арапник* (Хлебников), *провод* (М. Булгаков), *ремень* (Б. Корнилов), *цепь* (Пастернак), *пила* (С. Клычков), *сабля* (С. Марков). Изменения во внешнем мире отражаются на характере тропов. На фоне сравнений *обоза* (Вяземский), *тройки* (Лесков), *вереницы телег* (Блок) со змеей существуют тропы, связанные с развитием техники. В поэзии XIX в. *змей* характеризует *пароход*: «Уносил нас змей морской» (Тютчев), *паровоз*: «змея-чугунка» (Мей). Образы этого типа развиваются в XX в. — у Белого, Блока, Хлебникова, М. Цветаевой и др. К этим образам примыкает сравнения *дирижабля* со змеей у Брюсова.

Некоторые сравнения основываются на символическом характере слова *змея*. Например, в рассказе Л. Андреева «Стена», где со змеей сравнивается *стена*. Со змеей сравнивается *город*: «Коварный змей» у Брюсова, «город-змея» у Волошина.

Фрагменты одних и тех же гнезд характеризуют творчество разных поэтов и прозаиков по-разному. Это можно показать на нескольких примерах. Пушкин сравнивает со змеей или змием людей: «И черным змием улетела» («Руслан и Людмила»), «Змея! змея! — Недаром я дрожал» («Борис Годунов»), «Не знаешь ты, какого змия / Ласкаешь на груди своей» («Полтава»), «Собака, змей!» («Скупой рыцарь»), «Нет, я не дорожу мятежным наслаждением, / Восторгом чувственным, безумством, исступленьем, / Стенаньем, криками вакханки молодой, / Когда, вивась в объятиях змией, / Порывом пылких ласк и язвою лобзаний / Она торопит миг последних содроганий» («Нет, я не дорожу мятежным наслаждением...»), *змея в сердце*: «Тогда блажен, кто крепко словом правит И держит мысль на привязи свою, Кто в сердце усыпляет или давит Мгновенно прошипевшую змею...» («Домик в Коломне»), *руку*: «Когда твой друг на глас твоих речей / Ответствует язвительным молчаньем, / Когда свою он от руки твоей, / Как от змеи, отдернет с содроганьем», *косу*: «Коса змеей на гребне роговом, / Из-за ушей змиею кудри русы» («Домик в Коломне»), *внутреннее состояние*: «Змеи сердечной угрызенья», «Того змия воспоминаний, Того раскаянье грызет», «Любоначалия, змеи сокрытой сей», *город Стамбул*: «Стамбул гяуры нынче славят, / А завтра кованой пятой, / Как змия спящего, раздавят», *жемчуг*: «Холодная змия мне шею давит... / Змеей, змеей <опутал> он меня, / Не жемчугом» («Русалка»).

Лермонтов сравнивает со змеей *женщину*: «Твоя измена черная / Понятна мне, змея», *кудри*: «Как змеи, кудри на плечах», *улыбку*: «И по устах змеилася улыбка», *раздор*: «Между нас змея-раздор шипит», *тоску*: «тоска-змея», *грусть*: «И грусть на дне старинной раны / Зашевелилася, как змей», *печаль*: «Моя ж печаль бессменно тут <...> / Она то ластится, как змей», *ревность*: «змея ревности», *презрение* (в прозе): «...презрение к самому себе, горькое презрение обвилось как змея вокруг

его сердца и вокруг вселенной», *молнию*: «Печальной молнии змея», *огонь*: «...огонь вился змеей», *облака*: «С вершин Кавказа тихо, грозно / Ползут, как змеи, облака; / О я люблю густые облака, / Когда они толпятся над грозою <...> / И, наконец, одетые туманом, / Обнявшись, свившись, будто куча змей, / Беспечно дремлют на скале своей», *туч края*: «И мрачных туч огнистые края / Рисуются на небе, как змея», *тропинку*: «Тут тропинка снова постепенно ползла на отлогую длинную гору, извиваясь между дерев как змея».

Гнездо со словом *змея* содержится в стихах Ап. Григорьева, Фета, Мея, Блока, Хлебникова. Обширное гнездо тропов со словом *змея* содержится в стихах и прозе Брюсова.



Об одном типе глагольных метафор^{*}

Одна из характерных особенностей языка и в еще большей степени художественной речи — овеществление отвлеченных понятий. Оно достигается разными способами и в том числе глагольными метафорами, в которых глагол конкретного действия сочетается с отвлеченным существительным. В художественной речи встречается два ряда глагольных метафор, основанных на овеществлении отвлеченного¹. С одной стороны, овеществление отвлеченных понятий лежит в основе стершихся языковых метафор, которые отражаются и воспроизводятся в художественных текстах: «Осыпала его упреками, закидала вопросами»; «Он просил прощения и получил его» (И. Гончаров); «Мысли у Гусева обрываются» (А. Чехов) и т. п. С другой стороны, овеществление отвлеченных понятий — источник необычных сочетаний, прием создания новых смысловых связей: «Он и сам не заметил, как он, подходя к ним, схватил и проглотил это впечатление, так же как и подбородок купца, продававшего сигары, и спрятал его куда-то, откуда он вынет его, когда понадобится» (Л. Толстой). Сочетания этих двух типов противопоставлены друг другу только в крайних случаях. Провести между ними границу не всегда легко, в частности, потому, что стертые метафоры могут быть источником необычных сочетаний.

Необычные сочетания возникают в результате того, что глагол с ограниченной сочетаемостью перемещается в не характерную для него сферу употребления: «У Отелло просто разможжена душа...» (Ф. Достоевский); «Можно ль тоску разможжить О мостовые кессоны?» (Б. Пастернак); «Он совсем окоченел от глупости и важности» (И. Тургенев); «Окочевевший от отчаяния» (И. Бабель); «Скормить Помыканьям и Злобам и сердце И силы дотла» (И. Анненский); «Мутит молодежь и крошил древний обычай» (Л. Леонов); «Знобов думал о японцах и, вычесывая западавшие мысли, ответил немного торопливо» (Вс. Иванов).

^{*} Публикуется по: Классы глаголов в функциональном аспекте. Свердловск, 1986.

¹ См. об этом: Виноградов В. В. Поэтика русской литературы. М., 1976. С. 404.

Перемещению глаголов в метафорическую плоскость способствуют слова *морально, душевно* и т. п.: «С тех пор он еще более считал себя недостойным ее, еще ниже *нравственно* склонялся пред нею»; «он как бы *раскрыл* свои *душевные объятия*»; «*нравственно засучив* рукава» (Л. Толстой); «Сразу же *похлопал* по плечу, конечно, *морально*» (Ю. Тынянов).

Овеществлению отвлеченных понятий способствует оживление внутренней формы слова, которое достигается разными способами: 1) заменой старославянизма его русским соответствием: «Он уже спешил как можно скорее вооружить юный ум для борьбы с соблазнами и *огородить* юную душу, ему завещанную, оградой, какой крепче и сам не мог представить себе» (Ф. Достоевский), ср.: «Он оживил в памяти свои намерения *оградить* домашнее счастье этого друга» (И. Гончаров); 2) морфологическим переоформлением слова, заменой его однокоренным, но с конкретным значением: «Память о ткачах *истерлась*» (К. Федин), ср.: *стерлась*; «беседа *порвалась*» (А. Малышкин), ср.: *оборвалась*; «*топтал* радость» (Л. Леонов), при более обычном *растоптал*.

Овеществлению отвлеченных понятий способствуют синонимические замены. Глаголы со стершейся внутренней формой вытесняются близкими по значению, но конкретными глаголами: «Сожаления, которые, может быть, он *забросил* в ее сердце» (И. Гончаров), ср.: «заронить что-то в сердце»; «...Не имеет он права *стряхивать* с себя ту ответственность, которую железным ярмом на него наложил его вина» (И. Тургенев), ср.: «*снимать с себя*»; «Он не мог *отбиться*, как от жужжания назойливой летней мухи, от постоянного ощущения презрения к самому себе» (И. Тургенев), ср.: *отделаться*.

В ряде случаев для передачи одного и того же смысла возникает серия сочетаний. С этой точки зрения показательна судьба глаголов конкретного действия, которые входят в сочетания, обновляющие и развивающие метафору *резкий звук*. Часть этих сочетаний связана с преобразованием и обновлением языкового сочетания *нарушать тишину (молчание)*¹, которое в художественной речи используется и самостоятельно: «*Нарушать* и *гневить Тишину*» (А. Блок). Основной смысловой признак с большей или меньшей степенью интенсивности выражен рядом глаголов: *рвать* — «Серые, печальные, скромно зовущие звуки не могли *разорвать* зимней тишины»; «Громкий, скачущий хохот *прорвал* тишину» (Л. Андреев); «Летит на велосипеде газетчик и *рвет* тишину охриплым воплем» (К. Федин); «Выстрелы глухо *рвали* стеклянную тишину» (Б. Лавренев); *резать* — «Плач *прорезал* кругом тишину» (С. Есенин); «Лишь изредка *прорезывает* тишь Крик аиста, слетевшего на крышу» (А. Ахматова); *ломать* — «Голос *поломал* оцепенение и тишину» (А. Серафимович); «Адовый грохот молотков *взломал* молчание» (М. Булгаков); *рассекать* — «Громкий вопль *рассек* ночную тишину» (Ф. Сологуб); «Голос... *рассек* трепетавшее затишье и ожиданье комнат» (А. Ремизов); *расколоть* — «Рас-

¹ См.: Боровикова Н. А. Особенности семантической структуры лексико-семантической группы глаголов разделения // Семантические классы русских глаголов. Свердловск, 1982. С. 69.

колол молчание прочными, как клин, словами» (К. Федин); *пробить* — «Упоминает Катя заветное имя Чиркизилари... но тут старушка молчит»; «Если уж молчание не *пробито* князем Чиркизилари, то что же *пробьет* это молчанье!» (А. Белый); *сверлить* — «Сверлили стрижи тишину» (И. Бунин); *перепиливать* — «Где-то в поле двойным отрывным криком *перепиливал* дергач тишину» (Л. Леонов); *долбить* — «Розовую тишину... *долбили* дятлы» (Л. Леонов); *расстригать* — «Как ножницами, *расстригала* молчанье» (А. Белый). В сочетаниях, где слово *тишина* употреблено в переносном значении, употребляются другие глаголы: «Бригадная тишина была *разорена*» (А. Малышкин); «Толуол, силой которого новый человек *взрыхлял* новую сотинскую тишину» (Л. Леонов).

Одновременно расширяется круг объектов действия. Как объект конкретного действия при тех же глаголах используются и другие отвлеченные существительные, среди которых на первом месте стоит слово *воздух*: «Звуками перестала *взрывать* воздух заправская гармоника» (А. Белый); «Крики *рвали* воздух» (М. Горький); «Еще раз трянуло, *разорвав* воздух» (М. Булгаков); «Воздух *разрезан* свистом» (В. Брюсов); «Еще свистки *ломали* воздух» (А. Блок); «Воздух, который столько дней подряд *дырявили* плеточные щелчки выстрелов, поражал нетронутостью» (Б. Пастернак); «Звонко, *раскалывая* застылый воздух, Мари крикнула» (К. Федин).

Глаголы конкретного действия, отталкивающиеся от метафоры *резкий звук*, сочетаются и с другими существительными. Наиболее широкой сочетаемостью обладает глагол *резать*: «Когда последняя *труба* *Прорежет* неба синий свод» (М. Лермонтов); «Золотое небо *криком* Остро *взрежет* стриж» (А. Белый); «Свистом *разрезая* темноту» (Л. Леонов); «Гвалт охрипших голосов *прорезала* горластая бабья *брань*» (К. Федин); — «Ать... ать! — *резал* пронзительным голосом *рев* Карась» (М. Булгаков) и т. д. Однако и другие глаголы вступают в необычные сочетания разных типов: «Песня... тьму *рассекала* высоким фальцетом» (К. Случевский); «Раздались проклятья: будто *рассекая* полосу дождя» (А. Блок); «Стянутую заморозком ночь *распорол* гулкий стон» (К. Федин); «В этот воплотившийся в земные формы бред, *Ворвался, вонзился* чуждый, несозвучный топот» (В. Брюсов); «И *долбя* и *колупая* Лыдины старого пласта, Спит и *ломом бьет* по сини, Рты колоколов *разиня*, Размечтавшийся в уныньи Звон великого поста» (Б. Пастернак); «Как в вашу бархатную сытость *Вгрызается* их жалкий вой!» (М. Цветаева).

Умножение средств для выражения определенного смысла — лишь одно из направлений образования и использования глагольных метафор. Второе, не менее важное направление их развития, — использование глаголов конкретного действия для передачи разных смысловых оттенков, которые в общем языке выражаются другими способами. Это можно было бы показать на примерах сочетаний со словами *улыбка*, слово: «*Выкинул* Арсен Петров голубую *улыбку*, как мяч, в посеревшее лицо Савосьяна» (Л. Леонов); «Он *обдал* теплой *улыбкой* Мари»; «На лице Голосова тепло *колыхнулась* *улыбка*»; «Гость покачал головой, *расправил* лицо ласково-насмешливой *улыбкой*» (К. Федин); «Малышев как-то хмуро глянул на врача, но сейчас же *устроил* на лице приветливую *улыбку*» (М. Булгаков); «Карлик *забыл* дома приятную *улыбку*, он снова *найдет* ее во дворце»; «Он *улыбнулся* печально

и приятно, и эту улыбочку забыл на лице» (Ю. Тынянов); «Сдернул с лица улыбку» (Л. Андреев); «В глаза им улыбку протиснул» (В. Маяковский) и т. д. Обе названные тенденции взаимодействуют друг с другом, так что в образование метафор с некоторыми отвлеченными словами вовлекается необычайно широкий круг глаголов конкретного действия.

Глаголы конкретного действия в сочетании с отвлеченными существительными употребляются не только самостоятельно, но и в разнотипных сочетаниях. Многозначность слова используется как художественный прием, определяя способы употребления и осмысления слова в конкретных текстах.

Ряд конструкций и построений основан на том, что переносное значение конкретного глагола сосуществует с его прямым значением.

Столкновение свободного и несвободного сочетания с одним и тем же глаголом вызывает более или менее выраженный иронический эффект: «Заглядывая в будущее, он иногда невольно, иногда умышленно заглядывал в полуотворенную дверь и на мелькавшие локти хозяйки» (И. Гончаров); «— Говорите, что надо делать: “жертвы” приносить? Я даже готова сама принести ваш чемодан с чердака» (И. Гончаров); «Бить тревогу, бить стаканы» (Б. Пастернак).

Повтор глагола устанавливает параллелизм между внешним и внутренним миром. В одних случаях повтор оживляет вещественную основу стершейся метафоры: «В глазах защитника начинает все сливаться и прыгать... Мысли тоже прыгают и наконец обрываются» (А. Чехов). В других же случаях сочетания с глаголом в прямом значении — модель, по которой образуется метафора: «Часы тикали: совершенная темнота окружила его»; «в темноте же тиканье запорхало опять, будто снявшийся с листка мотылек: вот — и здесь; вот — и там; и — тикали мысли...» (А. Белый). Внешнее поведение человека соотносится с его внутренним состоянием: «Маялся я много, скитался не одним телом — душой скитался» (И. Тургенев); «Он обрабатывал пищу, свернув несколько набок голову. Пухлые губы двинулись снова в путь, они начали обрабатывать моральную пищу» (Ю. Тынянов).

Повтор глаголов, устанавливающий параллелизм внешнего и внутреннего, сопровождается указаниями типа *вместе с, одновременно с*: «Лестница вилась, и вместе с нею вились его быстрые мечты» (Н. Гоголь); «Дрова разгорались в печке, и одновременно с ними разгоралась жестокая головная боль» (М. Булгаков).

Повторяющийся глагол обращен к предметам речи, находящимся в далеких логических плоскостях: «Болото высохло, и дупелей совсем не было. Он проходил целый день и принес только три штуки, но зато принес, как и всегда с охоты, отличный аппетит, отличное расположение духа и то возбужденное умственное состояние, которым всегда сопровождалось у него сильное физическое движение» (Л. Толстой).

Глагол может и не повторяться. Обращенный к разным логическим плоскостям, он совмещает в себе и прямое, и переносное значения. Так строятся конструкции с однородными членами, совмещающими конкретное и отвлеченное. Прямое значение глагола отнесено к конкретному слову, переносное — к отвлеченному: «Полилась нежная, пламенная речь, мольбы, слезы» (И. Гончаров); «Говорю я пре-

жний вздор просто оттого, что еще не успела *износить* старых платьев и *предрассудков*»; «Уехала, кажется, в Уфу, увезя с собою много денег, тьму радужных надежд и аристократические *взгляды* на дело» (А. Чехов); «Зубцы машины *расчесывают* всклокоченную *шерсть*, а заодно *нервы, мускулы* и *уклад* деревенской жизни» (Л. Рейснер). Сочетание разнопланового как однородного — излюбленный прием создания иронического эффекта: «Она с живостью кинулась к Михаилу, *распахивая широко и руки, и полы фиолетового капота, и чрезмерно доверчивую душу*. Она обдала нашего героя *пудрой и воркованием*» (И. Эренбург).

Повтора может и не быть в конструкциях со словами *вместе с* и подобных. Здесь также разные значения совмещены в одном слове: «Разговор мальчиков *угасал вместе с огнями*» (И. Тургенев); «Все, казалось, *оставили* в швейцарской с шапками свои тревоги и заботы» (Л. Толстой); в прямой речи: «...*Вместе с* ладанкой и мечту мою пойти к Кате и сказать: “Я подлец, а не вор” — *разорвал!*» (Ф. Достоевский). Подобные конструкции также служат созданию иронии: «*Вместе с* пиджаком *спали* и другие, нажитые годами приметы, хотя бы железный фанатизм» (И. Эренбург).

Прямое и переносное значение глагола совмещаются и в конструкции сравнения. При сравнении отвлеченного с конкретным глагол, выбранный в качестве основания для сравнения, в большей степени связан с образом сравнения, нежели с его предметом. Совмещенные в нем прямое и переносное значения распределяются так: прямое значение обращено к образу сравнения, переносное — к его предмету. Сравнения такого типа имеют разные функции в зависимости от их конкретного наполнения.

Благодаря сравнению обнажается вещественная основа тропа, возрождаются и обновляются стершиеся языковые метафоры, традиционные поэтические образы, устойчивые образные-связи. Это уподобление некоторых отвлеченных понятий огню, свету: «Надо выбить прежде из головы Захара эту мысль, *затушить слухи, как пламя*, чтоб оно не распространилось, чтоб не было огня и дыма» (И. Гончаров); «Все лицо *озаряется, как светом*, знакомым, давно не виданным выражением доверчивости» (А. Чехов); «Горит тогда, *горит* неопалимо Твоя мечта — *как в полночи звезда*» (К. Случевский); «*Горит* надежда лучом усталым»; «Сны восторга и истомы Нас, *как уголья, прожгли*»; «*Гаснут, как солнца, мечты*» (В. Брюсов); «Сознание *угасало (точно свет луны в облаках)*» (А. Белый); уподобление отвлеченного понятия жидкости: «Долго сдержанное горе *хлынуло наконец потоком*» (И. Тургенев); «Глухая тоска безответно, тупо *хлынула, как кровь* из глубокой смертельной раны» (А. Ремизов).

Сравнения такого типа не только последовательно группируются вокруг одних и тех же образных представлений, но и захватывают довольно широкий круг разнотипных глаголов: «Надежды *рухнули, как строй картонных домиков*» (В. Брюсов); «Жизнь *разбей, как мой бокал*» (А. Блок); «Тотчас все мысли эти исчезали и *таяли, как воск от лица огня*» (Л. Толстой); «Горестное умиление, возбужденное в нем Татьяной, *растаяло, как снег на огне*» (И. Тургенев); «Мысли *путались, как нитки*» (А. Чехов); «Мечты беспрерывно увлекали его и беспре-

рывно *обрывались*, как гнилые нитки» (Ф. Достоевский)¹; «Слова *сыплются* на меня, точно опилки» (М. Горький); «Он старался все крепче *опутать* ее лганьем, как паутиной» (А. Чехов) и т. д.

Сравнения не только обновляют традиционные образные связи, но и устанавливают новые. Образ сравнения, представляющий собой обычное сочетание, мотивирует необычное сочетание предмета сравнения с глаголами конкретного действия, круг которых расширяется: «Жизнь *перерублена*, как канат» (И. Тургенев); «Жизнь нужно было *тесать*, как избы»; «Они, словно киркой породу, *долбили* судьбу ругательствами» (Вс. Иванов); «Знания *тасовались* на Исаакиевской площади, как карты» (Ю. Тынянов); «Недуг *отпадал*, как короста с забытой в лесу отсохшей ветки» (М. Булгаков); «А счастье *катится*, как обруч золотой» (О. Мандельштам).

Некоторые смысловые связи повторяются, отражаясь в однотипных сочетаниях: «Его рассказы *растлались*, Как эриванские ковры» (А. Пушкин); «*Стеля*, как невод, разговор» (Вяч. Иванов); «Давай *ронять* слова, Как сад — янтарь и цедру» (Б. Пастернак); «Как дерево роняет тихо листья, Так я *роняю* грустные слова» (С. Есенин).

Круг метафор с глаголами конкретного действия расширяется и благодаря тому, что они сочетаются с именными метафорами, основанными на объединении отвлеченного с конкретным. Обычно глагол конкретного действия согласован с опорным словом именной метафоры: «— Вероятно, это вам очень наскучило, — сказал он, сейчас, на лету, *подхватывая* этот мяч кокетства, который она бросила ему» (Л. Толстой); «Не всякому дано любви хмельной напиток *Разбавить* дружбы трезвою водой» (Я. Полонский); «Всюду *протянулись* темные нити недоверия и страха» (Л. Андреев); «Не могла *отстояться* тихая вода мыслей» (А. Малышкин); «Он *развешивает* перед нами поблекшие полотна молчания и неприязни»; «Сидоров, тоскующий убийца, *изорвал* в клочья розовую вату моего воображения и потащил меня в коридоры здравомыслящего своего безумия» (И. Бабель).

Обнажение вещественной основы глагола достигается и благодаря использованию глагольных распространителей: «жизнь безжалостно *стегнула* Грубою веревкою *кнута*» (А. Блок); «Свет *всадил* с шипеньем внутрь свою *иглу*» (Б. Пастернак).

В художественной речи используются также сочетания, в которых эти обычные связи заменены более сложными, глагол прямо не соотнесен ни со словом в прямом значении, ни с его метафорическим соответствием: «Я хочу *порвать* лазурь Успокоенных мечтаний» (К. Бальмонт); «*взбороздив* мгновенной молнией знания Глухой декабрьский мрак» (А. Блок).

Сочетаемость отвлеченных слов с глаголами обусловлена устойчивыми образными параллелями². Исходная параллель присутствует в тексте непосредственно или угадывается по соответствующим глаголам. Устойчивое сопоставление некоторых отвлеченных понятий с цветами, листьями реализуется в глаголах *цвети*, *осыпаться*, *блекнуть*: «Мгновенное племя, *Цветут* при дороге Мечты» (Ф. Сологуб); «И в лучшие дни, как *цвела* красота, Мечты ее вяли и вяли» (Я. Полонс-

¹ Пример взят из книги: Телия В. Н. Типы языковых значений. М., 1981.

² См.: Арутюнова Н. Д. Предложение и его смысл. М., 1976. С. 108.

кий); «Мои прекрасные, но детские мечты *Осыпались* давно, как пышные цветы» (К. Фофанов); «Капризная красота *осыпалась*, как цветочная пыль» (А. Чехов). Сочетаемость слов *цветы*, *листья* расширяет круг глаголов, которые появляются в подобных ситуациях: «Все мои мечты *свернулись* и *сжались*, как листья от жара» (А. Чехов); «Иль не все надежды *скошены*, Словно осенью цветы» (В. Брюсов).

Отвлеченные понятия представляются либо в виде ткани, либо в виде одежды. Отвлеченные существительные сочетаются с глаголами *одевать*, *окутывать*, *обволакивать*, *пеленать* и т. п.: «Ее глаза *запеленали* Воспоминанья прежних лет» (А. Белый); «Ты вероломством, лестью, ложью, Как ризами, *облечена*» (А. Блок); «Сон *обволакивал* лицо Оренбургским пуховым платком» (Э. Багрицкий), ср.: «Мы, в разных одеждах, но те же шуты. Ты в счастье *рядишься*, а я в остальное» (К. Случевский). Чувства, состояния и тому подобные отвлеченные понятия можно *снять*, *сбросить*: «... Чувство тошноты и скуки, которую хотелось *сбросить* с себя, как тесное, неудобное и грязное платье» (Л. Андреев); «Теперь, когда он постарел и молодость *сняли* с него, как тесное платье...» (Ю. Тынянов).

Некоторые отвлеченные понятия (душа, память, ум и т. д.) наделяются свойствами вместилища. Отсюда глаголы — *вынуть*, *достать*: «Алексей Александрович как бы *достал* из дальнего угла своего мозга решение и справился с ним» (Л. Толстой); «Кто-то *вынул* сон прекрасный Из души моей больной» (Ф. Сологуб); «Из памяти твоей я *выну* этот день» (А. Ахматова). Представление о вместилище присутствует и в глаголе *замкнуться*: «*Замкнуться* в свое благодушие» (А. Белый); с конструкцией сравнения: «*замкнуться, как в тюрьму*, в одну идею» (К. Бальмонт).

Круг глаголов конкретного действия, сочетающихся с отвлеченными существительными, расширяется благодаря разговорным и просторечным словам, которые могут отражаться в речи персонажей: «Вошла в него эта истина-с и *пришибла* его навеки-с»; «Полно вам вздор *толочь*»; «Вы меня замечанием этим как бы насквозь *проткнули* и внутри прочли» (Ф. Достоевский).

Таким образом, в результате овеществления отвлеченных понятий, в художественной речи подвергается метафоризации широкий круг глаголов конкретного действия. Часть метафор такого типа носит устойчивый характер.



О метафорической номинации персонажей в художественных текстах*

Наряду с разнообразными способами прямой номинации персонажей в русской литературе XIX—XX вв. широко распространены не прямые их обозначения: метонимии, «чужие» собственные имена-символы и метафоры¹. «Чужое» имя и метафору сближает то, что они не просто называют персонажа, а характеризуют и оценивают его. Есть известная общность и в способах их введения в текст, и в характере употребления.

Для номинации персонажа берется имя литературного героя, мифологического персонажа, исторического лица: Соломон, Вергилий (Гоголь), Эдип и Антигона (Гончаров), Малек Адель, Ментор и Телемак, Дон-Кихот (Лесков), Бартер (Тургенев), Принц Гарри, Иван-царевич (Достоевский), Ванька-Каин (Салтыков-Щедрин), Робинзон Крузе (Чехов), Базаров, Монте-Кристо (Станюкович), Гедда Габлер, Кармен, Фауст, Бисмарк (Пришвин), Ницше (Белый), Кудеяр (Куприн), Онегин, Нерон (Булгаков), Левша, Вий (Ремизов), Олеарий, Никита Пустосвят (Тынянов) и т. д.

Устойчивые смыслы и ассоциации, связанные с подобными обозначениями, расширяют смысловую перспективу произведения, поскольку помещают персонажа в определенный культурный, литературный, мифологический, исторический ряд, так что у него появляются своеобразные двойники, и в то же время отражают особенности восприятия одного персонажа другим.

Как способ номинации в художественных текстах используются общеязыковые метафоры. Одна из повестей А. Писемского называется «Тюфяк» — по тому, как аттестуют разные персонажи главного героя повести: «Леность непомерная,

* Публикуется по: Структура и семантика текста. Воронеж, 1988. С. 53—61.

¹ См.: Так В. Г. Повторная номинация и ее стилистическое использование // Вопросы французской филологии. М., 1972; Арутюнова Н. Д. Номинация и текст // Языковая номинация. М., 1977; Гореликова М. И., Магомедова Д. М. Лингвистический анализ художественного текста. М., 1983. С. 32—77.

моциону никакого не имеет: целые дни сидит да лежит... тюфяк, совершенный тюфяк! Я еще его маленького прозвала тюфяком»; «Лентяй ты, сударь, этакий тюфяк»; «Он совершенный тюфяк...»; «...выйти за тюфяка, с которым даже стыдно в люди показаться» и т. д.

Другой персонаж этого же произведения обозначен языковой метафорой *лев*, которая в отличие от только что рассмотренной используется в речи повествователя: «Губернский лев бывал у них довольно часто»; «Юлия... призналась льву, что она его давно любит...»; «...держала затянутую в перчатку руку льва» и т. д.

Обычно метафора возникает в тексте произведения, если даже носит общезыковой характер. Метафорические обозначения персонажей опираются на широкий круг апеллятивов. Чаще как способ номинации используются разнотипные зоологические метафоры: названия животных: Онагр (Панаев), лев, кабан (Лесков), ломовой конь, сеттер (Чехов), суслик, щенок (Станюкович), обезьяна (Л. Андреев), свинья (А. Белый), медведь, волк, хорек (Булгаков); птиц: орел, галчата (Лесков), попугай (Л. Андреев), Кобчик (Станюкович), Ворон (Бунин), Дрозд (Куприн), Пеликан (Ремизов) и т. д.; насекомых: Белый Таракан (Лесков), Паук (Салов), Гусеница (Куприн), кузнечик (Шмелев); земноводных, пресмыкающихся: удав (Лесков), змея (А. Белый), змейка (Левитов, Ю. Слезкин), жаба (Чехов, А. Н. Толстой); рыб: Карась (Помяловский), Судак (Л. Андреев) и других представителей фауны: дельфин (А. Белый), каракатица (Салтыков-Щедрин). К этим метафорическим номинациям примыкают и такие обозначения, осложненные дополнительными ассоциациями, как *Валаамова ослица* в романе Достоевского «Братья Карамазовы» — одно из обозначений Смердякова, *Лиса Патрикеевна* — гетман в «Белой гвардии» Булгакова.

Метафор других типов, которые используются для обозначения персонажей, меньше, но круг метафоризирующихся существительных достаточно широк, это названия растений: *роза* (Лесков), *северный орех* (Пришвин); мифологических персонажей: *русалка* (Лермонтов, Чехов), *сфинкс* (Марлинский); обозначения национальностей: *англичанин*, *китаянка*, *туркиня* (Лесков), *японка* (Пришвин), *римлянин* (Булгаков); обозначения профессий, рода занятий, положения в обществе: *гренадер*, *дьякон*, *кантонист* (Лесков), талмудист (Тынянов); названия предметов и вещей: *окорок* (Лесков), *бомба* (Пришвин), *самовар* (Шмелев) и т. д. Едва ли не самое своеобразное обозначение такого рода — название-буквы *i*, которое закреплено за одним из персонажей повести Лескова «Житие одной бабы» и сочетается с глаголом прошедшего времени то в мужском, то в среднем роде: «десятиричное *i* стал у клавикордов и наигрывал одною рукою юристен-вальс»; «*i* улыбнулся»; «*i* улыбнулось»; «отвечало *i*».

Такое распределение метафорических номинаций отражает и распределение собственно трапов, характеризующих персонажа, среди которых на первом месте стоят зоологические тропы, а затем уже все остальные.

Наряду с простыми непрямыми обозначениями используются и осложненные метафоры и метонимии. Зоологические обозначения имеют и метонимическое происхождение. Редкий случай такого рода содержится в повести Лескова «Смех и горе». Сочетание «*молодой человек в енотовой шубе*» — источник метонимии

енот. Сочетание в *медвежьей шубе* развивается и так, как обычно, давая метонимию *медвежья шуба, шуба*, и по боковой линии, давая необычную метонимию *медведь*. Эти разнотипные метонимии чередуются в тексте:

В комнату вплыло целое облако холодного воздуха, и в этом воздухе заколебалась страшная черная масса... Масса эта, в огромной черной медвежьей шубе с широким воротником, опускавшимся до самого пола... в медвежьих сапогах и большой собольей шапке, вошла, рыкнула: «где?» и, по безмолвному манию следовавшего за ним енота, прямо надвинулась на зрителя: одно мгновение — что-то хлопнуло, и на полу, у ног медвежьей массы, закопошился зритель... — «Ты читал, мерзавец, подорожную?» — заревел в медведе... — «Читал?» — грозно переспросил медведь... — шуба все косила и косила. Я и теперь не могу понять, как непостижимо ловко наносила удары эта медвежья шуба... Вслед за последним ударом шуба толкнула избитого зрителя сапогом под стол и исчезла в морозном облаке; за медведем ушел и енот.

Метафорические переносы осложняются метонимией: «прекрасная девушка в форме норвежского почтового чиновника с глазами цвета лиловых колокольчиков»; «Лилые колокольчики улыбаются»; «Колокольчики молчат» (Пришвин, «Колобок»); «...некая личность... с головою круглее глобуса» — «бесстрастно сказал глобус» (Леонов. «Скутаревский»).

В некоторых случаях имена-символы и метафоры вводятся в текст без предварительной подготовки: «Николка... напоролся на человека в тулупе. Совершенно явственно. Рыжая борода и маленькие глазки, из которых сочится ненависть. Курносый, в бараньей шапке, Нерон» (Булгаков. «Белая гвардия»). В подавляющем большинстве случаев отправной точкой служит сравнение, вслед за которым идет метафора. При этом разнотипные обозначения вводятся в текст однотипно:

«...Предстоящие после этого вопроса только рты разинули и стоят передо мною, как удивленные галчата» — «Галчата и рты замкнули» (Лесков. «Смех и горе»); «Тут же помещался Белоярцев и некий господин Сахаров. Последний очень смахивал на большого выращенного и откормленного кантониста, отпущенного для пропитания родителей...» — «Отстаньте, бога ради, ничего этого я не знаю, — отвечал, смеясь, кантонист, пущенный для пропитания родителей...» — «Мой милый! мой милый! — звала кантониста маркиза» (Лесков. «Некуда»); «Что вы сидите тут, как две жабы, и отравляете воздух своими дыханиями?» — «воздух от злословия становится гуще, душнее, и отравляют его своими дыханиями уже не две жабы, как зимою, а целых три» (Чехов. «Скучная история»).

Сравнение — источник прозвища-метафоры и говорящей фамилии: «Один был малого роста, сложен кряжем и назывался по фамилии Дыба; другой был длинен, сухощав, взвивался и сокращался, словно змей и назывался по фамилии Удав» (Салтыков-Щедрин, «За рубежом»). Реже сравнение появляется после метафоры, мотивируя не прямое обозначение. Например, сравнение, объясняющее

прозвище главного героя, — «он напоминал обозленного волка», — в рассказе Станюковича «Волк».

Сравнение может и не преобразовываться в метафору, принимая форму приложения. Персонаж «Мертвых душ» Петр Петрович Петух — «круглый кругом, точный арбуз», сравнение сохраняется и в обозначении *барин-арбуз*. Аналогичная картина в рассказе А. Н. Толстого «Древний путь»: «сахарозаводчик, похожий на лысого краба в визитке» — «Папа-краб негромко храпел, не вынимая изо рта сигары»; «Папа-краб ходил жаловаться капитану»; «высунулся папа-краб, с прыгающими лиловыми губами, весь в поту». Ср. в прямой речи: «Эй, дядя краб, брось-ка нам табачку»; «Дядя краб, ничего, потерпи...».

Подобным путем чужое собственное имя замещает имя персонажа: «Егорушка нашел, что в этом неподобающем его сану костюме он, со своими длинными волосами и бородой очень похож на Робинзона Крузе» — «Он снял кафтан, и Егорушка увидел перед собой Робинзона Крузе. Робинзон что-то размешал в блюдечке...» (Чехов. «Степь»); «Михаил Семенович был черный и бритый, с бархатными баками, чрезвычайно похожий на Евтения Онегина» — «женщина... смятая поцелуями страстного Онегина» (Булгаков. «Белая гвардия»). Такие переходы происходят не только в речи повествователя, но и в речи персонажей: «— И знаете, кого вы напоминаете мне? Чацкого» — «...— Послушайте, monsieur Чацкий, — остановила она...» (Гончаров. «Обрыв»).

Иногда развитие смысловых отношений между сравнением и метафорой идет, так сказать, по боковой линии: образ сравнения и метафора связаны не лексическим повтором, а отношениями целого-части. В «Дневнике Сатаны» Л. Андреева кардинал сравнивается с обезьяной, появляется и соответствующая метафора: «сладко пропела старая обезьяна»; «Я смотрел на эту старую обезьяну»; «Вдруг лицо бритой обезьяны стало плаксивым». Сравнение с попугаем дает аналогичную метафору: «Я не стану передавать тебе всей болтовни фиолетового попугая...». Сравнение с пингвином развивается через «боковую» метафору *крылышки*: «Кардинал коротко взмахнул крылышками»; «...снова замахал короткими обрубками крыльев...».

Отправной точкой для метафор такого рода может быть не только сравнение, но и метафорический эпитет. Свойство части передается целому. В романе Лескова «Некуда» метафора *вороны* («Бычков сидит, точно лупоглазый ночной филин, а около него стрекочут и каркают дневные вороны») появляется на фоне метафорического эпитета: «высокая худая фея с черными вороньими глазами»; «с вороньим выражением в глазах и в очертаниях губ»; «Воронье выражение было у всех углекислых фей».

В «Белой гвардии» Булгакова сочетания *волчья, оборванная фигура, волчья походка, волчий острый голос*, сравнение с волком, подготавливают появление обобщающего сочетания «человек, в котором все было волчье» и метафору *волк*, которая становится сквозным обозначением персонажа.

Метафорическое обозначение персонажа в свою очередь становится источником частных тропов: «Теперь в больших карих глазах у бычка как раз светилось отражение большой, свежеперенесенной и тяжелой обиды, после которой он

только *боднул* и еще не совсем успокоился» (Лесков, «Колыванский муж»). Тропы, характеризующие персонажа, могут быть связаны не с видовым обозначением, а с родовым. Один из персонажей повести Куприна «Юнкера» — Дрозд: «Он действительно напоминает птицу, и именно черного дрозда». Помимо этого сквозного обозначения персонажа характеризуют метафоры *птичий, по-птичь*: «Дрозд останавливается на лестнице, а птичий недоверчивый полуоборот к юнкеру». Контекст, окружающий метафору, согласуется с ней, так что метафора распространяется и на другие предметы речи: «Так воспитывал Дрозд своих девятнадцатилетних птенцов» (Куприн. «Юнкера»).

И, напротив, художественный эффект извлекается из несоответствия метафоры и ее контекстного окружения: «У другого окна целая группа: шилистая, востроносая щука в кавалерийском полковничьем мундире полусидела на подоконнике, а перед нею, сложа на груди руки, вертелся красноглазый окунь в армейском пехотном мундире»; «перед завешенными дверями стоял истый, неподдельный, вареный, красный омар во фраке с отличием» (Лесков. «Смех и горе»). Одно из частных проявлений этого несоответствия — нарочитое столкновение в рамках однородных членов или однотипных конструкций прямого и метафорического обозначения разных персонажей:

«Все слушали ее, кто удерживал смех, кто с изумлением, и только донна Рогнеда Романовна, по долгу службы, с восторгом, да Малек-Адель — с спокойною важностью» (Лесков. «Некуда»); «вперед идет Николай с препаратами или с атласами, за ним я, а за мною, скромно поникнув головою, шагает ломовой конь» (Чехов. «Скучная история»); «И фельдшер, и русалка, и сиделки делали вид, что ничего не случилось» (Чехов. «Неприятность»); «Тоже и другие мои приятели: Игнатий и Фауст»; «На палубу входят толстый почтовый чиновник и Бисмарк» (Пришвин. «Колобок»).

Для структуры текста существенно, насколько устойчиво метафорическое обозначение персонажа и как оно соотносится с другими его обозначениями. Иногда метафора закрепляется за персонажем, полностью вытесняя его прямое обозначение. Такие метафоры концентрируются в небольших отрезках текста:

«Дверь отворилась, и вошел похожий на бесхвостого хорька капитан — помощник начальника снабжения» — «любопытно глядя, ответил хорек», — «любопытные огоньки заиграли в глазах хорька» (Булгаков. «Белая гвардия»).

Они могут быть рассредоточены и по развернутым отрезкам текста, появляясь каждый раз, как только речь заходит о соответствующем персонаже:

«По широкой палубе прошла пожилая женщина... Лицом и движениями она напоминала жабу. За ней бежали две чрезвычайно воспитанные болонки с розовыми бантами» — «Жаба с собачками, выкатив глаза, перекошавшись, пробежала по палубе» — «на палубу выскочила из кают-компаний

жаба с обеими собачонками на руках, — заметалась, как слепая» — «Унесло собачек несчастной жабы» (А. Толстой. «Древний путь»).

Такие застывшие характеристики сопровождают не только второстепенных и третьестепенных персонажей произведения. Они становятся сквозными обозначениями главных персонажей.

Сравнение и появляющаяся вслед за ним метафора характеризуют персонажа в определенной ситуации и употребляются на фоне прямых обозначений этого же персонажа. В рассказе Чехова «На пути» сравнение «невысокая фигура без лица и без рук, окутанная, обмотанная, похожая на узел» становится источником повторяющегося обозначения *узел*: «От кучера и узла... на девочку пахло сыростью...» — «Какие глупости! — сказал сердито узел», которое затем сменяется прямым обозначением. В рассказе Шмелева «Забавное приключение» сравнение-приложение, характеризующее героиню в определенный момент («женщина-кузнечик», «Это был кузнечик с головой женщины», «кузнечик-женщина»), существует на фоне имени героини. С прямыми обозначениями сосуществуют и метафоры, выделяющие определенную черту персонажа. Такова, например, метафора *каменя*, употребленная по отношению к Ульяне Андреевне, жене учителя Козлова, в романе Гончарова «Обрыв». В рассказе Лескова «Колыванский муж» повествование обрамляет сравнение персонажа с бычком, а метафорическое обозначение *бычок* входит в ряд прямых: *морской офицер, моряк, муж молодой немки, обидчик, драчун, мореход, рассказчик*.

Для структуры текста важно и то, как распределены метафорические обозначения между субъектными планами произведения. Они могут быть замкнуты в рамках одного плана — речи повествователя или персонажа. Метафоры, повторяясь, связывают разные субъектные планы. Метафора связывает речь персонажа и речь повествователя, она, в частности, используется в речи повествователя как цитата из речи персонажа:

«С правой стороны Женни поместился Сафьянос, а за ним Лиза. — “Между двух прекрасных роз”, — проговорил Сафьянос, расстилая на коленях салфетку и стараясь определить приятность своего положения между девушками.» — «Сафьянос первый поднял бокал и проговорил: — “Поздравляю вас, господин Помада”, — чокнулся с ним и с обеими розами, также державшими в своих руках по бокалу» (Лесков. «Некуда»).

Метафора, которая в речи персонажа используется как предикат, в речи повествователя используется как субъект и часто служит средством иронии:

«Я — Восходящее Солнце! Вот мой псевдоним» — «Восходящее Солнце ломалось самым пошлым образом», «...мямлило Восходящее Солнце» (Левитов. «Крым»); «— Вы не мичман, а щенок...» — «А “щенок” внезапно стал белей рубашки и сверкнул глазами, точно молодой волчонок» (Станюкович. «Беспокойный адмирал»); «Самойла Иваныч мелкой, но быстрой походкой вышел

из комнаты». «Брильянт!» — проговорил Степан Иванович...» «Ну, идите же! — командовал “брильянт”», «подлетевший “брильянт” схватил ее в охапку», «На диванах и на полу спали дети “брильянта”» и т. д. (Салов. «Паук»).

В рассказе Чехова «Поцелуй» метафора переходит из прямой речи в повествование, в котором чередуется с прямым обозначением персонажа. В цепь обозначений персонажа входят фамилия персонажа, его звание и метафора, которая используется то самостоятельно, то в виде приложения:

«Господа, хорошая примета! — сказал кто-то из офицеров. — Наш сеттер идет впереди всех: значит, чует, что будет добыча!..» — «Сеттер-поручик уже стоял около одной очень молоденькой блондинки... сеттер, если бы он был умен, мог бы заключить, что ему едва ли крикнуть “пиль!”» — «...подгулявшее обер-офицерство с сеттером Лобытко во главе».

Метафора используется в тексте, как факт чужой речи и выражение чужой точки зрения, с которой повествователь полемизирует. Так соотносится заглавие рассказа Куприна «Гусеница» и его отражения в тексте. Гусеница — метафорическое обозначение героини рассказа, принадлежащее ее мужу: «Ты не женщина, а гусеница. Ты пяденица крыжовниковая». Оно дважды используется как способ обозначения персонажа, но в «чужой» речи: «Так заочно и звали ее Гусеницей. Конечно, в добром смысле. Кто-нибудь в разговоре вдруг скажет: “А как наша добрая Гусеница поживает?”». Сам же рассказчик полемизирует с таким отношением к героине и в своей речи называет ее Ирина Платоновна. Еще сложнее смысловые отношения в рассказе А. Н. Толстого «Гадюка», в котором заглавное слово проходит через речь разных персонажей, приобретая то положительную, то отрицательную окраску¹.

Метафоры и имена-символы в некоторых случаях занимают особое положение: они выносятся в заглавие всего произведения или отдельной главы. Чаще всего как заглавие используются зоологические метафоры: «Онагр» И. Панаева, «Паук» И. Салова, «Кляча» К. Баранцевича, «Волк» Станюковича, «Ворона» Чехова, «Овцебык» Лескова, «Гусеница» Куприна, «Гадюка» А. Толстого, «Ворон» Бунина. Одна из глав повести Куприна «Юнкера» называется «Дрозд». Как заглавия используются и другие разряды метафор, называющих персонажа: «Антигона», «Подснежник» Бунина. Часть заглавий не имеет словесной опоры в тексте. Таковы, например, отношения между заглавием и текстом в таких произведениях, как «Леди Макбет Мценского уезда» Лескова или «Хамелеон» Чехова.

Однако чаще метафорическое заглавие имеет ту или иную опору в тексте произведения. Заглавие расшифровывается в тексте, но не имеет в нем других отражений. Таковы, например, отношения между заглавием и текстом в рассказе Бунина «Подснежник». В тексте расшифрован смысл заглавия: «Была когда-то Россия, был снежный уездный городишко, была масленица — и был гимназистик Саша, ко-

¹ Чернухина И. Я. Элементы организации художественного прозаического текста. Воронеж, 1984. С. 102—103.

торого милая, чувствительная тетя Варя, заменившая ему родную мать, называла подснежником», но само это слово в дальнейшем не употребляется. Так соотносятся заглавие и текст и в таких произведениях, как «Ворона» Чехова, «Антигона» Бунина, «Кляча» Баранцевича. Заглавие не только расшифровывается в тексте, но и представляет собой устойчивое обозначение центрального персонажа: «Овцебык» Лескова. Заглавие соотносится к текстом и по-иному — центральное сопоставление может ветвиться в нем, конкретизируясь в метафорических эпитетах. В рассказе Бунина «Ворон» заглавному слову соответствует в тексте сравнение, с которого и начинается рассказ: «Отец мой похож был на ворона», сравнение преобразуется в метафору: «был он и впрямь совершенный ворон», которая затем конкретизируется в частных сочетаниях: «поводил своей вороньей головой», «косясь блестящими вороньими глазами на танцующих». В конце рассказа исходный образ повторяется в виде сравнения: «Он, во фраке, сутулясь, вороном, внимательно читал, прищулив один глаз, программу». В то же время метафора для обозначения персонажа в тексте не используется. И, наконец, заглавие обобщает разные осмысления слова, как в рассказе «Гадюка».

Непрямые обозначения разных типов часто сочетаются у одних и тех же писателей, в одних и тех же произведениях, существенно расширяя репертуар средств номинации персонажей.



Об одном гнезде тропов^{*}

Характер развития тропов во многом связан с реализацией языковых возможностей опорного слова. Последовательное заполнение «пустых клеток» сочетается с неравномерностью развития однотипных смысловых связей. Эти два взаимосвязанных процесса можно показать на примере уподобления строения человеку.

В русской литературе XIX—XX вв. строения сравниваются с людьми разных условий, профессий, состояний, возрастов. Источником этих сравнений может быть изображаемая жизнь: «Там обгорелый черный монастырь, как суровый картезианский монах, стоял грозно» (Гоголь). Повторяются сравнения домов со старухами и стариками (Григорович, Белый, Пильняк, Есенин и др.), с нищими (Григорович, Сологуб, Некрасов, Никитин, Майков, Горький). Название строений сопровождаются метафорические эпитеты: «коренастая изба» (Левитов); «щербатая синагога» (Бабель); «кривоскулый дом» (Мариенгоф); «кособрюхие домики» (Бобров); «небритые домишки» (Луговской); «плечистый дом» (Семынин). Эпитеты приписываются и частям целого: «злые и насупленные стены амбара» (Вс. Иванов); «прыщавые стены» (Мариенгоф); «отмороженные крыши» (Рейснер); «насупленные купола» (Булгаков). Разнообразны и глагольные метафоры.

Обозначения отдельных частей строения имеют свои образные соответствия. У строения есть лицо, волосы, скулы, рот, челюсть, спина, плечи, затылок: «Изба-старуха *челюстью* порога Жует пахучий мякиш тишины» (Есенин); «И в испуге сжимают дома *Рты* немых окон и ворот» (Городецкий). Названия частей человеческого тела приписываются и другим рукотворным предметам: «*брюхо*, утроба паровоза» (Булгаков); «Вагоны передернуло железными *лопатками* площадок» (Вс. Иванов). Тропы такого типа смыкаются с традиционными тропами: *грудь* горы, *грудь* земли, которые в свою очередь продолжают развиваться: «*утроба* земли» (Булгаков).

Распространено уподобление окон глазам. Эта смысловая связь в XIX в. выражается сравнением; в XX в. наряду со сравнениями появляются разные типы

^{*} Публикуется по: Проблемы стиховедения и поэтики. Алма-Ата, 1990. С. 92—96.

именных метафор (*глаза окон, глаза вагонов*), метафорические эпитеты: «*глазастые дома*» (Рейснер); «*безглазая синагога*» (Бабель), в частности сложные слова с элементами *-глазый, -окий*: «*одноглазая башня*» (Ремизов); «*стоглазые дома*» (Луговской); «*пустоглазые окна*» (Белый, Бобров); «*пестроглазые трамваи*» (Саша Черный); «*красноокий домищека*» (Белый); «*узкоокий храм*» (Шервинский).

Помимо слов *глаз, око, очи* в тропах используются, с одной стороны, стилистически сниженные слова: «*буркалы домов*» (Луговской), с другой, слова семантически смежные: *бельма, белки, зрачок, впадины глаз, глазница, очки*: «Село в серебряном плену Горит *белками хат*» (Пастернак); «К оконным *глазницам* припал человек» (Саша Черный), *взор, взгляд*; ср. *дверь — зев, пасть, глотка*.

Окна приобретают характеристики глаз. Окно (окошко, оконце) или стекло характеризует эпитет *слепой, ослепший, незрячий, подслеповатый*. Окна приобретают и другие характеристики глаз: *вытаращенные, заплаканные*. Прилагательное, характеризующее окна, приписывается их метафорическому обозначению: «На море пестрое голов Громада белая домов Глядит *стеклянными очами*» (Никитин); «Вот на меня *стеклянными глазами* Глядит окошко...» (Р. Ивнев), ср. также *стеклянные, остекленевшие* глаза человека. Глагольная сочетаемость слова *глаза* приписывается слову *окна*: *смотреть, глядеть, коситься, таращить, моргать, мигать, слезиться, окриветь*: «И вздрагивают избы старые, Оконца за реку *тараща*» (Д. Семеновский).

Характеристика части передается целому: *слепые дома, ослепшие дома*, другим частям целого: «*слепые ворота*» (Блок) и вообще более широкому кругу предметов: «*слепые улицы*» (Федин). Повторяются и глагольные метафоры при разных предметах речи: «*ослепло оконце*» (Белый); «*магазины ослепли*» (Булгаков). От общего сопоставления окна — глаза ответвляются частные: «Маркизы, как опущенные *веки* у глаз, прикрывали окна» (И. Гончаров); «Как *ресницы*, на окнах опущены темные шторы» (Мандельштам).

Редкое сравнение окна со ртом развивают глагольные метафоры: «Взгляни: смеется старый дом, Осклабил окна до *ушей*» (Клюев); «Окна *разинув*, стоят магазины» (Маяковский).

В меньшей степени распространены обратные сравнения — людей со строениями — и их производные, в частности сравнение глаз с окнами: «Люди в шинелях глядели, как *халупы*» (Тихонов); «Старшие обваливаются, как *дома*» (Тынянов); «*окна глаз*» (Замятин); «Опускаются веки, как *шторы*» (Ивнев).

К этим тропам примыкают и тропы, рисующие внутреннюю жизнь человека: «душа — *тюрьма*» (Брюсов); «*подвал памяти*» (Ахматова). В эту сферу также переносятся названия частей строения: «Жребий, о сердце, твой понят — Старого пепла не тронь... Больше проклятий огонь *Стен* твоих черных не тронет!» (Анненский); «*ставни сердец*» (Жижин).

Строгий параллелизм обозначений: человек — строение, части его тела — части строения, который лежит в основе многих развернутых тропов, выдерживается не всегда: характеристики целого могут приписываться частям: не человек — строение, а лицо или его часть — строение: «Есть лица, подобные пышным *порталам*...

Есть лица — подобие жалких *лачуг*» (Заболоцкий). И, напротив, целое уподобляется части: «И тесные дома — зубов молочных *ряд* На деснах старческих — как близнецы стоят» (Мандельштам). Известная асимметрия возникает и потому, что одному предмету речи приписываются разные характеристики: окна не только *глаза*, но и *рот, глотка* (Городецкий); глаза не только *окна*, но и *двери*: Зияют глаза, как двери, сбитые с петель (Луговской).



Образная параллель строение — человек в русской литературе XIX—XX вв.*

Основа множества образных полей — сравнение мира в разных его проявлениях с человеком. Человеку, частям его тела, проявлениям его физической и психической жизни уподобляется мир природы и вещный мир. Одно из распространенных уподоблений такого вида — уподобление человеку дома или вообще строения. Обобщающая образная параллель *дом — человек* подчиняет себе множество частных тропов, каждый из которых имеет не только самодовлеющее значение, но и отсылает к исходной параллели.

В русской литературе XIX—XX вв. строения сравниваются с людьми разных сословий, профессий, состояний, возрастов. Источником этих сравнений может быть изображаемая жизнь, когда предмет изображения диктует характер тропа: «Там обгорелый черный монастырь, как суровый картезианский монах, стоял грозно» (Н. Гоголь); «И стоит собор — первопричастница В кружевах и в белой кисее» (М. Волошин).

Дом или его часть уподобляется своему хозяину или жильцу: «вид его возбуждал в душе такие чувства, которых никогда не возбудят выложенные петербургские дома, которые, кажется, готовы расшаркаться по мостовой вместе с проходящими и которые, подобно с обитателям, так опрятны, так скучны и холодны» (В. Одоевский); «Кумов подвал был разительно схож с самим кумом» (А. Левитов); «Я посмотрел на Матрену... Это была еще бодрая, молодая старуха, но, не знаю отчего, вдруг она представилась мне с потухшим взглядом, с морщинами на лице, согбенная, дряхлая... Не знаю отчего, мне представилось, что комната моя постарела так же, как и старуха» (Ф. Достоевский). Л. Леонов, изображая Зарядье, уподобляет дома обитателям этого места: «Домики... как курносенькие ребятки, как пропылившиеся старички, как пузатые купчики с ярлыками вывесок, который чем богат».

* Публикуется по: Художественный текст: единицы и уровни организации; Сб. науч. тр. Омск, 1991. С. 69—85.

При изображении других стран и народов для характеристики строений используются типичные для них реалии: «Это бюро — серый дом, ставший на вытяжку и отдающий честь в пустое поле. Вся его спина заснувшего на посту шущмана оклеена нашими прокламациями» (Л. Рейснер); «Дом стоял статно, разглаженно и застегнуто, блестя на солнце, как шущман — пуговицами, медью и никелем оконных ручек, замков, начищенной чашкой звонка и массивной доскою на двери...» (К. Федин).

Часть сравнений на протяжении двух веков повторяется. На первом месте среди повторяющихся сравнений — сравнения строений с стариками и старухами: «Но грустен замок, отслуживший Года во очередь свою, Как бедный старец, переживший Друзей и милую семью» (М. Лермонтов); «И погнувшись, изба, Как старушка, стоит» (А. Кольцов); «...всякий раз этот дом, со своими наглухо заколоченными окнами, представлялся мне слепым стариком, вышедшим погреться на солнце» (И. Тургенев); «Протопорщился избенок Кривобокий строй, Будто серых старушонок Полоумный рой» (А. Белый); «Не засыпают ли дома, Как старики, в постели рано?» (В. Брюсов); «Хмурый, большой, крашенный охрой и сейчас зеленоватый, облупившийся, осевший, — смотрит дом, как злой старичище» (Б. Пильняк); «Как розовая облупившаяся старуха — виден был заброшенный дворец графа Павла Потемкина» (Ю. Тынянов); «Есть в Париже дома черные, поседевшие плесенью, беззубые, слепые и крепкие, как старухи, позабывшее свой возраст, с остекленевшими глазами, с руками, похожими на лапы орла» (А. Аросов).

Второй ряд повторяющихся сравнений — сравнения с нищими: «И, будто нищий с ризою раздранной, Обломок башни, обвитой плющем» (А. Майков); «Изба со всех сторон подпиралась сучковатыми плахами, уподоблявшими ее согбенному старику-нищему, наступившему на костыли свои» (Д. Григорович); «Что ни изба — с подпоркою, Как нищий с костылем» (Н. Некрасов); «...домики, довольно сходные с нищими в лохмотьях, жалобно умоляющими прохожих» (В. Соллогуб); «...в семье громадной Высоко поднятых домов, Как нищие в толпе нарядной, Торчат избенки бедняков; В дырявых шапках, с костылями, Они ползут по крутизнам И смотрят тусклыми очами На богачей по сторонам...» (И. Никитин); «дома... жмутся друг к другу, как нищие на паперти». (М. Горький).

Еще один ряд повторяющихся образов — сравнение строений с великанами, исполинами: «И замок весь, как великан, Над бором осветился» (В. Жуковский); «И церковь древняя, как облик исполина, Слаящийся туман пронзила шишаком» (К. Случевский); «Где строенья, станом великанов Разместились тесно на земле» (В. Брюсов).

В то же время круг образных характеристик разных строений последовательно расширяется. Это по преимуществу сравнения, акцентирующие разные смысловые признаки: «Иван Ильич имел в Симбирске дом На самой на горе, против собора. При мне давно никто уж не жил в нем, И он дряхлел, заброшен, без надзора, Как инвалид с георгиевским крестом» (М. Лермонтов); «Шинок, повалившийся на одну сторону, словно баба на пути с веселых крестин» (Н. Гоголь); «Оба дома... стояли какими-то хмурыми гуляками, запущенными или запустившими себя с горя» (Ап. Григорьев); «И сам домик обветшал немного, глядел небрежно, нечисто, как

небритый и немывтый человек» (И. Гончаров); «...барский дом точно слепец при дороге: все ставни наглухо» (А. Эртель); «И этот дедовский, старинный дом В один этаж каким-то властелином, С задумчиво нахмуренным челом Стоял с своим высоким мезонином, С колоннами» (А. Майков); «Некогда над этой речкой голу-бою Был боярский терем, мрачный и угрюмый, Он стоял одетый зеленью густою, Точно гордый витязь с затаенной думой» (С. Надсон); «Как люди, мрачные тяну-лись дома» (Н. Минский); «изба-молодка»; «Полонянкой тверские хаты Опустили ресницы вниз» (Н. Клюев); «Избы стояли словно черные монахи возле дороги...» (С. Клычков) и т. п. Этот тип образов используется и в современной литературе: «Дома, как рыцари, построены свиньей, В корсет затянута дебелая столица» (Е. Бу-нимович). Редчайший случай метафоры, основанный на уподоблении дома чело-веку, — метафора В. Шершеневича: «И семиэтажный гусар небоскреба Шпорой подъезда звяк». На фоне этих однотипных уподоблений существует уподобление, отрицающее сходство дома с человеком: «Человек в этом мире не бревенчатый дом, Не всегда перестроишь заново» (С. Есенин).

Отдельные части строения имеют свои образные соответствия. У строения есть лицо, голова, руки, волосы, скулы, рот, челюсть, спина, плечи, шея, уши, заты-лок. Названия частей человеческого тела приписываются и другим рукотворным предметам:

лицо: «Мне его передний фасад представлялся всегда живым: точно старое лицо глядит из-под огромной шапки впадинами глаз, — окнами с перламутровыми от дождя и солнца стеклами» (И. Бунин); «Лицо тысячеглазого треста / блестит // электричеством ровным» (В. Маяковский); «Фасады домов с темными окнами, как лица со слепыми глазами, тревожно менялись» (А. Яковлев);

голова: «На месте кровавого спора / опора веры валяется — Петр / с проломан-ной головой собственного собора» (В. Маяковский);

скулы: «Да вокзал по чугунные гулы И томительные свистки, Повихнув дере-вянные скулы Тихо сходит с ума от тоски» (Д. Семеновский); «кривоскулый дом» (А. Мариенгоф);

затылок: «Домам патрициев везде дышит в затылок нечистое, возбужденное дыхание предместий» (Л. Рейснер);

волосы: «рыжая солома — волосы в скобку» (Б. Пильняк), ср. «Под скобку стри-женная соломенная крыша» (Е. Замятин);

череп: «Душны были мысли, бродившие под низким черепом гниющей и мут-ной каморы» (А. Ремизов);

чело, лоб: «Там наверху окно смотрело вниз, Завешанное неподвижной шторой, И, словно лоб наморщенный, карниз Гримасу придавал стене — и взоры» (А. Блок); «Крутолоб тесовый шоломок» (Н. Клюев); «Станция в ужасе замерла. На лоб над-винула тьму, и светилась в ней осовевшими от вечернего грохота глазками желтых огней» (М. Булгаков);

уши: «Крыша вздернута, как уши, Окна смотрят, как глаза» (С. Клычков); «Во-дит старая мельница ухом» (С. Есенин); «Трубы слушают вещий сказ, Навострив доменные уши» (М. Светлов); «В океане новостройки Утопает старый дом. Он еще

держался стойко, Битый градом и дождем, И заткнув сиренью уши, Потеряв ушной прорез, Слышит дом все хуже, хуже И не 'ждет уже чудес» (В. Шаламов);

брови: «Тебе за нищие години Я шапку починю тесиной И брови подведу смолой»; «Но напрасно по брови родимому дому Нахлобучили кровлю лихие года» (Н. Клюев); «Оттого-то каждая изба хмурит так соломенные брови» (М. Маяковский);

шея: «шеи укреплений» (Б. Пастернак);

гортань, адамово яблоко: «И в августовский сад из мрамора, Как обезглавленных гортаней, Заносят яблоки адамовы Казненных замков очертанья» (Б. Пастернак);

язык: «....А после / о ночи / и друг о друга / трещали, / язык ворочая — флюгер» (В. Маяковский);

зубы: «Двери вдруг заляскали, будто у гостиницы / не попадает зуб на зуб» (В. Маяковский);

сердце: «В сердце избы вонзятся электрические провода» (М. Герасимов);

живот: «О, электрический восход, Ремней и труб глухая хватка, Се изб древенчатый живот Трясет стальная лихорадка!» (С. Есенин); «кособрюхие дома» (С. Бобров); «утроба тюрьмы» (С. Шервинский); «внутренности комнат» (М. Горький); «брюхо, утроба паровоза» (М. Булгаков);

крестец: «Согбенный мельницы крестец, Как крепость, высится ворчливо» (Б. Пастернак);

плечи: «плечи домов» (М. Волошин); «плечи стен» (Б. Лившиц); «Плечьми осьмигранными дышишь Мужичьих, бычачьих церквей» (О. Мандельштам); «плеч колокольных уклоны»; «Взлетали полотняные орлы, Оплечья крыш царапая когтями» (Н. Тихонов);

спины: <избы> «В небо смотрят смутным смыслом. Спины гневно гнут — про избы» (А. Белый); «Где ты, где ты, отчий дом, Гревший спину под бугром?» (С. Есенин); «Поворачивают вновь дома нам Спины гостиниц» (Н. Асеев);

лопатки: «Вагоны передернуло железными лопатками площадок» (Вс. Иванов);

руки: «Угольный дом скользил за дом угольный, Откуда руки в поле простирал» (Б. Пастернак); «И сразу сгорбились фасады... И, стиснув зубы, над Невой — Восьмиэтажные громады Стоят с протянутой рукой» (Н. Агнивцев); «А дряхлые храмы руки в небо тянули, И висел в пустоте их черный костяк» (Н. Тихонов);

локти: «И снова голые локти Этого, этого и того дома В октябре зябли» (А. Мариэнгоф); «Небоскребы / локти скручивают сзади» (В. Маяковский);

ребра: «Капает гноем смола прогоркая Из разодранных ребер изб» (С. Есенин); «Перегородок тонкоробость» (Б. Пастернак);

пятки: «Вагоны едут / и дымам под рост, //и в пятках домовых трутся» (В. Маяковский);

стопа: «Домишко низкий и плюгавый... Стопою нищенскою стал На пласт окаменелой лавы» (В. Ходасевич);

кости: «...дом, который уже расплзся и полег деревянными костями на зеленой земле» (Ю. Тынянов);

бока: «Штопали б домам бока» (В. Маяковский); «Феодального замка боками» (М. Цветаева);

тело: «тела домов» (Н. Глазков);

туша: «У Иванова уже / у Вознесенска / каменные туши // будорожат выкрики частушек» (В. Маяковский);

скелет: «...меж скелетов домов, Словно мельник, несет колоколья Медные мешки колоколов» (С. Есенин);

душа: «и только одни домовьи души / встают / в прозрачном свечении окон» (В. Маяковский).

Как видно из приведенных примеров, в некоторых случаях между тропом и реалией, которую он обозначает, существует строгий параллелизм, троп имеет четкое соответствие в реалии; в других же случаях эти отношения не прояснены, троп передает общее впечатление от строения или его части.

В некоторых случаях строение или его часть уподобляется не части человеческого тела, а части тела животного: «Ветхая и забытая изба старухи оживилась, приосанилась... И несмотря на такие старания, изба все-таки напоминала физиономию обезьяны, если посмотреть на нее сбоку: нижняя выпятившаяся челюсть соответствовала выпятившимся бревнам в фундаменте...» (Г. Успенский).

Название строений и их частей сопровождают метафорические эпитеты: «коренастая изба» (А. Левитов); «мы пройдем над немymi, глухими домами... за тупыми, слепыми стенами» (И. Коневский); «щербатая синагога» (И. Бабель); «Глядят нахмуренные хаты» (С. Клычков); «небритые домишки» (В. Луговской); «И бесстыдно розовеют обнаженные дома» (О. Мандельштам); «прыщавые стены» (А. Мариенгоф); «отмороженные крыши» (Л. Рейснер). Разнообразны и глагольные метафоры: «...домики учтиво кланялись проезжающим» (В. Соллогуб); «Приютились к вербам сиротливо Избы деревень»; «Избы забоченились, а и всех-то пять» (С. Есенин); «А под косматой елью, в полусвете, Застряла, сгорбилась изба колдуньи» (В. Нарбут); «...Когда и ветряные мельницы Окоченели на лунной исповеди?» (Б. Пастернак). Часть глагольных метафор повторяется: *насупилась*: «Насупилась изба» (Н. Клюев); «Улицы, дома насупливаются и мрачнеют» (Б. Зайцев); ср. «алые и насупленные стены амбара» (Вс. Иванов); «насупленные купола» (М. Булгаков); *улыбаться*: «Порадуйся, мой старый дом, И улыбнись скрипучей ставней» (Н. Клюев); «Школьный дом многоэтажный улыбается окном» (М. Исаковский); *сутулиться*: «Старый дом без меня ссутулится» (С. Есенин); «Лишь причудливо избы сутулятся» (С. Клычков); «Домики сутулятся на краю бугра» (А. Жигулин); «Дома сутулились горбато (А. Межиров) и т. п.

Больше всего распространено уподобление окон глазам: «Гаснут окна, как будто глаза закрывают» (Саша Черный). Некоторые писатели используют этот образ неоднократно (Н. Гоголь, А. Чехов, И. Бунин, Л. Андреев, А. Белый, М. Горький, Б. Пастернак), варьируя форму его выражения. Устойчивая смысловая связь чаще всего, в особенности в литературе XIX в., выражается сравнением. Постепенно круг способов, которыми она выражается, расширяется. В литературе XX в. наряду с обычными сравнениями используются сравнения-приложения: «глаз-окон-

це» (С. Городецкий). Употребляются метафорические перифразы: «Солнце сонно слепило окна, зданий пестрые глаза» (С. Городецкий); именные метафоры разного характера: двучленные: «глаз оконных синева» (В. Казин); «глаза двух окон» (М. Горький); «красный глазок окошка» (И. Шмелев); одночленные: «пустынные глаза вагонов» (А. Блок); «глазеночки вспыхнувших домиков» (А. Белый), в сочетании с глагольной метафорой: «...замок страшно глядел на него одним глазом своим» (А. Марлинский); «Старый, зеленоватого-серый деревянный дом, соединенный галереей с флигелем, весело и спокойно глядел цветными глазами своих двух стеклянных веранд на опушку парка...» (В. Набоков), метафорические эпитеты: «глазастые дома» (Л. Рейснер); «безглазая синагога» (И. Бабель), в частности, сложные слова с элементами *-глазый*, *-окий*: «одноглазая башня» (А. Ремизов); «стоглазые дома» (В. Луговской); «пустоглазые окна» (А. Белый, С. Бобров); «Пестроглазый трамвай» (Саша Черный); «красноокий домище» (А. Белый); «дом многоокий» (П. Васильев); «узкоокий храм» (С. Шервинский). На основе метафорического эпитета возникают окказиональные именные метафоры: «Эх, завод ты мой, завод, желтоглазина...» (В. Маяковский); «Древний город тих и огромен. Желтоглазья его хоромины Жадно в будущее глядят» (П. Антокольский).

Разные формы выражения имеет и уподобление, основанное на звуковой близости *око* — *окно*. Это может быть сравнение: «Одно незакрытое окно светилось, словно око чудовища» (А. К. Толстой), метафора: «Насупилась изба, и оком оловянным Уставилось окно в капель и темноту» (Н. Клюев); «А в ту минуту за плечом моим Мой бывший дом еще следил за мною Прищуренным, неблагосклонным оком, Тем навсегда мне памятным окном» (А. Ахматова); метафорическая перифраза: «Высоко мое окошко — Око теремка» (С. Городецкий).

Помимо слов *глаз*, *око*, *очи* в тропах используется, с одной стороны, стилистически сниженные слова: «под зеркальными зенками барско-холуйских квартир» (О. Мандельштам); «буркалы домов» (В. Луговской), с другой, слова семантически смежные: «...выглядывают маленькие темные окна, как зрачки стоглазого животного» (М. Лермонтов); «Глядит в мои глаза туманная столица Зрачками мутными несчастных глаз своих» (А. Коринфский), *бельмо*: «Как бельмо, окошко отражало Скучный отсвет пасмурного неба» (И. Бунин); «бельма сытых этажей» (Р. Ивнев); «бельма занавешенных окон» (Ю. Слезкин); «Мутные стекла как бельма» (Саша Черный); «...в избах, глядящих долу слепыми, в бельмах, своими оконцами, причесанных соломенными крышами по-стариковски» (Б. Пильняк), *белки*: «Село в серебряном плену Горит белками хат потухших» (Б. Пастернак), ср. «Ты ли возвела мертвые белки Сел самоедов, обреченных уснуть, В ресницах метелей, Мертвые бельма своих городов, Затерянные в снегу?» (В. Хлебников), *глазница*: «К оконным глазницам припал человек» (Саша Черный); «Оконце, как глазница, Подведено сурьмой» (Н. Клюев); «Чернели и зияли стены Вокруг меня. В глазницы их Синела ночь» (И. Бунин); «безбровые глазницы окон» (М. Кураев), *глазные яблоки*: «Пылающие стены глазными яблоками закатывались под навесы черно-вишневых черепичных крыш. Весь город щурил и топырил их, как ресницы» (Б. Пастернак), *взор*: «И взор оконных стекол слеп»; «И вот уже горят, как взоры, Все окна храма

торжеством» (В. Брюсов); «О Россия! Мы умели читать твое горе В помутившемся взоре Этих окон, осевших от времени» (Д. Самойлов), *взгляд*: «Безогнен окон мертвый взгляд» (П. Соловьева); «Сквозь туман слабо просвечивали окна, и в их мутном взгляде была дикая и злая насмешка» (Л. Андреев), *веки*: «дом словно выплюнул это дитя и снова захлопнул до другого случая свои сердитые веки» (Н. Лесков); «Каждый дом смыкает веки» (Вл. Соколов), *очки*: «Семиэтажный дом смотрит на меня с противоположной стороны сердитыми синими очками. Как старая дева с пятого курса медицинского факультета» (А. Мариенгоф). Однотипные образы объединяются, давая сложный образ: «А вслед из ночи Окон и бойниц Уставились очи Безглазых глазниц» (А. Вознесенский). От общего сопоставления *окна* — *глаза* выделяются частные: «Как ресницы, на окнах опущены темные шторы» (О. Мандельштам); «Хлопают жалюзи магазинов, Как ресница в сто пуд» (В. Шершеневич).

Окна приобретают характеристики глаз. Часть эпитетов, которые в конструкции сравнения сопровождают образ сравнения *глаза*, в других конструкциях приписывается не глазам, а непосредственно окнам или строениям. Окно, стекло, строение или его часть характеризуют метафорические эпитеты *слепой*: «слепые окна» (А. Голенищев-Кутузов, А. Блок, Вяч. Иванов, В. Замятин); «слепое оконце» (А. Белый); «слепые дома» (А. Куприн, П. Потемкин, К. Федин, В. Мануйлов, И. Дудин и др.), ср. «И слепы темные дворцы» (А. Блок); «Слепые темные ворота» (А. Блок); «слепые стены» (Н. Гумилев, А. Ахматова); «И еще в прихожих слепеньких валяются коньки» (О. Мандельштам), *ослепший*: «Ослепшие окна темны» (К. Фофанов); «Ослепшим окнам не очнуться От гнета каменных лучей» (С. Городецкий); «Куда их гонят вдоль черных улиц, Ослепших окон, глухих дверей?» (М. Волошин); «ослепшие громады» (М. Алигер); *подслеповатый*: «И улица запанибрата С оконницей подслеповатой» (Б. Пастернак); «подслеповатые окна» (К. Федин, М. Булгаков, Б. Пильняк); «подслеповатые мазанки» (А. Веселый), *незрячий*: «незрячие окна» (Л. Рейснер); «Уже незрячие, тоскливо-белы стены» (И. Анненский); «в землянке незрячей» (М. Луконин).

Окна приобретают и другие характеристик глаз: *вытаращенные* (Л. Андреев), *прищуренные* (В. Нарбут), *заплаканные* (Л. Леонов, Н. Рыленков). Прилагательное, характеризующее окна, приписывается их метафорическому обозначению: «На море пестрое голов Громада белая домов Глядит стеклянными очами» (И. Никитин); «Вот на меня стеклянными глазами Глядит окошко...» (Р. Ивнев), ср. также *стеклянные*, *остекленевшие* глаза человека. Глаголы, сочетающиеся со словом *глаза*, приписываются слову *окна* или обозначениям строений: *смотреть*, *глядеть*, *коситься*, *таращить*, *моргать*, *мигать*, *слезиться*, *плакать*, *окриветь*, *слепнуть*. *Плакать*: «Закрытые ставнями окна начали оттаивать и заплакали» (Н. Лесков); «...лампой керосиновой моргая, Заплачут окна серые твои» (Б. Корнилов), *следить*: «Прищуренное (не со страху ли?) Окошко проследило, как, Покачиваясь под запахами, Взобрались двое на чердак» (В. Нарбут), *косить*, *коситься*: «Точно как глаз, позабывший закрыться, Смотрит окно у крылечка, косится» (К. Случевский); «ясным зрачком в день косится одноглазый домишко, злым косится зрачком из-за тощих кустов» (А. Белый); «скосили избы мутные

оконца» (А. Жигулин), *мигать*: «окно... вдруг покраснело и замутилось, замигало, как глаз спросонья» (Л. Андреев); «и окна в окна смотрят не мигая» (А. Межиров), *слепнуть*: «ослепло оконце» (А. Белый); «магазины ослепли» (М. Булгаков); «все больше и больше окон слепо» (М. Шолохов), *таращить*: «старомодные домишки таращили свои оконца на цитадель» (К. Федин); «И вздрагивают избы старые, Оконца за реку тараща» (Д. Семеновский), *щуричь*, *щуричься*: «А вверху опустевший собор Близорукие окна щурило» (М. Светлов); «Пустые классы щурились на солнце» (Б. Пастернак); «Хаты слепо щурились в закат» (М. Светлов), *окриветь*: «Окривел на все три глаза Покосившийся домишко» (Н. Кончаловская).

Образ сравнения часто сопровождается разного рода уточнения. Одна их разновидность указывает на принадлежность глаз определенному человеку: «...черномазые окна походили на искривленные и потускневшие глаза умирающего человека» (Н. Успенский); «Окна глядели подобно глазам чудовищ, взглядом пристальным и тяжелым» (А. Эртель); «Из грязной ямы под стеною дома смотрели на меня квадратными глазами стекла подвального окна, мутные и грязные, как глаза пьяницы» (М. Горький); «Как раз напротив вокзала один из участков с мутными окнами, похожими на дымчатые очки филера...» (Л. Рейснер) или животному, птице: «...в ряду давно темных окон два окна смотрят, словно волчьи глаза в овраге» (Н. Лесков); «синие, совиноглазые окна» (Е. Замятин). Такие уточнения содержатся не только в конструкции сравнения, но и в других конструкциях, основанных на уподоблении: «...небольшие тускло-сизые окошечки невыразимо кисло поглядывали из-под косматой, нахлобученной крыши: у иных старух-потаскушек бывают такие глаза» (И. Тургенев).

Другая разновидность уточнений, сопровождающих образ сравнения, — характеристика глаз: «маленький, острый и высокий фронтон с окошком, похожим на поднятый кверху глаз...» (Н. Гоголь); «...одно окно, словно зоркий глаз, обращено к оврагу» (И. Тургенев); «...окна маленькие, узенькие, точно прищуренные глаза» (А. Чехов); «Белая церковь с зеленою кровлею смотрела темными окнами, как незрячими глазами» (Ф. Сологуб); «...как два огромные глаза, глянули на нас два высоких окна в сад»; «Окна дома чернеют, как слепые глаза» (И. Бунин); «Его тихие лучи мертвым, дробящимся бликом отражались в черных стеклах окон, точно в открытых, но слепых глазах» (А. Куприн); «...раскрытые окна... похожи были на черные мигающие глаза» (Л. Андреев); «дядя уже вышиб стекло из него, и оно, утыканное осколками, чернело, точно выбитый глаз» (М. Горький); «...смотрело окно, как проломленный глаз» (А. Ремизов); «неосвещенные окна похожи на глаза, потемневшие от горя» (А. Мариенгоф); «...на стеклах висит паутина, и похожи они на мутные спросонья глаза» (С. Клычков); «Окно с решеткой под потолками, как глаз с бельмом. Исподлобья все косится. Его только бояться не надо» (А. Аросев); «Заголубели окна, Словно синие глаза» (Д. Самойлов).

Глаголы, которые содержат скрытое сравнение с живым существом, в одних случаях используются в сочетаниях со словом *окно*: «...черные окна пустой дачи угрюмо глядели на обледевший неподвижный сад» (Л. Андреев) или с обозначением *строения*: «...с улицы на развалюшку избу холодно и враждебно смотрят избы,

крепкие сознанием своего права на жизнь» (В. Вересаев); «Глядят несытые ряды Фабричных окон в темный холод» (В. Брюсов). Их может сопровождать сравнение: «Колизей от времени и дождя принял пепельный цвет и, как мрачный циклоп, смотрел на деревню своим черным слуховым окном» (А. Фет). В других случаях эти глаголы сочетаются со словом *окно* в творительном падеже: «...земляк вошел в глубочайший двор громадных кирпичных корпусов, темно глядевших несметным числом голых окон, мелких квартир» (И. Бунин). Эта последняя конструкция пополняется сравнением: «Милый, наивный, старый дом, который, казалось, окнами своего мезонина глядел на меня, как глазами, и внимал все» (А. Чехов). Глагольные метафоры сочетаются с одночленными именными метафорами, в которых прямое предметное обозначение отсутствует: «Ему казалось, что все дома устремили на него свои бесчисленные огненные очи и глядели» (Н. Гоголь); «Иссыхают избы гноем, Смотрят злым глазком В незнакомое, в немое Поле вечерком» (А. Белый). Глагольную метафору дополняют и развивают метафорические наречия: «...занесенная снегом суволока, из которой бельмисто смотрит обледенелое оконце» (Н. Лесков); «и дом зорко глядел в темный парк множеством освещенных окон» (И. Бунин); «Быхаловские окна исподлобья глядят» (Л. Леонов); «И забитые окна исподлобья глядят» (Д. Голубков); «...на эту возню слепо и стеклянно смотрели окна молчаливых домов» (М. Горький); «...село, глядевшее с откоса Голубовато и желтоволосо» (В. Соколов).

Строгий параллелизм обозначений: человек — строение, части его тела — части строения, — который лежит в основе многих развернутых тропов, выдерживается не всегда: характеристики целого могут приписываться частям: часть строения — человек: Стены тоже оказались не как всегда, покосившимися и слезливыми, вроде бы старика какого-нибудь, одиночки скорбного, а даже будто выпрямились эти стены» (А. Левитов); «С первого взгляда даже легко было не заметить единственной двери у левого угла, черневшей под небольшим навесом, подобно старушке с зонтиком на глазах» (А. Фет); «...как часовой, стоит фабричная труба и машет дымным знаменем» (Л. Рейснер); «Посмотри, вон сидит дымовая труба, Как наездник, верхом на крыше» (С. Есенин).

И, напротив, целое уподобляется части: «И тесные дома — зубов мелочных ряд На деснах старческих — как близнецы стоят» (О. Мандельштам); «Дворец — внимательное ухо, Распяленное, как струна... Творца распяленное ухо Вниманьем робким напряглось» (Г. Шенгели).

Симметрия между прямым обозначением и его тропеическим соответствием нарушается и потому, что одному предмету речи приписываются разные образные соответствия. Окна не только глаза, но и *лицо*: «Дико и печально смотрят на него окна разбросанных юрт с белыми трубами, лишенные пузырчатых оконниц, как человеческие лица с выткнутыми глазами» (С. Аксаков), *губы*: «Растворенные окна зияли, как разверстые, но не говорящие уста...» (И. Гончаров), *уши*: «Окном слуховым внимательно слушая, / ловили крыши — что брошу в уши я» (В. Маяковский), *ладони*: «а черным ладоням сбежавшихся окон / раздали горящие желтые карты» (В. Маяковский), *рты*: «иллюминаторов» (Б. Пастернак); «разевают / слуховые

окна / крыши-норы»; «Окна разинув, стоят магазины» (В. Маяковский); «Деревянные кособрюхие домики окраинных переулков позевывают открытыми маленькими окошками» (С. Бобров); «Оскал февральского окна Глотает залпы, космы дыма»; «Взгляни, смеется старый дом, Ослабил окна до ушей» (Н. Клюев); «По ночам из углов, из подвалов, из беззубых оскалов домов» (С. Городецкий). Ассоциация *окно* — *рот* существует на фоне, а иногда и в единстве с другой, более устойчивой ассоциацией: *ворота, двери* — *рот*: «в испуге сжимают дома Рты немых окон и ворот» (С. Городецкий); «...ворота, разинувшись наконец, проглотили, хотя с большим трудом, это неуклюжее дорожное произведение» (Н. Гоголь); «ворота завода, раскрытые, как беззубый черный рот старого нищего... отвалились черные губы ворот» (М. Горький); «все ворота рты зажали» (Б. Житков); «рты ворот» (М. Луконин); «пасть ворот» (В. Маяковский); «разевают / главный вход / заводы» (В. Маяковский), *дверь-рот*: «...внизу дверь на балкон широко зевала, раскрытая настежь» (И. Тургенев); «стучит зевающая дверь» (А. Блок); «Раскрываются двери, как зевы» (В. Брюсов); «темные зевы лавок» (И. Шмелев); «И театров широкие зевы Возвращают толпу площадям» (О. Мандельштам).

Производное образа *дверь-рот* — метафора *челюсть порога* в строках С. Есенина: «Изба-старуха челюстью порога Жует пахучий мякиш тишины». Рту уподобляются и другие части строения: «Прибреду в подвальный угол — В гнилозубый рот» (Н. Клюев), ср. «глотка подвала» (С. Кирсанов).

В то же время не только окна, но и двери уподобляются глазам: «...окна и двери страшно темнеют, словно глазные ямы на мертвом черепе» (Е. Гребенка); «Дверь, как бельмо, бела» (Вяч. Иванов). Соответственно один и тот же глагол обладает разной сочетаемостью: «Небоскреб угрюмо зажмурился» (В. Брюсов); «И дом подъездом жмурится» (М. Анчаров).

Кроме того, одно и то же образное соответствие приобретают смежные предметы речи. Бельма не только окна, но и *ставни*: «в лоскутное небо / вперяли бордели / закрытые ставни — / как бельма слепцы» (Н. Асеев), *шторы*: «В любом окне сплошным бельмом Белеют сомкнутые шторы» (Г. Шенгели). В свою очередь веки не только окна, но и *шторы*: «Маркизы, как опущенные веки у глаз, прикрывали окна» (И. Гончаров); «Упали окон вековые веки» (И. Энербург); *ставни*: «И магазины, сплошь слепые, Сцепив края железных век, Стоят как Вии неживые» (Г. Шенгели).

Иерархическая структура сложного тропа отражается в структуре отдельных фрагментов текста. В ряде описательных контекстов — и в стихах и в прозе — общее сопоставление сочетается с частным или несколькими частными. У разных писателей повторяется устойчивая связь общего и частного тропа *дом* — *человек*, *окна* — *глаза*: «Изба-богатырица, Кокошник вырезной, Оконце, как глазница, Подведено сурьмой» (Н. Клюев); «В малинник села старица-сторожка, Окошки-очи мутны и малы» (Д. Семеновский). Эти употребления включаются в более сложные построения: «Дворец с безумными глазами, Дворец свинцовыми устами, Похож на мертвеца, Похож на Грозного-отца, Народ “любимый” целовал...» (В. Хлебников).

Другие сочетания тропов не имеют регулярного характера: «Был и без того дом тот в дряхлости своей столетней крепок, как старый николаевский солдат. Правым

боком каменного своего тулова чуть всего Щукина не перегородил, левым — подпирает тощую, древнюю церквушку, осеняющую Мокрый» (Л. Леонов); «И вот суровая, рыхлая, как старый генерал, цитадель открылась глазам толпы. Поседевшая крыша ее была насуплена, и застегнутыми на все запоры стояли ворота» (К. Федин); «...продираясь / к небесам, / с трудом, // подрастает / малолетний дом. // В колыбель / Москвы / при мне положен, // ножицей кирпичною багрясь, // этот дом — уже меня моложе...» (Н. Асеев); «А и что ты изба, пошатилася, С парежа-угара, аль с выпивки, Али с поздних просонок расхамкавшись, Вплоть до ужина чешешь пазуху, Не запрешь ворот — рта беззубого, Креня в стороны шолом-голову? Оттого я, свет, шатуном гляжу — Не смыкаю рта деревянного, Что от бела дня до полуночи “Воротись”, — вопю доможирщику, Своему ль избяному хозяину. Вопия, надорвала я печени — Глинобитную печь с теплым дымоходом» (Н. Клюев).

Фрагмент описания строится так, что обобщающая образная параллель отсутствует, но о ней напоминает несколько частных уподоблений: «Когда-то зеленая крыша давно проржавела, во многих местах листы совсем отстали, и из-под них, как ребра, выглядывали деревянные стропила... Резные балясины на балконе давно выпали, как гнилые зубы, стекол в рамах второго этажа и в мезонине не было, и амбразуры окон выглядели как выколотые глаза» (Д. Мамин-Сибиряк).

Уподобление дома человеку включается в подобное же уподобление более общего характера *город-человек*: «...слеза золотые глаза костелов, / пальцы улиц ломала Ковна» (В. Маяковский).

Обратные сравнения — людей со строениями и их производные — распространены в меньшей степени. Тем не менее исходная параллель используется достаточно последовательно: «люди ходят внизу, под ним стоят, как избушки» (В. Маяковский); «Дома седые, слепнущие окна, И люди, как дома» (С. Городецкий); «Люди в шинелях глядели, как халупы» (Н. Тихонов); «Старшие обваливаются, как дома» (Ю. Тынянов); «Баба — что дом, щелистый всюду» (П. Васильев); «Стоит, как башня, часовой» (Н. Заболоцкий); «Как похожи эти пожилые Люди отблеставшего ума На музейные, на неживые, Будто нежилые терема» (Л. Мартынов); «Как дом аршинными гвоздями, Себя я наглухо забил» (Е. Винокуров); «Весь ты какой-то новый, Сумрачный, неуютный, Словно большой, добротный, Но необжитый дом» (Ю. Друнина). Используются и сравнения человека с частью строения: «Колосов его как-то сравнил однажды с неподметенной комнатой русского трактира» (И. Тургенев); «женщина... Одинокая, словно труба на подворье, что дотла сторело» (Б. Слуцкий).

Тропы такого типа также несут на себе отпечаток изображаемой среды. Таковы тропы Н. Гоголя. Изображение винокура в «Майской ночи» мотивировано его профессией: «Казалось, будто широкая труба с какой-нибудь винокурни, наскуча сидеть на своей крыше, задумала прогуляться и чинно уселась за столом в хате головы», ср. «низенькое строение винокура расшаталось снова от громкого смеха». В отрывке «Рим» устанавливается прямое соответствие между людьми и зданиями, принадлежащими одной и той же стране: «тут женщины казались подобны зданьям в Италии: они или дворцы или лачужки, или красавицы или безобраз-

ные...» Подобные параллели имели опору в изображаемых реалиях и у других писателей: «...фигура часового... смутно чернеет и кажется такой же заброшенной, как и постройка, которую он стережет» (Л. Чапыгин). Характеристики дома приписываются не просто человеку, но владельцу или обитателю дома: «Домик Дарьи Ивановны как будто снова оделся цветом. Крыша покрылась железным листом, стены законопатились, снаружи обились новым тесом, внутри обклеились обоями. Помолодели и Фирс Игнатьевич и Дарья Ивановна, точно как будто кто обшил их новым тесом, обклеил алыми обоями» (А. Вельтман).

Производные от тропа *человек — строение*, *дом* немногочисленны. На первом мосте стоит троп *глаза — окна*: «Глаза Петра темнеют, как окна в сумерки» (Л. Леонов); «Но лишь бы теплое радушие Цвело в окне хозяйских глаз» (И. Уткин); «...глаза, в которых жизнь поблекла, Похожи на замызганные окна Большого недостроенного дома» (И. Эренбург); «Глаза — как окна на рассвете Темны из-под нависших крыш» (Л. Мартынов); «...Кто же огонь засветит В окнах широких глаз» (Ю. Друнина); «Открывай глаза, Распахни два синих окошка» (Д. Голубков); «Глаза человека — окна, в которые видно душу» (Н. Астафьева).

Сравнению штор, ставней с веками соответствуют обратные сравнения: «Коричневые большие шарообразные веки спускались из-под лба, как железный ставень в магазине» (Л. Андреев); «Опускаются веки, как шторы» (Р. Ивнев), ср.: «На глазах как будто ночи ставни, На устах замок висит затертый» (М. Кузмин). Другие параллели такого типа редки: «черепашатая крыша» (Н. Тихонов). В романе Е. Замятина «Мы» повторяющиеся сопоставления *глаза — окна*, *глаза — шторы* — часть более сложного тропа: «Мне пришла идея: ведь человек устроен так же дико, как эти вот нелепые “квартиры”, — человеческие головы непрозрачны, и только крошечные окна внутри: глаза... Передо мною два жутко-темных окна, и внутри такая неведомая, чужая жизнь. Я видел только огонь — пылает там какой-то свой “камин”... Голос ее был слышен оттуда, изнутри, из-за темных окон-глаз, где пылал камин».

Дому, строению уподобляются душа и сердце: «От долговременного бренья расшаталось здание души его» (В. Одоевский); «душа-тюрьма, сердце-склеп» (В. Брюсов); «Ваше сердце мне — тоже дом чужой, Хоть и светит в нем огонек родной» (Я. Полонский); «И сердце каменное глухо, ...Как те ослепшие дома» (А. Блок). В эту сферу также переносятся названия частей строения: «Жребий, о сердце, твой понят — Старого пепла не тронь... Больше проклятый огонь Стен твоих черных не тронет!» (И. Анненский); «Ставни сердец отворяем за скобы» (И. Жижин).

Параллелизм обозначений и в этом случае выдерживается далеко не всегда. Характеристики целого могут приписываться части: не человек — строение, а лицо или его часть — строение. На этом основано стихотворение Н. Заболоцкого «Есть лица, подобные пышным порталам», где использованы обе возможности: лицо — часть строения: «Есть лица, подобные пышным порталам», лицо — строение: «Есть лица — подобие жалких лачуг». И, напротив, целое уподобляется части, например, человек — окну: «Друг перед другом, люди распахнулись весенними окнами... Весенние окна, распахнувшиеся навстречу друг другу при первом вскрике радости, внезапно захлопнулись ставнями на кованых болтах» (К. Федин).

Одному и тому же предмету речи также приписываются разные образные характеристики. Душа не только *строение*, но и *дверь*: «Над свежей могилой любви Душа словно дверь на засове. Чужой, не стучи щеколдой» (Н. Клюев). Лицо сравнивается не только с окном, но и с *дверью*: «И лицо с занимательными глазами, с трудом, с усилием, как открывается заржавевшая дверь — улыбнулось» (Л. Толстой). Эти строки, взятые эпиграфом к стихотворению Н. Заболоцкого «Встреча», отчасти повторяются в нем: «Как открывается заржавевшая дверь, С трудом, с усилием, — забыв о том, что было, Она, моя нежданная, теперь Свое лицо навстречу мне открыла». Сходные ассоциации используют и другие писатели: «И лицо его медленно закрывалось, — будто вновь по одному закрывали все окна и двери в глухом заколоченном доме» (Л. Андреев). В свою очередь *глаза* не только *окна*, но и *двери*: «Зияют глаза, как двери, сбитые с петель» (В. Луговской), *замки*: «сонные глаза еще трудней отмыкать, чем тяжелые, забухшие инеем замки» (Л. Леонов).

Сравнение дома с человеком и человека с домом совмещается в одном произведении. Например, стихотворение А. Нальма «Опустелый дом» начинается с изображения дома: «На темном берегу давно забытый дом... Люблю беседовать с сим холодным мертвецом... Как сторож полусонный, Задумчиво стоишь у лона тихих вод». Заканчивается стихотворение сравнением поэта с домом: «И молчалив я стал, и думами богат. Как ты, пустынный дом, печальный мой собрат». Стихотворение М. Цветаевой «Дом» содержит двусторонний троп: «Недаром я — грузи! вези! — В непротоптанной грязи Мне предоставленных трущоб Фронтоном чувствовала лоб. Аполлонический подъем Музейного фронтона — лбом Своим». Сопоставление дома с человеком имеет и другие проявления («Из-под нахмуренных бровей Дом — будто юности моей День... Меня встречает»; «Лоб, прячущийся под плащом Плюща»), так же как и сопоставление человека с домом. Заканчивается стихотворение прямым уподоблением дома человеку и проекцией этой образной параллели во внутренний мир человека: «Меж обступающих громад — Дом-пережиток, дом-магнат, Скрывающийся между лиц. Девический дагерротип Души моей».

Рассмотренный материал показывает, как развивается определенная образная параллель. Часть тропов повторяется, повторение сопровождается варьированием формы тропа при устойчивости определенной смысловой связи. Одновременно расширяется круг образов сравнения, конкретизирующих исходное устойчивое сопоставление. Поскольку обобщающей образной параллели подчинены частные сопоставления, развитие сложного тропа выражается в использовании все более широкого круга частных обозначений, во все большей расчлененности описаний, во все более мелком дроблении исходного сопоставления. Это, в свою очередь, сопровождается повторением тропов, в результате чего частные тропы приобретают устойчивый характер. Тенденция к стабильности образа сосуществует с тенденцией к его обновлению.



Тропы в поэзии Пушкина*

Один из источников образности Пушкина — традиционная поэтическая фразеология. Не менее важен для Пушкина второй источник — изображаемая реальность. Троп — чаще всего это сравнение, реже — метафора — как бы порожден миром, изображаемым в произведении, и имеет опору в прямых обозначениях, его рисующих, или не названных, но для него характерных. Обозначения реальных, важные для развития действия в «Медном всаднике»: *река, острова, мраморный зверь, конь*, — используются как образы сравнения: «И тяжело Нева дышала, Как с битвы прибежавший *конь*»; «Нева... как *зверь*, остервенясь, На город кинулась»; «Стояли стогны озерами, И в них широкими *реками* Вливались улицы. Дворец Казался *островом* печальным».

Традиционные тропы характерны не только для раннего, но и для позднего творчества Пушкина. Пушкин возвращается к старым образам, меняя их контекстное окружение, тем самым переосмысливая их. Часть тропов Пушкина имеет двусторонний характер. Человек изображается как растение, он цветет и вянет. Человек сравнивается и с деревом: «Как *пальма*, смятая грозой, Поникла юной головою» («Бахчисарайский фонтан»), «Как *тополь* киевских высот, Она стройна» («Полтава»), «Я завял, как пересаженный *кустик*» («Влах в Венеции»). На сопоставлении человека с деревом основано и отрицательное сравнение в песне «Сестра и братья»: «Два *дубочка* выросли рядом, Между ними тонковерхая *елка*. Не два дуба рядом выросли, Жили вместе два братца родные: Один Павел, а другой Радуга, А меж ими сестра их Елица». Дерево изображается как человек: «*Анчар*, как грозный часовой, Стоит — один во всей вселенной» («Анчар»), «Гляжу ль на дуб *уединенный*, Я мыслю: патриарх лесов Переживет мой век забвенный, Как пережил он век отцов» («Брожу ли я вдоль улиц шумных...»). Образный строй стихотворения «Вновь я посетил...» развивает эту же образную параллель: «Но около *корней*

* Публикуется по: Проблемы гуманитарного знания: на рубеже веков. Архангельск, 1999. С. 35—36.

их устарелых (Где некогда все было пусто, голо) Теперь младая *роща* разрослась, — Зеленая семья; *кусты* теснятся Под сенью их, как дети. А вдали Стоит один угрюмый их товарищ, Как старый холостяк, и вокруг него По-прежнему все пусто. // Здравствуй, племя Младое, незнакомое! не я Увижу твой могучий поздний возраст». Человек сравнивается со зверем: «Здесь на тебя как *лютый зверь* Глядит хозяин...» («Гусар») и конкретными зверями (волком, волом, ланью и др.). Параллель *зверь* — *человек* имеет разные видовые выражения: «Прибегал тут *волк*-дворянин <...> Приходил тут *бобр*, торговый гость, <...> Приходила *ласочка*-дворяночка, Приходила *белочка*-княгинечка, Приходила *лисица*-подьячиха, Подьячиха, казначеиха, Приходил *скоморох-горностаюшка*, Приходил байбак тут игумен <...> Прибегал тут *зайка*-смерд <...> Приходил *целовальник-еж*» («Сказка о медведихе»).

Пушкин возвращается к одним и тем же тропам: «И всех нас гроб, зевая, ждет» («Сцена из Фауста»), «Могилы склизкие, которы также тут, Зеваючи, жильцов к себе на утро ждут» («Когда за городом, задумчив, я брожу...»). При устойчивости образа и предмета сравнения меняется признак сравнения: «Свежа, как вешняя заря» («Руслан и Людмила»), «И вдруг садилась и бледнела И, отвечая, не глядела И разгоралась, как заря» («Тазит»), «Вдруг шатер Распахнулся... и девица, Шамаханская царица, Вся сияя, как заря, Тихо встретила царя» («Сказка о золотом петушке»). Повторяющийся образ сравнения или опорное слово метафоры характеризуют разные предметы речи: «Пред ним пустынные равнины Лежат зеленой пеленой»; «Оделись пеленою туч Кавказа спящие стремнины»; «Когда на холмах пеленою Лежит безлунной ночи тень» («Кавказский пленник»).



Тропы и реалии в стихотворной речи А. С. Пушкина *

Существительные в поэтическом языке Пушкина можно разделить на три группы. Часть существительных употребляется только как обозначение реалий. Например, *ананас, анекдот, анчар, апельсин, аппетит, ассессор, атаган, атаман, атлас, аул, баба, бабушка, багряница, базар, бал, балалайка, качели, перилы, перина, перл, перстень, перчатка, пистолет, скворец, скелет, соболев, сок, скирда, склон, склянка, стремя* и др.

Другая часть существительных входит только в состав тропа. Например, слова *тритон, стрекоза, муравейник* употребляются только как образ сравнения: «И всплыл Петрополь, как тритон, По пояс в воду погружен» («Медный всадник»); «Когда за Эскурьялом мы сошлись, Наткнулся мне на шпагу он и замер, Как на булавке стрекоза...» («Каменный гость»); «Мне виделась Москва, что муравейник» («Борис Годунов»). Слово *мурашка* употреблено дважды, и оба раза в составе тропа: «Вот Олин — черная мурашка» («Собрание насекомых»); «Здесь я точно бедная мурашка, Занесенная в озеро бурей» («Влах в Венеции»), слово *челобитчик* дважды употреблено как образ сравнения: «Мрачный вал Плескал на пристань, ропща пени И бьясь об гладкие ступени, Как челобитчик у дверей Ему не внемлющих судей» («Медный всадник»).

И, наконец, еще одна часть существительных имеет разные функции и используется то для обозначения реалии, то в составе тропа. В стихотворении «Цветок» между реалией, о которой идет речь в начале стихотворения: «Цветок засохший, безуханный, Забытый в книге вижу я», и образом сравнения в конце стихотворения: «И жив ли тот, и та жива ли? И нынче где их уголок? Или уже они увяли, Как сей неведомый цветок?» существует прямая связь и зависимость. Обычно же повторяющееся слово в разных функциях сосуществует в тексте без указаний на связь между ними. Таковы, например, обозначения реалий и тропы в «Полтаве». Два слова — *тополь* и *звезды* — при изображении Марии употреблены как образ сравне-

* Публикуется по: Слово. Грамматика. Речь. Вып. II. М., 1999. С. 35—41

ния: «Как *тополь* киевских высот, Она стройна»; «Звездой блещут ее глаза». При описании украинской ночи оба слова обозначают реалии: «Тиха украинская ночь. Прозрачно небо. Звезды блещут. (...) Чуть трепещут Сребристых *тополей* листы».

В «Евгении Онегине» пары образуют обозначение реалии и метафора: «Блаженной тот, кто... дедов верный *капитал* Коварной двойке не вверял» (II, XVII); «Ты прав, и верно нам укажешь Трубу, личину и кинжал, И мыслей мертвый *капитал* Отвсюду воскресить прикажешь» (IV, XXXII); «Но звон *брегет* им доносит, Что новый начался балет» (гл. I, XVII); «Пока недремлющий *брегет* Не прозвонит ему обед» (гл. I, XV); «Желудок — верный наш *брегет*» (V, XXXVI); «Любили круглые качели, Подблюдны песни, *хоровод*» (III, XXXV); «Звезд исчезает *хоровод*» (II, XXVIII); «Соседей добрая *семья*» (II, XXXIV); «Как женщин, он оставил книги, И полку, с пыльной их *семьей*, Задержнул траурной тафтой» (I, XLIV), обозначение реалии и сравнение: «На зеркальном *паркет*е зал» (I, XXXII); «Опрятней модного *паркета* Блещет речка, льдом одета» (гл. IV, XLII); «К *Аи* я больше не способен, *Аи* любовнице подобен...» (IV, XL, VI); «Он звуки льет — они кипят, Они текут, они горят, Как поцелуи молодые, Все в неге, в пламени любви, Как зашипевшего *аи* Струя и брызги золотые...» («Путешествие Онегина»); «В окно увидела Татьяна Поутру побелевший двор, Куртины, кровли и *забор*» (V, I); «И версты, теща праздный взор, В глазах мелькают, как *забор*» (VII, XXXV).

В XXXI строфе первой главы снег противопоставлен коврам: «Ах, ножки, ножки! (...) На северном, печальном снеге Вы не оставили следов: Любили мягких вы *ковров* Роскошное прикосновенье». В главе V снег уподоблен ковро: «И мягко устланные горы Зимы блистательным *ковром*» (V, I).

Эта закономерность прослеживается в стихах Пушкина вообще. Слова, которые в одном (или одних) произведениях обозначают реалии, в других включены в состав тропов. Это обозначения **людей**: «*Ямиц*ик сидит на облучке» (ЕО, V); «*Ямиц*ик лихой, седое время, Везет, не слезет с облучка» («Телега жизни»); «Там *пахарь* любит отдыхать» (ЕО, VI, XL); «Как *пахарь*, битва отдыхает» («Полтава»); «*Торга*ш отважный, Не унывая, открывал Невой ограбленный подвал» («Медный всадник») — «Наш век *торга*ш» («Разговор книгопродавца с поэтом»); «Вслед за *патриархом* К монастырю пошел и весь народ» («Борис Годунов»); «*Патриарх* лесов» («Брожу ли я вдоль улиц шумных»); «Все было тихо; лишь ночные Перекликались *часовые*» (ЕО, I, XLVIII) — «Анчар, как грозный *часовой*, Стоит один во всей вселенной» («Анчар»); «Там неукрашенным могилам есть простор; К ним ночью темною не лезет бедный *вор*» («Когда за городом, задумчив, я брожу...») — «волны, Как *воры*, лезут в окна» («Медный всадник»), **частей человеческого тела**: «*Перстами* легкими, как сон, Моих зениц коснулся он» («Пророк») — «Краса моей долины злачной, Отрада осени златой, Продолговатый и прозрачный, Как *персты* девы молодой» («Виноград»), **названия птиц**: «И, как *чижик* в клетке тесной, Дома буду горевать И Наташу вспоминать» («К Наташе») — «Забыв и рощу и свободу, Невольный *чижик* надо мной Зерно клюет и брызжет воду, И песнью тешится живой» («Забыв и рощу и свободу»); «*Сокол* в рощу улетел» («Ворон к ворону летит...») — «Попали в сети оба наши *сокола*» («Сказка о золотом петушке»), **назва-**

ния зверей: «И конь скакал, и влекся вал» («Обвал») — «И тяжело Нева дышала, Как с битвы прибежавший конь» («Медный всадник»); «С того времени он тоскуя бродит, Словно вол, ужаленный змиею» («Янко Марнавич»); «Где птицы щебечут, где скачут олени» («Кавказ») — «Среди родимого аула Он как чужой, он целый день В горах один, молчит и бродит. Так в сакле кормленный олень Все в лес глядит; все в глушь уходит» («Тазит»), **названия других живых существ:** «На кладбище приходит Стамати, Отыскал под камнями жабу» («Феодор и Елена») — «А ткачиха с Бабарихой Да с кривою поварихой Около царя сидят, Злыми жабами глядят» («Сказка о царе Салтане»); «Вот рак верхом на пауке» (ЕО, V, XVII); «Вот Каченовский — злой паук» («Собрание насекомых»).

Слово *алмаз* употребляется только как обозначение реалии, слово *агат* только как метафора: «Нет, не агат в глазах у ней» («Ответ Ф. Т.»), слово *гранит* — и как обозначение реалии, и в составе тропа: «Скука, холод и гранит» («Город пышный, город бедный»); «Здесь город чопорный, унылый, Здесь речи — лед, сердца — гранит» («Ответ»). Слово *цехины* употребляется только как обозначение реалии, слово *червонцы* — и обозначение реалии, и образ сравнения: «Червонцы нужны для гонца» («Полтава») — «Стих каждый в повести твоей Звучит и блещет, как червонец» («К Баратынскому»).

Слова *кибитка*, *каре́та*, *коляска* употребляются только в прямом значении, слова *телега*, *лодка* представляют опорные слова метафоры: «Как по Волге-реке, по широкой Выплывала востроносая лодка...» («Песни о Стеньке Разине») — о Венеции: «Вот живу в этой мраморной лодке» («Вакх в Венеции»); «Телега жизни» — «Долго ль мне гулять на свете То в коляске, то верхом, То в кибитке, то в карете, То в телеге, то пешком» («Дороже жалобы»). Таких переключек в поэзии Пушкина множество.

Часть тропов Пушкина имеет двусторонний характер: предмету сравнения одного тропа в другом соответствует образ сравнения и наоборот, образу сравнения первого соответствует предмет сравнения второго. Двусторонних тропов, непосредственно примыкающих друг к другу, у Пушкина нет. В его стихах есть соотнесенные тропы, оторванные друг от друга. Глаза Марии в «Полтаве» сравниваются со звездами: «Звездой блестя ее глаза», звезды — с глазами: «Звезды ночи, Как обвинительные очи...».

Кроме того, в стихах Пушкина при сопоставлении меняются местами не слова, а целые классы слов. Соотнесенные тропы такого типа несимметричны. Один тип смысловых связей может быть развит больше, чем другой.

Человек изображается как растение, он цветет и вянет. Человек сравнивается с деревом: «Как пальма, смятая грозюю, Поникла юной головою» («Бахчисарайский фонтан»); «Как тополь киевских высот, Она стройна» («Полтава»); «Я завял, как пересаженный кустик» («Влах в Венеции»). На сопоставлении человека с деревом основано и отрицательное сравнение в песне «Сестра и братья»: «Два дубочка вырастали рядом, Между ними тонковерхая елка. Не два дуба рядом вырастали, Жили вместе два братца родные: Один Павел, а другой Радула, А меж ими сестра их Елица». Дерево изображается как человек: «Анчар, как грозный часовой, Сто-

ит — один во всей вселенной» («Анчар»); «Гляжу ль на дуб уединенный, Я мыслю: патриарх лесов Переживет мой век забвенный, Как пережил он век отцов» («Брожу ли я вдоль улиц шумных...»). Образный строй стихотворения «Вновь я посетил...» развивает эту же образную параллель: «Но около корней их устарелых (Где некогда все было пусто, голо) Теперь младая роща разрослась, Зеленая семья; кусты теснятся Под сенью их, как дети. А вдали Стоит один угрюмый их товарищ, Как старый холостяк, и вокруг него По-прежнему все пусто. // Здравствуй, племя Младое, незнакомое! не я Увижу твой могучий поздний возраст».

Человек сравнивается со зверем: «Здесь на тебя как лютой зверь Глядит хозяин...» («Гусар») и конкретными зверями (котенком, волком, лошадей, волком, ланью, серной и др.). Параллель *зверь* — *человек* имеет разные видовые выражения: «Прибегал тут волк-дворянин <...> Приходил тут бобр, торговый гость <...> Приходила ласочка-дворяночка, Приходила белочка-княгинечка, Приходила лисица-подьячиха, Подьячиха, казначеиха. Приходил скomorох-горностаюшка, Приходил байбак тут игумен <...> Прибегал тут зайка-смерд <...> Приходил целовальник-еж» («Сказка о медведихе»).

Человек сравнивается с птицей: «Как ястреб, богатырь летит» («Руслан и Людмила»); «Княгинюшка, мужчина что петух» («Русалка»); «А сама-то величава, Выплывает, будто пава» («Сказка о царе Салтане»); «Глаза и брови — темные, как ночь, Сама бела, нежна, как голубица» («Домик в Коломне»).

Птица уподобляется человеку. Чаще всего это *соловей*: «Слыхали ль вы за рощей глас ночной Певца любви, певца своей печали?» («Певец»); «Там соловей в кустах лавровых, Пернатый царь лесных певцов» («О дева-роза, я в оковах»); «Там соловей, весны любовник Всю ночь поет» (ЕО, VII, VI); «В лесах, во мраке ночи праздной Весны певец разнообразный Урчит, и свищет, и гремит; Но бестолковая кукушка, Самолюбивая болтушка, Одно куку свое твердит» («Соловей и кукушка»). Кроме того, характеристики человека имеет петух: «Зовет любовницу петух» («Руслан и Людмила»). Петух дважды уподобляется султану: «Султан курятника спесивый» («Руслан и Людмила»); «Султаны кур» («Сон»).

Девушка сравнивается с зарей: «Свежа, как вешняя заря» («Руслан и Людмила»). Заря в свою очередь имеет характеристику девушки: «Заря блестит невестой молодою» («На небесах печальная луна»).

Человек сравнивается с временем года: «Я знал красавиц недоступных, Холодных, чистых, как зима» (ЕО, III, XXII). И, напротив, время года — зима — сопоставляется с человеком и приобретает разные характеристики: «...и вот сама Идет волшебница зима» (VII, XXIX); «И рады мы Проказам матушки зимы» (ЕО, VII, XXX); «И жаль зимы-старухи» («Зима. Что делать нам в деревне? Я встречаю»); «Когда могущая Зима, Как бодрый вождь, ведет сама На нас косматые дружины Своих морозов и снегов» — «Царица грозная, Чума Теперь идет на нас сама И льстится жатвою богатой... Как от проказницы Зимы, Запремся также от Чумы» («Пир во время чумы»).

Слово традиционно уподобляется *воде* («И голос шуму вод подобный»). Пушкин использует разные преобразования этой смысловой связи: «И я в тиши ночной Сливаю голос свой С пастушьей волынкой» («Городок»); «Текут беседы в тишине»

(«Кавказский пленник»); «Слова лились, как будто их рождала Не память рабская, но сердце» («Каменный гость»); «И сладко речь из уст его лилася» («Борис Годунов»); «А как речь-то говорит, Словно реченька журчит» («Сказка о царе Салтане»); «мои стихи, сливаясь и журча, Текут, ручьи любви, текут, полны тобою» («Ночь»); «Текут элегии рекой», «...его стихи, Полны любовной чепухи, Звучат и льются» (ЕО); «Красавиц томны очи, И песни, и пиры, и пламенные ночи, Все вместе ожило; и сердце понеслось Далече... и стихов журчанье излилось...» («Андрей Шенье»).

Звуки воды сравниваются с речью: «И быстрый ручеек, В струях неся цветок, Невидимый для взора, Лепечет у забора» («Городок»); «Тише, струйки говорливы» («Леда»); «Твои скалы, твои заливы, И блеск, и степь, и говор волн» («К морю»); «...цветет шиповник, И слышен говор ключевой» (ЕО, VII, VI); «Люблю немолчный говор твой И поэтические слезы» («Фонтану Бахчисарайского дворца»); «Шепот речки тихоструйной» («Разговор книгопродавца с поэтом»); «Ропот вод» («Руслан и Людмила»); «Мрачный вал Плескал на пристань, ропща пени» («Медный всадник»); «Журчи, журчи свою мне был» («Фонтану Бахчисарайского дворца»); «ручья веселый глас» («Подражание Корану»); «Водила слушать шум морской, Немолчный шепот Нереиды, Глубокий, вечный хор валов, Хвалебный гимн отцу миров» (ЕО, VIII, IV).

В некоторых случаях слово используется и как обозначение реалии, и как составная часть двух или нескольких тропов. Повторяющийся образ сравнения или опорное слово метафоры характеризуют разные предметы речи. Подобные образы могут быть сконцентрированы в одном произведении. Например, в поэме «Кавказский пленник» повторяется слово *пелена*, входящее в состав тропов: «Пред ним пустынные равнины Лежат зеленой *пеленой*»; «Оделись *пеленою* туч Кавказа спящие стремнины»; «Когда на холмах *пеленой* Лежит безлунной ночи тень», в поэме «Полтава» — слово *туча*: «Как *тучи*, локоны чернеют», «Уж не рассеянные *тучи*». «Далмат лукавый» в стихотворении «Влах в Венеции», характеризуя Венецию, говорит: «Там цехины, что у нас *каменья*». Сходный образ сравнения и в тропе, содержащем контрастную характеристику: «Но мне скучно, хлеб их мне, как *камень*».

Тропы с повторяющимся образом сравнения стоят в одном ряду с таким же обозначением реалии. В «Евгении Онегине» повторяется слово *пух* как опорное слово тропа, при этом в соотносительный ряд включено и обозначение реалии: «Летит, как *пух* от уст Эола» (I, XX); «А милый пол, как *пух*, легок» (IV, XXI); «Еще прозрачные леса Как будто *пухом* зеленеют» (VII, I); «В *пуху*, в картузе с козырьком» (V, XXVI).

В другой соотносительный ряд входит слово *мотылек*, которое в одном случае обозначает реалию: «Цвела, как ландыш потаенный, Незнаемый в траве глухой Ни *мотыльками*, ни пчелой» (II, XXI), в другом случае входит в состав сравнения: «Но в персях то же трепетанье, И не проходит жар ланит, Но ярче, ярче лишь горит... Так бедный *мотылек* и блещет И бьется радужным крылом» (III, XL), в третьем представляет собой образ сравнения: «Стократ блажен, кто предан вере, кто, хладный ум угомонив, Покоится в сердечной неге, Как пьяный путник на ночлеге, Или, нежней, как *мотылек*, В весенний впившийся цветок» (IV, LI).

Повторяющийся образ сравнения приобретает уточнение: «Раскаяться во мне нет силы, Мне галлицизмы будут милы, Как прошлой юности грехи, Как Богдановича *стихи*» (III, XXIX), «Как *стих* без мысли в песне модной, Дорога зимняя гладка» (VII, XXXV). Тропы соединяются в гнезда, группирующиеся вокруг слов *буря*, *гром*, *дым*, *пепел*, *огонь*, *зверь*, *звезда*, *лист*, *пелена*, *пена*, *роза*, *солнце*, *сон*, *молния*, *стрела*, *чаща*, *туча* и т. д.

Слово *зверь* в составе тропа характеризует **человека**: «Здесь на тебя как лютый *зверь* Глядит хозяин...» («Гусар»); «Гордись, гордись, певец; а ты, свирепый *зверь*, Моей главой играй теперь: Она в твоих когтях» («Андрей Шенье»), **пса**: «Лишь пойдет старуха к ней, Он, лесного *зверя* злей, На старуху» («Сказка о мертвой царевне»), **реку**: «Где Терек *играет* в свирепом веселье; Играет и воет, как *зверь* молодой, Завидевший пищу из клетки железной; И бьется о берег в вражде бесполезной И лижет утесы голодной волной» («Кавказ»); «[Нева] как *зверь*, остервенясь, На город кинулась» («Медный всадник»), **бурю**: «Буря мглою небо кроет, Вихри снежные крутя; То, как *зверь*, она завоюет, То заплачет, как дитя» («Зимний вечер»), **совесть**: «Когтистый *зверь*, скребущий сердце, совесть» («Скупой рыцарь»).

Слово *лебедь* характеризует **деву**: «И дева по стене высокой, Как в море *лебедь* одинокий, Идет, зарей освещена» («Руслан и Людмила»), **скопца**: «В сарачинской шапке белой, Весь как *лебедь* поседлый, Старый друг его, скопец» («Сказка о золотом петушке»), **луну**: «луна, как *лебедь* величавый» («Воспоминания в Царском Селе»), **грудь**: «Над ясной влагою полубогиня грудь Младую, белую, как *лебедь*, воздымала» («Нереида»), **шатер**: «То не снег и не лебеди белы, А шатер Аги Асан-аги» («Что белеется на горе зеленой...»).

Часть тропов в определенном гнезде повторяется. Например, повторяется сравнение человека с листом: «Дрожит как *лист*,дохнуть не смеет» («Руслан и Людмила»), «Дрожит как *лист* и голос Бога слышит» («Гавриилиада»), «И весь как *лист* он трепетал» («Братья-разбойники»). Стихотворение, основанное на параллелизме «Я пережил свои желанья...» содержит подобное сравнение: «Под бурями судьбы жестокой Увял цветущий мой венец — Живу печальный, одинокой, И жду: придет ли мой конец? Так, поздним хладом пораженный, Как бури слышен зимний свист, Один — на ветке обнаженной Трепещет запоздалый *лист*!..»

Сходное сравнение переносится на изображение внутреннего мира. В «Евгении Онегине» с листьями дважды сравниваются мечты: «Послушайте ж меня без гнева: Сменит не раз молодая дева Мечтами легкие мечты; Так деревцо свои *листья* Меняет с каждою весною» (гл. IV, XVI); «Но грустно думать, что напрасно Была нам молодость дана, (...) Что наши лучшие желанья, Что наши свежие мечтанья Истлели быстрой чередой, Как *листья* осенью гнилой» (VIII, XI). В стихотворении «Бесы» меняется предмет сравнения: «Закружились бесы разны, Словно *листья* в ноябре».

Гнезда тропов в поэзии Пушкина могут быть предметом специального рассмотрения.



О тропах в поэзии Пушкина*

Как показано в книгах В. В. Виноградова «Язык Пушкина» и «Стиль Пушкина»¹, один из источников образности Пушкина — традиционная поэтическая фразеология. Позже эта тема была подробно разработана в книге А. Д. Григорьевой и Н. Н. Ивановой «Поэтическая фразеология Пушкина» (М., 1969). Не менее важен для Пушкина второй источник образов — изображаемая реальность. Троп — чаще всего это сравнение, реже метафора — как бы порожден миром, изображаемым в произведении, и имеет опору в прямых обозначениях, его рисующих, или не названных, но для него характерных.

Связь между изображаемым миром и тропом выражается по-разному. Наиболее наглядна она тогда, когда троп и обозначение реалии, имеющей самостоятельную значимость в тексте, связаны повтором.

Обозначение реалии и образ сравнения, ее повторяющий, распределяются в тексте по-разному. Реалия предшествует образу сравнения: «Пред ними мрачна степь Лежит во сне глубоком» — «Москва в унынии, как степь в полночной мгле» («Воспоминания в Царском Селе»); «Поздно ночью из похода Воротился воевода» — «И, мрачнее черной ночи, Он потупил грозны очи» («Воевода»). Реалия появляется вслед за тропом. В стихотворении «19 октября» вслед за сравнением: «Друзья мои, прекрасен наш союз! Он, как душа, неразделим и вечен» — идет прямое употребление слова *душа*: «Друзьям иным душой предался нежной... Троих из вас, друзей моей души, Здесь обнял я»; «...фортуны блеск холодный Не изменил души твоей свободной»; «Ты, гордый, пел для муз и для души».

Непосредственных связей между тропом и реалией может и не быть, но образы сравнения повторяют обозначения реалий изображаемого мира. В поэме «Руслан и Людмила» несколько таких пар: «Сквозь вихорь, дождь и сумрак ночи Неверный продолжает путь» — «Как вихорь, свистнул острый меч»; «Напрасно зеркало рисует Ее красы, ее наряд» — «И золотые апельсины Зерцалом вод отра-

* Публикуется по: Пушкин и поэтический язык XX в. М., 1999. С. 26—41.

¹ Виноградов В. В. Стиль Пушкина. М., 1941. С. 240.

жены»; «Княжне последняя девица Жемчужный пояс подает» — «Дробясь о мраморны преграды, Жемчужной, огненной дугой Валяются, плещут водопады»; «Падут ревнивые одежды На цареградские ковры» — «Снежные равнины Коврами яркими легли»; «...свет блеснул в тумане»; «Туманы над Днепром глубоким» — «Покрылись кудри золотые, И грудь, и плечи молодые Фатой, прозрачной, как туман»; «Проехал он дремучий лес» — «Власы ее как черный лес».

Подобные соотношения между тропом и обозначением реалии и в других поэмах: «Невольник чести беспощадной, Вблизи видал он свой конец, На поединках твердый, хладный, Встречая гибельный свинец» — «Лежала в сердце, как свинец, Тоска любви без упованья» («Кавказский пленник»); «Гирей сидел, потупя взор»; «Янтарь в устах его дымился» — «Все живо там: холмы, леса, Янтарь и яхонт винограда» («Бахчисарайский фонтан»); «Так тяжкий млат, Дробя стекло, кует булат» — «Как стекло, булат его блеснит»; «Пламя пышет, Встает кровавая заря Войны народной» — «Кому бежать, решит заря <...> Горит восток зарею новой» («Полтава»).

Особое место занимают переключки между обозначением реалии и образом сравнения в поэме «Полтава». Сначала появляется сравнение: «И он промчался пред полками, Могуц и радостен, как бой», затем — указание на явление: «И грянул бой». Этот же ход использован и при характеристике Карла XII — сначала сравнение: «Как полк, вертеться он судьбу Принудить хочет барабаном», затем реалия: «Вдруг слабым манием руки На русских двинул он полки». Образы обоих этих сравнений лежат в одной плоскости — военной — *бой* и *полк*.

По-иному преломляется этот прием при характеристике Кочубея и Мазепы. Изображение их состояния начинается с буквального повтора развернутого фрагмента текста:

Тиха украинская ночь.
Прозрачно небо. Звезды блещут.
Своей дремоты превозмочь
Не хочет воздух. Чуть трепещут
Сребристых тополей листы.

Поведение и состояние Кочубея рисуют слова *гроб, суд, приговор*: «Заутра казнь. Но без боязни Он мыслит об ужасной казни; О жизни не жалеет он. Что смерть ему? желанный сон. Готов он лечь во *гроб* кровавый».

Мать приходит к Марии: «Тебя я сонну застаю, Когда свершают суд свирепый, Когда читают приговор, Когда готов отцу *топор* <...> ...здесь покамест он сидит В *тюремной* башне»; при изображении казни: «...на плаху, Крестьясь, ложится Кочубей. Как будто в *гробе*, тьмы людей Молчат. *Топор* блеснул с размаху, И отскочила голова».

Ситуация, реальная для одного персонажа, повторяется как троп для другого. То, что Кочубей испытывает в реальности, при изображении Мазепы имеет характер сравнений. Мазепу мучит совесть: «Но мрачны странные мечты В душе Мазепы: звезды ночи, Как *обвинительные* очи, За ним насмешливо глядят. И тополи,

стеснившись в ряд, Качая тихо головою, Как *судьи*, шепчут меж собою. И летней, теплой ночи тьма Душна, как *черная тюрьма*».

В конце поэмы, когда перед Мазепой появляется Мария, состояние Мазепы рисует троп: «Он вздрогнул, как под топором».

Во «Вступлении» к «Медному всаднику» сравнение: «И перед младшею столицей Померкла старая Москва, Как перед новою царицей Порфироносная вдова» предваряет реалию: «Люблю, военная столица, Твоей твердыни дым и гром, Когда полнощная царица Дарует сына в царский дом».

Реалии поэмы *река, острова* имеют соответствия в тропах. При изображении наводнения упоминается река и острова: «Стояли стогны озерами, И в них широкими *реками* Вливались улицы. Дворец Казался *островом* печальным».

Еще одна перекличка — в тексте сосуществуют образ сравнения *зверь*: «Нева вздувалась и ревела, Котлом клокоча и клубясь, И вдруг, как *зверь*, остервенясь, На город кинулась» — и обозначение реалии: «Тогда, на площади Петровой, Где дом в углу вознесся новый, Где над возвышенным крыльцом С поднятой лапой, как живые, Стоят два льва сторожевые, На *звере* мраморном верхом, Без шляпы, руки сжав крестом, Сидел недвижим, страшно бледный Евгений».

И наконец, образ сравнения в тропе «И тяжело Нева дышала, Как с битвы прибежавший *конь*», перекликается с реалией — бронзовым конем Петра. Коню уподобляется не только Нева, но и Россия: «А в сем *коне* какой огонь! Куда ты скачешь, гордый *конь*, И где опустишь ты копыта? О мощный властелин судьбы! Не так ли ты над самой бездной, На высоте, уздой железной Россию поднял на дыбы?»

Неживое приобретает черты живого, в то время как живое — лев, конь — превращено в неживое, в мрамор и медь.

В «Евгении Онегине» реалии, упомянутые в первой главе, где действие происходит в городе, имеют в деревенских главах соответствия в тропах: «На зеркальном *паркет*е зал» — «Опрятней модного *паркета* Блится речка, льдом одета»; «Но звон *брег*ета им доносит, Что новый начался балет» — «Мы время знаем В деревне без больших сует: Желудок — верный наш *брег*ет».

Сцена из сна Татьяны в V главе «Евгения Онегина» в VI главе соответствует изображению внутреннего состояния Татьяны: «И снится чудный сон Татьяне. Ей снится, будто бы она Идет по снеговой поляне, Печальной мглой окружена»; «В сугробах снежных перед нею Шумит, клубит волной своею Кипучий, темный и седой Поток, не скованный зимой <...> И пред шумящею пучиной, Недоумения полна, Остановилась она» — «...тревожит Ее ревнивая тоска, Как будто хладная рука Ей сердце жмет, как будто бездна Под ней чернеет и шумит...»

Одно из сквозных слов «Евгения Онегина» — *роман*. Оно употребляется и как обозначение самого «Евгения Онегина»: «С героем моего *романа* Без предисловий, сей же час Позвольте познакомить вас»; «Я думал уж о форме плана И как героя назову; Покамест моего *романа* Я кончил первую главу...»; «Ее сестра звалась Татьяна... Впервые именем таким Страницы нежные *романа* Мы своевольно освятим», и как обозначение книги соответствующего жанра: «Ей рано нравились *романы*»; «толки про *роман* туманный»; «Певца Гяура и Жуана Да с ним еще два-три *романа*...»

Кроме того, слово становится образом сравнения: «Меж тем как мы, враги Гимена, В домашней жизни зрим один Ряд утомительных картин, Роман во вкусе Лафонтена».

При изображении приезда Лариных в Москву: «Ей-богу, сцена из *романа*».

И, наконец, в конце «Евгения Онегина» содержится переход от слова в прямом значении к метафоре *роман жизни*: «И даль свободного романа Я сквозь магический кристалл Еще не ясно различал» — «Блажен, кто праздник жизни рано Оставил, не допив до дна Бокала полного вина, Кто не дочел ее романа И вдруг умел расстаться с ним, Как я с Онегиным моим».

Соотнесенные слова, связывающие реалию и троп, могут быть и синонимами: «Зари багряный луч играет; Дверь отворилась. Ольга к ней, Авроры северной алей И легче ласточки, влетает» («Евгений Онегин»).

Связь тропа с предметом изображения имеет и не такой прямой характер, как в только что приведенных примерах. Троп обусловлен общей темой произведения, изображаемой ситуацией, особенностями изображаемого лица и т. д. Некоторые неизображенные предметы и ситуации входят в текст через сравнение, которое оказывается обращенным сразу к двум планам изображения — тропеическому и прямому и мотивированы темой, занятием, характером персонажа. Слова «торгаш» как обозначения реалии в «Разговоре книгопродавца с поэтом» нет, но тема торговли начинается уже в заглавии. Она развивается в репликах книгопродавца: «Стишки любимца муз и граций Мы вмиг рублями заменим И в пук наличных ассигнаций Листочки ваши обратим» — и, наконец, появляется троп: «Наш век — торгош; в сей век железный Без денег и свободы нет».

В стихотворении «В часы забав и праздной скуки...» метафора *елей речей* связана с изображением духовного лица — митрополита Филарета и его характеризует: «Я лил потоки слез нежданных, И ранам совести моей Твоих *речей* благоуханных Отраден чистый был *елей*».

Образный строй стихотворения «В прохладе сладостной фонтанов...» обусловлен особенностями изображаемого мира, восточными реалиями: «Поэт, бывало, тешил ханов Стихов гремучим жемчугом. На нити праздного веселья Низал он хитрою рукой Прозрачной лести ожерелья И четки мудрости златой. Любили Крым сыны Саади, Порой восточный краснобай Здесь развивал твои тетради И удивлял Бахчисарай. Его рассказы расстилались, Как эриванские ковры, И ими ярко украшались Гиреев ханские пиры».

В стихотворении «Зима. Что делать нам в деревне? Я встречаю» вслед за изображением внешнего мира: «Вот вечер: вьюга воет» — идет соответствующее ему изображение человека: «Хозяйка хмурится в подобие погоде».

Обусловленность тропа ситуацией распространяется на целое стихотворение. В стихотворении «Как счастлив я, когда могу покинуть...» изображается появление русалки в лунную ночь. Часть сравнений опирается на слова, не названные в тексте, но характерные для лунной ночи, воды, реки, из которой выходит русалка: «О, скоро ли она со дна речного Подыметесь, как рыбка золотая?»; «Как сладостно явление ее Из тихих волн, при свете ночи лунной! Опутана зелеными власами, Она

сидит на берегу крутом. У стройных ног, как пена белых, волны Ласкаются, сливаясь и журча. Ее глаза то меркнут, то блистают, Как на небе мерцающие звезды».

Троп «А речь ее... Какие звуки могут Сравниться с ней — младенца первый лепет, Журчанье вод, иль майский шум небес, Иль звонкие Бояна Славья гусли» — предварен изображением реалии: «...волны Ласкаются, сливаясь и журча».

Сравнения такого типа встречаются и в прозе Пушкина: «Долго сидел он неподвижно на том же месте, взирая на тихое течение ручья, уносящего несколько поблеклых листьев и живо представляющего ему верное подобие жизни — подобие столь обыкновенное» («Дубровский»); «...Германн решился подойти ко гробу. Он поклонился в землю и несколько минут лежал на холодном полу, усыпанном ельником. Наконец приподнялся, бледен как сама покойница, взошел на ступени катафалка и наклонился...» («Пиковая дама»).

В «Каменном госте» троп — производное от общей темы отрывка (пение Лауры): «Из наслаждений жизни Одной любви музыка уступает; Но и любовь мелодия».

В трагедии «Моцарт и Сальери» тропы рисуют Сальери как музыканта: «Все говорят: нет правды на земле. Но правды нет — и выше. Для меня Так это ясно, как простая гамма» и как убийцу: «Звуки умертвив, Музыку я разъял, как труп».

Причастность к изображаемому миру характеризует и сравнения с разными людьми. В «Медном всаднике» картины наводнения сопровождают картины человеческой жизни, данные в сравнениях: «Нева металась, как больной В своей постеле беспокойной»; «Осада! приступ! злые волны Как воры, лезут в окна». С этим сравнением связана метафора: «Невой ограбленный подвал». Население Петербурга перемещено в изображение волн, наводнения и дальше: «Мрачный вал Плескал на пристань, ропща пени И бъясь об гладкие ступени, Как челобитчик у дверей Ему не внемлющих судей».

Одна из особенностей поэзии Пушкина — развернутые сравнения, приравнения. Через сравнения и приравнения в текст входят не отдельные реалии, а целые картины, характерные для изображаемого мира, но остающиеся за текстом. Таковы сравнения «Медного всадника». Волны имеют человеческие характеристики (ср.: «Среди зеленых волн, лобзающих Тавриду»). На этой основе возникает образная параллель *река — злодей*: «Но вот, насытись разрушеньем И наглым буйством утмаясь, Нева обратно повлеклась, Своим любясь возмущеньем И покидая с небреженьем Свою добычу. Так злодей, С свирепой шайкою своей В село ворвавшись, ломит, режет, Крушит и грабит; вопли, скрежет, Насилье, брань, тревога, вой!.. И, грабежом отягощенны, Боясь погони, утомленны, Спешат разбойники домой, Добычу по пути роняя».

Сравнение сердца с пустым домом в «Евгении Онегине» также содержит самостоятельную картину: «Тому назад одно мгновенье В сем сердце билось вдохновение, Вражда, надежда и любовь, Играла жизнь, кипела кровь, — Теперь, как в доме опустелом, Все в нем и тихо и темно; Замолкло навсегда оно. Закрыты ставни, окны мелом Забелены. Хозяйки нет. А где, бог весть. Пропал и след».

В стихотворении «Осень» поэт обращается к опыту читателя, чтобы ввести сравнение: «Мне нравится она, Как, вероятно, вам чахоточная дева Порою нравит-

ся. На смерть осуждена, Бедняжка клонится без ропота, без гнева. Улыбка на устах увянувших видна; Могильной пропасти она не слышит зева; Играет на лице еще багровый цвет. Она жива еще сегодня, завтра нет». Параллельно дано описание природы, перекликающееся с приравнением: «Люблю я пышное природы увяданье, В багрец и золото одетые леса».

Так сравнение становится способом косвенного изображения, расширяя границы изображаемого мира.

В лирических отступлениях «Евгения Онегина» сравнение обращено к жизни, впечатлениям, воспоминаниям повествователя. Таково сравнение «За ним строй рюмок узких, длинных, Подобно талии твоей, Зизи, кристалл души моей, Предмет стихов моих невинных, Любви приманчивый фиал, Ты, от кого я пьян бывал».

Разные типы тропов связаны друг с другом и в некоторых произведениях Пушкина сосуществуют. Один и тот же предмет изображения, одна и та же тема становятся источником двух разнотипных сравнений. Лирическое отступление о ножках в «Евгении Онегине» заканчивается сравнением, образ которого прямо повторяет обозначение центральной реалии: «Слова и взор волшебниц сих Обманчивы... как ножки их». Это же лирическое отступление содержит и сравнение другого типа, опирающееся на ситуацию, которая непосредственно не изображена, но легко воображается: «Ах, ножки, ножки! где вы ныне? Где мнете вешние цветы? (...) Исчезло счастье юных лет, Как на лугах ваш легкий след».

В поэме «Цыганы» противопоставление цыганской воли и «неволи душевных городов» определяет характер сравнений: «Как вольность, весел их ночлег И мирный сон под небесами»; «Все скудно, дико, все нестройно, Но все так живо-неспокойно, Так чуждо мертвых наших нег, Так чуждо этой жизни праздной, Как песнь рабов однообразной!» Первое сравнение, появляющееся прежде, чем сквозные слова *воля*, *вольный* (о Земфире: «Она привыкла к резвой *воле*»; об Алеко: «Теперь он *вольный* житель мира» и т. п.), связано с ними корневым повтором, второе сравнение включает реалию, характерную для неволи, но не имеющую в тексте самостоятельной значимости.

Изображаемая реальность — способ обновления традиционных смысловых связей. Произведение или отдельный его фрагмент строятся таким образом, что традиционные смысловые связи как бы возникают заново.

Один из способов обновления традиционного тропа — соотнесение его с реалией, которая имеет в тексте самостоятельное значение.

В стихотворении «Цветок» сравнение человека с цветком отталкивается от изображения засохшего цветка и возникает как результат развития поэтической мысли, хотя по природе своей этот образ традиционный, библейский. Так сиюминутное сочетается с вечным: «Цветок засохший, безуханный, Забытый в книге вижу я; И вот уже мечтою странной Душа наполнилась моя: Где цвел? когда? какой весною? И долго ль цвел? И сорван кем, Чужой, знакомой ли рукою? И положен сюда зачем? (...) И жив ли тот, и та жива ли? И нынче где их уголок? Или уже они увяли, Как сей неведомый цветок?»

В разных стихотворениях Пушкина повторяется традиционное сравнение девушки с *розой*, восходящее к античной поэзии. Часть этих сравнений не имеет дополнительных мотивировок: «Но бури севера не вредны русской *розе*» («Зима. Что делать нам в деревне? Я встречаю...»); «И как *роза* румяна, а бела, что сметана» («Будрыс и его сыновья»); «девы-*розы* пьем дыханье» («Пир во время чумы»).

В стихотворении «Туманский прав, когда так верно вас...» сравнение с *розой* восходит к чужому словоупотреблению и вводится как чужое слово: «И с *розой* сходны вы, блеснувшей весной: Вы так же, как она, пред нами Цветете пышною красой И так же колетесь, Бог с вами». К чужому словоупотреблению восходит метафора «Соперницы *запретной розы* Блажен бессмертный идеал» в стихотворении «К. А. Тимашевой», отсылающая к стихотворению Вяземского «Запретная роза». Как изображенное слово вводится уподобление Богородицы розе в стихотворении «Жил на свете рыцарь бедный...»: «*Lumen coelum, sancta Rosa!* Воскликнул всех громче он».

В «Бахчисарайском фонтане» *роза* и троп, и реалья: «Но тот блаженней, о Зарема, Кто, мир и негу возлюбя, Как *розу*, в тишине гарема Лелеет, милая, тебя» — «Одни фонтаны сладкозвучны Из мраморной темницы бьют, И, с милой *розой* неразлучны, Во мраке соловьи поют...»

Стихотворение «О дева-роза, я в оковах...» представляет собой двухчастную композицию, в которой тропу первой части во второй соответствует реалья: «О дева-*роза*, я в оковах; Но не стыжусь твоих оков: Так соловей в кустах лавровых, Пернатый царь лесных певцов, Близ *розы* гордой и прекрасной В неволе сладостной живет И нежно песни ей поет Во мраке ночи сладострастной».

В стихотворении «С португальского» сравнения с розой и со звездой приобретают мотивировку в реальях изображаемого мира: «Там *звезда* зари взошла, Пышно *роза* расцвела» — «И являлася она У дверей иль у окна Ранней *звездочки* светлее, *Розы* утренней свежее».

Один из типов пушкинских стихотворений — двухчастные композиции, основанные на параллелизме («Я пережил свои желанья...», «На небесах печальная луна», «Цветы последние милей...», «Друзьям»). В состав таких композиций входят традиционные образы, приобретающие опору в реальях. Так строится стихотворение «Близ мест, где царствует Венеция златая...», где традиционное *море жизненное* и сопровождающие его традиционные атрибуты выглядят как производное от конкретной картины, от реального *гребца, взморья, песни*: «Близ мест, где царствует Венеция златая, Один, ночной *гребец*, гондолой управляя, При свете Вespera по *взморию* плывет, Ринальда, Годфреда, Эрминию поет (...) На море жизненном, где бури так жестоко Преследуют во мгле мой парус одинокой, Как он, без отзыва утешно я пою И тайные стихи обдумывать люблю».

Как пишет В. В. Виноградов, «традиционные книжные образы переводятся на язык национально-бытового обихода». Традиционная *дорога жизни* превращается в *проселок*: «Ступая в жизнь, мы быстро разошлись. Но невзначай *проселочной дорогой* Мы встретились и братски обнялись» («19 октября», 1825). Традиционный

образ *колесницы жизни* превращается в *телегу жизни*. Изображаемая реальность накладывает отпечаток на троп.

В одних произведениях троп не имеет опоры в реалии, в других троп и реалия взаимосвязаны. Сравнение со стрелой характеризует человека, коня. В поэме «Руслан и Людмила» *стрела* — обозначение реалии: «И вдруг за ним *Стрелы* мгновенное жужжанье». Слово входит в метафору: «...в тьме лесной *Стрела* промчалась громовая», и в сравнения: «...конь ретивый Уж витязя *стрелою* мчит»; «И *стрелою* К супругу пленница летит».

В «Кавказском пленнике» со *стрелой* сравнивается конь, сравнение это повторяется: «Его богатство — конь ретивый (...) И вдруг внезапною *стрелой*, Завидя путника, стремится»; «Но мощный конь его *стрелой* На берег пенистый выносит».

В то же время *стрела* — принадлежность изображаемого мира: «К брегам причалил тайный враг, *Стрела* выходит из колчана (...) То, полный разобрав колчан, Они крылатыми *стрелами* Пронзают в облаках орлов».

В «Кавказском пленнике» сосуществуют сравнение: «За днями дни прошли как тень», обозначение реалии: «Когда на холмах пеленою Лежит безлунной ночи тень», еще одно сравнение: «Бледна как тень, она дрожала».

В «Бахчисарайском фонтане» обозначение реалии *тьень* сменяется этим же словом как образом сравнения: «Настала ночь; покрылись *тенью* Тавриды сладостной поля»; «Покрыты белой пеленой, Как *тени* легкие мелькая, По улицам Бахчисарая, Из дома в дом, одна к другой, Простых татар спешат супруги Делить вечерние досуги». В конце поэмы содержится этот же образ сравнения: «И по дворцу летучей *тенью* Мелькала дева предо мной!..»

Пушкин возвращается к одним и тем же смысловым связям и образам. Таковы сравнения человека с животным, птицей, растением (цветком, розой, листом) и т. д. Некоторые образы раннего творчества входят в позднее творчество поэта. Одна и та же смысловая связь имеет в разных текстах разные мотивировки. Разнообразие и изменчивость мотивировок позволяет сохранить образы раннего творчества в существенно изменившемся общем контексте позднего.

Для Пушкина характерна множественность образных соответствий определенного предмета речи. Объединяются два разнотипных тропа: «Нет, чудный взор его, живой, неуловимый, То вдаль затерянный, то вдруг неотразимый, Как боевой перун, как молния сверкал» («Недвижный страж дремал на царственном пороге...»); «Твои пленительные очи Яснее дня, чернее ночи» («Бахчисарайский фонтан»); «Он свежее весны, Жарче летнего дня» («Цыганы»).

При характеристике персонажа тропы концентрируются в одном месте. В стихотворении «Заклинание» друг за другом следуют разнотипные образные характеристики: «Явись, возлюбленная тень, Как ты была перед разлукой, Бледна, холодна, как зимний день, Искажена последней мукой. Приди, как дальняя звезда, Как легкий звук иль дуновенье, Иль как ужасное виденье, Мне все равно: сюда, сюда!..»

Еще один наглядный пример такого рода — описание Марии в «Полтаве»: «Она свежа, как вешний цвет, Взлелеянный в тени дубравной. Как тополь киевских высот, Она стройна. Ее движенья То лебедя пустынных вод Напоминают плавный

ход, То лани быстрые стремленья. Как пена, грудь ее бела. Вокруг высокого чела, Как тучи, локоны чернеют. Звездой блещат ее глаза; Ее уста, как роза, рдеют».

Так строится и характеристика Ольги в «Евгении Онегине»: «Всегда скромна, всегда послушна, Всегда как утро весела, Как жизнь поэта простодушна, Как поцелуй любви мила».

В других случаях образные характеристики появляются постепенно и рассредоточиваются по произведению. В стихотворении «Русалка» два сравнения: «И вдруг... легка, как тень ночная, Бела, как ранний снег холмов, Выходит женщина нагая И молча села у берегов» — сменяются другими характеристиками: «И вдруг — падучею звездою — Под сонной скрылася волной»; «Хохочет, плачет, как дитя».

Граф Нулин — с одной стороны, имеет литературную характеристику: «К Лукреции Тарквиний новый Отправился, на все готовый», с другой стороны, он охарактеризован как зверь: «Себя казать, как чудный зверь, В Петрополь едет он теперь»; «лукавый кот».

Несколько образных характеристик имеет Татьяна. Они принадлежат либо повествователю: «Как лань лесная боязлива», либо разным персонажам — Ленскому: «молчалива, как Светлана», няне: «пташка ранняя моя».

Повествователь дважды объединяет две образные характеристики: «Но в персях то же трепетанье, И не проходит жар ланит, Но ярче, ярче лишь горит... Так бедный мотылек и блещет И бьется радужным крылом, Пленный школьным шалуном; Так зайчик в озими трепещет, Увидя вдруг издалека В кусты припадшего стрелка» (III, XL); «И, утренней луны бледней И трепетней гонимой лани, Она темнеющих очей Не подымает...» (V, XXX).

Как видно даже из приведенных примеров, повторяющийся образ сравнения характеризует с разных точек зрения один предмет речи, поскольку меняется признак сравнения: «Как ветер, песнь его свободна, Зато, как ветер, и бесплодна».

Важную роль в развернутых текстах играют повторяющиеся тропы, оторванные друг от друга. В «Кавказском пленнике» разные предметы речи характеризует слово *пелена*: «Оделись *пеленою* туч Кавказа спящие вершины»; «Когда на холмах *пеленою* Лежит безлунной ночи тень»; «Пред ним пустынные равнины Лежат зеленой *пеленою*».

В поэме «Полтава» рассредоточены сравнения и метафоры со словом *туча*. Два сравнения характеризуют Марию: «Как тучи, локоны чернеют»; «И душу ей одна печаль Порой, как туча, затмевает».

Сравнение и метафора употреблены в батальных сценах: «И, злобясь, видит Карл могучий Уж не расстроенные тучи Несчастных нарвских беглецов, А нить полков блестящих, стройных, Послушных, быстрых и спокойных...»; «Тяжкой тучей Отряды конницы летучей, Браздами, саблями звуча, Сшибаясь, рубятся сплеча».

Повторяющиеся или сходные сравнения характеризуют персонажа в разных ситуациях. Мария в «Полтаве» дважды сравнивается с серной: «Не серна под утес уходит, Орла услыша тяжкий лет; Одна в сених невеста бродит, Трепещет и решенья ждет». Сравнение с серной возвращается в конце поэмы: «И легче сер-

ны молодой Она вспрыгнула, побежала». Татьяна в «Евгении Онегине» дважды сравнивается с ланью.

Персонажа в разных ситуациях характеризуют и сходные образы, почерпнутые из одного источника. Так изображается Алеко в поэме «Цыганы». В начале поэмы вслед за песней *«Птичка Божия не знает Ни заботы, ни труда»* идет сравнение *«Подобно птичке беззаботной И он, изгнанник перелетный, Гнезда надежного не знал И ни к чему не привыкал»*. В конце поэмы Алеко вновь сравнивается с птицей: *«лишь одна телега, Убогим крытая ковром, Стояла в поле роковом. Так иногда перед зимою, Туманной, утренней порою, Когда подымлется полей Станица поздних журавлей И с криком вдаль на юг несется, Пронзенный гибельным свинцом, Один печально остается, Повиснув раненым крылом»*. В поэме «Тазит» проклятия, обращенные к персонажу, содержат звериные сравнения: *«Будь проклят мной! поди — чтоб слуха Никто о робком не имел, Чтоб вечно ждал ты грозной встречи, Чтоб мертвый брат тебе на плечи Окровавленной кошкой сел И к бездне гнал тебя нещадно, Чтоб ты, как раненый олень, Бежал, тоскуя безотрадно, Чтоб дети русских деревень Тебя веревкою поймали И как волчонка затерзали, Чтоб ты...»*

Повторяющиеся или однотипные тропы объединяют разных персонажей или разные планы изображения. В стихотворении «Собрание насекомых» пять однотипных тропов, связанных с заглавным словом и характеризующих разных людей:

Вот Глинка — божия коровка,
Вот Каченовский — злой паук,
Вот и Свињин — российский жук,
Вот Олин — черная мурашка,
Вот Раич — мелкая букашка.

В произведениях большой формы повторяющиеся или однотипные «тропы могут принадлежать не только автору, но и персонажам. В поэме «Цыганы» сравнение с птицей характеризует не только Алеко. Между двумя соотнесенными сравнениями, которые уже приводились, есть промежуточное звено — сравнение «вольнее птицы младость» в речи старого цыгана.

Сравнения с животным и птицей, характеризующие Марию в начале «Полтавы», используются и в других сценах поэмы. Сравнение с ланью повторяется в речи Мазепы: *«В одну телегу впрячь неможно Коня и трепетную лань»*, где появляется еще одна образная характеристика, почерпнутая из того же ряда, характеристика самого Мазепы. К этому же ряду принадлежит и характеристика Искры: *«С ним Искра тихий, равнодушный, Как агнец, жребию послушный»*. Сравнение Марии с лебедем начинает ряд сравнений с птицами. Для другой ситуации выбраны и образы других птиц: *«...голубку нашу Ты, старый коршун, заклевал»*. Характеристика Марии вновь противостоит характеристике Мазепы.

В некоторых случаях часть повторяющихся образных характеристик имеет опору в реалиях изображаемого мира. В «Сказке о золотом петушке» образные характеристики разных персонажей выдержаны в одном ключе: «попались в сети

Оба наши сокола»; «Как пред солнцем птица ночи, Царь умолк, ей глядя в очи»; «Весь как лебедь поседлый, Старый друг его, скопец» — и выстраиваются в один ряд с обозначением главного героя сказки.

В произведениях большой формы тропы видоизменяются вместе с сюжетным движением. Одни и те же образные характеристики сопровождают разных персонажей, по-разному связывая и группируя их. В «Евгении Онегине» с *птицей* сравниваются Татьяна («пташка ранняя моя») и Ольга («легче ласточки влетает»).

Татьяна и Онегин сравнивается с *тенью*. Впервые такое сравнение появляется при характеристике Онегина: «Хандра ждала его на страже, И бегала за ним она, Как тень иль верная жена». Затем появляются сравнения Татьяны с тенью. Эти сравнения повторяются в сцене, предваряющей объяснение с Онегиным: «Бледна, как *тень*, с утра одета, Татьяна ждет»; «Легче *тени* Татьяна прыг в другие сени». Вслед за ними появляется сравнение Онегина с тенью, которое противопоставляет Онегина Татьяне: «Блистая взорами, Евгений Стоит подобно грозной *тени*». После объяснения с Онегиным Татьяна вновь сравнивается с тенью: «Как *тень* она без цели бродит». И наконец, влюбленный Онегин также сравнивается с тенью: «За ней он гонится как *тень*». Так повторяющийся образ сравнения при меняющемся признаке сравнения то сближает, то противопоставляет персонажей.

Сравнения с животными скорее противопоставляют Татьяну и Онегина, нежели сближают их. Татьяна сравнивается с ланью, с зайчиком, Онегин — со зверем («Он мог бы чувства обнаружить, А не щетиниться, как зверь»), в последней главе его характеризует общезыковое сравнение («Свои покои запертые, Где зимовал он как сурок (...) Он ясным утром оставляет»).

В конце четвертой главы вслед за характеристикой Ленского идет сравнение: «Стократ блажен, кто предан вере, Кто, хладный ум утомив, Покоится в сердечной неге, Как пьяный путник на ночлеге, Или, нежней, как мотылек, В весенний впившийся цветок». С мотыльком сравнивается и Татьяна.

Повторяется сравнение с луной. Оно осложнено тем, что разные персонажи романа по-разному воспринимают луну. Соответственно сравнение с лунной характеризует разных персонажей по-разному. Оно характеризует Ольгу: «В чертах у Ольги жизни нет. Точь-в-точь в Вандиковой Мадоне: Кругла, красна лицом она, Как эта глупая луна На этом глупом небосклоне». Это сравнение отсылает к реалиям изображаемого мира в восприятии Онегина, который все видит в одном свете («Какие глупые места») и характеризует не только Ольгу, но и Онегина. При характеристике Ленского образ сравнения имеет литературное происхождение и окраску, указывая на романтические увлечения Ленского: «Он пел любовь, любви послушный, И песнь его была ясна, Как мысли девы простодушной, Как сон младенца, как луна В пустынях неба безмятежных, Богиня тайн и вздохов нежных». Его романтические пристрастия акцентируются и при перечислении реалий, с одной из которых соотнесен образ сравнения: «Он рожи полюбил густые, Уединенье, тишину, И ночь, и звезды, и луну, Луну, небесную лампаду, Которой посвящали мы Прогулки средь вечерней тьмы, И слезы, тайных мук отраду... Но нынче видим только в ней Замену тусклых фонарей». Татьяну луна сопровождает во

многих сценах: «К луне подьмет томны очи»; «луна обходит Дозором дальный свод небес»; «И между тем луна сияла И томным светом озаряла Татьяны бледные красы»; «В поле чистом, Луны при свете серебристом, В свои мечты погружена, Татьяна долго шла одна» и т. д. И наконец, становится средством ее изображения: «И, утренней луны бледней И трепетней гонимой лани...» Еще одно преломление этого образа в авторском отступлении седьмой главы: «У ночи много звезд прелестных, Красавиц много на Москве. Но ярче всех подруг небесных Луна в воздушной синеве. Но та, которую не смею Тревожить лирою моею, Как величая луна, Среди жен и дев блесит одна».

Точки соприкосновения между разными персонажами и планами изображения устанавливают в «Евгении Онегине» образы цветения и увядания, горения и холода. Автор сравнивает с цветком Ольгу: «Цвела, как ландыш потаенный, Незнаемый в траве глухой Ни мотыльками, ни пчелой». Ленский, говоря об Ольге, также прибегает к образу цветка. Но выбор его падает на другой цветок: «Не потерплю, чтоб развратитель Огнем и вздохов и похвал Младое сердце искушал; Чтоб червь презренный, ядовитый Точил лилеи стебелек; Чтобы двухутренний цветок Увял еще полураскрытый». *Лилея* этих строк такой же книжный образ, как *романтические розы* из характеристики Ленского, которая, как неоднократно писали, воспроизводит привычные элегические образы: «Он пел разлуку и печаль, И нечто, и туманну даль, И романтические розы (...) Он пел поблеклый жизни цвет Без малого в осьмнадцать лет». Так сходные образы — *ландыш* и *лилея* — оказываются противопоставленными, как природное, естественное — книжному.

Гибель Ленского описана при помощи его фразеологии, и здесь снова появляется образ цветка, но уже в применении к Ленскому: «Младой певец Нашел безвременный конец! Дохнула буря, цвет прекрасный Увял на утренней заре, Потух огонь на алтаре»; «Во цвете радостных надежд (...) Увял!»

По-иному преломляются растительные образы при характеристике Татьяны. Цветы — неотъемлемая принадлежность ее деревенской жизни, и в городе она стремится «К своим цветам, к своим романам». При изображении ее внутреннего мира появляется образ зерна: «И в сердце дума заронилась; Пора пришла, она влюбилась. Так в землю падшее зерно Весны огнем оживлено». Как отметил Г. А. Гуковский, «сравнение деревенское, взятое из круга представлений землепашца»¹. В то же время это сравнение отсылает к Евангелию.

Развивает этот образ традиционная метафора: «Увы! Татьяна увядает...» Для характеристики Татьяны значим и народно-поэтический образ, который содержится в речи няни: «Твое лицо как маков цвет».

Образ этого ряда характеризует и Онегина: «Вот так убил он восемь лет, Утрата жизни лучший цвет». В этот же ряд включена и характеристика автора: «В те дни, когда в садах Лицея Я безмятежно расцветал»; «Опять ее прикосновенье Зажгло в увядшем сердце кровь».

¹ Гуковский Г. А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957. С. 212.

Перекликающиеся образы, связывающие разных персонажей, входят в круг образов сева, жатвы, рисующих не только жизнь героев романа, но и человеческую жизнь вообще: «Увы! на жизненных браздах Мгновенной жатвой поколенья, По тайной воле провиденья, Восходят, зреют и падут». В главе седьмой устанавливается параллелизм между миром природы и миром человека: «Или, не радуясь возврату Погибших осенью листов, Мы помним горькую утрату, Внимая новый шум лесов; Или с природой оживленной Сближаем думою смущенной Мы увяданье наших лет, Которым возрожденья нет?» В главе восьмой этот параллелизм продолжает развиваться: «Любви все возрасты покорны; Но юным, девственным сердцам Ее порывы благотворны, Как бури вешние полям: В дожде страстей они свежее, И обновляются, и зреют — И жизнь могущая дает И пышный цвет и сладкий плод. Но в возраст поздний и бесплодный, На повороте наших лет, Печален страсти мертвый след: Так бури осени холодной В болото обращают луг И обнажают лес вокруг». Сравнение, к которому прибегает Онегин в разговоре с Татьяной: «Сменит не раз младая дева Мечтами легкие мечты; Так деревцо свои листы Меняет с каждою весною», — имеет соответствие и дальнейшее развитие в авторских образах: «Но грустно думать, что напрасно Была нам молодость дана <...>, Что наши лучшие желанья, Что наши свежие мечтанья Истлели быстрой чередой, Как листья осенью гнилой».

Однотипные образы оказываются почерпнутыми из разных источников, они принадлежат не только автору, но и разным его персонажам и по-разному распределены между субъектными планами романа. Разные «языки», о которых писал М. М. Бахтин, при всей их далекости друг от друга имеют точки соприкосновения. В каждом из них своеобразно преломляются сходные смысловые связи¹.

В нескольких местах романа образы цветения оказываются в непосредственной близости с образами горения: «От холодного разврата света Еще увянуть не успев, Его душа была согрета Приветом друга, лаской дев». Так связываются разные образные поля.

Традиционная образная параллель *жизнь — горение* и частные ее проявления: *любовь — огонь, поэзия — огонь* — занимают едва ли не центральное место в образном строе романа. Основные герои романа охарактеризованы при помощи контрастных образов огня и холода. Распределение этих начал на протяжении романа меняется. Характеристика Онегина в первой главе отражает переход от одного состояния к другому: «рано чувства в нем остыли»; «к жизни вовсе охладел»; «Томила жизнь обоих нас; В обоих сердца жар угас». Огонь — как первоначальное состояние его души — зафиксирован в таких сочетаниях, как: «И возбуждать улыбку дам Огнем нежданных эпиграмм»; «пламенно красноречив»; «повеса пылкой».

Контраст Онегина и Ленского сформулирован в строках: «Волна и камень, Стихи и проза, лед и пламень Не столь различны меж собой». Воображение Ленского содержит несколько разных метафор, почерпнутых из одного источника: «Дух пылкий и довольно странный»; «души..., Согретой девственным огнем». Ленского

¹ Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 136, 142.

характеризуют и образы, развивающие сопоставление поэзия — огонь: «Под небом Шиллера и Гете Их поэтическим огнем Душа воспламенилась в нем». Холод рисуется как возможное его будущее: «В нем пыл души бы охладел».

Ленский показан не только через характерную для него фразеологию, но и через восприятие Онегина, который также оперирует устойчивыми представлениями о жизни — горении, но придает им более бытовой характер (*горячка*). Контрастные характеристики персонажей сталкиваются в пределах строфы: «Он слушал Ленского с улыбкой. Поэта пылкий разговор, И ум, еще в сужденьях зыбкой, И вечно вдохновенный взор, — Онегину все было ново; Он охладительное слово В устах старался удержать И думал: глупо мне мешать Его минутному блаженству; И без меня пора придет; Пускай покамест он живет Да верит мира совершенству; Простим горячке юных лет И юный жар и юный бред».

Отношения Татьяны и Онегина показаны через иное соотношение огня и холода. При изображении Татьяны, полюбившей Онегина, последовательно используются образы горения: «ланиты Мгновенным пламенем покрыты»; «сердцем пламенным и нежным»; «Татьяна, вспыхнув, задрожала»; «Она дрожит и жаром пышет»; «ланит пыланье»; «И не проходит жар ланит, Но ярче, ярче лишь горит»; «Блистая взорами, Евгений Стоит подобно грозной тени. И, как огнем обожжена, Остановилась она»; «Нет, пуще страстью безотрадной Татьяна бедная горит».

В разговоре Татьяны с няней сталкиваются два разных смысловых наполнения слова *гореть*: «— Дитя мое, ты нездорова <...> Ты вся горишь... “Я не больна: Я... знаешь, няня, влюблена”». Так поддерживается уже возникшее в предшествующих строках противопоставление «языков» Татьяны и няни.

В сцене чтения письма и объяснения с Татьяной, изображенной с точки зрения автора, нет эпитета *холодный*, характеризующего Онегина. Напротив, появляется контрастное слово: «*Быть может, чувствий пыл старинный Им на минуту овладел*». Этот эпитет входит в самохарактеристику Онегина, так же, как эпитет *пламенный*, характеризующий Татьяну: «Что может быть на свете хуже Семьи, где бедная жена Грустит о недостойном муже И днем и вечером одна; Где скучный муж, ей цену зная (Судьбу, однако ж, проклиная), Всегда нахмурен, молчалив, Сердит и холодно-ревнив! Таков я. И того ль искали Вы чистой, *пламенной* душой, Когда с такою простотой, С таким умом ко мне писали?»

В конце романа роли персонажей меняются. Меняется и распределение их образных характеристик. Онегина характеризует переход от холода к огню: «Что шевельнулось в глубине Души холодной и ленивой?» В письме к Татьяне его внутреннее состояние описано словами-антонимами: «Когда бы вы знали, как ужасно Томиться жаждою любви, Пылать — и разумом всечасно Смирять волнение в крови <...> А между тем притворным хладом Вооружать и речь и взор». Татьяна воплощает в себе холод: «У! как теперь окружена Крещенским холодом она!».

Две встречи героев противопоставлены; противопоставлены и характеристики Онегина (*блестящая взорами* — *угасший взор*). И Онегин, и Татьяна в конце романа возвращаются к сцене объяснения, Татьяна оценивается с точки зрения Онегина: «В вас искру нежности заметя, Я ей поверить не посмел». Онегин оцени-

вается с точки зрения Татьяны. Когда Татьяна вспоминает и пересказывает сцену объяснения, появляется эпитет *холодный* как основная характеристика Онегина в прошлом, контрастный его теперешнему состоянию: «И нынче — боже! — стынет кровь, Как только вспомню взгляд холодный И эту проповедь (...) колкость вашей брани, Холодный, строгий разговор, Когда б в моей лишь было власти, Я предпочла б обидной страсти И этим письмам и слезам».

В «зеркально-отраженной»¹ [2] композиции романа, где сюжетное кольцо подкреплено словесными повторами, важную роль играет и распределение однотипных образных средств, характеризующих разных персонажей.

Этим не исчерпывается роль образов холода и огня в романе. При их помощи характеризуется внешний мир, свет (*кипенье, жар, чад*), они входят и в авторские лирические отступления: «Но жалок тот, кто все предвидит (...) Чье сердце опыт остудил И забываться запретил!» и т. п.

Таким образом, повторяющиеся тропы и сквозные образные ряды разной степени разветвленности устанавливают в произведении разнообразные внутренние связи и переклички, существующие наряду с сюжетными связями. Возникает сложное переплетение и взаимодействие разных образных характеристик, создающее образное единство произведения.

На основе повторяющихся характеристик складывается лейтмотивная структура произведения.

¹ Гуковский Г. А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957. С. 212.



О тропах в прозе Н. В. Гоголя*

В творчестве одного писателя и в одном тексте совмещаются тропы разных типов. Особый интерес в связи с этим имеет образная система Н. Гоголя, в которой полно и последовательно воплотились общие принципы использования тропов, определившие и характер использования тропов в русской литературе более позднего времени.

Одна из важных закономерностей литературы XIX—XX вв. — зависимость средств изображения от предмета изображения — во многом определяет и характер тропов. Их источником становится предметный мир произведения. Тропы, мотивированные темой, ситуацией, изображаемой средой, в высшей степени характерны для прозы Н. Гоголя. Одно из проявлений связи тропа с изображаемым миром — широкое использование в образном строе сравнений с различными предметами быта: «Сердце его колотилось, как мельничная ступа» («Сорочинская ярмарка»); «графинчик, который был весь в пыли, как в фуфайке»; «земля до такой степени загрязнилась, что колеса брички, захватывая ее, сделались скоро покрытыми ею, как войлоком...» («Мертвые души»).

Некоторые реалии сопровождается указанием на принадлежность определенной среде: «Много козаков обкосилось и обжалось... Скирды хлеба то там, то сям, словно козацкие шапки, пестрели на поле» («Вечер накануне Ивана Купала»); «По полю пестрели нивы, что праздничные плахты чернобровых молодиц» («Пропавшая грамота»).

Троп содержит прямое или косвенное указание на место действия, которым он мотивирован. В этой роли используется, название места: «Эти художники и вовсе не похожи на художников итальянских, гордых, горячих, как Италия и ее небо»; «Несколько бледных, совершенно бесцветных, как Петербург, дочерей» («Невский проспект»); «...приметесь за труд и пот, таща лямку под одну бесконечную, как Русь, песню» («Мертвые души»), реалии, характерной для изображаемого места: «...другой имеет рот величиною в арку Главного штаба» («Невский проспект»).

* Публикуется по: Рус. яз. в СССР, 1991. № 5. С. 31—37.

Ряд опорных слов сопровождают разного рода указания на то, что реалии, на которые троп опирается, имеют место в изображаемом мире: «При последнем слове Параска вспыхнула ярче алой ленты, повязывавшей ей голову» («Сорочинская ярмарка»); «лицо его было похоже на красное сукно его жилета» («Невский проспект»); «...он приладил к стене узенькую трехногую кровать, накрыв ее небольшим подобием тюфяка, убитым и плоским, как блин, и, может быть, так же замаслившимся, как блин, который удалось ему вытребовать у хозяина гостиницы» («Мертвые души»). Тропы такого типа используются и в речи персонажей, например, в «Майской ночи» в рассказе Левко, обращенном к Ганне: «У сотника была дочка, ясная панночка, белая, как снег, как твое личико». Троп характеризует не только определенный предмет изображения, но и формирует сам мир. В текст через троп привносятся те реалии, которые в нем непосредственно не изображены, но характерны для изображаемого мира. Троп расширяет предметный мир произведения. Часть тропов, имеющих мотивировку в тексте, связана не столько с изображаемой средой вообще, сколько с особенностями изображаемой ситуации. Сравнение из «Тараса Бульбы»: «Янкель... подпрыгивал на лошади, длинный, как верста, поставленная на дороге» — связано с конкретной ситуацией: «И через час воз с кирпичом выехал из Умани». С ситуацией — посещением шинка, где пропала грамота, предназначенная царице, — связаны некоторые образы «Пропавшей грамоты»: «Хоть бы звездочка на небе. Темно и глухо, как в винном подвале; только слышно было, что далеко-далеко вверх, над головою, холодный ветер гулял по верхушкам дерев, и деревья, что охмелевшие козацкие головы, разгульно покачивались, шепоча листьями пьяную молвь».

При устойчивости основной смысловой связи конкретные ее преломления могут быть разнообразны и изменчивы. Это можно показать на примере повторяющегося сравнения дома с человеком. В разных произведениях Гоголя, в каждом конкретном случае, сравнение мотивировано изображаемой средой: «...перед козаками показался шинок, повалившийся на одну сторону, словно баба на пути с веселых крестин» («Пропавшая грамота»); «Там обгорелый черный монастырь, как суровый картезианский монах, стоял грозно, выказывая при каждом отблеске мрачное свое величие» («Тарас Бульба»). При противоположном характере смысловой связи, когда человек сравнивается со строением, тропы также несут на себе отпечаток изображаемой среды: «...тут женщины казались подобны зданьям в Италии: они или дворцы или лачужки, или красавицы или безобразные» («Рим»). Изображение винокура в «Майской ночи» мотивировано его профессией: «Казалось, будто широкая труба с какой-то винокурни, наскуча сидеть на своей крыше, задумала прогуляться и чинно уселась за столом в хате головы»; ср.: «...низенькое строение винокура расшаталось от громкого смеха». О жилище Плюшкина говорится: «Каким-то дряхлым инвалидом глядел сей странный замок, длинный, длинный непомерно»; сам Плюшкин — «изношенная развалина». Таким образом, определенная смысловая связь, оставаясь в своей основе неизменной, приобретает отпечаток изображаемого мира.

Одна из распространенных разновидностей мотивированного тропа — троп, опирающийся на обозначение реалии, имеющей самостоятельную значимость в тексте. Связь между тропом и реалией обладает разной мерой очевидности и зависит от их расположения в тексте. Троп и обозначение реалии непосредственно примыкают друг к другу. Троп, отталкивающийся от реалии, имеющей самостоятельную значимость, — один из излюбленных приемов Гоголя: «Григорий Григорьевич повалился на постель, и казалось, огромная перина легла на другую» («Иван Федорович Шпонька и его тетушка»); «...в окне помещался сбитенщик с самоваром из красной меди и лицом так же красным, как самовар, так что издали можно бы подумать, что на окне стояло два самовара, если б один самовар не был с черною как смоль бороною»; «стояли столы с орехами, мылом и пряниками, похожими на мыло» («Мертвые души»).

Иногда соотнесенные элементы находятся в легкообозримом фрагменте текста, изображающем определенную сцену, ситуацию или вообще тематически замкнутом. Когда кузнец Вакула, герой повести «Ночь перед Рождеством», приходит к Пацюку, тот ест галушки. Эта деталь повторена несколько раз: «начал хлебать галушки»; «доедал остальные галушки» и т. д. На этом фоне появляется сравнение, опирающееся на соответствующую реалию: «...полуетверстый рот готовился проглотить, как галушку, первое слово». В «Мертвых душах» при описании жилища Плюшкина крупным планом показано несколько однотипных деталей: «На одном столе стоял даже сломанный стул, и рядом с ним часы с остановившимся маятником, к которому паук уже приладил паутину». Эта картина соотносится с описанием прошлой хозяйственной деятельности Плюшкина: «...езде во все входил зоркий взгляд хозяина и, как трудолюбивый паук, бегал хлопотливо, но расторопно, по всем концам своей хозяйственной паутины». Так настоящее персонажа противопоставляется его прошлому. Сравнение дорог с раками: «...дороги расплзались во все стороны, как пойманные раки, когда их высыплют из мешка» — во второй главе «Мертвых душ» имеет опору в реалии этой же главы: «влача ... изорванный бредень, где видны были два запутавшиеся рака».

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

Во всех рассмотренных случаях сравнение сопрягает два непосредственно существующих плана изображения. Кроме того, некоторые реалии становятся источником образов, которые организуют авторские рассуждения, лирические отступления и т. п. Реалия поднимается до уровня символа. На непосредственном изображении реалии основано знаменитое сравнение Гоголя: «не так ли ты, Русь, что бойкая необгонимая тройка несешься?» (ср.: «Эх, тройка! птица-тройка!»).

Тропы, имеющие опору в теме или ситуации, и тропы, имеющие опору в непосредственно изображенной реалии, сосуществуют в одном произведении. В «Про-

павшей грамоте» друг за другом идут сравнения этих двух типов: «Козаки наши ехали бы, может, и далее, если бы не обволокло всего неба ночью, словно черным рядом, и в поле не стало так же темно, как под овчинным тулупом». Рядно — безотносительно к сравнению — представляет собой принадлежность изображаемого мира, хотя не входит в предметный мир произведения. Другой образ сравнения имеет непосредственную опору в тексте: «дед вспомнил и про овчинный тулуп свой». Таким образом, предметный мир и троп как бы однородны.

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

Повторяющиеся и однотипные тропы концентрируются при изображении определенного персонажа, превращаясь в его сквозную характеристику. Историю Пискарёва в «Невском проспекте» обрамляет несколько варьирующаяся характеристика: «...в душе своей, носивший искры чувства, готовые... превратиться в пламя»; «носивший в себе искру таланта, быть может со временем бы вспыхнувшего широко и ярко». Между этими метафорами ряд однотипных метафор, характеризующих внутреннюю жизнь персонажа: «все чувства его горели»; «чувства, мысли горели, молния радости нестерпимым острием вонзилась в его сердце, приемы опиума еще более распалили его мысли»; «дрожащим и вместе пламенным голосом».

Повторяющиеся тропы при разных объектах изображения — одно из средств сближения персонажей; например, в «Майской ночи» с котом сравнивается винокур: «Под носом торчали у него коротенькие и густые усы; но они так неясно мелькали сквозь табачную атмосферу, что казались мышью, которую винокур поймал и держал во рту своем, подрывая монополию амбарного кота» — и голова: «Однако ж проницательный глаз увидел бы тотчас, что не изумление удерживало долго голову на одном месте. Так только старый, опытный кот допускает иногда неопытной мыши бегать около своего хвоста; а между тем быстро созидаёт план, как перерезать ей путь в свою нору». Прекрасную полячку и Андрия в «Тарасе Бульбе» характеризует однотипный троп: «как шелк, лоснился молодой черный ус» — «пахучие ее волосы опутали его всего своим темным и блистающим шелком». «Глуп ведь как дерево», — говорит Плюшкин о Прошке; у самого Плюшкина «деревянное лицо». Повторяющиеся тропы используются и в соотнесенных и даже контрастных ситуациях. Например, в «Майской ночи» формула «бледен как полотно» использована сначала при характеристике головы: «Голова стал бледен как полотно», затем при характеристике прекрасной панночки: «Вся она была бледна, как полотно, как блеск месяца».

В разных произведениях повторяется сравнение персонажа с ребенком. Этот троп становится сквозной характеристикой персонажа, повторяясь в разных ситуациях. Так охарактеризован Афанасий Иванович в «Старосветских помещиках»: «Афанасий Иванович рыдал, как ребенок»; «он покорился с волею послуш-

ного ребенка»; «плач дитяти»; один из героев «Невского проспекта», художник Пискарев: «он был чрезвычайно смешон и прост, как дитя»; «мысли его были совершенно чисты, как мысли ребенка»; «бедный Пискарев, тихий, робкий, скромный, детски простодушный»; герой «Портрета» художник Чартков: «он сидел... как ребенок, сидящий перед сладким блюдом и видящий, глотая слюнки, как едят его другие»; «Прежде всего он зашел к портному, оделся с ног до головы и, как ребенок, стал обсматривать себя беспрестанно»; «...говорил Чартков простодушным и просящим голосом ребенка»; «Когда в журналах появлялась печатная хвала ему, он радовался, как ребенок».

Эта характеристика объединяет разных персонажей одного произведения. В повести «Тарас Бульба» так характеризуется прекрасная полячка в разных сценах с Андрием: «Она убирала его и делала с ним тысячу разных глупостей с развязностью дитяти»; «как покорный ребенок, смотрела ему в очи». Это же сравнение характеризует и Тараса после казни Остапа, выдвигая на первый план иной смысловой признак — беспомощность: «схватил он его за руки, спеленал, как ребенка». При том, что разных героев характеризует повторяющийся троп, основание для сравнения, смысловой признак все время меняется.

Один и тот же образный ряд включает в себя контрастные характеристики. В повести «Портрет» однотипные метафоры характеризуют разных персонажей, связывая и противопоставляя их. Повторяющийся образ огня, пламени, устанавливающий точки соприкосновения между разными персонажами, двойствен. Это адское пламя и божественный огонь искусства («Намек о божественном небесном рае заключен для человека в искусстве»). В едином образном ключе изображены ростовщик, дьявол, по выражению художника, писавшего его портрет, сам этот портрет: «черты лица... отзывались не северною силою. Пламенный полдень был запечатлен в них»; деньги: «червонцы... жаркие, как огонь»; «говорили... что деньги его имеют прожигающее свойство, раскаляются сами собою и носят какие-то странные знаки. Ростовщик противопоставлен жителям Коломны, которых характеризует эпитет *пепельный*, почерпнутый из того же круга обозначений: «...большие, необыкновенного огня глаза, нависнувшие густые брови отличали его сильно и резко от всех *пепельных* жителей столицы».

При изображении художника Чарткова огонь имеет другое преломление, это огонь таланта: «Молодой Чартков был художник с талантом, пророчившим многое: вспышками и мгновеньями его кисть отзывалась наблюдательностью, соображением, шибким порывом приблизиться более к природе». Судьба Чарткова — угасание таланта: «А некоторые, знавшие Чарткова прежде, не могли понять... каким образом может угаснуть дарование в человеке... жизнь его коснулась тех лет... когда прикосновение красоты уже не превышает девственных сил в огонь и пламя, но все отгоревшие чувства становятся доступнее к звуку золота»; превращение в живого мертвеца: «уже готов был обратиться в одно из трех странных существ... на которых с ужасом глядит исполненный жизни и сердца человек, которому кажутся они движущимися каменными гробами с мертвецом внутри наместо сердца». Мертвое —

портрет — изображается как живое, хотя «это была та странная живость, которую бы озарило лицо мертвеца, вставшего из могилы, живое — как мертвое».

Прозрение Чарткова рисуют слова, возвращающие к его первоначальной характеристике: «Весь состав, вся жизнь его была разбужена в одно мгновение, как будто молодость возвратилась к нему, как будто потухшие искры таланта вспыхнули снова. С очей его вдруг слетела повязка. Боже, и погубить так безжалостно лучшие годы своей юности; истребить, погасить искру огня, может быть теплившегося в груди». Вслед за этим до самого конца развивается контрастная, дьявольская тема, сближающая Чарткова с ростовщиком: «адское намерение»; «адское желание»; «пожирал его взором василиска»; «в нем олицетворился тот страшный демон, которого идеально изобразил Пушкин»; «подобно какой-то гарпии».

Чарткову противопоставлен его прежний товарищ, характеристика которого включает слово «пламенный»: «художник с пламенной душой труженика... помчался... в тот чудный Рим, при имени которого так полно и сильно бьется пламенное сердце художника». Противопоставлены и ростовщик-дьявол и создавший его художник, ушедший в монастырь, — «почти божественный старец», у которого лицо «сияло светлостью небесного веселия», дьявольский огонь и небесный свет.

Повторяющиеся тропы связывают не только персонажей, но и разные планы изображения, сочетаясь в одном произведении. Таковы повторяющиеся тропы в повести «Страшная месть», последовательно сближающие и перекрещивающие разные планы изображения: «Весь дрожал, как осиновый лист» — «Ляхи, будто упавший осенью с дерева на землю лист»; «Пальцы летали, как муха по струнам» — (о Днепре); «...глотают, как мух, людей»; «белою, как снег, кисею» — «твои волосы белы, как снег»; «серою пылью валится вода» — «искрами, будто пылью, обсыпали себя козаки»; «Как вихрь будешь ты летать перед козаками» — «Вихрем вьется грива вороного коня» — «И, как вихорь, поворотил пан Данило»; «Зашипев и щелкнув, как волк, зубами, пропал чудный старик» — «весь Днепр серебрился, как волчья шерсть среди ночи» — «Ты зверь, а не человек! у тебя волчье сердце». Сравнение с морем объединяет разнородные, в том числе и далекие, предметы речи: «Ты поси-нел, как Черное море» (о Даниле); «пошли, пошли и зашумели, как море в непогоду, толки и речи между народом»; «красное море запорожцев». С морем сравниваются и горы: «не задорное ли море выбежало в бурю из широких берегов, вскинуло вихрем безобразные волны, и они, окаменев, остались недвижны в воздухе?».

В «Мертвых душах» при изображении Собакевича и окружающей его обстановки использованы два типа повторяющихся тропов. Один ряд включает в себя тропы, соотношенные с центральным предметом изображения: «дрозд темного цвета с белыми крапинками, очень похожий тоже на Собакевича»; «каждый предмет, каждый стул, казалось, говорил: “И я тоже Собакевич!” или “И я тоже очень похож на Собакевича!”». Второй ряд однотипных образов, объединяющий почти те же предметы изображения, уже не имеет опоры в непосредственно присутствующей в тексте реалии: «Собакевич... показался весьма похожим на средней величины медведя. Для довершения сходства фрак на нем был совершенно медвежьего цве-

та»; «медведь! совершенный медведь!» — «пузатое ореховое кресло на пренелепых четырех ногах, совершенный медведь».

Точки приложения повторяющихся тропов не совпадают в разных произведениях, а ассоциативные возможности этих тропов постепенно расширяются. С этой точки зрения показателен образ птицы, который повторяется в нескольких произведениях Н. Гоголя. В главе IX повести «Страшная месть» с птицей сравнивается пан Данило: «Как птица, мелькает он там и там», а в главе XIII — безумная Катерина: «Как птица, не останавливаясь, летела она...» В «Тарасе Бульбе», где птицы — неотъемлемая часть изображаемого мира, мать сравнивается с чайкой, запорожцы — с орлами, соколами, голубями, Остап — с ястребом; с птицей сравниваются сердце, лодки, корабли, женская грудь, перья. В «Мертвых душах» с птицами сравниваются не только люди («высматривает орлом»; «куропаткой такой спешит с бумагами под мышкой...»; «как плавный гусь, понеслась хозяйка»; «Багратион с орлиным носом»; «стройная англичанка, как лебедь»; «вот он совой такой вышел с крыльца»; «Отсаживай, что ли, нижегородская ворона»; «Гусь ты! Как ты едешь?»), но и чашки («поднос, на котором сидела такая же бездна чайных чашек, как птиц на морском берегу»), чубарый конь («Ну же, ну, ворона!»), тройка. Повторяющиеся образы связывают повествование и диалог.

Повторяющиеся тропы при разных предметах речи — лишь одно из проявлений более общей закономерности: тяготения к образному единству, к однотипности образных соответствий разных предметов речи. В ряде случаев однотипные образы, почерпнутые из одного источника, густо концентрируются в одном месте. Описание степи в «Тарасе Бульбе» содержит несколько однотипных образов: «вся поверхность земли представлялась зелено-золотым океаном, на который брызнули миллионы разных цветов»; «струя сжимаемой травы, неизмеримые волны диких растений»; «светом облило степь»; «подымалась мерными взмахами чайка и роскошно купалась в синих волнах воздуха»; «свежий, обольстительный, как морские волны, ветерок едва колыхался по верхушкам травы... Днепр... шумел, как море, разлившись по воле».

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

сильнее веры. Непреоборима и грозна она, как нерукотворная скала среди бурного, вечно изменчивого моря».

В некоторых случаях троп сам по себе не меняется, меняется оценка, им выраженная. На этом основано двойственное освещение одного и того же персонажа. Андрий — в «Тарасе Бульбе» — в изображении повествователя: «А он между тем, объятый пылом и жаром битвы, жадный заслужить навязанный на руку подарок, понесся, как молодой борзой пес, красивейший, быстрееший и молодой всех в стае», в оценке Тараса: «Пропал, пропал бесславно, как подлая собака!»

Принадлежность тропов разных произведений к одним и тем же образным рядам делает их соизмеримыми и дает возможность сопоставлять героев разных произведений. Например, образ горящих глаз: в «Сорочинской ярмарке» у Грицко «огненные очи», у цыгана — «живые, как огонь, глаза», у героя «Страшной мести» колдуна — «огненные очи»; «глаза были как в огне»; у ростовщика («Портрет») — «большие, необыкновенного огня глаза». Этот троп и одновременно сквозная деталь характеризует не только романтических героев. Она появляется и тогда, когда тип героя меняется. У Ивана Ивановича, героя «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем», «глаза... горели и ничего не видели от страха». У Акакия Акакиевича при мысли о шинели «огонь порою показывался в глазах»; у Плюшкина «маленькие глазки еще не потухнули».

Благодаря единому источнику между образами разных произведений возникает своего рода полемика. Персонажей «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» характеризуют огородные сравнения: «Голова у Ивана Ивановича похожа на редьку хвостом вниз; голова у Ивана Никифоровича на редьку хвостом вверх». В «Тарасе Бульбе» сравнения, почерпнутые из растительного мира, имеют иной — фольклорный, народно-поэтический — характер: «Как хлебный колос, подрезанный серпом, как молодой барашек, почуявший под сердцем смертельное железо, повис он головой и повалился на траву, не сказавши ни одного слова»; «выпрямив весь прямой, как надречная осока, стан свой»; «Как стройный тополь, носился он на буланом коне своем»; «И грохнулся он, как подрубленный дуб, на землю»; «Он не был тот прежний, непреклонный, неколебимый, крепкий, как дуб». Ссора Ивана Ивановича с Иваном Никифоровичем произошла из-за того, что Иван Никифорович назвал друга и соседа *гусаком*. Персонажи «Тараса Бульбы», как уже говорилось, последовательно сравниваются с птицами.

Схожие образы дают основания и для других частных сопоставлений. В литературе XIX—XX вв. распространено сравнение сердца с птицей. В «Тарасе Бульбе» так охарактеризованы Тарас и его сыновья: «сердца их вострепнулись, как птицы». В «Мертвых душах» этот же исходный образ приобретает сниженный характер. Чтобы показать испуг Чичикова после визита к Ноздреву, Гоголь выбирает нарочито негероическую птицу: «Когда он попробовал приложить руку к сердцу, то почувствовал, что оно билось, как перепелка в клетке». Образы, почерпнутые из одного источника, имеют то серьезное, то ироническое освещение.

Наряду с тропами, которые связаны друг с другом, образуя в тексте или текстах сквозные смысловые линии, в произведениях Гоголя используются тропы, опи-

рающиеся на чужие образы, отсылающие к мифологии и литературе. Благодаря этому произведение размыкается, а его персонажи и ситуации приобретают дополнительное освещение. Некоторые образы такого рода уже приводились в другой связи (*демон, гарпия* в «Портрете»). Некоторые персонажи приобретают литературных двойников: «сонный ганимед, летавший вчера, как муха, с шоколадом» («Невский проспект»). Соответствия за пределами текста приобретают и изображенные ситуации. Как указывали исследователи, образ Вергилия, появляющийся в сцене посещения канцелярии («один из священнодействующих... прислужился нашим приятелям, как некогда Вергилий прислужился Данту, и провел их в комнату присутствия...»), вводит в «Мертвые души» мотивы «Божественной комедии» Данте, мир, изображенный в «Мертвых душах», уподобляется аду.

Хотя изначальное назначение тропов различно, тропы разных типов взаимодействуют друг с другом; так, в «Мертвых душах» возникает своеобразный ряд со-противопоставлений: Прометей, орел, куропатка, муха, песчинка: «В обществе и на вечеринке, будь все небольшого чина, Прометей так и останется Прометеем, а чуть немного повыше его, с Прометеем сделается такое превращение, какого и Овидий не выдумает: муха, меньше даже мухи, уничтожился в песчинку!»

Закономерности использования тропов, характерные для прозы Н. Гоголя, — связь тропа с изображаемой ситуацией или средой, связь с изображаемой реальностью, сквозные образные характеристики, сближающие разных персонажей и разные предметы обозначения, расширение смысловой перспективы произведения благодаря использованию чужих имен — отразились в последующей русской литературе. С Гоголем сближают творчество других писателей не только отдельные приемы использования тропов, но и сам их характер. Сквозные образные характеристики — сравнения с ребенком, зверем, птицей, растением, насекомым, широкое использование чужих собственных имен — нашли отражение в прозе И. Тургенева, Л. Толстого, Ф. Достоевского, А. Чехова, в прозе писателей начала XX века.



Метафоры А. Фета*

В «Жизни Арсеньева» Бунина есть такая сцена: герой читает возлюбленной стихи Фета: «Я читал:

Какая грусть! Конец аллеи
Опять с утра исчез в пыли,
Опять серебряные змея
Через сугробы поползли.

Она спрашивала: — Какие змеи? И нужно было объяснять, что это — метель, поземка».

В этих строках отражен особый тип метафоры, так называемая метафора-загадка, которая не имеет расшифровки в тексте или имеет ее на расстоянии. Метафор-загадок в этих строках две — и даже не две метафоры, а два типа метафор-загадок: одна метафора самостоятельна: *пыль*, другую сопровождает метонимия признака: *серебряные змеи*. Расшифровывать метафоры помогает и общий контекст, и эпитет, примыкающий к метафоре.

Метонимия признака осложняет и метафору-загадку в стихотворении «Чем безнадешнее и строже...», где метафора-загадка употреблена для обозначения глаза:

Я лет не чувствую суровых,
Когда в глаза ко мне порой
Из-под ресниц твоих шелковых
Заглянет ангел голубой.

Метонимия признака помогает расшифровать метафору и в стихотворении «Скрип шагов вдоль улиц белых...»:

* Публикуется по: А. А. Фет и русская литература. XV Фетовские чтения. Курск; Орел, 2000. С. 137—145.

От ресниц нависнул в очи
Серебристый пух.

Такие метафоры встречаются у Фета не столь часто, тем не менее они характерны для поэта. Именно такие метафоры и придают стихам Фета непонятность, странность, в которых современники упрекали Фета.

В разных ситуациях слово имеет разные смысловые наполнения. Это распространяется на оба типа метафор. В уже процитированном стихотворении «Какая грусть! Конец аллеи...» *змея* — *поземка*. Еще один *змея* в стихотворении «Светоч»:

Когда же вдруг из тучи мгlistой
Сосну ужалил яркий *змея*,
Я сам затеплил сук смолистый
У золотых ее огней.

Слово имеет совершенно иное значение, нежели *метель*, *поземка*. Здесь *змея* — молния, а метафора-загадка осложнена метонимией признака (*яркий*).

В стихотворении «На железной дороге» еще одно смысловое наполнение слова *змея* — поезд:

Мы через дебри и овраги
На змее огненном летим.

Он сыплет искры золотые
На озаренные снега...

Между прямо названной реалией и метафорой отношения смежности.

Разные смысловые наполнения определенного слова концентрируются в стихотворении. В стихотворении «Знаю я, что ты, малютка...» четырежды повторяется метафора *бриллианты*, обозначающая блеск лунного света, звезды, снег:

Бриллианты в свете лунном,
Бриллианты в небесах,
Бриллианты на деревьях,
Бриллианты на снегах.

Одновременно слова, принадлежащие к одной тематической группе, но имеющие разное смысловое наполнение, рассредоточены. Таковы метафоры-загадки, возникшие на основе названий драгоценных камней, металлов и подобных обозначений:

«Трава при луне в бриллиантах»;
«Отчего так месяц вешний
Жемчугом осыпал травы?»;

«Скрип шагов вдоль улиц белых.
Огоньки вдали;
На стенах оледенелых
Блещут хрустали»;

«Земля и небо — все одето
Каким-то тусклым серебром».

В стихотворении объединяются не только повторяющиеся, но и разнотипные метафоры-загадки, обозначающие одну реалию. В стихотворении «Шепот, робкое дыханье...» сочетаются две метафоры-загадки, обозначающие свет зари, но основанные на разных смысловых связях:

В дымных тучках пурпур *розы*,
Отблеск *янтаря*,
И лобзания, и слезы,
И заря, заря!..

В стихотворении «Ива» два метафорических обозначения воды:

А под ивой как красивы
Золотые переливы
Струй дрожащего *стекла*! (...)
В этом *зеркале* под ивой
Уловил мой глаз ревнивый
Сердцу милые черты...

Метафора-загадка обновляет стершуюся смысловую связь. Вместо традиционного *шапка снега* употреблена метафора-загадка: «Леса под шапками иль в инее седом». Как однородные объединены метафора и слово в прямом значении.

Метафоры-загадки входят в развернутые метафорические картины. Так строится стихотворение «Еще вчера, на солнце млея...»:

Поля без стад, леса унылы,
Ни скудных листьев, ни травы.
Не узнаю растущей силы
В алмазных призраках листвы.

Как будто в сизом клубе дыма
Из царства злаков волей фей
Перенеслась непостижимо
Ты в царство горных хрусталей.

Для стихов Фета характерно удвоение обозначения определенного предмета речи. Сосуществуют и соотносятся слово в прямом значении и метафора-загадка.

Стихотворение «Купальщица» содержит переход от слова в прямом значении *вода* к метафоре-загадке *кристальный плащ*:

Игривый плеск в реке меня остановил.
Сквозь ветви темные узнал я над водою
Ее веселый лик...

Когда красавица, прорвав кристальный плащ,
Вдавила в гладь песка младенческую ногу.

В стихотворении «Любо мне в комнате ночью стоять у окошка в потемках...» при изображении лунного света соотносятся прямое обозначение *луч* и метафора *золоченые стрелы*:

...луна с высоты прямо глядит на меня
И, проникая стекло, нарисует квадраты лучами
По полу, комнату всю дымом прозрачным поя,
А за окошком в саду, между листьев сирени и липы,
Черные группы деля, зыбким проходит лучом
Между ветвями — и вниз ее золоченые стрелы
Ярким стремятся дождем...

В стихотворении «Забудь меня, безумец иступленный...» соотносятся слова *луна* — *сребристый лик*:

...младенец, восхищенный
Луной, подымлет крик;
Он бросился — и с влаги возмущенной
Исчез сребристый лик.

В стихотворении «Ель рукавом мне тропинку завесила...» прямое обозначение *рог*:

Чу, там вдали неожиданно слышится
Тонко взывающий рог.

сменяется метафорой-загадкой, осложненной метонимией признака: «Сладостен зов мне глашатай медного».

У Фета встречается и обратное расположение соотнесенных обозначений. Прямое обозначение реалии предварено метафорой:

Вот и летние дни убавляются,
Где же лета лучи золотые?
Только серые *брови* сдвигаются,
Только зыблются *кудри* седые {...}

Но опять это *небо* ненастное
Безотрадно нависло над нами.

В стихотворении «Из окна» слова в прямом значении следуют за метафорической картиной, расшифровывая ее:

Но в блеск сокрылась ты лесов,
Под листья яркие банана,
За серебро пустынных мхов
И пыль жемчужную фонтана.
Я видел горный поворот,
Где снег стопой твоей встревожен,
Я рассмотрел хрустальный грот,
Куда мне доступ невозможен.〈...〉

О, как все верно подсказал
Мне на стекле узор мороза!

На удвоении обозначения основано соотношение слова в заглавии и в тексте. Заглавие передает слово в прямом значении, в тексте содержится метафора. Заглавию стихотворения «Угасшим звездам» соответствует метафора «*синего неба пытливые очи*»:

Долго ль впивать мне мерцание ваше,
Синего неба пытливые очи?
Долго ли чують, что выше и краше
Вас ничего нет во храмине ночи?

Возможно и обратное распределение метафоры-загадки и прямого обозначения. Метафора вынесена в заглавие, в тексте ей соответствует слово в прямом значении в составе метафоры-сравнения. Метафоре «Воздушный город» соответствует в тексте метафора-сравнение:

Вон там на заре растянулся
Причудливый *хор облаков*:
Все будто бы кровли, да стены,
Да ряд золотых куполов.

То будто бы белый мой город,
Мой город знакомый, родной.
Высоко на розовом небе
Над темной уснувшей землей,

И весь этот город воздушный
Тихонько на север плывет...
Там кто-то манит за собою —
Да крыльев лететь не дает!..

В нескольких стихотворениях соотносятся одинаковые или схожие пары разнотипных обозначений. Таковы пары *волны* — *стекло*:

Несчастный юноша! давно ль, веселья полный,
Скользил его челнок, расталкивая *волны*? 〈...〉

...на зыбкое *стекло*
 Из ослабевших рук упущено весло
 («Я знаю, гордая...»).

Тучки...
 Подбежали к чистому
*Пруд*у серебристому,
 И — вдвойне светло.
 Уж не тени мрачные —
 Облака прозрачные
 Смотрятся в *стекло*
 («Сплю я. Тучки дружные...»).

Следить за ласточкой стрельчатой
 Над вечереющим прудом...

 И страшно, чтобы гладь *стекла*
 Стихией чуждой не схватила
 Молниевидного крыла
 («Ласточки»).

Один из типов метафоры-загадки — метафора, обозначающая часть, при целом, выраженном словом в прямом значении. В строке «Ель рукавом мне тропинку завесила...» вслед за словом в прямом значении *ель* идет метафора-загадка, обозначающая часть целого.

Подобные же отношения между обозначениями части и целого в стихотворении «Как здесь свежо под липою густою...». В нем так же, как в предшествующем стихотворении, дерево — *липа* — обозначено словом в прямом значении, его часть — метафорой *опахал*:

Как здесь свежо под липою густою —
 Полдневный зной сюда не проникал,
 И тысячи висящих надо мною
 Качаются душистых *опахал*.

По-разному обозначаются и предметы речи, связанные отношениями смежности. В стихотворении «Зреет рожь над жаркой нивой...» небо обозначено словом в прямом значении, солнце — метафорой:

Над безбрежной жатвой хлеба
 Меж заката и востока
 Лишь на миг смежает небо
 Огнедышащее око.

Из рассмотренных элементов складываются разные комбинации. При двойном обозначении целого часть обозначается словом в прямом значении. Так соотносятся заглавия и текст. В стихотворении «Весенний дождь» заглавию соответствует метафора:

А уж от неба до земли,
Качаясь, движется *завеса*,
И будто в *золотой пыли*
Стоит за ней опушка леса.
Две капли брызнули в стекло, <...>
И что-то к саду подошло,
По свежим листьям барабанит.

В стихотворении «Роза» заглавному слову соответствуют метафорические перифразы:

И тебе, царица роза,
Брачный гимн поет пчела. <...>

Если б движущий громами
Повелел между цветами
Цвести нежнейшей из богинь...

На этом фоне существует метафора-загадка, передающая часть целого:

Вижу, вижу! счастья сила
Яркий свиток твой раскрыла
И увлажила росой.

При двойном обозначении основного предмета речи смежная реальность обозначается метафорой. Заглавию стихотворения «Горный ключ» в тексте соответствует метафора *кристалл*:

С камня на камень висящий,
С брошенных скал на утес
Много *кристалл* твой блестящий
Пены жемчужной унес.

Затем идет метафора-загадка в ряду прямых обозначений:

Был при деннице румян ты,
Был при луне бледен ты,
Гордо носил *бриллианты*,
Скромно — цветы и листья.

В некоторых стихотворениях сочетаются оба принципа обозначения. Целое обозначено и прямо, и метафорически. Части также обозначены и прямо, и метафорически. В стихотворении «Среди звезд»:

Пусть мчитесь вы, как я, покорны мигу,
Рабы, как я, мне прирожденных числ,
Но лишь взгляну на огненную книгу,
Не численный я в ней читаю смысл.

В венцах, лучах, алмазах, как калифы,
Излишние средь жалких нужд земных,
Незыблемой мечты *иероглифы*,
Вы говорите: «Вечность — мы, ты — миг...»

заглавному слову соответствуют метафорическая перифраза: «*Рабы* <...> числ», метафора: «*мечты иероглифы*». Лучи звезд названы прямо и обозначены метафорически.

Для стихов А. Фета характерны антропоморфные метафоры. Деревья и цветы наделены чертами человека и имеют части человеческого тела. Целое передается словом в прямом значении, часть — метафорой. Изображая розу, Фет повторяет метафору *уста*:

За вздохом утренним мороза,
Румянец *уст* приотворя,
Как странно улыбнулась роза
В день бысролетный сентября
(«Сентябрьская роза»);

Но навстречу мне твой куст
Не вскрывает алых *уст*
(«Месяц и роза»).

В стихотворении «Людские так грубы слова...» ряд соотнесенных метафор при прямом обозначении *роза* расширен:

Вот роза раскрыла *уста*, —
В них дышит моление немое,
Чтоб ты пребывала чиста,
Как *сердце* ее молодое.

Вот, нежа дыханье и взор,
От счастья роза увяла
И свой благовонный *убор*
К твоим же ногам разроняла.

В стихотворении «Не смейся, не дивися мне...» целое имеет два обозначения — дуб — *старец*, а разные части целого обозначаются и словами в прямом значении: *листья*, *дупло*, и метафорой: *чело*:

...перед этим дряхлым дубом
Я вновь стою по старине.
Не много листьев на челе
Больного старца уцелели;
Но вновь с весною прилетели
И жмутся горлинки в дупле.

Более сложные отношения между прямым обозначением и метафорой в стихотворении «Одинокый дуб», где оба способа обозначения также сочетаются. В тексте название не повторяется. Герой стихотворения обозначается перифрастически: *старик упорный*. Косвенное обозначение дано в сравнении:

И под изрытою корою
Ты полон силой молодою.
Так старый витязь, сверстник твой,
Не остывал душой с годами...

Части целого обозначены то словами в прямом значении: *кора*, *корни*, *листья*, то метафорой: *венец*:

Иль вечно понапрасну годы
Рукой суровой непогоды
Упрямый щиплют твой *венец*?

И под изрытою корою;
Ползет простор твоих *корней*;
Твои поблеклые *листья*.

В стихотворении есть еще один план изображения — молодые деревья, прямо не названные:

Смотри, — синея друг за другом,
Каким широким полукругом
Уходят *правнуки* твои!
Зачем же тенью благотворной
Все кружишь ты, *старик упорный*,
По рубежам родной земли?

В конце стихотворения оба плана смыкаются:

Когда же, вод взломав оковы,
Весенний ветер несет в дубровы

Твои поблеклые листы,
С ним вести на простор широкий,
Что жив их пращур одинокий,
Ко внукам посылаешь ты.

Метафора — производное от сравнения. Стихотворение «Георгины» начинается сравнением:

Вчера — уж солнце рдело низко —
Средь георгин я шел твоих,
И как живая одалиска
Стояла каждая из них.

В следующей строфе — две метафоры именных и метафорические эпитеты. Они входят в изображение, отнесенное как метафорическое к георгинам, как прямое — к одалискам:

Как много пылких или томных,
С наклоном бархатных ресниц,
Веселых, грустных и нескромных
Отсюда улыбалось лиц!

Последняя строка содержит переход от антропоморфной метафоры к прямому обозначению:

Казалось, нет конца их грезам
На мягком лоне тишины, —
А нынче утренним морозом
Они стоят опалены.

Отношения между соотнесенными словами могут быть и не так отчетливы. В стихотворении «Пароход» главный предмет речи выражен двояко — и словом в прямом значении, и метафорой. Разные части целого переданы метафорой, смежная реальность словом в прямом значении.

Заглавию «Пароход» в тексте соответствуют две метафоры:

Злой дельфин, ты просишь ходу,
Ноздри пышут, пар валит,
Сердце мощное кипит,
Лапы с шумом роют воду <...>
Но напрасно... *Конь морской*,
Ты понесся быстрой птицей.
Только пляшут вереницей
Нереиды за тобой.

Части парохода переданы метафорами *ноздри, сердце, лапы*. Слово *пар* имеет прямое значение.

Фет неоднократно возвращается к одним и тем же образам: *звезды — очи*, и наоборот, *очи — звезды; роса — слезы; вода — стекло, зеркало; луна — зеркало* и т. п.

Метафора-загадка одного стихотворения расшифровывается в другом стихотворении. Такова метафора *роса — слезы*:

Полно спать: тебе две розы
Я принес с рассветом дня.
Сквозь серебряные *слезы*
Ярче нег их огня.

Вешних дней минутны грозы,
Воздух чист, свежей листы...
И роняют тихо *слезы*
Ароматные цветы.

(«Полно спать: тебе две розы...»);

В небесах летают тучи,
На листьях сверкают *слезы*;
До *росы* шипки грустили,
А теперь смеются розы

(«В небесах летают тучи...»).

Эта же смысловая связь лежит в основе метафоры «Травы в рыдании».

«Отблеск янтаря» из стихотворения «Шепот, робкое дыханье...» имеет соответствие в сочетании с метафорическим эпитетом: «Какою нежною, янтарною зарею...»

В стихах А. Фета есть и другие типы метафор: метафоры-сравнения при конкретном существительном (*роза облаков, снегов серебряных порфира*), метафоры-сравнения с отвлеченными существительными (*бесславия топор, фимиам мольбы* и т. п.), глагольные метафоры с глаголами *спать, дремать, смотреть, глядеть* и т. п. Но метафоры-загадки имеют особую важность — именно они отражают важную тенденцию в развитии языка поэзии — тенденцию к неполной определенности изображения.

Такие метафоры и такой тип соотношений между метафорой и словом в прямом значении встречаются и у других поэтов, прежде всего у Тютчева. В стихотворении «Конь морской» речь идет о волне, хотя это слово не упоминается. На фоне метафор *конь, грива, копыта, пар, мыло* — слово в прямом значении *брызги*:

О рьяный конь, о конь морской,
С бледно-зеленой гривой <...>
Густую гриву растрепав
И весь в пару и мыле,

К брегам направив бурный бег,
С веселым ржаньем мчишься,
Копыта кинешь в звонкий брег
И — в брызги разлетишься!..

Целое выражено метафорой, части — прямым обозначением и в другом стихотворении Тютчева:

По равнине вод лазурной
Шли мы верною стезей, —
Огнедышащий и бурный
Уносил нас змей морской. <...>

Мы на палубе сидели,
Многих сон одолевал...
Все звучней колеса пели,
Разгребая шумный вал...

Сходные отношения между прямыми обозначениями и метафорами характерны и для некоторых стихотворений И. Анненского («Зимние дымы», «Второй фортепьянный сонет» и др.). В стихотворении «Зимний поезд» заглавию в тексте соответствует метафорическая перифраза «*пышущий дракон*», а части поезда переданы то метафорой («*два глаза*» — об огнях), то словом в прямом значении (*цепь*), то и словом в прямом значении, и метафорой: вагоны — *гроба*:

Снегов немую черноту
Прожгло два глаза из тумана.
И дым остался на лету
Горящим золотом фонтана.

Я знаю — пышущий дракон,
Весь занесен пушистым снегом,
Сейчас порвет мятежным бегом
Завороженной дали сон.

А с ним, усталые рабы,
Обречены холодной яме,
Влачатся тяжкие гробы,
Скрипя и лязгая цепями.

Пока с разбитым фонарем,
Наполовину притушенным,
Среди кошмара дум и дрем
Проходит Полночь по вагонам.

Метафоры А. Фета, отражающие одно из важных направлений в развитии поэтического языка, открыли новые способы изображения, которым следовали поэты XX в.



О тропах в поэзии И. А. Бунина*

Поэзия Бунина связана с русской классической поэзией. Эта связь во многом определена характером тропов Бунина. Его сравнения и метафоры в значительной своей части традиционны: *зеркало воды, чаша воды, стекло воды, сталь реки, хрусталь воды, серп луны, лик солнца, брильянт росы, жемчуг росы, алмазы звезд, купол неба, шатер неба, шатер ели, убор, наряд леса, сада, крылья мечты, крылья души*. Традиционны и сравнения реки с лентой, снега с саваном, скатертью, постелью, пухом; дождя со слезами, морозных узоров с цветами.

Бунин не только не избегает этих традиционных поэтических формул, но даже как бы настаивает на них. Из стихотворения в стихотворение переходит у него, например, сравнение воды с зеркалом. Эта устойчивая смысловая связь облекается в варьирующиеся конструкции: «Перелив зеркальных вод»; «зажглась река, как зеркало»; «Разлит залив зеркальностью безбрежной»; «Все море — как жемчужное зеркало»; «Как звучно море под скалами Дробит на солнце зеркала»; «взморье зеркальное»; «зыбкое, звездное зеркало волн!»; «И снова плавни спят, сияя зеркалами»; «Играл зеркальный отблеск моря В вершинах сосен». Своеобразие поэтических формул в двойственности — их можно оценить и как стертые, и как вечные.

В стихах Бунина повторяется довольно широкий круг тропов, что характерно и для стихотворений, написанных приблизительно в одно время, и для стихотворений, написанных в разное время: «А между кленами синеют То там, то здесь в листве сквозной Просветы в небо, что оконца» («Листопад») — «Уж в облаках, как синие оконца, Сквозит лазурь» («Змея»); «По небесам, в туманной мути, Сияя, лунный лик нырял И серебристым блеском ртути Слюду по насту озарял» («Сапсан»); «точно ртуть, По гребням волн засеребрился Дрожащий отблеск — лунный путь» («Перед бурей»); «И смотрит, как ангел лазурный, Весеннее утро на них» («На белых песках») — «Лазурь сквозь яркий желтый сад Горит так дивно и ли-

* Публикуется по: Литературный текст: проблемы и методы исследования. Калинин, 1987. С. 68—78.

лово, Как будто ангелы глядят» («О радость красок»). Возможны и более сложные переклички. В стихотворении «Все лес и лес...» содержится сравнение: «И солнце мутное Жар-Птицей Горит в их дебрях вековых»; в стихотворении «Растет, растет могильная трава...» — метафора «Кремля далеких синих облаков». В стихотворении «Закат» оба тропа объединены: «Костром в далеком перелеске Гнездо Жар-Птицы занялось... Оно сгорает, но из дыма Встают, слагаются незримо Над синим сумраком земли Туманно-сизые кремля».

В этих условиях начинает играть важную роль вариативность самих конструкций (метафора, сравнение, метафорический эпитет, глагольная метафора). Часть вариаций такого рода уже приводилась, когда речь шла о метафоре *зеркало воды*. Можно привести и некоторые другие примеры варьирующихся конструкций из разных стихотворений поэта: «Бирюзовый виднеется лен» — «Зацвела на воле В поле бирюза»; «Но радость неба, свет и бирюза» — «Бирюзой сияет небо»; «Слезою светлой искрится звезда», «слезы звезд», «Ты, как слеза, прозрачна и чиста»; «Звезды блещут серебром», «В полночный час нас звезды серебрят», «На тусклом блеске волн, облитых серебром»; «Задымись метелью белою в лугу», «дымная метель», «дым метели»; «лунный дым», «и двинулась луна В свой бледный свет, как в дым, погружена»; «плачется шакал»; «Плач ребенка — шакала».

Традиционные тропы в стихах Бунина не только варьируются, но и переосмысливаются. Один из путей использования традиционных тропов — возвращение им стертой вещественной основы. Сравнение «Небо тускло и глухо, как купол собора», представляет собой овеществление стершейся метафоры *купол неба*. Метафоры *зеркало воды*, *чаша воды* оживляет сочетание с глаголом: «Нет солнца, но светлы пруды, Стоят зеркалами литыми, И чаши недвижной воды Совсем бы казались пустыми, Но в них отразились сады»; «Журчи, журчи, звени, родник певучий, Она глядится в зеркало твое!»

Для Бунина характерен и противоположный путь использования тропов, а именно затуманивание вещественной основы тропа. Это достигается, в частности, тем, что эпитет согласован не с метафорой, а со словом в прямом значении, в результате чего вещественность опорного слова утрачивает свою ощутимость: «Свет из-за тучек бежит переливами — Яркую, желтой волной»; «месяц садится За реку красным серпом»; «Туманный серп, неясный полумрак»; «Вся в снегу, кудрявом, благовонном» (о яблоне); «месяц чистым рогом Стоял за длинной улицей села»; «О густоте, сияющей над кленом Безжизненно-лазоревым шатром».

Традиционный троп обновляется благодаря перемещению в необычную для него сферу изображения. Троп *алмазы слез* характеризует не человека, а растение, при этом слово в прямом значении становится метафорой: «белые березы Роняют тихий дождь своих алмазных слез И улыбаются сквозь слезы»; «На их ресницах серебрятся Алмазы томных крупных слез» (о росе на розах). В стихотворении «Был поздний час — и вдруг над темнотою...» метафора *алмазы слез* обозначает след ракеты в темном небе.

Традиционный троп обновляется, когда его составные части меняются местами, предмет сравнения становится его образом и наоборот. На фоне уподобления

слезы алмазу у Бунина есть и уподобление алмаза слезе: «Алмазы вспыхивали розовым огнем, Дробясь, как слезы ледяные».

Определенную смысловую связь развивает синонимическое варьирование опорных слов: лес — «точно *терем* расписной», бор — «*солнечные палаты*», сад — «*чертог* из янтаря», «*чертог* сада»; «Там иволга, как *флейта*, распевала» — «Где иволга то вскрикивает резко, То *окариною* поет»; «Ныряет *гробом* челн» — «*катафалк гондолы*»; «Ночь тянет вдаль свой невод *золотой*» — «В *неводе сонных лучей*» — «И *сине-огненные сети* Текли по медленным волнам»; Море — *пелена, плащаница*.

Обновлению традиционных смысловых связей служит и варьирование родовых обозначений (замещение родового обозначения видовым и наоборот). Традиционное сравнение волн со змеями — источник необычного тропа: «волна... медлительно вползала В отверстие грота, как удав». С ним связан другой троп: «Свивается сонный, угрюмый, Тяжелый удав — Океан».

Для обозначения звезд Бунин пользуется традиционными обозначениями драгоценных камней, среди которых на первом месте стоит уподобление алмазу: «далеких звезд алмазы»; «Алмаз предутренней звезды»; «хвост алмазный Скорпиона»; «блещет алмазной подковой Полярный Венец»; «на небосводе Течет алмазный круг планет»; «Перед Великим Троном Уже течет, дымясь, Алмазная Река»; ср. сложный троп: «И царственным гербом Горят холодные алмазные Плеяды». Менее распространены другие видовые обозначения: «Бриллиантом лучистым и ярким, То зеленым, то синим играя, На востоке у трона господня, Тихо блещет звезда, как живая»; «Ты, как рубин, блистишь среди эфира»; «Камнем крови, рубином Горела звезда перед ними». Кроме того, используется и родовое обозначение: «Не ты одна горишь, как самоцвет»; «И тает в нем Вечерняя Звезда, Дрожа насквозь, как самоцветный камень». Конкретной звезде соответствует и конкретный самоцветный камень: «И самоцветы небес: янтарно-зеленый Юпитер, Сириус, дерзкий сапфир, синим горящий огнем, Альдебарана рубин, алмазную цепь Ориона, И уходящий в моря Призрак серебристый — Аргон».

Опора на традиционные тропы сосуществует в поэзии Бунина с зависимостью средств изображения от предмета изображения. Этот общий принцип имеет разные конкретные преломления. Самое простое проявление этого принципа — обращенность тропа к реалии, которая имеет самостоятельную значимость в тексте. Этот тип связи, выраженный лексическим повтором, играет разную роль. Опора тропа на реалию — способ мотивировки традиционных смысловых отношений. Например, в стихотворении «На монастырском кладбище» традиционная метафора *крылья души* как бы возникает заново: «И голубей испуганная стая Вдруг поднялась с карнизов и бойниц И закружилась, крыльями блистая, Над мшистой стеной монастыря» — «Душа, затрепетав, как крылья вольной птицы, Коснулась солнечной поющей высоты!» В стихотворении «Ночлег» этот же образ не имеет дополнительной мотивировки: «А ранним утром, белым и росистым, Взмахни крылом, среди листвы шурша, И растворишься, исчезни в небе чистом — Вернись на родину, душа!»

Сравнение звезд со слезами, распространенное в поэзии начала XX в., в том числе и у самого Бунина, отталкивается от конкретной ситуации, приобретая при этом космический масштаб: «Плакала ночью вдова: Нежно любила ребенка, но умер ребенок. Плакал и старец-сосед, прижимая к глазам рукава, Звезды светили, и плакал в закуте козленок. Плакала мать по ночам. Плачущий ночью к слезам побуждает другого: Звезды слезами текут с небосклона ночного, Плачет Господь, рукава прижимая к очам».

Опора на реалию мотивирует традиционный троп и в других стихотворениях, ср.: «Пусть их мечты развеет белым цветом!» — «Когда деревья в светлый майский день Дорожки осыпают белым цветом» («Когда деревья...»); «И тихо алеют ланиты, Сияя, как снег, белизною» — «Алеют снега» («Диза»).

Этот же прием ведет к возникновению новых смысловых связей. Троп, отталкивающийся от реалии, возникает как ее своеобразное продолжение и развитие: «И ангел светлою улыбкой Ребенка тихо осенил И на закат лучисто-зыбкий Поднялся в блеске нежных крыл. И, точно крылья золотые, Заря пылала в вышине...»

У Бунина распространены двухчастные композиции, основанные на переходе от картинке природы к обобщению, касающемуся жизни вообще, душевного состояния: «В открытом море — только небо, Вода да ветер... И что-то вольное, живое, Как эта синяя вода, Опять, опять напоминает То, что забыто навсегда!» («В открытом море»); «И сумерки, с ночью мешаясь, Могильно синеют в окне» — «И в сердце моем так могильно, Как мерзлое это окно» («Мы сели у печки в прихожей...»).

Предметом сравнения становятся отвлеченные понятия *жизнь, душа*: «Там утреннее солнце пригревало» — «И жизнь была как утро хороша»; «И только ветер тот же... Жизнь не замедляет Свой вольный бег, — она зовет вперед, Она поёт, как ветер, лишь о вечном!» («Из дневника»); «В небе, на востоке, Краснеет одинокая звезда» — «Прекрасна ты, душа людская! Небу, Бездонному, спокойному, ночному, Мерцанью звезд подобна ты порой» («Летняя ночь»); «Хрустальный звон сливает с небом нивы. Цветы, колосья, травы им полны» — «Как колос налитой, Полна душа» («Ночные цикады»). На переходе от конкретного к отвлеченному, от внешнего к внутреннему построены и стихотворения «На Днепре», «Радуга», «Звезда дрожит среди вселенной...»

Зависимость средств изображения от предмета изображения выражается и в том, что троп ассоциативно связан с темой стихотворений, с ситуацией, с изображенными реалиями. В стихотворениях о море тропы опираются на морские реалии: «Уж берег темен — заходят тучи. Как крылья чаек, среди камней Мелькает пена»; «И валуны в шипящей серой пене, Блестят внизу, как спящие тюлени»; «И наш корабль нырял подобно рыбе». В стихотворении о зиме троп имеет опору в изображенном пейзаже: «за окнами в саду Все тот же снег, все тот же блеск полярный... Да чуть мерцают — искорками льдин — Под люстрой стеклянные подвески». Темой мотивированы и метафора «Золотой иконостас заката» в стихотворении «Канун Купалы», где речь идет о Богородице, «ладан сумрака» в стихотворении «Мистику»; сравнение души с намогильной часовней в стихотворении «Неугасимая лампада», метафора «зеленая лампадка светляка» в стихотворении «Светляк»:

«Вот и она, забытая глухая, Часовенка в бору: издалека Мерцает в ней, всю ночь не потухая, Зеленая лампадка светляка».

В восточных стихах специфически окрашенные слова передают традиционные смысловые отношения. Таковы, например, тропы *«снежных гор чалмы»*; *«Тифлис под лунною чадрой»*, за которыми стоят устойчивые формулы *снежные шапки*, *лунная пелена*. Сравнение *«...широко, Как сааз, туманный бор поет»* воспринимается на фоне более обычных сравнений Бунина: *«Только сосны, точно арфы, Напевают однотонно»*; *«Но темных сосен звонкие верхи Поют, поют над морем, точно струны»*. Традиционный троп сосуществует со своим локально прикрепленным вариантом. Например, сравнения снега с тканью, неба с книгой сопровождают локально окрашенные соответствия опорных слов: *«Патриархально-царственные ткани — Снегов и скал продольные ряды — Лежат, как пестрый талес, на Ливане»*; *«Разверни же, Вечный, над пустыней На вечерней тверди темно-синей Книгу звезд небесных — наш Коран»*.

В восточных стихах тропы отсылают к реалиям, характерным для изображаемого мира: *«Долина серая, нагая, Как пах осла»*; *«Ночь, как верблюд, легла и отдала От головы крестец»*; *«Я вижу кожу бегемота — Горы морщинистый хребет»*. В основе тропов лежат и представления изображаемого мира: *«Лишь светится багряной ризой Престол аллы — Шатер-Гора»*; *«Легка, как горный джин»*; *«Как дитя, как джин пустыни, плачется шакал»*. Тропы включают в себя локально обусловленные экзотические слова: *«Бугры рогаты, серы, Как голых седел арчаки»*; *«Как в шакнизир, тайник гарема, В узор ветвей глядит луна»*.

В стихах на темы античности иной, но так же мотивированный соответствующими представлениями круг образов: солнце — лучистый бог, восход солнца: *«Вот грохот колесницы Идет торжественно над темной высотой: Я гложу, я слежу Крутящиеся спицы, Что мечут на бегу свой отблеск золотой, И слепну от огня»* (*«Прометей в пещере»*).

Для стихов Бунина характерно постоянное возвращение к одним и тем же предметам изображения (звезды, луна, лунный свет, закат, блеск воды, волны и т. д.). Следствие этого — множественность образных соответствий, которые приобретают одни и те же предметы речи в разных ситуациях. Звезды — *огни небес, самоцветы, «Темных бездн сияющие руны», письмена, пыль* (*«В серебряной пыли туманно-ярких звезд»*), *слезы, четки, «рассеянные огненные зерна, пороша», снег, «сверкающая в небе Алмазно-синяя роса», волчьи глаза, сказка* (*«Сказкою вы нежною мерцали»*), *цветы* (*«ночь созвездьями цвела»*). Особо выделен Млечный Путь, изображение которого в свою очередь имеет разные образные преломления: *«И Млечный путь, двоящийся поток, Белел над ним светящимся туманом»*; — *«...прозрачным дымом Нисходит Млечный Путь к лугам необозримым»*; *«Млечный Путь над заливами смутно белет, Точно саван ночной, точно бледный просвет В бездну Вечных Ночей...»*

Пучки образных соответствий группируются и вокруг других предметов речи. Луна — *серп месяца; «месяца рог золотой»; «рога Младой луны»; «За черным деревом луна, Как зеркальце, дробится»; лик луны; «И лик свой то кажет, то кроет Небесный беглец»*; *«А ты, луна, свершаешь путь земной, Теряя блеск с минуты*

на минуту, И мертвецом уходишь в край иной, Испив по капле смертную цику-ту!»; «допотопной лилией краснеет». Небо — *свод небесный, купол, шатер, бездна, книга, океан, река*, «Лазури пламенный затон», *храм, бирюза, «гиацинт небес», «мрамор неба», «Как лунный камень, холодно и бледно, Над садом небо», лента неба, «И будет твердь подобна красной коже, Повергнутой кожевником в рассол»*. Облака — «Плывут узоры туч прозрачною фатою»; «тучи... *Как горы дымные; «Как снеговые горы, облака; «Грядой далеких гор, молочно-синеватых, На грани мертвых вод лежали облака; «Таилась хмурая угроза В дымящемся густом руне, Каким в горах спускались тучи; «Густеет облаков волнистое руно; «Облака, как призраки развалин; кремли облаков, колонна, лохмотья туч*. Закат — *огонь, зарево, пожар, костер* («Костром в далеком перелеске Гнездо Жар-птицы занялось»), *раны* («рдеют закаты, как раны»), «Золотой иконостас заката», *корабли*. Лунный свет — *пряжа, кудель, невод* («Ночь тянет вдаль свой невод золотой»), *холсты* («Лунный свет ложится, Как льняные белые холсты»), «Звездами осыпан черный сад И на крышах — белая солома: Трауры полночные лежат»; блеск воды — *ртуть, снежно-золотое поле, щит*. Волна — *удав, серп, чеканная кольчуга, зыбкое стекло, складки тяжелые, волн густой аквамарин*; гребень волны — *чело, чалма, «И гребень, закипев, Сквозил и розовел, как пенное Фалерно, — И малахит скользил в кроваво-черный зев»*.

У таких реалий, как *листья, лес, цветок, дым, змея, песок*, круг образных соответствий не столь обширен: *листья — янтарь, золото, птицы, бабочки, дождь золотой*; *лес — «ярким золотом пылающий костер»; «Лес, точно терем расписной; «На рыжие ковры похожие леса; «Леса на дальних косогорах Как желто-красный лисий мех; змея — пестрый жгут; «влачит свой жгут; «И вдруг взвилась и смотрит цифра 2; дым — ленивая кудель, волокно, хлопья ваты; светляки — «И светляки в кустах горели Зеленым дымом янтара; «Как фосфор, светляки мерцают под ногами; «Зеленая лампадка светляка»*.

Образные соответствия одного и того же предмета речи, основанные на разных смысловых признаках, объединяются в сложные тропы. Одна из составных частей сложного тропа может быть традиционной, другая — нетрадиционной: «в искрах инея, в мелких алмазах»; «Три четверти луны — как паутина, А четверть — рог, блестящий золотой Небесный желудь!»; «Дымясь, курились облака. Дымясь, вставали из-за леса На склон небес — и вот одно Могучим обликом Зевеса Воздвигло снежное руно»; «легко Дымящееся жемчугом, лежащее Всемирной плащаницею млеко».

Противоположное явление — устойчивость образных характеристик, которое ведет к множественности тропов с одним и тем же опорным словом и разнообразными конкретными преломлениями. Образные характеристики черпаются из предметного мира поэта. Слова, которые используются как прямые обозначения в одних ситуациях, в других ситуациях используются как опорные слова тропов, распределены разные преломления слова по-разному. Слова *луна, солнце* как предметное обозначение используются часто, как основа тропа — гораздо реже: «Чалма на мудром — как луна С ее спокойствием могильным»; «А! это улицей подрост-

тки, Как солнце, зеркало несут». Такие слова, как *звезда, цветок, птица, змея, дым*, широко используются как образные характеристики.

Повторяющиеся образные характеристики приписываются самым разным предметам речи. Хотя среди них преобладают конкретные предметы, сквозные образные характеристики распространяются и на отвлеченные понятия. Например, сравнение со звездой характеризует любимую женщину — «Ты, как звезды, чиста и прекрасна» (с опорой на реалию: «Звезды ночью весенней нежнее»); *цветок* — «Кувшинки белые, как звезды, расцвели»; *глаза* — «голубые очи точно звезды»; *вино* — «Горит хрусталь, горит рубин в вине, Звездой дрожит на скатерти в салоне»; *кровь* — «И кровь, звездой упавшую оттуда... Смыл океан волною изумруда»; *перстень* — «Горит, играет перстень самоцветный — Звезда любви моей». В стихотворении «Звезда дрожит среди вселенной...» эта сквозная образная характеристика приписана отвлеченному понятию: «Звезда дрожит среди вселенной... Чьи руки дивные несут Какой-то влагой драгоценной Столь переполненный сосуд? Звездой пылающей, потиром Земных скорбей, небесных слез Зачем, о Господи, над миром Ты бытие мое вознес?»

Вокруг повторяющихся опорных образов группируется широкий круг предметов речи, так что традиционные смысловые связи сосуществуют с менее обычными. Сравнения с птицей имеют отчасти традиционный характер: *человек* — *птица* («Ласковой черницы, Тише пленной птицы И бледнее льна»; «На земле ты была точно дивная райская птица»; «Сидит как ястреб» — о бедуине); *сердце* — *птица* («И сердце трепетало точно голубь»); *время* — *птица* (Но дни летят, летят быстрее птиц). Кроме того, с птицей сравниваются *листья* («точно птиц испуганная стая, Кружат они» — о листьях), *форт* («Как стая птиц, в пустыне одиноко Белеет форт»), *велосипед* («Промелькнет Велосипед бесшумным махом птицы»), *амулет* («Есть амулет, подобный вещей птице»), *солнце* («И солнце мутное Жар-Птицей Горит...»); *иней* («И все победней, ярче и пышней Горит, дрожит и блещет хвост павлина Стоцветными алмазами над ней»). Используется и отрицательное сравнение («То не красный голубь метнулся Темной ночью над черной горою — В черной туче метнулась зарница»).

С цветком сравниваются *ребенок* («Усни, усни, дитя любимое, Цветок, свернувший лепестки»), *женщина* («Но молчишь ты, слаба, как цветок...»; «Ты спишь с улыбкой, мой цветок»; «И это ты, простой степной цветок...»), *глаза* («И, как цветы, глаза синели»), *жемчуг* («Рос он одиноко, как цветок безвестный...»), *медуза* («скользит, колышется медуза, Живой морской цветок»), *сердце* («просит Сердце любви, как цветок»). Тропы включают не только родовое обозначение, но и разные видовые: «Ты, как лилия, белеешь» (о Богоматери); «барышня... Бледна, как снег, скромна, как лен в степи»; «луна Допотопной лилией краснеет»; «Как синий лотос — озеро Мерида»; «И алой, белой повиликой На солнце зонтики блестят»; «Вокруг алеют розами фламинго»; «На окне, серебряном от инея, За ночь хризантемы расцвели».

Варьируется традиционное сопоставление огня со змеей. Наряду с обычным тропом «Змеится молний быстрый блеск» используются и менее обычные связи: *змея* — *ракета* («Прорезав ночь оранжевой чертой, Взвилась ракета бешеной зме-

ею»); *огонь* («Распали костер, сумей Разозлить его блестящих, Убегающих, свистящих Золотых и синих змей!»); *зарница* («огненно-красной змеею Кто-то прорезал над темной землей небеса... Это архангел, слуга милосердного Бога, В демонов ночи метнул золотое копьё»); *падучая звезда* («Ночью, звездной и студеной, В тонком сумраке полей — Ослепительно-зеленый Разрывающийся змей»). Повторяющийся троп связывает не только однотипные предметы речи, но и предметы речи, лежащие в разных логических плоскостях: «млечный змей потока»; «Усталый вихрь шипящею змеею Скользит и жжет своим сухим огнем»; «пьяная цепь рулевая, Скрежеща, вдоль бортов ползает ржавой змеей»; «Песок остыл. Холодный, безответный, Скользит в руке, как змей». Совсем необычно сравнение лаврового венка со змеей в последнем стихотворении Бунина: «был увенчан я Венком лавровым, изумрудным: Он мне студил чело, холодный, как змея, В чертоге пирном, знойном, людном». Опорное слово сочетается и с отвлеченным понятием: «Я не питал змею вражды на брата».

Широким диапазоном тропеических преломлений обладают в стихах Бунина названия драгоценных камней и металлов: бирюза — *небо, вода, слезы, лен*; серебро — *роса, снег, иней, дождь, звездный свет, лунный свет* («На тусклом блеске волн, облитых серебром», «В серебре пруты решетки»); *вода* («захлебнувшись серебром» о кринице), *звон* — «Пред взором путника, звенящего вдали Валдайским серебром»; алмаз — *слезы, роса, звезда, иней*. Серебряный — один из частых эпитетов Бунина: «серебряный простор», «серебряное пенье», «серебряный рассвет».

Множество образных преломлений имеет в стихах Бунина слово *дым*. Это — туман, мгла, сумрак, облака, тучи, дождь, ливень, вьюга, метель, лунный свет, пыль, сучьев дым, «Сад прозрачный, легкий, точно дым». Слово сочетается с отвлеченным понятием: «Но жизнь была легка, как облака, Как тот дымок, что веял из кадила».

Помимо перечисленных образных характеристик, которые обладают широкой сферой применения, у Бунина много повторяющихся опорных слов, которые связывают два-три тропа: *бархат* («На солнце бархатом пшеницы отливают»; «Как бархатом блестят на солнце пашни»); *кружево* («кружева теней»; «Точно сквозь серебро кружевное, Полный месяц глядит с небосклона»; «ветвей плакучих кружева»); *шелк* («Песок — как шелк»; «Снег гор — как шелк»; «шелк травы»); *фата* («плывут узоры туч прозрачною фатой»; «Тонкий туман над стемневшей рекой Лег серебристою нежной фатой»), *струя* («Как тонкий флер, сквозит огнем, Скользит со скал фатой венчальной»); *самоцвет* — звезда, сигара; *иглы* — «Иглами стальными... Сыплется... хамса», — дождь, пыль («пыль волн», «снежная пыль», «солнечная пыль»); *мертвец* — «мертвец Сатурн», «льдистый мертвец» — о горной вершине, *луна* — «как мертвец»; *щит* — «Порою блеск воды, как медный щит, светлеет»; «Заблещет звездный щит Стожар»; *четки* — «Привет вам, камни — четки пилигрима, В пустыне ведшие Агарь!»; «слезы звезд, как четки На смуглой кисти Ангела пустынь».

В результате повторяемости опорных слов тропов разные сферы изображения оказываются переплетенными друг с другом, между разными предметами изображения устанавливаются разнообразные точки пересечения и переклички.

Все рассмотренные явления (варьирование тропов, множественность образных соответствий у определенного предмета речи, повторяемость образных характеристик) отражаются и в конкретных текстах, определяя особенности их структуры.



Сквозные образы в прозе И. А. Бунина*

Для прозы И. А. Бунина характерны устойчивые образы, переходящие из произведения в произведение.

Многие тропы связаны в произведениях писателя с реалией, изображаемой средой, ситуацией, темой. Иногда слово, обозначающее реалию, и троп находятся в непосредственной близости друг от друга: «Небо над нами казалось еще глубже и невиннее, и чистая, как это небо, радость наполняла душу» («Святые горы»). Некоторые реалии, имеющие место в изображаемом мире, включаются в повествование через троп: «дни потянулись после того мерно, скучно, как те богомольцы, что шли и шли по шоссе мимо хутора...» («Суходол»). В других случаях эти связи тропа и реалии не лежат на поверхности. Таковы образные параллели *мир* — *пароход*, *мир* — *море* в «Снах Чанга», где море и пароход — самостоятельные предметы изображения и образы сравнения: «...однажды утром, мир, точно пароход, с разбегу налетает на скрытый от невнимательных глаз подводный риф»; «И мир шумит над ним глухо и отдаленно, как море над тем, кто все глубже и глубже опускается в его бездну». Ситуация, изображенная в тексте, часто определяет характер сквозных образов в нем: в рассказе «Солнечный удар» повторяются образные средства, связанные с мотивом горения.

Тропы в прозе Бунина связывают разные субъектные планы. В «Снах Чанга» реплика капитана: «Жизнь — скучный зимний день в грязном кабаке, не более» — отталкивается от предвещающего ее авторского описания: «Зимний день короток, а за бутылкой вина, за беседой с приятелем он еще короче». В рассказе «Братья» образ ворона связывает описание моря («цвета воронова крыла») и рассказанную англичанином буддийскую легенду о вороне.

Связь тропа с ситуацией наиболее отчетливо обнаруживается в тех произведениях, где речь идет о смерти. С темой смерти связан и широкий круг повторя-

* Публикуются по: Совместно с Н. А. Николиной. Образно-языковая структуры прозы И. А. Бунина. Елец, 1992. С. 60—70.

ющихся или однотипных тропов. Между тропами и изображаемыми реалиями и ситуациями существуют связи разных типов. Метафорические эпитеты *мертвый*, *мертвенный*, *гробовой*, *траурный*, сравнение как *мертвый* и другие сравнения и метафоры, принадлежащие к этому образному полю, по-разному соотносятся с темой смерти в разных произведениях. При помощи соответствующих метафор и сравнений характеризуются персонажи (например, один из героев «Маленького романа» сравнивается со смертью, погребальными дрогами) или предметы и явления внешнего мира.

Характеристики этих двух типов могут сочетаться в одном тексте. В рассказе «Игнат» однотипные тропы характеризуют купца, которого ждет смерть: «дышал, как умирающий»; «тело... было огромно и тяжело, как мертвое»; и внешний мир: «Мертво блестел невысокий месяц...»; «из тихого, с мертвыми окнами, занесенного снегом дома».

При изображении смерти слов, прямо указывающих на нее, может и не быть. С этой точки зрения показательны два описания капитана в рассказе «Сны Чанга», ср. изображение спящего капитана: «...и на этой кровати спит капитан очень спокойно, лежит, — на спине, с закрытыми глазами и серым лицом, — неподвижно, как мертвый» — и мертвого капитана: «...видит, что капитан лежит с закинутой назад головой, с лицом бледным и застывшим, с ресницами полуоткрытыми и неподвижными. И, увидев эти ресницы, Чанг издает такой отчаянный вопль, точно его сшиб с ног и пополам перехватил мчащийся по бульвару автомобиль».

Троп — способ косвенного изображения смерти. В рассказе «Веселый двор» на то, что наступила смерть героини, указывает троп *мертвая тишина*.

Троп прямо связан с изображаемой реальностью и обусловлен ее характером. При изображении кладбища в рассказе «Огонь пожирающий» используется эпитет *мертво*: «Как бы некая крепость, ярко и *мертво* глядящая из-за стен целыми полчищами мраморных и железных крестов, мавзолеев, часовен, статуй, ангелов, гениев».

При помощи тропа рисуется обстановка, в которой произошла смерть. В «Деле корнета Елагина» комната, где лежит мертвая героиня, «могильно озарена опаловым фонариком». Об этой же комнате Елагин говорит героине: «Посмотри, мы тут с тобой как в склепе». «Страшный рассказ» в первой же строке содержит метафору: «В голом, обезображенном зимней смертью парке...»

Реалии, которые охарактеризованы при помощи соответствующих тропов, могут быть непосредственно не связаны с темой и ситуацией произведения. Троп может сопутствовать уже описанным в произведении событиям, как бы аккомпанируя им (бешеная вьюга как «погребальная месса» в последней части «Господина из Сан-Франциско»). Но чаще троп или тропы предваряют события. Таково сравнение овсов с саваном в рассказе «Жертва», сравнение «рассеянно думал он, глядя... на желтоватую атласную муку, что длинной горкой, вроде крышки гроба, росла на столе» — в рассказе «Веселый двор». В рассказе «Петлистые уши» тропы «обезглавленный... Казанский собор», «мертвый Невский», «мертво торчащие ножки манекенов» и др. подготавливают изображение убийства и, таким образом, изоморфны развитию сюжета. Троп, предваряющий основные события, час-

то используется в прозе Бунина как их трагическое предзнаменование. Например, в рассказе «Генрих»: «...Ехал чуть не три часа: топ-топ, топ-топ, уи! и крутой выстрел бича в воздухе... Вена. 17 декабря. Сегодня в ресторане “Franzensring” известный австрийский писатель Артур Шпиглер убил выстрелом из револьвера русскую журналистку...»

Некоторые детали такого рода осознаются и оцениваются как предзнаменования. В рассказе «Натали» смерть героини предваряют образы месяца с мертвенным лицом и летучей мыши: «Впоследствии я не раз вспоминал, как некое злое предзнаменование, что, когда я вошел в свою комнату и чиркнул спичкой... на меня мягко метнулась крупная летучая мышь. Она метнулась к моему лицу так близко, что я даже при свете спички ясно увидел ее мерзкую темную бархатистость и ушастую, курносую, похожую на смерть, хищную мордочку...»

В разных ситуациях, так или иначе связанных со смертью, используется устойчивое сочетание *мертвая тишина*: «И мертвая тишина, в которой мы сидели и ждали, казалась от этого света еще более гнетущей» («Огонь пожирающий»); «...сел за стол и в мертвой тишине стал писать рецепт» («Алексей Алексеич») и т. п. Некоторые устойчивые ассоциации имеют разные конкретные выражения. Например, ассоциативную связь *месяц — смерть* передает метафорический эпитет: «...и уже светил в небе молодой месяц, не суливший ничего доброго... когда (месяц) выходил из-за них (облаков) своей белой половиной, похожей на человеческое лицо в профиль, яркое и мертвенно-бледное, все озарялось, заливалось фосфорическим светом...» («Натали»), метафора: «Полный месяц нырял в облаках над Кремлем, — “какой-то светящийся череп”, — сказала она» («Чистый понедельник»).

В прозе И. Бунина повторяются образы, связанные с разными религиями, и в частности выражающие противопоставление христианства и язычества. Например, однотипные образы: «точно в языческом храме... загудел второй гонг»; водитель, «похожий на языческого идола», в рассказе «Господин из Сан-Франциско» соотносятся с противопоставленными друг другу прямыми номинациями *Богоматерь* и *Дьявол*. В рассказе «Огонь пожирающий» использован образ «храма или, вернее, капища о круглым куполом». Во многих рассказах повторяется образ ада, при помощи которого рисуются самые разные реалии и ситуации: «В темноте, в глубине сада — сказочная картина: точно в уголке ада, пылает около шалаша багровое пламя, окруженное мраком» («Антоновские яблоки»); «...в городе стояла адская сушь» («Деревня»); «А наверху был сущий ад» («Конец»); «На пароходе и возле него образовался сущий ад» («В ночном море»); «Далее был сущий ад, белое несущееся бешенство» («Таня»); «Черный ад обступает радостный солнечный мир усадьбы»; «Страшная туча, адом обступающая мир...» («Именины»); «Адский мрак небес разверзается над нами» («Жизнь Арсеньева»); «Точно в аду пылал багровый огонь огромного факела» («Петлистые уши»); «Блеск свода, серого, рубчатого, глянцевого, как брюхо адского змия» («Богиня разума»); «Холодом преисподней веяло от этих гробов» («Несрочная весна»); «И что же такое было то, где сидели мы? Храм, театр?.. Какая-то особенно важная научная лаборатория или какой-то адский притон?»; «адская сковорода» («Огонь пожирающий»).

Кроме образа ада, в произведениях Бунина используются образы дьявола, черта, ведьмы: «За черным окном огненной ведьмой неслись... крупные оранжевые искры»; «пестрые от снега гранитные дьяволы» («Генрих»); «Трубы вентиляторов... будто какие-то дьяволы в саванах» («Воды многие»). В повести «Митина любовь» с дьяволом сравнивается филин.

Реже в произведениях Бунина встречается мотив рая: «А я смотрел на их наготу и испытывал какое-то странное, даже как будто стадное, райское (да, истинно райское) чувство» — «И опять сильное, живое чувство первобытного, теплого, райского» («Воды многие»). Контрастные мотивы сталкиваются в небольшой фрагменте текста: «И несется, несется поезд в бездне ослепительного зноя, льющегося с неба на эту радостную, райскую землю... Но зной уже адский, он густ и неподвижен, как перед той страшной грозой, которой, должно быть, начался потоп» («Третий класс»).

Важный источник тропов Бунина — мифология, история и литература. Образ такого рода, связанный с изображаемым местом, содержится в рассказе «Весной, в Иудее»: «Я увидел его племянницу в тот самый день, когда сидел у него в шатре уже “как друг”: она прошла мимо шатра... “Оглянись, оглянись, Суламифь!” — подумал я. (Ведь Суламифь была, верно, похожа на нее: “Девы иерусалимские, черна я и прекрасна”.)» Обычно же мифологические и историко-культурные образы отражают ассоциации, не имеющие таких мотивировок.

Обращение к образам этого круга — способ характеристики и самохарактеристики персонажей: «Вид она имела еще полудетский — маленькая, худенькая, черноволосая, ...загадочно молчаливая, будто ко всему безучастная и настолько вся темная тонкой кожей, что отец когда-то говорил: “Вот, верно, такая была Агарь”» («Натали»); «Вот и я тоже, — стою и любуюсь красотами природы, как Марий на развалинах Карфагена» («Сосед»); «— Посидим немного, Медея. — Посидим, Язон... — Что хорошо у вас, Дидона, так это ваш грудной, хохлацкий голос» («В такую ночь...»).

Часть образов Бунина носят цитатный характер и восходят к Библии (образы бездны, «зыбкой хляби» в «Братьях», потопа в «Ночи отречения»), к фольклору («Худая трава»), к литературе («черный Дантов ад» в «Генрихе» и др.).

Ряд сквозных образов в прозе Бунина связан с мотивами театра, игры. Эти мотивы определяют характеристики некоторых персонажей: «воскликнул он, театрально взмахнув рукой»; «Бледное и худое лицо его было похоже на алебастровую маску» («Безумный художник»); «Я уже одета и как бы жду выхода на сцену» («Неизвестный друг»); «...вынослив, неутомим на редкость и горбится притворно, играя роль старика, а не от старости» («В саду»); «...старший механик оказался вообще революционером, яростным метателем театрально-напыщенных фраз»; «И старший механик проводил его глазами разъяренного кота и театрально прошипел: — О, старый реакционер» («Воды многие»); «она прямо и несколько театрально стояла возле пианино в черном бархатном платье» («Чистый понедельник»).

Взаимоотношения персонажей в «Деле корнета Елагина» изображаются при помощи повторяющихся тропов *комедия* и *драма*: «Однако Елагин захотел превратить в драму одну из тех многочисленных любовных комедий, которые она люби-

ла играть... Но почему же все-таки Елагин так “страшно”, “безмерно” ревновал и захотел превратить комедию в драму? Конечно, только комедию играла она, когда писала свои предсмертные записочки...» Так же оценивает их взаимоотношения и героиня, в поведении которой подчеркивается театральное начало: — Слушаю, — сказала она твердо, — теперь уже конец комедии.

В рассказе «Огонь пожирающий» мотив театра возникает при изображении кремации героини: «Церемония совершалась где-то там, за траурным занавесом, который висел в глубине залы, закрывая нечто вроде театральной сцены. И зачем-то между сдвинутыми черными полотнищами торчало бутафорское подобие золоченого гроба... И что это такое было то, где сидели мы? Храм, театр?», а в рассказе «Поздний час» при изображении похорон в Париже: «чумная бутафория подъезда», «бутафорский гробный мундир».

В прозе Бунина широко используются традиционные образные параллели: *человек — зверь, человек — птица*. В конкретных текстах они реализуются и через родовые, и через видовые обозначения: «Дьякон гурьевский... всем своим гнутым станом и коротким, но широким лицом похож на зверя» («Игнат»); «...твердые как у зверя, ногти» («Ночной разговор»); «Шофер... похожий на зверя в своей точно вывернутой наизнанку шубе» («Темир-Аксак-Хан»).

Бунин возвращается к одним к тем же видовым характеристикам в разных произведениях, сравнивая разных персонажей с лошадью, собакой, быком, коровой: «И опять, как собака, сел рикша на мостовую» («Братья»); «...давала ему обидные прозвища, называла его, например, кривоногим щенком» («Дело корнета Елагина»); «Один из них — маленький, с кривыми, как у таксы, ногами» («Страшный рассказ») и т. п. Обычно тропы такого типа связаны с изображением быта. При изображении иной среды используются сравнения с животными, характерными для нее. Например, в рассказе «Смерть пророка»: «И тогда фараоном овладела ярость, как диким ослом, гуром».

Из этого ряда черпаются характеристики разных персонажей одного произведения: «Мещанин... как обезьяна, с необыкновенной ловкостью и быстротой, грыз подсолнухи»; «Захар... тяжело, как бык, рухнул на спину, раскинув руки» («Захар Воробьев»). Особенно распространены подобные характеристики в романе «Жизнь Арсеньева». Однотипные характеристики связывают разных персонажей романа, в котором повторяется образная параллель *человек — лошадь*: «были две сестры... настоящая пара вороных дышловых лошадей»; «Татары-лакеи... с лошадиными глазницами»; «В сумраке возле входа стоял большой старик... грубый и крепкий, как старая лошадь». В то же время круг образов сравнения в романе расширяется: «Под фонарем гнулся, запустив руки под мышки, по-собачьи глядел на меня, по-собачьи весь дрожал крупной дрожью золоторотец»; «Середину стола занимала... дама, подавшая мне, точно тюленью ласту, крепко налитую ручку».

Меньше распространены сравнения людей с птицами: «В парикмахерской сидел под белым балахоном кто-то низкорослый, с голым черепом, с торчащими ушами, — нетопырь, которому парикмахер удивительно густо и пышно намыливал верхнюю губу и щеки... Нетопырь раскорякой привстал... И парикмахер

легонько похлопал по мокрым щекам нетопыря салфеткой... Нетопырь встал и оказался довольно страшен: череп ушастый, туловище короткое, паучиное» («Жизнь Арсеньева»).

Метафора такого рода вынесена в заглавие одного из рассказов — «Ворон», так же как и метафора, развивающая образную параллель *человек — растение* («Подснежник»). Эта образная параллель лежит в основе таких тропов, как: «в ту ночь, когда она в первый раз одна была на яхт-клубском балу и вернулась под утро, точно поблекшая роза, бледная от усталости и еще не улегшегося возбуждения...» («Сны Чанга»); «Ида... как-то удивительно расцвела вся, как расцветает какой-нибудь великолепнейший цветок в чистой воде, в каком-нибудь этом хрустальном бокале» («Ида»).

Сравнения с животным, птицей, цветком характеризуют и другие, разнотипные предметы речи: «Идем очень близко возле африканского берега, низменного, пустынного, серого, как слон» («Воды многие»); «дельфиноподобная туша парохода» («В ночном море»); «“Лютцов”, точно кит, заплывший в реку...» («Отто Штейн») и т. п.

Устойчивый характер в прозе Бунина носит использование наименований драгоценных камней и самоцветов, а также слов *золото, серебро* (и производных от них) для образной характеристики разных реалий. Так изображаются *глаза, взгляд*: «Глаза... красноватыми изумрудами горели, двигались перед ним» («Игнат»); «агат-овые глаза» («Сосед»); «Взгляд блестящ, подобно самоцвету» («Ночь отречения»); *снег*: «Половина блестящей луны, прямые тени голых деревьев, среди них, на снегу, сверканье драгоценных камней, тень от дыма из трубы дома» («Последняя весна»); «снежная, пухлая крыша ее вся играет белыми и синими бриллиантами» («Метеор»); *вода*: «дивимся на воду, что сквозит в решетке поручней. Это драгоценный прозрачный камень, сплав зеленых самоцветов, в прозрачности которого дымится зеленая муть» («Воды многие»), ср. сложный троп: «...Заглядывала в каюту страшная живая волна, некий сказочный змей, весь насквозь светившийся самоцветными глазами, прозрачными изумрудами и сапфирами» («Сны Чанга»); *дождь*: «с неба с сухим шелестом посыпались редкие алмазы» («Всходы новые»); «алмазно сверкающие дождевыми слезами стекла кареты» («Жизнь Арсеньева»); *огни*: «Давно потонула в черном бархате долго переливавшаяся алмазами цепь огней» («Братья»). Особенно часто с драгоценными камнями сравниваются звезды: «И большая, остро содрогающаяся изумрудом звезда на северо-востоке кажется звездой у божьего трона» («Сосны»); «остро блещет, содрогается лазурным алмазами великолепный Сириус» («Жизнь Арсеньева»).

Таковы основные группы повторяющихся тропов в прозе Бунина. Кроме того, в его произведениях повторяются некоторые частные образы, например, *зеркало воды, лунный дым, снежная пыль* и т. п.



Метафоры и сравнения в стихах И. А. Бунина*

В стихах И. Бунина по-разному распределены слова в прямом значении, с одной стороны, и метафоры и сравнения, с другой.

Самый распространенный троп Бунина — сравнение. Бунин пользуется и именительным сравнением (*маг-кипарис, мальчик-обезьяна*), и родительным сравнением («Но дни летят, летят быстрее птиц»), но основную массу сравнений образуют союзные сравнения и творительные сравнения.

В стихах Бунина употребляются глагольные метафоры, метафорические эпитеты, а среди именных метафор — метафора-сравнение, которая в форме генитивной или атрибутивной конструкции содержит одновременно и прямое обозначение реалии, и ее образное соответствие (*речное стекло, алмазы звезд*), метафора-загадка, в которой прямое обозначение вытеснено образным: «Забил буграми жемчуг, заklubился, Взрывая малахиты под рулем» («Проводы»), метафоры, в которых особенность одного предмета приписывается другому, типа общепоэтической метафоры *лик луны*, которой часто пользуется Бунин, или *ребра скал*.

В таких стихотворениях, как «Русская весна», «В Сицилии», «Гробница», «Могильная плита», «Слово», «К вечеру море шумней и мутней», «У нубийских черных хижин», «Святитель», «Казнь», «Пустыня в тусклом, жарком свете...», «Синие обои полиняли», «Миньона», «В горах», «Людмила», «Без имени», «Матери», «Лимонное зерно», «Дворецкий», «Рыжими иголками», «Дочь», «Плоты» нет ни метафор, ни сравнений. Слово в них направлено непосредственно на предмет.

Тропы в тексте соотнесены со словами в прямом значении. В зависимости от того, какое место в стихотворении принадлежит тропу и каковы его соотношения с окружающим контекстом, складываются разные типы небольших отрезков текста, которые входят в развернутые тексты и обуславливают их своеобразие.

В некоторых стихотворениях на фоне слов в прямом значении существуют отдельные вкрапления тропов. Например, в стихотворении «Люблю цветные стекла

* Публикуется по: Царственная свобода. О творчестве И. А. Бунина. Воронеж, 1995. С. 114—130.

окон...» — метафора «Звонящей люстры серый кокон...»; в стихотворении «Кошка в крапиве за домом жила...» сравнение «Дом обветшалый молчал, как могила»; в стихотворении «Дюны» сравнение «Вдали иногда Проходят, как тени, норвежские старые ихуны»; в стихотворении «Свежа в апреле ранняя заря» — метафорический эпитет: «В тени у хат хрустит ледок стеклянный» и т. п.

В то же время у Бунина множество стихотворений, в которых тропы играют существенную роль, во многом определяя их общий характер.

В стихотворениях «Долог был во мраке ночи...», «Гроза прошла над лесом стороною...», «Розы Ширази», «Белые круглятся облака...», «Трон Соломона» начало и конец связаны повторяющимися тропами. Стихотворения «Листопад», «Первый утренник, серебряный мороз...», «В караване», «Венеция», «Петров день», «Пилигрим», «Запустение», «Тень», «Золотой невод» содержат варьирующиеся тропы: «Там иволга, как флейта, распевала» — «Вся пестрела Березовая роща, флейта пела» («Там иволга...»). Стихотворения «В открытом море», «На Днепре», «На монастырском кладбище», «Мы сели у печки в прихожей...», «Радуга», «Звезда дрожит среди вселенной...» основаны на переходе от прямого обозначения реалии к тропу, который повторяет это обозначение как образ сравнения: «И сумерки, с ночью мешаясь, Могильно синюют в окно» — «И в сердце моем так могильно, Как мерзлое это окно» («Мы сели у печки в прихожей...»).

Особый интерес представляют стихотворения, в которых слова в прямом значении и тропы чередуются и взаимодействуют, типы контекстов, которые складываются как результат этого взаимодействия.

Бунин постоянно возвращается к одним и тем же предметам изображения — звезды, луна и лунный свет, закат, волны — и находит для них все новые и новые образные соответствия. Эта особенность отражается и в композиции его стихотворений. Для многих стихотворений И. Бунина характерно удвоение обозначений одного и того же предмета речи, сосуществование слова в прямом значении и метафоры или метафорической перифразы.

Вслед за прямым обозначением идет не прямое. Их объединяет общность конструкции: «Две розы под окном раскрылись — Две чаши, полные огня» («Розы»), «Вот зажгли Сигналы — изумруды и рубины» («Луна еще прозрачна и бледна...»), «(...) скользит, колыхнется медуза, Живой морской цветок» («Золотой невод»), «Зеленый лес раскинул в жарком свете Сквозную тень, узорчатые сети...» («Колибри»), «Сквозь дымную метель Бегут кресты — раскинутые руки» («Памяти»), «Где ты, звезда моя заветная, Венец небесной красоты?» («Сириус»), в стихотворении «Наследство» персонаж назван сначала словом в прямом значении, затем метафорой: «А тетушка скончалась в тишине Лишь прошлый год... Вот филин и в могиле».

Прямое и не прямое обозначения сменяют друг друга в соседних предложениях: «В полусвете ночном Под обрывами волны качаются — Переполнено зыбкое, звездное зеркало волн! Но, колеблясь упруго, лишь изредка складки тяжелые Набегают на влажный песок» («Набегает впотьмах...»), «Чем жарче день, тем сладостней в бору Дышать сухим смолистым ароматом, И весело мне было поутру Бродить по этим солнечным палатам» («Детство»), «(...) у ног Волна катилась на песок, И это

зыбкое стекло Глаза слепило — и текло Опять назад» («Он видел смоль ее волос...»), «Звезда дрожит среди вселенной... Чьи руки дивные несут Какой-то влагой драгоценной Столь переполненный сосуд?» («Звезда дрожит среди вселенной...»)

Прямое и метафорическое обозначения оторваны друг от друга: «лучатся жестокие звезды... самоцветы небес» («Черные ели и сосны сквозят в палисаднике темном...»), «Звон, непрерывный звон кузнечиков бессонных. И мутный лунный свет в оливковом саду» — «На тусклом блеске волн, облитых серебром, Нырять гробом челн» («Сирокко»), «Дальше — золотой Горячий блеск: там море, там, в стеклянном Просторе вод — мир дивный и пустой» — «Морской простор — в доспехе золотом» («Руслан»).

Слово в прямом значении входит и в состав метафоры, которая следует за ним: «Весь день метель» — «Синеет дым метели» («Кружево»). В стихотворении «Укоры» на фоне двух прямых обозначений существуют прямое и метафорическое обозначения тех же реалий: «Море с голой степью говорило» — «Отвечает степь морской пустыне».

Слово в прямом значении содержит заглавие. В тексте ему соответствует метафора. Так соотносятся слова *падучая звезда* и *змеи* в стихотворении «Падучая звезда». Заглавию «Северное море» соответствуют слова *пучина*, *черная бездна*, заглавию «Светляк» — метафора «Зеленая лампадка светляка». Заглавию может соответствовать и целая метафорическая картина. Например, в стихотворении «Закат»:

Вся келья в жарком, красном блеске:
Костром в далеком перелеске
Гнездо Жар-Птицы занялось
И за сосною тонет вкось.

Оно сгорает, но из дыма
Встают, слагаются незримо
Над синим сумраком земли
Туманно-сизые кремни.

Изображение того или иного явления, выдержанное в прямом ключе, сопровождается его мифологическое истолкование или соответствие: «Всходят горы облачных громад: Гавриил, кадя небесным Силам, В темном фимиаме царских врат Блещет огнедышащим кадилом» («Океан под ясною луной...»), «И часто в тучах за горами Обрывки радуги цветут — Святые нимбы над главами Анахоретов, живших тут» («Роняя снег, проходят тучи...»).

В стихотворении «Океаниды» сменяются две картины. Первая изображает морские волны: «В полдневный зной, когда на щебень, На валуны прибрежных скал, Кипя, встает за гребнем гребень, Крутясь, идет за валом вал...»

Во второй волны представлены как мифологические существа: «Как весел ты, о буйный хохот, Звнящий смех Океанид, Под этот влажный шум и грохот Летящих

в пене на гранит! Как звучно море под скалами Дробит на солнце зеркала И в пене, вместе с зеркалами, Клубит их белые тела!»

В других стихотворениях не прямое обозначение предшествует прямому. Прямое и не прямое обозначения образуют единую конструкцию: «Далеко за извалами крест над холмом — Неподвижный ветряк» («Косогор»), «Где суше лес, где много пестрых листьев И желтых мух, там пестрый жгут — змея» («Змея»), «Свивается сонный, угрюмый, Тяжелый удав — Океан» («На белых песках»), «Отрады дач еще в живом узоре — В тени акаций» («С обезьяной»), «Под красной мачтой, под сосной Стою и медлю» («Псковский бор»), «Золотою скользкой броней, Хвоей, устлана гора» («Аркадия»).

Между разнотипными обозначениями существуют отношения загадки и отгадки. Некоторые стихотворения начинаются с метафоры-загадки: «Рассеянные огненные зерна Произрастают в мире без конца. При виде звезд душа на миг покорна: Непостижим и вечен труд Творца» («Сатурн»), «Рассыпался чертог из янтаря, — Из края в край сквозит аллея к дому. Холодное дыханье сентября Разносит ветер по саду пустому» («Забытый фонтан»), «Зацвела на воле В поле бирюза (...) Помню, помню нежный, Безмятежный лен» («Песня»), «На лиловом небе Желтая луна. Путается в хлебе Мрачная струна: Шорох жесткокрылый — И дремотный жук Потянул унылый, Но спокойный звук» («Вечерний жук»).

Предварять прямое обозначение реалии может и метафора-сравнение: «В черном узоре ветвей — месяца рог золотой... умирающий в золоте месяц» («Черные ели и сосны сквозят в палисаднике темном...»), «Скользят, текут огни зеленых мух» — «Сахарный тростник Горит от мух» («Иерихон»).

Наряду с прямыми связями между словом в прямом значении и метафорой в стихах Бунина существуют и иные связи. Разнотипные средства используются для обозначения разных предметов речи. Между по-разному обозначенными реалиями существует внутренняя связь. Это могут быть обозначения разных частей одного целого. Одна из частей целого обозначается словом в прямом значении, другая — метафорой. В стихотворении «Пугач» соотнесены прямые обозначения: *зрачки, крылья* и метафора *сталь когтей*: «Раскинулись изломанные крылья, Но хищный взгляд все так же дик и зол, И сталь когтей с отчаяньем бессилья Вонзается в ружейный скользкий ствол».

При изображении хамелеона в стихотворении «Святилище» используются и слова в прямом значении, и метафора: *глаз, горло, эмаль хвоста, лапы*: «Вдоль по груди вползал хамелеон: Горел, как ярь, сощутив глаз кошачий, Дул горло желтое и плетью опустил Эмаль хвоста, а лапы раскорячил; Зубчатый гребень, огненно-горячий, Был ярче и острее адских пил». В стихотворении «Эпиталама» соотнесены слова в прямом значении — *голос* и метафора-загадка *солнца* (в значении глаза): «Юный голос звучал, как в полуденной роще цевница, И лучистые солнца сияли из черных ресниц».

По-разному обозначаются предметы речи, находящиеся в отношениях смежности (целое и часть, причина и следствие). Целое обозначается словом в прямом значении, часть — метафорой. Это может быть метафора-сравнение: «Там, под ус-

талой луной, У озаренных песков и камней, Что-то темнеет, рябит В неводе сонных лучей» («Поздно, склонилась луна...»), «Луна над шумною Курою И над огнями за Курой, Тифлис под лунною чадрую, Но дышит каменной жарой» («Луна над шумною Курою...»), «Покуда март гудит в лесу по голым Снастям ветвей...» («Змея»), «Бараны сбились в кучу, Сверкая янтарями спящих глаз» («Роса, при бледно-розовом огне...»), «Чернеет лик — еще важней и строже, Чем в оны дни, — чернеют щели глаз» («Луна и Нил...»). В других стихотворениях целое обозначено словом в прямом значении, часть — метафорой-загадкой: «Храмы в златокованных мелких шишаках» («Древняя обитель...»), «Сошлись, слились вершины, И выше к небесам воздвиглись их чалмы» («Ночь Аль-Кадра»), «Одинокая пальма вставала над ним На холме опыхалом своим» («Иерусалим»). Своеобразны отношения между целым и частью в стихотворении «Северная береза». Целое, обозначенное словом в прямом значении, содержится в заглавии и в авторской речи: «Над озером, над заводью лесной — Нарядная зеленая береза...»; метафорическое обозначение части — в речи березы: «Я вся дрожу... Но только б не измять Зеленых лент!»

Отношения между словом в прямом значении и метафорой можно истолковать и как отношения целого и части, и как отношения причины и следствия. Например, в стихотворении «У шалаша» так соотносятся слова *костер* и *змеи*: «Распали костер, сумей Разозлить его блестящих, Убегающих, свистящих Золотых и синих змей!».

В стихотворении «Обвал» целое одновременно обозначает и деятеля, а часть — орудие действия. Так соотносятся слова *море* и *серпы волн*. Слово в прямом значении сочетается с глагольной метафорой: «Да море берег косит, косит Серпами волн — и от земли Далеко сор ее уносит».

В стихотворении совмещаются разные способы обозначения соотносенных реалий. В стихотворении «Терем» внутренне связанные реалии, обозначающие луну и лунный свет, сначала переданы словом в прямом значении и метафорой-загадкой: «Высоко стоит луна <...> В серебре пруты решетки», затем метафорой-сравнением и метафорой-загадкой: «С неба смотрит лунный лик — И у ног на половик Клетки белые ложатся».

Слово в прямом значении, обозначающее целое, сопровождает особый тип метафоры, приписывающий свойства одного предмета другому. Чаще всего предметам внешнего мира приписываются свойства человека: «Как хороши и томны в ней, Среди листвы сухой и черной, Глаза фиалок у корней!» («Горный путь к морю»), «Старой пальмы путаный вихор» («В арабской деревне»), «Чернели и зияли стены Вокруг меня. В глазницы их Синела ночь» («Колизей»), «Зачем зеленым клонится челом Та ива, что могилу осенила Так горестно, так нежно и светло...» («Зачем пленяет старая могила...»).

Напротив, целое передано метафорой, часть — словом в прямом значении. В стихотворении «В пустом, сквозном чертоге сада...» целое — *сад* — названо метафорой-сравнением: *чертог сада*, часть — *листва* — словом в прямом значении: «В пустом, сквозном чертоге сада Иду, шумя сухой листвой».

Разные части одного целого выражаются словами в прямом значении, целое — метафорой-загадкой. В стихотворении «В окошко из темной каюты...» целое —

пароход — названо метафорой *гроб*, к ней ведут обозначения частей, переданный словами в прямом значении: *окошко, каюта, стена*: «В окошко из темной каюты Я высунул голову... Над морем — тупая громада Стальной корабельной стены <...> Все вкось чья-то сила уводит Наш темный полуночный гроб».

Такие соотношения прямого слова и метафоры включаются в более сложные построения. Метафорой обозначена часть, целое обозначено словом в прямом значении. Метафора имеет прямое соответствие на расстоянии. В стихотворении «Покрывало море свитками...» слово в прямом значении обозначает целое, метафора — часть: «Покрывало море свитками Древней хартии своей Берег с пестрыми кибитками Забавлявшихся людей. Ей соответствует на расстоянии слово в прямом значении: «Там, где мечется волна». Так же соотносятся слова *ливень, капля, иглы* в стихотворении «Нет солнца, но светлы пруды...», при этом прямое обозначение *капля* осложнено сравнением: «Вот капля, как шляпка гвоздя, Упала — и сотнями игол, Затоны прудов бороздя, Сверкающий ливень запрыгал — И сад зашумел от дождя».

В некоторых случаях, когда целое обозначено метафорой, часть — словом в прямом значении, метафора имеет на расстоянии прямое соответствие. Так строится первая строфа стихотворения «Забывший фонтан»: «Рассыпался чертог из янтаря, — Из края в край сквозит аллея к дому. Холодное дыханье сентября Разносит ветер по саду пустому». Вслед за метафорой-загадкой *чертог из янтаря* идет слово в прямом значении — *аллея*, ведущее к другому прямому слову, расшифровывающему метафору — *сад*. В стихотворении «Зеленый свет морской воды...» метафора-сравнение «Алмаз *предутренной звезды*» имеет прямое соответствие на расстоянии: *звезда*. Часть целого обозначена метафорой *ресницы*: «Алмаз предутренной звезды Блестит в его прозрачном лоне. И, как ребенок после сна, Дрожит звезда в огне денницы, А ветер дует ей в ресницы, Чтоб не закрыла их она».

Обозначение целого, выраженное словом в прямом значении, вынесено в заглавие стихотворения, в тексте содержится метафора, обозначающая часть целого. Так соотносится заглавие стихотворения «При свече» и слово его первой строки: «Голубое основанье, Золотое острие...» В стихотворении «Старая яблоня» заглавие соотнесено с метафорической перифразой: «Старишься, подруга дорогая?» Цвет яблони обозначен метафорически: «Вся в снегу, кудрявом, благовонном, Вся-то ты гудишь блаженным звоном Пчел и ос, от солнца золотых».

Двойное — прямое и метафорическое — обозначение целого сочетается с прямым обозначением части. В стихотворении «Змея» прямое обозначение, вынесенное в заглавие, имеет метафорическое соответствие: «И вдруг взвилась и смотрит цифра 2». Кроме того, в стихотворении содержится метафорическая перифраза, обозначающая змею. На этом фоне использованы прямые обозначения частей целого: «Как волосок, трепещет жало... Исчадие, проклятое в раю, Какое наслаждение расплющить Головку копьевидную твою, Твой лик раскосый и зовущий!»

И целое и часть обозначены метафорами, метафоре, обозначающей целое, соответствует слово в прямом значении, вынесенное в заглавие. В стихотворении «Вершина» содержится двойное обозначение целого: *вершина* — «*льдистый мертвец*»,

и метафора, обозначающая часть — *венец*: «Лишь эту белую вершину Повсюду вижу из-за гор. Она полнеба заступила, За облака ушла венцом — И все смирилось, все застыло Пред этим льдистым мертвецом».

В поэме «Листопад» целое обозначено метафорой *терем*, которая возникла как результат преобразования сравнения. Обозначения частей целого — производные от этой метафоры. В одном отрезке текста метафора, обозначающая часть целого, соотносится непосредственно с исходным сравнением: «Лес, точно терем без призора, Весь потемнел и полинял, Сентябрь, кружась по чащам бора, С него местами крышу снял И вход сырой листвой усыпал». В другом отрезке и целое, и часть обозначены метафорой: «Они разрушат старый терем, Оставят копы и потом На этом острове пустом Повесят инеи сквозные, И будут в небе голубом Сиять чертоги ледяные И хрусталем и серебром». Кроме того, один и тот же предмет речи обозначен двумя синонимичными метафорическими обозначениями: *терем* — *чертог*.

По-разному обозначенные реалии связаны ситуацией, смежностью в изображаемом мире. Это прежде всего реалии, принадлежащие к одному классу. В перечислении из стихотворения «Сторож»: «И снова вечер, сухо позлативший Дороги, степь и удлинивший тень; И бледный лик, напротив солнца всплывший; И четко в ясном воздухе застывший Среди бахчей курень» — солнце названо прямо, луна — при помощи метафоры, возникшей в результате преобразования формулы *лик луны*.

Бунин одновременно изображает море и небо. Их обозначения несимметричны. Слово в прямом значении неоднократно соотносится с метафорой: «И все выше над волной Глубью радостной, иной Бирюза сквозит и тает, И, качая быстрый челн, Светлой влагой, пылью волн Море весело кидает!» («Долог был во мраке ночи...»), «А выше — свод небесный И океан туманно-голубой» («На маяке»), «И так же будет неба дно Смотреть в открытое окно, И море ровной синевой Манить в простор пустынный свой» («Настанет день — исчезну я...»). В стихотворении «Высоко в просторе неба...» *небо* имеет прямое обозначение, море — два метафорических: *равнина водяная*, «Высоко в просторе неба, Все сияя белизною, Вышло облако на полдень Над равниной водяною. Из болот оно восстало, Из холодного тумана — И замлело, засияло В синей стали океана».

Стихотворение «Бывает море белое, молочное...» начинается с прямого обозначения — *море*. Во второй строфе на основе метафорического эпитета *молочное* возникает метафора-загадка, которую сопровождает творительный сравнения: «Предвечное, могильное, грозящее Созвездиями небо — и легко Дымящееся жемчугом, лежащее Всемирной плащаницею млеко».

В стихотворении «Ночь и алые зарницы...» те же тропеические соответствия моря — *плащаница* и *молоко* — распределены по-иному: слово *плащаница* представляет собой метафору-загадку, слово *молоко* включено в творительный сравнения. Небо названо словом в прямом значении: «Ночь и алые зарницы. Вот опять: Блеск — и черной плащаницы Ширь и гладь. Поминутно камни, скалы, Их отвес Озаряет быстрый, алый Свет небес, Озаряет он, слепящий, На морском Побережье вал, кипящий Молоком».

По-разному переданы реалии, объединенные в изображаемом мире смежностью. Смежность реалий в изображаемом мире связывает слово в прямом значении и метафору. Так построены некоторые предложения, включающие прямое дополнение. Субъект действия выражен словом в прямом значении, прямое дополнение — метафорой: «И в колосьях брильянты росы Ветерок зажигает душистый» («На проселке»), «Он беззвучно, Медленно на лунный свет выводит Длинный черный катафалк гондолы» («Венеция»), «<...> лишь море в летний штиль Все так же сыплет ласково на рифы Лазурно-фосфорическую пыль» («Ночь»).

Субъект действия обозначен метафорой, место действия словом в прямом значении. В одном типе предложений сочетаются слово в прямом значении и метафора-сравнение: «В углу стоит прямой скелет мольберта» («Открыты окна...»), «млечный змей потока Шуршит слышней вдоль белого русла» («Горный лес»), «Уж на холмах желтеет шелк травы» («Развалины»).

В другом типе предложений сочетается слово в прямом значении и метафора-загадка: «На окне, серебряном от инея, За ночь хризантемы расцвели» («На окне, серебряном от инея...»), «Зеленой чащей Иду над Тереком с утра. Вдали, меж гор — простой, блестящий И четкий конус серебра» («Жасмин»), «Каменистый, красно-серый, мутный океан На восток уходит, в знойный, в голубой туман» («К востоку»), «Привет тебе, сверкающая в небе Алмазно-синяя роса» («Путеводная роса»). Метафору-загадку сопровождает метафорическая перифраза: «И на крышах — белая солома: Трауры полночные лежат» («В полночь выхожу один из дома»).

И напротив, субъект действия обозначен словом в прямом значении, место — метафорой: «В гробах трясин родятся огоньки» («Трясина»), «Белее снега Мерцает девственная Вега Над дальним станом крымских гор» («В Крымских степях»), «И глубоко на золоте песка, Под хрусталем воды, сияет белоснежный Недвижный отблеск маяка» («Штиль»), «Над бледной сталью Понта Юпитер озаряет небеса» («Ночь»). В стихотворении сочетаются обе конструкции: «Над чернотой твоих пучин Горели дивные светила» — «И сине-огненные сети Текли по медленным волнам» («Индийский океан»).

Подобные отношения выражаются и по-иному: и субъект действия, и место действия обозначены либо словами в прямом значении, либо метафорами. В строках: «Зеленый цвет морской воды Сквозит в стеклянном небосклоне, Алмаз предутренней звезды Блестит в его прозрачном лоне» — сменяют друг друга обе возможности распределения прямых и метафорических обозначений.

Часть безглагольных конструкций, включающих указание на место, состоит из слов в прямом значении: «За сизыми дюнами — северный тусклый туман, За сизыми дюнами — серая даль океана. На зыби холодной, у берега — черный баклан...» («Дюны»), «В долине — зной и свет» («Бедуин»).

В некоторых случаях подлежащее представляет собой генитивную метафору: «В лугах — моря тумана» («Люцифер»), «На диких скалах, среди развалин — Рать кипарисов» («Печаль»), «В море — пенистых волн караван» («Волны»), «Далеко внизу — кайма прибоя» («Утро»). В такое построение включается и метафора-загадка: «Вдали — седая бездна» («Полночь»), «Ночью, звездной и студеной,

В тонком сумраке полей — Ослепительно-зеленый Разрывающийся змей» («Падучая звезда»). И напротив, место обозначено метафорой: «Под навесами сонного бора — Предрассветная теплая мгла» («Еще утро не скоро, не скоро...»), «И ветер, и дождик, и мгла Над холодной пустыней воды» («Одиночество»), «Там глыбы желто-пепельных камней, Забытые могилы в океане Нагих песков» («Храм солнца»).

Наконец, обе составные части предложения представляют собой метафоры: «В черном зоре ветвей — месяца рог золотой» («Черные ели и сосны...»).

Одна из излюбленных конструкций Бунина — перечисление. Как перечисления строятся описательные фрагменты стихотворений, в частности, их начала, или целые стихотворения, включающие номинативные предложения или однородные члены.

Перечисления состоят из слов в прямом значении: «Белый полдень, жар не-сносный, Мох, песок, шелюг да сосны» («Белый полдень...»), «Камни, заросли, рвы» («Костер»), «Склон гор, сады и минарет» («Склон гор»), «Осень. Чащи леса. Мох сухих болот» («Осень. Чащи леса...»), «Погост, часовенка над склепом, Венки, лампадки, образа И в раме, перевитой крепом, — Большие ясные глаза» («Портрет»).

Один из элементов перечисления может быть осложнен сравнительным оборотом: «То дождь, то град, то снег, как белый пух, То солнце, блеск, лазурь и водопады» («Северная береза»), «Все то же, то же: Волы, скрипучий трудный путь, Иссохшее речное ложе, Песок, сверкающий, как ртуть» («Невольник»), «Лишь луна да небо Да бледнее льна Зреющего хлеба Мертвая страна» («Вечерний жук»).

В ряд однородных членов, помимо слов в прямом значении, включаются метафоры разных типов. Метафоры, основанные на приписывании свойств одного предмета другому, единичны: «Крестов объятья, камни и сирень» («Смерть»). Также единичны и количественные метафоры: «...Весь мир одно молчание полночное, Армады звезд и мертвая вода» («Бывает море белое, молочное...»). Важная роль в перечислениях принадлежит метафорам-сравнениям, а среди них — метафорам, в которых опорными словами служат названия камней, минералов, металлов.

Однородные члены образуют пару, в которую входят слово в прямом значении и метафора. Метафора стоит на первом месте: «В окно я вижу груды облаков, Холодных, белоснежных, как зимою, И яркость неба влажно-голубого» («Отрывок»), «Домой я шел по скату вдоль Оки, По перелескам, берегом нагорным, Любуясь сталью вьющейся реки И горизонтом низким и просторным» («Запустение»).

На первом месте стоит слово в прямом значении: «А под стенами — красные обрывы И волн густой аквамарин» («Развалины»), «Иссохшие источники и рвы Усеяны лиловыми тюльпанами И золотом листвы» («Прощание»), «И соловьи всю ночь поют из теплых гнезд В дурмане голубом дымящего навоза, В серебряной пыли туманно-ярких звезд» («Холодная весна»), «Как старым морякам, живущим на покое, Все снится по ночам пространство голубое И сети зыбких вант...» («Зов»).

Как однородные объединяются выраженные по-разному части или характеристики одной реалии: «Поют, ликуют, спорят голосами, Огнем хвостов» («Колибри»), «На дальних облаках — Заката летнего краса и позолота» («Край без истории...»).

Перечислительный ряд начинается с метафоры-сравнения. Она выражена генитивной конструкцией: «На бронзу волос, на ланиты, На пальцы и руки широко Вечернее льется сиянье» («Диза»), «На треножник богиня садится: Бледно-рыжее золото кос, Зелень глаз и аттический нос — В медном зеркале все отразится» («Цирцея»), атрибутивным сочетанием: «Синяя зарница освещает Дождевые длинные иглы, Вороненую черноту ночи, Мокрые соломенные крыши...» («Молодой король»). Метафора-сравнение стоит в середине перечислительного ряда и окружена словами в прямом значении: «Люблю цветные стекла окон И сумрак от столетних лип, Звонящей люстры серый кокон И половиц прогнивших скрип» («Люблю цветные стекла окон...»), «И дьявол тут. Теперь он входит смело И смело зрит простертое пред ним Нагое зеленеющее тело, Костры свечей и погребальный дым» («По древнему унывному распеvu...»). Метафора-сравнение стоит в конце перечислительного ряда: «Все уже и тусклей Ты смотришь золотистыми глазами На вьюжный двор, на снег, прилипший к раме, На метлы гулких, дымных тополей» («Собака»), «Дым смешан с холодом воды. Он пахнет медом и ванилью, И вами, белые сады, И кизяком, и росной пылью» («Шипит и не встает верблюд»).

В ряд перечислений, наряду со словами в прямом значении, включается метафора-загадка: «Туманный серп, неясный полумрак, Свинцово-тусклый блеск железной крыши, Шум мельницы, далекий лай собак, Таинственный зигзаг летучей мыши» («Туманный серп...»), «Но радость неба, свет и бирюза» («С корабля»).

Часть таких метафор, как уже говорилось, возникла в результате преобразования других тропеических конструкций. В поэме «Листопад» лес сначала сравнивается с теремом, а затем называется теремом. Эта метафора включена в ряд прямых обозначений: «Как будут странны в этот белый Пустынный и холодный день И бор, и терем опустелый, И крыши тихих деревень, И небеса, и без границы В них уходящие поля!» В стихотворении «Петров день» такого же происхождения метафора *жемчуг*, объединенная со словом в прямом значении: «Ни души-то нету, милые, Только ранний алый свет Да холодный крупный жемчуг На стеблях...».

Перечисления включают и метафоры разных типов. Например, в стихотворении «Из окна» сменяют друг друга слова в прямом значении *дорожки, трава*, общезыко́вая метафора *сережки*, метафора-сравнение «*ветвей плакучих кружева*», метафора-загадка *вуаль*, слово в прямом значении — *даль*: «Яблони и сизые дорожки, Изумрудно-яркая трава, На березах — серые сережки И ветвей плакучих кружева, А на кленах — дымчато-сквозная С золотыми мушками вуаль, И за ней — долинная, лесная, Голубая, тающая даль».

В конце стихотворения «Черные ели и сосны...» содержатся два перечисления — одно из них состоит из трех слов в прямом значении *месяц, снег, тени берез* и метафоры-загадки *самоцветы небес*, этой метафоре в свою очередь подчинено перечисление, которое включает и слова в прямом значении, осложненные метафорическим эпитетом, метафорической перифразой, и метафоры: «Только бы видеть тебя, умирающий в золоте месяц, Золотом блещущий снег, легкие тени берез И самоцветы небес: янтарно-зеленый Юпитер, Сириус, дерзкий сапфир, синим

горящий огнем, Альдебарана рубин, алмазную цепь Ориона И уходящий в моря призрак серебристый — Арго».

Один из членов перечисления может быть осложнен метафорической перифразой: «И мнится, что уж много лет Я вижу кожу бегемота — Горы морщинистый хребет, И моря синий треугольник, И к морю длинный след колес» («Невольник»).

Перечисления глаголов также строятся по-разному: они включают глаголы в прямом значении: «Старик у хаты веял, подкидывал лопату, Как раз к Святому Спасу покончив с молотью», глагольные метафоры: «Чаща и дремлет и хмурится» («Туман»), «Весна! Справляя новоселье, Она веселый катит гром, И будит звучное ущелье, И сыплет с неба серебром» («Новоселье»), разнотипные глаголы.

Среди глагольных метафор основное место в стихах Бунина занимают антропоморфные метафоры: *спать, дремать, смотреть, глядеть, петь, умирать* и т. п. Антропоморфные метафоры включаются в перечисления: «Вьюга в сумраке шумела, Грустно с колоколом пела, Подымая снег с могил» («Эпиталама»), «Вышло облачко высоко, Стало тонкое, сквозное, Улыбнулось одиноко И угасло в ярком зное» («Высоко в просторе неба»), «Но ты живешь. Ты меркнешь, умираешь И вновь горишь» — о звезде («Мира»). С глаголами в прямом значении сочетаются и метафоры других типов: «Я медленно ползу — И вновь цвету, горю, меняюсь, Ряжусь то в медь, то в сталь, то в бирюзу» («Змея»), «И мелькали, сверлили стрижи тишину» («Иерусалим»), «Тает, сияет луна в облаках» («Первый соловей»). Глагольная метафора сочетается с распространяющей ее именной: «Светло, легко и своенравно Она блесит среди болот И к старым мельницам так плавно Несет стекло весенних вод» («Речка»).

Одно из однородных сказуемых осложнено сравнительным оборотом. Глаголы имеют прямое значение: «Где иволга то вскрикивает резко, То окариною поет» («Дедушка в молодости»), «И просиял слепец красой непостижимой, Затрепетал, как кедр, и побледнел, как смерть» («Самсон»). Глагол, с которым сочетается сравнительный оборот, представляет собой метафору: «⟨...⟩ лазурь сквозит И на шиферные крыши Голубой водой скользит» («Стали дымом, стали выше...»), «И склонив колени, мы закроем Очи в сладком страхе, и омоем Лица холодеющим песком, И возвысим голос, и с мольбою В прахе разольемся пред тобою, Как волна на берегу морском» («Тонет солнце...»), «Волна, хрустальная, тяжелая, лизала Подножие скалы, — качался водный сплав, Горбами шел к скале, — волна росла, сосала Ее кровавый мох, медлительно вползала В отверстие грота, как удав» («Грот»).

В стихах Бунина распространены предложения с именным сказуемым. Преобладают в этой конструкции краткие прилагательные с прямым значением: «Ночь была душиста и прохладна» («Нынче ночью кто-то долго пел...»), «Звезды стали тусклы и далеки, Небеса туманны и глубоки» («В отъезде поле»), «Молодость груба, жадна, ревнива» («Венеция»). На этом устойчивом фоне встречаются конструкции, в которых краткие прилагательные имеют метафорический характер. Если объединяются два кратких прилагательных, метафорой может быть одно из них: «Теплый вечер темен и печален» («Облака, как призраки развалин...»), «И заливы морские — темны и мертвы» («Звезды ночи осенней...»), «От зноя травы сухи

и мертвы» («Каменная баба»), «Бледны и грустны вы, горные звезды» («В горной долине»), «Не устану воспевать вас, звезды! Вечно вы таинственны и юны» («Не устану воспевать...»). Сочетаются и две метафоры: «Угрюм, печален Пустынный остров, нагой гранит» («Печаль»).

Как однородные сочетаются разнотипные прилагательные: «Черный бархатный шмель» («Последний шмель»), «А язык — Лилово-бледный, обезьяний» («На нубийском базаре»), «И венчик розовый лепили На костяной лимонный лоб» («Венчик»). Цветовые прилагательные сочетаются с психологической характеристикой, имеющей переносное значение: «Багряная печальная луна», «Бледно-зеленые грустные звезды» («В горной долине»), «Растет, растет могильная трава, Зеленая, веселая, живая» («Растет, растет...»).

С прилагательными в прямом значении сочетаются метафорические эпитеты, образованные от названий металлов, минералов, драгоценных камней: «Шум быстрой малахитовой воды» («Храм солнца»), «Птицей, вольной, изумрудной Уж не будешь» («Канарейка»), «Люблю стальную, серую Оку» («Запустение»), «Ветер в небе гонит Свинцовые и дымчатые тучи» («Голуби»).

По-разному распределены прилагательные в перечислениях, включающих атрибутивные конструкции. Одно из них имеет прямое значение, другое представляет собой метафорический эпитет: «Звездный свет да океан зеркальный» («Поздний час...»), «Мертвое поле, дорога степная!» («Метель»), «Первый утренник, серебряный мороз» («Первый утренник...»), «Сухие листья, запах пряный, Атласный блеск березняка» («Раскрылось небо голубое»).

В предложениях, включающих две атрибутивные конструкции, одно их прилагательное может иметь прямое, другое — метафорическое значение: «Вечернее алое небо Гляделось в зеркальный затон» («На Днепре»), «В нежарких солнечных лучах Краснеют бронзовые дыни» («Уж подсыхает хмель на тыне...»), «За гранитным полем грозно блещет в очи Смоляное море» («Там не светит солнце...»), «И зоркая сорока под крестом Качает длинным траурным хвостом» («Руслан»).

Для стихов Бунина характерно не только перечисление сменяющихся предметов, но и перечисление картин, которые существуют одновременно. Их передают либо простые предложения, следующие друг за другом, либо бессоюзные или сочинительные сложные предложения. В части таких предложений своеобразно передаются подлежащие. Одно из подлежащих передано словом в прямом значении, другое — метафорой. Бунин использует в таких построениях все типы именных метафор, но первое место принадлежит метафорам-сравнениям, выраженным генитивной конструкцией. Такие метафоры начинают соответствующие построения: «Белеет снега мшистая постель, В сугробах стынут траурные ели» («Морозное дыхание метели...»), «Как в апреле по ночам в аллее, И все тоньше верхних сучьев дым, И все легче, ближе и виднее Побледневший небосклон за ним» («Как в апреле по ночам в аллее...»), «Похолодели лепестки Раскрытых губ, по-детски влажных — И зал плывет, плывет в протяжных Напевах счастья и тоски» («Вальс»), «Как нежны на алеющем закате Кремли далеких синих облаков! Как вырезаны крылья ветряков За темною долиною на скате!» («Растет, растет могильная трава...»).

Подлежащее, выраженное словом в прямом значении, предваряет метафору: «Селений нет, ущелья дики, Леса синеют и молчат, И серых скал нагие пики На ска-тах из лесов торчат» («Вершина»), «И скрылось солнце жаркое в лесах, И звездная пороша забелела» («Кончина святителя»), «Мелеет теплая река, В степи желтеет море ржей» («Канун»), «И тепел был воздух вечерний, И ясно речное стекло» («На Днепре»), «На бурьяне, на татарках — алый цвет, А в бурьяне — ржавых копий колья» («Мушкет»), «Но воды в них — небесно-изумрудны И шелк песков белее, чем снега» («Ковсерь»).

Одно из подлежащих выражено метафорой-загадкой, другое или другие — словом в прямом значении. Так же, как в предшествующих случаях, метафора может предварять слово в прямом значении: «Широко меж вершин дубравы Струилась синяя река; Благоухая, сохли травы, Дымясь, курились облака» («Широко меж вершин дубравы...»), «Погасла за степью слюда, Дрожащее солнце в песках потонуло» («В орде»). И напротив, метафора идет вслед за словом в прямом значении: «Здесь же яркий зной и свет, Тени пляшут по аллеям, И бегущим жарким змеям, Их за-теям — счета нет» («У шалаша»), «Голый дуб надо мной весь трепещет от звездного блеска, Под ногою сухое хрустит серебро» («Сказка о козе»), «Штора в окне, а за ней Солнце вселенной моей» («Ранний, чуть видный рассвет...»).

В стихотворении «Канун» в сложном предложении, образующем первую стро-фу, на фоне многочисленных подлежащих в прямом значении — одна метафора-загадка — *купорос*: «Хозяин умер, дом забит, Цветет на стеклах купорос, Сарай крапивою зарос, Варок, давно пустой, раскрыт, И по хлевам чадит навоз».

В стихотворении «Все море — как жемчужное зеркало...» содержится переход от прямого изображения к метафорическому. В его конце сконцентрированы одно-типные метафоры-загадки: «У берегов в воде застыли скалы, Под ними светит жид-кий изумруд, А там, вдали, — и жемчуг и опалы По золотистым яхонтам текут».

В стихотворении «Сон» соотносится слово в прямом значении *возница* и ме-тафора-загадка *небесный беглец*: «Лежу как мертвец, Возница мой гонит и воет, И лик свой то кажет, то кроет Небесный беглец». Она расшифровывается в конце стихотворения: «И Бог озаряет луной Снега и кустарник».

И наконец, подлежащие разных предложений или разных частей сложного предложения выражены словом в прямом значении и метафорой, приписываю-щей свойства одного объекта другому: «Мелькают дали, черные, слепые, Мелькает океана мертвый лик» («Мелькают дали...»), «Тяжело Идет волна, и низко кренит Фелюка серое крыло» («В открытом море»), с иным расположением соотнесен-ных слов: «Но песня рей меня клонила в сон — Корабль нырял в лиловой крупной зыби» (В архипелаге»).

Подлежащее одной из частей сложного предложения выражено метафорой, другая часть сложного предложения осложнена сравнением: «В колесах, как лучи, блестят на солнце спицы, И кружева теней по лошадям скользят...» («Лесная доро-га»), «И дивная Венера, как луна, Нам бледно озаряла руки, лица — И моря гробо-вая плащаница Была черна, недвижна и черна» («Высокие нездешние цветы...»).

В соотнесенных предложениях по-разному распределены глаголы. В одном предложении глаголы имеют метафорический характер, в другом — прямой. И глагольная метафора, и глагол в прямом значении связаны общностью смысла: «А хата молодеда — зарделась, застыдилась — И празднично блестело протертое окно» («Старик у хаты веял...»), «Здесь жизнь до весны умерла, До весны опустели сады» («Одиночество»).

В стихах Бунина, особенно в ранних, на фоне глаголов в прямом значении широко используются стершиеся глагольные метафоры, в частности антропоморфные: «Но цветут, розовеют сады, Мглистые, синие, сладостно дремлют долины...» («Феска»), «Железный крюк скрипит над колыбелью, Луна глядит в окно на колыбель: Луна склоняет лик и по ущелью, Сквозь сумрак, тянет млечную кудель» («Вдовец»).

Одно из сходных по составу предложений, следующих друг за другом или входящих в состав сложного предложения, осложнено сравнением: «И вот уже в Скутари на погосте Чернеет лес, и тысячи гробниц Белеют в кипарисах, точно кости» («Стамбул»), «Свежий ветер дует в сумерках На скалистый островок. Закачалась чайка серая Под скалой, как поплавок» («Девичья»), «Тюль гардин Сквозит в голубоватом лунном блеске Да чуть мерцают — искорками льдин — Под люстрой стеклянные подвески» («Проснись, проснись...»), «Иней синим бисером На окне блестит, Над столом висят Лампочка копит» («Няня»). Сравнение осложняет и одно из предложений с именным сказуемым: «Небо тускло и глухо, как купол собора, И заливы морские — темны и мертвы» («Звезды ночи осенней...»). Кроме того, сочетаются именное и глагольное предложения, которые осложняют сравнительный оборот: «Бледна была твоя щека, И как цветы глаза синели» («Мы рядом шли...»), «Серый ствол на солнце позлащен, А вершины встали сизым дымом» («Белые круглятся облака...»).

Два следующих друг за другом предложения содержат сравнительный оборот или творительный сравнения: «Бирюзой сияет небо, а в саду Красным пламенем настурции горят» («Первый утренник, серебряный мороз...»), «Как туман, бела ее одежда, Голубые очи точно звезды» («Канун Купалы»).

Таким образом, в стихах И. Бунина синтаксически однотипные конструкции не совпадают с семантической точки зрения. Одна и та же конструкция существует во множестве вариантов, в результате чего возникает разнообразие сочетаний прямого и метафорического. Рассмотренные построения входят в развернутые тексты, во многом определяя их характер.

Литература

- О метафорах-сравнениях у И. Бунина см.: Григорьев В. П. Поэтика слова. М., 1979. С. 206.
- Кожевникова Н. А. О тропах в поэзии И. А. Бунина // Литературный текст: Проблемы и методы исследования. Калинин, 1987. С. 71—72.
- Левин Ю. И. Структура русской метафоры // Труды по знаковым системам. Вып. II. Тарту, 1965. С. 293.



О тропах в стихах М. А. Волошина*

Источники образности М. Волошина разнообразны. Это античные и христианские, в частности, апокалиптические образы, раскрывающие вневременную сущность изображаемого. Здесь и уподобления человека разным мифологическим персонажам, и другие отражения мифологических представлений: «Память — неверная нить Ариадны — Рвется в дрожащих руках».

Существенную роль в образной системе Волошина играют традиционные образные параллели, метафорические архетипы *жизнь — горение, жизнь — путь, плавание по житейскому морю, музыка миров, мир — книга, мир — храм, жизнь — сев, цветение*. Некоторые из этих образных параллелей организуют целые стихотворения («Другу, «Посев», «...И мир — как море перед зарею...», «В осенний день по стынувшим полянам...»), в других стихотворениях они обуславливают характер частных образов. Тропы «И лежит земля страстная в черных ризах и орарях», «лампады Семизвездья» и др. восходят к образной параллели *мир — храм*, тропы «Облачных грамот закатный сургуч», «Грозящий стих закатного Корана», «руны звезд», «гекзаметры волны» — к метафорическому архетипу *мир — книга* и т. д.

Сквозные образные характеристики группируются вокруг опорных слов *цветок, птица* (крылья), *камень, ткань* (парча, шелк, покров, завеса, пряжа и т. д.). При этом однотипные образные характеристики приобретают и конкретные реалии и отвлеченные понятия. Внутри каждой из этих групп есть свои повторяющиеся опорные слова: «пламень муки», «пламя познания», «пламя смерти», «пламя улыбки», «белое пламя тумана», «Точно пламя, гудели напевы», «я слов застывший пламень», «Возникнет темная гора, Как разметавшееся пламя Окаменелого костра», «пламя усобиц»; «струи плакучих ив», «Струйки темной потекут жары», «Струи времен текут неравномерно», «Я струйки белые угаснувшей метели», «Струйки дыма», «Струи и полосы лучей».

* Публикуется по: Проблемы художественного метода русской литературы конца XIX — начала XX вв. Симферополь, 1990. С. 79—81.

По мере развития творчества, смены тем и мотивов преобразуются конкретные наполнения устойчивых образных рядов. В ряд, организованный глаголом *цвести* («В черно-синем огне расцветают медные тучи», «Миры цвели и отцветали На звучном дереве времен», «День морозно-сизый расцвел и замер», «Расцветают вечно сны», «Много грез под нашим взглядом Расцвело и отцвело», в сочетании с названиями цветов: «В дождь Париж расцветает, Точно серая роза», «Точно кисть лиловых бледных глициний, Расцветает утро», «О сердца, расцветшие, как астры, Золотым сиянием мечей» и т. д.) включается образ: «Истлей, Россия! И царством духа расцвети!»

Предметный мир, изображенный в стихах Волошина, и их образный строй имеют множество точек соприкосновения. Слова, в одних стихотворениях имеющие прямое значение, в других используются как спорные слова сравнений и метафор. Это относится к уже рассматривавшимся словам *пламя*, *струи* («струй отливы»), и к таким словам, как *костер*, *дым*, *пена*, *ветер*, *вихрь*, *земля*, *пустыня*, *луч* и т. д.: «И горький дым костра, и горький дух полыни, И горечь волн...», «Стелющийся дым костра» — «И я сам, колеблемый, как дым Тлеющих костров, Восхожу к зелено-золотым Далям вечеров», «Дичась, безлюдее душа И замирает не дыша Клубами жертвенного дыма», «тонким дымом розовеет внизу миндаль», «А молитва стелется, как дым», «Чтоб жизнь скользнула в кольцах дыма», «пены взвизг» — «Шли облака, взметая клочья пены На горный кряж», «Неслись года клоками белой пены», «Народный гнев растет, взметаясь ввысь, как пена», «Пустыня» — «пустыни вод», «пустыни восхода», «пустыня времени» и т. д.

Соотношения между предметными обозначениями и тропами могут быть и не столь прямыми. Пересекаются области, из которых черпаются прямые названия и тропы, но сами слова не совпадают или совпадают лишь частично.

Эти особенности характеризуют не только образность Волошина в целом, но и отражаются в строении его стихотворений. Повторяющееся слово используется то как прямое обозначение, то как опорное слово тропа: «Созвездия» — «созвездья островов», «Возлюби просторы мгновений, Всколоси их звонкую степь» — «Как темны просторы степей». Так же соотносятся прилагательные в прямом значении и метафорические эпитеты: «сизый блеск чешуи морской» — «сизая тоска», «пурпурный лист» — «пурпурные сны». Троп и реалия могут быть связаны не прямым повтором, а семантической смежностью, обозначая, например, часть и целое или род и вид: «Цветут весенние фиалки» — «ваших писем лепестки», «Плещут воды, вторят доли звонким криком вешних птиц, В дальних тучах быстро бьются крылья огненных зарниц», «Озер агатовых колдующие очи. Сапфирами увлажненные ночи. Сухие русла, камни и полынь». Некоторые тропы опираются на тему и ситуацию стихотворения, отражая особенности изображаемого мира или взгляда на него. Таковы, например, церковные образы в цикле «Руанский собор» или метафоры «Скалистых гор зубчатый водоем Замкнул залив алкеевым стихом, Асимметрично-строгими строфами» в стихотворении «Дом поэта».

В некоторых стихотворениях одно и то же опорное слово входит в два разнотипных тропа: «Точно струн, касаясь нитей Серебристых тополей» — «Как струна

на чьей-то лире, Зазвенел на ветке луч» («Эта светлая аллея...»), «плащи ветров» — «Кто бремя дум, как плащ, принял на плечи»; «Как пчелы мы, отставшие от роя» — «О рой священных пчел».

Некоторые реалии и отвлеченные понятия имеют разные образные соответствия: *звезды* — «лампады Семизвездья», «созвездий виноград», «О, пыль миров! О, рой священных пчел!»; «Созвездий пламенные диски», «гроздь огней», «золотые зерна», «сев звезд»; *вода* — *стекло, зеркало, лоно, чешуя*, «воды как металл», «Река линиялыми шелками Качала белый пароход» и т. д.



Типы тропов в стихах М. Волошина*

Метафоры и сравнения в стихах М. Волошина имеют разное формальное выражение. Это сравнительный оборот: «Неслись года, как клочья белой пены»; «Как мутно-серый океан, Париж властительно и строго Шумел у нашего порога»; «Горы, как рыжие львы, стали на страже пустынь»; творительный сравнения: «Облака над лесными гигантами Перепутались алою пряжей, И плывут из аллей бриллиантами Фонари экипажей»; «И дым от поезда клоками белой ваты»; «По долинам тонким дымом розовеет внизу миндаль»; «И неслись мы парой сизых чаек»; именительный сравнения: *город-змей, сознание-паук, безумцы-ветры*; конструкция тождества: «Вся Русь — костер»; «Мир — лестница, по ступеням которой Шел человек»; «Плоть человека — свиток, на котором Отмечены все даты бытия»; метафорические перифразы: «И ветры — сторожа покинутой Земли — Кричат в смятении, и моря вопль напевный Теперь растет вдали»; «И шли волхвы, чтоб увидеть Ее — жемчужину жемчужин»; метафоры-сравнения, основанные на внешнем сходстве предметов: «облак *тяжелые свитки*»; *свитки туч*; «*Июньских ливней темный плац*»; «*Лучей золотистые слитки*»; «*попыньи зеркал*»; метафоры-сравнения, передающие отвлеченное через конкретное: *сосуд души; хмель свободы*.

Некоторые традиционные метафоры имеют форму метафоры-загадки, они не расшифровываются: «На бурый стелется ковер Полдневный пламень»; «Вот тяжелой грудью парохода Разбилось тонкое стекло».

Для стихов Волошина характерны построения, в которых признак сравнения не выражен. Это не только конструкции тождества, но и сравнения с опущенным признаком: «Как колонны стволы»; «Вечернее солнце, как алая рана»; «Как венец с пяти сторон — Сизый Сирос, синий Парос, Мирто, Наксос и Микон»; «Как желтый жемчуг — фонари».

Метафорический характер имеют целые картины. Например, строка «Жемчугами расшит покров» в стихотворении «Я к нагорьям держу свой путь...» изобраа-

* Публикуется по: VIII и IX Волошинские чтения. Симферополь, 1997. С. 55—57.

жает небо на закате. Происхождение и смысл ее прояснены контекстным окружением: «Жемчугами расшит покров И венец лучей над горами — Точно вынос Святых Даров Совершается в темном храме».

Именные метафоры сочетаются со словами в прямом значении: «Ввысь, в червлёный Солнца диск — Миллионы Алых брызг! Гребней взвивы, Струй отливы, Коней гривы, Пены взвизг», объединяются в пары: «На бурый войлок мха, на шелк листов опалых Росится тонкий дождь, осенний и лесной»; «Фиалки волн и гиацинты пены Цветут на взморье около камней»; «Ни шлейфы зорь, ни веера закатов Не озаряют черный небосвод».

Часть атрибутивных конструкций содержит метафорический эпитет: «перламутровые озера»; «дожди хрустальные»; «в стеклянной мгле»; «за бархатную мглою»; «певучая заря»; «Улыбку древних змийных губ»; «В поредевшей мгле садов Стелет огненная осень Перламутровую просинь Между бронзовых листов».

В атрибутивных конструкциях другого типа прилагательное произведено от обозначения реалии, а существительное представляет собой ее метафорическое соответствие: «Тонкий снежный хрусталь Опрозрачил дальние горы»; «Срывался ливень звездных виноградин»; «Шуршали шелесты струистого стекла»; «океана пенистые кони»; «Облачных грамот закатный сургуч». Атрибутивные сочетания включают новообразования, также имеющие метафорический характер: «Его посеяв взлелеял Николай, Десятки лет удавьиными глазами Медузивший засеченную Русь»; «...проведу тропю лезвийной Сквозь пламена войны».

Глагольные метафоры имеют самостоятельность: «Ключ лепечет невнятно»; «Бродит осень парками Версаля»; «Огни плясали меж волнами»; «...полная луна цветет по вечерам»; «Струились шелесты невидимых шагов». Кроме того, глагольные метафоры согласуются с именной метафорой, представляющей собой глагольный распространитель: «В ярых горнах долин, упоенных духом лаванды, Темным золотом смол медленно плавится зной»; «В нас нет достоинства простого гражданина, Но каждый, кто перекипел в котле Российской государственности — рядом С любым из европейцев — человек»; «Огородил свой разум частоколом Торчащих фактов, терминов и цифр».

Сравнение может быть осложнено метафорой. Предмет сравнения выражен метафорой: «И низко над холмом дрожащий серп Венеры, Как пламя воздухом колеблемой свечи»; «Она несла свою печаль, Одета в каменные ткани Прозрачно-серые, как даль Спокойных овидей Шампани». Метафорой выражен образ сравнения: «Вязь рудных жил, как ленты пестрых гадин, Наплывы лавы бурые, как воск, И даль равнин, как обнаженный мозг». Метафорой выражен признак сравнения: «Моя душа как небо звездна».

В некоторых сравнительных конструкциях признак сравнения — глагол — двойственен: в сочетании с предметом сравнения он метафоричен, прямым своим значением он обращен к образу сравнения и с ним согласован: «И сон в душе, как кот, свернулся»; «Там вьются зарницы, как синие птицы»; «Во сне, Как тяжело больной, вздыхало море, Ворочаясь со стоном»; «И как книга развернется Небо надвое»; «небо Разодралось, как занавес». Таковы излюбленные Волошиным срав-

нения с глаголом *цвести* и однокоренными: «В дождь Париж расцветает, Точно серая роза»; «И цветами отцветают стекла В глубине готических пещер»; «Косматые цветут огни, Как пламенные хризантемы» и т. п.

В стихах М. Волошина распространены разные типы развертывания метафоры. На основе определенной ситуации возникает ее метафорическое соответствие. Например, метафора-сравнение сочетается с глагольной метафорой, которой подчинен глагольный распространитель, в свою очередь выраженный метафорой-сравнением: «С тех пор, как тяжкий жернов слепой судьбы Смолол незрелый колос твоей любви, Познала ты тоску слепых дней, Горечь рассвета и сладость смерти». Развиваются два параллельных ряда обозначений — прямой и непрямой, связанные отношениями смежности: «Вся душа — как своды и порталы, И, как синий ладан, в ней испуг». Метафоры и сравнения лежат и в основе более сложных построений, иногда занимающих целое стихотворение.

Повторы определенных смысловых связей сопровождаются варьированием формы тропа: «Я смотрел, Как солнце мечет в зыбь стальную Алмазные потоки стрел» — «Он малый атом... расщепил И стрелы солнца взвесил на ладони»; «молитва стелется, как дым» — «Молитвы человеческие — дым». Традиционное сопоставление воды с зеркалом облекается то в форму метафоры-сравнения: «Озер осенних зеркала»; «зеркала темных вод», то в форму метафоры-загадки: «А заливы в зеркале зеленом Пламена созвездий берегут»; «И над живыми зеркалами Возникнет темная гора». Однотипные смысловые связи выражены то глагольной, то именной метафорой: «...полная луна цветет по вечерам» — «Цветок цветов!», то глагольной метафорой, то метафорическим эпитетом: «И слепнет день, мерцающая оком рдяным» — «Слепы застилая дни, Дожди под вечер нежно-немы».



Тропы О. Мандельштама*

Для стихов О. Мандельштама характерны повторяющиеся образные соответствия, связывающие разные реалии. Они принадлежат к семантическим полям *птица, зверь, насекомое, растение, камень, ткань, небесные светила* (солнце, луна, звезды), *вода, книга, музыка, пища*.

В некоторых стихотворениях О. Мандельштама троп имеет непосредственную опору в обозначении реалии и либо отталкивается от нее, либо предшествует ее появлению: «И опять к равнодушной отчизне Дикой уткой взовьется упрек» — «Над озером сонным Крылья уток теперь тяжелы» («Воздух пасмурный влажен и гулок...»); «И клятвой на песке, как яблоком, играли...» — «И грызла яблоки с шарманкой детвора» («Язык булыжника мне голубя понятней...»).

Сходным образом соотносятся и мир реалий в стихах О. Мандельштама, и его образная система. Слова *природа, птица, ласточка, вол, волк, овца, рыба, дельфин, стрекоза, пчела, дерево, тополь, роза, сирень, солома, лес, солнце, звезда, луна, небо, вода, омут, хрусталь, стекло, свеча, вино, червонец, стрела, подкова* и др. в одних стихотворениях имеют прямое значение, обозначая предмет речи, в других используются как опорное слово тропа: «*Природа* — тот же Рим» — «Я так же беден, как *природа*»; «За прилавком щупает *червонцы* Человек» — «Хозяйский глаз желтей *червонца*», «Пусть в душевной комнате, где *ключья* серой *ваты* И склянки с кислотой, часы хрипят и бьют» — «Казармы, парки и дворцы, А на деревьях — *ключья ваты*»; «Художник нам изобразил Глубокий обморок *сирени*» — «И пены бледная *сирень* В черно-лазорево́м сосуде»; «*хляби хлеба*» — «И снег хрустит в глазах, как чистый *хлеб*, безгрешен», «На скале черствее *хлеба* — молодых тростинки рощ».

Только часть слов определенного семантического поля используется в двух функциях — и для называния предметов, и для их характеристики (*роза, сирень, тростинка, яблоко, малина, тополь, хлеб*). Часть слов, принадлежащих к определенному семантическому полю, имеет только прямое значение (*асфodelии, мо-*

* Публикуется по: Мандельштамовские дни в Воронеже. Воронеж, 1994. С. 46—48.

роженно), другие используются только в тропе: «Горят в порту турецких флагов маки», «астраханская икра асфальта», «Твой зрачок в небесной корке», «воздушная сдоба», «мясо красных глин» и др.).

Некоторые слова вне зависимости от того, имеют они соответствия в изображаемом мире или нет, включаются в тропы только один раз. Вокруг других слов: *птица, ласточка, роза, яблоко, солнце, вино, омут* и т. п. — группируются гнезда тропов разной величины.

Р о з а: «...как роза, в хрустале вино», «Нева — как вздувшаяся вена До утренних румяных роз», «И самоваров розы алые Горят в трактирах и домах», «Розу кутают в меха», «Он лапу поднимал, как огненную розу», «Закутав рот, как влажную розу...», «Словно розу или жабу, Он берег свое лицо», ср. «И запах роз в гниющих парниках»;

с т р е к о з а: «И, если в ледяных алмазах Струится вечности мороз, Здесь — трепетание стрекоз Быстроживущих, синеглазых», «По набережной северной реки Автомобилей мчатся светляки, Летят стрекозы и жуки стальные», «Как садятся стрекозы, не чуя воды, в камыши, Налетели на мертвого жирные карандаши», «О Боже, как жирны и синеглазы Стрекозы смерти», ср. «Стрекозы быстрыми кругами Тревожат черный блеск пруда»;

п о д к о в а: «Зданий красная подкова», «Как подкову, дарит за указом указ», «Что ленинско-сталинское слово — Воздушно-океанская подкова», ср. «Нашедший подкову».

В поэзии О. Мандельштама не только часть слов имеет несколько тропических применений, но и часть реалий имеет разные образные соответствия. Например:

н е б о: «купол небес», «И неживого небосвода Всегда смеющийся хрусталь», «На бледно-голубой эмали», «А близорукое шахское небо — Слепорожденная бирюза», «небо мертвенней холста», «...Неба пустую грудь Тонкой иглою рань», «Небо, как палица, грозное»;

д е н ь: «И день сгорел, как белая страница», «Как бы цезурю зияет этот день», «И медленный день, как в соломе проснувшийся вол, На стогах, шершавых от долгого сна, шевелится», «Как мертвый шершень возле, сот День пестрый выметен с позором», ср. «И серою ласточкой утро в окно постучится»; «ночь-коршунница».

Некоторые тропы О. Мандельштама имеют двусторонний характер: *люди — овцы, овцы — люди; роща портика — колоннада рощи*.



О тропах в стихотворениях О. Мандельштама*

Многочратно цитированные размышления О. Мандельштама о природе слова характеризуют прежде всего слово самого Мандельштама.

Слово для Мандельштама свободно, поскольку может значить не то, что оно значит в языке: «Разве вещь хозяин слова?... Живое слово не обозначает предмета, а свободно выбирает, как бы для жилья, ту или иную предметную значимость, вещьность, милое тело». Кроме того, оно подвижно и изменчиво: «Любое слово является пучком, и смысл торчит из него в разные стороны, а не устремляется в одну официальную точку¹». Эти особенности слова определяют строение стихотворения или небольших его фрагментов.

В стихотворении сосуществует слово в прямом значении и это же слово в составе метафоры или сравнения. Разные употребления слова, не тождественные по смыслу, примыкают друг к другу: «Я был на улице. Свистел осенний шелк... И горло греет шелк щекочущего шарфа».

Троп и соответствующая реалья могут быть оторваны друг от друга в тексте стихотворения. Как принцип развертывания текста переход от тропа к реалии использован в стихотворениях «Язык булыжника мне голубя понятней...» и «1 января 1924». Эти стихотворения, неоднократно привлекавшие внимание исследователей, содержат повторяющееся слово *яблоко*, смысловое наполнение которого разнообразно и изменчиво и в стихах Мандельштама вообще, и в этих стихотворениях в особенности². В первом стихотворении соотнесены образ сравнения и реалья: «И клятвой на песке, как *яблоком*, играли» — «И грызла *яблоки* с шарманкой детвора». Во втором стихотворении чередуются метафорическое и прямое употребление слова *яблоко*: «Кто веку поднимал болезненные веки — Два сонных *яблока* больших», «Два сонных *яблока* у века-властелина И глиняный прекрасный рот», «И некуда бежать от века-властелина... Снег пахнет *яблоком*, как встарь», «И *яблоком* хрустит саней морозный звук», «Ужели я предам повторному злословью —

* Публикуется по: «Отдай меня, Воронеж...»: Третьи междунар. Мандельштамовские чтения: Сб. ст. Воронеж, 1995. С. 250—265.

Вновь пахнет яблоком мороз — Присягу чудную четвертому сословью И клятвы крупные до слез?» То, что в стихотворении «Язык булыжника мне голубя понятней...» объединено — *клятва* и *яблоко*, — в «1 января 1924» разьединено.

Троп и реалию связывает не лексический повтор, а слова семантически смежные. Это могут быть однокоренные слова: «Я ласточкой доволен в небесах, И колокольни я люблю полет!» — «И вся моя душа в колоколах» («Пешеход»). Здесь же свойство ласточки — полет — приписывается колокольне.

Между тропом и реалией бывают отношения рода — вида: «И скоро будет солнце — скоро Безумный петел прокричит <...> И только голос, голос-птица Летит на пиршественный сон» («Телефон»). Соотнесенные слова представляют собой разные видовые обозначения, подчиненные одному родовому: «Зимуют пароходы. На припеке Зажглось каюты толстое стекло. Чудовищна, как броненосец в доке, — Россия отдыхает тяжело» («Петербургские строфы»).

Некоторые стихотворения содержат тропы, связанные повтором опорного слова: «Пусть говорят: любовь крылата, — Смерть окрыленное стократ», «К высям просвета какого Уходит твой лиственный шум — Темное дерево слова, Ослепшее дерево дум?», «В хрустальном омуте какая крутизна <...> Какая линия могла бы передать Хрусталь высоких нот в эфире укрепленном» («В хрустальном омуте...»), «Слагались гимны, кони гарцевали И, словно буквы, прыгали на месте <...> Чужая речь мне будет оболочкой, И много прежде, чем я смел родиться, Я буквой был, был виноградной строчкой, Я книгой был, которая вам снится» («К немецкой речи»).

Тропы принадлежат к одному семантическому полю: «Горят в порту турецких флагов маки, Тростинки мачт...» («Феодосия»). В стихотворении совмещаются оба приема: переключка между тропом и реалией: «В тот вечер не гудел стрельчатый лес органа» — «...соловьиных лип рокошующие кроны С безумной яростью качает царь лесной», переключка тропов: «...в песнях урагана Смеялся музыки голубоглазый хмель» — «Та песня дикая, как черное вино...».

В стихотворении сосуществуют слово, которое прямо называет вещь, и метафора, которая ее переназывает, происходит переход от прямого обозначения к метафоре: «И бирюзовая вуаль Небрежно брошена на стуле» — «Здесь — трепетание стрекоз Быстроживущих, синеглазых» («Медлительнее снежный улей...»), «Одни на монетах изображают льва, Другие — голову. Разнообразные медные, золотые и бронзовые лепешки» («Нашедший подкову»). И, напротив, переход от метафоры к прямому обозначению: «Я хочу поужинать, и звезды Золотые в темном кошельке!» — «Если я на то имею право, — Разменяйте мне мой золотой!» («Золотой»). Одна и та же реалья имеет и разные метафорические соответствия: «Вокзала шар стеклянный» — «И я вхожу в стеклянный лес вокзала» («Концерт на вокзале»).

В стихотворении могут сочетаться разнотипные характеристики одной реалии: «Любезный Ариост, посольская лиса, Цветущий папоротник, парусник, столетник», «Дичок, медвежонок, Миньона».

Эти закономерности характеризуют и стихи О. Мандельштама в целом, если рассмотреть их как единый текст. Межтекстовые связи повторяют внутритекстовые. Мандельштам пишет не только двойчатки и тройчатки, разрабатывая определенную

тему, не только испытывает возможности определенного размера³, но и возвращается к одним и тем же словам, помещая их в разные условия, в которых обнаруживается и связь слова с вещью, и его независимость от нее. Слово переходит из стихотворения в стихотворение, меняя свое смысловое наполнение.

Стихотворения, написанные в одно время, связаны повторяющимися словами, смысловое наполнение которых не совпадает. В одном тексте слово имеет прямое значение, в другом — используется как образ сравнения или метафора. При этом вначале может появиться реалия, а вслед за ней троп: «За прилавком шупает червонцы Человек» («Золотой», 1912) — «Хозяйский глаз желтей червонца» («Американ бар», 1913). И напротив, троп предваряет и как бы вызывает к жизни соответствующую реалию: «Казармы, парки и дворцы, А на деревьях — клочья ваты» («Царское село», 1912) — «Пусть в душной комнате, где клочья серой ваты И склянки с кислотой, часы хрипят и бьют» («Пусть в душной комнате...», 1913). Черный бархат, имеющий прямое значение в стихотворении «Венецкой жизни мрачной и бесплодной...» («Черным бархатом завешенная плаха»), перекликается с двумя метафорами стихотворения «В Петербурге мы сойдемся снова...»: «В черном бархате советской ночи, В бархате всемирной пустоты».

Образ сравнения «И медленный день, как в соломе проснувшийся вол...» имеет прямое соответствие в стихотворении «Tristia»: «И на заре какой-то новой жизни, Когда в сених лениво вол жуёт, Зачем петух, глашатай новой жизни, На городской стене крылами бьет?»; ср. «Еще не рассеялся мрак и петух не пропел» в стихотворении «За то, что я руки твои...». Стихотворения «Ночь на дворе. Барская лжа» и «За гремучую доблесть грядущих веков...» связаны повторяющимся образом — *век-волкодав*. Словам в прямом значении в первом из них: «Шапку в рукав, шапкой в рукав» соответствует развернутый троп во втором: «Запихай меня лучше, как шапку, в рукав Жаркой шубы сибирских степей...».

Два стихотворения о щегле связывает повтор слова *мякина*: «Детский рот жуёт свою мякину» — «Зимний день, колючий, как мякина, Так ли жестк в зрачке твоём?» Стихотворения «Эта область в темноводье...» и «Куда мне деться в этом январе...» связывает повторяющееся слово *разговор*. В первом стихотворении Мандельштам приписывает способность разговаривать неодушевленным предметам. Только их речь слышна в немом городе: «Только города немого В гололедицу обзор, Только чайника ночного Сам с собою разговор... В гуще воздуха степного Перекличка поездов Да украинская мова Их растянутых гудков». Второе передает мольбу человека о человеческом слове: «Читателя! советчика! врача! На лестнице колючей разговора б!».

Количество таких перекличек возрастает, если рассматривать стихи, написанные в разное время. Некоторые слова сначала обозначают реалию, а затем входят в состав сравнения или метафоры: «А ныне завладел дикарь Священной палицей Геракла» — «Небо, как палица, грозное», «И северным дружинам любы Янтарь, пожары и пиры» («Когда на площадях...», 1917) — «Янтарь и мясо красных глин» («Пластинкой тоненькой жиллета...»), «Вспомнишь на даче осу, Детский чернильный пенал...» («Не говори никому...», 1930) — «И каналов узкие пеналы Подо льдом

еще чернели» («Нынче день какой-то желторотый...»), «Уведи меня в ночь, где течет Енисей» («За гремучую доблесть...») — «Девчонка, выскочка, гордячка, Чей звук широк, как Енисей» («За Паганини длиннопалым»).

Другие слова, напротив, сначала входят в состав сравнения или метафоры, затем используются как обозначения реалии: «Долго ль еще нам ходить по гроба, Как по грибы деревенская девка?...» («Дикая кошка...», 1930) — «И еще грибы-волнушки...» («Стихи о русской поэзии», 1932), «Как люб мне язык твой зловещий, Твои молодые гроба, Где буквы — кузнечные клещи И каждое слово — скоба» («Ты красок себе пожелала», 1930) — «Камни трогает клещами, Щиплет золото гвоздей» («Оттого все неудачи...», 1936), «И продольный мозг она вложила, Словно шпагу, в темные ножны» («Ламарк») — «Тычут шпагами шишиги» («Стихи о русской поэзии»).

Мандельштам в поздних стихах возвращается к некоторым темам и образам ранних стихов. И в этом случае слова, которые употреблялись в составе тропа, приобретают прямое значение: «Природа — тот же Рим» — Рим — человек и наоборот: «Айя-София» — «Бывают мечети живые — И я догадался сейчас: Быть может, мы Айя-София С бесчисленным множеством глаз». В «Петербургских строфах» мелькает деталь: «чайки Морские посещали склад пеньки», пенька в поздних стихах метафорична: «Пеньковые речи ловлю». В стихотворении «Теннис» игра в теннис изображается как бой, кроме того, в нем совмещаются два временных плана — современность и древность: «Он творит игры обряд, Так легко вооруженный, Как аттический солдат, В своего врага влюбленный». В поздних стихах фигурирует не только неизвестный солдат, но и камень — солдат: «Но мне милей простой солдат Морской пучины — серый, дикий, Которому никто не рад».

Повторяющиеся слова связывают два или несколько тропеических преломлений. Слово *корабль* имеет и прямое значение: «Я список кораблей прочел до середины: Сей длинный выводок, сей поезд журавлиный, Что над Элладью когда-то поднялся» (1915), и включается в несколько сравнений и метафор: «И храм, как корабль огромный, Несется в пучине веков» (1910), «Чудовищный корабль на страшной высоте Несется, крылья расправляет», «В ком сердце есть, тот должен слышать, время, Как твой корабль ко дну идет», «Телки с нежными боками И бычки-баловники, А за ними кораблями Буйволицы с буйволами И священники-быки» (1931).

В стихах Мандельштама неоднократно упоминается вино: «Пахнет укусом, краской и свежим вином из подвала», «Где вино и милый плов» и разные его сорта: кахетинское, телиани, ай, мозельвейн, «асти-спуманте иль папского замка вино», пуи и т. п. Как опорные слова тропа используются слова *вино* и *хмель*: «Глухое море, как вино, кипит» (1910), «Та песня дикая, как черное вино», «Холодного и чистого рейнвейна Предложит нам жестокая зима. В серебряном ведре нам предлагает стужа Валгаллы белое вино», «А в запечатанных соборах, Где и прохладно, и темно, Как в нежных глиняных амфорах, Играет русское вино», «Вино, и крепче и тяжеле, Сердечного коснулось хмеля» (1910), «Зловещий голос — горький хмель — Души расковыляет недра», «в песнях урагана Смеялся музыки голубоглазый хмель», «Кончался века первый хмель», «И вальс из гроба в колыбель Переливающей, как хмель».

Повторяющиеся слова представляют собой опорные слова метафор или сравнений. Написанные в одно время стихотворения «Раковина» и «На перламутровый челнок...» связаны образом раковины. В первом стихотворении раковине уподоблен поэт: «Быть может, я тебе не нужен, Ночь; из пучины мировой, Как раковина без жемчужин, Я выброшен на берег твой», во втором — ладонь: «Когда широкая ладонь, Как раковина, пламенея, То гаснет, к теням тяготея, То в розовый уйдет огонь!..».

Метафора из позднего стихотворения «Рождение улыбки»: «На лапы из воды поднялся материк — Улитки рта наплыв и приближенье...» варьируется в стихотворении «Не у меня, не у тебя — у них...»: «улитки губ людских». Образ сравнения, повторяющийся в стихотворении «Умывался ночью на дворе...»: «Звездный луч — как соль на топоре», «Тает в бочке, словно соль, звезда» — переходит в стихотворение «Кому зима — арап и пунш голубоглазый»: «Кому жестоких звезд соленые приказы В избушку дымную перенести дано...», «О, если бы поднять фонарь на длинной палке, С собакой впереди идти под солью звезд...». На фоне варьирующегося тропа в обоих стихотворениях существуют и несовпадающие метафоры, как бы ответившие от основного тропа: «Чище смерть, соленее беда И земля правдивей и страшнее» — «Кому зима — полынь и горький дым к ночлегу, Кому — крутая соль торжественных обид». Они связаны и звуковой перекличкой: *беда* — *обид*.

Повторы тропов связывают стихотворения, написанные на одну тему: «хвостик лодкой» в стихотворениях о щегле. Повторяющийся троп связывает и стихотворения, написанные в разное время: «Не любим рая, не боимся ада, И в полдень матовый горим, как свечи» («Лютеранин», 1912) — «Ну, а мне за тебя черной свечкой гореть, Черной свечкой гореть да молиться не сметь» («Твоим узким плечам под бичами краснеть», 1934).

Повторяется не только отдельное слово, но и ассоциативная связь слов, смысл которых меняется. В четырех стихотворениях 1910—1911 гг. повторяется слово *омут*. Эти стихотворения связывают и слова *тростинка*, *соломинка*, *тростник*. Только в стихотворении 1911 г. слова *омут* и *тростник* имеют прямое значение: «Стрекозы быстрыми кругами Тревожат черный блеск пруда, И вздрагивает, тростниками Чуть окаймленная, вода. То пряжу за собою тянут И словно паутину ткут, То, распластавшись, в омут канут, И волны траур свой сомкнут». В других стихотворениях и *омут*, и другие слова — метафоры или сравнения, значение которых меняется от стихотворения к стихотворению. В стихотворении 1910 г. «Неумолимые слова...» изображен распятый Христос, тело которого уподоблено стеблю лилии: *Омут* — «Стояли воины кругом На страже стынувшего тела; Как венчик, голова висела На стебле тонком и чужом. И царствовал и никнул Он, Как лилия в родимый омут, И глубина, где стебли тонут, Торжествовала свой закон». В стихотворении «Из омута злого и вязкого...» слово *омут* обозначает окружение поэта, который сравнивается с тростинкой: «Из омута злого и вязкого Я вырос тростинкой, шурша». В стихотворении, начинающемся строками: «В огромном омуте прозрачно и темно, И темное окно белеет», *омут* — комната, *соломинка* — образ сравнения к слову *сердце*: «А сердце, отчего так медленно оно И так упорно тяжелеет? То всю тяжестью оно идет ко дну, Соскучившись по милом иле, То, как соломинка, минуя глубину, Наверх всплывает без усилий». В

стихотворении «Соломинка» *омут* — зеркало («Мерцают в зеркале подушки, чуть белея, И в круглом омуте кровать отражена»), *соломинка* — женщина по имени Саломя⁴. Ассоциативная связь *омут* — *соломинка* разрывается. Слова употребляются порознь. В стихотворении 1915 г. слово *омут* расшифровано и становится основой образного движения: «В черном омуте столицы Столпник-ангел вознесен. В темной арке, как пловцы, Исчезают пешеходы, И на площади, как воды, Глухо плещутся торцы». Образ *омута* встречается и позже, попадая в новые контексты с новыми значениями: «В хрустальном омуте какая крутизна...», «Омут ока удивленный». *Солома* и *соломинка* в свою очередь продолжают существовать в разных ролях. В стихотворении «На розвальнях, уложенных соломой...», написанном одновременно с «Соломинкой», — *солома* имеет прямое значение. Стихотворения 1920 г. «За то, что я руки твои...» и «Когда городская выходит на стогны луна...», связанные общностью размера, также содержат слово *солома*, которое в первом имеет прямое значение: «И медленный день, как в соломе проснувшийся вол, На стогах, шершавых от долгого сна, шевелится», во втором — метафорическое: «И бледная жница, сходящая в мир бездыханный, Тихонько шевелит огромные спицы теней И желтой соломой бросает на пол деревянный». Еще одно употребление в стихотворении этого же времени: «Мне жалко, что теперь зима И комаров не слышно в доме. Но ты напомнила сама О легкомысленной соломе».

Таким образом, сменяющие друг друга стихотворения связывают повторяющиеся слова, смысловое наполнение которых, однако, не совпадает. В стихах Мандельштама одно и то же слово приобретает разные тропеические преломления, одновременно расширяется круг таких слов. Опорное слово тропа, повторяясь, вступает во все новые и новые смысловые отношения с меняющимися обозначениями реалий, так что возникают целые гнезда метафор и сравнений. Повторяющиеся образные характеристики приписываются разным предметам речи — и конкретным, и отвлеченным.

Для стихов Мандельштама характерны не только переключки отдельных слов-образов, но и развитие сквозных словесно-образных полей — человек, птица, зверь, насекомое, растение, камень, ткань, книга, речь, музыка, пища, вещь. Эти поля включают и слова в прямом значении, и метафоры и сравнения. Часть слов, принадлежащих к определенному полю, обозначает реалии. Часть слов этого же поля имеет две функции — и называет предметы, и их характеризует — через метафору или сравнение. И, наконец, некоторые слова используются только в тропах. Прямые обозначения и тропы в каждом из полей распределены своеобразно. В картине мира, отраженной в стихах Мандельштама, важное место принадлежит птицам. Помимо родового слова *птица*: «По воздуху летает птица» на протяжении всего творчества поэта используются обозначения разных видов птиц: «И трепещущая ласточка В темном небе круг чертит», «Люблю следить за чайкою крылатой», «Есть иволги в лесах», «И золотушный грач мелькает», «Думал — возьму посмотрю, как живет в Эривани синица», «Перед всем безлесным кругом Даже ворон оробел», «Не хочет петь линючий Ленивый богатырь — И малый, и могучий Зимующий снегирь» (*снегирь* — *богатырь* — рифма Державина). Прежде чем ще-

гол становится героем трех стихотворений, щеглы упоминаются в стихотворении «Я по лесенке приставной...»: «Из гнезда упавших щеглов Косари приносят назад». Упоминаются также петух, стрижи, горlinka, павлин.

Гнездо метафор и сравнений с центральным словом *птица* (и соответствующими видовыми обозначениями) складывается уже в ранних стихах Мандельштама. В сборнике «Камень» одно за другим следуют стихотворения, содержащие разные «птичьи» образы, которые отчасти отталкиваются от прямого обозначения птиц, отчасти чередуются с ними: «И тишину переплывает Полночных птиц певучий хор» — «И призрачна моя свобода, Как птиц полночных голоса» («Слух чуткий парус напрягает...»), «Я печаль, как птицу серую, В сердце медленно несуч. Что мне делать с птицей раненой?» («Скудный луч холодной мерою...»), «Божье имя, как большая птица, Вылетело из моей груди» («Образ твой мучительный и зыбкий...»). Этот ряд продолжается и за пределами «Камня»: «И только голос, голос-птица Летит на пиршественный сон», «И, птица смерти и рыдания, Влачится траурной каймой Огромный флаг воспоминанья За кипарисною кормой» («Еще далеко асфodelей...»), «Звезды живут, канцелярские птички, Пишут и пишут свои рапортники».

Как отмечали исследователи, широкий круг предметов речи характеризует повторяющееся слово *ласточка*. Это — слово, мысль: «Я слово позабыл, что я хотел сказать. Слепая ласточка в чертог теней вернется На крыльях срезанных», утро: «И серую ласточкой утро в окно постучится», мода: «И ласточкой кружится мода», брови: «И твердые ласточки круглых бровей Из гроба ко мне прилетели». Несколько тропов включают слово *голубь*: «И на грядки кресел с галереи Падают афишголубки», «Язык булыжника мне голубя понятней, Здесь камни — голуби, дома как голубятни», «С примесью ворона — голуби, Завороненные волосы».

Одновременно расширяется ряд видовых обозначений птиц, которые в свою очередь характеризуют разнообразные и разнотипные предметы речи: «И опять к равнодушной отчизне Дикой уткой взовьется упрек» (с опорой на реалию: «над озером сонным Крылья уток теперь тяжелы» («Воздух пасмурный влажен и гулок...»), «И ночь-коршунница», «родник журчит Цепочкой, пеночкой и речью», «И, как птенца, стряхнуть с руки Уже прозрачные виденья» («Грифельная ода»), «Только злой мотор во тьме промчится И кукушкой прокричит», «Воронеж — ворон, нож», «...смерть уснет, как днем сова...», «Белизна снегов гагачья», «И страусовы перья арматуры В начале стройки ленинских домов», «И налетит пламенных лет стая».

Разные конкретные преломления имеет традиционная образная параллель *человек — птица*. В стихотворении «Аббат» сопоставляются две ситуации: «Он Цицерона на перине Читает, отходя ко сну: Так птицы на своей латыни Молились Богу в старину».

Уподобление человека птицам включает в себя и уподобление птиц человеку, созданное цитатой, ср. «лесная Саламанка». Сопоставление *человек — птица* содержится и в более поздних стихах: «И тем печальнее, тем горше нам, Что люди-птицы хуже зверя» (1923), «Свахи-птицы свищут почесть Льстивую Наташе» (1937). Повторяется уподобление человека ласточке: «В священном страхе тварь живет, И каждый совершил душою — Как ласточка перед грозой — Неопиcуемый

полет» («Под грозowymi облаками...», 1910), «И живая ласточка упала На горячие снега». Это сопоставление соотносится с реалиями изображаемого мира: «чистые и честные китайцы Хватают палочками шарики из теста, Играют в узкие нарезанные карты И водку пьют, как ласточки с Янцзы».

Через образы птиц передаются разные варианты судьбы поэта: «А мог бы жизнь просвистать скворцом», «Я около Кольцова Как сокол закольцован». Птицам уподобляются другие поэты: «И, самый скромный современник, Как жаворонок, Жамм поет», «...заводил кавардак гоголек... Собиратель пространства, экзамены сдавший птенец, Сочинитель, щегленок, студентик, студент, бубенец», певица: «Ничего, голубка Эвридика, Что у нас студеная зима».

Сравнения человека с птицей носят и общезыковой характер: «Расхаживают в полотенцах турки, Как петухи, у маленьких гостиниц» («Феодосия»).

На фоне прямых обозначений: «Пока ягнята и волы На тучных пастбищах водились», «Чтоб сияли всю ночь голубые песцы Мне в своей первобытной красе», «Где арестованный медведь гуляет — Самой природы вечный меньшевик» и т. п. развиваются метафоры и сравнения со словом *зверь* и соответствующими видовыми обозначениями. Традиционная параллель *человек — зверь* включает и родовое слово: «И нянчишь зверушек-детей», «люди-птицы хуже зверя», «Если б меня смели держать зверем», и разные видовые преломления: «Чтоб мрамор сахарный толочь, Влезает белкой на Акрополь», «Как овцы, жалкою толпой Бежали старцы Еврипида», «зрители-шакалы», «Я тяжкую память твою берегу, Дичок, медвежонок, Миньона», «Десять пальцев — мой табунок! И вскочил, отряхая фалды, Мастер Генрих — конек-горбунок», «Чарли Чаплин, нажимай педаль, Чаплин, кролик, пробивайся в роль». Часть образных характеристик человека повторяется: «Я, как щенок, кидаюсь к телефону На каждый истерический звонок», «Италийские чернорубашечники, Мертвых цезарей злые щенки»; «Сядь, Державин, развалился, Ты у нас хитрее лиса», «Любезный Ариост, посольская лиса».

Кроме того, со зверями сравниваются вода: «Вода глубокая течет, Крутятся, играя, как звереныш», век: «Век мой, зверь мой», душа эпохи: «Я говорю с эпохою, но разве Душа у ней пеньковая, и разве Она у нас постыдно прижилась, Как сморщенный зверек в тибетском храме». Тропы включают видовые обозначения зверей: котята, кошка: «Здесь клички месяцам давали, как котятam», «Дикой кошкой горбится столица», «Дикая кошка — армянская речь», волк, волчица: «Мы смерти ждем, как сказочного волка», «Мне осень добрая волчицею была», вол: «И медленный день, как в соломе проснувшийся вол, На стогнах, шершавых от долгого сна, шевелится», кость тапира: «И лопастью пропеллер лоснится, Как кость точеная тапира».

Насекомые в стихах Мандельштама — кузнечик, пчелы, медуницы и осы, шмель, бабочка, стрекоза, светляки, комар. В стихотворении «Ламарк» есть и само слово *насекомые*: «Мы прошли разряды насекомых С наливными рюмочками глаз». В тропы включаются повторяющиеся слова *стрекоза*, *пчелы*. Как отметил К. Ф. Тарановский, строки «И, если в ледяных алмазах Струится вечности мороз, Здесь — трепетание стрекоз Быстроживущих, синеглазых» в стихотворении «Медлительнее снежный улей...» подсказаны концом стихотворения А. Белого «Зима»⁵: «Пусть

за стеною, в дымке блеклой, Сухой, сухой, сухой мороз, — Слетит веселый рой на стекла Алмазных, блещущих стрекоз». Однако смысловое наполнение слова *стрекоза* — иное, чем у Белого, речь идет о вуали. Стихотворение содержит и другую цитату из А. Белого. «Снежный улей» напоминает «пчелиные» образы «Кубка метелей»: «Ты, метель, — улей белых пчел». Снежный улей развертывает сопоставление снежинок с пчелами и начинает «пчелиные» образы Мандельштама. Для Белого стрекозы и пчелы — явления одного порядка — снег, морозные узоры. Мандельштам противопоставляет зиму и лето, снежный улей и стрекоз. Стрекоз вспомнил Мандельштам и в стихах на смерть А. Белого: «Как садятся стрекозы, не чуя воды, в камыши, Налетели на мертвого жирные карандаши», «О Боже, как жирны и синеглазы Стрекозы смерти». Но и эти стрекозы не имеют у А. Белого аналогии. Кроме того, стрекозы попадают в один ряд с другими насекомыми и обозначают в соответствии со складывающимися в литературе ассоциативными связями достижения техники: «По набережной северной реки Автомобилей мчатся светляки, Летят стрекозы и жуки стальные», ср. у Блока: «стада стальных стрекоз» («Комета»).

Во внутренне связанных стихотворениях сравнение с пчелами сопровождает разные предметы речи: «На каменных отрогах Пиэрии Водили музы первый хоровод, Чтобы, как пчелы, лирники слепые Нам подарили ионийский мед», «Нам остаются только поцелуи, Мохнатые, как маленькие пчелы, Что умирают, вылетев из улья». Последнее сравнение имеет опору в тексте. Оно отталкивается от прямого обозначения реалии: «Возьми на радость из моих ладоней Немного солнца и немного меда, Как нам велели пчелы Персефоны». До того, как в стихах Мандельштама появляются пчелы, связанные с античной традицией, в стихотворении «Домби и сын» использован образ, имеющий какое-то иное происхождение: «Как пчелы, вылетев из улья, Роятся цифры круглый год. А грязных адвокатов жало Работает в табачной мгле».

Кроме того, через все творчество поэта проходят сравнения с другими насекомыми: «Скользнула-мелькнула коляска, Легкая, как мотылек», «Что поют часы-кузнечик», «Как мертвый шершень возле сот, День пестрый выметен с позором», «Был от поленьев воздух жирен, Как гусеница, на дворе», «И в темноте растет кипенье — Чайнок легкая возня, Как бы воздушный муравейник Пирует в темных зеленях», «Среди ремесленного города-сверчка». К этому ряду относится и сравнение-приложение *деревушка-гнида*. Обращение к сниженным словам, характерное для позднего творчества Мандельштама, накладывает отпечаток и на характер тропа: «Он глядит в бинокль прекрасный Цейса — Дорогой подарок царь Давида, — Замечает все морщины гнейсовые, Где сосна иль деревушка-гнида».

Мир реалий и образная система Мандельштама последовательно соотносятся. Прямая связь тропа с изображаемым миром дополняется связью косвенной. Часть предметов, характерных для изображаемого мира, не имеет самостоятельной значимости в стихах О. Мандельштама, а входит через образ сравнения, в котором соединены два плана. За изображенной ситуацией стоит иная, не изображенная, в которой образу сравнения соответствует реалья. В стихотворении «Золотистого меда струя из бутылки текла...» сравнение «Как тяжелые бочки, спокойные катятся дни...» опирается на изображенную ситуацию; образ другого сравнения: «Ну, а в комнате белой,

как прялка, стоит тишина» — связан с темой этого отрывка, с судьбой Пенелопы и Одиссея, о которых речь идет прямо. В стихотворении «Я вернулся в мой город, знакомый до слез...» через троп введенная ситуация, не изображенная непосредственно: «И всю ночь напролет жду гостей дорогих, Шевеля кандалами цепочек дверных». Отношение слова и вещи в стихах Мандельштама двойственно — слово то отрывается от вещи и начинает существовать независимо от нее, приобретая разные смысловые наполнения, то возвращается к ней. Двойственно и отношение тропа к традиции. Часть тропов развивает устойчивые смысловые связи, часть создает новые.

В поэзии О. Мандельштама не только часть слов имеет несколько тропеических применений, но и часть реалий имеет разные образные соответствия. Это, прежде всего, человек, который уподобляется птице, зверю, рыбе, цветку, дереву, луне, солнцу, фонарику, и такие реалии, как небо, земля, день, город: небо — «купол небес», «И неживого небосвода Всегда смеющийся хрусталь», «На бледно-голубой эмали», «...Неба пустую грудь Тонкой иглою рань», «небо мертвенней холста», «А близорукое шахское небо — Слепорожденная бирюза», «А небо, небо — твой Буонаротти», «А над ними неба мреет Темно-синяя чума».

При помощи тропов изображаются разные города и разные облики одного города: Санкт-Петербург — «В черном омуте столицы», «Спит Москва, как деревянный ларь», «Зашумела, задрожала, Как смоковницы листва, До корней затрепетала С подмосковными Москва», «Не город — орешек каленый». Город уподобляется живому существу — человеку, животному, птице, насекомому: «Она в торговле хитрая лисица, А перед князем — жалкая раба» (1918), «Дикой кошкой горбится столица», «Окружена высокими холмами, Овечьим стадом ты с горы сбегаешь», «Мы с тобою поедem на “А” и на “Б” Посмотреть, кто скорее умрет, А она то сжимается, как воробей, То растет, как воздушный пирог», «Воронеж — ворон, нож», «среди ремесленного города-сверчка», «Иль на трамвае охлестнуть Москву... Ей некогда: Она сегодня в няньках — Все мечется», «курва Москва», «А город от воды ополоумел, — Как он хорош, как весел, как скуласт», «Рим — человек»; земля: «Земли девической упругие холмы Лежат спеленатые туго» (1920), «Говорим — И они стояли на земле, Неудобной, как хребет осла» (1923), «Земля, словно плешина, рыжая», «... Чтоб кружилась каруселью Кисло-сладкая земля» (1931), «И все-таки земля — проруха и обух» (1935), «Несется земля — меблированный шар» (1935), «Я к губам подношу эту зелень — Эту клейкую клятву листов, Эту клятвопреступную землю: Мать подснежников, кленов, дубков», «Воздух замешен так же густо, как земля». Разные образные соответствия имеют отвлеченные понятия: *пространство*: «Колтуном пространства дышал», «Давайте все покроем заново Камчатной скатертью пространства», «И дугами парусных гонок Открытые формы чертя, Играть пространство спросонок, Не знавшее люльки дитя», *век*: «Век мой, зверь мой», «Мне на плечи кидается век-волкодав», «век-властелин».

Некоторые слова в одних стихотворениях обозначают реалии, в других стихотворениях они представляют собой опорное слово тропа. Некоторые тропы О. Мандельштама имеют двусторонний характер, и они симметричны: «И по-звериному воем людье, И по-людски куролесит зверье». Обоюдные тропы (А. Потеб-

ня) связывают и разные стихотворения. Образной параллели *люди — овцы*: «Как овцы, жалкою толпой Бежали старцы Еврипида» (1914) соответствует параллель *овцы — люди*: «Обиженно уходят на холмы, Как Римом недовольные плебеи, Старухи овцы — черные халдеи, Исчадье ночи в капюшонах тьмы» (1915); ср. *стадо — люди*: «Как народная громада, Прошибая землю в пот, Многоярусное стадо Пропыленную армадой Ровно в голову плывет». Образной параллели *люди — птицы* соответствует параллель *птицы — люди*: «И маршируют повзводно полки Птиц голенастых по желтой равнине». В стихотворении «Природа — тот же Рим...» сконцентрированы уподобления явлений природы — городу: «Природа — тот же Рим и отразилась в нем. Мы видим образы его гражданской мощи В прозрачном воздухе, как в цирке голубом, На Форуме полей и в колоннаде рощи».

У Мандельштама есть и обратные уподобления — города — природе: «роща портика», «И светлой улицей, как просекой прямой, Летели лошади по зелени густой». Уподобление рукотворного, культуры природе отражено в сочетаниях со словом лес: «лес органа», «Колоколов дремучий лес», «стеклянный лес вокзала», «Целый лес незваных кораблей», «Стихийный лабиринт, непостижимый лес» — о Notre Dame, «лес смычка»; есть, впрочем, и «грузный лес тенет», и «воздуха прозрачный лес».

Если только что рассмотренные конструкции симметричны — в смысловом отношении, то в некоторых конструкциях одно и то же слово может передавать то предмет, то образ сравнения, другие же члены конструкций не соотнесены, так что смысловые отношения у них несимметричны: «Природа — тот же Рим» — «Я так же беден, как природа»; «Прозрачной слезой на стенах проступила смола», «...вдыхая запах Смолистых слез, проступивших сквозь обшивку корабля» — «За смолу кругового терпенья»; «И печальна так и хороша Темная звериная душа: Ничему не хочет научить, Не умеет вовсе говорить И плывет дельфином молодым По седым пучинам мировым» — «Изредка выскочит дельфина колесо»; «И падают стрелы сухим деревянным дождем, И стрелы другие растут на земле, как орешник» — «башни стрельчатой рост!», «Мысли живой стрела»; «И лес безлиственный прозрачных голосов Сухие жалобы кропят, как дождик мелкий» (1920) — «В сбруе тонкого дождя»; «Тает в бочке, словно соль, звезда» — «Я дышал звезд млечных трухой» (1922), «звезды Золотые в темной кошельке» («Золотой», 1912); «А квакуши, как шарики ртути, Голосами сцепляются в шар» — «Лягушкой застыл телефон» (1933), «хляби хлеба» — «И снег хрустит в глазах, как чистый хлеб, безгрешен», «На скале черствее хлеба — молодых тростинки рош».

Наряду со сравнением человека с деревом используется параллель *дерево — человек*, которая передается и прямо: «Деревья-бражники шумели», «И деревья — брат на брата — Восстают», «Деревья, почками набухшие на малость, Стоят как пришлые» («Старый Крым», 1933), и косвенно: «Художник нам изобразил Глубокий обморок сирени», «А тополь встал самолюбиво». В стихотворении «Золотистого меда струя...» виноградные кусты уподобляются людям: «Я сказал: виноград, как старинная битва, живет, Где курчавые всадники бьются в кудрявом порядке». Уподобление цветения бою, битве разворачивается в позднем стихотворении «На

меня нацелились груша да черемуха...», в котором звуко-смысловая ассоциация «кисти — кистени» подкрепляет глаголы *нацелились*, *бьют*.

Несимметричны подобные конструкции и потому, что не совпадает количество употреблений одного и того же слова в качестве предмета и в качестве образа сравнения. Например, слово *солнце* как предмет сравнения входит в сравнения в ранних стихах: «Как с небесного древа клонилось, как плод перезрелый, Слишком яркое солнце...»; или «Над морем солнце, как орел, дрожит», в антропоморфную метафору: «А солнце щурится в крахмальной нищете — Его прищур спокоен и утешен». Неизмеримо длиннее ряд сочетаний, в который это слово входит как образ: «Солнцем истины палим», «Страсти... Солнце черное», «Вот дароносица, как солнце золотое, Повисла в воздухе», «Там каноническое счастье, Как солнце, стало на зенит», «Восходишь ты в глухие годы, О солнце, судия, народ!», «И вчерашнее солнце на черных носилках несут», «солнце рыжего ума взошло в глуши», «Солнц подсолнечника грозных Прямо в очи оборот». Как писала Н. Я. Мандельштам, «бродячая строчка, тема, слово, придя, никогда уже не уходит, но ищет полного воплощения, хотя бы через много лет»⁶. Наблюдения над тропами О. Мандельштама это подтверждают.

Литература

1. О. Мандельштам. Слово и культура. М., 1987. С. 42
2. Н. Струве. Осип Мандельштам. Томск, 1922. С. 171—173.
3. М. Л. Гаспаров. Эволюция лирики Мандельштама // Жизнь и творчество О. Э. Мандельштама. Воронеж, 1990.
4. М. Л. Гаспаров. Поэт и культура // De visu. М., 1993. № 10. С. 54.
5. О. Мандельштам. Камень. Л., 1990. С. 290.
6. Н. Я. Мандельштам. Комментарий к стихам 1930—1937 // Жизнь и творчество О. Э. Мандельштама. Воронеж, 1990.



О соотношении прямого и метафорического словоупотребления в стихах В. Хлебникова*

Для Хлебникова характерно пристальное внимание к реальному миру. В его стихах множество конкретных картин, переданных словами в прямом значении: «Хинное дерево С корой голубой Покрыто улитками», «И в горном ущелье Над водопадом гремучим В белом белье ходят ханы Тянуть лососей Длинною сеткою на шесте». Слова в прямом значении организуют информативное повествование, почти дневник: «Корни смоковницы (Я на них спал)», «Целых два дня я питался лесной ежевикой», «Очень устал. Со мною винтовка и рукописи, Лаает лисица за кустами» («Труба Гуль-муллы»). В стихотворении «Ручей с холодной водой...» Хлебников бесстрастно информирует о событиях: «Чека за 40 верст меня позвала на допрос», «Через день Чека допрос окончила ненужный». В основе некоторых текстов Хлебникова лежит перечисление конкретных реалий. Перечисления его включают представителей одного вида. Перечисления Хлебникова — это однородные члены в полном смысле этого слова.

В отличие, например, от Пастернака, объединяющего в своих перечислениях, самые разнообразные и разнородные реалии, Хлебников в «Зверинце» перечисляет зверей и птиц, в стихотворении «Русь зеленая в месяце Ай...» перечисляет грибы: «В лес по грибы. Здесь сыроежка и рыжий рыжик С малиновой кровью, Желтый груздь, мохнатый и круглый, И ты, печерица, Как снег, скромно-белая. И белый, крепыш с толстой головкой». В стихотворении «В лесу. Словарь цветов» перечислены цветы, среди которых и такие, которые не были предметом внимания поэзии: пижма, калужница, дурника, молодика, богинины чеботы.

В развернутых текстах сочетаются информативное повествование и перечисление конкретных реалий. В этом отношении характерно стихотворение «Голод», в котором перечисляются разные виды пищи-растения, живые существа: «Дети, разведчики леса, Бродят по рощам, Жарят в костре белых червей, Зайчью капусту,

* Публикуется по: Язык как творчество: Сб. ст. к 30-летию В. П. Григорьева. М., 1996. С. 43—49.

гусениц жирных Или больших пауков — они слаще орехов. Ловят кротов, ящериц серых, Гадов шипящих стреляют из лука, Хлебцы пекут из лебеды. За мотыльками от голода бегают: Целый набрали мешок».

Одна из особенностей Хлебникова — географическая точность его произведений. По его стихам можно составить карту его странствий. Географические названия выносятся в заглавие его стихотворений: «Крымское», «Алферово», «Ночь в Галиции», «Ночь в Персии», «Пасха в Энзели», «Хаджи-тархан», «Шествие осеней Пятигорска», «Переворот во Владивостоке». С географических названий начинаются некоторые стихотворения Хлебникова: «Могила вольности — Каргемиль и Гуниб», «Я переплыл залив Судака», «Сегодня Машук, как борзая...», «На родине красивой смерти — Машуке», «Перед закатом в Кисловодск...», «Саян здесь катит вал за валом».

Место прямого слова обусловлено тем, что в стихах Хлебникова нет низких реалий и запретных тем. В стихотворении 1921 г. сформулированы важные для поэта мысли: «Мой белый божественный мозг Я отдал, Россия, тебе: Будь мною, будь Хлебниковым. Сваи вбивал в ум народа и оси, Сделал я свайную хату “Мы — будетляне”. Все это делал, как нищий, Как вор, всюду проклятый людьми». Начинается же оно картинкой, где главные действующие лица — вши: «Вши тупо молились мне, Каждое утро ползли по одежде, Каждое утро я казнил их — Слушай трески, — Но они появлялись вновь спокойным прибором».

Хлебникова легко совмещает разномасштабные предметы и явления, извлекая из подробностей быта некий общий смысл. Например, в стихотворении «На глухом полустанке...»:

На глухом полустанке
С надписью «Хопры»,
Где ветер оставил «Кипя»
И бросил на землю «ток»,
Ветер дикий трех лет,
Ветер, ветер,
Сломав жестянку, воскликнул:
«Вот ваша жизнь!»
Ухая, охая, ахая, всей братвой
Поставили поваленный поезд,
На пути — катись.
И радостно говорим все сразу: «Есть!»
Рок, улыбку даешь?

Конкретное предметное слово в прямом значении — лишь одна составная часть стиля Хлебникова. Стихи Хлебникова насыщены тропами. Как писал Мандельштам, «Хлебников написал даже не стихи, не поэмы, а огромный всероссийский требник-образник, из которого столетия и столетия будут черпать все, кому не лень». В мире Хлебникова реалия и троп связаны. Прямое обозначение одного текста в другом — образ. Стихотворение «Курган» начинается строкой: «Копье

татар чего бы ни трогало — Бессильно все на землю клонится». В стихотворении «Тризна» *копье* — опорное слово метафоры: «Люди мы иль *копья* рока Все в одной и той руке?». Аналогичные переключки существуют и между другими словами в разных значениях: *конь*, *сивка*, *конница*: «Полно, *сивка*, видно тра Бросить соху» — «Ну, тащися, *Сивка* Шара земного», «Летит в Сибирь — Сибири *конница*»; «Несется *конь*, похищенный цыганом»; «*Кони* трутся боками, ремнями седла» — «Придет пора, И слухов *конница* По мостовой ушей Несясь, копытом будет цокать», «...сажая на *коней* ветра мгновенного, В зубы ветру смотря и хвост подымая, Табор цыган золотых, Стан бродят осени, полон охоты летучей, погони и шипа»; *борзая*: «Бредят *борзые* и гончие, Барин коня своего остановит» — «Сегодня Машук, как *борзая*», «Волны, синие *борзые*...», *черепаха*: «*Черепахи* вытягивали шеи, точно удивленные» — «черепаха жизни», *лебедь*: «Бог, водами носимый, Ячаньем встречен *лебедей*» — «облако-*лебедь*», *подсолнух*: «Стали черными, ослепли золотые глазята *подсолнухов*» — «Неба священный *подсолнух*», «Подкошенный *подсолнух*, я Сегодня падаю на землю», «Человек Сидит рыбаком у моря смертей, И кудри его, как *подсолнух*, Отразились в серебряных волнах», *тополь*: «Наверное, стройные *тополи* Смотрят на праздник в пыли» — «Его хребет стоит, как *тополь*, А не лежит хребтом зверей», «Ты, как *тополь* стеклянный, Упав с высоты, О, ручей, за поляной Вод качая листы», «Я стройна, как гордый *тополь*, Неприступна с всех сторон», *листья*: «Ветер осени Швырял *листьями* в небо, горстью любовных писем» — «С журчаньем, свистом Птицы взлетать перестали. Трепещущим *листом* Они не летали», «*Лист* города, изглоданный Червем полета», «Случалось так, чтоб ушлые и непришедшие века Были *листом* для червяка?». Таких параллелей можно привести множество. Слово, таким образом, имеет несколько образных преломлений. В то же время это лишь небольшая часть определенного семантического поля.

Еще одна важная особенность тропов Хлебникова — их двусторонний характер. Человек сравнивается со зверями и птицами, птицы и звери сравниваются с людьми. На этом основана часть тропов «Зверинца».

Дерево сравнивается с человеком: «Как полководцы, Стояли тихо тополя», «старые мшистые деревья стояли в сумраке важно, как старики», человек — с деревом: «С ней вдвоем, Как над речной долиной дуб, Сидел певец».

Более редкое сопоставление: с одной стороны, «Мощным берегом Волги Ломоть лежит каравая — Укором, утесом, чтобы на нем Старый Разин стоял, Подымаясь как вал», с другой — «Буханка камней».

Эти основные особенности тропов отражаются в конкретных стихотворениях, во многом определяя их строение. Рассмотренные приемы словоупотребления — в то же время конструктивные принципы организации текста.

Обозначение реалии и троп взаимосвязаны. Текст характеризует переход от обозначения реалии к тропу: «И синели крылья бабочки, Точно двух кумирных бабочки <...> Глаза серые доски Глубы и плоски. И на них мотылек Крылами прилет <...> Камень кумирный <...> Смело смотри большим мотыльком».

Возможен и переход от тропа к реалии: «Пришел и сел. Рукой задвинул Лица пылающую книгу. И месяц плачущему сыну Дает вечерних звезд ковригу. “Мне много ль надо? Коврига хлеба И капля молока. Да это небо Да эти облака!”».

Оба эти приема совмещаются. В стихотворении «Ручей с холодною водой...» слово *деревня* сначала входит в метафору, затем имеет прямое значение, а слово *дерево* сначала употреблено в прямом значении, затем представляет собой образ сравнения: «И груша старая в саду, на ней цветок богов — омега раскинула свой город, Могучее *дерево* мучая *деревней* крови другой, цветами краснея, — Прощайте все! Прощайте, вечера, когда ночные боги, седые пастухи, в *деревни* золотые вели свои стада. Бежали буйволы, и запах молока вздымался *деревом* на небо И к тучам шел».

Троп и реалия связаны не только прямым повтором, но и родо-видовыми отношениями: «Застыли сказочными птицами Отцов письма в поднебесьи. Внизу седое краснолесье Поет вечерними синицами».

Помимо таких простых отношений между тропом и реалией возможны и более сложные. Троп предваряет сюжетное развитие стихотворения. Стихотворение, которое начинается тропами, связанными темой убийства, смерти: «Как два согнутые кинжала, Вонзились в небо тополя, И, как усопшая, лежала Кругом широкая земля» — кончается реальным убийством: «А утром скрывает в море подруга Его счастливый заколотый труп».

Повторяющиеся тропы концентрируются в параллельных конструкциях, непосредственно примыкают друг к другу или оторваны друг от друга: «Я продырявлен копьями Духовной голодухи, Истыкан копьями голодных ртов», «Каменное зеркало гор. Я на горах. Зеркало моря находится По ту сторону...», «И, выстрелом слов сквозь кольчугу молчания, Мелькали великие реки... А там, кольчугой пен дыша, Сверкали волны Иртыша».

Повторяющиеся опорные слова связывают начало и конец стихотворения: «Если я обращаю человечество в часы И покажу, как стрелка столетий движется...» — «Часы человечества, тикая, Стрелкой моей мысли двигайте».

Опорные слова тропов принадлежат к одному семантическому полю. Однотипные образы основаны на синонимах: «Растений храмы» — «святылища растений» («Ручей с холодною водой»), «Кубари веселых волн» — «Буря вертится волчком» — «Море вертится юлой» («Море»).

Образное единство стихотворения создают слова, связанные родо-видовыми отношениями. В «Береге невольников» ряд реалий объединяют сравнения с животными, развертывающие параллель *люди — скот*: «Пришли; смотрят глупо, как овцы... Хлопают по плечу: “Хороший, добрый скот!” Бодро пойдет на уру Стадом волов... Будет работать, Как дикий скот Буйным рогом... “Бегают, как жеребец. Рысь! Сила! Что, в деревне, Чай, осталась кобыла?”... Слушайте вой Человеческой говядины Убойного и голубого скота».

Орудия убийства также сравниваются с животными: «Пушки... Стадом чугунных свиней, Чугунными свиньями жрали нас». С животными сравниваются заводы: «Как слоны, высоко подняв хоботы, Заводы трубили Зорю Мировому братству: просыпайся... Заводы ревут: “Руки вверх” богатству. Слонов разъяренное стадо».

Разные реалии связывают однотипные видовые обозначения. В поэме «Лесная дева» ряд соотнесенных тропов образуют слова *ручей, водопад, омут, водоем, озеро*: «Пылают взоров синих колос, Звучит *ручьём* волшебным голос! И персей белизна струится до ступеней, Как *водопад* прекрасных гор», «Она, заснув с ласкающей свободой, Была как *омут* ночью или *водоем*», «Храма любви блещут чертоги, Как ночью блещущий *ручей*. Нет сомнений, нет тревоги В беглом *озере* ночей».

Слова, принадлежащие к одному семантическому полю, не только имена, но и глаголы, связывают разные реалии. В поэме «Три сестры» разные реалии связаны тропами семантического поля *вода*: «Как воды полных озер За темными ветками ивы, Блестели глаза у сестер», «И волосы темного хлеба Волнуются, льются назад», «Те волосы — золота темного мед, Те волосы — черного хлеба поток», «И время столетиями цедится», «Поверили звезд водоему Ее молодые лета», «Одежда бела и чиста; Как пены далеких озер».

В некоторых стихотворениях есть центральный образ, от которого ответвляются частные образы, развивающие и конкретизирующие его. Часть стихотворения «Э-э! Ы-ым!» — весь в поту...» содержит развертывание тропа «Весенних запахов и ветров пулемет»:

Весенних запахов и ветров пулемет — <...>
В нахмуренные лбы и ноздри,
Ноздри пленя пулями красоты обоняния,
Стучал проворно «ту-ту-ту».
Цветы вели бои, воздушные бои пылью,
Сражались пальбою пушечных запахов,
Бились битвами запахов:
Кто медовее — будет тот победитель. <...>

Люди, учитесь новой войне,
Где выстрелы сладкого воздуха,
Окопы из брачных цветов,
Медового неба стрельба, боевые приказы.

В «Береге невольников» развертываются два сходных образа — «соломорезка войны» и «струганок войны»: «Соломорезка войны Железною решеткою Втягивает Все свежие И свежие колосья С зернами слез Великороссии» — «Колосья синих глаз, Колосья черных глаз Гнет, рубит, режет Соломорезка войны», «Струганок войны стругает, скобля, Русское мясо... Множество стружек — Мертвые люди!»

Соотношение тропа и слова в прямом значении имеет еще один способ выражения. В основе развертывания тропов лежат картинки реальной жизни. Бабочка залетела в комнату и бьется о стекла — «Мне, бабочке залетевшей В комнату человеческой жизни, Оставить почерк моей пыли По суровым окнам, подписью узника, На строгих стеклах рока. Так скучны и серы Обои из человеческой жизни! Окон прозрачное “нет”!» («Зангези»). Дети что-то пекут в жаровнях: «Дети пекут улыбки больших глаз В жаровнях темных ресниц И со смехом дают случайным

проходим» («Тиран без Тэ»). Кто-то пролил чернила на скатерть: «Наш», — сказали цветы — Золотые чернила На скатерть зеленую Неловкой весною пролитые» (Тиран без ТЭ).

Некоторые реалии имеют множественные образные соответствия. Например, глаза: жемчуг, озера, колосья, сапоги и т. п. Этот же тип отношений между реалией и тропом характерен и для некоторых текстов. Объединяются два тропа: «Пышных кос ее струя, По хребту бежит змея»; «Лишь башня из синих камней <тонкой> березой на темном мосту Смотрела Богоматерью и перевязывала раны», — «Черные сосны в снегу, Черные сосны над морем, черные птицы на соснах — Это ресницы. Белое солнце, Белое зарево — Черного месяца ноша, — Это глаза».

Объединение тропов имеет и развернутый характер: «Черные волосы падали буйно, как водопад, Десятками лет никем не покошены, Стрижки не зная, — Волосы падали Черной рекой на плечо. Конский хвост не стыдился бы этих веревок, Черное сено ночных вдохновений, Стога полночей звездных, Черной пшеницы стога». Так строятся и более развернутые тексты, очерчивающие круг ассоциаций, которые вызывает определенная реалия, например: «Москва, ты кто?...».

Цепи тропов, какой бы вид они ни принимали, создают единство текста. Фрагментарность стихов Хлебникова сочетается с образным единством и в значительной мере перекрывается им. Незаконченные, открытые, они тем не менее закончены. Тексты Хлебникова отличаются ролью тропов в них. То, что в одном тексте — частный прием, в другом — основной конструктивный принцип. Однотипные образы связывают разные произведения Хлебникова, например, образы, развивающие параллель «мир — книга» в стихотворениях «Ручей с холодной водой...», «Город будущего» и т. п.

Наряду с текстами, которые более или менее последовательно выдержаны в одном ключе — прямом или тропеическом, для Хлебникова характерны «смешанные» тексты, в которых сосуществуют оба ключа, оба принципа. В «Зверинце» чередуются отрезки, выдержанные в информативном и в ассоциативном ключе. «Ручей с холодной водой...» начинается с информативного повествования, затем идут фрагменты, в которых густо сконцентрированы тропы.

Мир, по Хлебникову, организован как стихотворение, стихотворение организовано как мир. Последовательное развитие одних и тех же образов и приемов создает единство хлебниковского творчества, делая его единой книгой.



О варьировании тропов в прозе Е. Замятина*

Один из способов организации текста в русской литературе XIX—XX веков — обратимость тропов, превращение сравнений в метафоры и обратно¹. Этот прием известен разным прозаикам и поэтам XIX в. В литературе начала XX в. он активизируется и в стихах, и в прозе. В особенности характерна обратимость тропов для прозы Е. Замятина, который использует соотнесенные тропы на протяжении всего творческого пути — вне зависимости от того, каков повествователь в соответствующем произведении и что определяет стилистический облик текста: установка на характерологичность или установка на литературность.

Замятин как бы выясняет возможности приема, расширяя круг способов выражения идеи сравнения. В его прозе представлены союзные сравнения, творительный сравнения, сравнение-приложение (именительный сравнения), метафора-сравнение, метафора-загадка, метафорическая перифраза, метафорический эпитет, глагольная метафора, метафорическое наречие, конструкция тождества. В прозе Замятина активизируются тропы, мало распространенные в литературе XIX в.: сравнения-приложения, метафорические перифразы, одночленные метафоры-загадки.

Ряд соотнесенных тропов дополняют новообразования, также передающие идею сравнения. Это метафорические наречия: *стеклянно, мраморно, четырехугольно*; сложные прилагательные разного характера: *каменнозубый, рыбаглазый, крылоухий, негрозубый; скорпионообразный, мамонтоподобный; чугунно-летучие* и т. п.; сложные существительные: *слоно-автобусы, шаро-головы*; отвлеченные существительные: *телячество*.

Тропы не только имеют самостоятельность, но и взаимодействуют друг с другом, образуя соотнесенные пары и ряды. Простой повтор тропов — лишь одна из возможностей, которую использует Замятин: «Замахал Тихмень руками, как мельница» — «А как же не смеяться, ежели нос у Тихменя такой длинный и свернут

* Публикуется по: Семантическая системность языковых единиц. Самара, 1997. С. 53—63.

¹ Кожевникова Н. А. Об обратимости тропов // Лингвистика и поэтика. М., 1979.

налево и ежели машет он руками, как мельница-ветрянка» («На куличках»); «В крошечной коробочке-каюте, минуту подумав, я твердо продиктовал...» — «Рядом с аппаратной — маленькая коробочка-каюта» («Мы»).

На фоне устойчивых повторяющихся тропов существуют варьирующиеся тропы, во многом определяющие своеобразие прозы Замятина.

Тропы отличаются друг от друга порядком составных частей. Меняются местами составные части сложного эпитета: «белокипенная лайка», «кипенно-белая лайка» («Север»); сравнения-приложения, которые можно истолковать как сложные слова: «улыбка-укус», «укус-улыбка» («Мы»).

Соотносятся и сменяют друг друга в тексте тропы одного типа — сравнения или метафоры.

В повести «Алатырь» противостоящие друг другу характеристики персонажа переданы союзными сравнениями, которые отличаются друг от друга союзом: «И часу не прошло — вышел Костя светел, что новенький месяц» — «Бледный, как месяц на ущербе...»

Сравнительный оборот сменяется творительным сравнения: «Родила в миру девять детей, все дочери, и все — в мать: маленькие, синеглазые, вперевалочку — как уточки-водоплавки» — «Уточкой-водоплавкой переваливалась, хлопотала хозяйка, сухонькая, черненькая...» — «И уточкой-водоплавкой в соседнюю комнату, зазвенела тарелками» («Сподручница грешных»).

Союзное сравнение преобразуется в сравнение-приложение: «Запомнились только его пальцы: они вылетали из рукавов юнифы, как пучки лучей» — «пальцы-лучи», «лучи-пальцы» («Мы»).

Сравнение — источник разнообразных тропов. Соотносятся творительный сравнения — конструкция тождества: «Сердце екнуло, оторвалось от ветки — и вниз, вниз — медленным, спелым осенним листом вниз...» — «Сердце опять екнуло, но уже по-другому; теперь оно было — весенний упругий лист...» («Все») и, напротив, конструкция тождества — творительный сравнения: «Матрена-Плясея — широкая, теплая, ласковая русская печь-мать» — «Снизу из становища ползет к часовне широченная, грузная — расплзлась во все стороны печью — бабка Матрена» («Север»).

На фоне сравнений существует метафорический эпитет: «Но после третьей талии, как всегда, уж дрожали у Семена Семеныча руки, все чаще смахивал с лица — и лицо все больше выцветало, все больше становилось похоже на старый дагерротип из альбома» — «Семен Семеныч встал. Улыбнулся — так, как улыбаются лица на дагерротипах...» — «Розовеет выцветшая, дагерротипная улыбка, Семен Семеныч поднимает глаза» — «И испуганно, мутно, как дагерротипы в альбоме, глядит Семен Семеныч» («Детская»).

Сложное прилагательное, содержащее указание на сравнение, сменяется сравнением-приложением. Таково соотношение тропов «слоноподобные кровати» — «кровати-слоны» в повести «На куличках»: «...тверезый Тихмень — как огня бежал всегда этого приюта любви, двух слоноподобных кроватей, двух рядом почивающих на вешалке китайских халатов...» — «Да, здесь все, как было и в тот святочный

вечер: кровати-слоны, на вешалке халаты», с перестановкой составных частей: «А из капитаншина будуара, он же и спальня с слонами-кроватями, слышен веселый Катюшкин смех».

Сравнение соотносится с метафорической перифразой: «Алые, как кровь, цветы-губы женщин» — «Наверху, перед Ним — разгоревшиеся лица десяти женских нумеров, полуоткрытые от волнения губы, колеблемые ветром цветы» («Мы»).

Сравнение — источник метафоры-сравнения. Так соотносятся творительный сравнения и метафора-сравнение в «Рассказе о самом главном»: «Перед крыльцом съезжей — спины, от ветра вздутые пузырями рубахи, выдубленные солнцем голенища шей, галдеж, гомон» — «На спинах — вздутые ветром пузыри рубах». Метафоры-сравнения возникают и на основе конструкций тождества: «Морщины на лбу — ряд желтых неразборчивых строк» — «Лоб — огромная лысая парабола, на лбу желтые неразборчивые строки морщин» («Мы»).

Слово в прямом значении и его метафорическое соответствие отделены друг от друга и имеют самостоятельность. Затем они утрачивают самостоятельность и объединяются, образуя в одних случаях метафорическую перифразу: «Небо белое, пуховое, близкое — опять скоро снег пойдет. А по зиме — неведомый добрый человек расстелил белую бумагу, и вот сейчас будут на ней, чистой, люди какую-то историю писать — веселую или страшную» — «К полудню по нехоженому снегу — по белой бумаге — наследили солдаты» («Непутевый»), в других — метафору-сравнение: «И разряд совершился: хлынул дождь. Все от восемнадцати до пятидесяти спасались в подъезды, в подворотни и оттуда глядели на шуршащий, сплошной стеклярусный занавес» — «Вся Роза Люксембург была сейчас театральным залом: стеклярусный дождевой занавес раздвинут, логи-подворотни полны публикой...» («Икс»).

И наконец, как сквозное обозначение реалии может закрепляться метафора-загадка. Например, в рассказе «Пещера» исходная конструкция — «И в центре всей этой вселенной — бог, коротконогий, ржаво-рыжий, приземистый, жадный пещерный бог: чугунная печка»; вслед за ней повторяется метафора-загадка *бог*, меняются только прилагательные и глаголы: «Чугунный бог еще гудел», «Пещерный бог набил брюхо с самого утра...» и т. д.

Метафоры-загадки возникают результате преобразования самых разнообразных конструкций. Прежде всего метафора-загадка приходит на смену сравнению, и в первую очередь союзному сравнению: «Когда она говорит — лицо у ней как быстрое, сверкающее колесо: не разглядеть отдельных спиц. Но сейчас колесо — неподвижно... Колесо завертелось, спицы слились» («Мы»); «Он подбежал к нам, остановился, сопел — как воздушный насос — и не мог сказать ни слова, должно быть, бежал во всю мочь... — Идут сюда, — пропыхтел наконец насос» («Мы»).

Два фрагмента текста связывает повторяющееся сравнение. Во втором фрагменте к сравнению примыкает метафора-загадка: «...и сейчас будто вернулся к тем годам. Иногда даже смеялся по-прежнему, зубы белели, как клавиши на гармонии» — «Он поставил ее на пол, зубы у него белели, как клавиши на гармонии, он засмеялся во все клавиши сразу» («Наводнение»).

Источник метафоры-загадки — творительный сравнения: «...бот бежал быстро — маленькой черной мошкой...» — «Маленькой черной мошкой под солнцем бежал бот. Холодная зеленая шкура, по которой ползла мошка, еще лоснилась, зверь дремал» («Ела»).

Источник метафоры-загадки — именительный сравнения: «Во мне печатаются: розовый — рожками книзу — полумесяц рта, налитые до краев синие блюдечки-глаза» — «Синие блюдечки — через край, неслышные, торопливые капли — по щекам, вниз, торопливые через край — слова...» («Мы»); «Ножницы-губы сверкали, улыбались...» — «Это... очень опасно, — пролепетал я. — Неизлечимо, — отрезали ножницы» — «Во мне — пестрым вихрем вчерашнее: опрокинутые дома и люди, мучительно-построенные руки, сверкающие ножницы, остро-капающие капли из умывальника — так было, было однажды» («Мы»).

Источник метафоры-загадки — метафора-сравнение: «Синяя майская майолика неба и легкое солнце — на моем аэро жужжит следом за нами, не обгоняя и не отставая» — «...все тот же неотвязный зрительный образ: облако на гладкой синей майолике» («Мы»); «Острые зубы — острый, насмешливый треугольник бровей» — «— Ради Благодетеля, — острый треугольник, улыбка» («Мы»).

Метафорой-загадкой сменяется метафорический эпитет: «Повсюду одинаково-звонко, ослепительно ярко. И вечный шелковый шум волн при переезде из порта в порт», — «этим шелком закутаны глаза, уши. Под конец совсем падаешь под тяжестью впечатлений, сквозь шелк все уже еле видно, еле слышно» («Три дня»); «Стальные, серые глаза, обведенные тенью бессонной ночи; и за этой сталью... оказывается, я никогда не знал, что там» («Мы»); «Небольшого роста, бритое, медное от морского ветра, вечно запертое на замок лицо» — «Но тут Павла Петровна остановилась: над чертой — в верхнем мире — промелькнула легкая дрожь, пробежала на меди до запертых на замок губ... А медь — снова стала медью, и медь смеялась» («Детская»).

Сравнение в подобных построениях выражается разными способами. Например, в «Уездном» сравнение выражено и сравнительными оборотами разного характера, и наречием: «Маленький, остроносый, сидит — и не на стуле будто сидит, а так на жердочке прыгает, вроде — воробей. Чернобыльников кивнул на воробья: — Тимоша это, портной» — «Тимоша повертел по-воробыному головкой» — «Выцвел к весне Тимоша, общипанный ходит, как осенний воробейчик, ветром шатает, а хорохорится...» — «Взмахнул ручками, вспорхнул, — воробейчик». В «Мамае» обычный ход «сравнение — метафора-загадка» осложнен. На метафору-загадку накладывается ее реализация: «На четвертый день, как трепыхающегося воробья — зажав сердце в кулак, Мамай вошел в ту самую дверь на Загородном... Зажав воробья еще крепче, Мамай перелистывал, притворно-любовно поглаживал книги...» — «Ек — воробей выпорхнул — держи! держи!».

Метафора-загадка сменяет конструкцию тождества: «R мотнул головой; почесал в затылке; затылок у него — это какой-то четырехугольный, привязанный сзади чемоданчик (вспомнилась старинная картина — «В карете»)» — «Я смотрел на его крепко запертый чемоданчик и думал: что он сейчас там перебирает — у

себя в чемоданчике?». В другом фрагменте с этим же исходным образом метафора-загадка сменяет метафорическую перифразу: «Он насупился, тер затылок — этот свой чемоданчик с посторонним, непонятным мне багажом. Пауза. Вот нашел в чемоданчике что-то, вытащил, разворачивает, развернул — залакировались смехом глаза, вскочил» («Мы»).

В прозе Замятина взаимодействуют и другие соотнесенные конструкции: именительный сравнения и метафорический эпитет: «цыганский уголь-глаз» — «цыганский угольный глаз» («Русь»); метафорический эпитет — метафорическое наречие: «...у всех сразу — длинные, гусиные шеи» — «шеи гусяно вытянуты» («Мы»); метафорическое наречие — метафора-загадка: «Так, стеклянно, бесслезно прошло все лето, и осень шла такая же сухая» — «Стекло позванивало, бил ветер, летели серые, городские, низкие, каменные облака — будто опять вернулись те же душные тучи...» («Наводнение»).

Способы передачи определенных смысловых связей расширяются и благодаря использованию характерных для Замятина эллиптических конструкций: «Глаза у Тали стоят, открытые настежь, как двери в доме, где мертвый...» — «Громадные — настежь глаза у Тали» — «Тале надо опереться руками о стол, нагнуться ниже глазами в глаза, глаза у нее — крылатые, настежь» («Рассказ о самом главном»).

Такие соотнесенные пары тропов не только используются самостоятельно, но и входят в состав более сложных построений: «Руки у него были совершенно чужие, ненужные: куцые пингвиньи крылышки» — «Маленький человечек отреченно стоял возле кровати, иззябший, с покрасневшим носиком, куцые, чужие, пингвиньи крылышки-руки» — «По незнакомому Загородному потерянно бродил Мамай. Пингвиньи крылышки мешали; голова висела, как кран у распарившегося самовара...» («Мамай»).

Как отметила Н. А. Николина, «варьирование производных с общим корнем — один из важнейших в прозе Замятина способов развертывания образа при обратимости тропов...»¹. Отдельные новообразования существуют на фоне общеупотребительных слов: «У колонны один... нет, одна, высокая, неподвижно, мраморно ждет» — «Она стоит у колонны, одна, мраморная. Мрамор у ног подымается все выше» — «Мать медленно ступает — им навстречу, медленная, мраморная, как судьба» («Рассказ о самом главном»); «Круглые, гладкие шары голов плыли мимо — и оборачивались» — «Так я цеплялся за каждую из безмолвных шаро-голов, за прозрачный лед стен, за воткнутую в облако голубую иглу аккумуляторной башни» — «Сквозь туман — длинные, стеклянные иглы, медленно, молча, в такт жующие шаро-головы» («Мы»). В то же время для прозы Замятина характерно «гнездование новообразований»². Небольшой фрагмент текста содержит три новообразования: «Двое: один — коротенький, тумбоногий — глазами, как на рога,

¹ Николина Н. А. Текстовые функции словообразовательных средств в прозе Е. Замятина // Творческое наследие Евгения Замятина: Взгляд из сегодня. Тамбов, 1994. Ч. II. С. 254—256.

² Изотов В. П. Индивидуальная словообразовательная система (На материале новообразований Е. Замятина) // Творческое наследие Евгения Замятина: Взгляд из сегодня. Тамбов, 1994. Ч. II. С. 48.

подкидывал пациентов» — «Тот, другой, услышал, тумбоного протопал из своего кабинета, глазами подкинул на рога моего тончайшего доктора, подкинул меня» — «— А, — промычал тот и затумбовал назад в свой кабинет» («Мы»).

Движение тропов, отталкивающихся от сравнения, основано на преобразованиях не существительного, а прилагательного.

В «Островитянах» повторяется сочетание «*футбольная голова*», возникшее в результате преобразования сравнительного оборота: «И механически кивала в ответ чья-то круглая, как футбольный шар, голова» — «Быстрее закивала футбольно-круглая голова. Футбольная голова принадлежала мистеру Мак-Интошу». В этот ряд включено и сложное прилагательное *футбольноголовый*: «... вокруг стола Кембл увидел миссис Дьюли, потиравшего руки викария и футбольноголового Мак-Интоша».

Тропы Замятина вырастают на основе самых разнообразных слов. Помимо общеупотребительных слов он пользуется диалектизмами: «голова-колгушка» — «мотнул стриженной колгушкой» («Африка»). В ряд соотнесенных тропов входит троп, основанный на названии буквы: «Откуда-то на миг в глаза мне — двояко-изогнутое, как буква S, тело, прозрачные крылья-уши — и уж его нет, сквозь землю» — «изогнутый, вроде буквы S» — «1-330 уходила вместе с тем, S-образным мужским номером» — «— Идите за мной, — сурово сказал S» («Мы»).

Соотнесенные тропы в прозе Е. Замятина осложнены разными способами.

В ряд повторяющихся обозначений включается имя собственное. Оно вводится сравнением: «Третий был уземистый, сутулый, лохматый, в волосях все лицо, как Исав» — «Волосатый Исав мурлыкнул что-то под нос» — «Так и пошел с тех пор волосатый у Петра Петровича за Исава: Исав да Исав» («Непутевый»).

Имя собственное становится основой тропеических новообразований. В рассказе «Мамай» жена Мамай то называется Будда, то характеризуется словами *буддоподобная, буддоподобно*. Начинает этот ряд окказиональное наречие *буддоподобно*: «Восседая на кресле величественно, милостиво, многогрудно, буддоподобно — она кормила земного человечка созданным ею супом». Вслед за этим идет собственное имя: «Ложка супу — жертвоприношение Будде» — «Земной человечек Мамай — стоял лицом к лицу с Буддой и прятал глаза от всевидящего, пронизывающего трепетом ока» — «Мгновение — вместо молниеносного Будды — многогрудая, сердобольная мать... И снова — Будда» — «На белых полотняных облаках покоилась госпожа Мамай — всеобъемлющая, многогрудая, буддоподобная» и т. п.

Между соотнесенными тропами существуют отношения рода-вида. Такова характеристика поваренка в повести «На куличках»: начинает ряд соотнесенных тропов родовое обозначение, за которым следует видовое: «Тут только углядел Андрей Иваныч поваренка-китайца... стоял он перед генералом, как робкий звереныш какой-то на задних лапках. Р-раз! — и чмокнулась в поваренка звонкая оплеуха. А он — ничего: потер только косые свои глаза кулачками, чудно так, быстро, по-заячьи», «Несет зайчонок-повар новое блюдо — хитрый какой-то паштет».

Ряд соотнесенных тропов осложняется включением синонимов опорного слова: «Шмит сидел молча. Железно-серые, небольшие, глубоко всаженные глаза еще

глубже ушли» — «Шмит, как сталью, уперся взглядом в генерала» — «Но только взглянула на Шмита — разбилась об его сталь» («На куличках»); «Как лампы в древней церкви — теплятся лица» — «тихие светильники лиц» («Мы»); «И сверкнули глаза — два острых буравчика, быстро вращаясь, ввинчиваясь все глубже, и вот сейчас довинтятся до самого дна, увидят то, что я даже самому себе...» — «Буравчики достали во мне до дна, потом, быстро вращаясь, — взвинтились обратно в глаза» — «Я не глядя чувствовал, как быстро ввинтились в меня два серо-стальных сверла...» — «— Зачем вы здесь? — спросил он, быстро ввинчиваясь в меня» («Мы»).

В романе «Мы» при характеристике доктора используются слова и их производные: *ножницы* (примеры приводились выше), *лезвие* (лезвие-нос, лезвийный, лезвиеносный, тончайше лезвийный профиль), *ланцет* («...рассмеялся остро, ланцетно»).

Тропеическое обозначение целого либо обобщает частные тропы, либо становится их источником. Например, в рассказе «Детская» соотнесены характеристики части: «заячья мордочка», «заячелищный» — и характеристика целого: «зайченок-китаец», «зайчонок»; в повести «На куличках» сравнение с лягушкой характеризует и генерала Азанчеева как такового, и отдельные части его тела: «Голая, пучеглазая, лягушачья голова. И весь разлтый, растопыренный, лягва огромная, — может, под платьем-то и пузо даже пестрое, бело-зелеными пятнами» — «А генерал заливался: сначала внизу, в бур-болоте на дне, а потом наверху, тоненькой лягушечкой», «Тут даже и генерал проснулся, перестал ухмыляться чему-то своему, вылупил буркалы лягушьи» и т. п. Ср.: «Лебедино белели в темноте ноги» — «Мелькнуло, пропало лебедино-белое» — «Руки леди лебедино белели в лохматой темноте», «Темным слоном влезала в прихожую исправничиха» — «Но глаза показать Варвара не хотела: неведомо как проюркнула мимо слоновых растопыренных рук» («Островитяне»).

В основе соотнесенных тропов — обозначение предмета и материала, из которого он сделан: «Лицо у него как всегда: круглое, белое, фаянсовое — тарелка, и говорит — подносит на тарелке что-то нестерпимо вкусное» — «— Хорошо? — кругло вытаращились фаянсовые глаза» — «На тарелке явственно обозначилось нечто лимонно-кислое» — «Сверху просунулось в люк, сияя круглой белизной, фаянсовое лицо» — «Фаянсово-белое, исковерканное лицо Второго Строителя» — «Обернулся: тарелочное, плоское лицо Второго строителя... Смешной, ограниченный человек. Ничего не видит дальше своей тарелки».

Многие тропы в прозе Замятина имеют непосредственную опору в реалиях изображаемого мира: «В тишине — металась, трещала свеча. В тишине — свечой негоримо-горючей Костя горел» («Алатырь»), «Сам шершавый и взъерошенный, как воробей драчливый, — с воробьями разговаривал Митрий по-товарищески» («Землемер»). С обозначения реалии может начинаться и ряд соотнесенных тропов. В рассказе «Землемер» отправная точка ряда соотнесенных обозначений — слово *просфора*, употребленное в прямом значении: «Мать-ключница сидела у гостиницы на каменной скамье, уписывала большую, полтинничную просфору. И сама — просфора; только еще больше, пятипудовая. Белая, бокастая, толстая — как просфора; добродушная, уютная, вкусная — как просфора» — «Все на том же

месте, на каменной лавочке, сидела мать-просфора» — «— Пожалуйте, други мои милые, а я самоварчик сейчас принесу... — не спеша, вкусно пела просфора пятипудовая» — «Вкусно засмеялась просфора пятипудовая, поклонилась, плотно прихлопнула за собой дверь в мир». В рассказе «Север» также соотнесены реалия (самовар) и персонаж. Характеристики самовара передаются персонажу, Кортومه: «На столе в конторе — самовар, руки в боки — кирпичом натерт — сияет. В сияющем самоварном брюхе — по-своему, самоварному, приплюснуто, перевернуто — отражен весь мир. И на своем, самоварном языке — самовар, несомненно, мыслит... Перед самоваром — Кртома. Кртома в самоваре — как в зеркале: приплюснутый, широкоскулый, медно-добродушный». Общее сопоставление развивают частные характеристики: «вытирает медные скулы», «Кртома сияет добродушно-медно», «скулы у Кртомы медно сияют», «приплюснутый, медный, кряжистый», «стоял Кртома за прилавком, крепко, усадисто, по-всегдашнему, и только потуже поджата винтиками медь на лице», «Кртома булькает смехом, медные скулы разъезжаются все шире. В сияющей меди Марей отражен приплюснуто, самоварно: просто дурачок».

Связи опорного слова тропа, как следует из приведенных примеров, двойственны: опорное слово тропа сочетается и со словами, развертывающими метафору, и со словами, имеющими прямое значение. Связи разных типов сочетаются в небольших фрагментах текста и в конечном итоге определяют общий характер текста, который основан на переходах от слов в прямом значении к метафоре и наоборот. Сравнение губ с червями в «Островитянах»: «бледно-розовые, тончайшие и необычайно длинные, как черви, — они извивались, шевелились вниз и вверх хвостиками» — дает целую серию соотнесенных обозначений, в основе которых лежит метафора-загадка: «черви ползли прямо на него», «леди Кембл улыбалась, черви вытягивались, в извивах нацеливались на добычу», «черви леди Кембл пошевеливались, высовывались», «черви леди Кембл развертывались, шевелились», «Бледно-розовые черви зловеще шевелились и ползли. О'Келли запнулся — и бледно-розовые черви остановились», «черви куснулись: — Вы, однако, оригинал...», «черви миссис Кембл извивались», «черви миссис Кембл вились и шипели на медленном огне, черви лежали недвижные, вытянутые и наконец с трудом дрогнули: — Я только думаю».

Двойственная ориентация устойчивой метафоры то на сочетаемость прямого обозначения, то на сочетаемость самой метафоры определяет характер фрагментов, рассредоточенных по тексту.

Соотнесенные тропы разных типов в основном используются при изображении персонажей, каждый из которых имеет свою повторяющуюся характеристику, о чем в свое время писал В. Шкловский¹: Кембл в «Островитянах» — автомобиль-трактор, Келли — мопс, генерал Азанчеев в повести «На куличках» — лягушка и т. п. На основе таких сквозных характеристик возникают устойчивые метафорические обозначения персонажей, которые взаимодействуют с прямыми обозначе-

¹ Шкловский В. Гамбургский счет. М., 1990. С. 245.

ниями разного рода. Это может быть двойное обозначение одного и того же персонажа: «Елисей Елисеич позвонил в колокольчик» — «И на согнувшегося Атласа — ливень из табачных туч» («Пещера») или обозначения разных персонажей, один из которых назван словом в прямом значении, другой — метафорой: «Кипа — вся в бантиках, рюшках, оборочках, хохолок на лбу — курочка-брамапутра. А Сеня, как увидел брамапутру, так к ней и прилип, не отходит ни на шаг» — «Петр Петрович степенно стоял в дверях, смотрел на Сеню и на курочку-брамапутру» — «Были они в зале, Сеня и Кипа-брамапутра, в уголке за пальмой» («Непутевый»).

Варьирующиеся тропы передают и сквозные детали, характеризующие определенных персонажей: «окна-глаза», «шторы глаз», «жабры», «губы-полумесяц» в романе «Мы». Один и тот же персонаж может быть охарактеризован при помощи нескольких варьирующихся тропов, основанных на разных смысловых связях. Варьирующиеся тропы используются и в описаниях природы («Летучими косыми парусами весенний дождь» — «косые паруса дождей»). Варьирование тропов в основном характеризует речь повествователя, но может и связывать речь повествователя и персонажа.

Кроме того, в прозе Замятина варьируются опорные слова тропа при разных предметах речи. В рассказе «Ела» соотносятся сравнения и глагольная метафора: «Только под скулами на лице у него проступили крутые узлы, как на туго натянутом парусе» — «Весь он напряжен, как парус под ветром, когда все снасти дрожат от радости и поют» — «Тучи пошли все ходчей, в какие-нибудь полчаса запарусили все небо...». В рассказе «Ловец человеков» варьируется признак «лохматый»: «лохматый зверь» (о человеке), метафорический эпитет («лохматая темнота»), глагольная метафора («Там, внизу, все быстро лохматело, все обрастало фиолетовой ночной шерстью: деревья, люди»).

В результате взаимодействия варьирующихся тропов возникает лейтмотивная структура текста, в которой важная роль принадлежит метафорам-загадкам, несущим с собой эффект остранения.



Тропы в прозе А. Платонова*

Для русской литературы XIX—XX вв. характерна зависимость средств изображения от предмета изображения. Это выражается, в частности, в том, что троп часто обращен к изображаемому миру, его реалиям и ситуациям. Проза Платонова в этом отношении не исключение. Образный строй многих произведений Платонова связан с их темами, реалиями, ситуациями, картинами изображаемого мира.

Слово, в одном случае обозначающее реалию, в другом служит образом сравнения. Таковы некоторые сравнения в «Чевенгуре»: «...город расположен в ровной скудной степи, небо над Чевенгуром тоже похоже на степь»; над могилой родного отца «глинистый холм расплылся от дождя... и на него падают листья, такие же мертвые, как и погребенный отец».

Прямая зависимость тропа от реалии, наглядно продемонстрированное возникновение тропа на основе реалии — сравнение в повести «Такыр»: «Персиянке представлялось в жарком больном уме, что растет одинокое дерево где-то, а на его ветке сидит мелкая, ничтожная птичка и надменно, медленно напевает свою песню... Заррин-Тадж проснулась и решила жить, как эта птица, пропавшая в сновидении».

Платонов неоднократно ставит рядом слово в прямом значении и совпадающую с ним метафору: «В мире было как вечером, и Дванов почувствовал, что в нем наступает вечер, время зрелости, время счастья или сожаления» («Чевенгур»); «Любовь мирно спала в ее сердце; курьерский поезд далеко удалился, на верхней полке жесткого вагона спал, окруженный Сибирью, ее милый человек» («Фро»); «Аким посмотрел на рожь — ее колосья дремали, значит, хлеб тоже хотел спать, и Аким, подумав, прилег головою на ком выпаванной земли, чтобы подремать наравне с травой и рожью»; «Засветились звезды на небе. “А они проснулись и глядят! — увидел звезды Аким. — Я тоже не буду спать, а буду глядеть...”» («Свет жизни»).

* Публикуется по: «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. Вып. 4. Юбилейный. М., 2000. С. 369—377.

Кроме того, источником тропа может быть определенная ситуация. Развернутый троп в повести «Сокровенный человек»: «Как почтовый чиновник, он не принимал от природы писем в личные руки, а складывал их в темный ящик обросшего забвением сердца, который редко отворяют» — опирается на описанную ранее конкретную ситуацию: «Целую ночь он отдыхал от творчества, а утром пошел на почту сдавать письмо. — Брось в ящик! — сказал чиновник. — У тебя простое письмо».

Троп связан с реалией и по ассоциации: опорное слово тропа представляет часть целого, обозначающего реалию. В конце повести «Епифанские шлюзы» содержится разговор Бертрана Перри с палачом: «— Где ж твой топор? — спросил Перри... — Топор! — сказал палач. — Я без топора с тобой управлюсь!» Вслед за этим разговором идет троп: «Резким рубящим лезвием вцепилась догадка в мозг Перри, чуждая и страшная его природе, как пуля живому сердцу, и эта догадка заменила Перри чувство топора на шее». Образ сравнения — *лезвие*, — характеризующий догадку, сближает ее с топором, хотя лезвие как принадлежность топора не упомянуто.

Более сложный случай ассоциативных связей между тропом и реалией содержится в романе «Чевенгур». Характеристика Прохора Абрамовича, представляющая собой сравнение, — исходная точка для развития частных метафор: «Прохор Абрамович жил на свете, как живут травы на дне лощины. На них сверху весной рушатся талые воды, потом ливни, в ветер — песок и пыль, зимой их тяжело и душно захлобучивает снег; всегда и ежеминутно они живут под ударами и навалом тяжестей, поэтому травы в лощинах растут горбатыми, готовыми склониться и пропустить через себя беду. Так же наваливались дети на Прохора Абрамовича — труднее, чем самому родиться, и чаще, чем урожай. Если б поле рожало, как жена, а жена не спешила со своим плодородием, Прохор Абрамович давно был бы сытым и довольным хозяином. Но всю жизнь ручьем шли дети и, как и лощину, погребли душу Прохора Абрамовича под глиняными наносами забот...»

Помимо повторов (*навал* — *наваливались*, *лощина*) две соотнесенные картины связаны ассоциативно: слов *ручей*, *ил*, *наносы* как обозначения реалий в тексте нет, но их подсказывает общая ситуация.

Троп представляет собой отсылку к характеристике персонажа, к его внутреннему состоянию: «Чепурный глядел на Чевенгур, заключивший в себе его идею, начинался тихий вечер, он походил на душевное сомнение Чепурного, на предчувствие, которое не способно истощиться мыслью и успокоиться» («Чевенгур»); «Они пробыли вместе шесть лет, а такыр перед глиняной башней лежал по-прежнему без звука, без жизни — пустой, как судьба Джумаль» («Такыр»).

Реалия, к которой отсылает троп, может быть не названа в тексте, но она существует в изображаемом мире: «Такыр был пуст и глух, как туркменское небо» («Такыр»). Через сравнение в изображение включается дополнительная краска.

Далеко не всегда между тропом и реалией такая наглядная связь. Гораздо чаще и троп, и реалия сосуществуют в изображаемом мире, но непосредственно не связаны. Характеристику звезд — *товарищи* — в романе «Чевенгур»: «...звезды двигались как товарищи — не слишком далеко, чтобы не забыть друг друга, не слишком

близко, чтобы не слиться в одно и не потерять своей разницы и взаимного напрасного увлечения» — предваряет диалог, в котором слово *товарищи* характеризует людей: «Мы — не братья, мы товарищи, ведь мы товар и цена друг другу...»

В рассказе «Такыр» повторяющееся слово *кочевница* характеризует героиню Заррин-Тадж и звезду: «Заррин-Тадж стала жить кочевницей» — «Джумаль следила через открытый вход за одною звездой, которая движется в сумраке, как кочевница».

Характеристика ветра, который помогает людям пахать землю, в рассказе «Ветер-хлебопашец» совпадает с характеристикой человека: «...Я поцеловался с ним на прощанье, чувствуя братство нашего народа: он был хлебопашец, а я солдат».

В «Епифанских шлюзах» слово *злоба* характеризует состояние природы как метафора («Наступила зрелость и злоба лета») и состояние человека: «Дорога ожидала дальняя, и странники были добры, чтобы не тратить зря душу на злобу».

В рассказе «Мусорный ветер» повторяется слово *перхоть*. Слово это входит и в состав тропа: «Звезд не было, шел мелкий, острый дождь, настолько мелкий, что он казался сухим и нервным, как перхоть».

В произведении могут быть сосредоточены несколько слов, которые используются то как обозначение реалии, то как составная часть тропа. В «Сокровенном человеке» это слова *тело, сердце, корабль, ветер*. Реалия изображаемого мира — источник нескольких сквозных образов, связывающих разные планы изображения. Например, в «Сокровенном человеке» несколько раз при характеристике Пухова повторяется слово *тело*: «Трепеща на воздухе оскуделым телом», «пустое голодное тело», «опустело счастливое тело» и т. п. Это же слово характеризует землю («Хотелось соскочить с поезда, прощупать ногами землю и полежать на ее верном теле», «ветер тормозил Пухова, как живые руки большого неизвестного тела, открывающего страннику свою девственность и не дающего ее... Эта супружеская любовь дельной, непорочной земли возбуждала в Пухове хозяйские чувства»), судно: «“Шаня” начала метаться по расшевелившемуся морю, как сухой листик, и все ее некрепкое тело уныло поскрипывало».

Обозначение реалии может быть источником двух или нескольких тропов, образ сравнения в одном связан с реалией повтором, в другом — по ассоциации — как часть целого. В начале и конце романа «Чевенгур» упоминается озеро Мутево, в котором сначала тонет отец Саши Дванова, затем сам Саша. Через разные сцены романа проходят тропы с опорным словом *озеро*: «Теплое озеро чувств», «озеро неба» — и со словами, родственными ему: «степь была здесь ровная, как озерная зола», «подводная глубь воспоминаний».

Своеобразные отношения между тропом и реалией характеризуют двусторонние тропы. Предмету сравнения и образу сравнения в одном тропе соответствуют образ и предмет сравнения в другом, то есть слово в одном случае представляет собой обозначение реалии, в другом оно же — опорное слово тропа, образ сравнения, и наоборот.

В повести «Сокровенный человек» ветер уподобляется человеку: «Ветер, нечаянно зашедший с гор, говорил о смелости, с которой он воюет над беззащитными

пространствами». Человек уподобляется ветру: «Уволили Пухова охотно и быстро, тем более, что он для рабочих смутный человек. Не враг, но какой-то ветер, дующий мимо паруса революции».

На двустороннем тропе: *человек — цветок, цветок — человек* основан рассказ «Цветок на земле»: «Дед кротко улыбнулся, погладил головку внука и посмотрел на него, как на *цветок*, растущий на земле»; «Цветок этот — самый святой труженик, он *из смерти работает жизнь*»; «Афоня задумался среди трав и цветов. Он сам, как цветок, тоже захотел теперь *делать из смерти жизнь*...»

Разные типы отношения между тропом и реалией сочетаются. «Такыр» содержит двусторонний троп. Сначала дерево сравнивается с человеком: «Персиянка глядела на старинную чинару — семь больших стволов разрослись из нее и еще одна слабая ветвь: семь братьев и одна сестра». Затем человек сравнивается с деревом. Растению приписываются характеристики человека: «...кора... была тепла и добра на вид, как земляная почва. Заррин-Тадж села на один из корней чинары, который уходил вглубь, точно хищная рука, и заметила еще, что на выходе ствола росли камни.

Должно быть, река в свои разливы громила чинару под корень горными камнями. Но дерево въело к себе в тело те огромные камни, окружило их терпеливой корой, обжило и освоило и выросло дальше, кротко подняв с собою то, что должно его погубить».

Дерево сравнивается не просто с человеком, но с конкретным человеком, с действующим лицом произведения. Персонаж и окружающий мир связаны мотивом рабства: «Она тоже рабыня, как я! — подумала персиянка про чинару. — Она держит камень, как я свое сердце и своего ребенка. Пусть горе мое встет в меня, чтобы я его не чувствовала». Отвлеченное понятие материализуется. Характеристика человека и дерева передана реке. Это сравнение сочетается с другим, также отсылающим к реалии изображаемого быта: «Лишь река неслась и работала на камнях — всегда и вечно, во тьме и свете, как работает раб в туркменской равнине или неостывающий самовар в чайхане». Мотив рабства выражен и в необычном сравнении: «...часто нужно было проходить долгие такыры, самую глинистую нищую землю, где жара солнца хранится не остывая, как печаль в сердце раба...»

Характер тропа обусловлен характером персонажа, его возрастом, профессией. Через восприятие разных персонажей показано солнце; тропы, окружающие его, совпадают. В нетрудящемся Чевенгуре солнце — «единственный труженик в Чевенгуре успокоился на всю ночь». Бюрократ Шмаков по-бюрократически оценивает солнце: «...в небе станет вечно гореть солнце, как видимый административный центр» («Город Градов»). Мальчик Никита из одноименного рассказа «увидел, что солнце было похоже на умершего дедушку...»

Профессия персонажа обуславливает образный строй его речи. Герой «Сокровенного человека» — железнодорожник Пухов — употребляет профессиональные термины для изображения и оценки непрофессиональных ситуаций: «— Скучно там, не квартира, а полоса отчуждения! — ответил ему Пухов...»; «...если сорвешься с общего такта — выпишут в издержки революции, как путевой балласт»; «Дать бы моей старухе капитальный ремонт — жива бы была...»; «Иногда он вспоминал

свою умершую от преждевременного износа жену...» Под влиянием профессии персонажа преобразуется стершаяся метафора: «Время шло без тормозов» («Сокровенный человек»).

Одна и та же реалья в разных произведениях соотнесена с разными тропами. В «Сокровенном человеке» реалии изображаемого мира — корабли, пароходы. С ними связаны и сравнения: «Начальник дистанции потянул веревку к паровозу — тот запел, как нежный пароход, и грубо дернул снегоочиститель», «Иногда приезжал на автомобиле Шариков и глядел на вышки, как на корабли». И, наконец, является сравнение общего характера: «Мир тихо, как синий корабль, отходил от глаз Афонина». С образом корабля связана и метафора «*парус революции*».

Герой повести «Елифанские шлюзы» Бертран Перри должен «создать сплошной судовой ход меж Доном и Окою». Слово «корабль» сначала употреблено в прямом значении: «Танаид может усохнуть и тогда не поднимет грузные корабли», а затем в составе тропа: «Бертран вел работу, как корабль, — осторожно, здравомысленно и скоро, избегая теоретических мелей и перекатов в своих планшетах». Второй троп, характеризующий состояние Бертрана, отталкивается от этой же исходной реалии, но связан с ней как часть целого: «Малоизвестный язык, странный народ и сердечное отчаяние низложили Перри в трюм одиночества».

В рассказе «Афродита» образ корабля более тесно связан с переживаниями и воспоминаниями героя, он появляется после конкретной картины из воспоминаний Назара Фомина: «Фомин видел в молодости на Азовском море одно простое видение. Он был на берегу — и одинокое парусное рыбачье судно уходило вдаль по синему морю под сияющим светло-золотым небом; судно все более удалялось, белый парус его своим кротким цветом отражал солнце, но корабль долго еще был виден людям на берегу; потом он скрылся вовсе за волшебным горизонтом... И подобно тому кораблю, исчезающему в даль света, представилась ему в тот час Советская Россия, уходящая в даль мира и времени». В то же время образ жизни — как плаванья на корабле — и образ страны-корабля восходят к традиции.

Когда определенная реалья служит источником нескольких тропов, они характеризуют разномасштабные предметы речи и приобретают большой смысловой объем. Повторяясь, слово может стать универсальной характеристикой мира. Так развивается мотив сиротства, о котором исследователи много писали. В произведениях Платонова сирота не только человек, но и *город*: «Город без них оставался дореволюционной сиротой, надевал пожелтый сюртук скуки и надлежало копался по своему хозяйству» («Сокровенный человек»); *растения*: «Мелкий молодой камыш шевелился у подножия старых растений, как дети во сне, черные стебли небольшой травы редко, как сироты, стояли вокруг спящего, точно жалея» («Ямская слобода»); «Поникшие колосья, как забытые сироты, стояли в снегу, не взятые отсюда крестьянскими руками, и давно уже замертво оконечили» («Среди народа»); *природа*: «— Вот оно — сырье для социализма! — изучил Дванов страну. — Ни одного сооружения — только тоска природы-сироты!» («Чевенгур»).

Прозе Платонова свойственно образное единство. Из произведения в произведение переходят сходные образы, развивающие одни и те же образные параллели.

В творчестве Платонова существует устойчивый параллелизм между человеком и изображаемым миром. Платонов оживляет традиционные метафоры, стершиеся поэтические формулы — *мать-земля*: «Земля спала обнаженной и мучительной, как мать, с которой сползло одеяло», *мать-природа*: «Природе надо было обязательно сочувствовать — она столько потрудились для создания человека, — как неимущая женщина, много родившая и теперь уже шатающаяся от усталости...» («Счастливая Москва»). Земля уподобляется человеку, при этом образ имеет не космический, а бытовой характер.

Этот же исходный образ в скрытом виде присутствует в нескольких частных образах: у земли есть *туловище*: «Он видел, как внутри огромного туловища земли уходило ее гремящее, бушующее сердце и там во тьме продолжало трепетать до утреннего освобождения» («Ямская слобода»); *живот*: «Живот земли, вдыхающий в себя ветер и жмущийся под тяжестью пешехода» («Чевенгур»); *лицо*: «...если она лежит брошенной и мертвой на лице земли» («Джан»); *ребра*: «...глубокие трещины образовались в полях, в теле земли, похожие на провалы меж ребрами худого скелета» («Родина электричества»). Один из повторяющихся образов Платонова — «*тело земли*».

В речи одного из персонажей «Ямской слободы» преобразуется устойчивое сочетание *пуп земли*: «Он уже у стариков спрашивал: где пупок на земном животе?». И, напротив, человек уподобляется земле. Это уподобление имеет общий характер: «В России революция начисто выполола те резкие места, где была культура, а народ как был, так и остался чистым полем — не нивой, а порожним плодородным местом» («Чевенгур»).

Человек — земля: «Отчего в меня, в некоего Эриха Зуммера, весь мир посылает свои сигналы и природа сеет свои семена, а из меня ничего не происходит, не возрастает обратно в ответ, в отплату и благодарность, точно я та нерожающая мертвая земля, в которой посеянные семена, не оживая в зачатье, лишь распадаются в прах и отравляют почву ядом погибшей, неистраченной силы, чтобы земля стала еще более бесплодной, чтобы она окаменела» («По небу полуночи»).

Общее уподобление разворачивается через частные: «Он был человеком не большого роста, с неточным широким лицом, похожим на сельскую местность» («Скрипка»); «...жизнь его спрячется в пещеру головы» («Мусорный ветер»).

Земля — источник и других частных образов: «Глаза, как куски прозрачной горной породы» («Сокровенный человек»); «От Заррин-Тадж не исходило ни запаха, ни теплоты, — Катигроб обследовал ее, как минерал, и сердце его сразу устало, а разум пришел в ожесточение» («Такыр»).

Другая образная параллель, характерная для прозы Платонова, — уподобление растения человеку: «Теперь все люди знали, что хлеб растет трудно, растение живет сложно и нежно, как человек, что от лучей солнца земля взмокает потом мучительной работы...»; «Если бы не бурьян, не братские терпеливые травы, похожие на несчастных людей, степь была бы неприемлемой»; «по заросшему тракту в Чевенгур сдувалась ветром бесприютная перекасти-поле, одинокая трава-стран-

ник» («Чевенгур»); «Как маленькие старики, стояли дикие кустарники» («Джан»), «шершавый куст-бродяга» («Джан»).

У растений есть *тело*: «Сначала поля заблагоухали телами юных растений...» («Епифанские шлюзы»), *глаза*: «Эта трава была красивей невзрачных хлебов — ее цветы походили на печальные предсмертные глаза детей, они знали, что их порвут потные бабы» («Чевенгур»), *голова и плечи*: «Сломленный ногою Чепурного стебель положил свою умирающую голову на лиственное плечо живого соседа» («Чевенгур»); «В полях и на небе потемнело и запахло сырой сонной землей и цветами, склонившими свои высокие головы вниз, на плечи соседней травы» («Свет жизни»); *уста*: «Наблюдению, должно быть, мешала ночная пелена тумана, поднявшаяся с возделанных полей, надышанных влажными устами культурных растений небу полуночи»).

Как уже говорилось, цветок уподобляется человеку в рассказе «Цветок на земле», цветок, как человек, изображается и в рассказе «Никита». Здесь цветок приобретает человеческое лицо и его черты: «Никита наклонился к желтому цветку. Кто он был? Вглядевшись в цветок, Никита увидел, как постепенно в круглом его личике являлось человеческое выражение, и вот уже стали видны маленькие глаза, нос и открытый влажный рот, пахнущий живым дыханием».

Деревья имеют характеристики людей: «Надолго смирившиеся деревья опустили ветки и бережно держали снег...» («Ямская слобода»); «По полю изредка и вразброд стояли худые смирные деревья» («Сокровенный человек»); «Днем деревья стояли зелеными и кроткими, а ночью ужасали трепетом своих фантастических куц» («Ямская слобода»).

Обычное сочетание *голые деревья* лежит в основе развернутой метафорической характеристики: «Сады вдруг застеснялись и наскоро укрылись листвою» («Ямская слобода»). Это же сочетание непосредственно присутствует в тексте, окруженное антропоморфными метафорами: «Голые плодовые деревья остыли на зиму и занемели в грустном сне, и протянутые ветви их... беспомощно повисали снизу на остаточных волокнах древесины...» («Афродита»).

Соответственно человек сравнивается с деревом, как Луй в «Чевенгуре»: «Гопнер решил вслед пешеходу, что тот похож на садовое дерево», персиянка в «Такыре»; с травой (пример из «Чевенгура» уже приводился), с цветком («Цветок на земле»); веткой: «Я женщина, я слаба без тебя, как веточка, и отдала свою жизнь другому», — пишет Мери Карборунд в «Епифанских шлюзах»; «Заррин-Тадж была легка, как сухая ветвь» («Такыр»); с лепестком: «Долг и честь, когда они действуют, как живые чувства, подобны ветру, а человек подобен лепестку, увлекаемому этим ветром, потому что долг и честь есть любовь к своему народу. И она сильнее жалости к самому себе» («Сержант Шадрин»).

Эти же ассоциации лежат в основе частных образов. Части человеческого тела и состояния человека сравниваются с травой, листьями и т. п.: «В ленивом или бездельном человеке всегда вырастают скорби и мысли, как сорная трава по бросовой непаханой почве» («Ямская слобода»); «Чагатаев изредка всматривался в нее и удивлялся, почему она кажется всем нехорошей, когда даже скромное молчание ее

напоминает безмолвие травы, верность привычного друга» («Джан»); «с костей ее сошла вся плоть, как осенняя листва с дерева»; «на месте вырванных ушей также выросли кусты волос» («Мусорный ветер»).

С человеком сравниваются солнце, тучи, река, пространство: «...низко над деревьями проходят истощенные мятые тучи, похожие на сельских женщин после родов» («Чевенгур»), «пространство просторно и скучно, как унылая чуждая душа» («Джан»). Кроме того, с человеком сравниваются и предметы, сделанные руками человека. Это прежде всего относится к машине. В свою очередь, человек уподобляется машине: «Шариков поставил Пухова машинистом на нефтяной двигатель — перекачивать нефть из скважины в нефтехранилище. Для Пухова это было самое милое дело: день и ночь вращается машина — умная, как живая, неустанная и верная, как сердце» («Сокровенный человек»). На это исследователи обращали внимание. Кроме того, человеку неоднократно уподобляется дом. Например, в романе «Чевенгур»: «...дома стояли без улиц, в разброде и темноте, словно люди прижались друг к другу посредством жилищ...»

Распространенное в литературе XIX—XX вв. сравнение дома с человеком, а окон с глазами лежит в основе другого платоновского образа: «Слобода от сырости и отсутствия ремонта вся побурела и скорбно глядела запавшими окнами, как человек впроголодь» («Ямская слобода»). В рассказе «Никита» мальчику все окружающие предметы кажутся живыми, и здесь дом уподобляется человеку: «Изба смотрела на него, как прохожая старая тетка из дальней деревни, и шептала ему: “У-у, непутевые, нарожали вас на свет — хлеб пшеничный даром жевать”».

Человека и окружающий его мир связывают мотивы рождения, смерти, работы.

Мотив труда характеризует ветер: «дом с одной стороны завалила трава, будто ветер наравне с солнцем начал работать на Чевенгур и теперь гнал сюда траву» («Чевенгур»); солнце — «единственный труженик в Чевенгуре»; реку: «лишь река неслась и работала на камнях» («Такыр»); растения: «Днем цветок сторожил ветер, а ночью росу. Он трудился день и ночь, чтобы жить и не умереть» («Неизвестный цветок»); «Куст был пыльный, усталый, еле живой от труда своей жизни и движения» («Джан»).

Разные предметы реального мира сближают глагол *умереть*, прилагательные *мертвый*, *умерший* и их синонимы: «Синий лист дерева легко упал близ Дванова, по краям он уже пожелтел, он отжил, умер и возвращался в покой земли» («Чевенгур»); «Давно умершее дерево от времени и забвения стало как бы почвой и занялось тихим мхом» («Ямская слобода»); «...у него заболело сердце от вида устаревших, небольших домов, истлевших заборов и плетней и редких яблонь по дворам, многие из которых уже умерли, засохли навсегда» («Река Потудань»), «тополь во дворе... был спилен и лежал возле своего пня, умерший с истлевшей корой» («Афродита»), «...уже наступила зима, и снег улегся в полях мирной пеленой, укрыв землю на долгий сон до весны. Но поверх снега стояли помертвевшие колосья некошенного хлеба, добрая рожь, родившаяся в то лето напрасно... И рожь на нивах отдала зерно из колосьев обратно земле, опустошилась и умерла» («Среди народа»).

Один из повторяющихся образов Платонова — «мертвая трава»: «Он сочувствовал появлению *мертвой травы* и рассматривал ее с таким прилежным вниманием, какого не имел по отношению к себе» («Чевенгур»).

Сложные отношения живого и мертвого складываются при изображении травы в повести «Джан»: «Теперь Чагатаев лишь погладил ту давнюю траву, живущую поныне без изменения, потому что она умерла еще до рождения Назара, но все еще держалась, как живая, глубокими мертвыми корнями».

Ряд соотнесенных характеристик пополняют однокоренные слова и синонимы: «Растопыренные умершие травы росли по откосу насыпи...» («Сокровенный человек»), «погибшая трава влеклась навстречу пешеходам» («Джан»); «Корова смотрела вбок на мальчика и молчала, жуя давно иссохшую, замученную смертью былинку» («Корова»).

Мотив смерти распространяется и на создания человеческих рук: «...все видели и вынесли паровозы, а теперь залегли в смертном обмороке в деревенские травы, неуместные рядом с машиной» («Сокровенный человек»); «Дом... сейчас лежал раскрытый в щебень и мусор, убитый и умерший, выдуваемый ветром в пространство» («Афродита»); «Колья в плетнях были иссохшими толстыми палками, слепыми и мертвыми... Никита даже пожалел сейчас дедушкину баню, что она умирает и больше ее не будет» («Никита»); «...лист все равно умирал, потому что дерево... обветшало от старости лет, оно дышало, как пустое, под ногами Акима» («Свет жизни»).

На этом устойчивом фоне существуют разнообразные и разнотипные антропоморфные метафоры, часть которых имеет нетрадиционный характер. Таковы глагольные метафоры: «Море *насторожилось* и совсем примолкло»; «Вечерело уже, а шторм лютовал и не собирался *отдыхать*» («Сокровенный человек»), «Эту траву под самый корень *сжал* ветер» («Джан»); «Солнце с высоты *звало* всех к себе, и из тьмы земли поднялись к нему *в гости* растения и твари...» («Афродита»).

Нетрадиционны и метафорические эпитеты: «звезды увлеченно светились», «скромное небо», «терпеливый дождь» («Чевенгур»); «скулящие былинки» («Джан»); «чуткий вечер» («Ямская слобода»); «мутное измученное небо» («Джан»); «сырой усталый снег» («Третий сын»).

Традиционные образные характеристики могут сочетаться с нетрадиционными предметами речи. У Платонова встречаются нетрадиционные реалии при употреблении глагола *дремать*: «почва надолго задремала», «дремлющая вышина» («Чевенгур»).

Традиционная метафора заменяется синонимичной: в следующем отрывке «Чевенгура» эпитет *мертвый* заменен менее обычным: «Пространство равнин и страны лежало в пустоте, в тишине, испустившее дух, как скошенная нива» («Чевенгур»).

Антропоморфные характеристики внешнего мира в прозе Платонова, с одной стороны, распространяются на широкий круг предметов речи, с другой, повторяются и варьируются.



Словарь метафор и сравнений русской литературы XIX—XX вв.*

Метафоры и сравнения передают круг устойчивых представлений и индивидуальных ассоциаций, образующих картину мира, отраженную в литературе. Для русской литературы характерны образные параллели, передающие общие представления о мире, о человеческой жизни: мир — храм, мир — книга, жизнь — путь, плавание, жизнь — сеяние, пахота, жизнь — горение, жизнь — пир и т. п. Наиболее распространенные реалии в языке художественной литературы имеют множественные образные соответствия, относящиеся к семантическим полям «Человек», «Птица», «Зверь», «Растения», «Свет», «Огонь», «Вода», «Ветер, буря», «Камни», «Предметы, созданные руками человека»: «Ткани, одежда», «Оружие», «Пища» и др.

Описанию различных образных полей, образных соответствий отдельных реалий в языке художественной литературы в целом и в языке отдельных писателей посвящены специальные исследования, но целостного описания и словарного представления образного строя языка русской художественной литературы пока не существует.

Системное описание образных словоупотреблений возможно двумя способами: от образа («то, с чем сравнивается») и от реалии («то, что сравнивается»). Одни семантические поля активны в качестве объединения образов сравнения (например, «Птица», «Зверь» и пр.), другие — в качестве объединения субъектов сравнения (например, «Интеллект», «Эмоции» и пр.).

В предлагаемом словаре представлено системное описание основных семантических групп компаративных тропов (метафор и сравнений) в языке русской художественной литературы XIX—XX вв. В основном представлен первый тип описания — от образа сравнения. Такое представление материала содержит в скрытом виде и другой словарь, в основе которого лежит не образ, а реалья (пред-

* Публикуется по: Изв. РАН. Сер. лит. и яз. Т. 53. № 4. 1994. С. 75—80.

мет сравнения). При сравнении разных гнезд тропов легко устанавливаются образные соответствия определенной реалии и целых полей реалий. Например, можно получить образные характеристики чувств или одного из представителей поля «Интеллект» — МЫСЛЬ: мысль — человек, мысль — зверь, мысль — растение, мысль — свет, огонь, вода и т. д.

Взаимодействие понятий, реализуемое компаративным тропом, описывается в терминах семантических полей, которые, с одной стороны, объединяются в более широкие семантические группировки, а с другой — подразделяются на более узкие подполя. Тропы, таким образом, удобно представить в виде тезаурусной классификации, низшими элементами которой являются опорные слова конкретных метафор и сравнений.

В основе группировки материала лежит идеографическая классификация слов (понятий), описанная в различных вариантах. В процессе анализа материала эта система уточняется, видоизменяется, часто выводится из самого тропеического материала. Кроме того, эта система отражается в тропеических классах частично и не всегда последовательно.

В общих чертах идеографическая классификация материала в словаре (и соответственно структура словаря) выглядит следующим образом:

Человек:

Человек как живое существо:

Фазы человеческой жизни

Организм, части тела

Физические способности, состояния человека

Внешний облик

Жилище и т. д.,

Человек как разумное существо:

Интеллект

Эмоции

Воля

Характер, темперамент и т. д.,

Человек в обществе:

Различные области человеческой деятельности —

религия, пахота, сеяние, мореплавание, война,

театр и т. д.

Язык

Социальная организация общества и т. д.

Животные (кроме человека):

Птицы
Звери
Рыбы, раки, крабы
Насекомые, пауки

Растения

Различные процессы и явления окружающего мира:

Свет
Огонь
Вода
Атмосферные явления
Камни, минералы и т. д.

Предметы, созданные руками человека:

Ткани, одежда
Оружие
Машины, механизмы
Строения
Домашняя утварь, посуда
Пища и т. д.

В этой классификации представлены названия крупных классов тропов. Каждый, как было сказано выше, подразделяется далее на более узкие классы. В конце концов мы доходим до отдельных конкретных опорных слов тропов, между которыми устанавливаются определенные семантические отношения: «род — вид», «целое — часть», «действие — деятель» и др.

Каждый класс тропов описывается, таким образом, как структурированное множество элементов, структуру которого задают соответствующие семантические поля прямых употреблений слов.

Кроме идеографического принципа (или принципа семантического поля) в словаре используется и диахронический принцип группировки материала.

Выявление семантических отношений между элементами тропеических полей в сочетании с диахроническим принципом представления материала позволяет показать семантические механизмы развития компаративных тропов, различные тенденции в эволюции тропов: в одних классах, например, развитие может идти от родового обозначения к видовым, в других, наоборот, родовое обозначение может появляться позже определенных видовых; пополнение классов может происходить и с помощью других семантических отношений. Словарь даст возможность проследить, какие элементы остаются активными в языке художественной литературы на протяжении двух веков, какие исчезают, заменяясь новыми и т. п. Иначе говоря, в словаре предполагается представить состав, структуру и реальную картину эволюции рассматриваемых классов тропов в их системной взаимосвязи.

Оба члена компаративного тропа представляют собой элементы семантических полей; каждый класс тропов, таким образом, является пересечением двух семантических полей.

Возьмем в качестве примера семантическое поле «Птица» (составляющее отдельный фрагмент словаря). Оно содержит следующие элементы: заглавное слово *птица*, видовые обозначения птиц: *ястреб, орел, сокол, лебедь, голубь, ласточка, гусь* и т. д.; названия частей тела птицы: *крылья, перья, клюв, хвост* и т. д.; обозначения действий птиц: *лететь, порхать, виться, парить, кружить* и т. д.; в том числе обозначения звуков, производимых птицами: *петь, щебетать, кудахтать, ворковать, каркать, свистеть* и т. д.; обозначения действий человека, производимых с птицами, и инструментов этих действий: *ловить, силки, сеть, подбить, подстрелить, окольцевать* и т. д. (все эти слова представлены в тропах). Его описание в словаре делится на две неравные части. В первой — значительно большей по объему — в идеографическом порядке представлены метафоры и сравнения, в которых различные реалии сравниваются с птицами. Это такие группы реалий, как «Человек», в том числе:

«Человек в целом»: «внешнее сходство» (*птица, птичка, пташка, ястреб, сокол, лебедь, лунь, орел, гусь, петух* и т. д.), «совокупности людей подобны совокупностям птиц» (*стая, выводок*), «речь, пение человека подобны звукам, производимым птицами» (*кудахтать, щебетать, петь, ворковать* и т. д.), «жилища человека подобны жилищам птиц» (*гнездо, клетка, скворешник*); «внутренние свойства, характеристики, способности человека подобны свойствам птиц» (*птица, орел, павлин, голубь, коршун, страус; крылья* и т. д.), «поведение человека в определенных жизненных ситуациях подобно поведению птиц» (в основном сюда относятся фразеологические сочетания и выражения: как *птица небесная, птичка Божия, перелетная птица, стреляный воробей, гусь лапчатый, мокрая курица* и т. д.);

«Части тела человека»: *грудь (перси)* («Дрожат ее перси, как две голубицы», Л. Мей), *плечи, шея, руки* («Вылетели из лохмоты руки исхудалые, Как голуби птицы из гнезд», В. Хлебников), *локти, ладони, пальцы, ноги, голова, глаза (очи)* («Глаза — два селезня на плесе», Н. Клюев), *зрачки, взор (взгляд), нос, уши, зубы, губы* («Чахлые губы дрожат, как в агонии птицы», И. Северянин), *язык, брови, ресницы, волосы* и т. д.¹;

«Жизненный цикл человека»: *жизнь* («Жизнь — как подстреленная птица, Подняться хочет и не может... Нет ни полета, ни размаху; Висят поломанные крылья», Ф. Тютчев), *юность, молодость, детство, смерть* («Но за жизнью, былями одобреной, Смерть летит, как кобчик пестренький грозна», В. Нарбут);

«Внутренний мир человека»: *душа* («Как бы высоко ни взлетала мысль — выше ее поднималась песня; и только душа не отставала, парила и падала, стоном звенящим откликалась, как перелетная птица», Л. Андреев), *сердце* («Закрыв шля-

¹ В этой части статьи из всего множества контекстов, представляющих опорное слово тропов, выбирается лишь малая часть; приводятся примеры из разных эпох развития языка художественной литературы.

пою сердце, точно как голубка, чтобы оно не выпорхнуло, пробирался я дальше и дальше», А. Марлинский), *дух* («Железом схваченный орел — Затрепетал мой дух в неволе», Вл. Соловьев), «интеллект»: *разум, ум, воображение, фантазия, память; мысль, дума* («...» стаи мыслей слетели от центра сознания, будто стаи оголтелых, бурей спугнутых птиц», А. Белый), *мечта, греза, вымысел, воспоминание* и т. д.; «эмоции»: *чувство, любовь, страсть, нежность, тоска, печаль, грусть* («Почему же забилась продрогшею галкой Эта тихая грусть в самые кончики рта», В. Шершеневич), *скорбь, горе, радость* («...» голубка-радость бьет лазурными крылами», И. Тургенев), *счастье, восторг, страх, гнев* и т. д.; *воля* («Но воля бессильна, как птица бескрылая», В. Брюсов).

«Языковые явления» (см. ниже);

«Моральные категории»: *грех, вина, совесть, честь*;

«Жизненные обстоятельства»: *забота, события, беда, разлука* («Филином-птицей — разлука!», М. Цветаева), *встреча* и т. д.; «Окружающий мир»: *мир* («Как птичка, раннею зарей Мир, пробудившись, встрепенулся», Ф. Тютчев), *вселенная, воздух* («Я ловлю, как горлицу, Воздух голой жменей», Б. Пастернак), *небо*; «Звук»: *звук, шум, тишина, эхо* и т. д.; «Свет»: *свет, мрак, темнота, мгла, сумерки* («На площади стальные лужи, и сумерки кружат, веют темной птицей», Б. Зайцев); *молния, зарево, радуга, заря, закат, рассвет; ночь* («[ночь] словно черная, испуганная птица, Крылами влажными мне плещется в лицо», С. Надсон), *день, утро, вечер; луна, месяц, солнце* («В море лебедью ныряя, Солнце южное всплыло», Н. Щербина), *звезда*; «Огонь»: *огонь, пожар, костер, дым*; «Атмосферные явления»: *ветер* («Горный ветер, как ночная птица, хлопал по лесу крыльями», А. Марлинский), *буря, ураган, вихрь, гроза, непогода, метель, вьюга, буран, снег, дождь* («Колотился о днище серый воробей-дождь», И. Евдокимов); *облако, туча, туман*; «Вода»: *волна* («Как стаи гордых лебедей, На синем море волны плещут», П. Вяземский), *пена, вода, влага, лужа* («Жирными селезнями плыли лужи по взлохмаченным временем и непогодой панелям», А. Мариенгоф), «Горы, камни»: *гора, гребень косогора* («Сиренев гребень косогора, Как робкой горлицы крыло», В. Нарбут), *камень* и т. д.; «Растения»: *дерево* («Деревья стоят, как озябшие птицы, Мокрые перья на землю роняя», М. Алигер), *яблоня, клен; листья, ветки; лес; рожь, колосья, «цветы»* и т. д.; «Звери»: *конь* («Белые кони (лебеди снега и спеси) паслись на лужайке оседланы», В. Хлебников), *рысак, кот, соболев* и др.;

«Предметы, созданные руками человека»: «Строения»: *дом* («домик <...> торчал на голом месте, словно ястреб на пашне», И. Тургенев), *изба, замок, дворец, храм, церковь, колокольня, мельница* и др., «Части строений»: *рама, купол, крест, труба* («Взглянул он как-то на избу, а труба у ней словно голубь белый домашний сидит на старой соломенной крыше», А. Левитов), *окна, ставни, дверь, крыльцо, флюгер*; «город, страна и пр.»: *город* (и названия городов) («Дремлет Москва, словно самка спящего страуса», В. Брюсов), *деревня, страна* (и названия стран), *родина* («Родина-ласточка, косые крылышки, С кровью и мясом и меня возьми!», В. Нарбут), «Средства передвижения»: *ладья, лодка* («Чайке подобна <...>, Парус развев, как большое крыло, <...>, Лодка рыбацья качается в море», Е. Баратынский), *корабль*,

пароход, яхта; парус, весла; телега, тройка, тарантас; самолет, аэроплан, поезд, автомобиль и т. д. «Изделия из ткани»: *знамя, флаг* («Горит над заимкою красный флаг, Цветет снегирем меж хвои», Э. Багрицкий), *платье, плащ, шаль, кофта, сарафан* и т. д.; «Изделия из бумаги»: *афиши, листовки, письма, вывески* и т. д.; «Оружие»: *пушка, меч, шашка, клинок, ружье* и т. д.; «Оружия, домашняя утварь»: *перо, карандаш, челнок, молот* («Как ворон суровый молот летел», В. Хлебников), *рубанок; чашка, чайник, рюмка; коромысло, фитиль, зеркало* и т. д.

Покажем более подробно одно семантическое поле, объединяющее субъекты сравнения — «Языковые явления» (см. с. 78). Это поле можно схематически представить так:

слово		песня	
глагол	буква	стих(и)	созвучие
имя		сонет	строка
вопрос			строфа
присловье		сказка	размер
упрек	весть		хорей
пословица	новость		рифма
	известие		
	молва		
	слух		
	сплетня		

В таком порядке и располагается языковой материал при описании этого поля. В каждой словарной статье соблюдается диахронический принцип. Например:

СЛОВО —

ястреб	«...слова, как ястребы, готовы были пуститься в погоню одно за другим» (Гоголь); «Слова, как ястребы ночные, срываются с горячих губ» (Окуджава);
ласточка	«...магическое слово “женихи” быстрее ласточки облетело по всем классам» (Помяловский); «И прежние слова уносятся во мгле, Как черных ласточек испуганная стая» (Волошин); «Слово, быстрое, как ласточка» (Слуцкий); «Я их пустил на волю. Пусть слова, Как ласточки, купаются в полете» (Вс. Рождественский);
птица	«И комнат замкнутых глубины Дрожат под крыльями произнесенных слов <...> Их, вещей птиц, в года не унесло!» (Брюсов); «Два слова, звонкие, как шпоры, Две птицы в боевом грому» (Цветаева); «Птицей слово наше бьется, Как дела его худы!» (Присманова); «Слова <...> шумя, <...> как птицы в поле» (Р. Ивнев); «И в сердце птицей встрепенется слово» (Комиссарова); «Сотни слов, родных и метких, Сникнув, голос потеряв, Взаперти, как птицы в клетках, Дремлют в толстых словарях»

	(Шефнер);
журавль	«И родное громное слово Журавлями стонет вдали» (Клюев);
соловей	«Из-за слов твоих, как соловьи <...>» (Гумилев); «Вдруг слово запоет, как соловей» (Вагинов); «<...> мертвы моих слов соловьи» (Б. Ахмадулина);
павлин	«Это слово кровями купить, Чтоб оно обернулось павлином» (Клюев);
воробей	«Слово “братва”, цепи снимая Работорговли, Полетело, как колокол, Воробьем с зажженным хвостом В гнилые соломенные кровли» (Хлебников);
лебедь	«Девьи лебедем — слово: люблю» (Третьяков); «И когда упал в бою, Эти два великих слова, Словно красный лебедь, снова Прокричали песнь твою» (Окуджава);
сова	«Есть у меня особые слова, / они сидят, нахохлившись, как совы, / в душе моей» (Сулейменов)
и т. д.	

Во второй части этого фрагмента словаря — «Птицы», значительно меньшей, чем первая, представлены метафоры и сравнения, в которых, наоборот, птицы сравниваются с другими реалиями: с человеком («Вот уже в ясный морозный день красногрудый снегирь, словно щеголеватый польский шляхтич, прогуливался по снеговым кучам...», Н. Гоголь), мыслью («На дальнем Севере есть птица <...> Как мысль, как пылкая зарница, Она мелькает по лесам», Ф. Глинка), душой («Птичка маленькая пела На серебряном рассвете Так осмысленно и грустно, Как озябшая душа», Д. Самойлов), словами («Ласточки реют под куполом и вылетают в поднебесье, будто слова моления», А. Марлинский), светом: зарницей, звездой, молнией, зарей, месяцем; снегом, градом, каплями, растениями, некоторыми предметами, созданными человеком.

Помимо своей непосредственной задачи — систематизации метафор и сравнений и показа эволюции этой системы — словарь служит выяснению картина мира, отраженной в образном строе русской литературы. Словарь может быть полезен для изучения индивидуальных стилей и их сравнительных характеристик, а также для общей лексикографии, поскольку дает возможность видеть перспективу развития метафорических лексико-семантических вариантов значения у слов одного семантического поля.



Метафоры и сравнения как объект лексикографического описания*

Совместно с З. Ю. Петровой

Идея связи метафор и сравнений с языковой картиной мира, с системой семантических полей давно высказывалась исследователями, на материале разных языков проводились описания различных образных полей, совокупностей образных словоупотреблений, сгруппированных по семантическим категориям. Это относится как к общеязыковым словоупотреблениям, так и к тропам в языке художественной литературы. Накоплен значительный языковой материал в этой области, однако целостного описания системы компаративных тропов и ее словарного представления пока нет.

В основу «Материалов к словарю метафор и сравнений русской литературы XIX—XX вв.», над которыми работают авторы доклада, положен принцип семантического поля, или тезаурусный принцип группировки тропов, в возможно более полном объеме охвата образных полей.

Как субъекты сравнения (обозначения реалий), так и объекты сравнения (образные соответствия этих реалий) в языке художественной литературы группируются в семантические поля, которые образуют метафорическую картину мира. Три самые крупные группировки в этой семантической классификации — это «Человек», «Время» и «Окружающий мир». Каждая из них подразделяется далее. Например, «Человек» включает следующие категории: «Человек как живое существо»: «Фазы человеческой жизни», «Организм, части тела», «Физические способности, состояния», «Внешний облик»; «Человек как разумное существо»: «Интеллект», «Эмоции», «Душа», «Дух», «Воля», «Характер, темперамент»; «Человек в обществе»: «Различные области человеческой деятельности: религия, пахота, сеяние,

* Публикуется по: Актуальные проблемы современной лексикографии. Материалы научно-методической конференции, состоявшейся на факультете иностранных языков МГУ 22 мая 1997 г. С. 270—283.

мореплавание, война, театр и др.), «Язык», «Социальная организация общества»; **«Окружающий мир»** включает категории «Животные (кроме человека)»: «Птицы», «Звери», «Рыбы, раки, крабы», «Насекомые, пауки»; «Растения»; «Различные процессы и явления окружающего мира»: «Свет», «Огонь», «Вода», «Атмосферные явления»; «Камни, минералы», «Разные вещества»; «Предметы, созданные руками человека»: «Ткани, одежда», «Оружие», «Машины, механизмы», «Строения», «Домашняя утварь, посуда», «Еда» и некоторые другие поля.

Одни семантические поля более активно группируются как образы сравнения (например, «Птицы», «Звери», «Растения»), другие — как предметы сравнения (например, «Мысль», «Душа»). Каждая конкретная образная параллель, таким образом, представлена через семантические поля: слева стоит поле, объединяющее субъекты сравнения, справа — объекты сравнения. Используя теорию семантического поля, можно идти «от конкретного слова» — от самых «низших» полевых группировок опорных слов конкретных компаративных тропов.

Каждая образная параллель имеет свою историю в языке художественной литературы, причем ее составные элементы различны в разные периоды развития языка художественной литературы. Например, в XIX в. правая часть параллели «Чувства — болезни» содержит лишь очень ограниченный набор слов: *болезнь, недуг, безумие, бред, жар, язва, рана*, а в XX в. этот класс пополняется большим количеством новых элементов: *корь, изжога, аппендицит, гнойник, нарыв* и мн. др.

Материал в словаре располагается и по диахроническому принципу. Кроме представления о составе системы компаративных тропов и о ее развитии, из «Материалов» можно будет также получить данные, касающиеся временных характеристик этой системы (ее состава в разные периоды развития языка художественной литературы).

В первом выпуске «Материалов...», который подготовлен сейчас к печати, собраны тропы, у которых объекты сравнения относятся к семантическому полю «Птицы», а субъекты сравнения — ко всевозможным семантическим полям (см. выше).

Материал в словаре группируется по принципу «от конкретного слова». И субъекты, и объекты сравнения представляют собой конкретные лексические единицы, сгруппированные в определенные иерархически упорядоченные семантические категории. Эти лексические единицы в подавляющем большинстве случаев являются названиями каждой словарной статьи и ее подразделов. Например, в поле субъектов сравнения «Интеллект», которое, в свою очередь, входит в более крупную семантическую категорию «Человек», сгруппированы подполя «Интеллектуальные способности» и «Порождения разума, фантазии, памяти». Первое из них включает слова РАЗУМ, УМ, РАССУДОК, СОЗНАНИЕ, ВООБРАЖЕНИЕ, ФАНТАЗИЯ, ПАМЯТЬ и некоторые другие, второе — МЫСЛЬ, ДУМА, ИДЕЯ, СОМНЕНИЕ, МЕЧТА, ГРЕЗА, СОН, ВОСПОМИНАНИЕ и др. Каждое из этих слов служит названием словарной статьи. Подразделами словарных статей служат обозначения объектов сравнения из семантического поля «Птицы». Например, *МЫСЛЬ* — *птица*: «И мысль свободно и развязно Сама, как *птица* на лету, Парит, кружится и

ныряет И мимолетно обнимает И даль, и глубь, и высоту» (Вяземский 1826); «⟨...⟩, И вдруг, как *птица* прорежет ум мысль, что где-то, там, далеко-далеко, люди живут совершенно другой, иной жизнью» (Набоков 1926); *пташка*: «Зачем же мысль моя над дикой степью вьется, Как *пташка*, что вдали средь облаков несется, Но в небе занята своим родным гнездом, И пестует его и взором и крылом?..» (Ростопчина 1840) ⟨...⟩; *орел*: «Под грозой Взовьется мысль моя *орлом*» (Минский 1879); ⟨...⟩, *голубь*, *райская птичка*, *ворон*, *жаворонок*, *цыпленок* и т. д.

При расположении материала в словарной статье по объектам сравнения учитывается их семантическая близость, семантические отношения в поле «Птицы». Рядом приводятся дериваты: *птица* — *птичий* (например, «Человек» — *птица*: «фельдшер стал оглядывать старуху, а она сидела на табурете сгорбившись и, тощая, остроносовая, с открытым ртом, походила в профиль на *птицу*, которой хочется пить» (Чехов 1894) — *птичий* нос: «Толпа мяла и мяла Николку, и он, сунув *птичий* нос в воротник студенческой шинели, влез наконец в нишу в стене и там утвердился» (Булгаков 1925)); *орел* — *орлица* (например, *ДУША* — *орел*: «Душа поэта встрепетается, Как пробудившийся *орел*» (Пушкин 1827) — *ДУША* — *орлица*: «Прах во прах! Душа-*орлица* Снова родину узрит И без шума, без усилия, Вскинув девственные грывля, В мир эфирный воспарит» (Бенедиктов 1838)); *сова* — *совенок* (например, *СОН* — *сова*: «Сны мои бессонны, как *совы* в дуплах» (Мориц) — *СОН* — *совенок*: «А под подушкой тихий сон урчит, Котенок маленький или *совенок* серый» (Луговской 1956)) и т. д. Среди них встречаются и неологизмы: *орел* — *взорлить*: «Я покорил литературу! *Взорлил*, гремющий, на престол!» (Северянин 1926), *петух* — *петухоперый*: «*Петухоперая* бабушка вся растопорщится, глазом она бедоглазится на тетю, на дядю» (Белый), *ПЕСНЯ* — *крылья* — *песнокрылие*: «Я *песнокрылия* лишился» (Клюев 1911);

синонимы и квазисинонимы: *курица* — *наседка* (например: «Кухарка, как испуганная курица, встрепахалась в сенях, как только вошел Алпатыч» (Л. Толстой 1863—1869) — «Препотенский вдруг рванулся к костям, накрыл их руками, как *наседка* покрывает крылом испуганных приближением коршуна цыплят ⟨...⟩» (Лесков 1872)), *ласточка-касятка* (например: «Одинока, нелюдима Вьется ласточкой душа» (Г. Иванов 1912) — «И душа моя касаткой В отдаленный край летит» (Заболоцкий 1958)), *птица* — *птаха* («Ты птицей раненой нежданно Затрепетала предо мной» (Гумилев 1920) — «Зачем трепещешь ты, как птаха, Когда ей мальчуган, Пред тем как голову красивую свернуть, На темя дышит И топорщит перья» (Хлебников 1921)), *петух* — *пивень*, *кочет* («⟨...⟩ уткнулся он в кибитку, да только надулся, словно петух, раскраснелся весь...» (Салтыков-Щедрин 1856) — «⟨...⟩ а Ефимка, бывало, смолоду все молчит и молчит, да на тебя косо глядит, все он словно дуется и пыжится, как *пивень* перед куркою» (Чехов 1887) — «Гость ворочает еле Языком во хмелю, И гогочет, как *кочет*» (Галич));

видовые обозначения, которых в «Материалах...» большинство: *птица* — *сокол*, *ястреб*, *лебедь*, *голубь*, *курица*, *петух*, *гусь*, *кукушка* и т. д. (например, *НОЧЬ* — *птица*: «Ночь кинулась *птицею* черной На отсветы зорь золотых» (Белый 1906), *филин*: «На плече моем на правом Примостился голубь-утро, На плече моем на ле-

вом Примостился филин-ночь» (Цветаева 1918), *лебедь*: «Ночь, белой лилией провевая, взлетает, точно белый лебедь» (Северянин 1918), *ворон*: «Ночь, словно ворон, Запад закрыла крылом» (П. Васильев 1926), *коришун*: «А когда на пески Ночь, как коришун, посядет, Задрожат огоньки Впереди нас и сзади» (Гумилев 1922), *глухарь*: «И ночь пушистым глухарем Слетала с крашенных полатей» (Клюев 1928), *сорока*: «Лежит земля, в снега одетая, / а в небе темень спит глубоко, / и ночь нахохлилась двухцветная, / как черно-белая сорока» (Луконин 1952—1959), *сова*: «Слава белым ночам, Что, как белые совы, Глядят друг на друга» (Луговской 1956)) и т. д.

Кроме названий птиц, в это поле входят названия частей тела птицы: *крылья* («как высоко На крыльях ветерка, Ласкаясь к солнечным лучам, Летают облака!» (Бенедиктов 1834)), *перья* («В золотистых перьях тучек Танец нежных вечерниц» (Блок 1904)), *клюв* («Ловит память тонким клювом Первый снег и первопутток» (Есенин 1916)), *хвост* («Разостлались ало-златоперые По небу заревые хвосты, Взлетыш стада фазаньего, Хоросанских, шахских охот!» (Кузмин 1917))), *яйцо* («Рыжий жид, с веснушками по всему лицу, делавшими его похожим на воробьиное яйцо, выглянул из окна...» (Гоголь 1842)) и более редкие: *лапы* (куриные, гусиные) («Гусиные лапы твоих колес, / твой рев, “Андрей Первозванный”» (П. Васильев 1931)), *птичий коготок*, *зоб* (индюка, соловьиный, утиный) («Подозрителен вспученный подбородок, как <...> зоб индюка» (Белый 1917)), *петушиный гребень* («Губ твоих петушиный гребень Заставляет нелепо жить» (Р. Рок 1919)), *хохол на селезне* («<...> на голове остался один клочок волос, и цвет этих волос был не белый, и не желтый, и даже не празелень, а голубоватый, как утиное яйцо, и этот клочок торчал на самой середине головы, точно хохол на селезне» (Лесков 1887)); обозначения совокупностей птиц: *стая* («И, как птиц приморских стая, Много панцирного люду, И грохоча и блистая, К ним примкнулось отовсюду» (А. К. Толстой 1870)), *птичник* («Дамы щебечут, как птицы: лишь звуки, а мыслей не слышно! Токов цветные концы — висят, как хвосты попугаев! Живчик какой-то прыг-прыг — как снегири! Я забылся с минуту: Точно я в птичник попал!» (М. Дмитриев 1845)), *выводок* («Маленькие продавщицы духов стоят на Петровке, против Мюр-Мерилиза, целым выводком, лоток к лотку» (Мандельштам 1925)), в том числе, конкретных птиц: *станица журавлей* («Толпа садится на коней; При свете гаснувших огней Мелькают сумрачные лица. Так опоздавшая станица Пустынных белых журавлей Вдруг поднимается с полей» (Лермонтов 1832)), *лебединый стан* и т. д.; названия мест, где живут, содержатся птицы: *гнездо* («Изба — гнездо тетерье, Где жизнь, как холст доткать» (Клюев 1914)), *клетка* («Там — комната, похожая на клетку, Под самой крышей в грязном, шумном доме, Где он, как чиж, свистал перед мольбертом...» (Ахматова 1916)), *скворешник* («Где милая Троя? Где царский, где девичий дом? Он будет разрушен, высокий Приамов скворешник» (Мандельштам 1920)). Сюда же входят обозначения действий, характерных для птиц: движений: *лететь* (и производные: *взлететь*, *вылететь*, *полететь*, *перелететь* и т. д.), *витья*, *порхать*, *парить* и др.; положений тела: *нахохлиться*; звуков: *щебетать*, *кудахтать* и т. д. Выделяется группа обозначений действий, которые человек производит с птицами: *ловить*, *поймать*, *подбить*, *подстрелить*, *окольцевать* и др. и инструментов «лова»: *сеть*,

силки и др. Тропы с большинством этих обозначений приводятся в основной части «Материалов к словарю...», вместе с обозначениями различных птиц.

Исключение составляют обозначения *крылья* (*крыло, крыла, крила, криле, крылышко, крылышки, крылатый, окрыленный, легкокрылый* и некоторые другие производные), *перья* (*перо, перышко, перышки; пернатый, оперенье*). Эти лексические единицы составляют отдельные разделы: «Крылья», «Перья». Такое решение было принято в связи с тем, что крылья у разных реалий в поэзии XIX—XX вв. (как и в более раннем периоде) восходят к крылатым божествам античной мифологии (см. об этом в разделе А. Д. Григорьевой в книге «Поэтическая фразеология Пушкина»). Это относится к таким реалиям, связанным с жизнью человека, как *смерть, сон, судьба, фортуна, слава, свобода, победа, фантазия*; к понятию *время*, к реалиям окружающего мира: *заря, ночь, ветер, буря*. В контекстах, в которых этим реалиям придаются крылья, в ряде случаев есть непосредственные указания на их отнесение не к птицам, а к сверхъестественным существам: «Как будто *смерти* тихий *гений* Над нею *крылья* распростер» (Майков); «И шумели над ним *Крылами* славы *Победа-Дева* и *Дева-Обида...*» (Вяч. Иванов). Встречаются и прямые названия мифологических существ: *Эол, Борей* (ср. *ветер*), *Сатурн* (ср. *время*) и др.

Крылья, эпитет *легкокрылый* приписываются и различным «скоропреходящим» реалиям; здесь они также не связаны с образом птицы. Это — *жизнь, юность, молодость, веселье, утехы, забавы, наслажденья* и др.

Крылья души связаны с религиозной символикой, *крылья ума* (*разума*), *духа, сердца, воображения, памяти, мысли, мечты, грезы, любви* и нек. др. — с представлением о состоянии окрыленности, отрыва от всего земного, материального и также не имеют прямой связи с образом птицы. Сопоставления этих реалий с птицами, как правило, появляются позже.

Перья (и производные) тоже прямо не связаны с образом птицы, поэтому, как и *крылья*, приводятся отдельно.

Как уже говорилось, помимо идеографического принципа, при группировке материала учитывался и диахронический принцип, как подчиненный ему. В каждом семантическом классе тропов материал упорядочен по времени. Кроме того, сами классы тропов (и крупные, и более мелкие) также упорядочены по времени, но, подчиняясь идеографической системе, учитывают сильные семантические связи лексических единиц.

Диахронический принцип группировки материала отчасти позволяет выявить порядок возникновения определенных групп тропов. Так, из тропов с обозначениями птиц, характеризующих человека, наиболее ранними являются тропы с родовым словом *птица* и видовыми обозначениями *орел, ястреб, сокол, лунь, голубь, голубка, павлин, нава, лебедь, кукушка* и др. (Например: «Я славить мужа днесь избрал, <...> Он взглядом, мужеством, породой, Заслугой, силою — орел» (Державин 1796); «Счастливым пользуясь мгновеньем, К объятой голове смущеньем, Как ястреб, богатырь летит...» (Пушкин 1817—1820); «Оседлаю коня, коня быстрого, Я помчусь, полечу легче сокола» (Кольцов 1830)). Несколько более поздним временем датируются тропы со словами *утка, канарейка, куропатка, сова, чайка, воро-*

бей, страус, ворона и др. (Например: «Генерал стал умываться, брызгаясь и фыркая, как утка» (Гоголь 1842); «⟨...⟩ вы у них теперь как канарейка в клетке содержитесь» (Лесков 1865)). Еще более поздними являются тропы с опорными словами *цапля*, *снегирь*, *галка*, *стриж*, *райская птица*, *дятел*, *фазан*, *трясогузка*, *дрозд*, *выть*, *щегол*. (Например: «Около крайней избы поселка стояла баба в короткой исподнице, длинноногая и голенастая, как цапля, и что-то просеивала» (Чехов 1888); «Черным стрижом она припала к светлому скуфейнику» (Белый 1908); «И бумажные дятлы загукали: “Не поэт он, а буквенный тать!” ⟨...⟩» (Клюев)). Таким образом можно проследить основную линию развития тропов с опорными словами поля «Птицы», характеризующих человека: пополнение этого класса тропов все новыми видовыми обозначениями, и приблизительно отнести эти видовые обозначения к определенному времени развития языка художественной литературы.

Можно видеть также, в каких конструкциях начинают функционировать тропы с определенными опорными словами. Так, опорное слово *птица* вначале употребляется в сравнительных конструкциях с некоторыми глаголами (*лететь*, как *птица*; *щебетать*, как *птица* и др.), в сравнительных и метафорических конструкциях с прилагательными (как *птица Божия*, как *птица небесная*, *вольная птица* и др.) и значительно позже — в конструкциях без предикатов, характеризующих опорное слово (типа *Я — птица*). *Орел* одинаково рано начинает употребляться в метафорической конструкции отождествления (*Он — орел*) и сравнительных конструкциях с разными предикатами (*летать*, *возноситься*, как *орел*; *блюсти врагов*, *озираться*, *высматривать*, как *орел* (*орлом*) и др.).

В «Материалы...» включены тропы (сравнения и метафоры) различных формально-синтаксических типов. Конструкции, в которых встречаются опорные слова тропов, также служат основанием для разграничения материала в словарных статьях. Общая схема подразделения материала по формальным конструкциям — следующая (примеры приводятся из разных словарных статей):

1. Сравнения:

1.1. с глаголами

1.1.1. с глаголами, у которых птица — субъект действия, состояния («Как *птица*, не останавливаясь, *летела* она», Гоголь);

1.1.2. с глаголами, у которых птица — объект действия («Меня, как *птицу*, *стерегли*», Ф. Глинка);

1.2. с прилагательными («Она мне говорила, что дочь ее *невинна*, как *голубь*», Лермонтов);

1.3. с различными именными сочетаниями («⟨...⟩ вышел патриархального вида старичок, но уже не в пиджаке, а в *обычном галунах с блестящими бляхами на груди наряде*, делавшем его похожим на птицу», Л. Толстой);

1.4. уподобления целых ситуаций («Не увижу я прелестной И, как *чижик* в клетке тесной, Дома буду горевать И Наташу вспоминать», Пушкин);

1.5. без основания сравнения («Я как одинокая *птица* без гнезда», Тургенев);

2. конструкции отождествления («Сердце — легкая *птица* забвений В золотой пролетающий час», Блок);

3. перифразы, сравнения-приложения («Белые кони (*лебеди* снега и спеси) паслись на лужайке оседланы», Хлебников);

4. метафоры:

4.1. метафоры-загадки («Пойду и встану в церкви, И помолюсь угодникам О *лебед*е молоденьком», Цветаева; «В таком пленительном горении Легка и незаметна смерть. Покинет *птица* клетку узкую, Растает тело...», Кузмин);

4.2. конструкции с обращением («Ох, ты — звездочка моя ясная! Моя *пташеч*ка сизокрылая! Дочь отецкая распрекрасная!», Бенедиктов);

4.3. генитивные метафоры-сравнения («И твердые *ласточки* круглых бровей Из гроба ко мне прилетели», Мандельштам).

Такая классификация конструкций позволяет, с одной стороны, провести достаточно объективное деление материала, т. к. учитывает формальный аспект — конкретные лексические единицы в конкретных синтаксических конструкциях, а с другой — подразделить материал и по семантическим группировкам. Так, конструкции с глаголами, где птица — субъект действия, состояния, объединяют следующие семантические классы тропов с опорным словом *птица*:

«Движение» (сравнения с глаголами движения):

— «перемещение в пространстве»: *лететь*, *мчаться*, *нестись* и т. п., как *птица*;

— «движения тела»: *трепетать*, *дрожать*, *биться*, *оглядываться*, *вертеть* головой и т. п., как *птица*;

— «положения тела»: *нахохлиться*, *сидеть* и т. п., как *птица*;

«Звуки» (конструкции с глаголами, обозначающими звуки): *щебетать*, *петь*, *свистеть* и т. п., как *птица*;

«Общее уподобление жизни человека жизни птицы» (конструкции с бытийными глаголами — полнозначными, а не связочными, как в конструкции идентификации): *жить*, *быть*, *вековать*, как *птица*.

Основной источник «Материалов к словарю...» — произведения русских писателей XIX—XX вв. При сборе материала составители не ставили себе задачи исчерпывающего охвата всей русской художественной литературы XIX—XX вв., а, скорее, стремились к полноте включаемых в словарь семантических типов тропов и к тому, чтобы в «Материалах...» каждая образная параллель была представлена контекстами разных периодов развития языка художественной литературы.

В «Материалах...» учтены (в качестве примечаний) метафоры и сравнения древнерусской литературы (из многотомного издания под ред Д. С. Лихачева «Памятники древнерусской литературы»; даются ссылки на исследование В. П. Адриановой-Перетц (1947)). Приводятся фольклорные параллели, индоевропейские соответствия, взятые из книги А. Н. Афанасьева «Поэтические воззрения славян на природу»; параллели из духовных стихов («Голубиная книга»), из Библии и Евангелия, сведения о мифологическом происхождении некоторых образов, содержащиеся в работе «Поэтическая фразеология Пушкина». Все это помогает проследить истоки возникновения компаративных тропов.

Кроме того, учтены и общезыковые (словарные) употребления.

Такая характеристика словоупотреблений, как наличие их в словаре, отражает лишь одну из статистических градаций их большей / меньшей распространенности. Специального статистического исследования лексики, включенной в «Материалы...», пока не проводилось, но из словарных статей «Материалов...» видно, что одни словоупотребления более частотны, существуют на всем протяжении описываемого временного периода, представляют собой «поэтические формулы», одни из которых становятся общеязыковыми (см. выше), другие — нет: *лететь*, как *птица* (о человеке); *птица в клетке* (*западне* и т. п.) (о человеке); *перелетная птица* (о человеке); *смотреть*, *озирать* и т. п. *орлом*, как *орел* (о человеке); *смирный*, *кроткий*, *невинный*, *чистый*, как *голубь* (о человеке); *ворон*, *жаждущий крови* (о человеке); *поэт* — *соловей*, *лебедь*, *орел*; *душа* — *птица*, *ласточка*, *орел*, *лебедь*; *закат* — *навлины*, *навлинй хвост*, *навлинье перо*; *ночь* — *птица*; *луна*, *месяц* — *лебедь*; *ветер* — *птица*; *облака* — *птицы*, *лебеди* и др., другие повторяются, но менее частотны, третьи редки, четвертые вообще единичны (*козодой* — о человеке («...» Коля мягко кружит на велосипеде по улице, как тихенький козодой» (Зайцев 1904) и др.). В большинстве случаев словоупотребления, редкие или единичные сами по себе, включаются в ряд семантически близких, «похожих» тропов, например, *больная птица* — ср. *раненая*, *подбитая*, *подстреленная птица*; *стеречь*, как *птицу* — ср. *пойманная птица*, *птица в клетке*. Таковы чаще всего и видовые обозначения птиц, например: *облака* — *чайки*, *гуси* — ср. *птицы*, *лебеди*.

Представляется, что систематизация материала, предложенная в словаре дает информацию для решения самых разных исследовательских и учебных задач. В частности, «Материалы» могут быть полезны для иностранных студентов, изучающих образный строй русского языка и языка русской художественной литературы.



Материалы к словарю метафор и сравнений^{*}

Задача этой работы — представить тот круг ассоциаций, который сопровождает основные опорные слова семантических полей, входящие в состав метафор и сравнений: *птица, зверь, змея, растение, камень, ткань, огонь, вода* в русской литературе XIX—XX вв.

Метафоры и сравнения со словами семантического поля *птица* собраны в книге: Кожевникова Н. А., Петрова З. Ю. Материалы к словарю метафор и сравнений русской литературы XIX—XX вв. Вып. 1: Птицы. М., 2000. Ниже речь пойдет о семантическом поле растения.

Родовое обозначение *растение* употребляется для характеристики людей: «Мы, дети севера, как здешние растения, Цветем недолго, быстро увядаем» (М. Лермонтов). Кроме того, *растение* — это жизнь: «Жизнь азиатца — полурастение, полуживотность» (А. Марлинский); «Вот жизни горькой и живой Истлевшее беру растение» (М. Кузмин); талант: «[Художники] часто питают в себе внутренний талант, и если бы только на них дунул бы свежий воздух Италии, он бы, верно, развился так же вольно, широко и ярко, как растение, которое выносят наконец из комнаты на чистый воздух» (Н. Гоголь); дух: «Видя радость единения солнца, влаги и стеблей, Дух твой будет как растение» (К. Бальмонт); рассудок, ум: «Рассудка слабое растение»; «растение ума» (Н. Заболоцкий); другие реалии: «Сбросил! И от сердца отлегло, И, даря меня прохладной тенью, Надо мною пышно расцвело Всезабвенья пышное растение» (Л. Мартынов); «город-растение» (о Москве, Ап. Григорьев).

В сравнения и метафоры включаются и видовые обозначения: *дерево, цветок, злак*, которые в свою очередь распадаются на более частные видовые обозначения.

Важное место в литературе XIX—XX вв. занимают родовые обозначения *цветок* и *цветы* и видовое — *роза*: «поэзии цветы» (П. Вяземский, Н. Языков, Л. Мей); «цветы веселья» (А. Пушкин); «цветы наслажденья» (Н. Языков); «цветы развра-

^{*} Публикуется по: Русистика на пороге XXI века: проблемы и перспективы. Материалы международной научной конференции. Москва, 8—10 июня 2002 г. С. 189—190.

та» (Н. Некрасов); «*цветы и мечты красоты*» (К. Бальмонт); «*цветы печали*» (Ф. Сологуб); «*цветок преступления*» (К. Бальмонт); «*бреда цветы*» (И. Анненский); «*цветок влюбленности*» (А. Блок, Н. Клюев) и т. п.

Наиболее распространена образная параллель *человек — цветок, люди — цветы* («*цветы людей*» у С. Есенина).

Часть обозначений цветов характеризуют и женщину, и мужчину. Чаще всего встречается сравнение девушки или молодой женщины с розой. На этом фоне существуют сравнения мужчины с розой: «Младой и прекрасный, Как свежая роза — Утеха долин, Певец сладкогласный» (В. Жуковский); «Юноша милый! На миг ты в наши игры вмешался! Розе подобный красой, как филомела, ты пел» (А. Дельвиг, «На смерть Веневитинова»); «Ярослав Ильич (...) покраснев, как махровая роза» (Ф. Достоевский); «Карлик расцветал, как серая роза» (Ю. Тынянов).

И женщину, и мужчину характеризуют метафоры и сравнения с опорными словами *ландыш, пион, одуванчик, подснежник, маков цвет, лилия*. Источник образа лилии — библейская «Песнь песней». Кроме того, женщина сравнивается с *повиликой, фиалкой, хризантемой, вьюнком, орхидеей, лотосом, маргариткой, ромашкой, анемоном, розмарином*.

Однотипные метафоры и сравнения в некоторых индивидуальных стилях образуют гнезда (не словообразовательные, а тропеические). Например, у Пушкина, кроме повторяющегося сравнения девы с розой, с розой сравнивается красота и прелесть женщины: «Ах, для тебя ли, юный певец, Прелесть Елены розой цветет?»; «Твоя краса, как роза, вянет»; лицо: «Как будто тихое лицо Мгновенной розою пылает, Девичьи лица ярче роз»; ланиты: «Ланиты ярче внешних роз»; «Иль розы пламенной ланит»; уста: «...ваши алые уста, Как гармоническая роза»; «Ее уста, как роза, рдеют». В генитивных конструкциях розы юности: «Иль юности златой Вотще даны мне розы...?»; «Я ей принес увядши розы Отрадных юношества дней»; розы любви: «О Лиля! Вянут розы Минутные любви»; «розы нег и сна». Розы — символ поэзии: «Кто на снегах возрастил феокрытовы нежные розы». Это лишь часть применений видового обозначения розы.

В поэзии XIX в. названия других растений в метафоре или сравнении немногочисленны: «веселья лилея» (К. Батюшков); «Как цвет душистый туберозы, Чрез ночь надежда расцвела» (К. Павлова); «Словно как лотосы нежные, Лики сокрыв восковые, Спят над глубокой пучиною, — Грезы ее молодые» (К. Случевский). Опорное слово *роза* объединяется с другими названиями цветов: «Но розы нежнее, свежее лилей Мальвины красы молодые» (И. Козлов); «И часто розам и лилеям И незабудкам красоты Мы поклоняемся» (Н. Языков).

В XX в. ассоциации с розой продолжают развиваться: пальцы — «пять роз, обрубленных стеблем» (И. Анненский); «крови розы» (Ф. Сологуб); «роза вен» (Н. Гумилев); «Все ждет, что голова Орфея Златистой розою всплывет» (М. Кузмин); «созвучий розы» (В. Брюсов); «розы смерти» (В. Ходасевич); «расцвела души глубинной роза» (Вяч. Иванов); «В дождь Париж расцветает, Точно серая роза» (М. Волошин); «Озеро-роза» (К. Бальмонт); «И малиновые костры, Словно розы, в снегу цветут» (А. Ахматова); «лунные розы» (Вяч. Иванов); «Розы лампад» (С. Соловьев); «И са-

моваров розы алые Горят в трактирах и домах» (О. Мандельштам); «розы дождя» (Б. Поплавский) и т. п.

Одновременно расширяется ряд обозначений цветов, которые входят в метафоры или сравнения. В него, в частности, включаются обозначения экзотических цветов: «Наша встреча — Виктория Регия: Редко, редко в цвету» (И. Северянин).

Некоторые реалии приобретают разные видовые соответствия. На фоне устойчивого сравнения зари и заката с розами, которое есть и у поэтов XIX в., и у поэтов XX в., зарю характеризуют слова *желтофиоль* («И за кормой пурпурная заря Дрожала в синеве цветком желтофиоли» — В. Брюсов), *мак* (С. Есенин), *гвоздика* («В сияньи заревых гвоздик» — В. Кириллов). В свою очередь, закат — *мак* (С. Есенин, С. Городецкий), *пионы* (С. Черный), *олеандр* (С. Шервинский).

Некоторые предметы речи притягивают к себе несколько разных образных соответствий, принадлежащих к семантическому полю *цветок*. Например, солнце: *солнце-цветок* (Н. Минский, К. Бальмонт, М. Горький); *роза* (Вяч. Иванов, В. Набоков); *гвоздика* (Н. Асеев); *мак* (В. Нарбут); *шиповник* (В. Хлебников); *хризантема* (Г. Шенгели); *цветок герани* (Л. Леонов); *одуванчик* (Л. Леонов); «*неба священный подсолнух*» (В. Хлебников). Стихи — *цветы*: «я люблюсь, упиваюсь И признательным стихом За цветы вам поклоняюсь... И хотел бы, чтоб цветком Хоть единым распустился Этот стих и вам явился Хоть радушным васильком» (В. Бенедиктов); *георгин*: «Стихи его горят на солнце георгина» (И. Анненский); *гяацинт*: «И стих расцветает цветком гяацинта, Холодный, душистый и белый» (М. Волошин); *роза*: «Стихи растут, как звезды и как розы» (М. Цветаева); *одуванчик*, *лопух*, *лебеда*: «Когда б вы знали, из какого сора Растут стихи, не ведая стыда, Как желтый одуванчик у забора, Как лопухи и лебеда» (А. Ахматова); *алоэ*: «Чей стих — алоэ густоароматный» (К. Бальмонт).

Тропы с одинаковыми опорными словами по-разному распределены в стихах и в прозе. Сравнение человека с цветком, в частности женщины с розой, встречается и в стихах, и в прозе. Генитивные метафоры со словом *роза* и другими обозначениями цветов употребляются по преимуществу в стихах, хотя отдельные метафоры такого рода есть и в прозе, например «*лютик жалости*» в романе Ю. Олеши «Зависть».

СИНТАКСИС
ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА



Симметричные и асимметричные конструкции в синтаксисе лирики*

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

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

Поэтический язык располагает устойчивыми приемами создания симметрии.

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

Однотипные полустихия входят в состав более сложных построений: «Для всех приходят в свой черед *Дни отречения, дни томленья*»; «Неужели эти встре-

* Публикуется по: Очерки истории языка русской поэзии XX в. Т. 3. М., 1993. С. 56—81.

чи — *Только сети, только грех?*» (Брюс.); «*Много звездных ночей, много огненных дней* Я скитался, не зная скитанью конца» (Гум.); «*Весь город полон голосов, Мужских — крикливых, женских — струнных!*» (Блок); И зная, что гибель стоит за плечом, *Грустить ни о ком, мечтать ни о чем*» (Г. Иванов); «От вихлистого приволья *Гнутся травы, мнется лист*»; «Строен и бел, как березка, их внук, *С медом волосьев и бархатом рук*» (Ес.); «На зацветающих каштанах *И лист — не лист, и цвет — не цвет*» (Вол.).

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

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

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

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

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

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

Синтаксический повтор входит в более сложные построения иного типа: параллельные конструкции независимы от предшествующего текста и существуют на фоне и в ряду других однородных членов: «Муть вина, нагие кости, Пепел стынувших сигар, *На губах — отравы злости, В сердце — скуки перегар...*» (Ан.); «И тебе

мучительно знакомы Сладкий дым бензоя, запах нарда. *Тонкость рук у юношей Содомы, Змийность уст у женщин Леонардо*» (Вол.).

Симметричные полустушия и двустушия, входя в более сложные построения, образуют разнообразные рисунки строф.

Строфа состоит из двух разнотипных двустуший, основанных на синтаксическом повторе: «Я был вам звенящей струной, Я был вам цветущей весной, Но вы не хотели цветов, И вы не расслышали слов» (Бальм.); «Люди такие презренные, Дело такое ничтожное, Мысли — всегда переменные. Счастье — всегда невозможное» (Сол.); «Прозрачная тучка. Жемчужный узор. Там было свиданье. Там был разговор» (Блок); «Край одиночества. Земля молчания... Сбылись пророчества, Свершились чаяния» (Вол.). Строфа из шести строк включает три пары параллельных конструкций: «Два ликера стоят на столе, Две кровати легли в полумгле. Молчаливо приходит луна, Неподвижно стоит тишина, В ней — усталость ночных сторожей, В ней — бессонница наших ночей» (Светлов).

Однотипные построения проходят через всю строфу:

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

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

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

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

Строфа начинается с синтаксического повтора:

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

Строфа заканчивается синтаксическим повтором. В одних случаях он зависит от предшествующего: «А когда, и в дождь, и в холод, Зазвенит кирка моя, Буду ль

верить, что я молод, Буду ль зиять, что силен я?» (Брюс.). В других случаях оба двуступиши самостоятельны: «Он идет путем жемчужным По садам береговым. Люди заняты ненужным, Люди заняты земным» (Гум.).

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

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

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

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

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

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

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

Такие же глубокие повторы встречаются в строфах:

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

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

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

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

2. Полностью совпадающие конструкции явно уступают по количеству более свободным варьирующимся конструкциям, в разной мере удаленным от синтаксического повтора. Для синтаксиса стихотворной речи характерно варьирование тех или иных конструкций, которое достигается разными способами и имеет разный смысл. Варьирование осуществляется в рамках соотнесенных, соизмеримых конструкций. При том, что конструкции совпадают не совсем, они воспринимаются как однотипные.

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

На изменении порядка слов основаны и вариации в рамках повторяющихся строк: «Она мне *прислала* письмо голубое, Письмо голубое *прислала она*» (Сев.).

По этому же принципу варьируются начальные и конечные строки разных строф: «*Очам твоей души — молитвы и печали — Очам души твоей*»; «*Очам души твоей — сиренью упоенье — Души твоей очам*»; «*Твоей души очам — видений страшных клиры — Очам твоей души*» (Сев.). Варьирование порядка слов характеризует отдельные строфы и становится основой целых стихотворений («Квадрат квадратов» Северянина).

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

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

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

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

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

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

Олений гусак сладкозвучнее Глинки,
Стерляжки молоки Верлена нежней,
А бабкина пряжа, печные тропинки
Лучистее славы и неба святых (Кл.).

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

При варьировании исходная конструкция осложняется, развертывается, обрстая добавлениями, уточнениями и т. п. Те же номинативные конструкции выглядят по-иному:

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

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

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

Варьирование определенной конструкции организует и развернутые фрагменты стихотворения, и целые стихотворения. Номинативные конструкции лежат в основе некоторых стихотворений Бальмонта, «Городов в пустыне» Волошина, инфинитивные конструкции — в основе стихотворений И. Анненского «Кулачишка»,

«Три слова», стихотворений М. Волошина «Быть черною землей», «Красногвардеец», «Спекулянт». Некоторые стихотворения строятся как несколько обращений к одному и тому же предмету речи. Например, «Цикады» Вяч. Иванова.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Так же соотносятся и начала строф. В стихотворении Брюсова «Мир» повтор связывает разнотипные предложения, начинающие оторванные друг от друга строфы: «Я помню этот мир, утраченный мной с детства... Я помню: за окном, за

дверью с хриплым блоком Был плоский и глухой, всегда нечистый двор. ...Я помню этот мир. И сам я в этом мире Когда-то был как свой, сливался с ним в одно». Похожая картина в стихотворении Гумилева «Ты помнишь дворец великанов...». Начинается стихотворение простым предложением с однородными членами: «Ты помнишь дворец великанов, В бассейне серебряных рыб, Аллеи высоких платанов И башни из каменных глыб?» Третья строфа начинается сложным предложением: «Ты помнишь, у облачных впадин С тобою нашли мы карниз...»

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

Симметрия нарушается и тогда, когда законченной конструкции соответствует параллельный отрезок текста, который представляет собой лишь часть более развернутого высказывания. Оно продолжается за пределами строки или полустихия, так что параллелизм, не успев возникнуть, разрушается. Ритмическая инерция задает одно восприятие конструкции, которая подравнивается под предшествующие, синтаксическое же оформление текста заставляет переосмыслить первоначальное прочтение. В строках М. Цветаевой «Август — астры, Август — звезды, Август — грозди Винограда и рябины Ржавой — август!» слово *грозди* сначала воспринимается в одном ряду со словами *астры*, *звезды*, подлинный ряд соотнесенных слов *астры*, *звезды*, *грозди винограда и рябины ржавой* выстраивается не сразу.

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

Так может соотноситься простое и часть сложноподчиненного предложения: «Забавно жить! Забавно знать, Что под луной ничто не ново» (Блок), «Мы любили! Мы забыли, Это вечность или час!» (Брюс.). С предложением соотносит-

ся часть простого предложения: «Кто, Феникс, взлетит! Кто, Феникс, изберет Огня святыню роковую!» (Вяч. Ив.); «Там пыль взвилась, там ночь вступила В свои туманные права» (Блок); «Нет, буду жить — и буду пить Весны благоуханный запах» (Белый).

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

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

Симметрия нарушается благодаря тому, что последний член в ряду перечислений имеет более развернутый характер, чем все остальные: «Держусь, томлюсь, качаюсь, Вперед, назад, Вперед, назад, Хватаюсь и мотаюсь, И отвести стараюсь От черта томный взгляд»; «Камыш качается, И шелестит, И улыбается, И говорит Молвой незвонкою, Глухой, сухой, С дремою тонкою В полдневный зной» (Сол.); «Ласковы быстрые миги, Строги высокие свечи, Мудрые, старые книги Знающих тихие речи» (Гум.).

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

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

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

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

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

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

Частично совпадающие конструкции входят и в состав других построений. Синтаксический и лексический повтор, начинающий первую и третью строки, задает симметричные конструкции, но осуществляются разнотипные построения: *«Есть глаза, чей скорбный взгляд с тревогой, С тайной мукой в сумрак устремлен, Есть уста, что страстно и напрасно Призывают благодатный сон»* (Бун.). Анафора связывает три конструкции, две из которых совпадают друг с другом, третья же выпадает из ряда: *«Как тускло пурпурное пламя! Как мертвы желтые утра! Как сеть ветвей в оконной раме Все та ж сегодня, что вчера...»* (Ан.); *«Еще прекрасно серое небо, Еще безнадежна серая даль. Еще несчастных, просящих хлеба, Никому не жаль, никому не жаль!»* (Блок); *«Кому зима — арак и пунш голубоглазый, Кому — душистое с корицею вино, Кому — жестоких звезд соленые приказы В избушку дымную перенести дано»* (Манд.); *«Она рабыня и царица, Она работница и дочь, Она обязана трудиться И день и ночь, и день и ночь!»* (Заб.). С иным расположением частей: *«Я хочу порвать лазурь Успокоенных мечтаний, Я хочу горящих зданий, Я хочу кричащих бурь»* (Бальм.).

Нарушение симметрии основано на том, что совпадающие отрезки входят в состав разнотипных предложений. В строках Брюсова: *«Жестко наше гранитное ложе, Душно нам без лучей и без веры»* — соотнесены краткое прилагательное и категория состояния. Общей частью обладают и другие разнотипные предложения: *«Ты не знаешь, невеста, не можешь ты знать, Как не нужен мне мир и постыл,*

Как мне трудно идти, как мне больно дышать, Как мне страшно крестов и могил» (Сол.); *«Старый — он тупо смеется над вами, Юный — он нежно вам преданный брат»* (Блок); *«Как редко торжествует память За кругозором наших дней! Как трудно нам переупрямить Упорствующий быт камней!»* (Б. Лившиц); *«Мы желаем звездам тыкать, Мы устали звездам выкать, Мы узнали сладость рыкать»* (Хл.).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Ничего я в жизни не пойму,
Лишь шепчу: «Пусть плохо мне приходится,

Было хуже Богу моему,
И больнее было Богородице» (Гум.).

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

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

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

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

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

Се жеребец, на аршин ощерясь,
Ржет, предвкушая бег.
Се, напоровшись на конский череп,
Песнь заказал Олег —
Пушкину;
Ваш край, ваш век, ваш день, ваш час,
Наш грех, наш крест, наш спор, наш —
Гнев... (Цв.).

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

Особенно часто такие построения включают в себя разные значения творительного падежа. Конструкции такого рода используют поэты XIX в.: «Смотрит... *ангелом прекрасным* Кто-то светлый прилетел, Улыбнулся, *взором ясным* Подарил и в лодку сел»; «На темные своды *Багряным щитом* покати́лась луна; И озера воды *Струистым сияньем* покрыла она» (Жук.); «Еще вчера, на солнце млея, *Последним* лес дрожал *листом*, И озимь, пышно зеленея, Лежала *бархатным ковром*» (Фет.).

Еще шире сфера применения конструкций с разными значениями творительного падежа в поэзии XX в. В соотнесенные конструкции входят разные значения творительного падежа. Например, значение времени и места: «*Теплой ночью, горною тропинкой* Я иду в оливковом лесу» (Бун.), орудия и места: «Кто-то зовет *серебристой трубой*, Кто-то бежит *озаренной дорогой*» (Блок), косвенного объекта и признака:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Даже в небольшом тексте могут совмещаться разные способы нарушения симметрии. Смысловый эффект стихотворений Хлебникова «Когда умирают кони — дышат...» основан, во-первых, на включении инородной конструкции, разбивающей ритмическую и синтаксическую однотипность, во-вторых, на двусмысленности заключительной конструкции: ритмическая и синтаксическая инерция заставляет воспринимать ее как однотипную с предшествующими, в то время как она членится по-иному: если в каждой из первых трех строк речь идет об одном деятеле, то в последней строке их два [Золян 1984: 192—206]:

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

4. Анафора широко используется не только в строфе, но и в целом тексте или развернутых его фрагментах. Некоторые стихотворения последовательно организованы анафорой, связывающей строфы. Например, стихотворение Сологуба «Счастье», три строфы которого начинаются сравнением с совпадающим предме-

том сравнения: «Счастье, словно тучка в небе голубом, Счастье, словно зрелый сочный виноград, Счастье, словно поле вешнею порой». Как симметричные строятся строфы стихотворения Бальмонта «Я спросил у свободного ветра...». Параллельные конструкции начинают и строфы, содержащие противопоставление: «“Красота страшна” — Вам скажут; “Красота проста” — Вам скажут» (Блок); «Есть любовь, похожая на дым»; «Есть любовь, похожая на тень...» (Ан.).

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

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

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

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

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

Если строфы начинаются с однотипных конструкций, развитие этих конструкций в разных строфах может не совпадать или совпадать лишь частично. Обе эти возможности осуществлены в стихотворении Гумилева «Портрет мужчины»:

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

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

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

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

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

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

Частая разновидность кольцевой композиции — строфы, обрамляющие стихотворение, связанные одной общей строкой. Эта строка может и в том, и в другом случае начинать строфу. В ряде случаев первая строка стихотворения становится третьей строкой последней строфы. Строфы могут связывать и некоторые частные лексические повторы. Обрамление стихотворения Брюсова «Патмос» содержит не только повторяющуюся строку, но и более простые лексические повторы: *времен — времени, вечность*, рифма *чудо — отсюда*: «Единый раз свершилось чудо: Порвалась связь в волнах времен. Он был меж нами, и отсюда Смотрел из мира в вечность он. — Мы в мире времени — отсюда Мир первых сущностей незрим. Единый раз свершилось чудо — И вскрылась вечность перед ним». В стихотворениях Блока «Ветер принес издалека...», «Скрипнула дверь. Задрожала рука...» аналогичные отношения между обрамляющими стихотворение строфами: первая строка стихотворения совпадает с его предпоследней строкой, повторяются рифмующиеся слова *издалека — глубоко, рука — облака*. Соотно-

сенные строфы или строки отличаются друг от друга отдельными словами: глаголами: «Светозарные волны, искрясь, / *зажигают* кресты колоколен» — «*озаряют* кресты колоколен» (Белый); «*Повисла* Летучая Мышь» — «*Хочет* Летучая Мышь»; «Месяца свет электрический В море *дрожит, извивается*» — «Месяца свет электрический В море *змеится, свивается*»; «*Застучал* весенний дождь» — «*Прошумел* весенний дождь» (Брюс.); «Она *росла* за дальними горами» — «Она *цвела* за дальними горами» (Блок), прилагательными: «*Неустанное* стремление от судьбы к иной судьбе» — «О, *заветное* стремление от судьбы к иной судьбе»; «знаком *заветным*» — «знаком *великим*»; «Так *заманчивы* и скромны Поцелуи без любви» — «И так *чисты*, и так скромны Поцелуи без любви» (Брюс.); «*великие* крыла» — «*всемогущие* крыла»; «*веселые* думы» — «*весенняя* дума»; «*тиховейная* весна» — «*легковейная* весна» (Блок); «*золотым* пятном» — «*сияющим* пятном» (Белый), существительными: «Белый — *смотрит* в морозную *ночь*» — «Белый — *смотрит* в морозную *даль*»; «*Вижу зори* вдаль» — «*Вижу очи* твои» (Блок).

Один из распространенных типов отношений между началом и концом стихотворения при более или менее выраженном кольцевом повторе — переход от объективной формы повествования к обращению или наоборот. Одно и то же слово используется в разных функциях: обычно как подлежащее и как обращение. Например, в разных стихотворениях Брюсова: «*Месяц* серпом умирающим Смутно висит над деревьями» — «*Месяц*, лишь ты, умирающий, Вечно твердишь неизменное»; «Огни “электрических *конок*” Браздят потемневший туман» — «О *конки*! вы — вольные челны Шумящих и строгих столиц»; «Есть *демоны пыли*, Как демоны снега и света» — «О *демоны пыли*! Вы — владыки в красочном мире!»; «Нежно веет свежий ветер, Сладко млеет *светлый Мэлэр*» — «Здравствуй, прежний, *свежий ветер*, Здравствуй, новый, *светлый Мэлэр*»; «*Свистки паровозов* в предутренней мгле, *Дым* над безжизненным прудом» — «О *дым* на безжизненном пруде! О демонов оклики! ваши *свистки, паровозы*».

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

На переходах от объективного повествования к обращению основано стихотворение Бальмонта «Полночь и свет», все пронизанное анафорами, лексическими повторами, синтаксическими параллелизмами: «*Полночь* и *свет* знают свой час. *Полночь* и *свет* радуют нас. В сердце моем — призрачный сеет. В сердце моем — полночи нет. Ветер и гром знают свой путь. К лону земли смеют прильнуть. В серд-

це моем буря мертва. В сердце моем гаснут слова. Вечно ли я буду рабом? Мчитесь ко мне, буря и гром! Сердце мое, гибни в огне! *Полночь и свет*, будьте во мне!»

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

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

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

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

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

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

В некоторых текстах кольцевой повтор не заканчивает текст, а становится источником новой мысли. Кольцо оказывается разомкнутым. В стихотворении М. Кузмина «Нас было четыре сестры, четыре сестры нас было...» начальная фраза повторяется и в начале второй и третьей строфы. Эти анафоры сопровождаются глубокими переключками, связывающими строфы. Каждая строфа распадается на две части, одна из которых характеризует трех сестер, а вторая противопоставляет им четвертую («а я любила, потому что полюбила»; «а я желала любить и быть любимой»; «а я разлюбила, потому что разлюбила»). Четвертый повтор начальной строки в предпоследней строке не замыкает смысловое развитие стихотворения, а дает ему новый импульс, вызывая неожиданный вопрос: «Нас было четыре сестры, четыре сестры нас было, // а, может быть, нас было не четыре, а пять?» (см. также [Жирмунский 1975: 534]).

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

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

Внутренняя рифма объединяет и однотипные конструкции, сосредоточенные в строке. Строка делится на полустопишья, так что внутренняя и конечная рифма совпадают: «Отчего мне так *душно?* отчего мне так *скучно?*» (Бальм.); «Страстно *верим*, выси *мерим*» (Блок); «Было *дружбой*, стало *службой*» (Цв.); «Деревни *голо-*

дние, степи бесплодные» (Г. Иванов), ср. у Фета: «Мысль *несется*, сердце *бьется*»; «Осыпались *розы*, рассеялись *грезы*». В строке, объединяющей однотипные построения, внутренняя и конечная рифма могут быть и не соотнесены: «*Радость* жизни, *сладость* нег»; «*Преет* мята, *веет* тмин» (Брюс.); «Мой *голос* глух, мой *волос* сед» (Блок); «И маячит слова нищее сверканье Меж *даяньем* хлеба и *зияньем* гроба» (Вяч. Ив.); «О, *таинственный* дьявол, о, *единственный* Бог» (Бальм.); «И *чертит* па, и *вертит* туры» (Белый); «*Прыснет* дождик, *брызнет* луч» (Вол.); «*Критик* — ноя, *нытик* — вторя» (Цв.); «*Людей* мне жалко, *детей* мне стыдно» (Гиппиус). Такие строки сочетаются, образуя построения с двумя внутренними рифмами: «Берег *смытых* дней, плач *забытых* теней» (Вяч. Ив.).

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

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

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

В этом блеске — все *осилившая* власть,
Умирает *обескрылевшая* страсть.
Все во мне — *лишь* смерть и тишина,

Целый мир — лишь *твердь* и в ней луна.
Гаснут в сердце *невзлелеянные* сны,
Гибнут цветики *осмеянной* весны.

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

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

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

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

Внутренняя рифма в нерифмующихся строках связывает и разнотипные конструкции: «*Молотом* скован венец, *Золотом* он заблестел» (Сол.); «*Лежу*, ленивая амеба, *Гляжу*, прищуря левый глаз, В эмалированное небо, Как в опрокинувшийся таз» (Ход.); «*Держа* в руке живой и влажный шар, *Клубящийся* и дышащий, как

пар, *Лоснящийся* здесь зеленью, там костью, *Струющийся*, как жидкий хрисолит, Он говорил, указывая тростью...» (Вол.).

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

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

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

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

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

Как живется вам — хлопчется —
Ежится? Встается — как?
С пошлюхой бессмертной пошлости
Как справляется, бедняк? {...}

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

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

Литература

- Гофман В. А. Язык символистов // Литературное наследство. Т. 27—28. М., 1937.
- Жирмунский В. М. Теория стиха. М., 1975. С. 433—527.
- Золян С. Т. Семантическая структура стихотворения В. Хлебникова «Когда умирают кони — дышат» // Вопросы русского языка и литературы. Ереван, 1984. Вып. 1. С. 192—206.
- Кнорина Л. В. Грамматика и норма в поэтической речи (на материале поэзии Б. Л. Пастернака) // Проблемы структурной лингвистики 1980. М., 1982. С. 241—253.
- Кукушкина Е. Ю. Парный синтаксический повтор и его сочетания с другими типами повторов: (На материале лирики А. Блока) // Проблемы структурной лингвистики 1985—1987. М., 1989. С. 246—251.
- Панов М. В. Стилистика // Русский язык и советское общество. Алма-Ата, 1962.
- Шмелев Д. Н. Об асимметричном параллелизме в поэтической речи // Русский язык в школе. № 5. 1970. С. 8—13.
- Эйхенбаум Б. О. Мелодика русского лирического стиха. Пг., 1922.



Смещение синтаксической перспективы*

В поэзии XX в. на смену некоторым типам обычных сочетаний и нормативных конструкций приходят их нестандартные преобразования [Мурзин 1984]. Разрыв обычных связей между словами, нарушение автоматизма — результат своеобразного видения мира, в основе которого лежит не объективная данность, а кажимость, непосредственное впечатление, смещающее ракурс изображения.

«Современный художественный язык, — как пишет А. К. Власов, — выработал особый тип наречия, которое в большей степени, чем обычное наречие, сохраняет свойства прилагательного» [Власов 1959: 150]. Эти наречия обладают двойной связью — и с глаголом, и с существительным, и служат средством характеристики и обозначаемого предмета, и действия [Ермакова 1969: 45—46]. Такие наречия употребляются уже в художественной речи XIX в. Исследователи отмечали их у Пушкина: «Пред ним *широко* Река *неслася*» [Виноградова 1984: 128, со ссылкой на В. А. Робинсон], Достоевского [Лихачев 1981: 82—83]. Их использует Жуковский: «Одиноко маяк *пламенел*»; «На пажити необозримой, Не убавляясь, никогда *Скитаются неисчислимо* Сереброрунные стада»; «*Приходит, уходит* волна *быстро-течно*»; Тютчев: «И птицы *реют голосисто* В воздушной бездне голубой»; «И между гор *росисто вьется* Долина светлой полосой»; «*Недвижимо и стройно* Соседний кипарис *глядел* в окно».

В поэзии XIX в. определяется и круг повторяющихся наречий, имеющих двойную связь. Это наречия со значением цвета и света: «На поля, небеса, на Мертонски леса, На *прозрачно бегущую* Твид» (Жук.); «Солнце *ярко всплыло* На сапфирную зыбь небосвода» (Щербина); «вино *лилось светло*»; «То было в ночь, *Темно сошедшую* в молчаньи» (Огарев); «Но зарница уж *теплится ярко* Голубым и зеленым огнем»; «На праздник Рима *Взглянули ярко* небеса» (Фет); «*отбегала светло* С бокков парохода струистая пена»; «И когда, *пурпурно догорая*, Рдел закат...»; «И *нависли* тяжело, *серо* Тучи над землей»; «Когда, молчанием объаты, *Бело стоят* Москвы

* Публикуется по: Очерки истории языка русской поэзии XX в. Т. 3. М., 1993. С. 203—212.

палаты»; «Неаполь блеснул и *раскинулся* бело Меж яхонтом неба и яхонтом вод»; «День весенний *всходит ало*» (К. Павлова).

В XX в. роль определительных наречий возрастает, например, в прозе И. Бунина, А. Белого. Наречия со значением света и цвета остаются самой активной группой и вступают в сочетания с самыми разнообразными глаголами: «Под ветром веющим Дрожит, взмечается, На нем, лелеющем, *Светло качается*» — о снежинке (Бальм.); «Там воды *зыблются светло*»; «*Клубятся* тучи *сизоцветно*» (Ан.); «Не фонарь, — любовь светила, Звезды *сыпала светло*»; «*Тускло струится* в окно Отблеск последний заката» (Брюс.), «Как *ярко возникает* день В полях оснеженных, бегущих мимо!»; «Как бы низко ни падало солнце, К горизонту *багрово скользя*» (Сол.), «Так ясно Млечный Путь *струится*»; «*Серо маячила* ветла»; «Все *синей* Над крышами и садом небо *млело*»; «Снова, снова Лазурь сквозь яркий желтый сад *Горит* так дивно и *лилово*» (Бун.), «Цветы *пестро цветут* в лугах»; «Солнце *рдяно* к западу *склонилося*»; «*Розово спит* чужая река»; «*Румяно* руки *всплыли*»; «Муравейником *черно кишит* народ»; «*Скатилась* звезда *лилово*» (Кузм.), «Закатный отблеск по лицу И по венчальному кольцу *Скользит оранжево*» (Сев.), «Тем *краснее льются* вина До утра в хрусталь господский» (Манд.).

Одновременно круг определительных наречий, которые вступают в необычные сочетания, расширяется: «*душисто синели* сирени» (Бальм.); «Влага *дрожит освежительно*» (А. Добролюбов); «С середины лазурных небес Солнце *знойно* лучи *рассыпает*»; «Ногу *стройно* *Облега*ет башмачок»; «Как *смолисто* *пали* кудри Вдоль ливийского лица» (Бун.); «*Влажно тучнеют* поля»; «И наших ног *касалась влажно* Густая, цепкая трава»; «Равнина вод *колышется широко*» (Вол.); «Иглы сосен *густо и колко* *Устилают* низкие пни» (Ахм.); «Вдоль плоских полотнищ реки *Ломко стоят* тростники Выше лошадиного роста...»; «Луна *кругло* и прямо *Упала* на траву»; «*Ползут* облака *снегово*» (Кузм.).

Смещению перспективы изображения способствуют необычные конструкции с творительным падежом, которые приобретают распространение в поэзии XX в. Существительные в творительном падеже обозначают в таких конструкциях реальный субъект действия. Существительные в именительном падеже обладают разными значениями в зависимости от семантики имени: они передают пространственные и временные характеристики или называют целое, часть или принадлежность которого приобретает самостоятельность.

Конструкции с творительным падежом неоднородны и по-разному соотносятся с нормативными конструкциями. Одни из них непосредственно примыкают к нормативным, другие в значительной степени удалены от них. Сколь бы необычные конструкции с творительным падежом, распространенные в поэзии XX в., ни отличались от нормативных, они имеют опору в поэзии XIX в. Возможности конструкций, распространенных в поэзии XIX в., в XX в. расширяются благодаря расширению сочетаемости определенных групп глаголов. Конструкции, которые были единичными в поэзии XIX в., приобретают большее или меньшее распространение в поэзии XX в.

Ближе всего к нормативным конструкциям литературного языка предложения с глаголами *блестеть*, *сиять*, *сверкать*, *гореть*. Предложения с этими глаголами употребительны в поэзии XIX в. и даже XVIII в. Сочетания этих глаголов с творительным падежом фиксируются словарями, но круг этих сочетаний ограничен: *блестеть огнями* (о новогодней елке, городе), *серебром* (о росе, снеге), *золотом* (о куполах церквей), *ярким ослепительным блеском*; *сверкать огнями*, *золотом*, *серебром* и т. д. В поэзии XIX—XX вв. распространены сочетания, включающие обозначения источника света: «*Стекл заревом горит мой храмовидный дом*» (Держ.); «*Храм блестит свечами*» (Жук.); «*За тополью высокою Я вижу там окно... Но свечкой одинокою Не светится оно*» (Лерм.); «*Если зимнее небо звездами горит...*» (Фет); «*Твердь сияла грубыми звездами*» (Манд.); «*Огнями мне сверкнул вокзал*» (Блок); «*Мой родительский дом светился Язычками свечей и библейской кухни*» (Багр.); «*Одна ночная остерия Огнями желтыми горит*» (Ход.); «*И вдруг электричеством вспыхнул "Потемкин"*» (Паст.).

Реже в XVIII—XIX вв. в сочетании с этими глаголами используются другие существительные в творительном падеже: «*Липова роща, как жар, возблистала Вкруг меда листом*» (Держ.); «*Соседний сад передо мной Сиял зеленою листвою*» (Огарев); «*И блещут веслом бессонным Запоздалые гребцы*» (Фет). Конструкция с творительным падежом в двух случаях из трех осложнена синекдохой. В XX в. круг таких существительных расширяется. Конструкции с творительным падежом группируются вокруг глаголов со значением цвета и блеска. Они сочетаются с глаголами *светить*: «*По лощинам, звезды отражая, Ямы светят тихой водой*» (Бун.); «*Поблекшим золотом, холодной синею Осенний вечер светит над Невой*» (Г. Иванов); *блистать*, *блестеть*: «*А холмистое побережье блещет высохшей травой*»; «*Пол навощен, блестит паркетом*» (Бун.); «*У окна в аквариуме рыбка Тихо блещет золотым пером*» (Ход.); *сиять*: «*Помнишь, как бывало Брюхом шел вперед, И крестом сияло Брюхо на народ?*» (Блок); «*Растут в высоте / рабочие соты, Над флигелями дохлыми / сияют стеклами*» (Асеев); *мерцать*: «*Кошка проходит и светит глазами, Угол мерцает во тьме образами*» (Бун.); *искриться*: «*Пласты размытой глины Искрятся грифелем, и сланцем, и слюдой*» (Вол.); «*Искрится ночь застоем звездным над черной площадью...*» (Шенгели); «*Искрятся слюдами оползни пепельных лав*» (Шерв.); «*Искрился кристаллами кварца Огромный кусок породы*» (Жиг.). Некоторые из конструкций с творительным падежом далеко уходят от нормативных. Таковы конструкции, в которых именительный падеж обозначает лицо, а творительный — принадлежность: «*Пьяный палач заблестел топором*» (Кам.).

В поэзии XIX в. встречаются сочетания с глаголами, обозначающими цветовой признак: «*Белел в долине вражий стан Остроконечными шатрами*» (Майков), «*В мрачных ризах шагают попы И чернеют в огнях клобуками*» (Случ.). К ним примыкают и сочетания с глаголом *пестреть*: «*Как шитый полог, синий свод Пестреть частыми звездами*»; «*Младую зеленью пестрел увядший луг*» (Пушк.). В поэзии XX в. круг таких сочетаний расширяется: «*В могильной темноте одна моя сигара Краснеет огоньком, как дивный самоцвет*»; «*Трава седой росой в лугах белеет*»; «*Конским размокшим навозом В тумане чернеется шлях*» (Бун.); «*вдали хурул*

Чернеет темной своей кровлей» (Хл.); «земли, *прордейте* Цветами И *прозеленеите* Березами» (Белый); «И *гнездами-сторожками* Чернеют ветки-вилки» (Гор.); «Сто лет тому назад подушками белела Складная легкая постель»; «Ходят рыбы, *рдея* плавниками» (Манд.); «Степь родными *желтеет* хлебами» (Багр.); «Он всюду рос, им город зеленел» — о подорожнике (Ахм.); «Луга *желтели* курослепом, Ромашками и *пастью* львиной» (Паст.); «По всей России реки побежали, Бездонными *темнея* омутами» (Луг.).

Наиболее своеобразны и наименее распространены конструкции, в которых в форме творительного падежа употребляется одушевленное существительное, обозначающее живое существо — животное, птицу, рыбу, насекомое. Существительное в именительном падеже чаще всего указывает на место действия. В XIX в. такие конструкции с разными глаголами использует Фет: «*Жужжал* пчелами каждый куст»; «Я пришел к тебе с приветом... Рассказать, что лес проснулся, Весь *проснулся*, веткой каждой, Каждой *птицей* *встрепенул*ся И весенней полон жаждой». Второй отрывок включает и другую необычную конструкцию с творительным падежом. Конструкции такого типа распространяются в литературе XX в. А. Белый прибегает к ним и в поэзии, и в прозе: «*Рожь* *тюкает* *перепелами*»; «Миг, и просинится разливом океана, И *щелкнет* *птицею*» — «И пока подходила к селу глупая девочка, тяжковесная белая колокольня от нее прошла вправо, тонко *пискнув* проснувшимся на мгновенье *стрижом*»; «...в июне насыщенный воздух *звенит* *комаром* ядовитым и роем невидных москитов». Бунин использует такие конструкции только в прозе: «все дерево *трещало* *воробьями*»; «лес, *тлеющий* *светляками*»; «...шибко покатила телега по широкому двору, *белевшему* *спящими борзыми*, как погост камнями»; «Леса тонули уже в несметных цветах, в высоких травах, и звучная глубина их немолчно *звала* в свои зеленые недра *кукушками* и *соловьями*»; «Сад то сиял жарким солнцем и *гудел* *пчелами*, то стоял в какой-то тончайшей голубой тени»; «...черной жаркой тьмой наполнились леса, *загораясь* *мирадами* светящихся *мух* и таинственно, знойно *звения* *цикадами* и цветами, в которых живут мелкие древесные лягушки».

Семантика глаголов в таких конструкциях бывает самой разнообразной, но на первом месте стоят глаголы звучания: «Уж в роще *синицей* *свистит* листопад»; «Неподвластен турбине незримый Царьград, Что *звенит* *жаворонком* и *зябликом-тезкой*» (Кл.); «Внизу седое краснолесье *Поет* вечерними *синицами*» (Хл.); «Первым *дроздом* *закликают* леса»; «*Мычат* *стадами* грузные совхозы» (Багр.); «И *каркают* монастыри *вороньем*» (Ант.); «Там на пыльных, сухих полянищах День и ночь неусыпный рев. Ни садов, *соловьем* *горланящих*, Ни жующих весну коров» (И. Приблудный); «*Петухами*, *бабами* в травах смятых Пестрая станица *за шумела* со сна» (П. Вас.); «А за городом Иркутском Темный лес *кричит* *совой*» (Утк.); «И сад *гремел* и *цокал* *Мильоном* *соловьев*» (Вл. Державин), «*птицами* *свистела* (...) *Обо-янь*» (Ручьев); «Тихонько *пело* дерево *Шмелями* *басовитыми*»; «Лес, начинающий *лосем* *трубить*» (Шубин); «Степь *свистнет* *сусликом* в ночи, и замолчит, и *свистнет* снова» (Уш.); «*Пеструшкой* *степь* *посвистывает* тонко» (Сельв.), «В затишье лужок. Зарделся, *шмелями* *гудит*: Зайди-ка»; «Чтоб *трещала* во ржах *перепелками*

мгла» (Рыл.); «Дворы, *перекликаясь петухами*, Ввинтили в небо тонкие дымки» (Жиг.); «А лес вокруг, теплом облитый, Сверкает, *птицами поет*» (Солоухин); «Лес *мошкаркой* и соснами *гудел*» (Евт.); «И степь *кузнечиками* так *стрекочет*, Как будто издали мигаешь ты» (Л. Озеров). Пастернак использует такую конструкцию как сравнение: «Достатком, а там и пирами И мебелью стиля жакоб Иссушат, убьют темперамент, *Гудевший*, как ветвь жуком».

Аналогичные конструкции используются в прозе: «Деревья *шелестят* злыми каркающими *птицами*. Вороны висят на сучьях, словно живые черные листья» (Мариенгоф); «Все так и *гудело пчелами*» (С. Бобров); «небо *звонит жаворонками*, а ольховые кусты *соловьями*»; «Вы <...> будете уходить все дальше по золотому, розовому, лиловому, синему, голубому, белому, затененному, залитому солнцем, *жужжащему пчелами*» (Солоухин); «За тонкой жестяной стеною, за его окнами была июльская, знойная, сухая, *звнящая кузнечиками* степь» (Ю. Гончаров).

Как деятель изображается не только место, но и время: названия частей суток, времен года, месяцев: «Дни *соловьями* нам *пропели*» (Сев.); «То было там, в моей стране далекой, Где синим вечером *осой звонит июль*»; «Август им *подсвистывает* тоже *Птицами-синицами* в садах» (П. Вас.); «Заря *петухами пропела*» (Сельв.); «Звонкой *птицею свищет* За окошком весна» (Светлов); «А за раскрытием окна / *шумит ручьями / и грачами* / ржаная добрая весна» (Недогонов); «Весны предчувствие росло, *Шумело первыми грачами*» (Рыл.); ср. в прозе: ночь <...> *кричала коротелями*» (В. Белов).

Иногда глагол звучания дополняется именем той же семантики в творительном падеже, которое сочетается с родительным субъекта: «Заливалось утро *криком петуха*» (Блок); «Еще вдали под первую звездою *Звенело небо гоготом гусей*»; «В поле, опыленное лиловой грозой, Исступленно *зовущее воплем сверчков*» (Зенк.), ср. «Пернатых *песнью* голосистой *Звучит* лесная глубина» (Языков). Имя может сопровождать не родительный субъекта, а прилагательное, указывающее на субъект: «Вот конским *топом загудела* Уже окраина» (Шенгели). Обозначения живого существа в таких конструкциях может и не быть, но оно легко угадывается: «Злое поле *жутким лаем Всхлипнет* за селом» (Белый). Разные типы сочетаний объединяются в одном контексте: «Слышал: воздух поверху *звонит птичьими голосами*, понизу *трещит кузнечиками*, а в лицо *несет пением комаров*» (Чапыгин).

Некоторые глаголы, входящие в состав подобных сочетаний с творительным падежом, повторяются: «И *плещется рыбой* вечерней вода» (Сев.); «Волна — острой стального ножа — *форелью плещет* у дамб» (П. Вас.). Повторяется глагольная метафора *стрелять* в сочетании с одушевленным существительным в творительном падеже: «Вот гнезда, как черные очи, Зияя в откосе крутом, В туман ниспадающей ночи Визгливо *стрельнули стрижом*» (Белый); ср. в прозе: «воронкой *стреляющей* сад» (Белый); «Первою *шукой стреляют* плеса» (Багр.); «Степь *стрельнет кузнечиком*» (Уш.); «А леса гудят, гуду нет конца, / вековых дубов башни высятся. И *стреляют* друг в друга *белками*, / разнопевчею *птицей* мелкою» (Поделков). Одушевленные существительные в творительном падеже сочетаются и с глаголами, обозначающими цвет: «Не *алеют* озера *фламингами*» (Бальм.); «Забелеет ов-

цами мой пастуший край» (И. Приблудный). В конструкциях такого рода используются и глаголы с иными значениями. Круг их неопределенен: «Заманя, *Помаргивает светляками* На нас — Скат» (Белый); «*Сияет светляками* день» (Г. Иванов); «*Баюкало* тебя райское древо *Птицей* самоцветною-девой» (Кл.); «Как бронзовой золой жаровень, *Жуками сыплет* сонный сад» (Паст.); «И медленно лягут тяжелые сети Серебряной *рыбой* на отмели черной» (П. Вас.); «Волга (...) *взвевалась чайками* / небо хватать» (Асеев); «а завтра / сквозь солнце, / с дождем пополам, // *жаворонками прыска*я, // пойдет, загудит, / задымит по полям // четвертая большевистская» (Уш.); «*Елка пырснула синицей*» (Н. Панченко).

В подобных конструкциях употребляются и существительные типа *толпа, народ, люди*: «*Кипела, сверкала народом* широкая площадь» (Гум.); «*Гудел толпою* порт» (Шенгели); «И улицы черным *народом шумят*» (Багр.); ср.: «Толпами *улица блистала*» (Тютчев).

В поэзии XX в. распространены конструкции, в которых в творительном падеже, выражающем субъект действия, стоит неодушевленное существительное, а существительное в именительном падеже имеет пространственное значение: «Издали темь ночная *Тлеет каганцами*»; «Трактиры *кипели котлами*» (Багр.); «Даль *маячит* старой колокольней» (П. Вас.); «*Брызнул золотом* восток»; «*Лягут* белые поля *Снегом* во все стороны» (Кирс.); «Далеко *дрожит огнями* Не обжитый нами дом» (Лут.); «...*парусами* крылатыми вдруг *загустела* даль» (Асеев); «Левый берег *дымит заводями*» (Жиг.).

В подобных конструкциях распространены глаголы звучания: «*Шуришит* сухая степь сухим *быльем* и *рожью*, Вся млеет травами, вся дышит душной мглой» (Вол.); «*Шелестели* *попынью* предгория» (М. Петровых); «Когда еще в пыли тротуаров немощных, *Линейками треца*, процветала Москва»; «И немедля девственные склоны *Зазвенели* *песней* и *киркой*» (Шерв.); «Гулко *ухает* в фидлеровцев *Пушкой* Машков переулочек» (Паст.); «Густого плова жирным паром Пропитан воздух и *дугаром Воркочет, бубнами бубнит*» (Шенгели); «*Звякнет* *мандолиной* сторона заречная» (Исак.); «...*тоннелями* и *мостами* *Загремел* сумасшедший Урал» (Ахм.); «Потом дорога билась, прядала, *Скрипела галькой* невпопад» (Евт.).

В таких конструкциях существительное в именительном падеже имеет временное значение: «Ночь *играла* над их головами *Переливчатым блеском* звезд» (Белый). Основное место в таких конструкциях, так же, как в предшествующих случаях, принадлежит глаголам звучания: «Только тревожно *шумела* Черными *ветками* ночь» (Г. Иванов); «Осенний день прозрачно стынет, *Звеня* охотничьей *трубой*» (Клыч.); «И мне в окошко *постучал* Сентябрь *багряной веткой* *ивы*» (Ес.); «Ночь *звенела* *стремениами*, *Волочились* повода» (Светлов); «И ночь, *гитарой* *брякнув* незначай, *Молочной* мглой стоит в иван-да-марье» (Паст.); «А ночь *гудками* дальними *гудела*» (Евт.).

В общеязыковых конструкциях, соответствующих только что рассмотренным, глагол имеет прямое значение. При их преобразовании часть глаголов сохраняет прямое значение: «Там Невский в блеске и тоске, В ночи переменявший краски,

От сказки был на волоске, *Ветрами вея без опаски*» (Заб.) — часть превращается в метафору. Таковы, например, глаголы звучания.

Смещение перспективы, обычное для конструкций с творительным падежом, имеет и другой характер. Конструкция основана на отношениях части и целого и преобразует их. Часть отделяется от целого, приобретает самостоятельность и показывается крупным планом. Благодаря конструкции творительного падежа оказываются разьединенными человек или животное, птица и часть их тела: «Теперь над волной молчаливо *Качался он желтым лицом*»; «Гость: — немое, роковое, Огневое домино — Неживою головою Над хозяйкой *склонено*» (Белый); «Мужик огромной тушею своей *Сидел* в стропилах крашенных саней» (Заб.); «Каждый парень, как подсолнух, Гордо *блещет головой*» (Корн.); «Падает лошадь, *боками дыша*» (Асеев); ср.: «И влажною *всплыла главою* Красавица из них» — волн (Жук.); «В дверях эдема ангел нежный *Главой* поникшею *сиял*» (Пушк.). Кроме того, необычные отношения связывают человека и его принадлежность: «Вдруг кто-то *вспыхнул папироской*» (Блок); «Троцкий плыл на «мерседесе», *серебрясь очками*» (Луг.).

Именительный и творительный падеж обозначают растение и его часть: «Жесткой, черной *листвой шелестит и трепещет* кустарник» (Бун.); «И, как всегда бывает в дни разрыва, К нам постучался призрак первых дней, *И ворвалась серебряная ива Седым великолепием ветвей*» (Ахм.); в сочетании с глагольной метафорой: «Красною *кистью* Рябина *зажглась*» (Цв.); «Как прежде, *пламенеет* рдяно Густыми *гроздьями* лоза» (Шенгели), ср.: «И *веткою* все *просится* пахучей Акация в раскрытое окно» (Фет).

Именительный и творительный падеж обозначают предмет и его часть: «Есть край, где старый замок В пучину бьющих вод *Зубцами старых башен Глядит* который год» (Белый); «Альков *задрожал золотой бахромой*» (Брюс); «С колен скользнула на траву ширинка, *Заголубела* недошитой *розой*» (Кузм.); «Весь содрогаясь от храпа, Дом, точно утлая хижина, *Хлопает дверцею шкапа*» (Паст.); «То в солнце *дымит* пароходной *трубой* Утробная мощь ледокола» (Багр.); «*Мигает огоньком* лампада» (Клыч.); «И конским *волосом* о мерзлые поводья Вся полость *трется и звенит*» (Манд.); «поезда <...> *погромыхивают теплушками*» (Асеев); ср.: «Наш монастырь из-за одной *Сверкал* зубчатою *стеной*» (Лерм.); «Калитка, ставшая свободной, *Стучит* поломанным *замком*» (Случ.). В некоторых случаях целое обозначается словом в прямом значении, часть — метафорой: «елка мелко *дрожит* от холода *телом* скорезненным» (Корн.); «Деревья дружные *качали* Большими *сжатыми телами*» (Заб.).

В поэзии XX в. конструкции с творительным падежом сочетаются с глагольными метафорами разных типов. Это прежде всего антропоморфные метафоры. Самые разные глаголы, характеризующие человека или другое живое существо, приписываются неодушевленным предметам. Если преобразовать конструкцию с творительным падежом в нормативную, метафоричность остается в силе: «В занесенное окно Смуглым *золотом* Исакий *Смотрит* дивно и темно» (Бун.); «Поток *рыдает пеной*»; «*Цифрами* *оскалились* версты *полосатые*»; «Железнодорожная Линия, Убегающая в сети Туманов — *Голосит свистками* распропагандированного

Паровика Про невозможное» (Белый); «На цыпочки степь приподнялась, *Нюхала* закат *каждым цветком*» (П. Вас.); «Дуга, *бубенчиками смейся*» (Корн.); «и мелкою *зыбью* Нева *целовала* / его / разведенные на ночь / мосты» (Асеев); «*Давал* туннель за залпом *зали* / *вагонами* навывлет» (Кирс.); «Палящий день бездонным *небом* *целился* В трибуны скакового ипподрома» (Паст.); «смотрим пристально / туда, где берег дымно-розовый / прощально *машет* нам / *березами*» (Горбовский).

Антропоморфную метафору представляют собой деепричастия: «В зимней призрачной красе Дремлет рейд в рассветной мгле. Сонно *кутаясь* в туман *Путаницей* *мачт* И *купаюсь*, как в росе, *Оторопью* *рей* В серебре и перламутре Полумертвых фонарей» (Паст.); «Город Курск стоит на горе, / *дымом труб дыша* на морозе» (Асеев). Метафорические смещения возникают и у некоторых глаголов, характеризующих людей, в результате расширения сочетаемости: «Но ты в дверях жуешь лениво *сапогами*» (Б. Лившиц); «Гришка тек за кобыльим хвостом, Часто *всхлипывал сапогами*» (П. Вас.). Метафорические глаголы и деепричастия обозначают действия не человека, а других живых существ: «*Вздыхаясь* щербатыми *крестами*, На повороте расцвести» — о степи (Б. Лившиц); «Но *ощетинилась* и *зарычала* Рабочими *квартилами* Москва!» (Шенгели); «Киев *щерился лаврой*» (Асеев).

Метафорический характер имеют и другие глаголы, сочетающиеся с творительным падежом: «Неопалимов переулоч *Пургой* перловою *кипит*» (Белый); «И консерваторский портал *Гражданскою* *плыл панихидой*» (Паст.); «*Налилась* новогодняя ночь Золотым императорским *гимном*» (Шенгели). В ряд глагольных метафор, сочетающихся с именем в творительном падеже, включаются и окказионализмы: «Московские окна видятся еле, Весело *елками* *зарождестволи*» (Маяк.).

Некоторые глагольные метафоры повторяются, например, глагол *цвести*: «Ночь *цвела созвездьями*» (Бун.); «И конница Шкуро и Улагая / еще вовсю *хоругвями цвела*» (Корн.); «*Ягодной кровью цвел* половик» (П. Вас.); «И Греция *цветет могилами*, Как будто не было войны» (Г. Иванов); ср.: «И осеннее убранство *Хризантемами цветет*» (Р. Ивнев); *гореть*: «Часовня белая, как днем, <...> *Горит* серебряной *главою*»; «Согбенный викинг встал над скатами, над темным бором, *горел* — сияющими *латами* и спорил с Тором» (Белый); «И новь *загорелась цветами* и *травами* Под властным весенним бичом» (Б. Лившиц); «*Горит* на площади базар *Горшками, яблоками, ситцем*» (Семеновский). Повторяются и антропоморфные метафоры: «Пусть неровные луга Обо мне *поют крапивою*» (Ес.); «*Платанами пели* бульвары» (Багр.); «Ты слышишь, тополь песню об убитом *Поет* *листвою* под тихий звон ручья?»; «Грустит, *поет гармонию* лето» (П. Вас.); «Опять луга *поют ручьями*» (М. Комиссарова).

Конструкции с творительным падежом осложняет то, что они не только сочетаются с глагольной метафорой, но и сами имеют метафорический характер: «Ты розу Гафиза *колышешь* И *нянчишь* зверушек детей, *Плечью* *осьмигранными дышишь* Мужичьих, бычачьих *церквей*» — об Армении (Манд.); «...мчатся лисицы, *пылая* *летающим пламенем меха!*» (Асеев); «*Барышник* *бронзовой скобою* Намасленных *волос горит*» (Корн.); «Село в серебряном плену *Горит* *белками хат* *потухших*» (Паст.).

Конструкции с творительным падежом осложняет не только метафора, но и другие тропы. Слово в именительном падеже имеет метонимический характер. Месту приписывается поведение людей или других существ, в нем находящихся. Так масштаб изображения укрупняется и обобщается: «Москва колотила / в булыжник копытами, / клубилась в дымках / подгородных равнин, / шумела, *гремела грошами* забытыми, / поты выжимая из мастеровых» (Асеев); «Подсчетом урожая занята, *Гремела счетами* Алма-Ата» (Марк.). Метонимию представляет собой существительное в творительном падеже: «Будет кровью многогрешной // кончена война, // Чтобы *пела бы скворешней*, // *пахла ягодной черешней* // наша сторона» (Корн.).

Конструкции с творительным падежом осложняет синекдоха — вместо существительного во множественном числе используется существительное в единственном числе. Благодаря синекдохе необычный характере приобретают нормативные и близкие к нормативным конструкции с творительным падежом: «Идут, *сверкая зубом*, Хихикая в кулак» (Потемкин); «*Шагает* демон маленький, Как некий исполин, *Расхлябанною валенкой* Над безднами глубин» (Ход.); «Мясистых баб большая стая Сидит вокруг, *пером блистая*» (Заб.); «Гуси-лебеди прилетели, Чуть *касаюсь крылом воды*»; «выходят бойцы, приминяя траву, / меня *сапогом приминяя*» (Корн.); «и теплым *изразцом блестит* на солнце печь»; «И *шапкой фригийской зардела* страна» (Шенгели); «и герр капельмейстер, *перчаткой белея*, на службу идет в ресторан» (Кирс.); «А ночь поднимает / космы костра, *Звездой в небесах забрезжит*» (Асеев). Синекдоха осложняет и ненормативные конструкции: «А переулочки *коптили керосинкой*» (Манд.); «идут коммунисты, *немея лицом*» (Корн.); «Спадает с лестницы народ, *Трещит* картонною *сорочкой*, С бутылкой водит хоро-вод» (Заб.). Синекдоха сочетается с олицетворением: «И равнина *воет* От Днестра до Буга, *Зверем, камнем и травой*: “Катюга, Катюга!”» (Багр.); «Там *белкою* кидался в пихту кедр»; «*Машет галкою* октябрь» (Паст.).

Для поэзии XX в. характерно объединение необычных конструкций с творительным падежом, связывающее разнородные впечатления, в результате чего увеличивается синкретизм изображения: «Каким *железным, скобяным товаром* Ночь зимняя *гремит* по улицам Москвы, То мерзлой *рыбою стучит*, то *хлещет паром* Из чайных розовых, как серебром плотвы» (Манд.); «И от маков Даль почернела и остро В окна *полюнью забила*. Хлынула... Древний, раскосый Взгляд свой вперила. Мчалась, *вздываясь хлебами, Травами прядая* низко И над казненными рвами Бедным *блестя обелиском*» (И. Снегова). В частности, объединяются конструкции, в которых творительный падеж обозначает и неодушевленные, и одушевленные предметы: «А вечер *загремит гармониями; Собачьей гавкнет перекличкой*» (Полетаев); «Он *гремит пассажирами и багажом*, В полустанках тревожа звонки» — о поезде; «И город *проснулся отрядами ЧОНа, Вдохнул шелестящими мостовыми*» (Светлов); «За окном, *шумя полозьями, Пешеходами, трамваями*, Гаснул, как в туманном озере, Петербург *незабываемый*» (Г. Иванов); «Первое мая... Было каждым стихом воспето, *Миллионом огней блестело*, Шло толпою по всем проспектам, Всеми *флагами шелестело*» (Кирс.); «...суета вокруг То *зайчиками* по стенам *вилась*, То

голосами гулками и бегом По лестницам и комнатам *плясала*, То адмиралом в кабинете *влетала*, То *сыпалась* из портсигара на пол Тугими *папиросками*» (Шенгели).

В перечислениях сочетаются глагольные метафоры разных типов: «*Лепестками* роза *расплескалась*, *Лепестками* томно мне *сказала...*» (Ес.); «Полночь *бьет* пулеметами, тараторит смертельною *сплетней*» (Корн.). Глагольная метафора и глагольная метафора в сочетании с именной — объединяются в сложный образ: «Дерево — Там — *Пляшет* Листвой Оготелюю — В гам. *Машет* Рукой Омертвелою — Нам...» (Белый). Метафоры разных типов сочетаются с синекдохами: «*Булыжником грохнет*, *укусит* дверьми, *Грошовой свечой ужалит*» — о Москве (Багр.).

В простых случаях за смещенными конструкциями легко угадываются их общеязыковые соответствия. Некоторые конструкции с творительным падежом отрываются от своих языковых прототипов. В основе их лежит стяжение развернутых высказываний и наложение друг на друга тропов разных типов: «Москва <...> его *вышвырнула* / коленом, / *афишами* / по стране *распластав*» (Асеев). Для некоторых поэтов, в первую очередь для Пастернака, характерны именно осложненные конструкции с творительным падежом: «Пространства, Клубясь, метнулись в бой, Чтоб пасть и *опростаться* *Пальбой*»; «*Урчали* краны *порчею* *аорт*»; «Хотя еще октябрь, за дряблой дрожью ветел Уже *набрякли* сумерки *хандрою* ноября»; «Там мучили, там сбрасывали в штольни. Там *измывался* *шахтами* Урал»; «Город *кашляет* *школой* и *коксом*».

В некоторых поэтических системах смещения ракурсов, создаваемые необычным использованием творительного падежа, сочетаются со смещениями ракурсов, достигнутыми иными способами.



Словообразовательный повтор в художественном тексте*

Н. А. Кожевникова, Н. А. Николина

Выделяются основные типы словообразовательного повтора, и на материале русской прозы и поэзии XIX—XX вв. рассматриваются его общие и частные функции в художественном тексте.

Употребление в художественном тексте однокоренных слов, а также слов, образованных по одной и той же словообразовательной модели, представляет собой разновидность повтора, наряду с собственно лексическим и синтаксическим. Этот повтор до сих пор еще не имеет устойчивого обозначения: предлагаются термины «морфемный», «деривационный», «словообразовательный», различные описательные номинации. В данной статье для обозначения указанных типов повторов используется термин «словообразовательный повтор», который позволяет объединить при анализе и повторяющиеся однокоренные слова, и повторяющиеся одноструктурные единицы, показать динамику словообразовательных средств в тексте.

Отношение к повтору в русской художественной речи исторически изменчиво. Это проявляется в разной концепции словообразовательных повторов в текстах разных эпох и разных писателей. Словообразовательный повтор можно рассматривать как характерную особенность некоторых литературных направлений. Например, «плетение словес» в русской литературе второй половины XIV—XV вв. выражалось, в частности, в использовании однокоренных слов и нагнетении слов, образованных по одной модели: «Един тот был у нас епископ, то же был нам законодавец и законоположник, то же креститель, и апостол, и проповедник и благовестник, и исповедник, и святитель, учитель, чиститель, посетитель, правитель, исцелитель» (Житие Стефана Пермского, написанное Епифанием Премудрым). Тексты разных писателей отличаются друг от друга степенью концентрации в них словообразовательных повторов. Например, в прозе Пушкина и Лермонтова словообразовательные повторы встречаются значительно реже, чем

* Публикуется по: Лингвистика — какая она есть. Лингвистика — какая она будет: Мезвуз. сб. науч. тр. Иваново, 1998. С. 116—128.

в прозе Гоголя. Роль повторов вообще и словообразовательных средств в частности резко возрастает в литературе начала XX в. (например, в прозе А. Белого, А. Ремизова, Б. Пильняка и др.).

В художественном тексте отмечаются два способа расположения слов, содержащих повторяющиеся морфемы: контактный и дистантный. При контактном расположении однокоренные слова или слова, образованные по одной модели, сочетаются в минимальном контексте. Традиционно выделяются два приема использования контактного словообразовательного повтора:

1) объединение однокоренных слов в пределах сочиненного ряда: «Комната Пульхерии Ивановны была вся уставлена сундуками, ящиками, ящичками и сундучочками» (Н. Гоголь); «крыши одетых в лохмотья опавшей известки домин, домов, домиков» (А. Белый); «письменное, писецкое, писательское рвение» (М. Цветаева); «услыхали бы свисты, посвисты, пересвисты, окрики и крики» (Б. Пильняк); «Уродики, уродища, уроды / Весь день озерные мутили воды» (В. Ходасевич);

2) соположение в сочиненном ряду слов, образованных по одной модели: «...Соседи поминутно ездили к нему поесть, попить, поиграть по пяти копеек в бостон с его женою, а некоторые для того, чтоб поглядеть на дочку их» (А. Пушкин); «...Хозяйство Пульхерии Ивановны состояло в беспрестанном отпирании и запираии кладовой, в солении, сушении, варении бесчисленного множества фруктов и растений» (Н. Гоголь); «хохотунья, плясунья, певунья» (И. Тургенев); «жанрист, анималист и пейзажист» (А. Чехов); «Скудрин заорал, завыл, запричитал»; «И тогда — через туман — повалил снег, — и сразу налетел ветер, завыл, заметался, засвистал» (Б. Пильняк).

Этими приемами не исчерпываются случаи контактного расположения повторяющихся словообразовательных элементов в художественном тексте. Однокоренные слова входят в состав тавтологических сочетаний — 1) субстантивных, построенных по схеме «существительное + прилагательное»: «в далекой дали» (А. Блок); «вечная вечность» (Вяч. Иванов); «в гуле гулком» (В. Брюсов); «старинная старина»; «Дымным дымом от вас пронесусь» (А. Белый); 2) глагольных: «свистнул свистом пронзительным» (А. Пушкин); «пока... не проскрипела ржавым, морозным скрипом калитка»; «дыша громким дыханием страха» (Л. Андреев); «Истومي мне истомой ресницы»; «Мы знали знаньем несказанным / Одну и ту же высоту»; «Дрожала ль ты заветной дрожью?..» (А. Блок). Тавтология может быть основана на соотношении в рамках одного предложения прилагательного и глагола: «Далеко чернели и червонели черные, червоноверхие бараньи... шапки» (Н. Гоголь).

Контактно могут располагаться однокоренные слова. Их объединение в одном контексте способствует оживлению семантических связей между ними, возрождению внутренней формы одного из них: «...Яро наярывал вприсядку паренек» (Б. Пильняк); «Красный месяц поднимается на востоке, красною раною уходит солнце на западе, защитившись огненными щитами облаков...» (Он же); «Заметала метель, свистела, мела ночь помелом» (А. Ремизов).

При помощи контактного словообразовательного повтора передаются различные смысловые отношения. Однокоренные слова, объединяясь в контексте, варьируют один и тот же признак, усиливая его, и служат таким образом средством

своеобразной синонимизации, при этом обнажается семантический повтор: «Над Боголюбовым монастырем распахнется и мгновенно закроется огненная полоса, будто яркая, ярко-белая, добела раскаленная пасть какого-то страх-страшного безглазого чудовища» (А. Ремизов).

Контактное расположение дериватов может выражать противопоставление: «Глазки Софьи Петровны Лихутиной не были глазками, а были глазами: если бы я не боялся впасть в прозаический тон, я бы назвал глазки Софьи Петровны не глазами — глазищами темного, синего — темно-синего цвета (назовем их очами)» (А. Белый); «не птичка, а целая птичища» (М. Цветаева); «не река, но речка смерти» (Б. Пильняк); «Во мраке бессознания было очень тепло, покойно и тихо, — от сознания надо было бежать, скрыться, спрятаться» (Он же).

Однокоренные слова объединяются в сочетания, образующие оксюморон: «И тоскую я ночью безнощной / В ожиданьи бездневного дня» (К. Бальмонт); «И невозможное возможно» (А. Блок); «незнакомый знакомец» (А. Белый); «сонный-бессонный лес», «непонимающие-понимающие глаза» (М. Цветаева); «Как снежок на Москве, заводил кавардак гоголек, / Непонятен-понятен, невнятен, запутан, легок» (О. Мандельштам).

Словообразовательный повтор служит одним из средств создания связности текста, при этом он взаимодействует с собственно лексическим повтором. Однако этим роль словообразовательных повторов не ограничивается. Они выполняют в тексте ряд частных функций. Одна из часто встречающихся разновидностей словообразовательного повтора — использование разных однокоренных слов для вариативного обозначения одной и той же реалии, ситуации, признака и т. д. Множественность наименований, характерная для художественных текстов, отчасти создается и словообразовательными средствами.

Самый простой способ варьирования соотнесенных обозначений — использование суффиксов субъективной оценки. Их варьирование может не сопровождаться изменениями смысла: «Дождь полил ручьями» — «Дождик перестал» (И. Тургенев). Однако в большинстве случаев суффиксы субъективной оценки приносят новые смысловые оттенки: «...Говорила жалостно, со слезами на глазах, худошавая старуха мать» — «Бедная старушка... печально глядела, сидя на лавке» (Н. Гоголь); «Странный старичок говорил очень протяжно» — «Старик неохотно встал и вышел за мной на улицу» (И. Тургенев).

Словообразовательный повтор такого типа может отражать точку зрения персонажа. Таковы, например, сменяющие друг друга обозначения в «Преступлении и наказании» Ф. М. Достоевского, отражающие точку зрения Раскольникова: «...Старуха стояла перед ним молча»; «Это была крошечная, сухая старушонка»; «Старушонка поминутно кашляла и кряхтела»; «отчетливо проговорила старушка»; «старуха помолчала»; «— Что угодно? — строго произнесла старушонка»; «Старуха полезла в карман за ключами».

Производящее и производное слово сосуществуют в тексте, отражая точку зрения автора и персонажа или разных персонажей и распределяясь между разными типами речи (повествованием и диалогом); ср.: «...возле плохой тележки,

стояла, под соломенным навесом, худая лошаденка» — «Мой кучер видимо потешался, глумился над стариком. — А это твоя телега, что ли?» — «Когда уже тележка была совсем готова...» (И. Тургенев); «— Живее, живее, старикан! Что ползешь, как вошь по струне?» — «Ваше... ваше... — шамкал и шаркал тихонько старик» (М. Булгаков). Разные точки зрения, отраженные в художественном тексте, определяют и форму имени собственного героя произведения. Так, героиню романа Ф. Сологуба «Мелкий бес» повествователь называет Людмилой, Передонов — Людмилкой, Саша Пыльников — Людмилочкой. Изменение положения, возраста, социальной роли персонажа влияет на словообразовательную структуру его имени: «Через год нельзя было узнать в Егорушке прежнего Егорку — грязного, оборванного, босоногого, из уст которого нередко слышалось площадное, бранное слово» (Н. Помяловский); «В половине прошлого столетия по дворам села Хабаровки бегала в затрапезном платье босоногая, но веселая, толстая и краснощекая девка Наташка... С тех пор Наташка сделалась Натальей Саввишной и надела чепец» (Л. Толстой). В ряде случаев выбор словообразовательного варианта имени специально мотивируется, при этом дается противопоставление разных производных: «Так между двух влияний из девочки, когда она выросла, вышла полугорничная, полувоспитанница. Ее и звали так средним именем — не Катька и не Катенька, а Катюша» (Л. Толстой).

В речи одного персонажа может употребляться одновременно несколько имен другого персонажа, различающихся по словообразовательной структуре и соположенных в одном контексте: «В действительности он говорил иначе, в бреду: — ...Александра, Сашенька, Саша, Сашуха...» (Б. Пильняк). Аналогичный прием используется в поэтической речи: «Настя, Настенька, Анастасия, / Почему душа твоя темна?» (П. Васильев).

Словообразовательные повторы, варьирующие одно и то же наименование, могут входить как составная часть в более развернутые ряды соотнесенных обозначений, не связанных общностью корней. Иногда между такими обозначениями существуют синонимические отношения: «*лошаденка, лошадка, лошадь* — *клячонка*» (И. Тургенев), чаще же отношения между соотнесенными обозначениями не укладываются в рамки синонимии, поскольку в их ряд включаются ситуативно обусловленные наименования: «серенькая кошечка» — «серенькая кошка» — «бедная фаворитка» — «серенькая беглянка» (Н. Гоголь).

Другая разновидность варьирования обозначений связана с тем, что одному существительному в тексте соответствует сочетание с производным от него прилагательным: «невысокие вишневые деревья» — «кудрявые ветки... вишен» (Н. Гоголь); «водная гладь» — «вода» (И. Тургенев); «лунный свет» — «свет луны» (Н. Лесков).

Источником вариативности обозначений могут быть разного рода стяжения: разнотипные словосочетания с прилагательным и причастием, соотносящиеся с существительным, затем свертываются. Атрибутивный или причастный оборот заменяется при этом одиночным производным прилагательным: «облитый маслом блин» — «масляный блин» (Н. Гоголь); «книги, пахнущие шоколадом» — «шоколадные книги»; «погоны... со скрещенными золотыми пушечками» — «золотые

пушечные погоны» (М. Булгаков); «древний старик... согнутый в прямой угол» — «прямоугольный академик» (Ю. Тынянов). В результате стяжения на основе исходного словосочетания часто возникает сложное прилагательное: «именице Ивана Федоровича, состоящее из восемнадцати душ» — «осемнадцатидушное имя»; «гайдук с усами в три яруса» — «трехъярусный усач» (Н. Гоголь).

Вариации обозначений возникают также в результате отвлечения эпитета: «пронес каменный взор» — «пронес каменность взора» (А. Белый); «В густой зеленой хвое» — «пахучая зелень колкой хвои» (И. Бунин); «оловянные глаза» — «оловянность глаз» (Б. Пильняк). Словообразовательный повтор, связанный с отвлечением эпитета, иногда носит и более сложный характер. Атрибутивному сочетанию в тексте может соответствовать не одно, а два и более сочетаний, варьирующих тот же признак: «с золотой Тяжелою волнистою косою» — «Я был женат на златокосой Диве» — «злато кос душистое» (И. Анненский); «черные глаза» — «чернота глаз» — «чернея глазами» (И. Бунин).

Словообразовательный повтор при варьировании номинаций может связывать прямое и метафорическое обозначения. При этом выделяются два типа их связей: 1) прилагательному в прямом значении соответствует существительное в метафорическом: «Болотистым пустынным лугом» — «эхо над пустыней звонкой»; «В те ночи светлые, пустые» — «в светлоте ночной пустыни» (А. Блок); 2) метафорическое и прямое обозначения непосредственно не соотнесены, но существительному в прямом значении соответствует прилагательное при метафоре: «месяц» — «месячный серп»; «вода задрожала» — «широкое водное зеркало» (Н. Гоголь); «над морем садится ускользящий солнечный щит» — «солнце село»; «...Ветерок / Стелет травяные атласы» — «Задымят сырые росы / Над сырой травой» (А. Белый).

Варьирование обозначений связано с вариацией тропов. Однокоренные слова участвуют в преобразованиях тропов тогда, когда один из них представляет собой метафорический эпитет, а другой либо метафору, либо сравнение: «море зорь» — «море заревое» (А. Блок); «дым снегов» — «снеговой дым»; «текли резвой струей васильки угарного газа» — «темновасильковые угарные газы» (А. Белый); «широкие, слегка обвиснувшие листья; друзьями казались они» — «дружеские листья клена» (Л. Андреев); «Сгинь, цыганская жизнь небывалая» — «Как цыганка, платками узорными...» (А. Блок); «штилеты звучали резко, как журнальная полемика» — «полемические штилеты» (Ю. Тынянов); «галкообразная старуха» — «старушонка, похожая на галку» (Б. Пильняк).

При помощи словообразовательного повтора варьируются сквозные характеристики персонажей. Так рисуются либо одна и та же ситуация, либо разные ситуации, связанные между собой общностью поведения героя: «Прасковья... пряталась в кухне и замирала от робости» — «Прасковья, оробев... отвечала» — «робко жалась в сени»; «Анисим был как-то особенно развязен и говорил не то, что нужно» — «И опять была какая-то развязность, что-то лишнее в человеке»; «Когда Бронза сидел в оркестре, то у него потело и багровело лицо» — «Лицо у него было багровое и мокрое от пота» — «Яков тоже вспыл и побагровел весь» (А. Чехов).

В описании концентрируется несколько постоянных характеристик персонажа, которые повторяются и сменяют друг друга. Например, при изображении Кутузова в Цареве-Займище в «Войне и мире» Л. Толстого повторяются признаки *усталый, тяжелый, жирный*: «выражение усталости», «устало проговорил», «Кутузов усталым взглядом стал смотреть на Денисова»; «под его тяжестью», «тяжело расплываясь и раскачиваясь»; «тяжело вошел на скрипящее под его тяжестью крыльцо», «он тяжело всю грудью вздохнул и помолчал»; «оплыл жиром», «расплывшиеся губы», «жирная грудь».

Словообразовательный повтор используется для описания одной и той же повторяющейся ситуации. Изображение этих ситуаций строится обычно на переходе от глагола к отглагольному существительному: «колокольчик по временам звенел под дугою» — «Давно уж не слышно было ни звона колокольчика, ни стука колес» (М. Лермонтов); «Волки выли вдали целою стаей» — «Послышалось вдали волчье завыванье» (Н. Гоголь); «Отец захохотал изо всей мочи и начал трепать сына по плечу так, что и лошадь бы не выдержала» — «...опять трепанье по плечу» (И. Гончаров). В рассказе И. С. Тургенева «Стучит!» трижды повторяется пара *стучит — стук*. Другой сквозной ряд в этом же тексте образован словами *свист, посвист, посвистывание, свистал*. Глагол и существительное включаются и в более сложные построения, например: «Было уже светло от луны» — «луна освещала ее всю» — «при волшебном свете луны» — «все на земле только ждет, чтобы слиться с правдой, как лунный свет сливается с ночью» (А. Чехов). Ряд обозначений осложняется тем, что в него включаются синонимы: «водная гладь, освещенная луной» — «при ясном свете месяца» — «лунный свет» — «месяц... осветил ему лицо» (И. Тургенев).

Таким образом, одно и то же содержание выражается при помощи разных, хотя и однокоренных слов.

В некоторых произведениях качества целого приписываются разным его частям. Так строится, например, характеристика Грушеньки в романе Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы», где в главе «Обе вместе» используется ряд *нежный, нежить, изнеженный, нежность*: «— А ведь я сердцем *нежная*, глупая... — произнес *нежный*, несколько слащавый даже, женский голос... Это была довольно высокого роста женщина... с мягкими... движениями тела, как бы тоже *изнеженными* до какой-то особенной слащавой выделки, как и голос ее... Мягко опустила она в кресло... *изнеженно* кутая свою белую, как кипень полную шею... опять-таки эта мягкость, *нежность* движений тела... — *Нежите* вы меня, милая барышня...»

Отношения частного и общего нередко выражают синтаксические дериваты: «Она восхищала его своею свежестью, наивным выражением глаз и щек. Даже в том, как сидело на ней платье, он видел что-то необыкновенно милое, трогательное своей простотой и наивной грацией. И в то же время, несмотря на эту наивность, она казалась ему очень умной и развитой не по летам» (А. Чехов).

Отношения общего и частного между однокоренными словами возникают и тогда, когда в основе соотношения лежит троп. От исходного сравнения отталкиваются однокоренные метафоры. Так строится, например, характеристика панночки в повести Н. В. Гоголя «Тарас Бульба»: «красавица черноглазая и белая, как снег» —

«она потупила свои очи, прекрасными снежными полукружьями надвинулись на них веки» — «ее чудные груди и плечи, блеском равные нетающим снегам, покрывающим горные вершины» — «кудри, кудри он видел, длинные, длинные кудри, и подобную речному лебедю грудь, и снежную шею»; ср. характеристику Собакевича в «Мертвых душах»: «...Он ему на этот раз показался похожим на средней величины медведя. Для довершения сходства фрак на нем был совершенно медвежьего цвета». Подобный прием использован в романе Ф. Сологуба «Мелкий бес», один из героев которого — Володин — похож на барана: «У него бараньи глаза, баранье лицо»; ср.: «Опершись о расписной сундук, с газетой, на солнце печется, как тыква, тыквенно-лысый сундучник И. С. Петров» (Е. Замятин). При характеристике Марьи Николаевны Полозовой в повести И. Тургенева «Вешние воды» используются соотнесенные метафоры: «Эти серые хищные глаза, эти ямочки на щеках, эти змеевидные косы — да неужели же это все словно прилипло к нему...» — «“Змея! ах, она змея! — думал между тем Санин, — но какая красивая змея!”» — «На губах змеилось торжество».

Словообразовательный повтор, основанный на тропе, используется и для сближения разных персонажей. В повести И. С. Тургенева «Песнь торжествующей любви» повторяющийся троп соотносится со словообразовательными повторами, принадлежащими к разным частям речи. В начале повести с мертвецом сравнивается Фабий: «...Лицо его... бледно, как у мертвого... оно печальнее мертвого лица». В финале повести это сравнение уже распространяется на Муция: «он казался мертвецом»; «Лицо его было мертвенно и руки висели, как у мертвеца».

Некоторые тропы отталкиваются от наименования реалии, имеющего самостоятельную значимость в тексте. Это наименование сначала используется в прямом значении, а затем становится источником варьирующихся образных средств, которые связаны словообразовательными повторами: «Пара лебедей посредине пронзительно белеет наготой. И вдали, под уютно нависшей ивою — лодка... В другом (конце лодки. — Н. К.) — лебедино белели в темноте ноги. Мелькнуло, пропало лебедино-белое... Руки леди лебедино белели в лохматой темноте» (Е. Замятин).

При помощи словообразовательного повтора в тексте устанавливаются смысловые связи не только между одними и теми же, близкими или сопряженными предметами и ситуациями, но и между различающимися объектами изображения или описания. В этом случае выделяется несколько типов контекстов.

Однокоренные существительные с разными суффиксами субъективной оценки дифференцируют сопоставленные предметы речи: «Городок был маленький, хуже деревни... Если бы Яков Иванов был гробовщиком в губернском городе, то, наверное, он имел бы собственный дом и звали бы его Яковом Матвеевичем; здесь же, в городишке, звали его просто Яковом... а жил он бедно» (А. Чехов).

Формы субъективной оценки могут не только дифференцировать обозначенные предметы, но и сближать их. В этом случае ряд разнотипных слов, образованных и по одной, и по разным словообразовательным моделям, объединяются общим семантическим признаком или общей оценкой: «Он был такой тоненький, беленький, на нем мундир был такой новенький, что я тотчас догадался, что он на

Кавказе у нас недавно» (М. Лермонтов); «...Из закутанной особы вышла чудесная двенадцатилетняя девочка в коротеньком открытом кисейном платьице, белых панталончиках и крошечных черных башмачках. На беленькой шейке была бархатная ленточка; головка вся была в темнорусых кудрях, которые спереди так хорошо шли к ее прекрасному личику, а сзади — к голым плечикам...» (Л. Толстой).

На повторе слов, образованных по синонимичным словообразовательным моделям с использованием суффиксов субъективной оценки, может строиться весь текст или его значительный фрагмент. Например, стихотворение В. Ходасевича «НЭП»: «Если бы маленький домишко, / Да вокруг него садишко, / Да в погожий бы денек / Попивать бы там чаек — / Да с супругой Акулиной / Да с дочуркой Октябриной / Д'на крылечке бы стоять — / Своих курочек считать...»

Словообразовательные повторы различаются объемом, количеством повторяющихся членов, характером их группировки. Они могут быть сосредоточены в разных синтаксических единицах. Словообразовательным повтором могут быть связаны компоненты словосочетания: «подсолнечные солнца» (Б. Пильняк), «Звезда надзвездная» (А. Ремизов); члены одного предложения: «Тайно вышептывало его сердце в своей тихой тайне» (А. Ремизов).

В одном предложении могут объединяться несколько рядов однокоренных слов и слова, построенные по одной и той же модели: «А вечером — в синих прорезах сорока колоколен качнутся разом все колокола, и над городом, над рощами, над водой... над грешными по-человечьи и по-травяному безгрешными — над всеми расстелется колокольный медный бархат» (Е. Замятин).

Разнотипные производные от одного слова могут сосредотачиваться в абзаце или распространяться на более развернутые фрагменты текста, образуя в них сквозные семантические ряды. Например, в повести Л. Толстого «Семейное счастье» слово *свет* и однокоренные с ним становятся лейтмотивами одной из сцен: «В отворенные окна глядела светлая летняя ночь»; «Голова его отделялась на светлевшем фоне ночи»; «...Месяц посмотрел, и в комнату уже, кроме слабого света свеч, входил из окон другой, серебристый свет»; «Все было светло и обито серебром росы и месячного света»; «дорожка, вся светлая и холодная»; «кусты сирени были светлы»; «в аллеях тень и свет сливались»; «...Еще светлее выходила из этого мрака причудливо раскидистая макушка тополя, которая почему-то странно остановилась тут, недалеко от дома, наверху, в ярком свете»; «круги света и тени»; «месяц на небе, который светил на нас сквозь неподвижные ветви»; «на светлой глине дорожки».

В повести Н. Гоголя «Тарас Бульба» развернутый фрагмент текста организуют однокоренные слова *гульба*, *гуляла*, *разгулье*, *гуляки*, *разгул*, «разгульное море», «разгульные обычаи», «как следует разгуляться», «пора бы погулять», «поднялась гульня», «до того загулялись, что прогуляли все, что ни было на теле», «гульливые рыцари». Своеобразие слова *гульба*, которое начинает этот ряд, в том, что оно включено и в другой ряд — с совпадающими аффиксами: «...кроме разве стрельбы в цель да изредка конной скачки и гоньбы за зверем в степях и лугах; все прочее время отдавалось гульбе».

Количество однокоренных слов в тексте может быть и небольшим, в частности, может не выходить за пределы пары, но в некоторых случаях они распространяются на весь текст, образуя сквозные смысловые линии. Например, в рассказе А. Чехова «Студент» слова *холод* — *холодный* связывают разные планы изображения — настоящее и прошедшее: «внезапно наступивший холод»; «холодная вечерняя мгла»; «пожимаясь от холода»; «Точно так же в холодную ночь грелся у костра апостол Петр... — Значит, и тогда было холодно»; «холодная багровая заря».

В литературе начала XX в. словообразовательный повтор используется для выделения лейтмотивов произведения, в частности цветовых лейтмотивов. Повторение цветового прилагательного при разных существительных сопровождается переходом к отвлеченному существительному со значением субстанции: «И слово любила “бемоль”, такое лиловое и прохладное... La bemo! было для меня пределом лиловизны: лиловее ирисов, лиловее страховской тучи, лиловее сегюровской “Forêt des lilas”» (М. Цветаева). Прилагательные и существительные с таким типом отношения могут быть и взаимозаменяемыми: «Черно-синие сосны — светло-синяя луна — черно-синие тучи — светло-синий столб от луны — и по бокам этого столба — такой уж черной синевы, что ничего не видно, — море» (М. Цветаева).

Кроме того, переход от конкретного к отвлеченному, от признака к субстанции содержится и в текстах, в которых сочетаются прилагательное и соответствующий ему субстантиват: «Голубой вечерний зной / В голубое голубую Унесет меня волной» (А. Блок); «Солнца контур старинный, Золотой, огневой» — «Золотые пространства, Золотые поля» — «От всего золотого К ручейку убегу» (А. Белый); «Я тогда уже и навсегда выбрала черного, а не белого, черное, а не белое: черную даму, черную долю, черную жизнь» (М. Цветаева).

В центре словообразовательного ряда может быть существительное, от которого ответвляется повторяющееся прилагательное, сочетающееся с множеством разнотипных существительных. Таковы пары *солнце* — *солнечный* в сборнике А. Белого «Золото в лазури», *снег* — *снежный* в цикле А. Блока «Снежная маска», образующие лейтмотивы этих произведений.

Исходное для ряда словообразовательных повторов слово может быть названием текста. Например, в рассказе Е. Замятина «Пещера» слово-заглавие открывает ряд повторяющихся однокоренных слов: «В пещерной петербургской спальне было так же, как недавно в Ноевом ковчеге». С этим рядом связаны в смысловом отношении другие ряды сквозных словообразовательных повторов: *лед* — *ледники* — *льдины*; *мамонт* — *мамонттейший*; *каменный* — *каменнозубый*. Все эти образы, взаимодействуя, рисуют картину странного «допотопного» мира, каменного века, вернувшегося на землю.

В «Рассказе о самом главном» Е. Замятина смысловые темы, связанные с характеристикой трех сопоставляемых миров, имеют лейтмотивы: мир первый — сирень, желтый и розовый, мир келбуйских и орловских мужиков — синий, железный, мир гибнущей планеты — темный, ледяной, мраморный. Эти лейтмотивы определяются уже в первой главке, затем их движение связано с варьированием при помощи словообразовательного повтора: «Сквозь железные кружева — секундные

куски сини...»; «Она стоит у колонны, одна, мраморная, мрамор от ног поднимается все выше»; «Там сквозь голубой лед стекла... видны какие-то фигуры...»; «...Синеледяные своды потолков нависают все ниже, все тяжелее». Взаимодействие миров («Миры пересеклись») отражается в пересечении смысловых линий и объединении средств, связанных с разными лейтмотивами.

Если писатели XIX в., как правило, извлекают разнообразные художественные эффекты из наличного языкового материала, то в литературе начала XX в. он дополняется окказиональным словообразованием. Узуальное и окказиональное словообразование постоянно взаимодействуют. Все рассмотренные отношения между словами, объединенными повторяющимися элементами, могут выражаться при помощи новообразований. Они включаются в синонимические ряды: «Дома, дома, домики, просто домченки и даже домченочки» (А. Белый). Появляются сочетания слов, образованных по одинаковой модели, одно из которых представляет собой окказиональное образование: «темянной водоворот: волосоворот»; «Помню только расступающиеся статуи, рассекаемые перекрестки, круто огибаемые площади — серизну, розовизну, голубизну» (М. Цветаева).

В минимальном контексте сочетается производящее и окказиональное: «Знойное небо льет знойное марево»; «Зноясь на солнце на пороге у келий, черный монашек старорусские песни мурлычет...»; «Зноет солнце, пыльные воробьи чирикают»; «Зноет знойное солнце, и в зное монашек поет» (Б. Пильняк).

В контексте могут объединяться противопоставленные друг другу производное и производящее, одно из которых — новообразование, и ряд окказионализмов, построенных по той же модели: «литераторы, графы, купцы, спекулянты, безбрадые, брадые, усы, сивые, сизые» (А. Белый). Новообразование может быть связано одновременно и с общепотребительным словом того же корня, и со словом, созданных по одной модели. Например, в поэме А. Белого «Первое свидание» слово *громарей* рифмуется со словом *рыбарей* и соотносится с однокоренным глаголом: «Так погромыхивает в туче / Толпа прохожих громарей».

Если классический текст обнажает языковые словообразовательные связи, то во многих текстах писателей начала века отражается процесс формирования производного слова на базе однокоренного с ним слова. В этом случае словообразовательные потенции слова выявляются и анализируются непосредственно в тексте: «Это не было ни мало-, ни равно-душие — утверждаю. Не малодушие, потому что всего, что в нем было, было много — или совсем не было, и не равнодушие, потому что у него в миг такого средостояния душа раздваивалась на целых и цельных две, он был одновременно тобою и твоим противником и еще собою, и все это страстно, это было не двоедушие, не вседушие, и не равнодушие, а некое равенство всего существа...» (М. Цветаева).

Одна из особенностей словообразовательных связей в это время, в том числе и окказионального словообразования, в том, что они переплетаются с паронимией. Связи между словами устанавливаются не только на основе близости корней, но и на основе звуковой близости: «он предстает мифотворцем, миротворцем и миротворцем»; «бездетное и бездедное»; «Мое белое убожество бок о бок

с черным божеством» (М. Цветаева); «ряд турбин, труб, трубочек, печищ, печей, печурок» (Б. Пильняк).

Звуковая близость может связывать в контексте два ряда однокоренных слов: «Марина забившись в кучу девушек, откидывалась на спину, закрывала затуманенные свои глаза и тоже пела...»; «Закрывались истомно глаза...»; «Сжималось зыбко сердце, будто немело, а от него, по крови, шла эта немота в руки, в голени, обессиливая их, и туманила голову...»; «А потом дома, в душной клетки, ложилась Марина на свою постель»; «закидывала руки за голову, отчего высоко поднималась ее грудь; вытягивала ноги»; «открывала широко темные, туманные глаза»; «сжимала губы и, снова замирая в весенней томе, пролеживала так долго» (Б. Пильняк).

Окказиональное словообразование влияет на строение абзаца и других более развернутых фрагментов текста, которые создаются с ориентацией на словообразовательное гнездо, включающее в себя и окказиональные слова. В поздних произведениях А. Белого такие слова, как *лед*, *блеск*, *звезда*, цветочные эпитеты *черный*, *желтый*, *синий*, *золотой* становятся центрами, вокруг которых группируется несколько окказиональных слов: «Дверь коридора стоит открытой: и бледные черные тоны оттуда посыпались, как переблеклые, черные листья осин»; «...Перечернь прозяла, как будто из пола везде проросли великаны немые, сливаясь в сплошной черникан».

Особенность некоторых словообразовательных гнезд в романах А. Белого в том, что они включают в себя множество слов, почерпнутых из словаря В. И. Даля. Часть этих слов употребляется в том же значении, что и в словаре, часть же переосмысливается. Таким образом, словообразовательные гнезда, отраженные в тексте его произведений, имеют сложный характер.

Выявление возможностей словообразовательного гнезда становится одной из целей создания текста. Словообразовательное гнездо стремится стать равным тексту и, напротив, текст становится равным словообразовательному гнезду. Пример такого рода — стихотворение В. Хлебникова «Заклятие смехом».

Таким образом, словообразовательный повтор разных типов служит средством создания разных смысловых линий текста и варьирования наименований в нем. На его основе возникают цепочки семантических повторов. Взаимодействуя с лексическим и звуковым повтором, словообразовательный повтор играет важную конструктивную роль в тексте.



Симметричные конструкции в поэзии А. С. Пушкина*

В русской поэзии распространены симметричные анафорические конструкции, объединенные лексическим повтором. Лексический повтор имеет в них избыточный характер: конструкция в большинстве случаев может быть преобразована в однородные члены без повтора.

В стихах А. С. Пушкина симметричные полустипы, образующие строку, имеют разный характер. Часть симметричных полустипов повторяется, образуя формулы, часть — нет. Формулы возникают на основе атрибутивных, генитивных сочетаний, сочетаний существительного с глаголом при варьировании порядка слов.

В атрибутивных конструкциях с прямым порядком слов повторяются прилагательные: «Богами вам еще даны *Златые* дни, *златые* ночи» («Друзьям»); «*Хитрый* смех и *хитрый* взор» («Подъезжая под Ижоры...»); «...себе присвоя *Чужой* восторг, *чужую* грусть»; «Простим горячке *юных* лет И *юный* жар, и *юный* бред» («Евгений Онегин»); «*Безбожный* пир, *безбожные* безумцы» («Пир во время чумы»); «*Иные* берега, *иные* волны...» («Вновь я посетил...»); «Озарен ли честью новой *Русский* штык иль *русский* флаг?» («Пир Петра Великого»); «*Лицейский* шум, *лицейские* забавы» («19 октября»); «О *славный* час! о *славный* вид!» («Полтава»); «*Другой* закон, *другие* нравы» («Бахчисарайский фонтан»). Конструкция осложнена притяжательным местоимением: «Их *тихий* сон, их *тихий* плен» («Руслан и Людмила»); «Твой *милый* нрав, твой *милый* хрип» («Давыдову»).

В атрибутивных конструкциях с прямым порядком слов повторяются существительные: «Старый *муж*, грозный *муж*» («Цыганы»); «Сердечный *друг*, желанный *друг*» («Евгений Онегин»). В конструкции повторяется притяжательное или указательное местоимение: «Его *любовь*, его *мученья*» («Наездники»); «И *наши* рифмы, *наша* проза Пред вами шум и суета» («Е. Н. Ушаковой»); «Твоя *краса*, твои *страдания* Исчезли в урне гробовой» («Для берегов отчизны дальней...»); «Какое томное волненье В *моей* душе, в *моей* крови» («Евгений Онегин»).

* Публикуется по: А. С. Пушкин и история русского литературного языка. Орехово-Зуево, 1999. С. 3—8.

В атрибутивных сочетаниях с обратным порядком слов повторяются существительные в именительном или косвенном падеже: «В час незабвенный, в час печальный» («Для берегов отчизны дальней...»). Конструкция служит перифразой: «Дар напрасный, дар случайный, Жизнь, зачем ты мне дана?», обращением: «Отрок милый, отрок нежный, Не стыдись, навек ты мой» («Подражание арабскому»); «Звук привычный, звук живой, Сколь ты часто раздавался...» («Зорю бьют... из рук моих...»), частью сочиненного ряда: «Город пышный, город бедный, Дух неволи, стройный вид...» С таких конструкций начинаются некоторые стихотворения: «Для берегов отчизны дальней...», «Город пышный, город бедный», «Отрок милый, отрок нежный».

Повторяющееся существительное входит в атрибутивные сочетания с обратным и прямым порядком слов: «Звезда печальная, вечерняя звезда» («Редет облаков летучая гряда...»); «День каждый, каждую минуту Привык я думой провожать» («Брожу ли я вдоль улиц шумных...»); «То прозу глупую, то глупые стихи» («Послание цензору») «Своих вождей, вождей чужих» («Полтава»). Атрибутивные сочетания такого типа осложнены притяжательным местоимением: «Мой борзый конь, мой конь удалый...» («Какая ночь!»); «Мой первый друг, мой друг бесценный» («И. И. Пущину»); «Твой грустный шум, твой шум призывный» («К морю»). Обратная симметрия имеет и другие нормы выражения: «Мутно небо, ночь мутна» («Бесы»); «Молчит закон — народ молчит» («Вольность»).

В генитивных конструкциях повторяется существительное в именительном падеже: «Часы любви, часы похмелья» («Из письма к Я. Н. Толстому»); «Дух отрицанья, дух сомненья» («Ангел»); «Поклонник муз, поклонник мира» («Бахчисарайский фонтан»); «Певец любви, певец богов» («Цыганы»). Повторяются существительные в косвенных падежах: «В глуши лесов, в глуши полей»; «На ложе грусти, ложе слез» («Руслан и Людмила»); «Ночь восторгов, ночь забвенья Нам навверное назначь» («О. Массон»).

Существительное в родительном падеже осложнено прилагательным: «Друга Авроры златой, друга пенатов святых» («Труд»).

Повторяется существительное-подлежащее при меняющемся глаголе: «Поэт казнит, поэт венчает» («Разговор книгопродавца с поэтом»); «Вьюга злится, вьюга плачет» («Бесы»).

Повторяется местоимение-подлежащее при меняющемся глаголе: «Она молчит, она тоскует, Она манит, она поет» («Руслан и Людмила»); «Кто смутился, а кто усмехнулся» («Феодор и Елена»).

Повторяется глагол-сказуемое при меняющемся существительном: «Погибла гречанка, погибла любовь» («Черная шаль»); «Тужила мать, тужил отец» («Женях»); «Мчатся тучи, вьются тучи» («Бесы»); «Дрожат уста, дрожат колени» («Цыганы»).

Пушкин не только повторяет определенные конструкции, от чего они делают типовыми, но и расширяет круг конструкций с лексическим повтором: «Хвала любви, хвала богам» («К ней»); «Везде бичи, везде железы» («Вольность»); «Полон злобы, полон мести, Без ума, без чувств, без чести» («На Аракчеева»); «Кто дал Да-

выдому совет *Оставить* лавр, *оставить* розы» («Недавно я в часы свободы»); «*Зависеть* от царя, *зависеть* от народа — Не все ли нам равно?» («Из Пиндемонти»); «*Еще* страшней, *еще* чуднее»; «*Пойду* ль вперед, *пойду* ль назад?..» («Евгений Онегин»); «*Зачем* потух, *зачем* блистал, Земли чудесный посетитель?» («Зачем ты послан был...»); «*Ужель* ты прав? *Ужели* ты спокоен?» («Коварность»); «*Не так* жива, *не так* мила» («Руслан и Людмила»); «*Вам* непонятна, *вам* чужда Сия семейная вражда» («Клеветникам России»); «*Отменно* вял, *отменно* скучноват, Тяжеловат и даже глуповат» («Эпиграмма» («Журналами обиженный жестоко...»)).

Повтор характеризует не только словосочетания, но и предложения, объединенные в строке: «*Все тот же* он; *все тот же* вид Непобедимый, непреклонный» («Кавказский пленник»); «*Все тот же* он; семья *все та же*» («Цыганы»); «*Чредой* слетает сон, *чредой* находит голод» («Осень»); «*Там* лавры зыблются, *там* апельсины зреют» («К вельможе»).

Симметричные конструкции включаются в перечислительные ряды. Симметричные конструкции могут начинать перечисление: «*Поэт казнит, поэт венчает*; Злодеев громом вечных стрел В потомстве дольном поражает...» («Разговор книгопродавца с поэтом»); «*Мы* малодушны, *мы* коварны, Бесстыдны, злы, неблагодарны» («Поэт и толпа»); «Благословляет он, герой, *Твое страданье, твой покой, Твоих сподвижников* отвагу И весть триумфа твоего, И с ней летящего за Прагу Младого внука своего» («Бородинская годовщина»); «*В леса, в пустыни* молчаливы Перенесу, тобою полн, *Твои скалы, твои заливы, И блеск, и тень, и говор волн*» («К морю»).

Симметричные конструкции могут заканчивать перечислительный ряд: «Упиваясь неприятно Хмелем светской суеты, Позабуду, вероятно, Ваши милые черты, Легкий стан, движений стройность, *Хитрый смех и хитрый взор*» («Подъезжая под Ижоры»).

Симметричные конструкции расположены в середине перечисления: «Нельзя, мой толстый Аристип: Хоть я люблю *твои беседы, Твой милый нрав, твой милый хрип, Твой вкус* и жирные обеды, Но не могу с тобою плыть К брегам полуденной Тавриды» («Давыдову»).

Перечисление, как правило, содержит одну симметричную конструкцию, но может содержать и две: «К тому ж они *так непорочны, Так величавы, так умны, Так благочестия полны, Так осмотрительны, так точны, Так* неприступны для мужчин, Что вид их уж рождает сплин» («Евгений Онегин»).

Симметричные конструкции — часть более сложного построения: «*Две белокрые, две стройные сестрицы*» («Зима. Что делать нам в деревне?..»); «*Вы прелестью лица и прелестью души, К несчастью, бесподобны*» («Туманский прав...»); «*Кто прежней Тани, бедной Тани...*» («Евгений Онегин»); «Светил небесных дивный ход *Течет так тихо, так согласно*» («Евгений Онегин»); «Я вас любил *так искренно, так нежно...*» («Я вас любил: любовь еще, быть может...»); «*Ты ждал, ты звал...* Я был окован» («К морю»).

Одно из словосочетаний основной конструкции может быть осложнено: «Слыхали ль вы за рощей глас ночной *Певца любви, певца своей печали*» («Певец»); «*Чей свист, чей громкий разговор* Во мраке ночи раздастся?» («Какая ночь!

Мороз трескучий...»), «Он счастлив, он почти здоров»; «То молчалив, то весел вновь» («Евгений Онегин»).

В строке варьируется способ выражения определенной смысловой связи: «Я твой навек, я твой до гроба»; «Я знала все, я знала радость» («Кавказский пленник»); «Сегодня я люблю, сегодня счастлив я» («Мой друг, забыты мной...»); «И горько жалуюсь, и горько слезы лью» («Воспоминание»).

Анафора объединяет не только полустихия, но и соседние строки. Их может быть две, три и даже все четыре: «Мир вам, несчастные поэты, Мир вам, журнальные клеветы, Мир вам, смиренные глупцы!»; «О, сколько лиц бесстыдно-бледных, О, сколько лбов широко-медных...» («О муза пламенной сатиры!»); «Клянусь четой и нечетой, Клянусь мечом и правой битвой, Клянуся утренней звездой, Клянусь вечернею молитвой» («Подражание Корану»).

Анафора, связывающая полустихия, включается в более сложное анафорическое построение: «Опять кипит воображение, Опять ее прикосновение Зажгло в увядшем сердце кровь, Опять тоска, опять любовь!»

Однотипные члены перечислительного ряда распределены между строками: «Кто просит пищи для сатиры, Кто для души, кто для пера...» («Разговор книгопродавца с поэтом»). Вслед за симметричной конструкцией идет ее вариация: «Всегда скромна, всегда послушна, Всегда, как утро, весела» («Евгений Онегин»); «Вздыхать о сумрачной России, Где я страдал, где я любил, Где сердце я похоронил» («Евгений Онегин»), или, напротив, за развернутым построением идет двучленная конструкция: «Не для житейского волненья, Не для корысти, не для битв» («Поэт и толпа»).

Анафоры, связывающие строки, могут объединять и симметричные, и несимметричные конструкции: «Там бессмертье, там забвенье, Там утехам нет конца» («Прозерпина»).

В строке объединяются не только анафорические конструкции, но и эпитеты: «Найди ее, люби ее»; «Любил один, страдал один» («Кавказский пленник»); «Враги его, друзья его» («Евгений Онегин»); «Не то беда, что ты поляк: Костюшко лях, Мицкевич лях!» («Не то беда...»).

В стихах Пушкина встречается и тип лексических повторов, связывающий несимметричные отрезки текста. Лексический повтор делит на две части атрибутивное сочетание: «Края Москвы, края родные»; «Фонтан любви, фонтан живой!»; «Фонтан любви, фонтан печальный!»

Эти простые синтаксические средства вступают во взаимодействие с другими и образуют рисунок текста.

Примечания

Работа выполнена по гранту РГНФ 98-04-06348.



Конструкции типа «Город пышный, город бедный»^{*}

Для стиха характерно сочетание симметрии и асимметрии. Важный способ создания симметрии — синтаксический параллелизм. Одна из разновидностей синтаксического параллелизма — синтаксически однотипные полустипия, связанные лексическим повтором.

В русской поэзии распространены строки, распадающиеся на два полустипия, каждое из которых представляет собой атрибутивное словосочетание с инвертированным порядком слов. Эти словосочетания связаны повтором существительного: «Жизни трудной, жизни рыцарской» (Н. Карамзин); «В час незабвенный, в час печальный» (А. Пушкин); «Труд ежедневный, труд упорный» (К. Павлова); «Ирис дымный, ирис нежный» (А. Блок); «Сад весенний, сад цветущий» (С. Городецкий).

Строку могут образовывать два повторяющихся атрибутивных словосочетания: «Слезы людские, о слезы людские» (Ф. Тютчев); «Сумрак серый, сумрак серый» (В. Хлебников).

Эта конструкция существует на фоне атрибутивных конструкций с иным расположением составных частей. Это атрибутивные конструкции с прямым порядком слов: «Безмолвное море, лазурное море» (В. Жуковский); «Благовонная ночь, благодатная ночь» (А. Фет); «Жидкий звон, постный звон» (М. Цветаева), конструкции, в которых словосочетание с прямым порядком слов сменяется словосочетанием с обратным порядком слов: «Знакомый голос, голос чудный» (Ф. Тютчев), конструкции, в которых атрибутивное словосочетание с обратным порядком слов сменяется словосочетанием с прямым порядком слов: «Звезда печальная, вечерняя звезда» (А. Пушкин).

Два атрибутивных сочетания с повторяющимся существительным — основа нескольких более сложных построений.

Сменяют друг друга три атрибутивных сочетания с повторяющимся существительным. Они по-разному распределяются в примыкающих друг к другу строках:

^{*} Публикуется по: Славянский стих. Лингвистика и прикладная поэтика. М., 2001. С. 151—163.

1) Два атрибутивных сочетания занимают строку, третье помещается в следующей строке: «Ревель датский, Ревель шведский, Ревель русский! — Тот же ты!» (П. Вяземский); «Локон черный, локон длинный, Локон, свившийся в кольцо» (В. Красов); «Город шумный, город пыльный, Город, полный нищеты» (И. Суриков).

2) Атрибутивное сочетание занимает часть строки, вслед за ней идет строка, которую образуют два атрибутивных сочетания: «Но кто дерзает мир священный, Мир кроткий, мир блаженный Своею злобой нарушать» (Н. Карамзин); «О хоть миг ей, миг летучий, Миг единый, миг святой!» (К. Павлова); «Пали на долю мне песни унылые, Песни печальные, песни постылые»; «Бедность голодная, грязью покрытая, Бедность несмелая, бедность забытая» (И. Никитин); «В диких очах видно горе жестокое, Горе тоскливое, горе глубокое, Горе, которому нет и конца» (Л. Трефолов).

Возможны и четыре атрибутивных сочетания, занимающих две строки: «Час блаженный, час печальный, Час последний, час прощальный...» (А. Фет).

К двум строкам, состоящим из четырех однотипных полустижий, примыкает строка, в которой члены подобного полустижия, пятого, оторваны друг от друга сравнением: «Вырыта заступом яма глубокая. Жизнь невеселая, жизнь одинокая, Жизнь бесприютная, жизнь терпеливая, Жизнь, как осенняя ночь, молчаливая» (И. Никитин).

Строку занимает атрибутивное сочетание и атрибутивное сочетание с двумя прилагательными: «Рукою любящей, рукою смелой, властной» (А. Коринфский).

Два атрибутивных сочетания с повторяющимся существительным сменяются сочетанием с тем же существительным и однородными прилагательными. Так начинается стихотворение Е. Гребенки: «Очи черные, очи страстные, Очи жгучие и прекрасные».

Два атрибутивных сочетания с повторяющимся существительным образуют не строку, а распределяются между соседними строками: «Ночи темные, Ночи бурные Шли как облачки, Мимо солнушка. Вьюги зимние, Вьюги шумные Напевали нам Песни чудные» (А. Кольцов); «Сила народная, Сила могучая — Совесть спокойная, Правда живучая» (Н. Некрасов); «Сны беззаботные, Сны мимолетные Снятся лишь раз» (Н. Минский); «Шиповник алый, Шиповник белый» (К. Бальмонт).

Одно из атрибутивных сочетаний включает однородные прилагательные: «Обовью рукой Шейку стройную, Шейку белую, Лебединую» (А. Кольцов); «Воззвания безумные, Воззванья неутешные, Торжественно-веселые И чуждые земле» (И. Коневской).

Атрибутивные сочетания, распределенные между соседними строками, предваряет существительное, включенное в них: «Там тоска таилась — Тоска беспредельная, Тоска безответная О чем-то неведомом» (И. Коневской).

Соотнесенные словосочетания могут быть распределены между двумя строками. Одна конструкция заканчивает строку, другая образует следующую: «Мне явилась чудная дева светлоокая, Дева незабвенная; Это перл души моей — дева невозвратная, Дева незабвенная!» (В. Бенедиктов).

Существуют и другие рисунки соседних строк, в основе которых атрибутивные сочетания: «С вод глубоких и широких, С вод великих, с волжских вод» (Н. Язы-

ков); «Кудри, кудри золотые, Кудри пышные, густые» (В. Бенедиктов); «Зовет и манит Он в край родимый, В край благодатный, Забытый мною...» (А. К. Толстой); «Час полуденный, палящий, Полный жизни огневой, Час веселый, настоящий, Этот час один лишь твой!» (А. К. Толстой).

Сменяющих друг друга сочетаний может быть не два, а три: «Восток побледневший, Восток онемевший, Восток прозаревающий — Как инок, Запевший...» (А. Белый).

Три атрибутивных сочетания с повторяющимися существительными входят в более сложное построение: «Пули немецкие, Пули турецкие, Пули французские, Палочки русские» (Н. Некрасов).

Конструкция с двумя атрибутивными сочетаниями может быть осложнена разными способами.

Одно из атрибутивных сочетаний предваряет односложное слово.

1) междометие: «О день блаженный, день избранный» (М. Ломоносов); «О месяц ясный, месяц полный» (А. Подолинский); «О сердце безумное, сердце живучее» (А. Жемчужников); «О век могучий, век суровый» (Н. Минский); «О миг счастливый, миг обманный» (И. Бунин); «Ах, день сегодняшний и день вчерашний» (М. Моравская);

2) союз *и*: «И воздух чистый, воздух тонкий» (К. Рылеев); «И день отрадный, день любезный» (Ф. Тютчев); «И терн кровавый, терн суровый» (С. Надсон); «И сон блаженный, сон греховный» (Н. Минский); «И в бор пушистый, в бор корнистый»; «И жизнью светлой, жизнью страстной» (И. Коневской); «И червь болотный, червь упорный» (З. Гиппиус); «И чашей полной, чашей цельной» (К. Бальмонт); «И голос важный, голос благосклонный» (А. Блок); «И голос вещий, голос сонный» (В. Смоленский).

3) союз *но*: «Но ветром буйным, ветром встречным» (А. Блок); «Но локон длинный, локон темный»; «Но в миг единый, в миг неожиданный» (С. Городецкий).

Конструкция может быть осложнена местоимениями разных типов:

1) личным местоимением: «Ночь ты лунная, ночь морозная» (И. Козлов); «Зыбь ты великая, зыбь ты морская» (Ф. Тютчев),

2) притяжательным местоимением. Оно осложняет одно из словосочетаний: «Твой очерк страстный, очерк дымный» (А. Блок); «Мир таинственный, мир мой древний» (С. Есенин); «Мой город грозный, город грандиозный» (И. Елагин),

3) указательным местоимением: «Тот голос страстный, голос милый» (И. Тургенев),

4) притяжательное местоимение осложняет обе части конструкции: «Путь мой трудный, путь мой длинный» (Ф. Сологуб); «Взор твой черный, взор твой зоркий» (М. Цветаева); «Друг мой ласковый, друг мой далекий» (В. Смоленский),

5) конструкцию осложняет личное и притяжательное местоимения: «Клен ты мой опавший, клен заледенелый» (С. Есенин); в соседних строках: «Край ты мой забытый, Край ты мой родной» (С. Есенин).

Атрибутивные конструкции могут входить в состав простого предложения: «Своей любезностью опасной, Волшебной сладостью речей Вы край далекий, край прекрасный Душе напомнили моей» (К. Рылеев); «Пусть грех жестокий, грех ужас-

ный...» (К. Рылеев); «Там к жизни дикой, к жизни странной Поэт наш должен при-
выкать» (Е. П. Ростопчина).

Рассматриваемая конструкция может быть предикатом: «Я дух бесстраст-
ный, дух бесприютный» (К. Бальмонт); «Будь бездной верхней, бездной нижней»
(Д. Мережковский); частью сложноподчиненного предложения, которое занима-
ет строку и начинается союзом *что*: «И ты вдруг чувствуешь живей, Что есть
мир лучший, мир духовный» (Ф. Тютчев); «Что страсти юной, страсти новой Она,
стыдясь, не выдает» (Е. П. Ростопчина); «И если правда, что намердны Мне поме-
решилось во сне, Что час беспечный, час последний Меня найдет в чужой стра-
не» (В. Набоков).

Два атрибутивных сочетания могут образовывать часть простого предложения
и начинать его: «Ветер злой, ветер крутой в поле Заливается» (А. Фет).

Они могут быть и частью сложного предложения и начинают его: «Камень чер-
ный, камень белый, много выпил я вина» (Н. Гумилев) — или кончают сложное
предложение: «Ей скажет: цвет прелестный, цвет волшебный!» (П. Вяземский).

При употреблении конструкций с инвертированным порядком слов поэты от-
дают предпочтение нисходящим размерам — хорею и дактилю.

Хорей: «С вздохом нежным, с вздохом страстным Ты сказала тихо мне...»
(Д. Вельяшев-Волинцев); «Звук привычный, звук живой» (А. Пушкин); «Лес
дремучий, лес угрюмый» (И. Мятлев); «Сильф воздушный, сильф прекрасный»
(К. Случевский); «Ангел светлый, ангел милый» (А. Плещеев); «В миг туманный, в
миг нежданный»; «Свет незримый, свет безбрежный»; «Дух далекий, дух родной»
(К. Бальмонт); «Ирис дымный, ирис нежный» (А. Блок); «В небе желтом, в небе
алом» (Н. Гумилев); «Бахус жирный, Бахус пьяный»; «Мальчик робкий, мальчик
смелый»; «С грустью тайной, с грустью нежной» (В. Брюсов); «Парень статный, па-
рень видный» (А. Головина).

Дактиль: «Кама угрюмая! Кама глубокая!» (Н. Некрасов); «Горе тоскливое,
горе глубокое» (Л. Трефолев); «Силы небесные, силы бесплотные» (М. Лохвицкая);
«Тень непроглядная, тень безответная»; «Имя любимое, имя заветное» (А. Голени-
щев-Кутузов); «Садик запущенный, садик заглохший»; «Озеро светлое, озеро чис-
тое» (К. Р.); «Воздух живительный, воздух смолистый» (В. Брюсов).

Ямб: «Жар страстный! Жар безмерный! Ты тщетно мне манил» (М. Попов);
«В стране глухой, в стране безводной...» (К. Рылеев); «Граниты финские, граниты
вековые»; «Друзей оставленных, друзей всегда любимых» (Е. Баратынский); «С ми-
нуты горестной, с минуты роковой» (В. Красов); «Старик лихой, старик пурговый»
(А. Белый); «Из стран чужих, из стран далеких» (А. Блок); «В глуши лесной, в глу-
ши зеленой» (И. Бунин); «В ландо моторном, в ландо шикарном» (И. Северянин);
«Гость босоногий, гость прохладный» (В. Набоков).

Амфибрахий и анапест — редкость.

А м ф и б р а х и й: «О сердце безумное, сердце живучее» (А. Жемчужников); «И с сердцем незлобным, и с сердцем смиренным» (Козьма Прутков).

А н а п е с т: «Звезды ясные, звезды прекрасные» (К. Фофанов); «Осень бледная, осень холодная» (А. Белый); «Праздник радостный, праздник великий» (А. Блок); «Облик ласковый! Облик милый!» (С. Есенин).

Среди конструкций с атрибутивными сочетаниями есть ритмико-синтаксические формулы. На переключку строк «Город пышный, город бедный» А. Пушкина и «Остров пышный, остров чудный» А. Хомякова обратил внимание С. Бобров.

Повторы прилагательных в подобных конструкциях редки: «Книга старинная, книга забытая» (А. Григорьев); «Бедность несмелая, бедность забытая» (И. Никитин); «Утро туманное, утро седое» (И. Тургенев); «Туча угрюмая, туча седая» (В. Гарднер).

Более распространены конструкции с совпадающими существительными. Ритмико-синтаксические формулы в четырехстопном хорее включают слова *север*: «Север бледный, север плоский» (П. Вяземский); «Север грозный, север бранный!» (М. Дмитриев); «Север грустный, север бедный» (Н. Щербина); *сумрак*: «Сумрак тихий, сумрак сонный» (Ф. Тютчев); «Сумрак тихий, сумрак тайный» (В. Брюсов); *вечер*: «Вечер русский! Вечер дивный!» (М. Стахович); «Вечер тихий, вечер кроткий» (С. Городецкий); *взор*: «Взор — кровавый, взор — горящий» (В. Брюсов); «Взор узывный, взор усталый» (Вяч. Иванов); *свет*: «Свет незримый, свет безбрежный» (К. Бальмонт); «Свет зеленый, свет небесный» (С. Городецкий); *ночью*, Х4: «Ночью тихой, ночью ясной» (А. Кольцов); «Ночью светлой, ночью летней»; «Ночью светлой, ночью белой» (В. Брюсов).

Ритмико-синтаксические формулы в четырехстопном дактиле включают слова *песни*: «Песни печальные, песни постылые» (И. Никитин), «Песня туманная, песня далекая» (А. Апухтин); *солнце*: «Солнце горячее, солнце лучистое» (К. Р.); «Солнце любимое, солнце осеннее» (С. Городецкий).

Стихотворение А. Апухтина «Ночи безумные, ночи бессонные» предваряет стихотворение Э. Губера «Бессонница» (1842 г.), которое начинается строкой «Ночи бессонные, ночи мучения» и содержит строку «Ночи печальные, ночи бессонные».

В 4 Симфонии А. Белого цитируется стихотворение Апухтина:

И ветры сливались:
«И-и-но-чи-и бе-е-зу-у-мны-я,
но-о-чи-и — бессо-о-о-о-о-нн-ныя
мне верить и любить».

Этот образ лежит в основе песни ветра:

Мокрый ветер страстно запел:
«Зори безумные, зори червонные,
зори, последней пургой оснеженные».

Есть и ритмико-синтаксические формулы с другими словами: «Очи светлые, очи ясные» (Е. Ростопчина); «Очи черные, очи страстные» (Е. Гребенка); Я4: «Тот голос страстный, голос милый» (И. Тургенев); «И голос вещий, голос сонный» (В. Смоленский); Я4: «О день блаженный, день избранный» (М. Ломоносов); «В день отрадный, день любезный» (Ф. Тютчев); Ам4: «О сердце безумное, сердце живучее» (А. Жемчужников); «И с сердцем незлобным, и с сердцем смиренным» (Козьма Прутков). Слово может входить в разные ритмико-синтаксические формулы: *ветер*, Х4: «Ветер ярый, ветер гневный» (С. Парнок); «Ветер синий, ветер снежный» (Ю. Трубецкой); Д4: «Ветер прерывистый, ветер чуть слышный» (В. Брюсов); «Ветер родимый, о ветер могучий» (В. Набоков).

Наряду с определенной ритмико-синтаксической формулой слово входит и в другое или другие сочетания. Таковы слова *день*, *час*, *дар*, которые входят в строки с четырехстопным хореем.

День, Х4: «День ненастный, день враждебный» (Н. Языков); «День безумный, день кровавый» (Ф. Сологуб); «В день холодный, в день осенний»; «День жестокий, день железный» (А. Блок); «День прожитый, день далекий» (Вяч. Иванов); «День унылый, день тоскливый» (В. Гарднер); ср.: «День рассеянный, день нестройный...» (Е. Милькеев); Я4: «День улетевший, день прекрасный» (А. Блок).

Час, Х4: «В час великий, в час неожиданный» (А. К. Толстой), «Час блаженный, час печальный» (А. Фет), «В час закатный, в час хрустальный» (А. Блок); Я4: «В час незабвенный, в час печальный» (А. Пушкин).

Дар, Х4: «Дар напрасный, дар случайный» (А. Пушкин), «Дар случайный, дар мгновенный» (В. Брюсов); Я4: «Дар благодатный, дар волшебный Благословенного аи Кипит, бьет искрами и пеной» (П. Вяземский).

Ночь, Д4: «Ночь непроглядная, ночь ароматная» (С. Надсон); «Ночь благовонная, ночь благодатная» (И. Лялечкин); ср.: Я4: «Ночь огневая, ночь былая» (А. Блок).

Жизнь, Х4: «...ездит по свету геройствовать, подвергается опасностям жизни трудной, жизни рыцарской» (Н. Карамзин), «В жизни светской, в жизни душевной» (А. К. Толстой), Д4: «Жизнь невеселая, жизнь одинокая» (И. Никитин).

Мир, Х4: «Мир далекий, мир незримый» (А. К. Толстой), «Мир заветный, мир прекрасный» (В. Брюсов), «Мир кроткий, мир блаженный» (Н. Карамзин), «В мир необъятный, в мир иной» (А. Подолинский), «Мир внешний, мир разнообразный» (П. Вяземский), «Мир подлинный, мир преломленный» (Ю. Терапиано).

С пушкинской строкой «Город пышный, город бедный» (Х4) связаны хорические строки Ф. Глинки: «Город чудный, город древний», И. Сурикова: «Город шумный, город пыльный», Вл. Соловьева: «Город глупый, город грязный!» В то же время слово входит и в дактилическую строку: «Город прославленный, город богатый» (А. Апухтин). Слово *град* входит в строки с разными размерами: Х4: «Град престольный, град избранный» (Е. Хованский); «Град срединный, град сердечный» (Ф. Глинка); ср.: Д4: «Града богатого, града большого» (Е. Ростопчина).

При совпадении существительных может не совпадать размер:

Х4: «Путь лучистый, путь желанный» (К. Фофанов);

Я4: «Путь безотрадный, путь печальный» (А. Коринфский);

Д4: «Сердце усталое, сердце больное» (А. Апухтин);

Х4: «С сердцем грустным, с сердцем полным...» (Козьма Прутков).

Строки, включающие в себя рассматриваемые конструкции, отличаются размером и тогда, когда одна из строк осложнена односложным словом: ХЗ: «Миг единый, миг святой» (К. Павлова); Я4: «О миг счастливый, миг обманный» (И. Бунин); «Но в миг единый, в миг неожиданный» (С. Городецкий); Х4: «Локон черный, локон длинный» (В. Красов); Я4: «Но локон длинный, локон темный» (С. Городецкий); Х4: «В час закатный, в час хрустальный» (А. Блок); Я4: «И в час закатный, в час рубинный» (И. Северянин); АН4: «Звезды ясные, звезды прекрасные» (К. Фофанов); АМ4: «И звезды мирские, и звезды морские» (И. Коневской).

В двучленных атрибутивных конструкциях преобладают существительные в именительном падеже. Конструкция из двух или более атрибутивных сочетаний может быть подлежащим, обращением, реже дополнением. Конструкция образует номинативное предложение или начинает ряд перечислений: «Утро туманное, утро седое, Нивы печальные, снегом покрытые» (И. Тургенев); «Озеро светлое, озеро чистое, Гладь, тишина и покой» (К. Р.); «Ирис дымный, ирис нежный, Благовония струя» (А. Блок); «Час заутрени пасхальной, Звон далекий, звон печальный, Глухота и чернота» (А. Блок).

Атрибутивные конструкции играют важную композиционную роль в стихотворных текстах.

С двух атрибутивных сочетаний начинаются некоторые стихотворения: «Лебедь белогрудый, лебедь белокрылый» (В. Жуковский); «Отрок милый, отрок нежный»; «Город пышный, город бедный»; «Дар напрасный, дар случайный» (А. Пушкин); «Наряд чужой, наряд восточный» (Е. Ростопчина); «Книга старинная, книга забытая» (Ап. Григорьев); «Ангел светлый, ангел милый» (А. Плещеев); «Век жестокий, век проклятый» (Л. Трефолев), «В ландо моторном, в ландо шикарном» (И. Северянин) и др.

С такой конструкции может начинаться строфа: четвертая строфа стихотворения А. Апухтина «Черная туча висит над полями...»: «Сердце усталое, сердце больное». В стихотворении И. Коневского «Море житейское» одна из строф начинается строкой: «И звезды мирские, и звезды морские».

Реже такими конструкциями заканчивается стихотворение: «Но только б упиться бездонным, безбрежным В раю белоснежном, в раю голубом» (К. Бальмонт). Конец стихотворения Вяч. Иванова «На высоте»: «В надежде золотой, в надежде дерзновенной!»

Конструкция находится в предпоследней строке: «День улетевший, день прекрасный, Убитый ночью снеговой» (А. Блок). Предпоследняя строка в стихотворении В. Гарднера «Серый день»: «День унылый, день тоскливый, Как докучливый тик-так».

Повтор двучленной конструкции связывает начало и конец стихотворения. Совпадает начало первой и последней строфы. Начало стихотворения С. Парнок:

Ветер ярый, ветер гневный,
Рвущий в море паруса,
Я твои в струне напевной
Вызываю голоса.

Стихотворение кончается строфой, варьирующей первую:

Ветер ярый, ветер гневный,
Рвущий в море паруса,
Разбуди в струне напевной
Ветровые голоса.

Конец стихотворения варьирует начало. В стихотворении Ф. Глинки «Москва» соотносятся начало и конец: «Город чудный, город древний» — «Град срединный, град сердечный, Коренной России град!»

Первая и последняя строки стихотворения совпадают, но меняется порядок полустихий. Стихотворение А. Н. Апухтина, начатое строками: «Ночи безумные, ночи бессонные» — кончается строками: «В тихую ночь вы мой сон отгоняете, Ночи бессонные, ночи безумные!»

В стихотворении К. Фофанова «Заря вечерняя...» первая строфа содержит два двучленных атрибутивных сочетания:

Заря вечерняя, заря прощальная
На небе ласковом тепло румянится...
Дорога длинная, дорога дальняя,
Как лента синяя, пестрея, тянется.

Последняя строка стихотворения повторяет первую, но с измененным порядком полустихий:

И как печаль моя, как дым, развеяна
Заря прощальная, заря вечерняя.

В некоторых стихотворениях содержатся однотипные конструкции разного характера. В сходных конструкциях присутствует лексический повтор.

Однотипные конструкции сосредоточены в строфе. В стихотворении К. Р. содержатся две однотипные конструкции в первой строфе:

Озеро светлое, озеро чистое,
Гладь, тишина и покой!
Солнце горячее, солнце лучистое
Над голубою волной.

Однотипные конструкции рассредоточены по тексту стихотворения. В стихотворении А. К. Толстого «Поэт» начало: «В жизни светской, в жизни душевной Пес-

нопевца не узнать!» Четвертая строфа: «Но порой мечтою странной Он томится, одинок; В час великий, в час нежданный Пробуждается пророк». Конец стихотворения — начало строфы: «Мир далекий, мир незримый».

В стихотворении Брюсова «Лик медузы» две двучленные конструкции: «Взор — кровавый, взор — горящий»; «Мир заветный, мир прекрасный»; в его же стихотворении «Тишина» также две подобных конструкции: «С грустью тайной, с грустью нежной»; «Дар случайный, дар мгновенный».

При повторе существительное остается неизменным, но меняются прилагательные. В стихотворении В. Брюсова «Уголек» обе конструкции относятся к одному предмету речи — в первой строфе: «Мальчик скромный, мальчик страстный», во второй — «Мальчик робкий, мальчик смелый».

При повторе одно из сочетаний остается неизменным, в другом меняется прилагательное. В стихотворении Ф. Сологуба с первой строкой «Друг мой тихий, друг мой дольный» отчасти совпадает предпоследняя строка: «Друг мой тайный, друг мой дольный», которая повторяет одно словосочетание исходного и варьирует другое.

При повторе меняется одна из составных частей строки. В стихотворении С. Городецкого «Облак» вторая строфа начинается обращением «Свете тихий, Свете дивный, Освети меня», в пятой строфе первое сочетание сохраняется, во втором меняется прилагательное: «Свете тихий, Свете мирный, Приими меня».

В стихотворении В. Гарднера «Золото томное, золото лунное...» каждая из четырех строф начинается двумя атрибутивными сочетаниями. Повторяются существительные первой и второй строфы, а затем третьей и четвертой строф. При этом одно из сочетаний остается неизменным, в другом же меняется прилагательное: «Золото томное, золото лунное»; «Золото лунное, золото нежное!»; «Месяц серебряный, месяц недремлющий»; «Месяц серебряный, месяц торжественный».

Возможны и более своеобразные отношения между соотнесенными строками. Два стихотворения Е. Ростопчиной «Простонародная песня» и «Я сказала, зачем?» связаны повторяющейся строкой «Очи светлые, очи ясные». В первом стихотворении эта строка перекликается со строкой «Взоры нежные, взоры страстные», а во втором — со строкой «Кудри черные, кудри длинные». Строка «Ночь огневая, ночь былая» в предпоследнем двустиих стихотворения А. Блока «Седое утро» соотнесена с эпиграфом из стихотворения И. Тургенева «Утро туманное, утро седое».

В стихотворении могут сочетаться атрибутивные конструкции с обратным и прямым порядком слов. Меняется порядок слов в повторяющихся полустихиях.

В стихотворении М. Лохвицкой «Если прихоти случайной...» сочетания с обратным порядком слов «Розой бледной, розой чайной Воплоти меня, поэт» сменяются сочетаниями с прямым порядком слов: «Вспомни блещущие слезы, полуночную росу, Бледной розы, чайной розы Сокровенную красу». В конце повторяется исходная конструкция, но с иным расположением составных частей: «И осветит луч победный Вдохновенья моего Розы чайной, розы бледной И тоску, и торжество».

Стихотворение К. Бальмонта «Белый лебедь» начинает строка, в которой атрибутивное сочетание с прямым порядком слов сменяется словосочетанием с обрат-

ным порядком слов: «Белый лебедь, лебедь чистый». Последняя строка стихотворения содержит два атрибутивных сочетания с обратным порядком слов: «Лебедь чистый, лебедь белый!»

Атрибутивные сочетания с разным порядком слов могут быть не связаны лексическим повтором. Стихотворение Тургенева «В дороге», начинающееся строкой «Утро туманное, утро седое», содержит строку с прямым порядком слов: «Первая встреча, последняя встреча».

Атрибутивные конструкции с повторяющимся существительным существуют на фоне других анафорических конструкций, связанных синтаксическим параллелизмом. Это:

1) атрибутивные конструкции с повторяющимся прилагательным: «И в вечном свете, в вечном звоне»; «Напрасный жар! Напрасные скитанья!» (А. Блок);

2) повторяющиеся местоимения: «В каком саду, в каком лесу Сберу кошницу?» (М. Кузмин); «Твоих шагов, твоих движений Остался неизменный след» (В. Брюсов); «Но свет один из ваших глаз На всякий день, на всякий час» (М. Кузмин);

3) генитивная конструкция с повторяющимся существительным: «Пора любви, пора весны»; «Жизнь отреченья, жизнь страданья!» (Ф. Тютчев); «В час раздумий, в час мечтаний» (В. Брюсов); «Сердцем Биче, сердцем Лизы Разве трудно управлять?» (М. Кузмин);

4) повтор глагола-сказуемого при меняющемся подлежащем-существительном: «Манят тени, манят духи» (В. Брюсов); «Входит ветер, входит дева» (А. Блок); «Проходит день, проходит миг»; «Проходят дни, проходят сроки» (В. Брюсов);

5) повтор подлежащего при меняющемся именном составном сказуемом: «Небо чисто, небо сине» (В. Брюсов); «Снега синей, снега туманней» (А. Белый);

6) повтор глагола-сказуемого при изменяющемся прямом дополнении: «Жажду света, жажду встречи Пред огнями алтаря»; «Хочу дождя, хочу ветров»; «Люблю простор, люблю камыш» (В. Брюсов), с инфинитивом: «Петь обманы, петь шелка» (А. Блок);

7) повтор подлежащего при меняющемся сказуемом: «Облак рвется, облак тонет» (М. Кузмин);

8) повтор наречия: «Тихо смотрит, тихо шепчет» (В. Брюсов);

9) повтор побуждения: «Спите, дети! Спите, люди» (В. Брюсов);

10) безглагольные предложения с повторяющимся наречием: «Снова море, снова скалы» (В. Брюсов);

11) повтор словосочетаний: «И только сбруя золотая Всю ночь видна, всю ночь слышна» (А. Блок);

10) повтор в вопросительных предложениях: «Кто скачет, кто мчится...» (В. Жуковский); «Что мне поет? Что мне звенит?» (А. Блок); «Чей там шепот, чей там вздох?» (М. Кузмин); «Где сомненья? Где томленья?» (М. Кузмин);

13) в восклицательных предложениях: «Как безответно! Как безвопросно!» (И. Северянин).

В книге «Композиция лирических стихотворений» [3] В. М. Жирмунский писал: «...в пределах каждого отдельного стиха в распределении синтаксического матери-

ала могут быть отмечены повторяющиеся формы (по терминологии О. М. Брика, «ритмико-синтаксические фигуры»). Мы имеем в виду различные случаи ритмико-синтаксического параллелизма. Наиболее обычный случай: стих распадается на два полустишия с одинаковым расположением соответствующих синтаксических элементов, часто с повторением начального слова (анафорой). В. М. Жирмунский поставил в один ряд такие конструкции, как «Дар напрасный, дар случайный»; «В час незабвенный, в час печальный» Пушкина; «Хочу быть дерзким, хочу быть смелым» Бальмонта; «Это ль пламя? Это ль кровь?» Брюсова и «Струйки вьются, песни льются» Фета.

Как однотипные рассматривают подобные конструкции и другие исследователи [4; 5]. Е. Тоддес включает в один ряд с атрибутивными сочетаниями строку В. Хлебникова, в которой атрибутивное сочетание удвоено: «Сумрак серый, сумрак серый», и глагольные сочетания Вяч. Иванова: «Гаснут краски, молкнут звуки».

Хотя конструкции такого рода связаны синтаксическим параллелизмом и сближены ритмически, они принципиально отличны друг от друга. Лексический повтор в рассмотренных конструкциях избыточен. Конструкции с лексическим повтором преобразуются в конструкции с двумя однородными членами. В то же время другие проявления синтаксического параллелизма самодостаточны и не могут быть преобразованы, поскольку имеют два разных предмета речи, в то время как при лексическом повторе один предмет речи. Исключение представляет строка Блока: «За море Черное, за море Белое».

Литература

1. Гаспаров М. Л. Ритмический словарь. Ритмико-синтаксические клише // Проблемы структурной лингвистики. 1982. М., 1984. С. 169—186.
2. Гаспаров М. Л. Ритмико-синтаксическая формульность в русском 4-стопном ямбе // Проблемы структурной лингвистики. 1983. М., 1985. С. 181—199.
3. Жирмунский В. М. Теория стиха. Л., 1978. С. 440.
4. Кукушкина Е. Ю. Парный синтаксический повтор и его сочетания с другими типами повторов (на материале лирики А. Блока) // Проблемы структурной лингвистики. 1985—1987. М, 1989. С. 246—261.
5. Тоддес Е. А. Заметки о Мандельштаме // Шестые тыняновские чтения. Рига, 1992.



Конструкции перечисления*

Как пишет М. Л. Гаспаров, «стихотворное строение текста благоприятствует сочинительным конструкциям и не благоприятствует подчинительным». Важная часть сочинительных конструкций — перечисление.

Целые произведения строятся как перечисление. Это может быть не только стихотворение, но и развернутый текст («Живописное обозрение» Г. Оболдуева).

Разные индивидуальные стили характеризует разный набор однородных членов и разное их распределение. Однородные члены и примыкающие к ним анафорические построения включают предметные обозначения, отвлеченные существительные, отглагольные существительные, деадъективы, метафоры разных типов, которые, объединяясь, образуют разные комбинации. Глаголы и прилагательные, в свою очередь, могут иметь прямое значение и быть метафорой.

Однородный ряд образуют однокоренные слова: «Уродики, уродища, уроды. Весь день озерные мутили воды» (В. Ходасевич), слова, образованные по одной модели: «В огнях зеленость, алость, белость» (И. Северянин), новообразования на фоне обычных слов: «Он слышал голос, любимый голос, звучный, влажный, арфинт» (Г. Шенгели).

Однокоренные слова неоднократно ставит рядом А. Белый. По преимуществу это глаголы: «Все не верю — не поверю»; «О, любите меня, полюбите»; «В пространство бежит, убегает Далекая лента шоссе», но есть и прилагательные: «Средь медвяных, средь медовых, Средь шелковых трав» и существительные: «Потоком током лет».

Перечисляются обозначения, принадлежащие к одному семантическому полю, к одной лексико-семантической группе. Это обозначения людей: «Дьякон, писарь, поп, дьячок Повалили на лужок» (А. Белый), «Какие прекрасные лица И как безнадежно бледны — Наследник, императрица, Четыре великих княжны» (Г. Иванов), «Если б все, кто помощи душевной У меня просил на этом свете, Все юродивые и немые, Брошенные жены и калеки, Каторжники и самоубийцы Мне

* Публикуется по: Поэтическая грамматика, Т. 1. М., 2006. С. 298—327.

прислали по одной копейке, — Стала б я “богаче всех в Египте”, Как говаривал Кузмин покойный...» (А. Ахматова).

Часть перечислений имеет метонимический характер:

«На голос невидимой пери Шел воин, купец и пастух» (М. Лермонтов); «В этой комнате, в звоне стаканов, Купчик, шулер, студент, офицер...» (А. Блок); «Как с убийцей, с босяком, с вором...» (А. Белый).

Перечисляются собственные имена разного характера: «Темира, Дафна и Лилета Давно, как сон, забыты мной» (А. Дельвиг); «Живо здесь бессмертьем славы Племя светлых сограждан: Сансовино величавый, Тинторетто, Тициан, Жиордано, Порденоне, Гвидо-Рени, Веронез — Мир, явившийся в их лоне, При австрийцах не исчез» (П. Вяземский); «В златой поэтов век, в блаженные года, Отцы в подстрижке слов не ведали стыда. Херасков и Княжнин, Петров и Богданович, Державин, Дмитриев и сам Василий Львович, Как строго ни хранил классический устав, Не клали под сукно поэту данных прав. С словами не чинясь, так поступали просто И Шекспир, и Клопшток, Камознс, Ариосто...» (П. Вяземский); «Нет отклика на голос, их зовущий, Но в светлый праздник ваших именин Кому ж они не близки, не присущи — Жуковский, Пушкин, Карамзин!» (Ф. Тютчев); «Эти Снорри, Сигурды, Тормодды, Гуннары С именами железными, духи морей» (К. Бальмонт); «Гайдаров, Гзовская, Нелидов (Как хорошо иметь друзей!) В Берлине были вместо гидов (Я в прозе жизни ротозей...)» (И. Северянин); «Выходит на сцену последнее из поколений войны — Зачатые второпях, доношенные в отчаянии, Незнамовы и Непомнящие, невеста чьи сыны, Безродные и Беспрозванные, Непрошенные и Случайные» (Б. Слуцкий); «Цезарь, Август, Тиберий, Калигула, Клавдий, Нерон... Сам собой этот перечень лег в стихотворную строчку» (А. Кушнер).

Перечисляются топонимы: «Сицилия... И — страстные гитары... Палермо, Монреаль... Родос...» (А. Белый); «И пока они бьются за пальмовый лес, За верблюда или взоры рабыни, Их родную Тибести, Мурзук, Гадамес Заматают пески из пустыни» (Н. Гумилев); «Вечной славы обещанье В словах: Афины, Рим, Москва...» (А. Эйсер); «Были б деньги — махнул бы в Корею, Абиджан, Тананарив» (К. Померанцев); «Опять на дорогах Италии Порывисто дышит мотор. Флоренция, Рим и так далее, Неаполь, Миланский Собор» (К. Померанцев); «Мойка, Фонтанка, Миллионная, Невский...»; «Плыть? Но куда? На огней вереницу. В Геную, Падую, Специю, Ниццу» (А. Кушнер).

А. Кушнер перечисляет одновременно топонимы разных мест и культур: «Вижу серого оттенка Мойку, женщину и зонт, Крюков, лезущий на стенку, Пряжку, Карповку, Смоленку, Стикс, Коцит и Ахеронт».

Перечисление имен собственных образует целое стихотворение. Таково стихотворение А. Кушнера: «Никак не вспомнить было, где Живет: в Вилуйске, в Воркуте, Чите, Ухте, Караганде, Тобольске или Томске, Не то в саманной Кзыл-Орде, Не то в туманной Кулунде, Быть может, в Орске, в духоте, А может быть, и в Омске. Я все твержу: Балхаш, Баймак, Барабинск, Бийск. А что? Да так. Томлюсь, как будто жмет башмак. Среди мордвы? чувашей? Илим, Ишим, Витим, Нарым...» (А. Кушнер).

Как однородные сочетаются отвлеченные понятия: «Иль в городе: где стены давят, В часы безумных баррикад, Когда Мечта и Буйство правят, Я слиться с жизнью буду рад?» (В. Брюсов); «Привязанность, молодость, дружба Промчались, развеялись сном» (А. Белый); «Мечта и труд»; «Наперекор завистливой судьбе И нищете убого-слабодушной»; «Там все, что прожито, — желанье и тоска, Там все, что близится, — унылость и забвенье»; «Нет, им не суждены краса и просветленье»; «На страсти, на призыв, на трепет вдохновенья»; «Но в мутном чаяньи испуга, В истоме прерванного сна» (И. Анненский); «Так спи, измученная славой, Любовью, жизнью, клеветой»; «Ни тоски, ни любви, ни обиды, Все померкло, прошло, отошло...» (А. Блок).

Перечисляются реалии внешнего мира. Птицы: «Удоды, какаду, пересмешники, Фламинго, цапли, лебеди Захлопали крыльями, Завертели глазами» (М. Кузмин); «Шлю привет воробьям и воронам, И рыдающей в ночь сове» (С. Есенин); «Ворон, Филин и Сова, Слуги Чернобога» (К. Бальмонт); растения: «Хрустальный звон сливает с небом нивы, Цветы, колосья, травы им полны» (И. Бунин); «Зацветут скоро ландыши, кашки» (А. Белый); «Устами жгла давно ли ты До боли мне уста, давно ли, Вся опрокинувшись в цветы Желтофиолей, роз, магнолий» (А. Белый); «Обовью я чобром, мятой и полынью седой чело» (М. Волошин); «Только лавр по склонам Цинта, Да в тенистых щелях стен Влажный стебель гиацинта, Кустик белых цикламен» (М. Волошин); «Кленом, сосной, Хвоей, листвою, Всею сплошной Чащей лесной — Понесена Добрая весть, Что — спасена Чешская честь!» (М. Цветаева); «Бежал ручей в кустах зеленых, Люпины в желтых балахонах, Шиповник огненный на склонах, Боярышник в тени. Полуотцветшая синюха, Медвежье войлочное ухо, Цикорий голубой» (А. Кушнер); драгоценные камни, металлы и т. п.: «Там был гиацинт, и небесный сапфир, И возле смарагдов — алмаз, Карбункул, в котором весь огненный мир, Топаз, хризолит, хризопрас. Просвечивал женской мечтой Маргарит, Опал, сардоникс, халцедон» (К. Бальмонт); «Чаровническим светом горит Изумруд, хризолит, и карбункул, и горный хрусталь» (К. Бальмонт); «Пласты размытой глины Искрятся грифелем, и сланцем, и слюдой» (М. Волошин); «Завод: ухвата челюсти, громадные, тяжелые, Проносят медь, железо, олово» (В. Хлебников); «Слава Господу в небе — Богу сил, Богу царств — За гранит и за щебень, И за шпат, и за кварц, Чистоганную сдачу Под копытом — кремня» (М. Цветаева).

Перечисляются вещи: «Здесь был ее кольчатый пояс, Брошка лежала — звезда, Вечно открытая сумочка Без замка, И, так бесконечно мягка, В прошивках красная думочка» (И. Анненский); «Проходят в окнах свету; — И выступают из мглы Кенкэты и портреты, И белые чехлы» (А. Белый); «На столике зеркало, пудра, флаконы, что держат в руках купидоны, белила, румяна» (А. Белый).

Перечисляются обозначения мест, пространственные характеристики: «По полям, по кустам, По крутым горам, По лихим ветрам, По звериным тропам Спешит бобыль-сиротинка Ко святым местам — Бежит в пространство Излечиться от пьянства» (А. Белый); «Нет... еще леса, поляны, И проселки, и шоссе, Наша русская дорога, Наши русские туманы, Наши шелесты в овсе» (А. Блок).

Перечисления образуют отглагольные существительные:

«...Был синий рассвет. Так блаженно спалось, Так сладко дышалось... И вновь началось Сиянье, волненье, брожение, движение» (Г. Иванов).

Отглагольные существительные типа *ропот*, *шепот*, отглагольные существительные на *-ание*, *-ение*: «Вот отовсюду качанья и ропоты, Тени, миганья, шорохи, шепоты...» (К. Бальмонт).

Перечислению однородных предметов предшествует обобщающее слово. Это может быть слово в прямом значении: «Но собрав степные *травы* — Мак, шалфей, полынь и чобр, — Я призывные отравы Расточу меж горных ребр» (М. Волошин); «На твоих островах в раскаленном песке, Позабыты приливом, растущим в ночи, Издыхают *чудовища* моря в тоске: Осьминоги, тритоны и рыбы-мечи» (Н. Гумилев); «Под землей чуть слышны *шумы* С травяных лугов земли: Шорох, шелест, треск и щебет» (В. Брюсов); «В залах малахитовых водного дворца Собрались по выводам *толпы* без конца: Здесь акулы грузные, окуни, трески, Рыбешки летучие, пестрые бычки» (В. Брюсов); «Вокруг шпалеры *кавалеров*: Купцов, ученых, миллионеров (Седых, муругих, пегих, серых!)» (А. Белый); «Счастливец! Я сложил у двери потаенной *Доспехи* тяжкие: копье, и щит, и меч» (В. Ходасевич); «Слушать тишины безбрежной *Голоса*: цикады скрип, Гуд пчелы и шорох нежный, Шелковистый шелест лип» (С. Маковский).

Обобщающее слово, предваряющее перечисление, представляет собой метафору или метафорическую перифразу. Таково слово *уха* в строках Хлебникова: «Вверху прозрачная *уха* Из туч, созвездий и светил», слово *пьяниц* в строках Гумилева: «Тонуть в седых океанах И буйной кровью своею Поить ненасытных *пьяниц* — Железо, сталь и свинец».

Такая конструкция может быть осложнена перифразой: «Остались нам стихи: поэмы, триолеты, Баллады, басенки, элегии, куплеты, Досугов и любви невинные мечты, Воображения минутные цветы» (А. Пушкин).

После перечисления стоит обобщающее слово: «Жасмин, ромашки, незабудки, Фиалки, ландыши, сирень Жизнь отдадут — цветы так чутки! — Мне для венца в счастливый день» (И. Северянин).

Обобщающее слово содержится в заглавии. Стихотворение Г. Иванова «Ваза с фруктами» начинается перечислением фруктов: «Тяжелый виноград, и яблоки, и сливы...», вторая строфа содержит три предложения с названиями фруктов в качестве подлежащего: «Над грушами лежит разрезанная дыня, Гранаты смуглые сгрудились перед ней, Огромный ананас кичливо посредине Венчает вазу всю короною своей».

Однородные члены, включающие слова одного семантического поля, лишь незначительная часть перечислений. Разнотипные слова, объединяясь, образуют разные комбинации.

В основе некоторой части перечислений лежит тематический принцип. Слова, объединенные по тематическому признаку, дополняют обозначение реалий, смежных в изображаемом мире, группируются в рядах обозначения частей человеческого тела. Они сочетаются со словами других групп. В стихотворении И. Анненского «Расе» перечисление начинает обозначение внутреннего состояния, затем идет

перечисление частей тела: «Люблю обиду в ней, ее ужасный нос, И ноги сжатые, и грубый узел кос». В стихотворении И. Бунина «Поэтесса» вслед за обозначением детали одежды идет перечисление частей человеческого тела: «Большая муфта, бледная щека, Прижатая к ней томно и любовно, Углом колени, узкая рука... Нервна, притворна и бескровна». Г. Иванов также объединяет обозначение частей тела и обозначение одежды: «Сидит торговка: ноги, груди, Платочек, круглые бока».

Обозначение частей тела сочетается с обозначением времени и пространства: «Бывало: бродишь ты без речи; И мне ясней слышна, видна: Арбата юная весна, Твоя сутулая спина, Твои приподнятые плечи, Бульваров первая трава» (А. Белый).

Отправной точкой может быть перечисление растений. Б. Пастернак объединяет названия растений и указание на место: «Айва, антоновка, кизил, И море Черное вблизи».

В стихотворении И. Бунина «У гробницы Вергилия» перечисление растений сменяется перечислением живых существ:

«Дикий лавр, и плющ, и розы, Дети, тряпки по дворам И коричневые козы В сорных травах по буграм».

А. Штейгер прибавляет к обозначению растений деадъектив: «Пахнет горошком, левкоем, Долгою сухостью лета».

К ряду однотипных слов одного тематического ряда присоединяются слова иного ряда и в других случаях. Это может быть перечисление людей, как в стихотворении И. Бунина «Ночь»: «Их было много, нежных и любивших, И девушек, и юношей, и жен, Ночей и звезд, прозрачно-серебривших Евфрат и Нил, Мемфис и Вавилон».

В развернутых перечислениях группируются названия насекомых: «Ох, лето красное! Любил бы я тебя, Когда б не зной, да пыль, да комары, да мухи» (А. Пушкин), названия птиц: «Расскажи, Что может листва человеку нашептывать в ухо? Мне с ней не тягаться, ей ласточки служат, стрижи, И ветер, и дождик, и клоч тополиного пуха» (А. Кушнер), обозначение звуков в сочетании с обозначением света: «Где буря за горой и грохот отдаленных Полночных зыбей, бушующих в бреду, Звон, непрерывный звон кузнечиков бессонных И мутный лунный свет в оливковом саду» (И. Бунин).

Отглагольные существительные, обозначающие звуки, сочетаются с деадъективами: «Крик, шум, цыганские припевы, Медведя рев, его цепей Нетерпеливое бряцанье, Лохмотьев ярких пестрота, Детей и старцев нагота, Собак и лай, и завыванье, Волюнки говор, скрип телег — Все скудно, дико, все нестройно; Но все так живо-непокойно, Так чуждо мертвых наших нег, Так чуждо этой жизни праздной, Как песнь рабов однообразной» (А. Пушкин).

Внутри развернутого перечисления компактная группа однотипных обозначений подчинена общей метафоре. Например, в стихотворении М. Волошина «Письмо», изображающем рынок и то, что на нем продается, выделяется относительно самостоятельное перечисление, развертывающее метафору «океан живых цветов»: «Я помню рынка суету, Собора слизистые стены, Капуста, словно сгустки пены, “Как солнца” тыквы и морковь, Густые, черные, как кровь, Корзины пурпурной

клубники, И океан живых цветов — Гортензий, лилий, васильков, И незабудок, и гвоздики, И серебристо-сизый тон, Обнявший нас со всех сторон».

В стихотворении И. Бунина развернутое перечисление включает более частное перечисление, относящееся к метафоре «самоцветы небес»:

Только бы видеть тебя, умирающий в золоте месяц,
Золотом блещущий снег, легкие тени берез
И самоцветы небес: янтарно-зеленый Юпитер,
Сириус, дерзкий сапфир, синим горящий огнем,
Альдебарана рубин, алмазную цепь Ориона
И уходящий в моря призрак серебристый — Аргон.

Перечисления, подчиненные обобщающему слову, могут иметь развернутый характер: «И снова давние картины (Иль только смутные мечты): За перелеском луговины, За далью светлые кресты, Тропинка сквозь орешник дикий С крутого берега реки, Откос, поросший повиликой, И в черных шапках тростники, В воде виляющие рыбы, Над ней мелькание стрекоз; Далеко видные изгибы Реки, ее крутой откос. А дальше снова косогоры Нив, закруживших кругозор, Пустые, сжатые просторы И хмурый, синеватый бор. И первый плуг в далеком поле В сопровождении бороны... Виденья давней, детской воли, — Иль только радостные сны» (В. Брюсов).

Обобщающее слово передает некоторую ассоциацию, которая объединяет отчасти однотипные, отчасти разнородные реалии: «Хотя бы в фонарный сток От этой фатальной фальши: Папилюток, пеленок, Щипцов каленых, Волос паленых, Чепцов, клеенок, О-де-ко-лонов, Семейных, швейных Счастий (klein wenig!) Взят ли кофейник? Сушек, подушек, матрон, нянь, Душности бонн, бань» (М. Цветаева).

Построения, в которых используется или хотя бы присутствует тематическое единообразие — лишь одно из проявлений однородных членов. В других случаях в перечислениях нарушается тематическая однородность, связи между объединенными словами более свободны, менее заданы. Текст содержит указание на характер ситуации, которой подчинены перечисления.

Перечисление включает только обозначения конкретных предметов: «Стены фабрик, стекла окон, Грязно-рыжее пальто, Развевающийся локон — Все закатом залито» (А. Блок).

Образ мира складывается из принципиально разномасштабных величин: «Дождь мелкий, разговор неспешный, Из-под цилиндра прядь волос, Смех легкий и немножко грешный — Ведь так при встречах повелось?»; «А через год — в чужой стране: Усталость, город неизвестный, Толпа, — и вновь на полотне Черты француженки прелестной!..» (А. Блок).

Калейдоскопичность перечислений может быть мотивирована внутренней ситуацией, прежде всего воспоминанием, которое разворачивается со всей присущей ему непоследовательностью. В стихотворении А. Блока: «И вдруг — туман сырого сада, Железный мост через ручей, Вся в розах серая ограда, И синий, синий

плен очей...» последовательно развивающаяся картина сменяется резким скачком в иную плоскость изображения. Более того, конкретный предмет отодвинут на второй план, почти вытеснен неожиданной метафорой («плен очей»). Следующая строфа продолжает перечисление разнородных реалий, соединение которых мотивировано не логически, а эмоционально.

Принадлежность к одному общему предмету речи или ситуации связывает разнотипные обозначения, объединение которых создает разностороннее изображение: «Москва премилая старушка. Разнообразной и живой Она пленяет пестротой, Старинной роскошью, пирами, Невестами, колоколами, Забавной, легкой суею, Невинной прозой и стихами» (А. Пушкин). В одном ряду оказываются отвлеченные существительные, обозначения живых существ, метонимические обозначения (*колоколами*).

Общность ситуации объединяет слова разных семантических полей. В стихотворении А. Белого «Телеграфист» сочетается вещественное и невещественное: «Окинет беглый взгляд — Протянутые шпалы В один тоскливый ряд, Вагон, тюки, брезенты Да гаснувший закат».

Слова в прямом значении неоднородны. Перечисление включает в себя наряду с предметными обозначениями отвлечение эпитета, деадъективы: «Глядят монахи на посад, На *синь* лесов и на закат» (И. Бунин); «Смутясь, глядит барчук на строгие очки, На *седину* бровей, на розовую плешь» (И. Бунин); «Мне *слабость* этих рук знакома, И эта шепчущая речь, И стройной талии истома, И *матовость* покатых плеч» (А. Блок); «Фонтан Верлэна, лунная поляна И *алость* жертвенных открытых роз» (М. Кузмин); «Как неуверенно-невинна Ее замедленная речь! И поцелуи у жасмина, И милая *покатость* плеч!» (В. Ходасевич).

Как однородные сочетаются вещественные существительные и генитивная конструкция с деадъективом в прямом значении: «И дней *туманность*, и ночная бессонность, И вдали, в волнах, вдали — пролетевшие лады»; «Нет, с постоянством геометра Я числю каждый раз без слов Мосты, часовню, *резкость* ветра, *Безлюдность* низких островов» (А. Блок); «Ржавый дым мешает видеть Поле, белое от снега, Черный лес и *серость* неба» (Ф. Сологуб); «Наполовину вырубленный лес, Высокие дрожащие осины И ровная *безоблачность* небес» (И. Бунин).

Сочетаются две генитивные конструкции с прямым значением, обе содержат отвлечение эпитета, который в одном случае характеризует предметное обозначение, а в другом — отвлеченное понятие: «Зелень тусклая олив, Успокоенность желания» (Ф. Сологуб); «И есть ланит живая *алость*, Печаль свиданий и разлук» (А. Блок).

Одна из генитивных конструкций содержит отвлечение эпитета, другая — обозначение внутреннего состояния субъекта: «Меня пленила *алость* Казнящего меча И томная усталость Седого палача» (Ф. Сологуб).

Как однородные объединяются генитивные конструкции, имеющие прямое значение и включающие обозначения чувств и внутренних состояний. Генитивные конструкции содержат психологические характеристики человека: «Но в мут-

ном чаянья испуга, В истоме прерванного сна...» (И. Анненский), «Радость счастья голубого И печаль томленья злого» (Ф. Сологуб).

Существительные в прямом значении сочетаются с метафорической конструкцией: «Иду в широком поле, В *уныньи* темных рощ» (Ф. Сологуб); «Люблю деревню, вечер ранний И *грусть* серебряной зимы» (А. Белый).

Генитивная конструкция с отвлечением эпитета сочетается с метафорой, обозначающей чувство или состояние: «А синие лучи струятся невозбранно По блеклости панно и забытью фонтана» (И. Анненский); «И мрак надежный лиственного свода, И древней рощи умиленный лепет» (Вяч. Иванов); «Снаружи — вихря гарканье, Огарков отблеск темный» (Б. Пастернак).

В ряд неживых предметов речи включается обозначение живого:

Я говорю себе:
«Друг, взор полуживой закрой:
Печален кругозор сырой,
Печален снеговой простор,
И снеговой сосновый бор,
И каркающий в небе грач,
И крыши отсыревших дач,
И станционный огонек,
И плачущий вдали рожок»

А. Белый («Весна»).

В перечислениях сочетается вещественное и неведущественное. Одна из разновидностей неведущественного — обозначение звучания, к перечислению конкретных предметов присоединяется обозначение звучания: «Вывески цветные, Буквы золотые, Солнцем залитые, Магазинов ряд С бойкою продажей, Грохот экипажей, — Город солнцу рад» (Ф. Сологуб). В других случаях обозначение звучания включается в середину перечислительного ряда предметных обозначений: «Здесь на воле, меж степей Вспомним душевные палаты, Неумолчный *лязг* цепей, Наши серые халаты» (А. Белый), «И радуют пестреющие клумбы, И редкий *крик* вороны в небе черном, И в глубине аллеи арка склепа» (А. Ахматова).

В ряде случаев непосредственная смысловая близость между словами, примыкающими друг к другу, отсутствует. Слова, отделенные друг от друга большей или меньшей смысловой дистанцией, легко объединяются в пары: «Там полон старый сад луной и небылицей»; «...влюбилась ты В неразрешенность разнозвучий И беспокойные цветы»; «...в сияньи сильнее И люблю я сильнее в разлуке Полусвет-полутьму наших северных дней, Недосказанность песни и муки...»; «Вместо сказки в прошедшем у нас Только камни да страшные были»; «Только камни из мерзлых пустынь Да сознание проклятой ошибки»; «Мне являлось мерцанье могил И сквозь сумрак белевшие руки» (И. Анненский).

В один ряд неоднократно попадают обозначения чувств, внутренних состояний и т. п. и названия конкретных предметов: «Здесь холодное молчанье, Незнакомая

звезда»; «Душно нам без лучей и без веры»; «В страну, недоступную больше мечу и победам»; «Я уходил в страну молчания и могил» (В. Брюсов).

В пары объединяются конкретное и отвлеченное слово, которые соплагаются как равноправные, вне зависимости от того, какая смысловая дистанция отделяет их друг от друга, а дистанция эта в некоторых случаях может быть и очень большой: «В глазах — такие же надежды, И то же рубище на нем»; «За толстыми пивными кружками, За сном привычной суеты» (А. Блок).

Разноплоскостные существительные может объединять один и тот же глагол: «Точит грудь его пронзенная Кровь и горние хвалы»; «И взоры дев, и рестораны Погаснут все — в урочный час»; «...Приняла она слова сочувствий И венки случайный за венком»; «Все на земле умрет — и мать, и младость» (А. Блок). Глагол может повторяться: «Петь обманы, петь шелка»; «Я миновал закат багряный, Ряды строений миновал, Вступил в обманы и туманы...» (А. Блок).

В развернутых конструкциях точкой отсчета может быть и конкретное, и отвлеченное слово. К отвлеченным существительным неожиданно присоединяется и конкретное: «И дней туманность, и ночная бессонность, И вдали, в волнах, вдали — пролетевшие *ладьи*»; «И те же ласки, те же речи, Постылый трепет жадных уст, И примелькавшиеся *плечи*»; «Любовью, грязью иль *колесами* Она раздавлена — все больно» (А. Блок).

Отвлеченное слово начинает ряд, продолжают же его конкретные слова: «Но я любил взлетанье птиц, И лодку, и на лодке весла»; «Ты дарил мне горе, Тучи, да снега» (А. Блок). И, напротив, перечисление, начатое конкретным словом или словами, переходит в отвлеченный план: «В кабаках, в переулках, в извивах, В электрическом сне наяву»; «Но разве мог не узнать я Белый речной цветок, И эти бледные платья, И странный, белый намек?»; «И косы, и тучки, и век золотой» (А. Блок).

Рисунок перечисления может быть и иным. Конкретное слово может вклиниваться между двумя невещественными словами, разбивая последовательность развития единого семантического плана: «Пусть будут те же речи Про вольное жите, Твои высокие *плечи*, Безумие мое!»; «И в памяти пыльной взвиваются речи, И *руки*... И *плечи*... И быстрая надпись: “Судьба”!» (А. Блок).

Ряд предметных обозначений заканчивает отглагольное существительное: «Чудная картина, Как ты мне родна: Белая равнина, Полная луна, Свет небес высоких, И блестящий снег, И саней далеких Одинокий *бег*» (А. Фет).

В стихотворении С. Черного «На лыжах» друг за другом следуют отглагольное существительное, общеязыковая метафора, предметные обозначения, в состав одного из которых входит деадъектив:

Желтых лыж шипящий бег,
Оснеженных елей лапы,
Белый-белый-белый снег,
Камни — старые растяпы,
Воздух пьяный,
Ширь поляны...

Как видно из приведенного материала, перечисления бывают разных типов: на одном полюсе — перечисления, подчиненные идее однородности, на другом полюсе — объединение разнородных составных частей и, наконец, возможно сочетание обоих типов перечислений. В стихотворении Б. Пастернака «Вакханалия» предметные обозначения сочетаются с деадъективом и отглагольным существительным: «По соседству в столовой *Зелень*, горы икры, В сервировке лиловой Семга, сельди, сыры, И *хрустенье* салфеток, И приправ *острота*, И вино всех расцветок, И всех водок сорта».

В основе перечисления могут быть обозначения реалий чужого текста. В основе стихотворения В. Ходасевича «St. Ilario» — часть десяти заповедей:

Вот селянин, коричневый от зною,
Свистя бичом, везет в повозке мать...
Да как же я могу не пожелать
Его осла, впряженного с зарею,
Его земли, его оливы стройной,
Его жены, и дома, и детей,
И наконец, на склоне долгих дней
Кончины честной и спокойной?

Перечисление в стихотворении А. Ахматовой «Он прав — опять фонарь, аптека, Нева, безмолвие, гранит» отталкивается от перечисления, начинающего стихотворение А. Блока: «Ночь, улица, фонарь, аптека, Бессмысленный и тусклый свет».

В стихотворении А. Кушнера «Путешествия» несколько переиначены строки Баратынского: «Так Баратынский с его пироскафом Думал увидеть, как мячик за шкафом, Влажный Элизий земной, Башни Ливурны, а ждал его тесный Ящик дубовый, Элизий небесный, Серый кладбищенский зной».

* * *

Перечисления могут содержать слова только в прямом значении, только метафоры и, наконец, сочетать слова в прямом значении и тропы.

Вместе с увеличением роли тропов в поэтическом языке увеличивается и количество позиций, в которых встречаются перечисления.

Тропы осложняют отдельные составные части перечисления. Один из членов перечисления осложнен сравнением: «Я помню день — как щит лазурный, И зелень вод, и белость пен...» (В. Брюсов); «Лазоревые цветики, порхающие ласточки, Сияющее солнышко и небо, как эмаль» (И. Северянин); «На сухой осине серая ворона, Поле за оврагом, отдаленный лес, Серый молочайник у крутого склона, Мухомор на кочке, вздутый, словно бес» (В. Брюсов); «И от вершин, как мрамор чистых, От изумрудных ледников И от небес зеленоватых Тянуло свежестью снегов» (И. Бунин); «На смену спорам оборонцев — Как север, ровный Совнарком, Безбрежный снег, и ночь, и солнце, С утра глядящее сморчком» (Б. Пастернак).

Один из членов перечисления представляет собой сравнение-приложение: «Уж проходят караваны Через те скалы, Где носились лишь туманы, Да *цари-орлы*» (М. Лермонтов); «Ни *месяц-проньера*, ни солнышко Не видали очей твоих девичьих» (Н. Клюев); «С осенью повеяло новыми восторгами, Сумеречным вечером, поздним камельком, Жалким колокольчиком, дальними дорогами, Неба углубленностью и *месяцем-серпом*» (Н. Клюев); «А бокал запоет — запоет кабинет, И камина костер, и *тигрица-софа*» (И. Северянин); «Там светлые воды и *камни-жрецы*, Молились им, верно, седые отцы» (В. Хлебников); «Что ему до воклюзского лавра И персидских *мучительниц-роз*» (А. Тарковский); «Пою дремучий огород, Укроп и сельдереи, И завитой бобами вход, И *ноготки-плебеи*» (С. Черный).

Н. Клюев, который любил сравнения-приложения, объединяет их в рамках однородных членов: «Спят *монашка-галка*, *воробей-горошник*».

В перечисление могут быть включены тропы разных типов: «Старик он... Все ж седому любы И трепет в сердце молодом, И розы щек, и жемчуг-зубы, Грудь-лебедь, голос — соловьем» (А. Коринфский).

При опорном слове тропа бывает несколько однородных членов — слов в прямом значении: «Но снов, но слез, но дум, желаний *волны* Текут, кипят в болезненной груди...» (П. Вяземский); «*Нить* признанья, ожиданья, бесконечности мечты, Долгих песен без названья, откровений красоты»; «И утро превратилось в моря без берегов, *Моря* плавучих тучек, ветвей, кустов, цветов» (К. Бальмонт); «Туда — где смертей и болезней Лихая прошла *колея*, — Исчезни в пространстве, исчезни, Россия, Россия моя!»; «В *волне* рыданий и молитв И набегающего света» (А. Белый); «Как хороши, как свежи были *розы* Моей любви, и славы, и весны!» (И. Северянин); «В *ночь* умозрительных понятий, Матерьялистских малых дел, Бессильных жалоб и проклятий, Бескровных душ и слабых тел» (А. Блок); «У нас “стародавняя Вильна” — *Сеть* улиц, строений и крыш»; «*Зерна* страсти и мучений, Всклоситесь, как напев» (В. Брюсов); «Но солнце брызнуло с постели *Сном* огня и багреца» (И. Анненский); «В *вихре* рыданий и стонов Слышится песенка вечная» (М. Волошин); «В отверстый *храм* земли, небес, морей Вновь прихожу с мольбою и тоскою» (И. Бунин); «За *снегами* мраморов и маргариток» (Вяч. Иванов); «Ты спросишь, кто велит, Чтоб *губы* астр и далий Сентябрьские страдали» (Б. Пастернак); «Там, в омутах воспоминаний, Сквозь невод свободно скользит *Плотва* мимолетных признаний И недолговечных обид» (В. Шефнер).

Перечисление образуют метафоры разных типов. Метафоры-загадки: «Я царство свое убираю В алмазы, жемчуг, серебро» (Н. Некрасов); «Открой занавески: в алмазах, в огне, в янтаре Кресты колоколен» (А. Белый); «Я медленно ползу И вновь цвету, горю, меняюсь, Ряжусь то в медь, то в сталь, то в бирюзу» (И. Бунин), в обращении: «алмаз, яхонт мой» (М. Цветаева); «Отзовись, кукушечка, яблочко, змееныш, Веточка, царापинка, снежинка, ручеек... Отзовись, очухайся, пошевелись спросонок, В одеяльной одуре, в подушечной глуши, Белочка, метелочка, косточка, утенок, Ленточкой, веревочкой, чулочком задуши» (Г. Иванов). Метафоры-сравнения: «Ни шлейфы зорь, ни веера закатов Не озаряют черный небосвод»; «На бурый войлок мха, на шелк листов опалых Росится тонкий дождь,

осенний и лесной» (М. Волошин); «Время срезает цветы и травы У самого корня блестящей косой: Лютик влюбленности, астру славы» (З. Гиппиус); «И в каштановых волнах прически, И в бутонах прищуренных губ Мне сквозят голубые наброски, Что влюблен и, мне кажется, люб» (И. Северянин); «И магма метафор, и шахта сюжета» (А. Кушнер).

В основе перечисления лежат два параллельных ряда обозначений — словам в прямом значении соответствуют метафоры. Перечисления входят в состав образной части тропа. Перечисления представляют собой образы сравнения. Они могут принадлежать к одному классу слов: «Как сестры, как братья, ряды кипарисные Задумчиво слушают думы мои» (В. Брюсов); «Как хоругви, как знамена, Грозовые облака» (М. Волошин); «И твоя одичалая прелесть — Как гитара, как бубен весны!» (А. Блок); «Как гости, как старинные знакомые, Входили копы в крикнувшее тело» (В. Хлебников); «Недавно этой просекой лесной Прошелся дождь, как землемер и метчик»; «Безмолвствуя потерянно, Струями вис рассвет, Толстый, как материя, Как бисерный кисет»; «О вихрь, обрывающий фразы, Как клены и вязы!» (Б. Пастернак); «А поп в пестрядинной ризе, С берестяной бородой, Плавает в дымке сизой, Как сиг, как окунь речной» (Н. Клюев).

Предмет приобретает и качественно различные соответствия. Конкретное и абстрактное: «Как ясность безоблачной ночи, Как юно-нетленные звезды, Твои загораются очи Всесильным таинственным счастьем» (А. Фет); «Среди сомлевших трав Все маки пятнами — как жадное бессилье, Как губы, полные соблазна и отрав, Как алых бабочек развернутые крылья» (И. Анненский); «Ты как сон... как луч» (А. Белый).

Основание для сравнения может быть выражено перечислением признаков, один из них может быть не связан ни с предметом, ни с образом сравнения: «Пусть эта мысль предстанет строгой, Простой и белой, как дорога» (А. Блок).

Однородные члены образуют два сравнения при одном признаке сравнения: «Нет, лучше не кричать, не трогать То бездыханное жерло: Оно черно, как кокс, как деготь... И по нему, как мертвый ноготь, Луна переползает зло...» (А. Белый); «Она возникла над водой, Как призрак сказки золотой, Как бледный лик неверной девы» (К. Бальмонт); «И Божьи радости мелькнули, Как сон, как снежная метель»; «Жизнь, как легкий из ноздрей дымок, Голубок, вдали мелькнувший» (М. Кузмин); три сравнения при одном признаке: «И песнь его была ясна, Как мысли девы простодушной, Как сон младенца, как луна» (А. Пушкин); «Я счастлива жить образцово и просто: Как солнце — как маятник — как календарь» (М. Цветаева); «Стихи растут, Как звезды и как розы, Как красота, ненужная в семье» (М. Цветаева); «Чиста любовь моя, Как ясных звезд мерцанье, Как плеск нагорного ручья, Как белых роз благоуханье» (Ф. Сологуб); «Знаю, с чем мне сравнить тебя. Ты — Как свисающее опахало. На мумии бледной бинты. Как гребец, прикорнувший устало» (А. Кушнер).

Предмет речи характеризуют два или три сравнения, каждое из которых имеет свой признак:

Идут все полки могучи,
Шумны, как поток,
Страшно медленны, как тучи,
Прямо на восток.

М. Лермонтов

И в окна смотрит все тот же сад,
Зеленый, как мир; высокий, как ночь;
Нежный, как отошедшая дочь...

(Блок)

«Как мир, стара, как лунь, седа», «Ты так светла, как снег невинный. Ты так бела, как дальний храм» (А. Блок); «Черное око, полное грусти, Пусто, как полдень, кругло, как рай» (М. Цветаева).

Признак сравнения повторяется и образует анафорические построения: «Но первые плотные лестницы, Ведущие к балкам, во мрак, Встают, *как* безмолвные вестницы, Встают, *как* таинственный знак!» (В. Брюсов)

Часто прибегает к двойным сравнениям Бальмонт: «Перед ним виденья сокровенные, Вкруг него безбрежность светлых снов, Легче тучек, тихие, мгновенные, Легче грезы, музыка без слов»; «Можно жить, безмолвно холодея, Не считая гаснущих минут, Как живет осенний лес, редя, Как мечты поблекшие живут»; «Ты нежна, как воздушный намек, Ты нежна, как ночные цветы».

В стихотворении И. Северянина «Предвоскресение» дважды употреблены три пересекающиеся сравнения: «На восток, туда, к горам Урала, Разбросалась странная страна, Что не раз, казалось, умирала, Как любовь, как солнце, как весна! И когда народ смолкал сурово И, осиротелый, слеп от слез, Божьей волей воскресала снова, Как весна, как солнце, как Христос!». Стихотворение Б. Божнева «Утомленный почтальон» содержит 18 образов сравнения, но нет ни одного предмета сравнения, нет и признаков:

Как утомленный почтальон,
Идущий в тихом переулке,
Как церемонный котильон,
Звнящий в дедовской шкатулке.

Как солнечный пушистый снег,
Ногами загрязненный очень,
Как лошади усталый бег,
Когда ей путь не укорочен.

Как женщина среди детей,
Не захотевшая ребенка,
Как радостнее всех вестей
С любимым волосом гребенка.

Как вымазанное лицо
Немолодого трубочиста,
Как выкрашенное яйцо
Пасхальной краскою лучистой.

Как холодеющий тюфяк
Под неокоченевшим телом,
Как одинокий холостяк
В публичном доме оголтелом.

Как разорвавшийся носок,
Заштопанный неторопливо,
Как юноша, что невысок,
И девушка, что некрасива.

Как проволочные венки
На торопливом катафалке,
Как телефонные звонки
И в черной трубке голос жалкий.

Как улыбающийся врач,
Болеющий неизлечимо,
Как утешение — не плачь,
Когда печаль необлегчима.

Как ангел Александр Блок,
Задумчиво смотрящий с неба,
Как полумертвый голубок,
Мечтающий о крошках хлеба.

Как перечисления строятся отрицательные сравнения:

Не бесы — за иноком,
Не горе — за гением,
Не горной лавины ком,
Не вал наводнения, —

Не красный пожар лесной,
Не заяц — по зарослям,
Не ветры — пред бурей, —
За фюрером — фурии!

М. Цветаева.

Перечисление предметных обозначений становится источником двух сравнений. Стихотворение И. Бунина «Жесткой, черной листвою шелестит и трепещет кустарник» содержит перечисление реалий:

В белом поле стога, косогор и забытый овчарник
Тонут в белом дыму разгулявшейся вьюги.

В конце стихотворения они становятся основой сравнения:

Родились мы в снегу, — вьюга нас и схоронит.
Занесет равнодушно, как стог, как забытый овчарник.

При обозначении реалии употребляется две, три или несколько конструкций отождествления: «Вселенная, — погасни, тресни: Ты — злая глыба глупой блесни! Ты — рыба, льющая икру!» (А. Белый); «Ты — тот май и та весна, Жемчуг утр и роз янтарь» (В. Брюсов); «Ты — буйный зов рогов призывных, Влекущий на неверный след, Ты — серый ветер рек разливных, Обманчивый болотный свет» (А. Блок). Они могут включать слова одного класса: «Небо — голубь, филин, ворон» (С. Городецкий); «И в небе — барокко: Плывут облака: Гирлянды, пилястры, перила» (А. Кушнер).

Конструкция отождествления сопровождает повторяющийся предмет речи: «Солнцем сердце зажжено. Солнце — к вечному стремительность. Солнце — вечное окно В золотую ослепительность» (А. Белый).

Из конструкций отождествления может состоять целое стихотворение. Стихотворение А. Белого «Мои слова» состоит из трех строф, каждая из которых начинается заглавным сочетанием. Вслед за ним идет конструкция тождества, включающая однородные члены:

Мои слова — жемчужный водомет,
Средь лунных слов, бесцельный, но вспененный,
Капризной птицы лет,
Туманом занесенный.

Мои мечты — вздыхающий обман,
Ледник застывших слез, зарей горящий, —
Безумный великан,
На карликов свистящий.

Моя любовь — призывно-грустный звон,
Что зазвучит и улетит куда-то, —
Неясно-милый сон,
Уж виданный когда-то.

Обозначение реалии сопровождает две или несколько перифраз: «День — жемчуг матовый — слеза Течет с востока до заката» (А. Белый). Перифразы включают генитивные метафоры: «Длинно вытянув шею, Выступает верблюд, Ладия и телега Беспромышленных стран, Он идет до ночлега» (П. Вяземский).

Жемчужина небесной тишины,
 Лампада снов, владычица зачатий,
 Кристалл любви, алтарь ночных зачатий,
 Царица вод, любовница волны (о луне)

М. Волошин.

Опорные слова метафор представляют собой однородные члены: «Чтоб снова испытать раздумий одиноких И *огненность* и *лед*» (В. Брюсов); «Поэт ленив, хоть лебединый В его душе не меркнет день, *Алмазы, яхонты, рубины* Стихов ему рассыпать лень» (Н. Гумилев); «Плывет мое лунное судно Вслед и яхонт любимых зрачков» (Н. Клюев).

* * *

В ряде случаев в основе перечисления тот же тематический принцип, но способ выражения разных реалий различен — одна выражается словом в прямом значении, другая — метафорой. Так более или менее последовательно передаются названия частей человеческого тела: «Лобзать уста молодых Армид Иль розы пламенных ланит» (А. Пушкин); «Ни тучной праздности ленивые морщины, Ни поступь тяжкая, ни ранние седины, Ни *пламя* бледное нахмуренных очей Не обличали в нем изгнанного героя, Мучением покоя В морях казненного по манию царя» (А. Пушкин); «Пусть дольше он хранит от ядовитых жал И ваши символические глазки, И ваших *уст* застенчивый *коралл*» (И. Ляleckин); «На дымно-лиловые горы Принес я на луч и на звук Усталые губы и взоры И *плети* изломанных *рук*» (А. Блок); «Я знаю этот лоб и нос, И тяжкий *водопад волос*, И эти сдвинутые брови» (М. Волошин); «На *бронзу волос*, на ланиты, На пальцы и руки широко Вечернее льется сиянье» (И. Бунин); «Но *шелк кудрей*, румянец, чуть заметный, Девицу в нем легко избличал» (М. Кузмин); «Печальный мир не очаруют вновь Ни кудри душевные, ни взор призывный, Ни *лепестки* горячих *зуб*, ни кровь, стучавшая торжественно и дивно» (Н. Гумилев); «Так будь же благословен — Лбом, локтем, *узлом колен* Испытанный, — как пила В грудь въевшийся — край стола!» (М. Цветаева); «А под ним тот профиль горбатый, И парижской *челки атлас*, И зеленый, продолговатый, Очень зорко видящий *глаз*» (А. Ахматова).

Две или несколько метафор употребляются наряду со словами в прямом значении: «Там нимфа (...) Порою песнь поет про *шелк* своих *власов*, Лазурь заплаканных очей, *жемчуг* зубов И сердце, полное любви неразделенной» (А. Майков); «Наблюдаю в мерцаньи *колен изваянья*, *Беломраморность бедер*, оттенки волос» (В. Брюсов); «Итак отныне: Карандашами острыми ресниц Чертить не буду Овал Лица, И узкой *шеи стебель*, И плеч углы» (А. Мариенгоф); «Как мной любима *смоль кудрей*, И хлад высокого чела, И *взгляда острая пчела*» (...) «Ведун мой милый, все забудь! И водопад волос могуче-рыжий, И *глаз огонь* моих бесстыжий, И грудь, и твердую и каменную, И духа кротость пламенную» (В. Хлебников).

В перечисление включены два деадъектива — один с прямым, другой с метафорическим значением: «На треножник богиня садится: Бледно-рыжее *золото кос*, Зелень глаз и аттический нос — В медном зеркале все отразится» (И. Бунин); «И зелень глаз моих, и нежный голос, И *золото волос*» (М. Цветаева); «И тебе мучительно знакомы Сладкий дым бензоа, запах нарда, Тонкость рук у юношей Содомы, *Змийность уст* у женщин Леонардо» (М. Волошин).

К двум деадъективам с прямым значением присоединяется метафора: «Кто ловчей в любовном лове? Алость крови, тонкость брови? *Гроздь* ль темные кудрей?» (М. Кузмин). Сочетаются метафора-загадка и слово в прямом значении: «Милый мертвый *фартук* И висок пульсирующий» (Б. Пастернак).

По этому же принципу объединяются обозначения растений: «А здесь миндаль, и лозы винограда, И дикого *плюща* живой *ковер*» (Я. Полонский); «Люблю я кактусы, *пасть орхидей* да сосны» (В. Брюсов); «Арум зловещий и старый анчар, *Пасть орхидеи* тигриной — Яркая разность торжественных чар, Отблески мысли единой» (К. Бальмонт); «Кирпичные *мониста щавеля*, И вереск, и ромашка, и лопух» (И. Северянин); «Мне жасмин ограда И *розы* алая *лампада*, *Пожар нарцисса*, львиный зев!» (Н. Клюев); «Он [июнь] пел, он цвел, лелея, колыхая И душный тмин, и *чаши мальв*, и рожь» (Д. Андреев).

Как однородные, но по-разному выраженные, сочетаются обозначения однотипных предметов речи, принадлежащих к другим классам: «Последние звезды глядят *серп луны*»; «Трубы спящих броненосцев, *Чаек парусных стада* Озарились блеском грозным Там, где зыблилась вода» (В. Брюсов); «Соборов восковые лики, *Колоколов дремучий лес*, Как бы разбойник безъязыкий В стропилах каменных исчез» (О. Мандельштам); «На донышке склянки — козявка И *гильзы* задохшихся *ос*»; «О, суши воздух ковкий, *Земли горячий фарш!*» (Б. Пастернак); «Тихие воды прудов фабричных, Полные *раны* запруженных *рек*, Плотно плотины прервали наш бег» (М. Кузмин).

В рамках перечисления используются две генитивные конструкции, обозначающие звучание; одна из них имеет прямое значение, другая представляет собой метафору: «Забыв напев псалмов и тихий *стон* органа» (В. Брюсов); «Мне снится лучей трепетанье, *Шептанье* угаданных волн» (Вяч. Иванов); «Ни ропот волн, ни рокот дальних гроз Мне не дадут отрадного волненья» (И. Анненский); «Слышишь вихря свист? слышишь волн *стенанье?*» (М. Кузмин).

Между соотнесенными словами отношения смежности: «Люблю воскреснувшую землю И *кровь* растоптанных *цветов!*» (В. Брюсов); «Прохладная, текучая вода, Качающихся *водорослей бусы*» (Д. Андреев); «Как картинка из книжки старинной, Услаждавшей мои вечера, Изумрудные эти *равнины* И раскидистых *пальм веера*» (Н. Гумилев); «и тени изумрудные слоистой *листвы* и *грозди* розовые *звезд* в воде отражены» (В. Набоков).

При обозначении чувств и внутренних состояний: одно из них передано словом в прямом значении, другое — метафорой: «К чему мне вымыслы? К чему мечтанья мне И *нектар* сладких *упоений?*» (П. Вяземский); «Того *змия воспоминаний*, Того раскаянье грызет» (А. Пушкин); «Забывших *яд измен* и муку расторженья» (И. Ан-

ненский); «Глухая тоска без причины И дум неотвязный угар» (А. Блок); «И это станет для людей Как времена Веспасиана, А было это — только рана И муки облачко над ней» (А. Ахматова); «О сны моей последней ночи, О даль, о даль моих надежд!» (З. Гиппиус); «Да не смутят души твоей Ни гнева сладостный елей, Ни мести жгучее лобзанье» (М. Волошин); «А темные вериги расставанья, А пепел грез и боль свиданий — нам» (М. Волошин); «Были в сердце порывы горячие И надежды хмельное вино» (Д. Магула); «Конечно, есть и развлеченья: Страх бедности, любви мученья, Искусства сладкий леденец, Самоубийство, наконец» (Г. Иванов).

Слово в прямом значении в подобном построении сопровождает сравнение. Метафоры: «Али бремя не по силам Взял я на душу мою... Холод мысли непреклонный, Страсти жар неутоленный, И тоску, тоску-змею...» (Я. Полонский). Метафоры с отвлеченными существительными сочетаются и с обозначениями звучания: «Тупые звуки вспышек газа Над мертвой яркостью голов, И скуки черная зараза От покидаемых столов...» (И. Анненский); «Гной будничной пошлости, странно-пустой треск фраз» (Д. Андреев).

В разных частях сложносочиненного предложения при передаче однотипных предметов речи одно из подлежащих выражено метафорой, другое — словом в прямом значении: «Изредка выскочит *дельфина колесо* Да повстречается морской колючий еж» (О. Мандельштам); «Текли лучи. Текли жуки с отливом, *Стекло стрекоз* сновало по щекам»; «Слышен *лепет соли* каплющей. Гул колес едва показан» (Б. Пастернак); «Трепещут Плеяды, блещит Орион, И брезжит далекий *огонь Геркулеса*» (К. Бальмонт).

Перечисления по-разному выраженных однотипных предметов включаются в более сложное построение: «Где слог найду, чтоб описать прогулку, Шабли во льду, поджаренную булку И *вишен* спелых сладостный *агат*?» (М. Кузмин).

Однородные члены, связанные принадлежностью к одной тематической группе, входят в более сложные построения, подчиненные общей ситуации. «Палестина» П. Вяземского содержит обозначения центральных представлений, характеризующих страну: внутри перечисления разнородных реалий содержатся однотипные реалии: «Свод безоблачно-синий Иудейских небес, Беспредельность пустыни, Одиноких *древес*, *Пальмы*, *маслины* скудной Бесприютная тень, Позолотою чудной Ярко блещущий день».

Развернутые перечисления начинаются метафорой-сравнением: «Пустых *небес* прозрачное *стекло*, Большой тюрьмы белесое строенье И хода крестного торжественное пенье Над Волховом, синеющим светло» (А. Ахматова), метафорой-загадкой: «Туманный *серп*, неясный полумрак, Свинцово-тусклый блеск железной крыши» (И. Бунин).

Метафора-сравнение стоит в середине перечисления: «Я вижу небеса, подернутые мглой, И *скатерть снежную* на сглаженных полях, И крыши белые, и иней на дровах» (А. Апухтин); «Если в душу я взгляну, В ней увижу я волну, Многопенную, *Неба* нежную *эмаль*, Убегающую даль, И безбрежность, и печаль Неизменную» (К. Бальмонт); «И дьявол тут. Теперь он входит смело И смело зрит простертое пред

ним Нагое зеленеющее тело, *Костры свечей* и погребальный дым» (И. Бунин); «Клозеты, стружки, *взрывы перебранки*, Рубанки, сурик, сальная пенька» (Б. Пастернак).

Ряд перечислений заканчивается метафорой: «Увидел солнце, небо, крыши И города морское *дно*» (В. Брюсов); «О, город! О, ветер! О, снежные бури! О, *бездна* разорванной в клочья *лазури!*» (А. Блок); «Гляжу на эти берега, На море в розовом пожаре, На усыпленные луга, На смутные косматых елей В бессонных сумерках *шатры* — Как через облако похмелий Мы помним яркие пиры» (Вяч. Иванов); «... Чахлый ельник, Балтийское море, Тишина, пустота, комары, Чья-то *кровь* на кривом мухоморе» (Г. Иванов); «За ржавой грудью выгнутой решетки Портрет врача, венок, истлевший креп, И *глаз* лампадки, розовый и кроткий» (С. Черный).

Метафоры отодвинуты в конец перечисления: «Этот сон, седая мгла, Ты одна создать могла, Снега скрип, мельканье тени, На стекле узор курений, И *созвучье* из тепла Губ, и меха, и сиреней»; «Помню небо, зигзаги полета, Белый мрамор, под ним водоем, Помню *дым* от струи водомета, Весь изнизанный синим огнем» (И. Анненский).

Сочетаются слово в прямом значении и метонимия: «Как жалко было мне ее недвижных глаз И снежной *лайки* рук, молитвенно-покорных!» (И. Анненский).

Один из членов перечисления — антропоморфная метафора: «Я вижу тусклых вод взволнованное *лоно* И тусклый небосвод, знакомый наизусть» (М. Цветаева); «Я молился бы *лику* заката, Темной роще, туману, ручьям» (Н. Клюев); «Все помню: день, и час, и миг, И хрупкой чаши звон хрустальный, И темный сад, и лунный *лик*, И в нашем доме топот бальный» (В. Ходасевич); «*кости* круч и облака» (Б. Пастернак).

Перечислительный ряд включает в себя генитивные метафоры разных типов: «Просыпаюсь. Ночь черна. Бред то был или признание? *Пути жизни*, чары сна, Иль безумного *желанья* В тихий мир воспоминанья Забежавшая *волна?*»; «Все глазами взять хочу я Из темнеющего сада... *Щетку* желтую *газона*, На гряде цветов забытый, Разоренного балкона Остов, зеленью увитый. *Топора* обиды злые, Все, чего уже не стало» (И. Анненский); «Им отдал все, что я принес: Души расколотой сомненья, *Кристаллы* дум, *алмазы* слез, И *жар* любви, и песнопенья, И *утро* жизненного дня» (А. Белый); «Все тебе: и молитва дневная, И *бессонницы* млеющий *жар*, И *стихов* моих *белая* *стая*, И *очей* моих *синий* *пожар*» (А. Ахматова); «И *тучи* *оводов* вокруг равнодушных кляч, И ветром вздутый калужский родной кумач, И посвист перепелов, и большое небо, И *волны колоколов* над волнами хлеба...» (М. Цветаева); «Дробь капель к середине дня, Кровельных *сосулек* *худосочье*, *Ручейков* бессонных *болтовня!*»; «Сбитая прическа, *туча* *препирательств*. И сплошной *поток* шопеновских *этюдов*» (Б. Пастернак); «...Пронзи меня, воспоминанье О *баржах* петербургских *туч* В небесных ветренных просторах, О закоулочных заборах, О добрых *лицах фонарей*» (В. Набоков).

Перечисления входят в однотипные синтаксические конструкции: номинативные предложения, инфинитивные предложения могут занимать целое стихотворение. Например, «Удел» К. Бальмонта:

С свистом бешено носиться,
Ворошить пески.
Биться, виться, литься, злиться,
Комкать лепестки.
В ветви сосен вдунуть струны,
Зазывайте гром.
На сто верст насыпать дюны
Вьюгой и горбом.
Вздыбить в море вал гремучий,
Волком выть в тоске.
И, огню построив тучи,
Задремать в цветке.

Один из способов варьирования однородных членов — включение в их ряд обращения: «Там урну хладную с любовью осеняют Тополь высокий, бледный тис И ты, друг мертвых, кипарис!» (Н. Карамзин); «Палацца залилась потоком искр златых, И храмов куполы, и кампанилы их, И мачты кораблей, и пестрые их флаги, И ты, крылатый лев, когда-то царь отваги, А ныне, утомясь по вековой борьбе, Почивший гордым сном на каменном столбе» (П. Вяземский); «Простите, мирные долины, И вы, знакомых гор вершины, И вы, знакомые леса» (А. Пушкин); «Но... в блекло-призрачной луне Воздушно-черный стан растений, И вы, на мрачной белизне Ветвей тоскующие тени!» (И. Анненский); «Так — здравствуй, июльская тишь, И ты, полевая истома, Убогость соломенных крыш И полосы желтого хлеба!» (В. Брюсов); «Дым смешан с холодом воды, Он пахнет медом и ванилью, И вами, белые сады, И кизяком, и росной пылью» (И. Бунин); «Милые березовые чащи! Ты, земля! И вы, равнин пески!» (С. Есенин); «Ни хрупкие тени Японии, Ни вы, сладкозвучные Индии дщери, Не могут звучать похороннее, Чем речи последней вечера» (В. Хлебников); «И кофе сладостный, и ты, миндаль сухой!» (Э. Багрицкий).

В стихотворении И. Бунина «Люблю цветные стекла окон...» три строфы начинаются глаголом *люблю*, вслед за которым в первой и третьей строфах идет перечисление. Четвертая строфа начинается обращением, вслед за которым также идет перечисление: «Люблю их синие странички, Их четкий шрифт, простой набор, И серебро икон в божничке, И в горке матовый фарфор, И вас, и вас, дагерротипы, Черты давно поблекших лиц, И сумрак от столетней липы, И скрип прогнивших половиц».

Как однородные члены в предложении сочетаются именные и глагольные конструкции: «Окна настезь — и крик, разговоры, и цветочный качается стебель, и выходят во двор полотеры босиком выколачивать мебель» (А. Белый); «Венки, лампадки, пахнет тленьем» (И. Бунин).

К безглагольным предложениям присоединяется глагольное: «Скрип шагов вдоль улиц белых, Огоньки вдали; На стенах оледенелых Блещут хрустали» (А. Фет); «И под смуглым огнем трех свеч Смуглый бархат открытых плеч, Бура спутанных кос, тусклый глаз, На кольцо — померкший алмаз, И обугленный рот в крови Еще просит пыток любви... А в провале глухих окон Смутный шелест

многих знамен, Звон, и трубы, и конский топ, И качается тяжкий гроб» (А. Блок); «Железная ограда; Старинный барский дом; Белеет колоннада Над каменным крыльцом»; «На заре черных ласточек лет. Шум деревьев и грустный, и сладкий... С легким треском мигнет Огонечек лампадки»; «Кладбищенский убогий сад И зеленеющие кочки, Над памятниками дрожат, Потрескивают огонечки» (А. Белый); «В доме хохот и стекла звенят, В нем шинкуют, и квасят и перчат, И гвоздики кладут в маринад» (Б. Пастернак).

Анафора связывает именное предложение с глагольным: «Все та же озерная гладь, Все так же каплет соль с градирен»; «Все спит — дворцы, каналы, люди, Лишь призрака скользкий шаг, Лишь голова на черном блюде Глядит с тоской в окрестный мрак» (А. Блок).

Стихотворение может начинаться глагольным предложением, но вслед за ним идет именное. Например, в стихотворении И. Бунина «Уездное»: «Светит, сети тклет паук... Сумрак, жаркие подушки, Костяной бегущий стук Залихватской колотушки».

Стихотворение может включать соотнесенные именные и глагольные предложения. Стихотворение В. Брюсова «Над омутом» начинается именными предложениями: «Ветер, сумрачно пророчащий, Всплеск волны, побережье точащей, Старых сосен скорбный скрип... Строго — древнее урочище!», а кончается глагольными: «Ветер плачется, пророчащий; Плещет вал, побережье точащий; Смолкли всплески быстрых рыб. Строго — древнее урочище! Стонет сосен скорбный скрип, Что еще пришлец погиб!».

Глагольное предложение включается в ряд номинативных предложений: «Вновь громовые угрозы, Молнии резкий зигзаг. Неба тяжелые слезы Клонят испуганный мак. Ливень, и буря, и где-то Солнца мелькнувшего луч... Русское буйное лето, Мессы зноя и туч!» (В. Брюсов).

Повторяющийся глагол связывает разнотипные слова и конструкции. В стихотворении М. Лермонтова вслед за глаголом *дайте* идет отглагольное существительное, обозначения живых существ, во второй строфе — глагол, предметное обозначение: «Отворите мне темницу, Дайте мне сиянье дня, Черноглазую девицу, Черногривого коня, Дайте раз по синю полю Проскакать на том коне; Дайте раз на жизнь и волю, Как на чуждую мне долю, Посмотреть поближе мне. Дайте мне челнок дощатый С полусгнившею скамьей, Парус серый и косматый, Ознакомленный с грозой... Дайте мне дворец высокой И кругом зеленый сад, Чтоб в тени его широкой Зрел янтарный виноград; Чтоб фонтан не умолкая...».

В стихотворении М. Лермонтова «Родина» вслед за глаголом идет отглагольное существительное: «Но я *люблю* — за что, не знаю сам — Ее степей холодное молчанье, Ее лесов безбрежных колыханье, Разливы рек ее, подобные морям»; глагол *люблю* сочетается с глаголом: «Проселочным путем *люблю скакать* в телеге И, взором медленным пронзая ночи тень, *Встречать* по сторонам, вздыхая о ночлеге, Дрожащие огни печальных деревень». Следующая строфа, начатая глаголом *люблю*, содержит перечисление предметов: «*Люблю* дымок спаленной жнивы, В степи кочующий обоз И на холме средь желтой нивы Чету белеющих берез».

Перечисления образуют однотипные части сложноподчиненных предложений. В стихотворении А. Фета: «Вдруг ты встала, ко мне подошла И сказала, *что* все поняла: Что напрасно жалеть о былом, Что нам тесно и тяжело вдвоем, Что любви потерялась стезя, Что так жить, что дышать так нельзя, Что ты хочешь — решилась — и вдруг Разгорелся весенний недуг».

В предложении объединяются разноструктурные составные части. У И. Анненского перечисление существительных сочетается с придаточным цели:

Мне нужен талый снег под желтизной огня,
Сквозь потное стекло светящего устало,
И чтобы прядь волос так близко от меня,
Так близко от меня, развившись, трепетала.

Мне надо дымных туч с померкшей высоты,
Круженье дымных туч, в которых нет былого,
Полузакрытых глаз и музыки мечты,

И музыки мечты, еще не знавшей слова...

(«Мучительный сонет»);

с изъяснительными придаточными:

Ты помнишь тиховойные
Те вешние утра,
И как ее кисейная
Тонка была чадра?

Ты помнишь серебристую
Из мальвовых полос,
Как ты чадру душистую
Не смел ей снять с волос?

К перечислению существительных присоединяется инфинитив:

Скорей бы сани, сумрак, поле,
Следить круженье облаков, —
Да, упиваясь медным свистом,
В безбрежной зыбкости снегов
Скользить по линиям волнистым...

(«Ноябрь»),

Тупые звуки вспышек газа
Над мертвой яркостью голов,
И скуки черная зараза
От покидаемых столов,
И там, среди зеленолицых,
Тоску привычно затая,

Решать на выцветших страницах
Постылый ребус бытия.

(«Идеал»),

И она ждет мая,
Ветреных объятий
И зеленых платьев,
Засыпать под сказки
Соловьиной ласки,
И проснуться, щуря
Заспанные глазки
От огня лазури.

(«Неживая»).

Изъявительное наклонение сменяется инфинитивом:

Ходит-ходит, вдруг отскочит,
Зашипит — отмерил час,
Зашипит и захохочет,
Залопочет, горячась.

И опять шагами мерить
На стене дрожащий свет,
Да стеречь, нельзя ль проверить,
Спят ли люди или нет.

(«Тоска маятника»).

Еще одна точка зрения, с которой могут быть рассмотрены перечисления, — их звуковой строй. Уже приводился пример из стихотворения К. Бальмонта «Удел», где собраны рифмующиеся глаголы: «Биться, виться, литься, злиться». Более обычное построение — два рифмующихся однородных члена: «Шепотом, ропотом роши полны»; «Мелькают, мигают — и снова их нет»; «Я тающий, мечтающий» (К. Бальмонт); «Злобе не лести и не мсти»; «Не тужи, не ворожи»; «Мечта, мне в очи Взгляни, блесни»; «Ты глядишь и молчишь, не губя, не любя»; «Молвою звонкою, Глухой, сухой»; «Переливным дивным светом» (Ф. Сологуб); «Лик явленный, сокровенный»; «Неутомный голод темный»; «Влюбленный, упоенный»; «Утоление, и целенье»; «Погасая, воскресая» (Вяч. Иванов); «Грустна, бледна: сажу в кручине»; «Она и мать. Молчат — сидят»; «Стройный черт — атласный, красный»; «Гости бродят, колобродят, Интригуют наугад» (А. Белый); «Несутся звенья в пляске, в тряске» (В. Ходасевич).

В тройном перечислении два слова могут быть связаны рифмой: «зимний готовят холодный, томительный, длительный сон»; «Перепевные гневные нежные звоны»; «я вьюсь, пою, смеюсь» (К. Бальмонт); «Грозы, слезы и кручины» (Ф. Сологуб).

Рифмой могут быть связаны три слова: «немые, седые, густые» (К. Бальмонт), «Чаровал я, волхвовал я, Бога Вакха вызывал я На речные быстрины» (Вяч. Иванов); «Я не спал, — и звучало За рекой, Трепетало, рыдало Надо мной» (Ф. Сологуб). Трехсловное перечисление включается в более сложные построения: «будете маяться, каяться, И кусаться, и лаяться» (А. Блок); «Закружатся, заплещут, заблещут, Затрепещут сухие листы» (А. Белый).

Соседние слова в строке могут быть объединены аллитерациями. Таковы знаменитые стихи Бальмонта «Челн томленья»: «Вечер. Взморье. Вздохи ветра. Величавый возглас волн» или «Песня без слов»: «Ландыши, лютики. Ласки любовные. Ласточки лепет. Лобзанье лучей. Лес зеленеющий, луг расцветающий. Светлый свободный журчащий ручей».

Таким образом, перечисления принимают участие в смысловой, синтаксической, звуковой организации стиха и во многом определяют его композицию.



**Библиография публикаций доктора филологических
наук Натальи Алексеевны Кожевниковой**

Составители Е. Ю. Кукушкина, А. Г. Степанов

1963

1. О «старом» и «новом»: наблюдения и заметки // Урал, 1963. № 11. С. 142—148.
2. Об особенностях стиля Чехова (несобственно-прямая речь) // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 7. Филология, журналистика. М., 1963. № 2. С. 51—62.

1965

3. Изучать язык, а не только орфографию и пунктуацию // Рус. яз. в школе. 1965. № 3. С. 97—99.

1966

4. Функциональные стили и язык художественной литературы // Рус. яз. в школе. 1966. № 6. С. 23—30.

1967

5. Обучать русскому языку на образцовых текстах // Рус. яз. в национальной школе. 1967. № 6. С. 24—27.

1968

6. О функциональных стилях // Рус. яз. в национальной школе. 1968. № 2. С. 6—11.

1969

7. О функциях нехудожественных стилей в художественной литературе // Проблемы лингвистической стилистики: науч. конф. (26—28 марта): Тез. докл. М., 1969. С. 58—9.
8. А. П. Чехов. «Каштанка» [лингвистический комментарий] // Рус. яз. в национальной школе. 1969. № 1. С. 14—16.

1970

9. Сказки» М. Е. Салтыкова-Щедрина [лингвистический комментарий] // Рус. яз. в национальной школе. 1970. № 5. С. 11—15.

1971

10. О типах повествования в советской прозе // Вопросы языка современной русской литературы: Сб. М., 1971. С. 97—163.
11. Отражение функциональных стилей в советской прозе // Там же. С. 222—300.

1973

12. Речевые разновидности повествования в русской советской прозе: Автореф. дис. ... канд. филол. наук: (10.02.01) / АН СССР. Ин-т рус. яз. М., 1973. 27 с.
13. Слово и сюжет в романе М. Булгакова «Белая гвардия» // Учен. зап. Азерб. пед. ин-та рус. яз. и лит. им. М. Ф. Ахундова. Сер. 12: Языки и литература. Баку, 1973. № 3. С. 119—124.

1974

14. О приемах организации текста в романе М. Булгакова «Белая гвардия» // Учен. зап. Азерб. пед. ин-та рус. яз. и лит. им. М. Ф. Ахундова. Сер. 12: Языки и литература. Баку, 1974. № 3. С. 109—115.

1975

15. Из истории цветообозначений в художественной речи XIX—XX вв. / Л. М. Грановская, Н. А. Кожевникова // Учен. зап. Азерб. пед. ин-та рус. яз. и лит. им. М. Ф. Ахундова. Сер. 12: Языки и литература. Баку, 1975. № 4. С. 10—19.
16. Про мову М. Шолохова // Мовознавство. 1975. № 4 (52). С. 79—84.

1976

17. Из наблюдений над неклассической («орнаментальной») прозой // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1976. Т. 35. № 1. С. 55—66.
18. Несобственно-прямой диалог в художественной прозе // Синтаксис и стилистика: Сб. ст. М., 1976. С. 283—300.

1977

19. О некоторых способах возникновения необычных сочетаний в художественной речи // Вопросы лексикологии, стилистики и грамматики в аспекте общего языкознания: Межвуз. темат. сб. Калинин, 1977. С. 85—105.
20. О некоторых тенденциях развития языка современной русской прозы // Язык и стиль писателя в литературно-критическом анализе художественного произведения: Сб. ст. Кишинев, 1977. С. 36—57.
21. О сквозных мотивах в пьесах М. Булгакова // Вопросы стилистики: Межвуз. науч. сб. Саратов, 1977. Вып. 12. С. 64—82.
22. О соотношении речи автора и персонажа // Языковые процессы современной русской художественной литературы. Проза [Н. А. Кожевникова, В. В. Одинцов, Т. Г. Винокур и др.]. М., 1977. С. 7—98.

1978

23. Из истории языка советской литературы (язык орнаментальной прозы) // Русский язык: Вопросы его истории и современного состояния. М., 1978. С. 127—141. (Виноградовские чтения I—VIII.)

1979

24. О роли лейтмотивов в организации художественного текста // Стилистика художественной речи: Межвуз. темат. сб. науч. тр. Саранск, 1979. С. 40—60.
25. Об обратимости тропов // Лингвистика и поэтика: сб. ст. М., 1979. С. 215—224.
26. Пути развития сказа в русской литературе XIX—XX вв. // Синтаксис текста: Сб. ст. М., 1979. С. 276—298.

1980

27. Необычные сочетания с цветowymi прилагательными // Язык и речь как объекты комплексного филологического исследования: Межвуз. темат. сб. Калинин, 1980. С. 127—142.

1981

28. Заметки о собственных именах в прозе Андрея Белого // Ономастика и грамматика: Сб. ст. М., 1981. С. 222—259.
29. Из наблюдений над звуковой организацией стихотворного текста // Проблемы структурной лингвистики. 1979. М., 1981. С. 181—194.
30. Окказионализмы А. Белого и словарь В. И. Даля // Язык и речь как объекты комплексного филологического исследования: Межвуз. темат. сб. Калинин, 1981. С. 120—140.

1982

31. Из истории типов повествования в русской литературе XIX—XX вв. // Стилистика художественной речи: Межвуз. темат. сб. Калинин, 1982. С. 102—119.
32. Об одном приеме звуковой организации стиха // Проблемы структурной лингвистики. 1980. М., 1982. С. 269—284.

1983

33. О звуковой организации прозы А. Белого // Проблемы структурной лингвистики. 1981. М., 1983. С. 197—212.
34. О некоторых особенностях словоупотребления в прозе Л. Андреева // Творчество Леонида Андреева: Исслед. и мат.-лы. Курск, 1983. С. 86—99.
35. О типах повтора в прозе А. Белого // Лексические единицы и организация структуры литературного текста: Сб. ст. Калинин, 1983. С. 52—70.
36. Сквозные слова в повествовании от первого лица // Стилль и идеология: Межвуз. сб. науч. ст. Сыктывкар, 1983. С. 45—59.

1984

37. Андрей Белый как филолог и художник (о факторах формирования идиости-
ля) // Формирование семантики и структуры художественного текста: Межвуз.
сб. науч. тр. Куйбышев, 1984. С. 163—176.
38. О ритме и синтаксисе прозы А. Белого // Язык и композиция художественного
текста. Русский язык: Межвуз. сб. науч. тр. М., 1984. С. 33—42.
39. О соотношении типов повествования в художественных текстах // Психолого-
педагогические и лингвистические проблемы исследования текста: Тез. докл.
респуб. науч.-техн. конф., 26—29 июня 1984 г. Пермь, 1984. С. 120—122.
40. Об одном типе звуковых повторов в русской поэзии XVIII — начала XX в. // Проблемы структурной лингвистики. 1982. М., 1984. С. 186—211.

1985

41. О соотношении типов повествования в художественных текстах // Вопр. язы-
кознания. 1985. № 4. С. 104—114.
42. О структуре повествования в прозе А. Белого // История русского литератур-
ного языка и стилистика: Сб. науч. тр. Калинин, 1985. С. 82—99.
43. Повторы в бесфабульных рассказах А. П. Чехова // Стиль и время. Развитие ре-
алистического повествования: Межвуз. сб. науч. тр. Сыктывкар, 1985. С. 65—
86.

1986

44. Живописная косвенная речь в художественных произведениях XIX в. // Типы
текста и специфика функционирования языковых средств: Межвуз. сб.
Куйбышев, 1986. С. 58—67.
45. Об одном типе глагольных метафор // Классы глаголов в функциональном ас-
пекте: Сб. науч. тр. Свердловск, 1986. С. 81—88.
46. Роль стилистического контраста в композиции драматического произведе-
ния // Язык и композиция художественного текста: Межвуз. сб. науч. тр. М., 1986.
С. 46—53.
47. Слово в прозе А. Белого // Проблемы структурной лингвистики. 1983. М., 1986.
С. 140—163.
48. Словоупотребление в русской поэзии начала XX века / Отв. ред. В. П. Григорьев.
М.: Наука, 1986.

1987

49. О словообразовательных гнездах в художественных текстах // Актуальные
проблемы русского словообразования: Тез. V респ. науч.-практ. конф. Самар-
канд, 1987. Ч. 1. С. 78—81.
50. О повторе тропов в художественных текстах // Проблемы экспрессивной сти-
листики: Сб. ст. Ростов-на-Дону, 1987. С. 100—106.
51. О словоупотреблении Игоря Северянина // О Игоре Северянине: Тез. докл.
науч. конф., посвящ. 100-летию со дня рожд. Игоря Северянина, Череповец, апр.
1987 г. Череповец, 1987. С. 54—57.

52. О типах повтора в романе Л. Н. Толстого «Анна Каренина» // Изучение языка произведений Л. Н. Толстого: Межвуз. сб. науч. тр. Тула, 1987. С. 9—17.
53. О тропах в поэзии И. А. Бунина // Литературный текст: проблемы и методы исследования: Межвуз. темат. сб. науч. тр. Калинин, 1987. С. 68—78.

1988

54. Метафора в поэтическом тексте // Метафора в языке и речи / [В. Г. Гак, В. Н. Телия, Е. М. Вольф и др.]. М., 1988. С. 145—165.
55. О метафорической номинации персонажей в художественных текстах // Структура и семантика текста: Межвуз. сб. науч. тр. Воронеж, 1988. С. 53—61.
56. О некоторых приемах словоупотребления в орнаментальной прозе // Художественная речь: общее и индивидуальное: Межвуз. сб. науч. тр. Куйбышев, 1988. С. 60—78.
57. О синестезии в русской художественной речи XX в. // Функциональная светозвук музыка на производстве, в медицине и в педагогике: Респ. науч.-практ. семинар: тез. докл., 22—24 окт. 1988 г. Казань, 1988. С. 12—14.
58. О способах звуковой организации стихотворного текста // Проблемы структурной лингвистики. 1984: Сб. науч. тр. М., 1988. С. 183—211.
59. О тропах в прозе А. П. Чехова // Языковое мастерство А. П. Чехова: Сб. ст. Ростов-на-Дону, 1988. С. 55—65.
60. Предметная деталь и персонаж в рассказах Чехова // Персонаж и предметный мир в художественном произведении: Межвуз. сб. науч. тр. Сыктывкар, 1988. С. 107—117.
61. Риторические возможности конструкций с творительным падежом в поэтической речи / Н. А. Кожевникова, Н. А. Николина // Риторика и синтаксические структуры: Краев. науч.-практ. конф., 1—3 февр. 1989 г.: тез. докл. и сообщ. Красноярск, 1988. С. 195—199.

1989

62. Вариативность типов повествования в художественной речи: тезисы // Закономерности развития и взаимодействия национальных языков и литератур (Текст. Коммуникация. Перевод.): Тез. науч.-практ. конф. (Казань, 27—30 сент. 1989 г.). Казань, 1989. Ч. 1. С. 45—46.
63. Звуковая организация поэзии А. Фета // Системность языковых средств и их функционирования: Межвуз. сб. ст. Куйбышев, 1989. С. 126—135.
64. Звуковая организация текста в произведениях А. С. Пушкина // Проблемы структурной лингвистики. 1985—1987. М., 1989. С. 287—324.
65. Материальный мир в романе А. Белого «Петербург» // Проблемы изображения материального мира в художественной прозе: Межвуз. сб. науч. тр. Сыктывкар, 1989. С. 37—46.
66. О роли тропов в организации стихотворного текста // Язык русской поэзии XX века: Сб. науч. тр. М., 1989. С. 53—76.
67. О словах «жизнь», «жить» в прозе А. Платонова // Стилистика и поэтика: Тез. всесоюз. науч. конф., (Звенигород, 9—11 нояб. 1989 г.). М., 1989. Вып. 1. С. 71—75.

68. Чужая речь в изображении Ф. М. Достоевского // Достоевский и современность: Тез. выступ. на «Старорусских чтениях». Новгород, 1989. С. 57—59.
69. «Чужое слово» в стихотворном тексте // Структурно-семантический и стилистический анализ художественного текста: Сб. науч. тр. Харьков, 1989. С. 38—40.

1990

70. Звуковая организация стиха. Паронимическая аттракция // Очерки истории языка русской поэзии XX века. Поэтич. язык и идиостиль: Общ. вопросы. Звуковая орг. текста / [В. П. Григорьев, И. И. Ковтунова, О. Г. Ревзина и др.] М., 1990. С. 167—301.
71. О роли глагольных метафор в художественном повествовании // Глагол в системе языка и речевой деятельности: Мат-лы науч. лингв. конф. Свердловск, 1990. С. 140—141.
72. О типах повтора в прозе А. П. Чехова // Языковое мастерство А. П. Чехова: Сб. ст. Ростов-на-Дону, 1990. С. 29—38.
73. О тропах в стихах М. А. Волошина // Проблемы художественного метода русской литературы конца XIX — начала XX в.: Тез. докл. Крым. науч. конф., 18—29 сент. 1990 г. Симферополь, 1990. С. 79—81.
74. О характере номинации в художественных текстах // Семантические и коммуникативные категории текста (Типология и функционирование.): Тез. докл. науч. конф., 19—21 нояб. 1990 г. Ереван, 1990. С. 78—79.
75. Об одном гнезде тропов // Проблемы стиховедения и поэтики: Межвуз. науч. сб. Алма-Ата, 1990. С. 92—94.
76. Освещение в повествовании А. П. Чехова // Цвет и свет в художественном произведении: Межвуз. сб. науч. тр. Сыктывкар, 1990. С. 21—36.
77. Приемы словоупотребления в прозе А. И. Куприна / Н. А. Кожевникова, Н. А. Николина // Тезисы докл. и сообщ. науч.-практ. конф. «Купринские чтения», посвящ. 120-летию со дня рожд. А. И. Куприна. Каменец-Подольский, 1990. С. 138—140.
78. Система образов в романе А. Белого «Петербург» // Рус. яз. в нац. школе. 1990. № 11. С. 34—41.
79. Сквозные образы в прозе И. А. Бунина / Н. А. Кожевникова, Н. А. Николина // И. А. Бунин и русская культура: Тез. межвуз. науч. конф., посвящ. 120-летию со дня рожд. И. А. Бунина (20—23 окт. 1990 г.). Елец, 1990. С. 99—101.
80. Слово в прозе А. Платонова // Язык: система и подсистемы. К 70-летию М. В. Панова: Сб. ст. М., 1990. С. 162—175.
81. Словоупотребление в романе М. Булгакова «Белая гвардия» // Литературные традиции в поэтике Михаила Булгакова: Межвуз. сб. науч. тр. Куйбышев, 1990. С. 112—129.
82. Тропы в прозаическом художественном тексте // Художественный текст: проблемы изучения: Тез. выступлений на совещ. М., 1990. С. 102—103.

1991

83. Глагольные метафоры в художественном тексте // Лингвистическая семантика и прагматика: Мат-лы V науч. конф. по проблемам семант. исслед. М.; Харьков, 1991. С. 186—187.
84. О звуковой организации стихов О. Мандельштама 1935—1937 годов // Воронежский период в жизни и творчестве О. Э. Мандельштама: Мат-лы. Воронеж, 1991. С. 74—76.
85. О соотношении тропа и реалии в художественном тексте // Поэтика и стилистика. 1988—1990: Сб. ст. М., 1991. С. 37—63.
86. О способах преобразования поэтических формул // Актуальные проблемы лексикологии: Тез. докл. науч.-метод. конф. Даугавпилс, 1991. Ч. 1. С. 66—67.
87. О тропах в поэзии Пушкина // Проблемы современного пушкиноведения: Межвуз. сб. тр. Псков, 1991. С. 101—110.
88. О тропах в прозе Н. В. Гоголя // Рус. яз. в СССР. 1991. № 5. С. 31—37.
89. О языке В. М. Шукшина / Н. А. Кожевникова, Н. А. Николина // Язык и стиль прозы В. М. Шукшина: Межвуз. сб. Барнаул, 1991. С. 4—13.
90. Об устойчивых звуковых повторах // Славистика. Индоевропеистика. Ностратика. К 60-летию со дня рожд. В. А. Дыбо: Тез. докл. М., 1991. С. 206—210.
91. Образ повествователя и структура повествования в повестях Н. В. Гоголя // Язык Н. В. Гоголя: Учеб. пос. / А. Н. Кожин, Э. А. Веденяпина, Н. А. Кожевникова и др. М., 1991. С. 59—100.
92. Образная параллель «строение — человек» в русской литературе XIX—XX вв. // Художественный текст: единицы и уровни организации: Сб. науч. тр. Омск, 1991. С. 69—85.
93. Повтор и структура повествования («Скверный анекдот» Ф. М. Достоевского) // Достоевский и современность: Тез. выступ. на «Старорусских чтениях». Новгород, 1991. Ч. 1. С. 92—97.
94. Прямое и метафорическое словоупотребление в романе «Белая гвардия» // Рус. яз. в СССР. 1991. № 4. С. 36—41.
95. Система точек зрения в романах Достоевского «Преступление и наказание» и «Братья Карамазовы» // Рус. яз. в СССР. 1991. № 11. С. 31—37.
96. Смешанные формы чужой речи // Синтаксис в школьном и вузовском преподавании: Межвуз. сб. науч. тр. Иваново, 1991. С. 149—158.
97. Сравнения в произведениях Ф. М. Достоевского // Достоевский и современность: Тез. выступ. на «Старорусских чтениях». Новгород, 1991. Ч. 2. С. 112—117.

1992

98. Материалы к словарю паронимов русского языка / В. П. Григорьев, Н. А. Кожевникова, З. Ю. Петрова. М.: Институт русского языка РАН, 1992.
99. О соотношении прямого и метафорического словоупотребления в русской прозе начала XX века // In Honor of Professor Victor Levin: Russian Philology and History. Jerusalem, 1992. С. 185—196.

100. О тропах В. Хлебникова // Поэтический мир Велимира Хлебникова: Межвуз. сб. науч. тр. Астрахань, 1992. Вып. 2. С. 46—56.
101. Паронимия и лексикография / Н. А. Кожевникова, З. Ю. Петрова // Риторика в развитии человека и общества: Тез. науч. конф. (13—18 янв. 1992 г.). Пермь, 1992. С. 42—46.
102. Система точек зрения в романе Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» // Достоевский и современность: Тез. выступ. на «Старорусских чтениях 1991 г.». Новгород, 1992. С. 70—74.
103. Сквозные образы в прозе И. Бунина / Н. А. Кожевникова, Н. А. Николина // Образно-языковая структура прозы И. А. Бунина: Сб. науч. тр. Елец, 1992. С. 60—70.
104. Словесно-образный строй романа А. Платонова «Чевенгур» // Воронежский край и зарубежье: А. Платонов, И. Бунин, Е. Замятин, О. Мандельштам и другие в культуре XX века: (мат-лы междунар. науч. конф., 9—10 окт. 1992 г.). Воронеж, 1992. С. 29—35.
105. Язык Андрея Белого. М.: Институт русского языка РАН, 1992.
106. Язык и стиль цикла В. М. Шукшина «Из детских лет Ивана Попова» / Н. А. Кожевникова, Н. А. Николина // В. М. Шукшин. Жизнь и творчество. Барнаул, 1992. С. 138—139. (Тр. краев. музея истории лит., искусства и культуры Алтая. Вып. 2.)

1993

107. О словарном описании паронимии / Н. А. Кожевникова, З. Ю. Петрова // Кредо. 1993. № 3/4. С. 15—18. Тем. вып.: Поэтика русского авангарда: междунар. науч.-практ. конф. 22—24 апр. 1993 г.
108. О языке писателей-эмигрантов первой волны // Культурное наследие Российской эмиграции: 1917—1940 годы: Сб. мат-лов междунар. науч. конф. (Москва, 8—12 сент. 1993 г.). М., 1993. С. 72—73.
109. Об имплицитных репликах в диалоге // Речевое мышление и текст: Межвуз. сб. науч. тр. Воронеж, 1993. С. 144—154.
110. Паронимия и лексикография / Н. А. Кожевникова, З. Ю. Петрова // Фоносемантика и прагматика: Тез. докл. Всерос. конф. М., 1993. С. 8—9.
111. Распределение прямых и метафорических обозначений в художественном тексте // Стилистика русского языка: теоретический и сопоставительный аспекты: Мат-лы VI науч. конф. по проблемам семант. исслед. Киев; Харьков, 1993. Ч. 3: Семантика и стилистика художественных текстов. С. 65.
112. Симметричные и асимметричные конструкции в синтаксисе лирики // Очерки истории языка русской поэзии XX века: Граммат. категории. Синтаксис текста / [М. Л. Гаспаров, Ж. А. Дозорец, И. И. Ковтунова и др.]. М., 1993. С. 56—81.
113. «Песнь песней» в переложении А. Куприна и Саши Черного // Традиции в контексте русской культуры: Сб. ст. и мат-лов. Череповец, 1993. Ч. 2. С. 68—72.
114. Словарь метафор и сравнений русской литературы XIX—XX вв. / Н. А. Кожевникова, З. Ю. Петрова // Выразительность художественного и пуб-

- лицистического текста: Тез. докл. науч. конф. Ростов-на-Дону, 1993. Ч. 1. С. 36—38.
115. Смещение синтаксической перспективы // Очерки истории языка русской поэзии XX века: Граммат. категории. Синтаксис текста / [М. Л. Гаспаров, Ж. А. Дозорец, И. И. Ковтунова и др.]. М., 1993. С. 203—212.
116. Тропы и грамматические структуры // Там же. С. 172—203.
117. Язык Андрея Белого: Автореф. дис. ... док. филол. наук: (10.02.01) / Ин-т рус. яз. РАН. М., 1993. 44 с.

1994

118. Бальмонт о русском языке // Константин Бальмонт и мировая культура: Сб. науч. ст. I Междунар. конф., Шуя, 2—4 окт. 1994 г. Шуя, 1994. С. 74—81.
119. Метаязыковые комментарии в произведениях В. Шукшина / Н. А. Кожевникова, Н. А. Николина // В. М. Шукшин. Жизнь и творчество: Тез. докл. III Всерос. науч.-практ. конф. 6—8 окт. 1994 г. Барнаул, 1994. С. 88—90.
120. О языке писателей-эмигрантов // Культурное наследие российской эмиграции. 1917—1940: Сб. ст. в 2 кн. М., 1994. Кн. 2. С. 43—51.
121. О языке писателей-эмигрантов // Рос. литературовед. журнал. 1994. № 4. С. 32—38.
122. О языке ранней прозы Б. Пастернака // Литературный текст: проблемы и методы исследования: Сб. ст. Тверь, 1994. С. 84—92.
123. Словарь метафор и сравнений русской литературы XIX—XX вв. / Н. А. Кожевникова, З. Ю. Петрова // Изв. РАН. Сер. лит. и яз. 1994. Т. 53. № 4. С. 75—80.
124. Типологические характеристики художественного текста на фоне традиций русской литературы XIX—XX вв. // Человек — текст — культура / [Г. В. Битенская, Н. Е. Богуславская, И. А. Гиниатуллин и др.]. Екатеринбург, 1994. С. 170—213.
125. Типы повествования в русской литературе XIX—XX вв. М.: Инт русского языка РАН, 1994.
126. Тропы в стихах Е. А. Боратынского // Венок Боратынскому: Мат-лы I и II Рос. науч. чтений «Е. А. Боратынский и русская культура», 21—23 июня 1990 г., 20—23 мая 1994 г. Мичуринск, 1994. С. 125—126.
127. Тропы О. Мандельштама // Мандельштамовские дни в Воронеже: Мат-лы. Воронеж, 1994. С. 46—48.

1995

128. Андрей Белый // Очерки истории языка русской поэзии XX века: Опыты описания идиостилей / [В. В. Виноградова, М. Л. Гаспаров, И. И. Ковтунова и др.]. М., 1995. С. 7—99.
128. Метафоры и сравнения в стихах И. А. Бунина // Царственная свобода. О творчестве И. А. Бунина. К 125-летию со дня рожд. писателя: Межвуз. сб. науч. тр. Воронеж, 1995. С. 114—130.

130. Несобственно-прямая речь повествующего типа в прозе А. П. Чехова // Языковое мастерство А. П. Чехова. Ростов-на-Дону, 1995. С. 65—70.
131. О звуковой организации стихотворений М. А. Волошина // Материалы Волошинских чтений 1989: Тез. докл., ст., сообщ., Коктебель, 10—15 мая 1989 г. Коктебель, 1995. С. 10—18.
132. О тропах в стихотворениях О. Мандельштама // «Отдай меня, Воронеж...»: Третьи междунар. Мандельштамовские чтения: Сб. ст. Воронеж, 1995. С. 250—265.
133. Система оценок в прозе А. П. Чехова // Филологический сборник (к 100-летию со дня рожд. акад. В. В. Виноградова). М., 1995. С. 236—244.
134. Словоупотребление в орнаментальной прозе // Stylistyka IV. 1995. С. 114—128.
135. Эволюция тропов // Очерки истории языка русской поэзии XX века: Образ, средства поэтич. яз. и их трансформация / [Н. А. Кожевникова, З. Ю. Петрова, М. А. Бакина и др.]. М., 1995. С. 6—79.
136. Язык революционной эпохи в изображении и оценке И. А. Бунина и И. С. Шмелева // Гражданская война и отечественная культура. IV Крымские Шмелевские чтения, Крым, Ялта, 10—18 нояб. 1995 г.: Мат-лы. Симферополь, 1995. С. 30—32.
137. Языковые оценки в литературе русского зарубежья // La Revue Russe «Slovo». Paris, 1995. № 4.

1996

138. Звуковые повторы в стихах А. Ахматовой // Русский стих: Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. В честь 60-летия М. Л. Гаспарова. М., 1996. С. 125—144.
139. О соотношении прямого и метафорического словоупотребления в стихах В. Хлебникова // Язык как творчество: Сб. ст. к 70-летию В. П. Григорьева. М., 1996. С. 43—49.
140. «Чужое слово» в романах И. С. Тургенева // Поэтика. Стилистика. Язык и культура. Памяти Татьяны Григорьевны Винокур: Сб. М., 1996. С. 53—61.
141. Сравнения М. Ю. Лермонтова // Эйхенбаумовские чтения: Тез. докл. междунар. науч. конф., Воронеж, сент. 1996 г. Воронеж, 1996. С. 21—23.

1997

142. Двое в одном. О персонажах в прозе А. Чехова // Литературный текст: проблемы и методы исследования: Сб. науч. тр. Тверь, 1997. Вып. 3. С. 3—13.
143. Из истории языка советской литературы // Облик слова: сб. ст. памяти Д. Н. Шмелева. М., 1997. С. 243—250.
144. О варьировании тропов в прозе Е. Замятина // Семантическая системность языковых единиц: Сб. науч. ст. Самара, 1997. С. 53—63.
145. О словоупотреблении И. Северянина // Творческое наследие А. Н. Гвоздева и актуальные проблемы лингвистики: Межвуз. сб. науч. тр. Самара, 1997. С. 62—69.
146. Полемика с высокими словами в советской литературе второй половины 50 — начала 60-х гг. XX в. // Stylistyka VI. 1997. С. 227—242.

147. Типы тропов в стихах М. Волошина // VIII и IX Волошинские Чтения: Мат-лы и исслед. Симферополь, 1997. С. 55—57.

1998

148. Варьирование речевых средств в произведениях И. А. Бунина // Творчество И. А. Бунина и русская литература XIX—XX веков: Мат-лы науч.-практ. Всерос. конф., посвящ. 127 годовщине со дня рожд. И. А. Бунина, 16—17 окт. 1997 г. Белгород, 1998. С. 216—222.
149. Звуковые повторы в прозе А. П. Чехова // Филология: Междунар. сб. науч. тр. (К 70-летию А. Б. Пеньковского). Владимир, 1998. С. 95—108.
150. Евангельские мотивы в романе А. Белого «Москва» // Евангельский текст в русской литературе XVIII—XX веков. Цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр: Сб. науч. тр. Петрозаводск, 1998. Вып. 2. С. 493—504. (Проблемы исторической поэтики. Вып. 5.)
151. Образная параллель мир-театр в русской литературе // Проблемы русской лексикологии и лексикографии: Тез. докл. межвуз. науч. конф. Вологда, 1998. С. 112—114.
152. Повествование в романе М. А. Булгакова «Белая гвардия» // Эйхенбаумовские чтения: Тез. докл. междунар. науч. конф., Воронеж, сент. 1998 г. Воронеж, 1998. С. 26—27.
153. Повтор как способ изображения персонажей в прозе А. П. Чехова // Литературный текст: проблемы и методы исследования: Сб. науч. тр. Тверь, 1998. Вып. 4. С. 50—58.
154. Сквозные мотивы и образы в рассказах А. П. Чехова // Русский язык в его функционировании: Тез. докл. междунар. конф. Третьи Шмелевские чтения, 22—24 февр. 1998 г. М., 1998. С. 55—57.
155. Словообразовательный повтор в художественном тексте / Н. А. Кожевникова, Н. А. Николина // Лингвистика — какая она есть. Лингвистика — какая она будет: Межвуз. сб. науч. тр. Иваново, 1998. С. 116—128.
156. Топонимика в литературе русского зарубежья // И. С. Шмелёв и литературный процесс накануне XXI века: Сб. мат-лов междунар. науч. конф. «VII Крымские междунар. Шмелевские чтения». Алушта, 1998. С. 192—195.
157. Язык революционной эпохи в изображении писателей русского зарубежья // Русистика сегодня. 1998. № 1—2. С. 72—87.
158. Язык советского общества в изображении М. А. Булгакова // Лики языка. К 45-летию научной деятельности Е. А. Земской. М., 1998. С. 162—173.

1999

159. Изображение газетной и публичной речи в советской литературе // Stylistyka VIII. 1999. С. 205—221.
160. Звуковые повторы в прозе А. Платонова // Третьи платоновские чтения: Тез. докл. междунар. науч. конф., Воронеж, 24—26 сент. 1999 г. Воронеж, 1999. С. 25—27.

161. Метафоры и сравнения как объект лексикографического описания / Н. А. Кожевникова, З. Ю. Петрова // Актуальные проблемы современной лексикографии: Мат-лы науч.-метод. конф., состояв. на фак-те иностр. яз. МГУ 22 мая 1997 г. М., 1999. С. 270—283.
162. О паронимии в русской прозе // Язык. Культура. Гуманитарное знание. Научное наследие Г. О. Винокура и современность: Сб. М., 1999. С. 296—306.
163. О сквозных словах и образах лирики А. Блока // Рус. словесность. 1999. № 1. С. 11—16.
164. О тропах в поэзии Пушкина // Пушкин и поэтический язык XX века: Сб. ст., посвящ. 200-летию со дня рожд. А. С. Пушкина. М., 1999. С. 26—41.
165. Об одном типе оценок // Языковая картина мира в синхронии и диахронии: Межвуз. сб. науч. тр. Н. Новгород, 1999. С. 74—80.
166. Симметричные конструкции в поэзии А. С. Пушкина // А. С. Пушкин и история русского литературного языка: Докл. и мат-лы межвуз. конф. Орехово-Зуево, 1999. С. 3—8.
167. Собственные имена в художественном тексте // Актуальные проблемы филологии в вузе и школе: Мат-лы XIII Твер. межвуз. конф. учен.-филол. и шк. учителей, Тверь, 9—10 апр. 1999 г. Тверь, 1999. С. 58—59.
168. Тропы в поэзии Пушкина // Проблемы гуманитарного знания: на рубеже веков: Тез. науч.-практ. конф. Архангельск, 1999. С. 35—36.
169. Тропы и реалии в стихотворной речи А. С. Пушкина // Слово. Грамматика. Речь: Сб. ст. М., 1999. Вып. 2. С. 35—41.
170. Улицы, переулки, кривули, дома в романе Андрея Белого «Москва» // Москва и «Москва» Андрея Белого: Сб. ст. М., 1999. С. 90—112.
171. Цитаты в литературе российского зарубежья // Литературный текст: проблемы и методы исследования: Сб. науч. тр. Тверь, 1999. Вып. 5: «Свое» и «чужое» слово в художественном тексте. С. 34—44.
172. Язык и композиция произведений А. П. Чехова. Н. Новгород: ИНГУ им. Н. И. Лобачевского, 1999.

2000

173. Материалы к словарю метафор и сравнений русской литературы XIX—XX вв. Вып. 1: «Птицы» / Н. А. Кожевникова, З. Ю. Петрова; отв. ред. М. Л. Гаспаров, В. П. Григорьев. М.: Языки русской культуры, 2000.
174. Метафоры А. Фета // А. А. Фет и русская литература: Мат-лы Всерос. науч. конф., посвящ. 180-летию со дня рожд. А. А. Фета (Курск—Орел, 1—5 июля 2000 г.). Курск; Орел, 2000. С. 137—145.
175. «Москва» А. Белого в оценке Б. М. Эйхенбаума // Эйхенбаумовские чтения: Мат-лы межвуз. науч. конф., Воронеж, сент. 2000 г. Воронеж, 2000. С. 24—25.
176. О словоупотреблении Евгения Баратынского / Н. А. Кожевникова, Л. Л. Шестакова // Res philologica. Архангельск, 2000. Вып. 2. С. 141—143. (Учен. зап. / Северодвин. фил. Помор. гос. ун-та им. М. В. Ломоносова.)

177. Перечисления в поэтической речи // Язык. Человек. Картина мира: Мат-лы Всерос. науч. конф.: в 2 ч. Омск, 2000. Ч. 2. С. 135—136.
178. Повтор как способ характеристики персонажей в прозе А. П. Чехова // Научные доклады филологического факультета МГУ. М., 2000. Вып. 4. С. 147—163.
179. Пушкинские цитаты в литературе российского зарубежья // Северо-Запад: ист.-культ. регион. вестн. Череповец, 2000. Вып. 3: Сб. памяти В. А. Сапогова. С. 169—178.
180. Реалии и тропы в стихах А. Белого // Przegląd Rusystyczny. 2000. № 2. S. 9—19.
181. Сквозные мотивы и образы в прозе А. П. Чехова // Русский язык сегодня. М., 2000. [Вып.] 1. С. 530—539.
182. Тропы в прозе А. Платонова // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. Вып. 4. Юбилейный. По мат-лам 4-й междунар. науч. конф., посвящ. 100-летию со дня рожд. А. П. Платонова, 19—22 сент. 1999 г., Москва. М., 2000. С. 369—377.
183. Тропы и образные ряды в поэтических текстах Пушкина // Рус. яз.: еженед. прил. к газ. «Первое сентября». 2000. № 21. С. 1—7 (отд. паг.).

2001

184. «Давеча» в романе Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» // Достоевский и современность: Мат-лы XV Междунар. Старорусских чтений 2000 г. Старая Русса, 2001. С. 96—101.
185. Диалог в «Чайке» А. П. Чехова // Драма и театр: Сб. науч. тр. Тверь, 2001. Вып. 2. С. 56—64.
186. Заглавия стихотворений А. С. Пушкина // Русское слово: Мат-лы и докл. межвуз. конф., посвящ. 60-летию Орехово-Зуев. гос. пед. ин-та (Орехово-Зуево, 24—25 нояб. 2000 г.). Орехово-Зуево, 2001. С. 97—100.
187. Изображение и рассказ в романе Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» // Слово Достоевского. 2000: Сб. ст. М., 2001. С. 412—423.
188. Конструкции типа «Город пышный, город бедный» // Славянский стих: Лингвистическая и прикладная поэтика: Мат-лы Междунар. конф. 23—27 июня 1998 г. М., 2001. С. 151—163.
189. О звуковых повторах в прозаическом тексте // Жизнь языка: Сб. ст. к 80-летию М. В. Панова. М., 2001. С. 329—336.
190. О контактных словесных повторах в русской поэзии // Риторика в свете современной лингвистики: Тез. докл. Второй межвуз. конф. (14—15 мая 2000 г.). Смоленск, 2001. С. 32—33.
191. О языке художественной литературы русского зарубежья // Русский язык зарубежья / [Н. И. Голубева-Монаткина, С. Е. Никитина, Н. А. Кожевникова и др.]. М., 2001. С. 119—287.
192. Особенности повествования в автобиографических произведениях С. Т. Аксакова // Аксаковские чтения: Духовное и литературное наследие семьи Аксаковых: Мат-лы междунар. науч.-практ. конф., 28—29 сент. 2001 г. Уфа, 2001. Ч. 1. С. 54—56.

193. Пунктуация и типы повествования // Словарь и культура русской речи. К 100-летию со дня рожд. С. И. Ожегова: Сб. М., 2001. С. 204—212.
194. Роман А. Белого «Москва» и Словарь В. И. Даля // Русск. яз. в науч. освещении. 2001. № 2. С. 14—39.
195. Семантические окказионализмы в романе А. Белого «Москва» // Язык русской литературы XX века: Сб. ст. Ярославль, 2001. С. 16—26.
196. Сквозные слова в романе Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» // Слово Достоевского. 2000: Сб. ст. М., 2001. С. 146—171.
197. Словообразовательные гнезда в романе А. Белого «Москва» // Текст. Интертекст. Культура: Сб. докл. междунар. науч. конф. (Москва, 4—7 апр. 2001 г.). М., 2001. С. 520—532.

2002

198. Воспоминания в произведениях А. П. Чехова // Коммуникативно-смысловые параметры грамматики и текста: Сб. ст., посвящ. юбилею Г. А. Золотовой. М., 2002. С. 403—417.
199. Звуковая организация текста // *Linguistische Poetik* / S. Mengel, V. Vinogradova (Hrsg.). Hamburg, 2002. С. 13—52.
200. Из истории слов. *Даёшь. Пока* // Историко-лексикологические заметки: Межвуз. сб. ст. Орехово-Зуево, 2002. С. 15—17.
201. «Мертвые души»: из истории субъективного авторского повествования: фрагмент книги: Кожевникова Н. А. Типы повествования в русской литературе XIX—XX вв. М., 1994 // Рус. яз.: еженед. прил. к газ. «Первое сентября». 2002. № 9. С. 11—16 (отд. паг.).
202. «Москва» А. Белого — роман и драма // Драма и театр: Сб. науч. тр. Тверь, 2002. Вып. 4. С. 236—243.
203. О двух типах звуковых повторов // Аванесовский сборник. К 100-летию со дня рожд. чл.-кор. АН СССР Р. И. Аванесова. М., 2002. С. 333—339.
204. «Оды торжественные» А. П. Сумарокова: язык и стиль // Александр Петрович Сумароков, 1717—1777. Жизнь и творчество: Сб. ст. и мат.-лов. М., 2002. С. 98—132.
205. Превращения слова в прозе А. Платонова. Приметы эпохи в языке платоновской прозы // Рус. яз.: еженед. прил. к газ. «Первое сентября». 2002. № 48. С. 4, 13—14.
206. Сквозные образы в заглавиях и текстах произведений А. П. Чехова // Языковые средства в системе, тексте и дискурсе: Мат.-лы Междунар. науч. конф., посвящ. памяти д-ра филол. наук, проф., чл.-кор. АПН РСФСР А. Н. Гвоздева (1892—1959), 25—27 нояб. 2002 г. Самара, 2002. Ч. 2. С. 27—35.
207. Сравнения и метафоры Ф. М. Достоевского // Достоевский и современность: Мат.-лы XVI Междунар. Старорусских чтений 2001 г. Старая Русса, 2002. С. 123—124.
208. Структура художественного текста // *Linguistische Poetik* / S. Mengel, V. Vinogradova (Hrsg.). Hamburg, 2002. С. 311—365.

209. «Три сестры» в ряду других произведений А. П. Чехова // Драма и театр: Сб. науч. тр. Тверь, 2002. Вып. 3. С. 102—109.
210. Тропы в стихах Андрея Белого // Андрей Белый. Публикации. Исследования. М., 2002. С. 183—201.
211. «Чужая речь» в изображении Ф. М. Достоевского // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 19. Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2002. № 1. С. 120—130.

2003

212. Аббревиатуры в русской литературе XX века // Русский язык сегодня: Сб. ст. М., 2003. [Вып.] 2: Активные языковые процессы конца XX века. С. 148—159.
213. Гнезда тропов русской литературы XIX—XX вв. // Славянское слово в литературе и языке: Мат-лы Междунар. науч. конф. «Славянская культура в современном мире», Архангельск, 17—18 сент. 2002 г. Архангельск, 2003. С. 148—151.
214. Звуковые композиции в прозе М. Цветаевой // Поэтика. Стихосложение. Лингвистика. К 50-летию науч. деятельности И. И. Ковтуновой. М., 2003. С. 74—88.
215. Материалы к словарю метафор и сравнений // Русистика на пороге XXI века: проблемы и перспективы: Мат-лы междунар. науч. конф. (Москва, 8—10 июня 2002 г.). М., 2003. С. 189—190.
216. Москва Андрея Белого // Наша школа. 2003. № 8. С. 26—29.
217. Слово в писательском словаре // Русское слово: диахронический и синхронический аспекты: Мат-лы Междунар. науч. конф., посвящ. 130-летию со дня рожд. Д. Н. Ушакова (17—19 апр. 2003 г.). Орехово-Зуево, 2003. С. 124—125.

2004

218. Внутрстиховой параллелизм в русской поэзии XIX—XX вв. // Славянский стих. VII: Лингвистика и структура стиха. М., 2004. С. 179—194.
219. Звучащий мир в романе А. Белого «Москва» // Язык русской литературы XX века: Сб. ст. Ярославль, 2004. Вып. 2. С. 10—15.
220. О принципах составления словаря писателя // Русский язык сегодня: Сб. ст. М., 2004. [Вып.] 3: Проблемы русской лексикографии. С. 104—112.
221. О словах ЖИЗНЬ, ЖИТЬ в прозе Андрея Платонова // Наша школа. 2004. № 5. С. 33—35.
222. Образный строй лирики Е. А. Баратынского // Новые страницы боратыноведения: Сб. мат-лов междунар. науч.-практ. конф., посвящ. 200-летию со дня рожд. Е. А. Баратынского (Тамбов-Мара). Тамбов, 2004. С. 211—231.
223. Роман Андрея Белого «Москва» и Словарь В. И. Даля // Наша школа. 2004. № 2. С. 30—32.
224. Сравнения и метафоры в поэзии В. Я. Брюсова // В. Я. Брюсов и русский модернизм: Сб. ст. М., 2004. С. 4—37.

2005

225. Заглавия-цитаты // Поэтика заглавия: Сб. науч. тр. М; Тверь, 2005. С. 18—27.

226. Образный строй лирики Евгения Боратынского / Н. А. Кожевникова, Л. Л. Шестакова // Рус. яз. в школе. 2005. № 2. С. 63—71.
227. Синтаксическая синонимия в художественном тексте // Вопр. языкознания. 2005. № 2. С. 82—88.

2006

228. Конструкции перечисления // Поэтическая грамматика / [И. И. Ковтунова, Н. А. Николина, Е. В. Красильникова и др.]. М., 2006. Т. 1. С. 298—327.
229. Отражение делового стиля в русской литературе XX века // Язык и мы. Мы и язык: Сб. ст. памяти Б. С. Шварцкопфа. М., 2006. С. 480—493.
230. Словообразовательные гнезда в романе А. Белого «Крещеный китаец» // Славистика: синхрония и диахрония: Сб. ст. к 70-летию И. С. Улуканова. М., 2006. С. 343—355.



Сводный список сокращений

Ан. — И. Анненский	Вол. — М. Волошин
Д. Андр. — Д. Андреев	Выс. — В. Высоцкий
Ант. — П. Антокольский	Вяз. — П. Вяземский
Анток. — П. Антокольский	Глаз. — Н. Глазков
Апухт. — А. Апухтин	Гор. — С. Городецкий
Ахм. — А. Ахматова	Город. — С. Городецкий
Ахмад. — Б. Ахмадулина	Ап. Григ. — Ап. Григорьев
Б. — А. Белый	Гудз. — С. Гудзенко
Багр. — Э. Багрицкий	Гум. — Н. Гумилев
Бал. — К. Бальмонт	Д. — Г. Державин
Балтр. — Ю. Балтрушайтис	Держ. — Г. Державин
Бальм. — К. Бальмонт	Долм. — Е. Долматовский
Барат. — Е. Баратынский	Евт. — Е. Евтушенко
Бат. — К. Батюшков	Ес. — С. Есенин
Безым. — А. Безыменский	Ж. — В. Жуковский
Бел. — А. Белый	Жиг. — А. Жигулин
Бен. — В. Бенедиктов	Жук. — В. Жуковский
Бенед. — В. Бенедиктов	Заб. — Н. Заболоцкий
Берг. — О. Берггольц	Зенк. — М. Зенкевич
Бл. — А. Блок	Ив. — Р. Ивнев
Брюс. — В. Брюсов	Вяч. Ив. — Вяч. Иванов
Бун. — И. Бунин	Г. Ив. — Г. Иванов
Вагин. — К. Вагинов	Исак. — М. Исаковский
П. Вас. — П. Васильев	Иск. — Ф. Искандер
Введ. — А. Введенский	Кам. — В. Каменский
Винок. — Е. Винокуров	Кирил. — В. Кириллов
Возн. — А. Вознесенский	Кирс. — С. Кирсанов

Кл. — Н. Клюев	Сам. — Д. Самойлов
Клыч. — С. Клычков	Саян. — В. Саянов
Корн. — Б. Корнилов	Сев. — И. Северянин
Кузм. — М. Кузмин	Сельв. — И. Сельвинский
Кульч. — М. Кульчицкий	Слуц. — Б. Слуцкий
Л. — М. Лермонтов	Случ. — К. Случевский
Лерм. — М. Лермонтов	Случевск. — К. Случевский
Лом. — М. Ломоносов	Смел. — Я. Смеляков
Луг. — В. Луговской	Сол. — Ф. Сологуб
Лук. — М. Луконин	Вл. Сол. — Вл. Соловьев
Майк. — А. Майков	Сурик. — И. Суриков
Мак. — С. Маковский	Т. — Ф. Тютчев
Манд. — О. Мандельштам	А. К. Т. — А. К. Толстой
Марк. — С. Марков	А. Т. — А. К. Толстой
Марл. — А. Марлинский	Тарк. — А. Тарковский
Март. — Л. Мартынов	Твард. — А. Твардовский
Матв. — Н. Матвеева	Тих. — Н. Тихонов
Маяк. — В. Маяковский	Тр. — В. Тредиаковский
Мережк. — Д. Мережковский	Третьяк. — С. Третьяков
Мятл. — И. Мятлев	Тряпк. — Н. Тряпкин
Меж. — А. Межиров	Тютч. — Ф. Тютчев
Н. — А. Некрасов	Утк. — И. Уткин
Наров. — С. Наровчатов	Уш. — Н. Ушаков
Недогон. — А. Недогонов	Ф. — А. Фет
Некр. — Н. Некрасов	Фатьян. — А. Фатьянов
Кс. Некр. — Кс. Некрасова	Фофан. — К. Фофанов
Обрад. — С. Обрадович	Хл. — В. Хлебников
Ок. — Б. Окуджава	Ход. — В. Ходасевич
Орл. — С. Орлов	Хомяк. — А. Хомяков
П. — А. Пушкин	Цв. — М. Цветаева
Паст. — Б. Пастернак	С. Черн. — С. Черный
Петн. — Г. Петников	Шерв. — С. Шервинский
Плещ. — М. Плещеев	Шерш. — В. Шершеневич
Пол. — Я. Полонский	Шкляр. — И. Шкляревский
Полеж. — А. Полежаев	Эр. — И. Эренбург
Полон. — Я. Полонский	Яз. — Н. Языков
Полонск. — Я. Полонский	Язык. — Н. Языков
Прок. — А. Прокофьев	
Пушк. — А. Пушкин	
Вс. Рожд. — Вс. Рождественский	
Р. Рожд. — Р. Рождественский	
Рубц. — Н. Рубцов	
Рыл. — Н. Рыленков	

Наталья Алексеевна Кожевникова

ИЗБРАННЫЕ РАБОТЫ
ПО ЯЗЫКУ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Издатель А. Кошелев

Зав. редакцией М. Тимофеева

Корректор А. Ставцев
Оператор Е. Зуева
Оригинал-макет подготовлен А. Вигилянкой
Художественное оформление переплета
Сергея де Рокамболя и Петра Кочарова

Подписано в печать 10.04.2009. Формат 70×100 ¹/₁₆.
Бумага офсетная № 1, печать офсетная. Гарнитура Minion.
Усл. печ. л. 70,95. Тираж 800. Заказ №

Издательство «Знак».
№ госрегистрации 1037739118449.
Тел.: 95-171-95. E-mail: Lrc.phouse@gmail.com
Site: <http://www.lrc-press.ru>, <http://www.lrc-lib.ru>

Оптовая и розничная реализация — магазин «Гнозис».
Тел./факс: 8 (499) 255-77-57, тел.: 8 (499) 246-05-48, e-mail: gnosis@pochta.ru
Костюшин Павел Юрьевич (с 10 до 18 ч.).
Адрес: Зубовский проезд, 2, стр. 1 (Метро «Парк Культуры»)

Foreign customers may order this publication
by E-mail: koshelev47@gmail.com