

Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова
Филологический факультет
Кафедра русского языка

На правах рукописи

Кац Евгения Александровна
Языковая личность в поэтическом идиолекте
Георгия Иванова

Специальность 10.02.01 – русский язык

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель –
доктор филологических наук
профессор О. Г. Ревзина

Москва 2009

Оглавление

Введение.....	4
Глава 1. Когнитивные стратегии.....	27
§ 1.1. Личность и мир.....	27
§ 1.2. Зрительно воспринимаемые объекты в поэтическом мире Георгия Иванова.....	30
1.2.1. Восприятие как когнитивная способность.....	30
1.2.2. Восприятие в поэтическом дискурсе.....	31
1.2.3. Зрительное восприятие в идиолекте Георгия Иванова.....	33
1.2.4. Выводы.....	44
§ 1.3. Типология ситуаций в поэтическом мире Георгия Иванова.....	45
1.3.1. Лингвистические классификации предикатов.....	46
1.3.2. Исследования роли предикатов в языке художественной литературы.....	50
1.3.3. Стратегии отбора предикатов: количественный аспект.....	51
1.3.4. Стратегии отбора предикатов: сравнение.....	55
1.3.4.1. М. Ю. Лермонтов.....	56
1.3.4.2. В. Ходасевич.....	57
1.3.4.3. И. Бродский.....	58
1.3.5. Стратегии отбора предикатов: модификации.....	58
1.3.5.1. «Отплыть на о. Цитеру» (1912 г.).....	62
1.3.5.2. «Памятник славы» (1915 г.).....	77
1.3.5.3. «Вереск» (1916 г.).....	84
1.3.5.4. «Лампада» (1922 г.).....	92
1.3.5.5. «Сады» (1923 г.).....	101
1.3.5.6. «Розы» (1931 г.).....	113
1.3.5.7. «Портрет без сходства» (1950 г.).....	129
1.3.5.8. «1943–1958. Стихи» (1958 г.).....	132
1.3.5.9. «Посмертный дневник» (1958 г.).....	139
1.3.6. Выводы.....	141
§ 1.4. Выводы.....	143
Глава 2. Текстовые и интертекстуальные стратегии.....	148
§ 2.1. Языковая личность в тексте и дискурсе.....	148
§ 2.2. Внутритекстовая коммуникативная структура в идиолекте Георгия Иванова.....	150
2.2.1. Типология коммуникативных структур и основные стратегии представления адресата и адресанта.....	150
2.2.2. Ролевые «я»-субъекты.....	156
2.2.2.1. «Фольклорный».....	156
2.2.2.2. Инок.....	159
2.2.2.3. Мечтательный пастух.....	164
2.2.2.4. Восточный влюблённый.....	167
2.2.2.5. Выводы.....	169
2.2.3. Позиционный «я»-субъект.....	172
2.2.3.1. Актёр балагана.....	172
2.2.3.2. Выводы.....	193
2.2.4. Чистый «я»-субъект: дневник лирического героя.....	194
§ 2.3. Зрительное восприятие и эмоции: вопросы композиции.....	199
2.3.1. Многозначность.....	201
2.3.2. Метафора.....	204
2.3.3. Коннотации.....	209
2.3.4. Звук и смысл.....	225
2.3.5. Синтаксический параллелизм.....	226
2.3.6. Выводы.....	226

§ 2.4. Иконическая стратегия	228
§ 2.5. Выводы	235
Заключение	237
Список литературы	245
Приложение. Таблица поэтических модификаций предикатов.....	265

Введение

Настоящее диссертационное исследование посвящено описанию языковой личности, представленной в идиолекте Георгия Иванова.

К настоящему времени появилось уже немало крупных научных работ, посвящённых творчеству Георгия Иванова. В диссертационных исследованиях рассматривались особенности отдельных периодов: см. [Алекова 1994]; [Якунова 2004]; [Трушкина 2004], где первая глава посвящена основательному обзору критических и литературоведческих работ о Георгии Иванове. Изучались отдельные художественные и философские категории: трагизм мироощущения [Гапеенкова 2006], экфразис как способ воплощения пасторальности [Хадынская 2004], особенности иронии [Иванова 1998] (см. также монографию [Иванова 2006: 339–417]). Специально выявлялась интертекстуальная основа поэзии Георгия Иванова: её связи с русской поэзией первой трети XX века [Кузнецова 2001] и, конкретнее, с русским символизмом [Рылова 2006]. Монографии посвящены петербургскому периоду творчества Георгия Иванова [Крейд 1989], культурному компоненту его творчества в целом [Данилович 2000], прозе [Костова 1995]. Всё это, начиная с самой первой работы [Agushi 1970], литературоведческие исследования, лингвистические же методы используются лишь в небольшом количестве работ [Прокофьева 2002], [Сидорова 2000: 391–392, 414], [Тарасова 2006] и др., а также в единственной лингвистической монографии, посвящённой Георгию Иванову – «Идиостиль Георгия Иванова: когнитивный аспект» [Тарасова 2003] (и продолжающей её диссертации [Тарасова 2004в]), дополненной весьма ценным для исследователя Словарём ключевых слов поэзии Георгия Иванова [Тарасова 2008]. Необходимо также упомянуть не учитывающую в основных своих выводах результаты работ И. А. Тарасовой диссертацию А. Л. Василевской, в которой для исследования семантической структуры идиолекта используются статистические методы [Василевская 2008]. Итак, можно констатировать, что современная лингвистическая поэтика не располагает всесторонним описанием поэтического идиолекта Георгия Иванова, которое на уровне современных научных подходов отвечало бы на вопрос о месте этого идиолекта в русском поэтическом дискурсе XX века.

Объектом настоящего диссертационного исследования является идиолект Георгия Иванова, **предметом** – представленная в идиолекте языковая личность.

Актуальность работы определяется необходимостью разработки эффективных методов анализа поэтического дискурса на основе современных лингвистических представлений, а также необходимостью практического описания конкретных поэтических идиолектов с применением этих методов.

Научная новизна исследования состоит в том, что в диссертации даётся комплексное описание поэтического идиолекта Георгия Иванова. Анализ взаимодействия явлений, прежде относившихся к разным уровням описания, в рамках общей стратегии и выявление роли таких стратегий в идиолекте Георгия Иванова осуществляются впервые. К научной новизне диссертации относится и использование некоторых методов: исследование когнитивных стратегий через анализ семантических типов предикатов и модусов восприятия.

Цель диссертации – предложить описание языковой личности, представленной в идиолекте Георгия Иванова, как совокупности когнитивных, текстовых и интертекстуальных стратегий. Поставленная цель подразумевает решение следующих **задач**:

1. Проанализировать семантическую структуру исследуемого корпуса текстов, выделить и описать её особенности, которые входят в реализацию основных когнитивных стратегий идиолекта.

2. Проанализировать текстовую организацию исследуемого корпуса, выявить и описать приёмы и элементы, относящиеся к действию нескольких значимых для идиолекта текстовых стратегий.

3. Выявить и описать интертекстуальные стратегии – закономерности, связанные с использованием интертекстуальных элементов.

4. Установить взаимосвязи когнитивных, текстовых и интертекстуальных стратегий и проследить их роль в формировании идиолекта Георгия Иванова: описать характерные черты и динамику языковой личности.

Решение поставленных задач потребовало обращения к различным **методам** исследования: лексикографическому, семиотическому, структурно-семантическому и когнитивному анализу лексики, как имманентному, так и интертекстуальному анализу. Изучение семантики осуществлялось и с помощью

компонентного и концептуально-метафорического анализа [Кобозева 1999]. Также в работе введён метод количественно-семантического анализа предикатов.

Теоретическая значимость исследования состоит в том, что в нём опробован метод количественно-семантического анализа предикатов для описания поэтического мира и осуществляется описание языковой личности как реализации возможностей, предоставленных дискурсом, в сочетании с уникальными свойствами идиолекта.

Практическая значимость работы заключается в том, что материал и результаты работы могут использоваться в курсах и пособиях по когнитивной лингвистике, лингвистическому анализу художественного текста. Отдельные наблюдения могут послужить материалом для научного комментария в последующих изданиях Георгия Иванова. Методики и результаты настоящей диссертации могут использоваться в исследованиях поэтических идиолектов других авторов. Такие исследования после сравнения их результатов позволят получить сведения о важнейших характеристиках русского поэтического дискурса и о свойствах поэтического дискурса как такового.

На защиту выносятся следующие положения:

1. Для исследования языковой личности в поэтическом идиолекте продуктивно рассмотрение трёх типов стратегий – когнитивных, текстовых и интертекстуальных. При реализации различных стратегий обнаруживается взаимосвязь между ними, формирующая характерные черты идиолекта.

2. Когнитивные стратегии могут изучаться с точки зрения составляющих поэтический мир объектов и входящих в него типов ситуаций.

3. В идиолекте Георгия Иванова одна из доминантных когнитивных стратегий связана со зрительным восприятием. Эффективным методом её исследования является разделение на актуальный (ситуации непосредственного восприятия) и неактуальный модусы с дальнейшим анализом распределения воспринимаемых объектов по этим модусам.

4. Методом исследования ситуаций служит анализ семантических типов предикатов в идиолекте. Процентное содержание предикатов во всех сборниках составляет 17–21 %. Среди разных типов в идиолекте Георгия Иванова наиболее частотны предикаты состояния (в среднем 22,6 %), действия (20,8 %),

процесса (16,1 %). В поэтическом идиолекте выделяются специфические способы представления ситуаций, в которых используются семантические предикаты, отличные от прототипических способов выражения этих ситуаций в языке (так, характерно использование предикатов воздействия, действия, занятия, процесса, проявления вместо состояния, существования).

5. Значимые для идиолекта Георгия Иванова текстовые стратегии включают: различные варианты организации коммуникативной структуры текстов, среди которых выделяются изменения, связанные с типом представления «я»-субъекта (от набора позиционных и ролевых «я»-субъектов к чистому «я»-субъекту, формирование единого внутреннего отправителя); различные способы связности фрагментов, включающих ситуации зрительного восприятия и эмоциональной оценки лирического субъекта; иконическая стратегия.

6. Интертекстуальные стратегии различного уровня являются неотъемлемой частью текстовой структуры изучаемого идиолекта. В поздней поэзии значимость интертекстуальных стратегий для языковой личности находит выражение в их постановке в выделенную позицию.

7. Когнитивные, текстовые и интертекстуальные стратегии взаимосвязаны. Их согласованная реализация создаёт единый образ внутреннего отправителя в идиолекте; в динамическом аспекте отражает установку языковой личности на поддержание поэтической традиции; рост индивидуально-авторского начала выражается в выделении новых зон поэтического мира (бытового окружения человека и космического пространства абстрактных сущностей), увеличении внимания к форме слова и оформленном выделении интертекстуальных элементов.

Апробация работы. Основные положения и отдельные выводы диссертации излагались в докладах на XIII, XIV и XV Международных конференциях студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов» (секция «Филология», 2006, 2007, 2008 гг.), 10-й научной конференции «Феномен заглавия. Именованное и переименование текста: мотивы, стратегии, динамика» (Москва, РГГУ, 2006), III Международном конгрессе исследователей русского языка «Русский язык: исторические судьбы и современность» (Москва, МГУ им. М.В. Ломоносова, филологический факультет, 2007), международной конференции POLYSLAV XI (Берлин, Humboldt Universität, 2007), международной научной конференции,

посвящённой 70-летию русистики в Армении и 30-летию факультета русской филологии ЕГУ (Ереван, 2007), X Международной конференции молодых филологов (Таллин, Таллинский университет, Институт славянских языков и культур, 2008 г.), международных научно-литературных чтениях «Жизнь и творчество Георгия Иванова» (Литературный институт им. А. М. Горького, 2008 г.).

По теме диссертации 9 научных работ опубликовано, 2 работы приняты в печать.

Структура диссертации. Исследование состоит из введения, двух глав, заключения, библиографии, насчитывающей 270 наименований, и приложения.

Во **Введении** описываются теоретические и методологические основы диссертации, объект и предмет, а также материал исследования, даётся краткий обзор работ по тематике диссертации, определены цель, задачи и методы исследования, обоснованы актуальность, научная новизна, теоретическая и практическая значимость работы, описана структура диссертации. **Глава 1** посвящена описанию когнитивных стратегий языковой личности в идиолекте Георгия Иванова: выявляются характеристики поэтического мира как когнитивной основы идиолекта. Выделяются две базовые составляющие поэтического мира: попадающие в него типы объектов и ситуаций. Первые рассматриваются через их отношение к базовой когнитивной способности – восприятию. В зависимости от его типа объекты попадают в актуальный или неактуальный модусы восприятия, которые сравниваются между собой. Вторая составляющая изучается по семантическим типам предикатов. Проводится количественный анализ их состава, который дополняется содержательной интерпретацией полученных данных, а также анализ их распределения в зависимости от соответствия типа предиката общезыковому или поэтическому способам указания на ту или иную ситуацию. **Глава 2** посвящена текстовым и интертекстуальным стратегиям языковой личности. В ней рассматриваются текстовые стратегии, связанные с коммуникативной структурой и её изменениями в идиолекте, особенности сочетания фрагментов, содержащих описание зрительного восприятия и эмоциональных состояний воспринимающего субъекта, общие принципы создания текста, которые входят в реализацию иконической стратегии.

В **Заключении** обобщаются полученные результаты и делаются выводы об особенностях языковой личности в идиолекте Георгия Иванова.

Основной **Материал** диссертации составили следующие сборники Георгия Иванова, получившие в работе сокращённые обозначения, которые включают указание на год издания: «Отплыть на о. Цитеру» (ООЦ12), «Памятник славы» (ПС15), «Вереск» (В16), «Лампада» (Л22), «Сады» (С23), «Розы» (Р31), «Отплытие на остров Цитеру» (ООЦ37), «Портрет без сходства» (ПБС50), «1943–1958. Стихи» (Ст58), – а также цикл «Посмертный дневник» (ПД58). Поскольку Георгий Иванов нередко включал в новые издания старые стихотворения, состав сборников в современных собраниях его стихотворений представлен по-разному. В настоящей работе выбор источника – [ГИ 2005] – обусловлен тем, что это издание позволяет проследить эволюцию идиолекта: составители постарались представить все подготовленные Георгием Ивановым книги, для каждого периода сохраняя в сборнике те стихотворения, которые были тогда напечатаны впервые. Целостность же сборника при необходимости можно восстановить благодаря справочному аппарату, который включает первоначальное оглавление всех книг поэта. Кроме специально оговорённых случаев, стихотворения цитируются по указанному изданию. Тексты в нём имеют сплошную нумерацию, соответствующий номер указывается при цитировании.

При описании поэтического идиолекта в диссертации используются понятия «языковая личность», «стратегии» и «тактики» поэтического идиолекта и т. д. Эти термины в настоящее время не имеют единого определения. Разъясним то понимание, которое принято в данной работе.

Термин «языковая личность» введён в лингвистику сравнительно недавно и охватывает разные явления. Следует назвать два основных подхода к его определению.

Первый из них связан с монографией Ю. Н. Караулова «Русский язык и языковая личность» [Караулов 1987], в которой было разработано лингвистическое содержание понятия, получившего с этого времени широкое распространение в лингвистике. Ю. Н. Караулов определил языковую личность как «совокупность способностей и характеристик человека, обуславливающих создание и восприятие им речевых произведений» [Караулов 1987: 27]. В этом определении заложена

возможность изучения языковой личности в соотнесении с системой языка и в соотнесении с текстом. Именно первое направление стало центральным в исследовании Ю. Н. Караулова, выдвинувшего постулат о том, что «за каждым текстом стоит языковая личность, владеющая системой языка» [там же]. Данный подход к анализу языковой личности может быть назван системно-ориентированным (формулировка О. Г. Ревзиной). В системно-ориентированном подходе главным является вопрос о том, как человек реализует свою личность в языковой деятельности. Ю. Н. Караулов уделил особое внимание «изучению структуры и содержанию языковой личности в художественном произведении» [Караулов 1987: 35] и предложил образец описания языковой личности, исходя из прямой речи главного действующего лица романа Д. Гранина «Картина». В данном случае речь идёт о вымышленном персонаже. Это направление активно развивается в лингвистических исследованиях, где изучаются языковые личности конкретных людей [Баишева 2007], отдельные аспекты определённых типов [Нефёдова 1997], создаются различные типологии [Карасик 2002: 8–102].

Второй подход к рассмотрению языковой личности – в соотнесении с текстами – связан с лингвистикой дискурса.

Интенсивно используемый в гуманитарных науках, термин *дискурс* до сих пор не обрёл необходимой термину строгости употребления: его значение широко варьируется и получает разнообразные интерпретации в зависимости от сферы применения, особенностей научной школы или предпочтений конкретного учёного. По-видимому, даже описание обзоров, посвящённых исследованиям дискурса, потребовало бы значительного объёма, превышающего возможности данной диссертации. Поэтому, не претендуя на полноту охвата, ограничимся упоминанием нескольких самых основных областей использования термина в филологии, чтобы уточнить особенности его употребления в настоящей работе.

Наиболее распространёнными являются следующие подходы. Структурно дискурс представляет собой объект выше уровня предложения, задачи изучения такого объекта группируются вокруг связности его элементов и составления единого целого; такое понимание близко лингвистике текста. Однако текст и дискурс могут соотноситься как результат и процесс (речевая деятельность, диалог) или же часть абстрактной языковой системы и актуальное её воплощение.

Здесь дискурс оказывается близким речи, изучается его структура, а также тесная связь его функционирования с коммуникативной ситуацией (говорящим, слушающим, разнообразными типами контекста), влияние различных экстралингвистических факторов на речь: дискурс входит в пограничные поля психолингвистики, этнолингвистики, лингвокультурологии. Если отдалиться от американского функционализма и сблизиться с французским структурализмом, *дискурс* обретёт сходство с такими понятиями, как *стиль* и *жанр*. Исследователей интересуют правила, существующие в определённых типах речевых структур. В этом случае *дискурс* можно определить как подвид широкого типа употребления этого термина «для обозначения системы ограничений, которые накладываются на неограниченное число высказываний в силу определённой социальной или идеологической позиции. Так, когда речь идёт о „феминистском дискурсе“ или об „административном дискурсе“, рассматривается не отдельный частный корпус, а определённый тип высказывания, который предполагается вообще присущим феминисткам или администрации» [Серио 1999: 26]. Подобное употребление является одним из наиболее характерных для нефилологической среды.

Более подробное изложение принципов вышеперечисленных подходов и некоторые практические их реализации, а также иные возможные интерпретации дискурса можно найти в [ЛЭС: 136–137], [Макаров 2003: 83–90], [Петрова 2003], [Чернейко 2004], [Демьянков 2005], [Карасик 2002: 270–428], [Кибрик, Плунгян 2002: 307–323], [Дискурсивные слова...: 1988], [Серио 1999], [Тодоров 1983], [Степанов 1998], [Красных 2001: 189–203].

Находящийся в разных соотношениях с такими понятиями, как *язык*, *речь*, *высказывание*, *текст*, термин *дискурс* оказывается неизменно востребованным в современных гуманитарных науках. Возникает опасность полного размывания границ этого понятия, обесмысливающего его использование. Одно из возможных решений, объединяющих наиболее важные параметры дискурса как самостоятельного объекта изучения, можно обнаружить в работах Мишеля Фуко. Два основных предложенных им определения дискурса опираются на выделение материальной данности, с которой имеет дело исследователь: это «то, что было действительно создано (иногда – всё, что было создано) из совокупностей знаков»

[Фуко 2004: 209], а также «совокупность высказываний, подчиняющихся одной и той же системе формирования» [Фуко 2004: 210].

О. Г. Ревзина, опираясь на М. Фуко, определяет дискурс как «совокупность всего высказанного и произнесённого» [Ревзина 2005а: 66]. По свидетельству предпринявшего масштабный обзор существующих определений дискурса М. Л. Макарова, «широкое употребление *дискурса* как родовой категории по отношению к понятиям *речь, текст, диалог* сегодня все чаще встречается в лингвистической литературе, в то время как в философской, социологической или психологической терминологии оно уже стало нормой» [Макаров 2003: 89]. Разница между так понимаемым дискурсом и языком формулируется следующим образом: «Язык, понятый как система знаков, может производить бесконечное число высказываний, реально же их производится ограниченное количество. Дискурс – это то, что произведено реально и имеет, таким образом, статус существования, отличный от идеального статуса языковой системы» [Ревзина 1999б: 28]. Это понимание дискурса и является основным в настоящей работе. В нём находится место и для принадлежащей дискурсу языковой личности – необходимого объекта исследования. Составляющий дискурс ряд знаков – это «набор позиций, возможных для субъекта; ... открытая для повторения материальность» [Фуко 2004: 212]. Заполняющий эти позиции субъект с его выбором и является языковой личностью. При этом необходимо разделять субъекта речи и субъекта высказывания, как это делает П. Серио, интерпретируя Э. Бенвениста: «первый – это индивид, который, в частности, характеризуется тем, что он нечто говорит; второй – не существует до акта производства высказывания: он возникает в этом акте. ... в одном говорящем может быть несколько производителей акта высказывания; иными словами, может быть несколько субъектных пространств в высказывании одного и того же индивида [Серио 1993: 48–49]. Таким образом, в лингвистике дискурса речь идёт «не о том реальном человеке и той личности, которая принадлежит внеязыковому миру и выражает себя в языке, а о том человеке и той языковой личности, которая принадлежит дискурсу и реализует себя как создатель текстов и сообщений в различных разновидностях дискурса» [Ревзина 2005б].

Такое понимание языковой личности было фактически развёрнуто и обосновано – под другими названиями – в трудах Ю. Н. Тынянова [Тынянов 1977], Г. О. Винокура [Винокур 1997] и В. В. Виноградова [Виноградов 1925, 1971], где предметом исследования становятся различные аспекты проявления личности в художественном тексте. Ю. Н. Тынянов вводит получивший позже широкое распространение термин «лирический герой», который относится к единому образу автора, который складывается в разных текстах. Г. О. Винокур выделяет как отдельный предмет изучения стилистический уклад речи, который отличает «именно этого говорящего среди прочих» [Винокур 1997: 83]. Его книга «Биография и культура», изданная в 1927 году, посвящена теории биографии, но в ней выделяются «не только жизненные стили, но также ... и поэтические» [там же]: по ним автор узнаётся. «Типические формы авторского поведения откладываются на структуре поэмы как особое наслоение, как бы сообщающее поэме её „собственное лицо“, делающее её в свою очередь типической и характерной, не похожей на остальное, особенной. Речь идёт здесь, таким образом, о том, что обычно называют индивидуальным авторским стилем, индивидуальной манерой автора и т. п.» [Винокур 1997: 84]. Но авторский стиль – это не просто набор параметров, он субъектен: «Даже и в том случае, когда в тексте лицо, продуцирующее речь, не названо и самая речь, следовательно, не имеет внешних признаков прямой речи, все равно за текстом всегда подразумевается некто, создающий этот текст как известный акт речи. Излишне объяснять, что субъект речи вовсе не должен пониматься непременно в конкретном, биографически и исторически персонифицированном смысле ... субъект речи – это может быть нечто, чего не слышно и не видно, нечто, имя чего неизвестно и даже не предполагается, но все же вполне реально присутствующее в той действительности, в которой протекает данный акт речи» [Винокур 1990б: 241].

Особенно значительным в этом плане является выделение В. В. Виноградовым категории образа автора в художественном произведении. В одной из ранних работ В. В. Виноградова («О художественной прозе») используется понятие «языковая личность». Изучая социально-языковые системы и индивидуально-языковое творчество, он рассматривает исследования языка художественного произведения в их отношении к сосюрровскому разделению на

язык и речь: «если признать, что не только элементы речи, но и композиционные приёмы их сочетаний, связанные с особенностями словесного мышления, являются существенными признаками языковых объединений, то структура литературного языка предстанет в гораздо более сложном виде, чем плоскостная система языковых соотношений Соссюра» [Виноградов 1930: 62]. Язык литературного произведения осложняется, сверх того, контекстом литературы, и объединяющим центром этой структуры оказывается языковая личность [Виноградов 1930: 62–63]. Однако В. В. Виноградов приходит к необходимости специально выделить в этом личностном центре организации речи звено, принадлежащее именно тексту: «образ автора – это индивидуальная словесно-речевая структура, пронизывающая строй художественного произведения и определяющая взаимосвязь и взаимодействие всех его элементов» [Виноградов 1971: 151–152]. Обзор исследований, посвящённых категории образа автора, см. в [Ковалёва 2001: 33–36].

В соответствии с представлениями М. М. Бахтина, человек вступает в дискурс для реализации своего коммуникативного замысла независимо от того, будет ли этот замысел воплощён в одном высказывании в виде речевого акта или объёмного текста: «В каждом высказывании – от однословной бытовой реплики до больших, сложных произведений науки или литературы – мы охватываем, понимаем, ощущаем речевой замысел или речевую волю говорящего, определяющую целое высказывания, его объём и его границы» [Бахтин 1979а: 256]. В работе «Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках» М. М. Бахтин замечает, что существуют «два момента, определяющие текст как высказывание: его замысел (интенция) и осуществление этого замысла» [Бахтин 1979б: 282]. Воплощение коммуникативного замысла в лингвистике дискурса связывают с понятием стратегий и тактик. И для работы с вышеописанной моделью языковой личности необходимо определить более мелкие структурные единицы, которые позволяли бы объединять повторяющиеся элементы создаваемой текстами картины мира, различать совокупности приёмов построения текста и выходить за пределы конкретного текста – работать в поле интертекстуальности. Это позволило бы подойти к определению элементов, существующих в дискурсе, и способов их взаимодействия на разных уровнях. Такие единицы можно условно называть речевыми стратегиями, которые в самом

общем виде определяются как «комплекс речевых действий, направленных на достижение коммуникативной цели» [Иссерс 2003: 54]. В данном случае выяснение коммуникативной цели связано с функционированием рассматриваемой стратегии в дискурсе и требует отдельных исследований. Тактика представляет собой конкретный ход в реализации речевой стратегии. О развитии понятий стратегия и тактика и применении их для анализа различных явлений языка см. [Дейк 2000], [Янко 2001], [Иссерс 2003], [Золотова 1996]. В настоящей работе понятие *стратегия* применяется для обозначения как более, так и менее обширных совокупностей речевых действий – приёмов построения текста. Одна стратегия может включать в себя ряд других. Понятие *тактика* используется значительно реже – для указания на приёмы узко ограниченной сферы действия.

Работы М. Фуко [Фуко 2004], Б. М. Гаспарова [Гаспаров 1996] позволяют говорить о существовании в дискурсе уже заданных стратегий и тактик, определённых правил существования дискурса. Человек, входящий в дискурс, начинает вести себя в соответствии с этими уже существующими правилами [Ревзина 2005а]. То, как ребёнок усваивает некоторые из них по мере взросления, подробно описано в монографии [Седов 2004] (языковая личность там понимается в соответствии с системно-ориентированным подходом).

Языковая личность в поэтическом идиолекте складывается из совокупности когнитивных, текстовых и интертекстуальных стратегий, используемых создателем поэтических текстов.

Модель участия языковой личности в дискурсе выстраивается – с обращением к разным составляющим дискурса – следующим образом.

1. Дискурс как нечто, содержащее сведения о мире и представляющее «тип знания, содержащийся в дискурсивном сообщении» [Ревзина 2004: 410]. Дискурс при этом оказывается связанным не только с отдельным субъектом, но и с культурой, его породившей: «discourse is actually produced/interpreted by individuals, but they are able to do so only on the basis of socially shared knowledge and beliefs»¹ [Dijk 1993: 110]. Специфика этого плана поэтического дискурса (как особой формации) описывается, если воспользоваться терминологией О. Г. Ревзиной,

¹ «Дискурс фактически производится и воспринимается индивидами, однако это возможно лишь на основании знаний и представлений, характерных для общества в целом».

модусом собственно языкового существования [Ревзина 2002: 427]: поэтический язык не отражает, но порождает мир.

Изложенные в предыдущем абзаце положения свидетельствуют о том, что настоящее диссертационное исследование находится в русле когнитивной лингвистики, конкретнее – когнитивной семантики. В рамках этого направления язык воспринимается как «неотъемлемая часть познания» [Ченки 2002: 341], часть когнитивных способностей человеческого разума [Dirven 2000: 1], об особенностях которого он может свидетельствовать. Для описания когнитивных стратегий в идиолекте Георгия Иванова применяются некоторые базовые понятия этого научного направления, такие как картина мира, концепт, фрейм, сценарий, прототип, метафора и т.д. Содержание этих понятий и их связь с основными идеями когнитивной лингвистики представлены в обзорах [Ungerer, Schmid 1996], [Баранов, Добровольский 1997], [Dirven 2000], [Ченки 2002], [Рахилина 2002], конкретные же определения будут вводиться по мере их использования в данной работе.

Согласно положениям когнитивной лингвистики, язык представляет собой один из способов хранения знаний для их применения, при этом свойства такого естественного хранилища в большой степени определяются центральной ролью человека в формировании языковой картины мира, а также историко-культурными факторами.

Различные подходы к пониманию терминов «картина мира», «модель мира», «поэтический мир» и под. описаны в весьма обстоятельном разборе И. А. Тарасовой [Тарасова 2003: 9–38]. Приведём лишь несколько основных тезисов, касающихся этого понятия. «В настоящее время общепринятым является положение о том, что каждый естественный язык по-своему членит мир, т. е. имеет свой специфичный способ его концептуализации. Это значит, что в основе каждого конкретного языка лежит особая модель, или картина мира, и говорящий обязан организовать содержание высказывания в соответствии с этой моделью» [Урысон 2003: 9]. Такой вывод явился следствием многолетних наблюдений за особенностями отдельных языков в их сравнении друг с другом и восходит к трудам В. фон Гумбольдта, Э. Сепира и Б. Уорфа, Э. Бенвениста [Алпатов 2005]. «Реальный опыт наблюдения за языками ... свидетельствует всегда о том, что одна

и та же ситуация или ... объект могут быть описаны по-разному» [Кубрякова 2004: 30], поэтому и возникает такой конструкт, как картина мира. Задача исследователя ставится следующим образом: «описание ЯКМ представляет собой ... сложный процесс **реконструкции образа мира** по данным языка» [Кубрякова 2004: 36]. В создании языкового образа мира участвует как социум целиком, так и отдельный носитель языка: «картина мира несет в себе черты своего создателя, и прежде всего динамичность его мировидения. При сохранении целостности картины мира (заданности ее рамок и принципа изображения) в ней могут меняться ее отдельные фрагменты или общая колористика, запечатлевающая мироощущение субъекта этой картины» [Постовалова 1988: 48]. Тем более актуальным является изучение картины мира в поэтическом идиолекте, где роль языковой личности как принципиально созидательной особенно велика, а язык становится воплощением потенций всей языковой системы.

Языковая личность, воплощённая в поэтическом идиолекте, рассматривается как пересечение и образующееся в этом пересечении единство когнитивных стратегий, связанных с формированием поэтического мира идиолекта и в особенности – с вербализацией ситуаций, в которых проявляются когнитивные способности личности (восприятия, чувств, ментального восприятия, вынесения оценки и т.д.)¹.

Существование человеческой личности в экстралингвистической реальности возможно в том числе благодаря таким способностям, позволяющим ей приобретать, перерабатывать и хранить информацию. Сходным образом мыслится дискурсивное существование языковой личности, которая оперирует информацией в соответствии с характерными для неё стратегиями и тем самым создаёт информационное поле дискурса.

2. Дискурс в его телесности как совокупность текстов. Утверждение Е. С. Кубряковой, основанное на ином понимании дискурса, остаётся, тем не менее, релевантным и для нашей работы: «с когнитивной и языковой точек зрения понятия дискурса и текста связаны, помимо прочего, причинно-следственной связью: текст создается в дискурсе и является его детищем» [Кубрякова 2001]. Общепринятого определения текста до сих пор не существует, однако

¹ Определение когнитивных стратегий основано на материалах [Ревзина 2005б].

большинство исследователей считает основными его свойствами – обобщим несколько различающиеся термины – связность, цельность, завершённость, особенно выделяя понятие границы и авторскую установку [Лотман 2000: 61–63], [Гальперин 2004: 124–135], [ЛЭС: 507], [Диброва 1999: 91–92], [Лукин 2005: 22–86]. Текст, словом, обладает некой внутренней структурой или, иначе говоря, свойством структурности, которое Ю. М. Лотман считал одним из основополагающих [Лотман 2000: 63]. Вопрос о том, как выстраиваются такие структуры, какова возможная их типология, связан с изучением текстовых стратегий языковой личности, к которым относятся различные приёмы организации текстов, связанные с их структурой (композицией, принципами строения, повторяющимися элементами).

Текстовая организация наряду с другими языковыми особенностями художественных произведений является объектом лингвистической поэтики. Это научное направление сформировалось в 20-е гг. XX в. в трудах Л. В. Щербы, Г. О. Винокура, В. В. Виноградова, русских формалистов. Начинаясь со споров о том, может ли изучение художественных текстов входить в сферу лингвистики или же является исключительно предметом литературоведения, наука о языке художественной речи обрела признание, и можно говорить о достигнутых в её рамках значительных результатах (см. [Григорьев 1983], [Ревзина 1998], [Очерки ... 1995], [Фатеева 2003], [Панова 2003] и др., обзор в [Григорьев 1979]), хотя различные взгляды на её положение в ряду других наук и сейчас имеют место.

Традиционным объектом изучения в лингвистической поэтике является идиолект – «язык, в котором вербализовано индивидуально-художественное мышление о мире» [Ревзина 1998: 23]. В определении В. В. Виноградова отражается неразрывная связь идиолекта с дискурсом: «Индивидуальный стиль писателя – это система индивидуально-эстетического использования свойственных данному периоду развития художественной литературы средств словесного выражения» [Виноградов 1959: 85].

Во многих лингвистических исследованиях предпринимаются попытки разделить значение терминов *идиолект* и *идиостиль*, однако в настоящее время разница в значениях во многом зависит от методологических установок исследователей (см. обзор [Тарасова 2003: 9–14]). В большинстве работ она

складывается по линии отношений язык – стиль, тексты – структура и т.д., т. е. *идиолект* связывается, прежде всего, с материальной текстовой реализацией речи человека, а *идиостиль* – с ментальными структурами и процессами в её основе. См., например, определения: идиолект – «поле экспликации особенностей языковой личности, которые реконструируются при анализе созданных этой языковой личностью текстов» [Леденева 2000: 4], идиостиль – «совокупность ментальных и языковых структур художественного мира писателя» [Тарасова 2004а: 163]. Идиолект и идиостиль неразрывно связаны и не могут существовать по отдельности, поэтому в настоящей работе для указания на предмет исследования оба термина используются синонимично.

Идиолект (идиостиль) остаётся и одним из основных предметов изучения когнитивной поэтики, в рамках которой исследуется его внутреннее устройство (реконструируемый по языку поэтический мир и связанные с ним приёмы построения текста), связь с другими идиолектами и общенациональным языком.

В настоящее время когнитивная поэтика является одной из развивающихся областей филологии, объединяя – в соответствии с не всегда совпадающими исследовательскими интенциями – классическую и когнитивную лингвистику, литературоведение, стилистику (которая при разных пониманиях предмета находится на неопределённом положении между двумя вышеназванными науками), риторику и психологию.

И. А. Тарасова выделяет два основных направления когнитивной поэтики: первое сосредоточено на изучении авторского сознания, второе связано с процессами читательского восприятия авторских текстов [Тарасова 2003: 6–7]. Как кажется, эти направления не всегда строго разделены в материалах исследований, которые часто объединяют анализ как процесса создания текстов, так и понимания их читателем. Действительно, о внутреннем строении текста можно получить представление, изучая читательскую реакцию. Об этом писали и до формирования когнитивной поэтики: «In order to explain what the particular functions and effects of literature are, we must know how readers understand, evaluate, memorize, paraphrase, summarize, reproduce, etc. literary texts»¹ [Dijk 1979: 144]; «определяемая

¹ «Чтобы понять, каковы особые функции литературы и какое действие она оказывает, нам нужно знать, как читатели понимают, оценивают, запоминают, пересказывают и т. д. художественные тексты».

внутритекстовыми отношениями семантическая система текста рассматривается в этом случае как объективно заложенный в самом тексте механизм его восприятия и осмысления, который „запускается“, вступая во взаимодействие с языковой способностью читателя» [Золян 1990: 353]. Например, по мнению В. З. Демьянкова, «связность входит в интерпретацию текста, а не является свойством текста как такового» [Демьянков 1981: 373].

В европейско-американской традиции когнитивную поэтику причисляют к одной из областей *literary criticism*, т. е. литературоведения, подчёркивая при этом новые возможности, которые даёт эта дисциплина для расширения теоретического аппарата, обновления целей и методов анализа. Труды представителей этого направления в основном связаны именно с поэтикой восприятия: «what happens when a reader reads a literary text»¹ [Stockwell 2002: 5] (см. обзоры [Тарасова 2003: 6], [Tsur 1992], [Арлаускайте 2004]).

Российские лингвисты, причисляющие свои труды к области когнитивной поэтики, соглашаясь с теоретическими положениями западных коллег и разрабатывая собственные, сосредоточены в основном на исследовании концептов, метафоры и метонимии и их лексического представления, меньше внимания уделяя когнитивному изучению грамматики или синтаксиса: «В большинстве работ, затрагивающих когнитивный аспект идиостиля, центральной категорией исследования является индивидуально-авторский концепт» [Тарасова 2004а: 163]. Или см. кандидатскую диссертацию 2007 года: «когнитивный анализ ... направлен на выявление концептуального смысла литературного произведения и базовых концептов художественного текста» [Шанталиня 2007:3], а также [Сивкова 2007] и др. Среди решаемых задач – выделение и описание концептов, характеризующих творчество того или иного автора, а также уточнение «типологии концептов авторского сознания» [Тарасова 2004б: 146].

3. Дискурс как пространство взаимодействия разных формаций. На лингвистическом уровне, поддающемся нашему анализу, этот феномен описывается в терминах интертекстуального взаимодействия. Интертекстуальность понимается как «присутствие одного текста в другом» [Женетт 1998: 338], которое может реализоваться разными способами и иметь разное значение. Ниже

¹ «Что происходит, когда читатель читает художественный текст».

рассматривается, каким образом «интертекстуальные знаки являются хранителями и передатчиками индивидуального знания „для себя“, социального знания для социума и культурного знания» [Ревзина 2004].

Первоначально соответствующий термин возник при изучении значимых межтекстовых отношений, где «любое интертекстуальное отношение строится на взаимопроникновении текстов разных временных слоёв, и каждый новый слой преобразует старый» [Фатеева 2000: 13]. Такие отношения создают в тексте-реципиенте новые смыслы и делают возможным его полноценное понимание в соотнесении с текстом-источником. Поле исследований этого феномена уже достаточно обширно: выстраиваются типологии интертекстуальных связей, изучается роль интертекста в конкретных литературных произведениях, в творчестве определённого автора (вместе с сопоставительными исследованиями), в формировании особенностей литературного направления, в литературном процессе в целом, а также использование возможностей интертекста в других жанровых областях, прежде всего – СМИ и рекламе ([Жолковский 2005], [Кузьмина 2007], [Рыбина 2006] и др.). Несмотря на очевидную продуктивность и достигнутые успехи, методологические основы этого подхода нельзя назвать окончательно определёнными. «Интертекстуальный анализ до сих пор остается скорее искусством, чем наукой. Отчасти это потому, что не решен исходный вопрос: где кончается интертекст и начинается случайное совпадение? Обычно этот вопрос даже не ставится: молча как бы предполагается что если исследователь замечает переключку, то она уже не случайна» [Гаспаров 2002: 3]. По-видимому, прототипической¹ для такого понимания интертекста является ситуация, когда автор осознаёт цитацию (в самом широком понимании – как отсылку к чему-то вне рассматриваемой текстовой целостности), а читатель может опознать её, соотнеся с областью культуры: «Поскольку цитата дает отсылку к тексту, а иные виды „чужого слова“ – к неоформленной речи, именно цитаты могут выполнять функцию „культурных символов“» [Минц 1973: 387].

М. Л. Гаспаров, изучая историю поэзии, обратил внимание на необходимость отделить в поле интертекстуальности особый пласт межтекстовых взаимодействий – «таких повторений, которые, по-видимому, не рассчитаны на напоминание о

¹ От *prototyp* – эталонный представитель данной категории [Кронгауз 2001: 89].

прежних употреблений и возникают случайно. Такие формульные конструкции возникают сами собой из-за того, что поэтический словарь ограничен, слова определенного ритма тяготеют к определенным позициям в строке, а для конца строки дополнительно отбираются легко рифмующиеся слова» [Гаспаров 2002: 3]. Наблюдаемые результаты текстового взаимодействия такого рода в той же статье предлагается называть «языковыми интертекстами» и отличать их от семантически нагруженных «литературных интертекстов» [Гаспаров 2002: 3], описанных выше. О. Г. Ревзина, осмысляя наблюдения М. Л. Гаспарова и теории М. Фуко, указывает на роль языковых интертекстов в формировании функциональных стилей: «Присутствующая в функциональных стилях регулярность появления одних и тех же языковых феноменов, невозможность, в конечном счете, их избежать снимает вопрос об отсылке к конкретным текстам или авторам, и функциональные стили объявляются присущими коллективному нарекающему субъекту и коллективному языковому сознанию» [Ревзина 2004]. Языковые интертексты становятся, таким образом, необходимой частью жизни социума. Язык художественной литературы также без них немислим. Вероятно, можно говорить о том, что такого рода интертекстуальная основа становится одним из факторов, создающих интуитивно воспринимаемое и иногда эксплицитно декларируемое единство литературных общностей разного формата – от объединений, ориентирующихся на какую-либо традицию, до литературных направлений, опознающихся не только по характерным идеям, образам, тропам, но и по такому «фону», создаваемому языковыми интертекстами. Продолжить исследование в этом направлении можно, расширяя область анализа до поэтического языка национальной традиции (русского поэтического языка) и, с другой стороны, до особенностей поэтического языка как особой дискурсивной формации. Такие задачи, конечно же, выходят далеко за пределы осуществимого в данной работе, которая стремится лишь наметить некоторые возможные пути выхода к этой проблематике.

Интертекстуальная проблематика имеет и ещё более широкое значение, смыкаясь с изучением функционирования языка и речи. Этот аспект заложен в истоке интертекстуальных исследований – работах М. М. Бахтина: «...индивидуальный речевой опыт всякого человека формируется и развивается в непрерывном и постоянном взаимодействии с чужими индивидуальными

высказываниями. Этот опыт в известной мере может быть охарактеризован как процесс *освоения* – более или менее творческого – *чужих* слов (а не слов языка). Наша речь, то есть все наши высказывания ..., полна чужих слов, разной степени чужести или разной степени освоенности, разной степени осознанности и выделенности» [Бахтин 1979: 269]. Продолжая эту мысль, Б. М. Гаспаров ставит вопрос о том, «как может выглядеть язык в принципиально иной перспективе, при которой основой владения языком, обеспечивающей говорящим успешное обращение с ним, признается не языковая рефлексия, но языковая память» [Гаспаров 1996: 117]. Он вводит понятие коммуникативного фрагмента – основы языкового существования человека. «Коммуникативные фрагменты (КФ) – это отрезки речи различной длины, которые хранятся в памяти говорящего в качестве стационарных частиц его языкового опыта и которыми он оперирует при создании и интерпретации высказываний. КФ – это целостный отрезок речи, который говорящий способен непосредственно воспроизвести в качестве готового целого в процессе своей речевой деятельности и который он непосредственно опознает как целое в высказываниях, поступающих к нему извне» [Гаспаров 1996: 118]. Такие коммуникативные фрагменты не имеют специального культурного статуса и не отсылают к какой-то отдельной области жизни общества. С одной стороны, они наиболее уязвимы для забвения (употребление их бессознательно, они не наделяются ценностью), с другой, являясь частью собственного языкового опыта человека, представляют собой самый обширный строительный материал дискурса. Наше исследование в целом не выходит на этот уровень изучения интертекстуальности, однако понятие коммуникативного фрагмента оказывается весьма удобным при анализе текстов. Кроме того, разграничение этого уровня интертекстуальности и описанных выше языковых интертекстов часто становится неоднозначным вопросом, так как полного их описания не существует (и неясно, возможно ли такое описание), поэтому термин «коммуникативный фрагмент» может недифференцированно использоваться для анализа двух последних рассмотренных явлений.

Повседневная речь полна «чужих слов», существование которых ограничено небольшими отрезками времени. Но «чем больше интертекстуальных употреблений у высказывания, тем прочнее становится его статус в языковой

памяти говорящего. Это путь к расширению – в широком смысле – лексикона русского языка, впитывающего историческое и культурное знание» [Ревзина 2001: 445]. В этом отношении художественные произведения играют особую роль: наделённые ценностью в сознании общества, они представляют собой своеобразные хранилища слов, продлевая их существование. «Художественное слово обладает не только „горизонталью“ (ad hoc), обращённостью к читателю, но и „вертикалью“ (ad aeternitatem), памятью контекстов, в которые оно входило» [Григорьев 1994: 7]. Таким образом художественное произведение передаёт информацию не только об употреблении слов, но и о других произведениях: «пространство книги никогда не бывает чётко определённым или строго обозначенным: помимо названия, первых строк и финальной точки, помимо своей внутренней конфигурации и формы, придающей ей автономность, книга включена в систему отсылок на другие книги, другие тексты, другие предложения: книга – это узелок в сети» [Фуко 2004: 66]. Поэтическая речь как «область, в которой происходит наиболее интенсивное использование языковых ресурсов» [Золян 1985: 3] становится одним из важнейших объектов исследования для изучения интертекстуальных стратегий, которые относятся к любому использованию в тексте других текстов.

Творчество Георгия Владимировича Иванова (1894–1958), одного из крупнейших поэтов русского зарубежья, представляет для нас особенный интерес. В. Ф. Марков справедливо относит его к «цитатным поэтам» [Марков 1994]. Такая характеристика подчёркивает включённость Г. Иванова в поэтическую традицию, т. е. выделяет не только бессознательную, интуитивную, общезыковую способность хранения и переработки существующей в дискурсе информации, но и сознательную ориентацию на поддержание уже созданного в дискурсе.

В большинстве работ о Георгии Иванове проводится чёткое разделение его творчества на периоды до и после эмиграции (осенью 1923¹), оправданность которого доказывается, в том числе, статистическими методами (начиная со сборника «Розы», значительно изменяется список наиболее частотных слов), дополненными семантическим анализом (переосмыслиется семантика ключевых

¹ Очерки биографии см. в [Богомолов 1989], [Витковский 1994], [Арьев 2005], наиболее полный на данный момент, но не снабжённый научным библиографическим аппаратом – [Крейд 2007].

слов) [Тарасова, Залесный 2000]. Основания этого разделения находятся не только содержательные, но и эстетические: «...по оригинальности творческого мышления, художественно-философским проблемам и их образному воплощению, по силе воздействия на читателя его поэзия 1930–1950-х гг. не идёт ни в какое сравнение со стихами 1910–1920-х гг.» [Захаров 1996: 23]. В этом замечании содержится важное для нас понятие: «оригинальность». Эта оригинальность не связана у Георгия Иванова с установкой на разрыв с предшествующей традицией, напротив, В. Ф. Марков считает цитатность характеристикой именно позднего периода: «Если у Вяземского цитатность – качество постоянное, хотя и меняющее свою природу, у Георгия Иванова оно выступает лишь в период наивысшей зрелости и расцвета. Георгий Иванов – редкий пример поэта, выросшего из второстепенной в крупную поэтическую величину только под конец творческого пути – и именно тогда у него появляется цитатность» [Марков 1994: 220]. Позволим себе уточнить это замечание. В. Ф. Марков пишет о чётко оформленных, точно переданных фрагментах стихотворений других авторов, появляющихся в позднем творчестве Иванова. Однако, говоря о Георгии Иванове, невозможно не упомянуть другой тип введения «чужого слова» или, иначе, фрагментов дискурса, в текст. Мы имеем в виду имплицитную цитацию, следование поэтической традиции, проникающее на все уровни поэтического идиолекта: от формального параметра (размеры, рифмы)¹ до традиционных тем и образов.

Если в позднем творчестве «оригинальность» делает многие заимствованные приёмы выделяющимися, ставит их в позицию осмысления, обыгрывания, то в ранний период творчества о поэзии Георгия Иванова писали: «Георгий Иванов – не подражатель: он зорек, слух его тонок, язык находчив, но глаза, которыми он глядит, уши, которыми он слышит, голос, которым он поёт – не его» (София Парнок, «Северные записки», 1916. Июль – август²). Вадим Крейд в монографии, посвящённой петербургскому периоду творчества Г. Иванова, говорит об этой особенности так: «Становление поэта было исключительно сильно связано с современным литературным процессом, и в такой мере, что можно сказать: он –

¹ Собственно стиховедческие исследования некоторых аспектов творчества Георгия Иванова – [Левин 1998], [Кормилов 1997].

² Цитата приводится по [Иванов 2005: 521].

плоть от плоти этого процесса» [Крейд 1989: 33]. Потому и «ранние книги Иванова напоминают то антологию, то – по ехидному замечанию Кузмина – каталог „Марки фарфора“» [Николаенко 1997].

Можно предположить, что раннее творчество Георгия Иванова во многом строится на воспроизведении традиций, которые воспринимались как образцовые для поэтического дискурса, т. е. мы можем искать проявления классических поэтических стратегий, тем самым их выявляя (использование каких стратегий приводит к такому эффекту повторения) и описывая.

Но такой подход к доэмигрантскому творчеству не отменяет несомненно наличествующего в позднем периоде обращения к поэтической традиции. Трудно изучать норму: её составляющие воспринимаются как нечто естественное. В. В. Виноградов так писал об этом применительно к исследованию художественной литературы: символ как особая единица поэтической речи «по внешней структуре ... совпадает иногда с „лексемой“, включая в себя и слова в собственном смысле, и „фразовые“ объединения. ... различия между ними ... часто нельзя установить в составе многих литературных жанров, ... где создание новых форм языковых комбинаций – синтаксических и семантических – не входит в художественный замысел творца. Однако – даже и в этих случаях ... „символы“ расширяют круг значений соответствующих „лексем“ – или вернее: совсем выступают за пределы этого круга. ... получают потенциальную силу ассоциироваться с рядами тех образов и эмоций, которые заложены в структуре целого» [Виноградов 1925: 15–16]. Проблема выявления значений и функций различных элементов идиолекта, связанная с изучением раннего Георгия Иванова, частично решается обращением к сравнению поэта с ним самим – к развитию внутри идиолекта, а также сопоставлением с другими авторами и использованием обобщающих лингвистических исследований по истории поэтического языка.

Глава 1. Когнитивные стратегии

§ 1.1. Личность и мир

Когнитивные стратегии личности связаны с её жизнью в мире, в котором она существует. Человек постоянно взаимодействует с окружающей средой: воспринимает и перерабатывает полученные из неё данные, хранит полученные знания, использует их в различных целях. Само представление о действительности складывается из этого взаимодействия: «the locus of experience, meaning, and thought is the ongoing series of embodied organism-environment interactions that constitute our understanding of the world»¹ [Lakoff, Johnson 2002: 249].

Обращаясь к сходным процессам, происходящим с языковой личностью в том понимании, которое было сформулировано выше и принято в данной работе, мы имеем в виду следующее. Дискурс хранит сведения самого разного типа. Они могут быть связаны с отсылкой к действительности, обладающей (или не обладающей) особой структурой, предметным наполнением, отношениями между наполняющими этот мир объектами. Это свойство дискурса связано с тем, что его носителями являются языковые знаки, а языковой знак, по определению, репрезентирует «предмет, свойство, отношение действительности» [ЛЭС: 167]. Они также могут относиться к структуре самого дискурса – способам отсылки к какому-либо миру, характерным для той или иной дискурсивной формации, способам организации данных внутри дискурса и т.д. В общих чертах об этом уже говорилось выше.

Чтобы понять специфику поэтического дискурса как хранилища информации о мире, неизбежно приходится обратиться к описанию особенностей этого мира. Подобные вопросы интересовали ещё Аристотеля с его теорией подражания. В современной научной литературе проблематика исследований связана с идеей о том, что «в семантическом пространстве языка существуют миры, которые не являются копиями того, что бытует в действительном мире» [Бабушкин 2001: 4]. Это положение относится к изучению возможных миров в логической семантике, существенно повлиявшей на развитие семантики

¹ Ключевым для опыта, смыслополагания и мышления является постоянно продолжающееся взаимодействие организма со средой, которое создаёт наше понимание мира.

лингвистической: «возможный мир – это, содержательно, состояние мира, которое могло бы иметь место в тот или иной момент, вместо реального» [Падучева 2008: 16]. В работах по поэтике возможные миры соотносятся с несколькими понятиями, которые могут использоваться и недифференцированно: различные подходы к пониманию терминов «картина мира», «модель мира», «поэтический мир» и под. описаны в весьма обстоятельном разборе И. А. Тарасовой [Тарасова 2003: 9–38].

Для нашей работы наиболее существенными оказались следующие положения. «Поэтический мир – эта та языковая действительность, с которой соотносится поэтический текст» [Ревзина 1999а]. Исследователи по-разному трактуют его наполнение. М. Л. Гаспаров в анализах стихотворений описывает, как «складывается *художественный мир* произведения: из существительных – его *предметный* (и понятийный) *состав*; из прилагательных – его *чувственная* (и эмоциональная) *окраска*; из глаголов – *действия и состояния*, в нём происходящие» [Гаспаров 1997: 14]. О. Г. Ревзина выделяет две составляющие поэтического мира: «картину мира» и «видение мира» как предложенную поэтом структуру этой картины [Ревзина 1999а]. Таким образом, при описании идиолекта, мы, прежде всего, имеем дело с некой действительностью – «объектами, событиями, ситуациями, положениями вещей» [Падучева 2008: 3]. Однако ни в какой текст действительность не переносится полностью и механически: «Принципиально новой для современной теоретической семантики является идея о том, что смысл есть результат концептуализации действительности и, главное, что эта **концептуализация** может быть различной» [Падучева 2007], пишет Е. В. Падучева, отмечая «некую произвольность связи между действительностью и ее отражением в языке» [там же]. Мир не отражается в языке непосредственно, структура языка и конкретного текста формируется как результат концептуализации действительности. Поэтому при анализе поэтического идиолекта важно учитывать представленную в идиолекте языковую личность, реализующуюся в когнитивных стратегиях, основой которых является отбор попадающих в поэтический мир ситуаций и объектов.

При концептуализации¹ мира человек тем или иным образом выделяет в нём различные типы положения вещей. Согласно гипотезе М. Б. Бергельсон и А. Е. Кибрика, одним из организующих принципов в процессе речевой деятельности является «механизм приоритетных стратегий ..., выделяющих, усиливающих коммуникативно наиболее значимые компоненты смысла и ослабляющих, редуцирующих менее значимые» [Бергельсон, Кибрик 1981: 343]. Этот механизм реализуется, в том числе, в построении предикатно-аргументной структуры высказывания, когда «говорящий должен произвести выбор одной из альтернатив, должен принять некий „фиксированный“ взгляд на ситуацию, реализующийся в выборе конкретного языкового предиката» [Бергельсон, Кибрик 1981: 347]. Поэтому для описания поэтического мира важно учесть и роль предикатов в создании этого мира. Мысль эта (с убедительным практическим приложением) содержится и в статье О. Г. Ревзиной, посвящённой анализу стихотворений М. Цветаевой [Ревзина 1999а]. Даже одно произведение может выстраивать целый мир: так, С. Т. Золян замечает, говоря о стихотворении Велимира Хлебникова: «если субъектная парадигма представляет собой модель предметной структуры мира, то предикатная является моделью его процессуальной структуры» [Золян 1985: 64]. На более широком уровне обобщения можно говорить о том, что «построение лингвистически интересной типологии „положений вещей“ предполагает выделение ограниченного набора типовых ... предикативных конструкций ..., которые состоят из имён, обозначающих сущности какого-либо мира, и предикатов, обозначающих свойства этих сущностей или отношения между ними» [Булыгина, Шмелёв 1997: 49]. Об особой роли предикатов в концептуализации мира человеком пишет и Н. Д. Арутюнова: «Суждение устанавливает связь между миром человека и мышлением о мире. В нём соединены гетерогенные сущности: субъект – представитель мира, предикат – представитель человека, той концептуальной системы, которая присутствует в его сознании» [Арутюнова 1999: XI].

¹ Концептуализация – «один из важнейших процессов познавательной деятельности человека, заключающийся в осмыслении поступающей к нему информации...» [КСКТ: 93].

В настоящей работе мы сосредоточимся на двух составляющих поэтического мира Георгия Иванова: зрительно воспринимаемых объектах, т. е. предметном наполнении (с некоторым расширением), и отношениях между объектами – через анализ предикатов.

§ 1.2. Зрительно воспринимаемые объекты в поэтическом мире Георгия Иванова

1.2.1. Восприятие как когнитивная способность

Одной из важнейших когнитивных способностей человека является восприятие, которое является первой ступенью последующих когнитивных операций: «...структурация воспринимаемого и вся его организация оказываются тесно связанными с процессами не только бессознательной классификации сенсорных ощущений, но и с процессами категоризации и концептуализации мира» [КСК: 19]. Современная когнитивная психология утверждает, что существует неразрывная связь восприятия с эпистемическими процессами: «То, какую сторону предмета или явления воспринимает человек, зависит от его установки, предопределяемой ситуацией и конвенциональной категорией стимулов» [Арутюнова 1999: 414].

В системе восприятия особенно выделяется «главный ориентир человека в мире» [Рябцева 2005: 230] – зрение, которое лидирует по объему поступающей в сознание информации [Апресян 1995б: 363]. Она дополняется данными, приходящими по другим каналам – слуховому, обонятельному, осязательному, вкусовому. Как и восприятие в целом, зрение представляет собой сложно организованный когнитивный процесс: «...visual perceptual abilities have to do with individuals' abilities in searching the visual field, apprehending the forms, shapes, and positions of objects as visually perceived, forming mental representations of those forms, shapes, and positions, and manipulating such representations „mentally“» [Carroll 1993: 304]. По мнению У. Найссера, автора ставшей классической работы по когнитивной психологии, «важнейшими для зрения когнитивными структурами являются предвосхищающие схемы, подготавливающие индивида к принятию информации строго определённого, а не любого вида и, таким образом, управляющие зрительной активностью» [Найссер 1981: 42]. Это замечание особенно важно для исследований дискурса, который, по-видимому, можно

считать способным передавать такие схемы без непосредственного зрительного восприятия и таким образом модифицировать познавательные возможности человека.

1.2.2. Восприятие в поэтическом дискурсе

При анализе поэтического мира разграничивают три типа денотативных пространств¹: актуальное – «определяется конкретной ситуацией, локализовано в пространстве и времени», узуальное – «ориентировано на обычные повторяющиеся ситуации», виртуальное (универсальное) – «целиком абстрагировано от временной оси» [Ревзина 1999а]. Первое представляет собой «отражение мышлением впечатления, непосредственного восприятия действительности» [Золотова 1973: 179]. Связывая типы денотативного пространства с ситуацией восприятия, мы выделяем два типа восприятия на основе оппозиции «актуальность – неактуальность», отношения к воспринимающему субъекту (внешний или внутренний мир). Первый тип – актуальный – указывает на непосредственно воспринимаемую наблюдаемую действительность, помещенную вне субъекта сознания. Его текстовое воплощение можно сравнить с описанным в «Коммуникативной грамматике» репродуктивным регистром речи, функция которого «заключается в воспроизведении ... средствами языка фрагментов ... действительности как непосредственно воспринимаемых органами чувств говорящего, наблюдателя, локализованных в едином с ним хронотопе» [КГ 2004: 402–203]. Репродуктивный регистр объединяет настоящее, прошедшее и будущее, мы же ограничиваем актуальный модус настоящим временем, учитывая, что при актуальном будущем и прошедшем «момент речи отделен от момента восприятия, он выносится за пределы времени действия» [Золотова 1973: 182]. Нас же интересует непосредственно момент восприятия: что в текстах Георгия Иванова существует в этом модусе «чистого восприятия». Прошедшее время прямо или косвенно связано с другой когнитивной способностью – памятью, – а будущее время близко к ирреальной модальности и может быть связано с воображением. Однако в актуальный модус включаются ситуации, где глаголы в прошедшем времени реализуют перфективную функцию, выражая «наблюдаемый результат

¹ Денотативное пространство – «любой фрагмент внеязыковой действительности» [Шмелев 2002: 36].

предшествующего изменения» [КГ 2004: 335]: *И вот струю крутого кипятка Последний луч позолотил слегка* (до этих строк время – настоящее).

Таким образом, для выделения актуального модуса мы используем четыре критерия:

1. грамматический (морфологическое время глагола – настоящее);
2. семантико-грамматический (морфологическое время глагола – прошедшее, функция видовременной формы – перфективная);
3. семантико-синтаксический (тип временного значения – актуальное);
4. содержательный (тип ситуации, учитывающий задействованные когнитивные способности языковой личности – ситуация непосредственного восприятия).

Остальные описанные в «Коммуникативной грамматике» регистровые блоки, ситуации прошедшего и будущего времени, узального и обобщенно-постоянного (соответствующих второму и третьему типу денотативного пространства), а также текстовые воплощения других связанных с восприятием модусов сознания (памяти, сна, воображения и т.д.) относятся к неактуальному типу восприятия.

Эти два типа выделены на основе общетеоретических соображений о необходимости разделения объектов внешнего по отношению к воспринимающему субъекту мира и существующих внутри субъекта ментальных репрезентаций, которые тоже могут быть связаны с воспринимаемыми характеристиками отображаемого. Наша гипотеза состоит в том, что между выбранными воспринимающим субъектом предметами мира при актуальном и неактуальном типе восприятия может наблюдаться разница. В таком случае, и сходство предметного наполнения картины «актуального» и «неактуального» миров, и различия таких картин будут показательными для определения когнитивных стратегий, связанных с представлением внешнего воспринимаемого мира в мире стихотворения и внутреннем мире воспринимающего субъекта. Подобные вопросы находятся в русле исследований, ставящих проблему «осмысления глубинных связей между состояниями сознания человека (модусами) и их вербализацией» [Чернейко 2002: 450]. Обнаруживаются и данные, предварительно подтверждающие нашу гипотезу. Так, исследования Т. Е. Янко показывают, что

разница между референцией к действительному миру или к сознанию человека может проявляться в разном коммуникативном поведении фактивных и нефактивных глаголов – распределении ролей в актуальном членении предложения [Янко 1999].

1.2.3. Зрительное восприятие в идиолекте Георгия Иванова

Перейдем к анализу зрительно воспринимаемого мира в стихотворениях Георгия Иванова.

Ситуации, в которых задействовано зрение, передаются в языке глаголами, называющими тот или иной способ «восприятия глазами» (согласно определению зрения в [НОСС]), описательными конструкциями со словами *глаза*, *взгляд*, *взор*, *зрение* и – метонимически – через фрагменты текста, представляющие результат восприятия, т. е. позволяющие реконструировать наличие зрительного восприятия (по принципу «если объект существует, его можно увидеть» [Кустова 1999: 231]). Последнее допущение существенно расширяет круг объектов, попадающих в поле нашего внимания, так как «в конечном счете всякая констатация наличия предмета и его видимых зрению свойств, всякое описание возникает как результат зрительного восприятия» [Золотова 1982: 220].

Как справедливо замечает составитель «Идеографического словаря языка французских стихотворений Ф. И. Тютчева» Б. В. Орехов, «все отобранные поэтом языковые средства складываются в определённую идиоструктуру, выступающую на фоне общей структуры языка. Традиционно иерархия такой структуры устанавливается благодаря словарям-частотникам, количественно выявляющим наиболее важные для автора лексемы» [Орехов 2008: 133]. По словам Пьера Гиро, «...la fréquence des mots chez un auteur est non seulement un des éléments les plus caractéristique de sa vision et de son style, mais celui par lequel il agit le plus puissamment sur la sensibilité du lecteur et sur la langue»¹ [Guiraud 1954: 97]. Из сборников стихотворений Георгия Иванова разного времени были отобраны и распределены по актуальному и неактуальному модусу зрительно воспринимаемые объекты и признаки. После этого были составлены частотные словники и

¹ «... частотность слов у автора не единственный из элементов, наиболее характерных для его видения и стиля, но именно благодаря ей оказывается наиболее мощное воздействие на чувства читателя и на язык».

проведено распределение слов по тематическим полям. Под тематическими мы понимаем поля, «отражающие целую сферу внеязыковой действительности» [Гак 1995: 107] путём объединения синтагматических (с отношениями подобия, противоположности, включения и соположения) и парадигматических (с отношениями пересечения и присущности) типов семантических полей [там же]. Полученное распределение показало степень заполненности того или иного поля, т. е. для каждого сборника были получены частичные тезаурусы¹. Целью отбора было описание статичного плана картины мира, созданной в идиолекте, поэтому мы ориентировались на имена, показывающие высокую частотность или составляющие выделяющуюся по объёму группу одного тематического поля. Мы тем самым отчасти следуем намеченной М. Л. Гаспаровым программе исследования, согласно которой для описания художественного мира текста необходим частотный словарь, построенный по принципу тезауруса [Гаспаров 1997: 416]. Оставаясь в рамках несколько модифицированного варианта формального тезауруса, не учитывающего контекстных связей слов [Гаспаров 1997: 417], мы используем его как источник информации о когнитивных способностях языковой личности: в словники входили объекты и признаки, которые потенциально могут восприниматься зрительно. «Как и другие репрезентативные единицы, художественный предмет несет в себе главные качества изображенного мира, в который он входит (который он строит), и потому его изучение – существенная и необходимая ступень в установлении свойств этого мира» [Чудаков 1986: 254]. Поэтому и нас интересовало, какие объекты из всего многообразия возможностей вообще попадают в мир стихотворений Г. Иванова.

В связи с такой постановкой задачи словники включают имена независимо от их типа референции (например, в предикатном употреблении: *Я плясун, плясун канатный*). Это означает, что, даже если объект не задействован в ситуации восприятия, он входит в нашу выборку, попадая в неактуальный модус (например: *... пахнувшего морем И миндальным молоком*) или разряд неясных случаев (*Скрипки и звучные валторны Словно измучены борьбой, Но золотистый и просторный Купол, как небо над тобой*: воспринимающий субъект может видеть, а может не

¹ «Идеологические (идеографические, концептуальные) словари-тезаурусы представляют собой систему семантических полей того или иного языка» [Кобозева 2000: 124].

видеть, а только слышать скрипки и валторны). Так же рассматриваются случаи переносных значений (*Глядит печаль огромными глазами*).

Давно замечено, что «установить границы между отдельными темами, т. е. семантическими областями, почти невозможно, так как эти области незаметно переходят друг в друга... Многозначность многих слов ведет к тому, что они должны входить в разные семантические области, в целом, иногда довольно удаленные друг от друга» [Смирницкий 1956: 174]. Мы ориентировались на прямые номинативные значения, чтобы увидеть общеязыковую базу, на которую опирается языковая личность при формировании поэтического мира. Именно формальный тезаурус и «даёт картину этого исходного знания» [Ревзина 1998: 41].

«И картина мира, и видение мира могут не совпадать в разные этапы творчества поэта» [Ревзина 1999а]. Увидеть, насколько неподвижен или изменчив поэтический мир Георгия Иванова, поможет сопоставление разных сборников. Мы остановимся на описании самых заметных когнитивных стратегий, выявляющихся при сравнении сборников, и сосредоточимся на происходящих изменениях.

На протяжении всего творчества сохраняется значительный слой повторяющейся лексики, что согласуется со здравым смыслом и наблюдениями над другими поэтическими идиолектами: «Несмотря на то, что от книги к книге поэта наблюдается эволюция тематики, между словарями книг одного поэта, как правило, существует сильная положительная корреляция» [Баевский, Романова, Самойлова 2000: 30]. Отметим, что у Георгия Иванова повторяющимися оказываются в основном нейтральные номинации базового уровня (*звезда, цветы, снег*). Такая стратегия формирования основы поэтического мира, по-видимому, совпадает с принципами словоупотребления у Пушкина: из 200 самых частотных слов «нет ни одного стилистически не нейтрального; ... подавляющее большинство этих слов и сейчас являются самыми частыми для русского литературного языка» [Фрумкина 1960: 80]. В некоторых тематических группах есть спецификация: цветы, камни, ткани, одежда, человек, животные, природные явления. При этом в разные периоды она проявляется по-разному.

Предположение, основанное на читательской интуиции, состоит в том, что в ранних сборниках мир предстаёт достаточно однородным, а в поздних —

контрастным, при этом в ранних сборниках актуальный мир условен и практически сливается с разными вариантами неактуальных миров.

В «Отплыть на о. Цитеру» (1912) выделяются следующие группы: «цветы» (разные, в основном садовые: *азалии, розан, тюльпаны...*), «камни» («драгоценное» разнообразие: *аквамарины, аметисты, жемчуга, изумруды, рубины* и т.д.), ткани (*парча, бархат, кружево*). Высокой частотностью обращают на себя внимание цветообозначения (есть уровень спецификации – более 20 разных цветов и оттенков). В обоих типах модусов имена в основном представляют собой либо нейтральные номинации базового уровня, либо обозначают реалии, далёкие от повседневной жизни (*венки, свирели, порфира*). Причём такой способ видения распространяется на описание мира вообще: например, эти номинации присутствуют как в прямом описании природы, так и в сравнительных оборотах и метафорах (*небосклон светлее сердолика, луна роняет янтари* и т.д.). На эффект однородности мира в ООЦ влияет и большое количество имён, означающих некоторый тип переходного состояния. Среди существительных это *закат, заря, сумерки* – переходное время суток, которое часто оформляет переключение в неактуальный модус. Среди прилагательных это оттенки цвета и указания на степень яркости света (*зеленоватый, тусклый*). Создаётся мир полутонов, неясности, переходных состояний. В. П. Крейд писал о сборнике: «Но подлинным пафосом этой разнородной книги является утверждение зримого мира, воспевание того, что составляет „радость для глаз“, если это даже „обманный рай“» [Крейд 1989: 29]. **Отсутствие бытовой спецификации, с одной стороны, размывает мир обыденности, делает его не слишком близким языковой личности.** Анализируя предметный мир сборника Е. А. Якунова отмечает, что он «не обладает конкретностью» [Якунова 2004: 25]. **Присутствие спецификации, не связанной с бытом, с другой стороны, а также восточные, сказочные мотивы делают особенно яркой и в актуальном, и в неактуальном модусе эту сторону мира. Так создаётся однородность актуального и неактуального модусов в ООЦ. Подобному эффекту способствует и то, что объём представленных зрительно воспринимаемых объектов в обоих модусах примерно одинаков.**

В «Вереске» (1916) по наполненности и в актуальном, и в неактуальном модусе выступают новые, по сравнению с предыдущими сборниками, тематические поля: «пища» (в актуальном модусе – в основном фрукты и ягоды, в неактуальном – несколько более будничные виды, например, *картофель, овощи*), «питьё» (в актуальном – *вино и кофе*, в неактуальном – разнообразие, *вино, коньяк, виски, ром, пиво, квас, чай*), «посуда», «живопись».

Отчётливо представлен уровень спецификации (например, в обоих модусах есть породы собак: *гончие, мопс* – в неактуальном; *болонка, сеттер, шпиц* – в актуальном), равномерно распределённой по актуальному и неактуальному модусу.

Эти особенности связаны с театральной темой, затрагивающей быт актёров, и большой долей экфразиса, посвящённого изображениям домашних сцен, описанию миниатюр и фарфора, – «усадебному тексту» [Хадынская 2004: 10].

Количественно (по общему числу лексем) и качественно (по их разнообразию) выделяются тематические поля «человек», «цвет» с прилагательными цвета, «небесные тела» и «атмосферные явления». При этом если в неактуальном модусе оказываются в основном базовые цвета (*белый, жёлтый, красный, зелёный, синий* и т.д.), то оттенков больше в актуальном (*медно-красный, лиловый, лимонный, рыжеватый, серебристый* и т.д.).

Словом, вновь актуальный и неактуальный модус оказываются перемешаны: и там, и здесь есть области быта и экзотики, базового уровня и спецификации.

Начиная с «Памятника славы» (1915), неактуальный модус становится объёмнее актуального: воспринимающий субъект постепенно отделяется от окружающей действительности, он более сосредоточен не на том, что находится перед ним (какой бы условной ни была эта видимая реальность), а на мире воображения, памяти, предположений. В соответствии с военной тематикой сборника расширяется группа «оружие», представлено много топонимических названий.

Топонимика позволяет увидеть, какой локус является основным для воспринимающего субъекта. Его местоположение определить несложно: все названные именами собственными объекты актуального модуса в экстралингвистической реальности расположены в Петербурге (*Адмиралтейство, Александровская колонна, Дворцовая площадь, Зимний дворец, Нева*).

Многочисленные страны и города помещаются в неактуальный модус, как и различные этнонимы (*австрияки, бельгийцы, швабы*), номинации людей по профессиям и т. д.

В «Лампаде» (1922) самыми обширными оказываются поля «человек» и «цвета». В поле «человек» есть всевозможные типы номинаций¹: имена собственные (*Алины, Ване, Мария*), демографические номинации (*девочки, девушки, женщины, мальчик, старуха, боксёр, королева, математик*), функциональные (*мечтателей, пешехода*), относительные (*брат, родители, родные*), оценочные (*безумца*), местоименные, нет лишь указаний на национальность и гиперонимов. Человеческий мир предстаёт необычайно пёстрым, но – воспринимающий субъект не соприкасается с ним непосредственно, всё это разнообразие значительно больше по объёму в неактуальном модусе. Количество указаний на части тела (и качественный их состав) в двух модусах сопоставимо, однако неактуальный выделяется упоминанием сердца (более 20 раз). Это соответствует естественному положению вещей, поскольку внутренний орган недоступен наблюдению. С другой стороны, можно предположить, что такая ведущая роль сердца в неактуальной области поэтического мира является особенностью поэтического дискурса: *сердце* называется в ряду самых распространённых слов в поэзии XIX–XX вв. [Баевский, Романова, Самойлова 2000: 21].

Больше в неактуальном модусе видов зданий (*больница, вокзал, скит, церковь* и т.д.), водоёмов (*море, озеро, река, родник* – в актуальном только *река* и *ручей*), персонажей других миров – действительного и существующего в поэтическом дискурсе (*Петрарка, Пушкин, Пуччини, Алина, Ленора, Ромео* и т.д.).

Модус актуальный выделяет интерьер (*стены, окна, кресло, зеркало, камин* и т.д.), наполненный произведениями искусства (*бюст, литографии, заставки...*), одеждой и тканями. Питьё и еда (в основном фрукты и ягоды) оказываются, однако, в модусе неактуальном.

Актуальный модус в «Лампаде» сосредоточен на описании помещения, связанного с искусством, неактуальный модус шире и разнообразнее.

¹ Используется классификация номинаций человека, предложенная в [Гак 1999: 74–75].

Обратим внимание на одно из явлений, появляющихся в поэтическом мире идиолекта на протяжении всего творчества Георгия Иванова – туман. В «Лампаде» слово *туман* тесно связано с окружающим его контекстом. Сема «слабая степень выраженности признака», время суток (вечер, ночь), время года (осень или весна), чувства лирического героя (влюблённость, тоска, грусть, печаль) повторяются в разных стихотворениях как на уровне смысла, так и буквально, на вербальном уровне, создавая общее поэтическое пространство сборника. Несложно заметить, что это пространство соотносится с другими поэтическими мирами. В ближайшем по времени окружении это символисты: И. И. Ковтунова называет *туман* в числе ключевых слов поэзии Блока [Ковтунова 2003: 15], в стихотворениях Георгия Иванова, где встречается *туман*, присутствуют достаточно заметные отсылки к Анненскому и Блоку. Однако символисты не первыми воспользовались этим многозначным словом. Н. А. Кожевникова замечает, что оно получено символистами от предшественников [Кожевникова 1986: 50]. В двух стихотворениях виден пушкинский подтекст.

Если рассмотреть *туман* вместе с его окружением, то память непременно подскажет ещё один пласт поэтического дискурса, который угадывается как основание созданной Георгием Ивановым картины мира: это элегии XVIII века. Г. О. Винокур в статье «Наследство XVIII века в стихотворном языке Пушкина» пишет об элегическом словаре (характерном для этого поэтического жанра), в который включает слова *берег (брег), вечер, воды, долина, зефир, дубрава, лилея, маки, мирты, мрак, роща, ручей, тишина, туман, струи* и др. [Винокур 1959: 373]. Они «объединяются тем своим экспрессивным нюансом, который накладывает своеобразную субъективно-эмоциональную печать на любой предмет мысли, названный каким-нибудь из этих слов» [там же: 371], «но для нас существенно сейчас только то, что элементы этого словаря, независимо от той или иной их связи с предметами, которые ими обозначались, все равно получали соответствующий стилистический нюанс и тем самым становились словами «поэтическими», настраивавшими читателя на элегическое восприятие уже одними своими словарными качествами» [там же: 372]. Несомненно, весь этот подтекст ощущался не только самим Георгием Ивановым, но и его современниками, во всяком случае, начитанными. Так поэтический мир идиолекта соединяется с другими

поэтическими мирами, позже *туман* будет ещё активнее участвовать в обозначении этой связи.

«Сады» ещё более, чем «Лампада», уходят в неактуальный модус. Именно там оказывается большинство животных (*дельфин, змеи, медузы, олени, стада...*) и птиц (от *ворон* до *страусов*), цветов (*роз*), водоёмов и всего, что с ними связано (*море, океан, волны, берег, гавань, корабли, паруса* и т.д.). Туда попадают разнообразнейшие номинации людей (*влюблённые, дети, немцы, негры, поэты, калеки, дети, собутыльники, человек* и т.д.), самых разных антропонимов и топонимов (*Гафиз, Гофман, Джон, Москва, Норвегия, Палестина, Петроград* и т.д.).

Объединяют оба модуса сборника цвета, которые составляют приблизительно равные группы. Наши данные не подтверждают наблюдений В. П. Крейда о том, что в «Вереске» преобладают оттенки красного, а в «Садах» – холодного синего [Крейд 1989: 108]: синий нельзя назвать преобладающим ни качественно (в сборнике есть разнообразные оттенки красного и других тёплых цветов, например, *янтарно-золотой*), ни количественно.

Различия вновь оказываются скорее связанными с объёмом, чем с собственно наполнением. Неактуальный мир богаче разнообразными объектами, но никак не противопоставлен актуальному. Резких изменений в наблюдаемой поэтической действительности по сравнению с другими сборниками также не отмечается.

Существенные изменения происходят в «Розах» (1931). Здесь также присутствует повторяющаяся в предыдущих сборниках лексика (*закат, небо, солнце...*). Но разница в объёме двух модусов становится ещё более резко выраженной, причём и количественно, и качественно – в актуальном модусе остаётся заметно меньше тематических групп.

Из непосредственно наблюдаемого мира исчезают цветы, вообще в сборнике остаются только *розы*, но это слово очень частотно (8 раз в неактуальном модусе, 2 раза – в неясных случаях), интересно, что *розы* почти полностью оказываются в неактуальном модусе.

Среди прилагательных цвета количественно резко выделяются – с оттенками – *розовый, синий* (и *голубой*) и *чёрный*, причём они в основном употребляются в

неактуальном модусе. Эти же три цвета представлены и в форме глаголов: *голубеет, розовеет, чернеет*.

Ещё одно выделяющееся частотностью слово – *звезда*. Основное количество употреблений также приходится на неактуальный модус. *Звезда* как репрезентант концепта смерти в идиолекте Георгия Иванова описана И. А. Тарасовой [Тарасова 2003: 109–110], однако мы попытаемся установить особенности концептуализации этого объекта именно в рассматриваемом сборнике и его роль в формировании поэтического мира «Роз».

В Р31 формируется пласт символических употреблений предметных имён и их признаков. Символическое значение приобретает за счёт употребления в неактуальном модусе, частотности и расширения сочетаемости и контекстуальных связей, порождающих связи ассоциативные. Звёзды в неактуальном модусе в разной степени персонифицируются (*звёзды разбивают лёд, в пустые очи звёзд бессмертных, звёзд, которым дела нет*), приобретают свойства, невозможные в экстралингвистической реальности и в обыденной картине мира (*звёзды ледяные*)¹, концептуализируются как некая противостоящая движению среда (*сквозь звёзды*). Им приписывается холод, бессмертие и равнодушие.

Подобное происходит и с розами: как и звёзды, они заполняют пространство и время (*сквозь звёзды, и розы, сквозь полночь и розы, сквозь розы и ночь*), они теряют предметные очертания (*над закатами и розами; Розы дождливой весны Плыли в широком окне, Ледяном океане печали*).

Всему миру может приписываться чёрный цвет (*хорошо – что ничего, так черно и так мертво*). Это согласуется с общеязыковой картиной мира, где чёрным может называться всё, негативно оцениваемое человеком.

Синий соединяется с отвлечённым обозначением состояния, поэтическим синонимом вечности у Георгия Иванова [Тарасова 2003: 111], вводя его в круг зрительно воспринимаемых объектов: *синее торжество* (2 раза). Этот цвет приписывается космическому пространству, оторванному от земли и организации

¹ *Холодные звёзды* существует в научной картине мира, однако актуальность её для Георгия Иванова проверить сложно. В тексте важным оказывается переносное значение слова («безучастный, холодно-равнодушный» [МАС]).

действительности, устроенной по законам обыденной картины мира: *синее царство эфира, синий свет над сумрачным земным существованием*.

Таким образом, поэтический мир в «Розах» существенно деформируется. В нём появляются объекты, которых не существует в обыденной картине мира, хотя они обозначаются общеупотребительными словами. Общеязыковое имя связывается не только с привычным денотатом, но и с чем-то новым, иногда неясно даже, является ли появившийся объект зрительно воспринимаемым. В предыдущих сборниках такого не происходило: мир мог быть привычным (для русской языковой картины мира) или экзотическим, но то, что в общеязыковой картине мира наблюдаемо, таким и оставалось. Возможно, это объясняется тем, что в «Розах» таким образом проявляются отвлечённые понятия (смерть, вечность...), это их способ существования в поэтической действительности – через образы зрительно воспринимаемых объектов, вышедших из привычных категорий, помещённых в надземное пространство, связанных с чуждыми человеку свойствами. Это нечто существующее как бы в собственном мире внутри мира, ориентированного на человека, и в то же время отдельно от него.

Актуальный мир так узок, что его несложно описать. В нём несколько цветов с одним оттенком (*белый, зелёный, розовый, синий и синеватый, чёрный*), видны *огни, свет, пламя и тени*. Немного обычных европейских растений (*деревья с ветвями, липы, яблони и трава*) и два вида птиц (*соловей и чайки*). Воспринимающий субъект может находиться в *комнате*, где за окном – *сад* или *лес*. Есть *озеро* (в неактуальном – много *моря*). Природа – это *земля, лёд и снег*, часто *вьюга*, бывает *туман*. В *небе* можно увидеть *облака, звёзды и месяц* или полюбоваться *закатом*. В людях вокруг замечается самое основное: *лицо, глаза, грудь, руки*. Да и самих их остаётся немного – это *соседи* и просто *человек, люди*. Иногда наблюдающий перемещается в город с *трамваями, экипажами, фонарём*... Теперь это уже не Россия – это *Конкорд*. Время, которое связывается с актуальным модусом, – *весна, вечер*.

В ПБС50 модусы сопоставимы по объёму, хотя неактуальный остаётся шире. В группе «цветы» выделяются *розы*. В неактуальном модусе и часто непредметном значении, они становятся символом. Очень интересно, что уже в раннем сборнике *розы* оказывались в группе «неясные случаи», т. е. уже тогда они не относились к

сфере непосредственно воспринимаемого. Также в неактуальном мире появляются полевые цветы (*одуванчики, васильки*). В сравнении с первым сборником особенно заметно исчезновение поля «камни» (в метафорическом сравнении упоминается *булыжник...*). В ПБС50 в поле «цвета» составляющих приблизительно в четыре раза меньше, чем в ООЦ12, и это в основном уровень базовый; кроме того, интересные данные даёт распределение по актуальному и неактуальному модусу: *синий* и *чёрный* встречаются несколько раз, но только в неактуальном модусе, что, с одной стороны, подтверждает их символический статус, о котором говорится выше (и в разных работах, посвящённых Георгию Иванову), а с другой – показывает правомерность выделения неактуального модуса. В ПБС50 нет такого разнообразия обозначений людей, как в ранних сборниках. В актуальном модусе достаточно много реалий быта, предметов, которые окружают человека в его повседневной жизни (одежда, люди определённых профессий – портной, торговка и т.д.). Освоенность «окрестности говорящего» [Яковлева 1994] в актуальном наблюдаемом мире подчёркивают и уменьшительно-ласкательные суффиксы: *травка, домишки, трубочка*. В контексте стихотворений эти слова приобретают стилистический смысл ‘разговорность’, моделируя поэтический мир как максимально близкий повседневному быту человека. «Ткани» и «одежда» здесь также будничные (*брюки, пальто, платочек*). Есть и привязка к конкретному месту, координаты которого определены в экстралингвистической реальности (*Париж* и *Ницца*). В наблюдаемом мире появляются *пальмы* и *сирень*. *Россия* остаётся в мире неактуального модуса. Интересно повторение прежде редкого слова *дом* (особенно в неактуальном модусе).

Одновременно в ПБС50 продолжают существовать символы: *сиянье, роза, звезда, снег* (последний остаётся только в неактуальном модусе), по отношению к которым слово «восприятие» применяется лишь условно.

Это расслоение (быт с одной стороны и символы с другой) и создаёт ощущение резкого противопоставления актуального и неактуального модусов, контрастности представленной в ПБС50 картины мира, несмотря на то, что это противопоставление не прослеживается чётко во всех предметных областях.

В сборнике «1943–1958. Стихи» сохраняется значительно большая представленность неактуального модуса по сравнению с актуальным. При этом в полях «цвета», «растения», «цветы», «пища», «питьё», «ткани», «человек» присутствует уровень спецификации, кроме того, они выделяются количественно. Как и прежде, разные люди населяют мир неактуальный. Там же – настоящий зоопарк (*рыбка, кенгуру, белочка, камбала* и т.д.), в актуальном модусе – только *лошадь и собака*.

Непосредственно наблюдаемое пространство остаётся прежним: *дорожки, скамейка, рынок, речка*. Географически – *Ницца*. Модус неактуальный приобретает мрачные черты. Среди обозначений человека много оценочных номинаций, в основном нелицеприятных (*дурак, кретин, идиот, пройдоха, чудаки* и т. д.). Много раз появляются *тюрьма* и *могила*, упоминаются петербургские кладбища. Но туда же переносится усадебный мир, который был так важен в ранних сборниках: *имение, аллеи, липы, кабинет...* В неактуальном модусе два основных пространства – *внеземной мир*, появившийся в «Розах» и с тех пор продолжающий своё существование в следующих сборниках, и *Россия* начала XX века.

В последнем цикле стихов, изданном уже после смерти поэта, «Посмертном дневнике», сохраняются два основных подпространства неактуального мира: *космос с планетами* и *Россия с церковкой и снегом*. Актуальная же действительность сужается до пределов *спальни с кроватью и одеялом, зеркалом, свечой*. Взгляд упирается в *потолок*, но через *окно* можно ещё увидеть *небо с облаками и тучами, луной и звёздами*.

1.2.4. Выводы

В ранних сборниках воспринимающий субъект оказывается в некотором смысле равноудалённым от актуального и неактуального модусов: ни в наблюдаемом, ни в мыслимом нет тесной связи с бытом. Однако достаточно отчётливо фиксируется основное местопребывание воспринимающего субъекта – *Россия, Петербург*. Начиная с «Роз», оно сменяется *Парижем* и *Ниццей*, а *Россия* переносится в модус неактуальный. Такая особенность поэтического мира позволяет выделить единого лирического субъекта внутри каждого периода. Но есть и стратегия, объединяющая их в одно целое. Так, в поздних стихотворениях есть случаи, когда модус определяется как неактуальный благодаря особенностям

композиции и содержательным указаниям. Однако, если бы можно было исходить только из грамматических критериев, соответствующий фрагмент был бы отнесён к актуальному модусу, и тогда характерные локусы поменялись бы местами: в актуальном модусе оказался бы Петербург: *...Зимний день. Петербург. С Гумилёвым вдвоем, Вдоль замерзшей Невы, как по берегу Леты, Мы спокойно, классически просто идём...* (453). Кроме того, объединяющую роль начинает играть экстралингвистическая реальность – биография автора, которая нередко попадает в поэтическую действительность как характеристика «я»-субъекта (*С распроклятой судьбой эмигранта Умираю...* (438)). Таким образом, в идиолекте выделяется изменяющийся лирический субъект, который, однако, сохраняет целостность и обладает чертами внетекстового автора, т. е. можно говорить о существовании в идиолекте единого внутреннего отправителя – лирического героя [Тынянов 1977], т. е. «единства личности, изображаемой лирическими стихотворениями поэта» [Корман 1992: 41], «лица, наделённого жизненной определённой личной судьбы» [Лерм.: 259]. Это достаточно очевидно для поздних сборников, но, по-видимому, не отмечалось для ранних.

Постепенно актуальный мир обретает очертания пространства, существующего вокруг человека в его бытовой ипостаси, а неактуальный модус, включая тот же мир в ненаблюдаемых локусах, дополняется особым внеземным пространством, где помещаются наделённые зрительно воспринимаемыми признаками отвлечённые понятия, связанные с осмыслением человеческого существования (вечность, смерть, жизнь).

§ 1.3. Типология ситуаций в поэтическом мире Георгия Иванова

В этом параграфе делается попытка выявить те когнитивные стратегии представленной в идиолекте Георгия Иванова языковой личности, которые связаны с типологией «положений вещей». Здесь ставятся следующие вопросы: каковы отношения между объектами и их свойства в изучаемом идиолекте? есть ли среди этих отношений и свойств более и менее типичные для этого идиолекта? изменяются ли эти отношения в разные периоды, то есть связано ли с ними внутреннее развитие идиолекта?

Логика работы побудила нас, в полном согласии с утверждением Гейра Хетсо, что «стилистический анализ должен всегда базироваться на сравнении»

[Хетсо 1981: 48], предпринять сравнительный анализ употребления предикатов у Георгия Иванова и трёх других поэтов разного времени: М. Ю. Лермонтова, В. Ф. Ходасевича, И. А. Бродского.

1.3.1. Лингвистические классификации предикатов

Составляя тезаурусы к стихотворениям М. Кузмина, М. Л. Гаспаров ограничивается существительными, так как «систематизация прилагательных, а тем более глаголов и наречий разработана ещё недостаточно» [Гаспаров 1997: 418]. Сейчас можно говорить о значительном прогрессе в этой сфере, однако систематизаторы специально отмечают относительность границ между разными типами предикатов [Булыгина, Шмелёв 1997: 58], [Апресян 2006: 85]. Эта относительность становится тем более заметной в поэтических текстах, где часто не хватает контекстуальной определённости, которая могла бы разрешить возникающие вопросы классификации.

Объём нашего диссертационного исследования не оставляет места подробному рассмотрению темы, по которой опубликованы «десятки (если не сотни) работ» [Плунгян 2003: 245], однако ниже предпринимается краткий обзор, касающийся истории вопроса и объясняющий наш выбор теоретических основ дальнейшей работы¹.

Ю. С. Степанов в своей семиологической грамматике, отчасти продолжая традиции логического понимания предикатов, соотносит классификацию предикатов с десятью аристотелевскими категориями: «Предлагаемое новшество состоит в том, что категории Аристотеля, которые в философии древности, средневековья и нового времени вплоть до наших дней рассматривались как философские категории и которые в лингвистике, также вплоть до последнего времени, рассматривались как некоторые эквиваленты „частей речи“ в семиологической грамматике рассматриваются как *таксономия предикатов*» [Степанов 2004: 120]. Такое несколько расширенное понимание предикатов используется для построения типологии предложений: «десять категорий Аристотеля мы рассматриваем как универсальные предикаты, могущие служить основанием для описания пропозициональных функций, или структурных схем

¹ См. также обзоры в [Плунгян 2003: 245–249], [Падучева 2008: 221–224], [Кобозева 2000: 219–223], [Апресян 2006: 76], [Фокина 2006: 30–36], [Падучева 2000], [Демьянков 1980: 336–340].

предложений, конкретных языков и Языка вообще» [Степанов 2004: 134]. На материале русского языка подобные отвлечённые значения (действие, состояние, качество) при анализе языковых явлений использовал Л. В. Щерба при классификации частей речи [Щерба 1928], а В. В. Виноградов в 1947 году обращается к подобным семантическим характеристикам при выделении категории состояния: «В словах, имеющих формы времени, заложено диалектическое восприятие действительности в двух аспектах: динамическом – как мира действий, движений и эволюционном – как мира качественных состояний, „бываний“, в которых могут являться лица и предметы. Подобным же образом ... имена существительные ... могут выразить ... свойства или состояния» [Виноградов 2001: 345].

Новый поворот в исследованиях связывается со статьёй русского аспектолога Ю. С. Маслова и работой американского логика З. Вендлера («Verbs and Times»), в которой содержалась «первая получившая широкую известность классификация предикатов по характеру связи обозначаемых ими ситуаций с временем... На основе этой классификации были затем предложены более детализированные» [Кобозева 2000: 221–222]. Цель статьи Ю. С. Маслова «заключалась ... в том, чтобы, выделив наиболее важные группы глаголов, показать на практике возможность и важность такого изучения семантики видов, которое выводит конкретные особенности видовых значений и видовых свойств рассматриваемых глаголов из особенностей их лексической семантики, т. е., собственно говоря, из некоторых объективных свойств самих обозначаемых этими глаголами действий» [Маслов 1948: 316]; цель эта, как показало дальнейшее развитие языкознания, была достигнута в полной мере. В книге Дж. Лакоффа и М. Джонсона «Метафоры, которыми мы живём» (1980 г.) «вендлеровские классы были подняты до ранга онтологических (= таксономических) глагольных категорий» [Падучева 2000]. После того как «стало естественно соединить аспектуальную классификацию по Вендлеру и классификацию, основанную на ролевых характеристиках глаголов, вытекающую из работ Филлмора о семантическом падеже» [Падучева 2000], обсуждаемая проблематика стала связываться и с вопросами разработки схем толкования слова. Е. В. Падучева уточняет, что «существенное продвижение, достигнутое в более

поздних работах, состояло в осознании того, что естественным объектом семантического анализа являются не глаголы и даже не предикаты, а именно пропозиции» [Падучева 2008: 222], концептуализирующие разные типы ситуаций, что важно для настоящего исследования. При этом «предикат является главным, определяющим элементом в структуре пропозиции постольку, поскольку ситуация определяется не объектами, которые в ней участвуют, а теми отношениями, в которых они находятся» [Кобозева 2000: 220], а отношения, в свою очередь, задаёт «семантическое влияние глагола, которое распространяется на подчинённые сопровождающие существительные»¹ [Чейф 1975: 115]. В различных исследованиях выделялись дифференциальные признаки, задающие соотношение того или иного типа с осью времени (например, предикаты «качества» vs. «явления»), характером протекания обозначенных изменений («процессы» vs. «события»), активностью субъекта («действия» vs. «процессы») и т.д. [Селиверстова 1982], [Булыгина 1982], [Падучева 1996: 122–151]. Эти классификации, созданные при скрупулёзном изучении семантических и грамматических особенностей поведения различных типов предикатов, позволили значительно продвинуться в грамматическом описании (более всего – в решении аспектологических задач [Плунгян 2003: 248–249]), выявить различные особенности функционирования глаголов в русском языке.

В настоящей работе мы будем опираться на семантическую классификацию предикатов, предложенную Ю. Д. Апресяном [Апресян 2006: 75–110]. Это фундаментальная классификация: «такая классификация лексики, понятия которой имеют универсальный характер, т. е. используются во всех лингвистических правилах – морфологических (категории вида, залога и наклонения), словообразовательных, синтаксических, семантических, прагматических, коммуникативно-просодических, сочетаемостных и других. Из них самыми важными являются семантические правила» [Апресян 2006: 76]. Нашим целям соответствовали также следующие принципы этого подхода: «классифицируются лексические, а не грамматические значения» [Апресян 2006: 79], «сама классификация строится на строго семантических основаниях» [Апресян 2006: 80].

¹ Употребление терминов необходимо прояснить следующей цитатой: «При рассмотрении семантической структуры я мог бы прекрасно ... пользоваться терминами *предикат* и *аргумент* соответственно для *глагола* и *существительного*» [Чейф 1975: 114].

Кроме того, наш выбор был сделан после предварительного анализа одного из сборников Георгия Иванова на основании нескольких разных типологий предикатов. Классификация Ю. Д. Апресяна оказалась наиболее операциональной с точки зрения процедур отнесения того или иного предиката к определённому подтипу, количества и разнообразия подтипов, с одной стороны, отражающих разницу между созданными в поэтическом мире ситуациями, с другой – не дробящих их до степени, которая затруднила бы дальнейший анализ.

В названиях классов, выделенных в рассматриваемой работе, по возможности использовались слова естественного языка. Это 17 «главных классов»: действия, деятельности, занятия, поведения, воздействия, процессы, проявления, события, положения в пространстве, локализации, состояния, свойства, способности, параметры, существования, отношения, интерпретации. Отмечается, что некоторые классы глаголов в этот список включены не были [Апресян 2006: 83]; неисчерпывающее описание существующих классов вместе с органично присущей некоторым из них размытостью неизбежно сказалось на точности нашей работы: часть предикатов не относились нами к какому-либо классу. Впрочем, как показал анализ конкретных текстов, для поэтического языка исследовавшихся авторов неучтённые в классификации предикаты оказываются в меньшинстве. Некоторые из них мы выделяли в соответствии с логикой исследования. Так, заметно выделялась группа метаязыковых предикатов. Кроме того, наше внимание было привлечено отношением тождества¹, которое оказалось одним из признаков, отличающих отдельные сборники.

В настоящей работе предикат понимается как «лексема, обозначающая ситуацию» [НОСС: XLI], т. е. «кусочек действительности, реальной или только мыслимой, в котором некие объекты (люди, предметы, непредметные сущности) в какой-то момент времени и в каком-то месте связаны друг с другом определёнными отношениями» [НОСС: XLVI]. Одновременно при изучении стихотворений Георгия Иванова мы стремимся чётче выделить объект исследования и ориентируемся на более узкое понимание предикатов как

¹ Такие отношения не относятся к семантическим типам предикатов, однако они составляют один из основных типов логических отношений внутри предложения, который мы не сочли возможным игнорировать при анализе. «В предложениях тождества содержится утверждение идентичности объектов, обозначенных разными языковыми выражениями» [Арутюнова, Ширяев 1983: 9].

«глаголов, а также различных образований с „быть“ или его нулевой формой, которые могут выступать в функции сказуемого» [Семантические типы 1982: 3].

1.3.2. Исследования роли предикатов в языке художественной литературы

Немногочисленные исследования роли предикатов в языке художественной литературы предлагают интересный материал для сравнения, однако напрямую не касаются проблем, затронутых в настоящей работе. В докторской диссертации О. А. Цыпина [Цыпин 2003] используется расширительное понимание предиката, который изучается исключительно в рамках актуального членения; в качестве материала, богатого разнообразными формами выражения коммуникативной структуры предложения, привлекаются драматургические тексты Александра Вампилова. Эта работа отчасти следует традициям И. И. Ковтуновой, отмечавшей особую роль тематического членения при анализе повышенной предикативности поэтического синтаксиса и в некоторых случаях расширявшей понятие предиката до целого текста [Ковтунова 1986: 146–165]. Несколько работ сосредоточены на способах поверхностного выражения предикатов. Предметом диссертационного исследования М. А. Фокиной становятся «общезыковые и индивидуально-авторские способы и средства выражения предиката в авторских текстах» [Фокина 2006: 6], основной упор делается на сравнение общезыковой и характерной для идиолектов М. Цветаевой и Б. Пастернака частеречной принадлежности предикатов, также внимание уделяется лексико-тематическим группам существительных в предикатной функции и особенностям содержащих предикаты синтаксических конструкций. Семантико-синтаксические и морфологические особенности рядов однородных сказуемых в прозе В. Набокова изучаются в [Бабаева 2001]. Семантике видо-временных форм предикатов прошедшего времени и их функционированию в условиях разных коммуникативных регистров в рассказах И. А. Бунина посвящена диссертация Е. В. Никитиной [Никитина 2004]. Иной поворот темы при сохранении лексико-морфологической направленности наблюдается в исследовании В. А. Кузьменковой, посвящённом описательным предикатам в языке русских писателей XIX века, где анализируются структура и функции описательных предикатов в диахроническом аспекте [Кузьменкова 2004]. В работе Т. П. Ковиной

изучаются «лексические единицы в функции предиката в персонажной зоне романа „Дворянское гнездо“» [Ковина 2006: 7], т. е. выбор тех или иных лексико-семантических групп (и далее – лексико-семантических вариантов отдельных лексем и т.д.) при создании образов персонажей в тексте романа Тургенева, делается вывод о предпочтении предикатов характеризующего типа.

1.3.3. Стратегии отбора предикатов: количественный аспект

Исследование стратегий отбора предикатов началось с работы методом сплошной выборки: из сборников Георгия Иванова были выписаны и по возможности отнесены к соответствующему типу все предикаты. Данными об особенностях употребления тех или иных семантических типов предикатов в поэтической речи мы не обладаем. Некоторые имеющиеся сведения относятся к общенациональному языку, где «главным классом предикатов являются действия. Они составляют подавляющее большинство предикатов» [Апресян 2006: 89].

Результаты обобщены в таблице. В неё не вошли те типы предикатов, которые почти не представлены в идиолекте (например, деятельности, отношения) или представлены минимально и при этом распределены достаточно равномерно (параметры, интерпретации). Мы приводим следующие данные: общее количество словоупотреблений в сборнике, количество предикатов и их процентное отношение к общему количеству словоупотреблений, далее – разные типы предикатов (приводим процентное содержание – относительно общего количества предикатов). В нижней строке таблицы подсчитано, какой процент предикатов сборника составляют описанные в таблице предикаты (малочастотные и неопределённые случаи исключены), что позволяет оценить репрезентативность выборки и увидеть некоторые дополнительные особенности сборников.

		ООЦ12	ПС15	В16	Л22	С23	Р31	ПБС50	Ст58	ПД58	всего
словоупотр.		2418	2456	4475	3255	3593	2095	2269	3957	1825	26343
предикаты	n	508	447	895	565	665	415	488	780	315	5065
	%	21	18	20	17	18	20	21,5	19,7	17	19
действие		20,5	29	22,7	12	20,1	11,3	19,9	24,6	24	20,8
процесс		23	14	11	21,8	17,7	19,7	14,7	13,2	13,6	16,1
состояние		25,4	16	22,6	24	21,2	25,3	20,7	24,5	22,2	22,6
проявление		7,9	9	5,7	8	7,8	4,5	4,9	4,4	3	6,2
воздействие		5	4,5	3,2	2,5	2,9	2	0,8	1	0,9	2,6
существование		3,2	4,2	3,3	3,7	2,7	13,2	7,6	5,9	6,3	5,2
занятие		3,7	1	9	7,8	8,4	4,7	4,3	4,2	6,3	5,8
свойство		4,9	7,6	7,3	8	7,7	9,1	9,2	5	8,6	7,3
тождество		1,6	2,2	2	2,8	1,5	3,7	3,6	5,5	2,5	2,9
% охваченного		95,2	87,5	86,8	90,6	90,1	94,3	86	88,3	87,4	89,5

Как можно увидеть, общее содержание предикатов в сборнике колеблется в пределах 17–21 %, показывая замечательную стабильность.

В большинстве сборников наиболее распространёнными оказываются предикаты состояния, за ними с небольшим отрывом следуют действия, что соответствует представлениям о лирике как о роде литературы, в котором «самонаблюдение и глубоко личная трактовка переживания становятся ... основным методом художественной выразительности» [Квятковский 1966: 145]. Впрочем, необходимо помнить о том, что предикаты состояния не соотносятся однозначно с выражением внутреннего состояния человека, хотя и связаны с ним в значительной степени. Третий по распространённости тип предикатов – процессы. Далее следуют свойства, проявления и т.д. В среднем наименее распространёнными оказываются предикаты воздействия и отношения тождества.

Интересный материал для анализа представляют собой данные о распределении типов предикатов по отдельным сборникам. Отметим проявившиеся закономерности.

В самом общем виде можно отметить некоторую выраженность разницы между «петербургским» и эмигрантским периодами творчества Георгия Иванова. В первой половине в целом больше используются предикаты проявления и воздействия, во второй – предикаты существования и отношения тождества.

По количеству предикатов действия на фоне самого значительного снижения процента состояний резко выделяется сборник «Памятник славы». По-видимому, такая картина объясняется особенностями сборника, в самом деле не очень характерного для поэта, который позже только шесть стихотворений перенёс в другие сборники, а «от всех прочих отрёкся навсегда» [Витковский 1994: 9]. «Памятник славы» был в основном собран из стихов, приуроченных к разным событиям военного времени и печатавшихся в патриотическом журнале «Лукоморье». Соответствующая тематика (военная и околовоеенная), жанровые особенности (много стихов балладного типа) неизбежно вносят в поэзию Георгия Иванова необычную для него эпическую струю, т. е. являются «повествованием о событиях» [ЛЭ 1925: 1128]. В создании картины мира военного времени реализуются стратегии, связанные с фокусировкой внимания на событийном ряде и, по-видимому, некоторым отчуждением субъекта – роль состояний (разного рода – человека, природы) снижается. Такой эффект достигается увеличением количества предикатов действия и уменьшением количества предикатов состояния.

Ещё один резкий скачок показателей, который сразу обращает на себя внимание, происходит в «Розах»: это 13,7% предикатов существования (на фоне средних 5,2%) и 3,7% тождеств (в среднем отличается не намного – 2,9%, но до «Роз» показатель меньше, а после – больше) при значительном снижении процентного состава действий – 11,7% (на фоне средних 20,8%). Это сборник особенный: первый из написанных Георгием Ивановым в эмиграции, он был «напечатан в Париже издательством „Родник“ в начале 1931 г. ... и получил прессу, в лестности тона не сравнимую с откликами на все предыдущие издания Г. И. вместе взятые» [ГИ: 578–579]. После его издания «некоторые критики русского зарубежья (Адамович и др.) объявили Г. Иванова „первым поэтом

русской эмиграции“» [СС: 605]. Характеризуя сборник, Владимир Марков пишет: «Ivanov suddenly becomes a poet of momentous themes ...: death, emptiness, cold, the nature of happiness»[Markov 1977: 160], одновременно замечая, что «it was hardly a „new“ Ivanov, however»¹ [там же]. И действительно, уже количественные показатели свидетельствуют как об особом положении самого сборника, так и о том, что, начиная с «Роз», в поэтическом мире Георгия Иванова происходят некие изменения: в целом меняется соотношение предикатов проявления и воздействия, с одной стороны (их роль уменьшается), и тождества и существования, с другой (их количество возрастает). Интерпретация этих показателей требует дальнейшего рассмотрения проявляющихся в идиолекте стратегий, здесь мы отметим лишь, что значительную долю предикатов существования составляет отнесённое нами к такому слову *нет* (которое «в собственно отрицательных предложениях ... заключает в себе значение отрицания, наличия, существования» [АГ80-II: 404]).

Есть ещё только один сборник, в котором заметно уменьшается количество предикатов действия, – «Лампада», выпущенная в 1922 году в Петрограде и с некоторыми изменениями перепечатанная в 1923 году в Берлине [ГИ: 541]. Отметим, что при этом одного из самых высоких показателей достигают в нём предикаты проявления и процесса. Исследователи расходятся во мнении о значении сборника в творчестве Георгия Иванова: если Г. И. Мосешвили подчёркивает, что он задумывался поэтом как итог раннего творчества [СС: 595], то А. Ю. Арьев настаивает на том, что «ни в коем случае „Лампаду“ нельзя называть итоговым сборником „петербургского периода“ Г. И., каковым, несомненно, являются „Сады“» [ГИ: 541]. В любом случае, сборник, очевидно, составлялся автором с целью отразить особенности его раннего творчества (он имеет подзаголовок «Собрание стихотворений. Книга первая»). Нужно учесть, что в нашем анализе мы пользовались изданием, которое исключает уже представленные в других сборниках стихи, тем самым сокращая «Лампаду» вдвое. Такой подход, искажая общее впечатление от целостности сборника, позволяет сосредоточиться на специально отобранных стихах преимущественно середины 1910 гг., не вошедших в ранние издания [ГИ: 541]. Таким образом, можно сделать предварительный вывод, что для творчества Георгия Иванова середины 1910-х

¹ «Иванов внезапно становится поэтом значительных тем ...: смерти, пустоты, холода, природы счастья ... Это, однако, едва ли был „новый“ Иванов».

годов выявленное соотношение предикатов является характерным. Вопрос о том, результатом каких стратегий становятся такие показатели, потребует более детального рассмотрения.

1.3.4. Стратегии отбора предикатов: сравнение

По материалам анализа стихотворений М. Ю. Лермонтова, В. Ф. Ходасевича, И. А. Бродского была составлена таблица, аналогичная приведённой выше. Для изучения отбирались стихотворения, общий объём словоупотреблений в которых соотносим со средним объёмом сборника Георгия Иванова.

		Лермонтов	Ходасевич	Бродский	всего
словоупотр.		3189	4766	2512	10467
предикаты	n	600	860	477	1937
	%	18	18	19	18,5
действие		19,3	30	22,4	
процесс		13,7	18,5	11,9	
состояние		29,7	19,6	24	
проявление		2,3	3,6	3,1	
воздействие		3,5	1,3	1,9	
существование		5,7	3,5	5,4	
занятие		3,8	6,5	0,8	
свойство		4,7	6,4	9,6	
тождество		2,2	1,3	5,7	
<i>% охваченного</i>		<i>84,9</i>	<i>90,7</i>	<i>84,8</i>	

Возможно, наиболее примечательной закономерностью, которую показывает таблица, является процентное отношение предикатов к количеству проанализированных словоупотреблений: оно держится в тех же пределах 17–21%, что и в творчестве Георгия Иванова разных периодов. Отсюда возникает гипотеза, требующая, конечно, проверки в дальнейших исследованиях и состоящая в том, что, по-видимому, такой процентный состав предикатов является характерным для

классической (в широком понимании) русской лирической поэзии XIX века и наследующей её традиции поэзии XX века. Продолжение работы над этой темой потребовало бы расширения временных рамок рассматриваемых текстов, уточнения принципов отбора анализируемых предикатов (мы надеемся, что, несмотря на возможность вышеупомянутых неточностей в нашем анализе, получение общей картины достаточно верифицируется единообразием применяемых в нашей предварительной работе процедур), рассмотрения текстов, принадлежащих значительно отличающимся друг от друга поэтическим системам. Кроме того, необходимо сопоставление с прозой. Нам известны только сделанные М. О. Лопатто и приведённые В. В. Виноградовым подсчёты глаголов в «Пиковой даме» (40%) и «Мёртвых душах» (31%) [Виноградов 1934: 183], которые указывают, что процент предикатов в прозе, по-видимому, приблизительно в два раза больше, чем в поэзии. Разница показателей в этих произведениях значительнее, чем в наших данных у разных поэтов, но не исключено, что, если учесть не только глагольные предикаты, показатели как-то сблизятся.

1.3.4.1. М. Ю. Лермонтов

Из лирики М. Ю. Лермонтова 1840 и 1841 годов было выбрано 30 стихотворений, содержащих 3189 словоупотреблений.

Влияние Лермонтова на развитие русской поэзии трудно переоценить. Оно касается, кажется, всех возможных уровней стиха: от метра (см. многочисленные примеры в [Гаспаров 2000]) до самых разных содержательных областей (см., например, размышления Е. Г. Эткинда о проблеме поэтической личности у Б. Пастернака [Эткинд 1997: 470–483]). «В поэзии Лермонтов вышел за пределы оды и элегии и создал новые, свободные жанры интимной и публицистической лирики. Влияние его стиха, языка и тем сказывается во всей последующей поэзии...» [Эйхенбаум 1939: L] и, несомненно, в поэзии Георгия Иванова (для возникновения интереса к этой проблематике достаточно было бы уже стихотворения «Мелодия становится цветком...»). Темы и мотивы «в диалоге Г. Иванова с лермонтовским текстом» разбираются в диссертации А. Е. Рыловой [Рылова 2006: 100–108]. Полученные в результате анализа предикатов данные не сильно отличаются от соответствующей картины в идиолекте Георгия Иванова. Можно отметить, что здесь самый большой во всём проанализированном

материале процент предикатов состояния. И в данном случае это во многом связано именно с состояниями человека, которые непосредственно называются в тексте. У Лермонтова не самый высокий показатель для действий и проявлений, количество же воздействий соотносимо с ранним периодом творчества Георгия Иванова.

1.3.4.2. В. Ходасевич

Уже в статье Владимира Маркова «Georgy Ivanov: nihilist as light-bearer», одном из первых исследований творчества Георгия Иванова, появилось сравнение его с Владиславом Ходасевичем, «вторым», по убеждению Маркова, поэтом русской эмиграции [Markov 1977]. Были и прижизненные попытки оценочного сопоставления этих поэтов [Крейд: 248–252].

Выбранный для сопоставления сборник «Путём зерна» (1920 г.) знаменует изменения в поэтике Ходасевича, переход к зрелости, сформировавший основные особенности его лирики, которые отражаются и в последующих книгах. Новые принципы затрагивают самые разные стороны идиолекта: меняется авторское мировоззрение, в стихах появляются прямота, острота, откровенность, новые композиционные ходы – соединение запредельного человеческого миропонимания и почти шокирующей детализации, на первый план выдвигается тема смерти, окончательно складывается образ поэта, развиваются новые стихотворные формы, ориентация на поэтическую традицию, сохраняясь, видоизменяется, уже не впитывая в себя великих предшественников, но тонко полемизируя с ними [Богомолов 1989: 20–30]. Объём сборника – 44 стихотворения, 4766 словоупотреблений – позволяет сделать репрезентативную выборку.

Процентное соотношение разных типов предикатов показывает результат, соотносимый с данными, которые получены при анализе стихотворений Георгия Иванова. Можно отметить несколько повышенное содержание действий и пониженное – проявлений. В целом же заметна близость состава предикатов «Посмертному дневнику». Примечательно, что эти сборники очень близки и по многим особенностям поэтики, тематическим (тема смерти) и композиционным (например, активное использование противопоставлений), сближает их и активная позиция по отношению к поэтической традиции, и образ лирического героя – поэта, близкого к смерти.

1.3.4.3. И. Бродский

И. Бродский – поэт одного из следующих поколений, но многое связывает его с Серебряным веком. Попытавшись выделить материал для анализа, который отличался бы некоторой целостностью, мы выбрали близкие по дате создания произведения (1971–1976 годов): «Натюрморт», «24 декабря 1971 года», «Письма римскому другу», «Часть речи», всего 2512 словоупотреблений.

Одной из ключевых черт поэтики Бродского исследователи считают «стремление скрыть свое личностное, слиться с миром. Мир, в свою очередь, ... предстает как объективное положение вещей и не связан с человеком» [Богомолова 2005: 9]. Нас интересовало, проявляется ли такая стратегия отчуждения лирического субъекта и объективизации картины мира в использовании предикатов. С поэзией Бродского М. И. Шапир связывал последние по времени радикальные изменения в русском стихотворном синтаксисе [Шапир 2003] (см. также исследования специфики синтаксических конструкций у Бродского – [Богомолова 2005], [Војић 2007]). Можно было бы ожидать, что анализ предикатов покажет, какие изменения произошли в этой составляющей поэтического дискурса, и подскажет пути интерпретации соответствующих показателей.

Однако полученные данные не выявили резкого разрыва с предшествующей поэтической традицией: количество большинства предикатов соотносимо с показателями позднего Георгия Иванова. По сравнению с ним можно отметить низкий процент занятий и высокий – свойств. Самыми же выделяющимися оказываются отношения тождества с самым высоким процентом из всего проанализированного материала. Это помогает уточнить один из способов реализации стратегии представления мира как объективного положения вещей – в картине поэтического мира Бродского логические отношения выделяются в большем объёме, чем в других идиолектах, что указывает на их особое значение.

1.3.5. Стратегии отбора предикатов: модификации

При анализе текстов, включавшем отбор и классификацию предикатов, обнаружили некоторые особенности их функционирования, которые можно связать с определёнными когнитивными стратегиями изучаемой языковой личности.

Для осознания сути одной из таких стратегий необходимо ещё раз обратиться к понятию предиката, для которого в данной работе принимается определение «лексема, обозначающая ситуацию» [НОСС: XLI]. Так понимаемый предикат оказывается одним из ключевых элементов в построении поэтического мира, поскольку именно он указывает на тип отношений между составляющими этот мир объектами. В случае с поэтическим идиолектом, когда мир создаётся в дискурсе, набор возможных и используемых предикатов задаёт возможный для этого мира набор ситуаций.

Анализ предикатов в стихотворениях Георгия Иванова показывает, что в некоторых ситуациях предикаты не совпадают с регулярно используемыми соответствующих случаях в обыденном языке, т. е. при том же наборе объектов, исходном и конечном положении дел происходящее описывается иначе. Например, у Георгия Иванова: *Июль глядел в окно*. Здесь использован предикат занятия, тогда как в нехудожественной речи эквивалентное выражение содержало бы предикат существования (*Был июль*).

Такая возможность разных способов выражения одного смысла вообще заложена в языке. Как писала Р. М. Фрумкина, уточняя, что входит в значение слова, и обращаясь в связи с этим к понятию конверсии, «объект рассмотрения – „то, что описывается по-разному“, – это внеязыковая ситуация, это мир „Действительность“, точнее – определенный фрагмент этого мира. Схема ситуации, взятая независимо от точки зрения „рассказчика“ такова: ‘вначале А, затем – В’. Появляется рассказчик, который может описать эту ситуацию разными способами: если меняется „точка зрения“ или логический акцент, то мы имеем различия в десигнатах при тождестве денотатов» [Фрумкина 1979: 154–155]. Семантическая структура языкового выражения отражает и концептуальную структуру фрагмента действительности, и «описание соотношения между разными концептами одного фрагмента – это осмысленная лингвистическая задача: каждой концептуализации соответствует свое высказывание» [Падучева 2003]. Чтобы определить специфику поэтического мира, мы выделяем в идиолекте Георгия Иванова повторяющиеся схемы ситуаций, выявляя тем самым типичные варианты отражения поэтической «Действительности».

Поясним наше положение следующим примером. Высказывание *луч зари горит на окне* неминуемо будет отнесено любым носителем языка к сфере художественной речи. Хотя все слова нейтральны и понятны, в обыденной ситуации мы скажем нечто вроде *вон луч* или *луч светит*. При чтении такой поэтической строки прямые номинативные значения слов прочитываются как несоотносимые друг с другом: луч как «узкая полоса света» [МАС] не может «поддаваться действию огня» [МАС], т. е. гореть. В таких случаях есть два выхода: трактовать значение одного из слов как метафорическое или считать, что само словосочетание основано на метафоре. При этом возникает вопрос, когда приписывать слову переносное значение, где граница, на которой это значение входит в структуру слова [Зализняк 2002: 52]. Наше предположение состоит в том, что такая граница может быть связана с типом дискурса, в котором регулярно используется то или иное сочетание слов (в случаях нерегулярного словоупотребления речь идёт об индивидуально-авторской метафоре). «Суть метафоры – это понимание и переживание сущности ... одного вида в терминах сущности другого вида» [Лакофф, Джонсон 2004: 27], гласит когнитивная теория метафоры. Этот мыслительный процесс необходим для обработки поступающей информации, поэтому метафора – один из инструментов познания, который даёт возможность эффективно использовать уже имеющиеся у человека данные и успешно взаимодействовать с новыми. Результат таких когнитивных операций – языковая модель мира – «закреплена и выражена в первую очередь в языке, в его лексике и значимых грамматических категориях» [Урысон 2003: 12]. Можно предположить, что языковая картина мира не совсем однородна в разных типах дискурса. Язык художественной литературы и особенно поэтический язык обладают дополнительным, накладывающимся на общезыковую картину, набором типичных для него мыслительных «инструментов». Поэтому если метафорическое употребление характерно для обыденного языка, который является основой и для художественного дискурса, то такие значения можно считать присущими слову, а их метафорическую основу рассматривать в рамках общезыковой наивной картины мира (*Осень пришла* – такой предикат действия во всех типах дискурса используется вместо предиката существования, поэтому и сам глагол *приходить* в таком значении можно считать предикатом существования, он обозначает

«типичный способ существования объекта» [Апресян 2006: 95–56]). Если же их использование ограничено тем или иным типом дискурса, то точнее было бы говорить о специфических для этого типа метафорах и специфическом моделировании мира. Мы здесь входим в область вопросов о соотношении творимого и воспроизводимого в речи: «Насколько велик объем того языкового материала, который говорящей должен запомнить в готовом виде, если он хочет правильно понимать и быть понятым на данном языке? Насколько, с другой стороны, велик объем того языкового материала, который говорящий не запоминает в готовом виде, а конструирует непосредственно в процессе порождения/понимания текста?» [Плунгян, Рахилина 1996: 5].

На практике последовательно различать эти два явления (метафору и производное значение) достаточно сложно. Средний грамотный носитель литературного языка с детства привыкает к ним и, по-видимому, с трудом осознаёт какую-то его устойчивую часть как особую область: в словарях сфера употребления переносных значений специально не оговаривается, поэтому значения, входящие в структуру слова, и значения, связанные с ограниченным кругом поэтических метафор, получают равный статус. В то же время мы имели возможность убедиться в том, что в некоторых случаях и носитель языка может свидетельствовать о существовании описываемой границы. Работая с воспитанниками психоневрологических интернатов, которые являются полноценными носителями языка (с ограниченным владением разными регистрами и переключением между ними, но без нарушений в грамматике), мы сталкивались с ситуациями, когда поэтическая метафора настолько распространённого типа, что средний носитель языка не сразу опознаёт её метафорическую природу, вызвала требование специального подробного комментария, хотя общеязыковые метафоры свободно используются теми же людьми. Например, рассуждения о строке *И луч зари горит прощальный и отцветает на окне* были такими: «*Прощальный* – это значит вечер, на закате. *Отцветать* – это непонятно. *И горит* – это как? Луч может светить, он не может гореть».

Итак, мы попытаемся описать некоторые из специфических поэтических ситуаций, выстроив типологию встретившихся нам у Георгия Иванова поэтических модификаций, связанных с предикатами. В примере выше присутствует не

предикат проявления (человек видит, как луч *светится*), а предикат процесса. Таким образом мы намечаем пути ответа на вопрос: в чём специфика набора ситуаций в изучаемом идиолекте и поэтическом дискурсе в целом по сравнению с тем, который характерен для наивной картины мира, представленной в языке, с научной моделью мира? Представляются важными различия между наивной и собственно языковой картинами мира, на которые указывает, например, Е. В. Урысон [Урысон 2003: 11–12], однако мы не учитываем их в работе, т. к. в настоящее время недостаточно данных, на которые можно было бы опереться в исследовании, и приходится констатировать, что вопрос этот требует специального изучения.

Основная часть модификаций группируется в нескольких типах контекстов, которые описывают такие сферы поэтического мира, как «природа», «внутреннее состояние человека», «существование человека», «деятельность человека», «артефакты» и широкую область, которую можно обозначить как «время и пространство». Есть также и несколько промежуточных областей, которые будут описаны отдельно. Артефакт понимается как «предметы, созданные и используемые человеком» [Шадрина 2006: 4]. Мы будем анализировать наиболее распространённые модификации по сборникам, чтобы иметь возможность увидеть происходящие изменения в стратегиях их использования.

Типы модификаций обозначаются сокращениями вида «проявление как воздействие», что означает «ситуация, для которой в русском языке прототипическим выражением является пропозиция с предикатом проявления, в рассматриваемом контексте представлена пропозицией с предикатом воздействия». Т. е. после «как» – использованный в разбираемом контексте тип предиката, а перед – его эквивалент вне художественного языка. Так, в примере ниже *объяла* – это предикат воздействия, а проявление – тип предиката, который мог бы использоваться в общеязыковом выражении той же ситуации.

1.3.5.1. «Отплыть на о. Цитеру» (1912 г.)

1) Природа

Процесс/проявление как воздействие

- *И мрака чёрная тряпина Меня объяла тяжело (23)*

Этот пример осложняется дополнительными значениями, связанными с эмоциональной сферой человека. Однако первый смысловой пласт в контексте стихотворения – это описание вечера. Перцептивная рамка («я вижу, что стало темно») нейтрализуется, активным действующим субъектом в пропозиции становится природная сила.

Процесс/проявление как действие

- *Солнце за ткани тумана прячется чаще* (127) (человек перестаёт видеть солнце за туманом, антропоцентрическая модель ситуации реконструируется в любом случае, т. к. прятаться солнце может от кого-то, кто является наблюдателем по эту сторону тумана)

Проявление как действие

- *к реке, где шепчут тростники* (1) (слышный субъекту шорох тростника изображён как речевое действие)

- *ропщет у ног прибой непокорный* (128) (слышный субъекту шум прибоя изображён как речевое действие)

В этой группе природные объекты одушевляются и благодаря этому оказываются способными совершать действия. Мы реконструируем в этих ситуациях предикаты проявления, т. к. происходящее тем или иным образом может восприниматься человеком, а контекст стихотворения указывает на ситуацию актуального восприятия.

Особенную группу составляют случаи, когда при описании восприятия вместо предиката проявления не просто используется предикат речевого действия, который замещает некий звук, а ещё и сообщается, о чём идёт речь: вводится прямая речь, заполняется валентность темы или содержания¹. Своеобразие этой группы ещё и в том, что ситуацию проявления в некоторых случаях реконструировать оказывается сложно: понятно, что субъект воспринимает сообщение, но неясно, связаны ли с этим какие-то звуки (как звучит небо?). В этих пропозициях каким-либо элементам природного мира (растения, небо) приписывается роль субъекта действия (*небо шептало*), тем самым они становятся одушевлёнными участниками диалога с воспринимающим. Темой сообщения может быть то или иное обращение к внутреннему состоянию лирического

¹ В понимании [НОСС XLVII].

субъекта стихотворения, который в некоторых контекстах таким образом претерпевает определённое расщепление. С одной стороны, он остаётся субъектом восприятия (слышит *шелест сада*, видит *высь*). С другой стороны, его эмоции, состояния, предчувствия отчуждаются от него и становятся не сопровождением его наблюдений, а некой независимой сущностью, о которой говорят объекты восприятия. Темой сообщения также может стать течение времени и его связь с судьбой лирического субъекта.

Особенно часто таким образом употребляется глагол *шептать*. У него есть значение «издавать какие-л. тихие звуки (слабый шум, шелест и т. п.)» [МАС], однако первое значение глагола («Говорить, произносить очень тихо, шепотом» [МАС]) актуализируется введением прямой речи или заполнением валентности темы или содержания.

- *Шелест сада грустно-знакомый Неотступно шепчет: «Усни»... (27)* (здесь формальным субъектом становится сам звук, а альтернативным описанием может быть «в шелесте сада слышится» – «слушая шелест сада, воспринимающий этот шелест субъект начинает засыпать»);
- *Уже пустая шепчет *высь* О часе горестном и близком (16)* («глядя в пустое небо, субъект думает о своём будущем»; в стихотворении речь идёт о наступлении ночи, которое вызывает у лирического героя явное смятение, в таком контексте ожидание «горестного часа» можно отнести и к самой уже одушевлённой *выси*);
- *Небо шептало, что осень пришла (28)* (здесь, по-видимому, можно говорить об отчуждении знания субъекта, который «заметил/осознал, что пришла осень, всмотревшись в небо»);
- *О желаньях утолённых Напевают камыши (3)* (во внеязыковой действительности желания и камыши никак не связаны; сообщение о существовании этих желаний, т. е. о чувствах лирического субъекта, приписывается камышам, при этом используется, как и в предыдущих случаях, глагол речевого действия; здесь неясно, какие характеристики камышей вызывают у субъекта мысли «о желаньях утолённых», это может быть и просто вид камышей, и какой-то производимый ими звук, наконец, камыши могут быть никак не связаны с состоянием субъекта, важно сообщить о

нём, поэтому им приписывается такая связь; сообщение оказывается посвящено состоянию, отделённому от человека).

Проявление как занятие

- *Заиграли лучи в киоте (37)* (Значение, возможно, общеязыковое: сложно определить, принято ли подобное словоупотребление в обыденной речи. Отблески на киоте представлены как игра лучей.)

Проявление/существование/свойство как процесс

- *закат, пылающий далече (16)*
- *в небе пылают кровавые зори (17)*
- *Ярые пылают лучи (37)*
- *Раскрываясь, пылает розан (37)*
- *Азалии горят закатом страстно (25)*
- *Когда горит аквамаринами Золоторогая луна (40)*

В пяти приведённых примерах используются два синонимичных глагола – *гореть* и *пылать*, которые описывают либо цветы, либо окраску неба (или одного из небесных тел – луны). Эти объекты описания, в свою очередь, оказываются связанными между собой. Мы относим эти предикаты к проявлениям, т. к. они связаны со зрительно воспринимаемыми признаками. По-видимому, словосочетания *горит аквамаринами* и *горят закатом* представляют собой развитие узуальных словосочетаний *гореть (каким-либо) огнём/пламенем*. В таких случаях огонь или пламя всегда характеризуются либо по цвету, либо по яркости. Атрибут этих словосочетаний указывает на зрительно воспринимаемую манифестацию (если воспользоваться одним из смысловых признаков лексемы *пламя*, описанным в [НОСС]) процесса горения. Этот компонент в рассматриваемых контекстах замещается в одном случае названием драгоценных камней, в другом – указанием на цвет неба при заходящем солнце и/или время захода солнца. По-видимому, именно характеристики процесса оказываются в фокусе при использовании конструкций такого типа; обозначать само наличие пламени потребности нет, так как оно, в отличие, например, от дыма, всегда присутствует при обычном горении. В значении глагола *гореть* – «‘Материальный объект X излучает свет и тепло, постепенно уничтожаясь под действием высокой температуры’» [Апресян 1991: 17] – актуализируется компонент «излучать свет

(такого цвета, как)», и здесь ключевым для понимания авторской картины мира становится то, с чем сравнивается этот цвет. Одной из языковых универсалий является привлечение для описания цвета такого объекта, который является прототипическим референтом в соответствующей культуре [Ермакова 2007: 35]. Соответственно, в поэтическом мире изучаемых текстов *закат* и *аквамарины* мыслятся именно как прототипические (или близкие к ним) объекты, смещая характеристики этого мира относительно общезыковых. Особенно ярко это свойство *заката* проявляется в контексте *азалии горят закатом страстно*, не позволяющем представить однозначно определённую картину. В русской языковой картине мира закат не обладает одним фиксированным цветом, а опорой для сравнения скорее послужит конкретный наблюдаемый объект, цвет которого – его постоянный признак, но для языковой личности, бытие которой связано с этим стихотворением и традицией поэтического дискурса, такое сравнение оказывается нормальным. При такой расстановке акцентов *гореть* сближается с предикатами существования, обозначая не процесс горения, но способ бытия объекта, и даёт возможность указать на цветовые характеристики.

Пылать, по-видимому, отличается от *гореть* интенсивностью внешнего проявления обозначенного процесса (*пылать* – «гореть ярким пламенем» [БАС]). В одном из контекстов компонент ‘интенсивность’ поддерживается и ещё одним определением (*ярый* – «чрезмерный, крайний в своем проявлении, необычайный по силе, интенсивности» [МАС]). В первых двух контекстах *пылать* также сближается с предикатами существования: фактически, сообщается, что *в небе зори*, а *далече – закат*. Использование предиката процесса вносит в картину динамичность, т.к. этот тип предикатов связан с изменением объектов. Эта особенность, вероятно, способствует и использованию его в контекстах типа *Раскрываясь, пылает розан*, где два предиката оказываются дополнительно связанными благодаря общему для них семантическому компоненту ‘изменение’. Сообщается о том, что цветок, по-видимому, красного или похожего цвета, раскрывается. При этом первый и основной процесс выносится в полупредикативную форму (*раскрываясь*), а свойство включается в способ существования, перемещается на более коммуникативно значимую позицию и передаётся глаголом со значением наблюдаемого процесса.

Использование обоих глаголов в контексте со словом *закат* приводит к следующим размышлениям. Это слово обозначает явление, которое имеет место вечером, и регулярно используется метонимически – для обозначения конца дня (ср. выражение *на закате дня*). Горение связано с расходом горящего материала: это процесс, обозначенный глаголом, в котором есть семантический компонент ‘перестаёт’ [Апресян 2006: 87], нечто горящее перестаёт существовать. Таким образом, смысл, связанный с концом, исчезновением, дополнительно выделяется, т. к. передаётся и предикатом, и его актантом.

- *В пруды ... Луна роняет янтари* (1)

Свет разделяется на мелкие материальные объекты, представляется как драгоценный камень, который отделяется от луны.

- *метались рубины по брызгам* (14) (описание рубинового отблеска на волнах моря)
- *солнце разлилось по спелым вишням* (20)

Солнце здесь метонимически (указание на объект по источнику) обозначает свет, который концептуализируется как жидкость, которая попадает на освещённые предметы.

- *и утонет месяц ясный, Не осилив звёздных пут* (19)

Значение глагола *тонуть* (и однокоренных) – «становиться незаметным, невидимым среди чего-л.» [МАС] нередко встречается в художественном дискурсе. Сразу вспоминается пастернаковское *Он потонул в тумане, исчез в его струе*, представляющее небо как водоём, как и стихотворение Георгия Иванова. Глагол как бы называет причину того, что месяц перестаёт быть виден.

Процесс как действие

- *Солнце ... Своим мечом – сиянием пыльным – Землю ударило плашмя* (20)
- *Но с зарёй светло и гневно Солнце ввысь метнёт огонь*

В этих контекстах процессы («становится темно/светло») представлены как действия: первым актантом является неодушевлённая сила, как при предикатах воздействия, но солнце здесь сближается с одушевлённым субъектом. Происходящие изменения связаны с наличием/отсутствием света, источник которого одушевляется, а свет концептуализируется как некий ограниченный в физическом пространстве предмет, с которым могут производиться какие-то

действия. В первом примере этот предмет сравнивается с мечом, т. е. артефактом, который сделан человеком.

- *Уже медлительная ночь Свой надвигает призрак чёрный*

Этот процесс («становится темно») близок проявлению, поскольку указан воспринимаемый признак – цвет. Свет (его отсутствие), как и в предыдущих примерах, приобретает свойства некоего объекта, который можно перемещать в пространстве. Одновременно этот контекст указывает и просто на наступление тёмного времени суток, т. е. замещает предикат существования, который, как и в рассмотренных выше случаях, реализуется как наблюдаемый процесс, дополнительно представленный как действие (т. е. *наступает ночь – (признак/следствие) темнеет = ночь надвигает призрак чёрный*).

- *Вновь сыплет осень листьями сухими На мёрзлую землю*

Здесь также можно говорить о предикате существования (*наступает осень*), который входит в поэтический мир как наблюдаемый процесс (*падают листья*), его поэтической модификацией становится осуществляемое активным субъектом действие (*осень сыплет листьями*).

- *Вновь солнце Божие плывёт, деля туманы, К обманному раю*

В этом контексте сложно отделить действие от процесса, однако указание цели (направления) движения способствует восприятию предиката как действия, а не просто перемещения солнца. Один из коннотативных компонентов значения глагола *плыть* – плавность движения – оказывается ключевым при развитии переносного значения, которое регулярно используется в языке художественной литературы, но, по-видимому, не употребляется в обыденной речи (что подтверждает Национальный корпус русского языка). Смещение предиката к значению действия изменяет и характеристики его субъектного актанта, который сближается с живыми существами. Отметим также, что и здесь выбор предиката увеличивает количество наблюдаемых признаков процесса, добавляя свойство этого движения (плавность).

- *Быстрые бегут облака*

В этом контексте отделить процесс от действия ещё сложнее, здесь вошедшее в словарь значение этого предиката как предиката процесса («быстро

двигаться в одном направлении (о предметах неодушевлённых)» [БАС]), по-видимому, уже можно считать вошедшим в значение слова.

Существование как действие

- *Звёзды вечера перед Божьим престолом Засветили тихие огни*

Ситуация, стоящая за языковым выражением в этом контексте, похожа на описанную выше (наступление ночи). Появление на небе звёзд в языковой картине мира связано с предикатом существования (в научной это было бы скорее проявление, т. к. звёзды есть там всегда, а ночью лишь становятся видны). Благодаря предикату действия здесь также появляется олицетворение, и свет отчуждается от его источника. Последнее дополнительно проявляется в том, что используется существительное *огонь*, в то время как узуальным словосочетанием является *свет звёзд*. По-видимому, это связано с тем, что в языковой картине мира звёзды воспринимаются не как горящие, а лишь как излучающие свет объекты.

2) Состояние человека

В некоторых из описанных ниже случаев сложно отделить действие от воздействия («первым актантом которого является не агенс, наделённый суверенной волей, а какая-то неодушевлённая сила» [Апресян 2006: 87]), т.к. диагностический признак «намеренность» или «ненамеренность» действия в контекстах не определяется. Более выраженное олицетворение субъекта и конструкции с активным залогом смещают тип предиката к действию, менее выраженное и пассивный залог – к воздействию.

Состояние как действие

- *Заветный сон в душе моей Расцвёл и дал стремленью крылья*

При этой модификации внутреннее состояние человека предстаёт как результат действия некой силы, в большей или меньшей степени самостоятельной.

В первом примере такой силой становится *сон*, «то, что снится», в переносном значении используется как синоним мечты [БАС]. Т. е. мечта *окрыляет* лирического субъекта (окрылять – «приводить в состояние приподнятости, душевного подъёма» [БАС]). Этот предикат воздействия представлен описательным предикатом, в основе которого – действие (*дать*). Поскольку первый актант у прототипических действий обычно бывает активным субъектом, такая модификация отделяет *сон-мечту* от развития *стремления*

больше, чем предикат-воздействие, указывающий на отношения причинности. *Стремление* же, которому можно *дать крылья*, выступает, таким образом, как контрагент и при этом как тело, которое может эти крылья присоединить. Во внутреннем мире человека выделяются состояния, которые проявляют не зависящую от него активность, живут внутри своей жизнью. К этому контексту нужно сделать ещё одно примечание. Стихотворение, из которого он взят, называется «Икар», в нём от первого лица описывается известная трагическая история этого персонажа. Поэтому здесь можно говорить об игре слов: описание внутреннего состояния выглядит как перефразирование глагола *окрылить*, а сюжет подсказывает метонимическое прочтение, при котором *стремление* используется вместо *воплощение стремления* (т. е. обретение Икаром крыльев). Таким образом, на выбор предиката повлияла возможность неоднозначного понимания выражающего его глагола: употреблён такой вариант, который позволяет теснее связать разные элементы в мире стихотворения – внутреннее состояние персонажа и события его жизни.

- *Мной владеет странная истома, Жаля душу, как прожитые дни*

Глагол *жалить* используется при определённых видах субъекта – насекомых и змеях. Воздействие, оказываемое на «я»-субъекта состоянием истомы, метафорически концептуализируется как такое действие, которое производит насекомое или змея. Признаком, позволяющим сопоставлять эти предикаты, по-видимому, является следствие подобных ситуаций – болезненное состояние «я»-субъекта, метонимически обозначенного словом *душа*. Здесь имеет место стандартное метафорическое преобразование, при котором состояния осмысляются в терминах физического опыта человека (в данном случае – боль душевная как боль физическая). Предикат действия находится в центре такой пропозиции, в которой состояние *истома* оказывается отделённым от человека активным субъектом.

- *Амур мне играет песни, стрелой ранит грудь*

Предикат *ранить* так же, как и *жалить*, позволяет осмыслить душевное состояние в терминах физического опыта. В этом описании состояния влюблённости в ситуации вычленяется дополнительный субъект, ещё более самостоятельный, чем в предыдущих случаях. В таком контексте выделяется

причина влюблённости, которая персонифицируется в виде одушевлённого мифологического персонажа. Для правильного понимания фразы необходим выход за пределы текста и обращение к дискурсу, который и хранит сведения о том, что Амур считался богом любви в Древней Греции, где поэтический мир этого текста, по-видимому, совпал бы с обыденной картиной мира носителя языка (по крайней мере, в какой-то период). Время же написания этого стихотворения такого прочтения не позволяет. Смысл его становится понятен благодаря тому, что читателю известно: Амур – это персонаж многих текстов, где у него есть лук и стрелы; состояние влюблённости в этих текстах часто описывается как результат попадания в человека стрел Амура, также этот персонаж может разными способами быть включённым в описания любви и любовных отношений. Т. е. смысл этой строки без обращения к другим текстам останется неясным.

Состояние как воздействие

- *Я тоской неясною измучен*
- *Я тоской жестокой изранен*

Предикаты *изранен* и *измучен* можно рассматривать как состояния субъекта, однако, поскольку здесь заполнена субъектная валентность глагола, мы рассматриваем их как воздействие, которое чувство оказывает на «я»-субъекта. В первом примере это воздействие менее конкретно, и предикат ближе к состояниям, во втором с *тоской* соединяется глагол физического воздействия, сам по себе он ближе к предикатам действия, поэтому и субъектная роль видится более активной.

- *Тихая скорбь томительная Душу колышет*

Здесь, как и в одном из контекстов выше, человек метонимически представлен как *душа*, на которую воздействует испытываемое им неприятное чувство. Интересен выбранный здесь предикат *колыхать* – «мерно качать, колебать» [БАС], в котором контекст актуализирует смысл «несильное воздействие»: компонент «слабый»/«несильный» присутствует и в значении прилагательных *тихая* и *томительная* (*томительный* – «заставляющий томиться» и «вызывающий истому», т. е. «чувство усталости, утомления, бессилия» [МАС]).

- *любовь томит*
- *любовь их нежно истомила*

Состояние любовного томления представлено как воздействие на человека некой силы. Можно заметить, что лирический субъект обсуждаемых стихотворений часто находится в состоянии тоски, истомы, томления. Иногда эти состояния представлены в пропозиции как самостоятельные субъекты, иногда информация о них входит в структуру предиката (томит = 'каузирует X испытывать томление'), а субъектом становится причина этого состояния. При этом в роль субъекта выносятся более специфицированное обозначение чувства/состояния человека, которое влияет на его текущее состояние: скажем, мучения могут быть и физическими, и душевными, тоска – определённо душевное состояние; томление может быть связано с разными чувствами, любовь – одно из них. Т. е. причина «неприятного чувства» (по определению *тоски* из [НОСС]), какой она видится в описываемой ситуации, специально выделяется и воплощается в субъектном актанте. Основная роль предиката – указать на эти отношения причинности и на пассивную роль человека, подвергающегося воздействию при таком видении ситуации. При этом, согласуясь с обобщённой семантикой предиката, значения глаголов и существительных, выражающих пропозиции, о которых идёт речь, постоянно указывают разными средствами на слабость человека, который представлен как объект влияния неподвластных ему сил.

- *Стыдливые румяна Зажгла на щеках любовь*

Субъект в этой пропозиции принципиально не отличается от рассмотренных выше. Человек представлен метонимически. Особенности пропозиции связаны с указанием на симптомы состояния, в котором он находится. По-видимому, здесь можно говорить о том, что в значении глагола актуализируются смысловые компоненты, связанные с цветом (прототипическое горение, как и румянец, красного цвета или оттенков красного), и, возможно, повышенной температурой. Впрочем, если первое поддерживается контекстом, то указание на вторую связь за пределы текста выходит. Обыденная и научная картины мира выстраивают следующую связь событий: когда человек влюбляется, он оказывается в состоянии повышенной возбуждённости, которая проявляется в румянце на щеках. В изучаемом примере среднее звено опущено. Причина связана со следствием непосредственно и как бы без участия человека, который представлен лишь как поверхность для проявления этой связи.

Исходя из представлений, существующих вне этого текста, можно предложить и другую интерпретацию. Любовь, как и другие чувства, расположена внутри человека, и именно оттуда и *зажигает* румяна. Это согласуется с общеязыковыми представлениями о горящем внутри огне (*Не кипятись! Она вспыхнула и опустила глаза.*) и поэтическим дискурсом (*когда огонь горит в крови*). Однако контекст такую интерпретацию не поддерживает, а следующие строки подтверждают внешнее по отношению к человеку положение *любви*: *Мне, право, как-то странно Ее услышать вновь...* Несомненно, в формировании образа важную роль сыграла распространённая метафора «любовь – огонь».

- *Солнце Божие душу зажгло (2 р.)*

Из общеязыковой картины мира для этого контекста восстанавливаются данные о том, что речь идёт о некоей эмоции, т.к. они часто описываются как огонь [НОСС] – результат действия, обозначенного глаголом *зажечь*. Более конкретный характер эмоции неизвестен, мы знаем лишь, что она связана с религиозным чувством, т.к. на это указывает номинация источника – *солнце Божие*. Выбор обозначения объекта воздействия неслучаен, в языковой картине мира «душа – то единственное в человеке, что является объектом особого философского размышления. С религиозной точки зрения душа связывает человека с высшим духовным началом – это тот орган, с помощью которого человек ощущает мистический, потусторонний мир» [Урысон 2003: 24]. Особенность пропозиции, связанной с представлением чувства, в этом примере, заключается в том, что именно источник и – здесь – указание на характер чувства оказывается в фокусе как перенесённые в позицию активного субъекта. А на выбор предиката влияет, с одной стороны, его связь с красным цветом, который, судя по настойчивым повторам, является одним из ключевых символических смыслов в стихотворении, и, с другой стороны, то, что солнце является источником огня и действительно способно зажигать предметы.

Итак, в примерах со словами *любовь*, *скорбь*, *тоска* персонифицируется чувство лирического субъекта, которое становится воздействующим на него агенсом. Это общеязыковое направление метафоризации расширено за счёт поэтической персонификации любви, при которой используется имя мифологического персонажа (*Амур*). Обобщая различные ситуации приведённых

выше контекстов, можно сформулировать следующую закономерность. Пропозиция в них выстроена таким образом, что она содержит 1) по-разному обозначенную причину состояния или само состояние, которые реализуют валентность субъектного актанта, 2) предикат воздействия, из ассерции которого восстанавливается состояние-следствие, и 3) указание на человека (чаще метонимическое), которое заполняет объектную валентность. Таким образом, в этих контекстах человек часто не является субъектом состояния. Именно чувство/состояние наделяется самостоятельным бытием, а человек остаётся лишь фоновой сферой приложения сил.

Состояние как занятие

- *Амур мне играет песни*

Об Амуре мы уже писали выше. В этой пропозиции он тоже оказывается отделён от человека как носителя чувства, олицетворяемого этим персонажем: здесь даже нет воздействия. Самостоятельность Амура как отдельного персонажа подчеркнута его способностью к занятию, непосредственно, как в случае со стрелами, не воздействующего на человека. У этого занятия есть и отдельно названный результат – песни, которые «я»-субъект может воспринимать слухом (что снова указывает на самостоятельное бытие Амура в пространстве поэтического мира). Выбор занятия обусловлен различными ассоциациями, зафиксированными в дискурсе. Эти ассоциации соединяют любовь, музыку и песни (от весенних криков котлов, которое обозначается словом *пение*, до трубадуров и миннезингеров).

Состояние как процесс

- *сердце тонет в печали (2 р.)*
- *И снова сердце без причины В печаль холодную ушло*

Эти контексты задают схожую ситуацию: лирический субъект испытывает/начал испытывать чувство печали. Глагол *уходить* можно понимать здесь как «7. Погружаться, опускаться» [БАС].

При анализе этих пропозиций мы вновь встречаемся с метонимическим представлением человека, однако на сей раз таким представителем избирается сердце. И здесь основным эффектом преобразования, по-видимому, становится указание на то, что человек полностью охвачен описываемым состоянием, которое

здесь больше, чем он сам (человек – сердце, которое может полностью погрузиться в эмоцию, в соответствии с общеязыковой концептуальной метафорой описанной как жидкость).

- *в томительной разлуке тонет сердце*

Этот случай отличается от предыдущих тем, что метонимическое обозначение эмоции через сердце дополняется метонимическим же указанием на эту эмоцию: причина (разлука) замещает следствие (тоску, томление).

- *когда огонь в крови горит*
- *Страсти бесплодной волненья В сердце моём никогда не утихнут*

В этих контекстах человек, вновь обозначенный как целое по части, оказывается ужеместилищем для эмоций, которые представлены как происходящие внутри него процессы: в первом случае эмоция помещается в крови, во втором – в сердце.

В первом примере речь идёт об эмоциональном состоянии, которое сложно выразить однозначно, оно описывается через метафору «эмоция – это огонь» (ср. описание гнева у Дж. Лакоффа [Лакофф 2004: 502]), богатую интертекстуальными коннотациями¹. Стихотворение посвящено описанию любовного чувства, связь которого с огнём в крови зафиксирована в дискурсе. Например, пушкинскую строку *В крови горит огонь желанья* можно отнести к прецедентным в русской культуре. По-видимому, благодаря этому из двух равно возможных при опоре на общеязыковые концептуальные метафоры интерпретаций – «огонь как болезнь» и «огонь как чувство» – выбор был бы сделан в пользу последней, даже если бы отсутствовал более широкий контекст стихотворения.

3) Другие случаи

Проявление/свойство как процесс

- *Вновь пылают глаза и уста У икон в запылённом киоте*

Здесь предикат *пылать* употреблён в ситуации, аналогичной содержащим тот же глагол и разобранным выше.

¹ В настоящей работе мы опираемся на предложенное О. Г. Ревзиной понимание коннотации, согласно которому «коннотация имеет место тогда, когда объект или положение дел мыслятся неизоллированно, то есть совместно с неким другим объектом в самом широком смысле этого слова» [Ревзина 2001: 442], и может передавать информацию о мире, о языке и о текстах.

Событие как действие

- *Дарило море мне жемчужины*

Эта ситуация взаимодействия человека и природы отнесена к событиям, т. к. в её основе, как кажется, лежит предикат *находить*: «я»-субъект находил жемчужины в море. Локатив становится одушевлённым субъектом.

Выводы

Итак, в сборнике «Отплыть на остров Цитеру» можно отметить проявление следующих стратегий.

Основные сферы, в которых производятся отмеченные преобразования, – это природа и состояние человека. Наиболее общей представляется стратегия представления статических ситуаций как динамических (проявление и/или существование как воздействие, действие, процесс; состояние как воздействие, действие, процесс, занятие). Ещё одна близкая по масштабу стратегия связана с представлением человека, когда его состояние вводится в поэтический мир не как его, пусть и временное, свойство, неотделимая часть его, но как самостоятельный объект, с которым человек каким-то образом взаимодействует. Оно может становиться грамматическим субъектом, в дополнение к этому – наделяться активностью и одушевляться вплоть до воплощения в мифологическом персонаже. Человек же оказывается пассивным, смещается в фон, в ситуацию вводится метонимически – через ту часть, которая связывается с состоянием, о котором идёт речь. В целом для сборника характерно преобразование неодушевлённых объектов в одушевлённые субъекты или ввод в ситуацию дополнительных субъектов. Ими становятся отчуждённые от человека эмоции или природные объекты. Особым значением наделяются свойства, которые переводятся в более коммуникативно значимые позиции. В разговоре естественным будет указать на тот или иной объект, а упоминать о его свойстве нет необходимости (в прототипической ситуации разговорной речи у говорящего и слушающего общее поле восприятия), если только оно не становится предметом обсуждения. Тем больше внимания вынужден уделять свойствам объектов язык художественной литературы с его ярко выраженной установкой на создание художественного мира. Однако реализоваться эта установка может по-разному. В обсуждаемом сборнике мы наблюдаем, как свойство обретает самостоятельное бытие, отчуждаясь от своего носителя, и как

выбор предиката обусловлен возможностью для свойства встроиться в его структуру. Т. е. при возможности выбора двух предикатов, в одном из которых есть компонент, отражающий некое свойство, а в другом нет, отбирается первый из них. Свойство оказывается таким образом ключевым компонентом в создании поэтической ситуации. Это наблюдение согласуется с ещё одной стратегией, которая относится уже не столько к типологии предикатов, сколько к принципам построения поэтического текста. Эту стратегию можно сформулировать так: при выборе выражающего предикат глагола предпочтение отдаётся тому, который на уровне значений слов теснее связан со своими актантами и входит в контекст не только синтагматически, на уровне необходимого семантического согласования, но и парадигматически – повторением смыслов, которое встроено в общую структуру стихотворения.

1.3.5.2. «Памятник славы» (1915 г.)

1) Природа

Проявление/процесс как воздействие

- *Но отсветы стального багреца Уже растут, пронзая дым зелёный (64)*

Первое значение глагола *пронзить* – «проколов, проткнув, нанести кому-л. сквозную рану» [МАС]. Свет наступающего дня концептуализируется как орудие, способное именно так воздействовать на темноту, а сама ситуация, таким образом, соотносится со сценарием¹ сражения, участники которого – свет (побеждающий) и тьма.

Проявление как процесс

- *И в озарённых облаках Утонет полумесяц медный (43)*
- *Когда кормой разбитой лодки Нырятся в облаке луна (61)*

В обоих контекстах ситуация, когда луна становится не видна, представлена как небо, ставшее водным пространством, и месяц/луна – плывущий по нему и погружающийся в него предмет, во втором случае конкретизированный. Наблюдатель, на первый взгляд, исчезает, и уходящая за облака (*за* – относительно наблюдателя) луна «живёт своей жизнью». Однако слова *утонет* и *ныряет*

¹ Сценарий и скрипт «характеризуются динамичностью. Являясь разновидностью фрейма, они организуют знания о стереотипных сменах событий, т. е. представляют собой ряды сменяющих друг друга ситуаций» [Кронгауз 2001: 90].

выстраивают такое пространство, где есть поверхность, за которую уходит луна. Эта поверхность оказывается ближе к земле, а «дно», на которое она уходит, – дальше от земли. Поэтому можно говорить о том, что пространственные координаты всё-таки выстраиваются относительно находящегося на земле человека (строго говоря, относительно земли).

Метафору во втором контексте нелегко представить, думая о луне в облаках. Почему важно, что лодка разбита? Как это отражается на форме её кормы? А ведь сходство зрительно воспринимаемых объектов в данном случае должно основываться именно на сходстве в форме (цвет здесь определён неактуален). Важен сам предмет, который вводится этой метафорой, предмет, который мы легко можем представить в романтической поэме или морском пейзаже, предмет, отсылающий нас к художественной традиции, благодаря которой, возможно, и поддерживалось обращение именно к этому метафорическому преобразованию.

Проявление как действие

- *Ветер сказ ведёт унылый О родимой стороне (48)*

Этот контекст дополняет группу, выделенную в соответствующем разделе при описании ООЦ12, где какому-то природному объекту приписывается сообщение, как-то связанное с лирическим субъектом. Здесь ситуация реконструируется приблизительно как «в шуме ветра слышится...», т. е. «слушая шум ветра, лирический субъект думает о...». И эти мысли отделяются и становятся как бы слышны со стороны.

Проявление/существование как занятие

- *Светлый месяц всплыл давно. Смотрит, ясный, в окно (69)*

Ситуация оборачивается непривычной стороной: не человек смотрит из окна на месяц, а наоборот. Ситуация, когда месяц светит в окно, передаётся предикатом занятия. Поскольку обозначенное глаголом *смотреть* действие предполагает наличие глаз, взгляда (направление которого указано), то месяц предстаёт существом одушевлённым.

Состояние как действие

- *И вся земля, воспрянув, пьёт Дыханье радости живое (42)*

Здесь субъект, земля, описан через олицетворение, а в ситуации «земля радуется» это состояние отделяется от субъекта и становится отдельной субстанцией, которая поглощается с помощью физического действия.

2) Состояние человека

Состояние как воздействие

- *О братьях, гибнущих в бою, Печаль томит и нежно ранит (42)*
- *В рассветный час томит и ранит Твоих видений волшебство (60)*

Случаи, аналогичные первому, с использованием глаголов *томить* и *ранить* как предикатов с субъектом-чувством уже встречались в предыдущем сборнике. Во втором примере речь идёт о впечатлении, которое производит на лирического героя Петербург. Сема 'слабый', характерная для ООЦ12, здесь контекстом не поддерживается. Несколько актуальнее оказываются смыслы, связанные с физическими ранами и болью, которые повторяются в следующих строфах при описании истории города. Субъектом воздействия становится овеществлённое свойство: *волшебство* здесь не «колдовство» (единственное значение в [МАС]), а субстантивация прилагательного *волшебный* – «сказочно прекрасный, чарующий» [МАС].

Состояние как действие

- *Сердце, сердце, страх гони (69)*

Как замечает Е. В. Урысон, в языковой картине мира «сердце настолько неподвластно воле, что субъект может рассматривать его отчужденно» [Урысон 2003: 26], что проявляется в обращениях. По-видимому, это наблюдение следует несколько уточнить и отнести к той части картины мира, которая создаётся в языке художественной литературы, за пределами которого такого рода обращения, как кажется, не практикуются. В поэзии же они действительно распространены, и здесь лирический субъект мыслит сердце способным повлиять на его состояние, которое представлено как объект. Страх и в общеязыковом употреблении «можно мыслить в виде некоего враждебного существа» [Успенский 1979: 146], таким образом, специфична в этом контексте именно структура пропозиции в её цельности, а не отдельные компоненты.

Состояние как процесс

- *Светлым мужеством горя (54)*

- *Как жарко пламенели груди (60)*

В первом контексте в фокусе оказывается состояние, в котором находятся персонажи стихотворения, связанное с таким их свойством как мужество. Свойство как нечто в основе своей статичное сложно интерпретировать как меняющееся и усиливающееся или ослабевающее в разные моменты времени. Представление его в виде процесса позволяет указать на интенсивность проявления этого свойства, его реализацию в состоянии человека – «горение», которое вызывается мужеством изнутри и ситуацией извне. Во втором контексте словоупотребление несколько необычно. Состояние, по-видимому, описывается приблизительно то же, что и в первом контексте. Но, как мы уже отмечали выше, глагол *пламенеть* тесно связан с внешним проявлением (зрительной манифестацией) внутреннего процесса, поэтому такое словоупотребление выглядит несколько нарушающим семантическую сочетаемость, т. к. цветовых или световых характеристик такое состояние не предусматривает.

- *Но бьются жарко, бьются дружно Давно истлевшие сердца. Они трепещут, как живые (62)*
- *И сердце радостью трепещет (63)*

Эти контексты очень близки общеязыковым. Собственно говоря, здесь имеет место не иной взгляд на ситуацию, а метонимическое изображения состояния через его следствие (волнение – биение сердца). Такая возможность поддерживается представлениями о сердце в языковой картине мира, где оно «связано с материальным органом... Поэтому орган эмоциональной жизни наделяется свойствами материального сердца» [Урысон 2003: 25–26]. Та же особенность проявляется в следующем примере:

- *Как же сердцу тут не сжаться (58)*

Отображение состояния через процесс, который метонимически с этим состоянием связан, – явление, в языке глубоко укоренённое и, если основываться на положениях когнитивной лингвистики, опирающееся на особенности человеческого мышления. В настоящей работе важно отметить, что эти языковые возможности используются Георгием Ивановым и дополняют другие способы поэтического представления состояния с использованием указания на сердце.

Помимо описания эмоций мы встречаемся с модификацией предикатов при поэтическом воспроизведении ещё одного важного типа когнитивных процессов – того, что происходит с памятью и в памяти.

- *Живая память увядает (64)*

Здесь забвение (финитив от предиката состояния) показано как процесс, происходящий с памятью, которая концептуализируется как некое растение. Такое преобразование помогает сфокусироваться на изменениях, которые и оказываются центральным пунктом сообщения.

- *Передо мной во мгле всплывают Провалы Альп и Чёртов мост (65)*

В этих строках память – это вместилище, из которого извлекаются зрительные образы. Это общеязыковая метафора (см. [Брагина 2007: 112–113], [Кубрякова 1991: 87–88]), несколько изменённая указанием на пространственное положение происходящего процесса относительно «я»-субъекта и увеличивающейся благодаря этому конкретизацией зрительного образа.

Состояние как проявление

- *Сердцу светит стяг чудесный (48)*

Воодушевление персонажа описывается с помощью предиката проявления. Причинно-следственные отношения затемняются (не «я вижу стяг, он означает для меня нечто положительное, поэтому я не унываю»), а связь зрительного восприятия с состоянием, напротив, становится более прямой. Часть смыслов, таким образом, остаётся невыраженной, и *стяг* становится символом, значения которого не ограничены исчерпывающим списком. И при таком устройстве пропозиции он оказывается более значимым.

- *Ясным миром, нетленной любовью Над смятенной повеет землей (66)*

Использование глагола *веять* («обдавать дуновением (прохлады, тепла, запаха и т. п.)» [МАС]), перемещение состояний в объектную позицию как неких веществ, которые разносятся в воздухе, превращает эти эмоциональные состояния в отделённые от человека субстанции, уже не одушевлённые, как в часто встречавшихся прежде контекстах, но овеществлённые. Самостоятельное их существование подчёркивается и безличной синтаксической конструкцией.

3) Состояние человека

Существование как воздействие

- *Сломил героев схватки бурелом (44)*

Предикат воздействия в основе пропозиции позволяет поместить причину смерти в более значимую позицию.

4) Деятельность человека

Существование как положение в пространстве

- *Пусть война встаёт пожаром (58)*
- *когда встаёт вторая Отечественная война (62)*

Начало войны описывается предикатом, который представляет её в виде объекта, способного занимать определённое положение в пространстве. В первом из контекстов она при этом имеет видимое проявление.

Существование как проявление

- *Но грянул гром губительной войны (51)*
- *Удары грома грянули (56)*

В обоих стихотворениях речь идёт о войне. В общеязыковом употреблении *пока гром не грянет* означает «пока не случится что-л. тяжёлое, важное и т.д.» [МАС]. Здесь же внутренняя форма оживляется, т.к. устойчивое выражение преобразовано, и компонент проявления актуализируется.

Занятие как проявление

- *Давно ль ... Жужжало в тишине Моё веретено (53)*

Тема этих строк – мирные занятия девушки до войны. Они обозначаются метонимически – по названию участвующего в них предмета. Предикат проявления фокусирует внимание на звуке, который производит веретено во время работы, через звук обозначается вся ситуация.

Свойство как действие

- *...наш мирный край ... Снимет славы урожай (58)*

То, что край станет прославленным, передаётся через предикат действия, при котором край остаётся субъектом, а свойство концептуализируется как некий выращенный человеком продукт и в текстовом слое дискурса «расширяется» до трёх слов.

5) Артефакт

Существование как занятие

- *Испытаннее дрыхлых библий Глядит опаловая твердь (60)*

Выше рассматривалась ситуация, когда месяц *смотрит в окно*. Здесь похожий случай. Поскольку здесь меньше оснований выделять зрительно воспринимаемые признаки (хотя некоторые основания есть – указан цвет), то ситуация становится ближе обозначению существования объекта.

Существование как проявление

- *На них – голубеют знамёна И тускло мерцают орлы (57)*

Бытие предметов утверждается через зрительно воспринимаемые признаки – цвет и свет. В поэтическом мире они существуют благодаря тому, что воспринимаются.

Положение в пространстве как процесс

- *Широкий плац с плеча спадает (64)*

В этом описании памятника положение плаца описывается предикатом процесса, который наделяет этот неодушевлённый объект способностью к движению.

6) Время и пространство

Существование как занятие

- *Давно ль, скажите мне, Июль глядел в окно (53)*

В этом контексте о времени говорится так же, как выше о месяце: он одушевляется и смотрит в окно, оказываясь на равных с человеком. В случае с глаголом *глядел* эта близость человеческому быту поддерживается и стилистическим смыслом ‘разговорность’.

Локализация как проявление

- *Скоро вновь засинеет над нами Небо пленной заветной земли (55)*

Положение персонажей в пространстве описывается не относительно земли, а относительно неба, которое вводится в ситуацию через зрительно воспринимаемый признак.

Выводы

В «Памятнике славы» продолжается действие уже описанных выше стратегий: сохраняются тенденции к большей динамичности и олицетворению.

Изменения можно описать следующим образом. В сфере действия предикатных попадает описание артефактов, довольно широко представленной деятельности человека (больше, чем во всех других сборниках), времени и пространства. Это нельзя не связать с темой «Памятника славы», посвящённого войне и описывающего в основном военный и мирный быт людей. С этой темой естественно соединяется обращение к памяти и культуре – ценностям, которые человек стремится защитить, как и свою жизнь и жизненный уклад.

Среди особенностей сборника можно отметить ещё большую, чем обычно, частотность однотипных ситуаций, которая реализуется в повторении как структуры пропозиции, так и предикатов, актантов и даже конкретных глагольных лексем (*луна – тонет*, чувство *томит и ранит*, *сердце* вовлечено в самые разные ситуации). Эта особенность относится не только к предикатам, это общее свойство сборника, отражающее некоторую шаблонность и, вероятно, во многом обусловившее пренебрежительное отношение к нему как критиков, так и самого автора.

По-прежнему исключительно важными являются наблюдаемые свойства входящих в поэтический мир предметов. Они встраиваются в состав предикатов, превращая чистое указание в существование. Другим распространённым способом введения природных объектов или артефактов в мир стихотворения является наделение уже их свойствами наблюдателя, который «с другой стороны» смотрит на мир и человека в нём.

1.3.5.3. «Вереск» (1916 г.)

1) Природа

Проявление как процесс

Некоторые уже встречавшиеся употребления продолжают использоваться в сочетаниях разной степени близости к рассмотренным выше:

- *Заря шафранная – в бассейне догорая – Дельфину золотит густую чешую* (86)
- *Снова солнечное пламя Льётся знойным янтарём* (115)
- *Закат золотой. Снега залил янтарь* (96)

Концептуализация света как жидкости, проливающейся на освещённые объекты, осложняется здесь многослойной метафорой, указывающей на цветовые

характеристики солнечного света (янтарь как нечто расплавленное, повторение семы 'горячий' наряду с ассонансом на [o] и аллитерацией сонорных создаёт эффект паронимической аттракции).

- *Закат роняет пепел серый На тополя, кустарники и мхи... (109)*

Этот контекст убедительно показывает, как сложно разделить значения в поэтическом идиолекте. В «Словаре ключевых слов поэзии Георгия Иванова» в статье «закат» для этого словоупотребления приводится толкование «окраска, освещение неба на горизонте при заходе солнца», в образном контексте [Тарасова 2008: 70]. Поскольку пепел – «лёгкая серая масса в виде пыли, остающаяся от чего-л. сгоревшего, сожженного» [МАС], закат, как и в других стихотворениях, снова связывается со смыслом «прекращение существования», который в словаре ключевых слов можно отнести к значению «5. Символ конца, гибели чего-то» [Тарасова 2008: 71]. Кроме того, речь здесь идёт не столько об окраске неба, сколько о надвигающейся на землю тени – с уходом дня и наступлением ночи. Источником этого изменения оказывается закат, от него, уже сгоревшего, исходит сумеречный полумрак-пепел. *За окном* темнеет, и эта ситуация представлена как процесс с выделенным субъектом, который становится причиной изменений.

- *Тихо закатное полымя Пало на синее дно (99)*
- *не мешают Сиянию луны Окутывать верхушки и падать на кровать (105)*

В этих строках словоупотребление очень близко общеязыковому, только некоторые детали слегка видоизменяют его, несколько овеществляя свет как объект, который может падать. В первом случае это падение света на дно, которого он обычно не достигает, во втором – стоящий впереди однородный глагол *окутывать*, благодаря которому создаётся последовательность изменений (в отличие от обыденной картины, где это либо моментальное действие *Едва первый солнечный луч упал на кровать...*, либо статическое состояние *Луч хорошо падает, можно рисовать*). Кроме того, это упоминание возможности помехи (*не мешают*). В обыденной картине мира о *падении* света упоминается либо как о событии, уже произошедшем, т. к. в реальном мире ему соответствует наблюдаемый эффект освещения какой-то поверхности, либо как о полной невозможности такого «происшествия» (*сюда никогда не падает свет*), т. е. *падать* используется скорее как предикат существования, так обозначается способ бытия света. А в

разбираемом стихотворении актуализируется внутренняя форма слова и значение процесса.

- *Закатный луч заметно увядает (89)*

Первое значение слова *увянуть* – «Лишиться свежести, засохнуть, завянуть (о растениях)», переносное толкуется как «Утратить яркость, силу, свежесть, поблекнуть» [МАС]. Второе значение можно было бы передать лексемой, для которой оно первично, например, *Закатный луч бледнеет*, и мы имели бы пропозицию с предикатом проявления. Однако в стихотворении создан другой тип ситуации. Какой эффект этим достигается? Во-первых, предикат процесса представляет ситуацию как не связанную с человеческим восприятием. Во-вторых, глагол *увянуть* имплицитно указывает на большее количество зрительно воспринимаемых признаков: это – потенциально – не только яркость, но и различные цвета, которые могут быть у увядающих растений.

Кроме того, этот глагол становится дополнительной скрепой, соединяющей мир этого стихотворения с поэтическим миром идиолекта: он уже использовался в предыдущем сборнике, в дальнейшем также будут употребляться однокоренные лексемы.

Проявление как действие

- *... и ропщет океан (90)*
- *Кидают фонари на волны блеск неяркий (106)*
- *И парусная лодка Закатом медно-красным зажжена (81)*

Эти контексты также продолжают стратегии, проявлявшиеся в «Отплыть на о. Цитеру» и «Памятнике славы». Распространение звука изображается как речевое действие одушевлённого природного объекта, источники света также становятся активными субъектами. Во втором примере *блеск* – это объект, который можно *кинуть*. В общеязыковой картине свет *отбрасывается* предметами. У Георгия Иванова можно наблюдать, как отношения между источником света и освещённым предметом становятся более живыми: одну и ту же ситуацию можно обозначить бóльшим количеством глаголов. Когда выбора нет, глагол начинает обозначать типичный способ существования объекта (*Ветер дует*), и значение процесса затемняется, а с ним изменяются и соответствующие грамматические свойства. В поэтическом языке происходит обратный процесс.

В стихотворении (81) обыденная картина мира зафиксировала бы временное изменение цвета, которое касается поверхности предмета. В поэтическом мире представлено состояние, которое охватывает весь предмет, и является результатом действия. Одновременно это и способ передать, что признак цвета временный: соединение предмета и цвета имеет начало, на это указывает глагол с семантикой начинательности.

Проявление как воздействие

- *Солнце жжёт, Пустые дали золотя (78)*
- *...луна ... золотит грифона на носу (81)*
- *...светит вечер..., золотя инициалы На прадедовском ковре (76)*
- *Заря шафранная ... Дельфину золотит густую чешую и ... фонтана лёгкую, чуть слышную струю (86)*
- *Заря деревья озлащает (128)*

В этих контекстах цвет предметов – золотой – представлен как результат воздействия. Источником света называется и солнце, и луна, и «освещение горизонта» / «время появления на горизонте этого освещения» [МАС] – заря и вечер. Во-первых, это способ указать на временность признака (если бы предметы были названы *золотыми*, это был бы их постоянный признак, который прежде всего относился бы к материалу) – это следствие воздействия, которое продолжается, пока продолжается воздействие. Во-вторых, как указывает О. Ермакова, *золотой* – цветообозначение «с высокой степенью эмоциональности», характерное для художественного дискурса [Ермакова 2007: 45]. Такого рода воздействие как бы придаёт ценность объектам, которые оказываются позолоченными. Причём, в отличие от конструкций, где *золотой* является атрибутом объекта, это изменение происходит в поэтическом мире на глазах у наблюдателя, во всяком случае, потенциально.

- *Тусклое золото месяца Голые ветки кропит (99)*

Этот случай похож на предыдущие и участниками ситуации, и цветообозначением, и описанием воздействия как добавляющего объекту ценности: действие, обозначенное глаголом *кропить*, входит в сценарий религиозного обряда.

- *не мешают Сиянию луны Окутывать вершушки ..., Измятые подушки
Узором покрывать (105)*
- *...и желчью Всё захлестнула жёлтая луна (119)*
- *Осенний ветер – грубым Полётом тучи рвал (117)*

В этих контекстах обращает на себя внимание особая роль источника воздействия. Предикаты при *сиянии луны* и *ветре* очень близки к действиям, субъект активен, ему может быть приписано сознание. Глагол *захлестнуть* – «окатить с силой, залить (о воде)» [МАС] – позволяет передать полноту и силу воздействия, обращаясь к представлениям о том, что вода заполняет всё предоставленное ей пространство без остатка.

Несколько типов модификаций связаны в основном с преобразованием одного из актантов в активного одушевлённого субъекта:

Проявление как занятие

- *Над дряхлой кровлею развалин Луна туманная глядит (82)*
- *И ветер с севера, свища, Летает в парке дик и злостен (104)*

Процесс как занятие

- *Свои исклёванные гроздьа Ещё качает бузина (94)*

Процесс как воздействие

- *Весёлый ветер гонит лёд (95)*

Эта метафора является общеязыковой: подобные словосочетания встречаются в информативном и генеритивном регистрах в текстах публицистического и научного стилей (по данным выдачи www.yandex.ru). Однако нужно отметить, что в этой стихотворной строке благодаря атрибуту субъекта *весёлый* она, как и несколько приведённых выше контекстов, работает в том числе и на создание образа природной силы как одушевлённого субъекта.

Проявление как состояние

- *Всё бездыханней, всё желтей Пустое небо (104)*

Мы реконструируем здесь ситуацию проявления («вижу небо таким-то»), поскольку в основном своём значении прилагательное *бездыханный* – «не дышащий более, мёртвый» [МАС] – не может быть приложено к неодушевлённому (и вообще не дышащему) объекту. Это состояние приписывается небу на основании каких-то признаков, которые объединяют его с теми, кого можно

называть бездыханными, вероятнее всего, это отсутствие наблюдаемого и ощущаемого движения в атмосфере (облаков, ветра).

2) Состояние человека

Состояние как действие

- *бред гоню, как сон* (101)
- *Всегда ношу я боль ожидания* (124)

В этих строках состояние представлено как нечто отдельное от лирического субъекта, такое, с чем можно производить какие-то действия. Такого рода взаимодействие человека со своими ментальными и эмоциональными состояниями характерно и для общеязыковой картины мира, где первое прилагается к управлению мыслями (*Гони ты все эти мысли*), а второе – к более разнообразным случаям (*Он всё носит в себе, никогда не покажет, что на самом деле чувствует.*).

- *отдавшись нежному безволю* (102)
- *Отдаться сладостно вполне душою смутной Заката блеклого гармонии минутной* (106)

В первом контексте лирический субъект взаимодействует с отделённым от него состоянием, во втором – с отвлечённой характеристикой внешнего мира.

- *Письмо в конверте с красной прокладкой Меня пронзило печалью сладкой* (124)

Эмоциональное ощущение концептуализируется как резкое и сильное болевое физическое воздействие (ср. значения глагола *убивать* в *Ты меня убиваешь; Это её убьёт*).

Состояние как воздействие

- *Оба – любовью отуманены* (111)

Здесь мы встречаемся с неоднозначностью контекста: *любовью* можно понимать как субъектный или как объектный акт. В первом случае одушевляется чувство, которое оказывает воздействие на подвластных ему людей, во втором предикат ближе к состояниям.

- *И лёгкой головную болью Томит вчерашняя тоска* (102)

Подобные сочетания уже встречались в «Отплыть на о. Цитеру», в этом контексте добавляется физический результат воздействия состояния.

Состояние как процесс

- *О, сердце, бейся волнам в лад, Тревогой веешню гори (95)*

Приблизительно реконструировать модификационную цепочку можно так: «человек тревожится – в сердце тревога – сердце горит тревогой» (последнее – с модальным преобразованием). Здесь глагол *гори* можно интерпретировать как модификацию предиката существования: «пусть в сердце будет тревога». Этот глагол как предикат процесса вносит в ситуацию динамичность, а свойства его значения теснее связывают эту ситуацию с другими ситуациями мира этого стихотворения (рядом упоминаются закат и заря), сборника и т.д.

- *Тоски распались узы (106)*

То, что человек перестал тосковать, описывается как распад некой внешней по отношению к нему сети.

Состояние как существование

- *И не было даже слёз У весёлых глаз (96)*

Состояние человека не называется прямо, на него указывается через внешнее проявление, которое оставляет большее пространство для его интерпретации (по отсутствию слёз нельзя однозначно понять, что человек чувствует).

Состояние как занятие

- *Твои мечты во мне поют! (112)*

Пение ассоциируется с радостными эмоциями (*душа поёт*), здесь примечательно отделение состояния от одного субъекта и помещение его в другого.

3) Существование человека

Существование как действие

- *И потом печально, как надо, Косу свою расплела, Приняла безвредного яду, Вдохнула – и умерла (122)*
- *Боже мой, как смешно, как скучно Для ужина – воскресать. (122)*

Эти модификации настолько тесно связаны с текстовым уровнем, что, по видимому, относятся к нему и будут разобраны во второй главе.

4) Артефакт

Проявление как процесс

- *Несётся лепет мандолин ... вздыхают робкие свирели (75)*

При глаголе *вздохать* должен быть одушевлённый субъект, поэтому именно в таком ключе и воспринимаются здесь свирели – как нечто, имеющее душу. О звуке же этот глагол говорит мало, сообщая лишь о его наличии (добавляя, что звук этот негромкий) и оставляя простор для воображения читателя и неопределённость в поэтическом мире.

Проявление как свойство

- *От солнца заходящего – янтарен Ружья тяжеловесного приклад (89) (т. е. «кажется янтарным» при таком освещении)*

Существование как занятие

- *где на террасе гвозди Хранят обрывки полотна (94)*

Предикат в общеязыковом представлении ситуации можно реконструировать как локализацию или существование («на гвоздях обрывки полотна»), а также свойство или состояние («гвозди – в обрывках полотна»). Все эти статичные отношения между неодушевлёнными артефактами трансформированы в наполненное тёплым эмоциональным отношением занятие одушевлённого субъекта.

Действие как проявление

- *Завтра – старая повозка Наша снова заскрипит (120)*

Эти строки рассказывают о том, что повозка поедет. В сценарии обыденной картины мира скрип лишь сопровождал бы это действие, но здесь именно он оказывается в фокусе сообщения.

5) Время и пространство

Существование как процесс

- *Вечер растаял давно (99)*

По-видимому, достаточно распространённым является употребление, при котором *растаять* и однокоренные глаголы в значении «перестать существовать» сочетаются с объектами, которые тем или иным образом могут восприниматься (о звуках, природных явлениях типа тумана). Подобный предикат подчёркивает возможность зрительного восприятия происходящих изменений.

Выводы

В сборнике «Вереск» продолжается действие стратегий, проявившихся в предыдущих сборниках, в большей степени в «Отплыть на о. Цитеру». В

описании природы выделяются повторяющиеся ситуации, связанные с горением, закатом, световыми явлениями в целом. Просматривается тенденция изображать их как воспринимаемые процессы с выделенным субъектом. При этом языковая личность в этом сборнике создаёт такие описания природного мира, которые, с одной стороны, отталкиваются от человека с его восприятием (используются предикаты, которые содержат указание на воспринимаемый признак, однако этот признак не является в них основным), с другой стороны, они могут включать себя предикат, допускающий множественность интерпретаций. Такой предикат указывает на необходимость внешнего по отношению к созданному миру сознания, которое может достроить образ. Довольно распространёнными являются и предикаты, соединяющие явления поэтического мира с тем, что обладает ценностью в общеязыковой картине мира.

В изображении человека продолжает реализоваться стратегия расщепления внутреннего мира и отделения состояния как самостоятельного объекта или субъекта, с которым человек может взаимодействовать. Такой принцип концептуализации присутствует и в общеязыковой модели мира, в идиолекте Георгия Иванова (и, возможно, в поэтическом языке в целом) он действует шире.

В создании предметного мира ярко проявляется стратегия наделения предметов душой и активностью во взаимодействии с миром, само их существование обозначается с помощью предикатов, которые либо указывают на их одушевлённость, либо на какие-то воспринимаемые признаки.

В целом продолжают преобразования статического в динамическое и безличного в личное.

1.3.5.4. «Лампада» (1922 г.)

1) Природа

Проявление как занятие

- *Уже закат, одеждами играя...* (132)
- *Луны отвесное сиянье Играет в окнах тяжело* (167)

Второй контекст можно было бы отнести к общеязыковым, но он осложнён атрибутом *тяжело*, который в узусе с таким лексико-семантическим вариантом глагола *играть* («Сверкать, отражаясь в чем-л., от чего-л. (о лучах солнца, о свете и т. п.)»), «Ложиться, падать неровными подвижными бликами, пятнами» [МАС]) не

сочетается. Отсюда эффект оживления внутренней формы, актуализирующий представление о первом актанте этого глагола как одушевлённом субъекте. Атрибут связывается при этом со значением «О тягостном, мрачном настроении, тяжёлом состоянии, в котором находится кто-л.» [МАС].

В первую ситуацию (132) добавляются объекты: свет предстаёт как нечто, состоящее из отдельных частей – заката и его одежд. Последние участвуют в создании такого же эффекта, как в другом контексте с *играть*.

- *А месяц нижет жемчуга На ордена пяти кампаний И голубые обшлага* (163)

Свет представлен в виде ряда предметов (*жемчуга*), с которыми источник света – *месяц* – осуществляет некую операцию («насаживать подряд на нитку» [МАС]). Статическая ситуация со световыми бликами оказывается динамической.

- *и сельский вид Сквозь нарисованные стёкла В вечернем золоте глядит* (162)

Глядит здесь в общелитературном языке мог быть представлен глаголом *виднеется*, поэтому реконструируется ситуация проявления. Этот глагол уже неоднократно использовался в предыдущих сборниках, ниже будут рассмотрены и другие контексты с его употреблением в «Лампаде». Нужно также отметить, что последние два контекста относятся не к описанию собственно природного мира, но к экфразису – описанию картин.

Сходные особенности концептуализации ситуаций (сдвиг к одушевлённости субъекта) наблюдаются и в следующих случаях:

Проявление как действие

- *Чтоб ветер ветвями В окошко стучал* (153)
- *А глянут месяца рога* (161)

Проявление как состояние

- *Печально и жестоко Безмолвствует холодная заря* (133)

Проявление как воздействие

- *Луна на горизонте Окрасила восток* (170)
- *И в чёрных небесах, звездами окроплённых* (145)
- *Когда луны неверным светом Обрызган Павловский мундир* (163)

Глагол *кропить* в описании природы уже встречался нам у Георгия Иванова. Здесь контекст, содержащий однокоренную лексему, сближается по структуре пропозиции с ещё одним. Свет в виде отдельных точек и небольших пятен представляется как результат разбрызгивания воды, субстанции более материальной.

Проявление как процесс

- *Хоть снасти дальние ещё пылали красным* (142)
- *Лишь кровь на каменных зубах горит* (168)
- *Заря, пылая, догорай!* (165)
- *А луч зари горит прощальный И отцветает на окне* (165)
- *И горит моё оконце Всё в узоре льдистых роз* (157)

Глаголы *гореть* и *пылать* по-прежнему весьма активны в описании природных явлений. Все контексты, кроме последнего, связаны с красным цветом (иногда без света – как в случае с кровью, где это, фактически, обозначение существования, и предикат процесса подчёркивает активность, значимость этого объекта для воспринимающего субъекта), в последнем же, по-видимому, актуализируется признак яркости света.

- *Струится сумрак голубой* (164)
- *За трубным звуком вслед – сиянья потекли* (149)

Поддерживают уже встречавшуюся выше концептуализацию света как жидкости и эти контексты.

Процесс как воздействие

- *Тревожит ветер пустынные долины* (133)

Процесс как действие

- *Уже закат, одеждами играя, на лебедях промчался и погас* (132)

Здесь к общей тенденции представления зрительно воспринимаемых явлений (в данном случае – связанного с таким явлением изменения) добавляется обращение к мифологическим сюжетам, закат и ночь становятся не просто одушевлёнными субъектами, но мифологическими персонажами.

2) Состояние человека

Состояние как свойство

- *когда светла осенняя тревога* (132)

Строка передаёт ощущения воспринимающего субъекта, слово *светлый* объединяет значения, связанные с физическим проявлением света («хорошо освещённый», «ясный, прозрачный», «менее яркий по цвету по сравнению с другими, бледный» [СО]) и выражающие внутреннее состояние человека («радостный, ничем не омрачённый, приятный» [СО]).

Состояние как воздействие

- *И сон мой одолевает веки, Когда я слушаю стихи друзей* (130)

Сон оказывается субъектом, неким противником, который воздействует на *веки*, подчиняя их своей воле. Состояние человека представлено как результат воздействия неподвластной ему силы.

Состояние как процесс

- *Но не напрасно сердце холодеет* (132)
- *Но сердце тонет в сладком хладе* (167)

В этих контекстах состояние также не называется прямо, оно описывается как процессы, которые связаны с физически ощутимым признаком (холод). Глагол *холодеть* здесь реализует значение «6. Испытывать ощущение холода, озноба от сильного волнения, страха и т. п.» [БАС], но и другое значение «3. Становиться холодным от прекращения кровообращения (при смерти, глубоком обмороке)» [БАС] остаётся отчасти актуальным, так как в обоих стихотворениях упоминается смерть. Смерть входит и в ситуацию, обозначенную глаголом *тонуть*, который является в разбираемой строке центром метафоризации эмоции как вместилища, где основные участники названы метонимически (человек – сердце, страх или менее определённая схожая эмоция – холод).

- *К тебе летят сердца, тобою музы дышат* (145)
- *Сердце уносится, дрожь, Ввысь, где амуры розовеют* (151)

Анализируя концепт ‘полёт’ в идиолекте Георгия Иванова, И. А. Тарасова подробно останавливается на соответствующей топологической схеме, на значениях глагола *лететь* и упоминает характерную для русского языка модальную метафорическую модель, в которой волеизъявление и желания субъекта связываются с пространственной системой координат и концептуализируются как движение к какой-то точке. При этом «наблюдается метафорический перенос из домена физической активности ... в домен

психического состояния» [Тарасова 2003: 119]. Если глагол *дрожь* указывает на внешнее проявление волнения и является метонимическим указанием на это состояние, то *уносится*, как кажется, реализует ту же схему, что и *лететь*, с той разницей, что в структуре его значения в этом контексте в фокусе оказывается отталкивание от исходной точки: *сердце* отделяется от человека. Ситуация описывает восторг, концептуализирующийся как «необыкновенно радостное состояние» [БАС], в котором человек (метонимически – сердце) устремляется вверх. Это развитие модели, характерной как для русского языка, где «человек от радости испытывает легкость, идёт, не чуя земли под ногами, парит и, наконец, улетает на седьмое небо» [Успенский 1979: 147], так и в целом для европейской культуры, где одна из ориентационных метафор формулируется как «HAPPY IS UP/СЧАСТЬЕ СООТВЕТСТВУЕТ ВЕРХУ» [Лакофф, Джонсон 2004: 35]. Поэтическая концептуализация этой ситуации фокусируется на передаче этих ощущений через процесс, который связан (не только, но и) с физической реальностью – конкретным пространством (*где амуры розовеют* – описывается театр), где находится лирический субъект стихотворения. Вернёмся к глаголу *лететь*. По-видимому, его роль в создании фрагмента поэтического мира заключается в том, что он, во-первых, допускает больше возможностей для интерпретации, не называя эмоции человека прямо, а лишь указывая на их положительный характер и на объект, их вызывающий. Во-вторых, *сердца* в этой пропозиции являются субъектным актантом, приобретая тем самым бóльшую коммуникативную значимость, чем при других вариантах концептуализации (сердце как вместилище эмоций, например). Можно предположить, что и первый, и второй эффекты связаны с реализацией традиционных для поэтического дискурса стратегий, суть которых можно попытаться сформулировать следующим образом. Первая стратегия состоит в представлении ситуации, связанной с концептуализацией эмоционального состояния, через структуру одной из прототипических для поэтического идиолекта (возможно, шире) пропозиций (*лететь* – одно из ключевых слов поэзии Георгия Иванова [Тарасова 2008: 94–104]). Вторая стратегия связана с таким выбором метонимии и метафоры, при котором концептуализация состояния оказывается связанной с объектами, которые зафиксированы в дискурсе как традиционно поэтические. Как показывают

статистические исследования русской поэзии, *сердце* входит в «некоторый „общепозэтический“ слой лексики, общий всем поэтам от Грибоедова, Пушкина, Лермонтова до Межирова, Вознесенского и Высоцкого» [Баевский 2001: 196]. Конечно, рассматривая включённость *сердца* в поэтическую картину мира, нельзя не отметить и различные общеязыковые метонимические и метафорические модели, с ним связанные. Однако в поэтическом дискурсе они представлены в ещё большем объёме.

- *Всплывают в памяти картины Невозвратимой старины* (165)

Общеязыковая концептуализация памяти как вместилища осложняется здесь тем, что содержание этого вместилища не относится к личным воспоминаниям лирического субъекта стихотворения, что поддерживает представление воспоминаний как некоего обособленного материального объекта, картины, на которой могут быть запечатлены события *старины*.

Состояние как занятие

- *Усталый ум ... Былых годов воспоминанья нижет* (160)

Здесь интересно, что *ум* становится субъектом операций с воспоминаниями, а те представлены как какое-то украшение (бисер, бусины). По-видимому, последнее связано с особенностями поэтического мира стихотворения, в котором описывается старуха-фрейлина. Глагол заимствуется из её картины мира. Он уже встречался в описании лунного света в «Лампаде», но там жемчуг был схож с лунными пятнами по форме.

Состояние как локализация

- *Вновь одиночество со мной* (164)

Состояние представлено как равноправный с человеком субъект, помещающийся с ним в одном месте. Подобное отделение состояний от их носителя, но более сложно метафорически организованное, наблюдается и в следующем контексте:

Состояние как событие

- *И белой ночью северной Найдёт моя тоска Любви листочек клеверный В четыре лепестка* (156)

Состояние как отношение/параметр

- *Где Ариост бродил, своих напевов полн* (145)

Здесь уже человек концептуализируется как вместилище ментально-эмоциональных сущностей.

Состояние как существование

- *В сердце милые тени воскресли (150)*
- *И радость тихая воскресла (164)*

Схожим образом структурированы пропозиции, связанные с концептуализацией воспоминаний и эмоций, которые представлены как самостоятельные объекты, живые существа, которые могут умирать и воскресать. Глагол *воскресать* через поле дискурса переводит эти ситуации из бытового пространства внутреннего мира человека в некую более ценностно наполненную область, которая образуется благодаря включению сакральных смыслов.

Проявление как воздействие

- *Словно я лежу, обласкан Рыжими лучами солнца (134)*

Ощущения человека передаются через пропозицию, в которой центром является предикат воздействия. Такая структура выводит субъектный актанта этого предиката в более значимую позицию.

Проявление как процесс

- *И глаза мои ослепли В тёмном золоте волос (134)*

В портретном описании в фокусе оказывается выраженность цветовых характеристик. Яркость цвета волос выражается сложной конструкцией. Генитивная метафора *золото волос* с атрибутом *тёмное* называет цвет. При этом вся номинативная группа стоит в позиции каузатора или локатива при предикате *ослепли*. Т.к. ослепнуть можно от яркого света, то *тёмное золото волос* приобретает дополнительное контекстуальное значение яркости или интенсивности цвета. Одновременно метафорическая номинация содержит положительные коннотации, которые вносятся в неё лексемой *золото*. Основная особенность концептуализации ситуации состоит в том, что фокус внимания переносится с характеристики объекта на субъект восприятия.

Следующий ряд контекстов схож с разобранными при анализе предшествующих сборников.

3) Артефакт

Существование как занятие

- *А с тёмных стен глядят портреты* (165)

Существование как проявление

- *где амуры розовеют* (151)

4) Время и пространство

Существование как занятие

- *И одинокая звезда глядит, как пролетают долу ... Туманных лебедей стада* (143)
- *В окошко выбеленной кельи Глядится тополь, милый брат* (155)

Существование как проявление

- *О нашей любви, что погасла, на миг просияв Серебряным камушком...* (138)

В словаре ключевых слов для *просиять* в этом контексте приводится толкование «выражать полноту жизни, радость и счастье наперекор смерти» [Тарасова 2008: 163]. В дополнение к этому толкованию отметим, что состояние трансформируется здесь в зрительно воспринимаемый образ, который и воплощает существование *любви*.

Существование как положение в пространстве

- *Чёрные вишни, зелёные сливы, Жёлтые груши повисли в садах* (139)

О существовании объектов сообщается через помещение их в пространство поэтического мира.

Существование как процесс

- *И в сердце пустыни когда-нибудь жизнь расцветёт, И розы вздохнут над студеной водой родника* (138)

В этом контексте совмещаются метонимическое и метафорическое значение. С одной стороны, *жизнь* здесь можно понимать как родо-видовое замещение, т. е. *жизнь* – это растения в пустыне. С другой стороны, *расцветёт* может быть и указанием на появление жизни в любой форме, тогда этот глагол приобретает метафорическое значение благодаря семе ‘начало’, которая присутствует в его основном значении. Существование объекта в этих строках сразу включает его в процесс жизни, который проявляется в каких-то происходящих с ним изменениях:

появлении цветов, дыхании. Растения при этом становятся одушевлёнными существами.

- *О нашей любви, что погасла, на миг просияв Серебряным камушком...* (138)
- *Гаснет вечер голубой* (159)

И в этих примерах природа модификации разная. Во втором случае можно говорить о метонимии: гаснет свет, и вечер сменяется ночью. В первом – о метафоре, которая продолжает концептуализацию любви как объекта, существование которого сопровождается сиянием.

Существование как действие

- *Ночь! Скоро ли поглотит мир Твоя бессонная утроба?* (141)

Наступление ночи представлено как появление некоего мифического существа, которое проглатывает мир.

- *неужели и нас Безжалостный ветер с осенней листвой унесёт* (138)

Люди и листья оказываются равными: их существование одинаково определяется природными процессами, и ветер сильнее и больше людей, которых он может *унести* в небытие.

Выводы

В «Лампаде» языковая личность развивается в том же русле, что и в предыдущих сборниках. Особенно интенсивно модификация предикатов осуществляется в описании световых явлений, которые оказываются зоной активных преобразований. Излучение света или способность к зрительному восприятию служат обозначением существования артефактов и природных объектов. В целом, ситуации, связанные с описанием природы, часто моделируются таким образом, что в них выделяется одушевлённый субъект – природная сила, которая сближается с мифологическими образами. Такие тенденции заложены и в общеязыковой картине мира, но в «Лампаде» одна из стратегий состоит в оживлении внутренней формы глаголов, лежащих в основе пропозиции; благодаря контексту актуализируются значения самого глагола, отдаляющие его от предикатов существования или наделяющие его субъектный актант свойствами живого. Эта стратегия частично вливается в ряд представлений статических ситуаций как динамических.

В описании человека также продолжают выделяться его состояния – как отделённые от него объекты, с которыми он каким-то образом взаимодействует, самостоятельные субъекты, внешняя воздействующая сила. И здесь поэтический мир идиолекта развивает тенденции общезыковой картины мира. Можно увидеть, как при концептуализации состояний выбираются объекты, связь которых с этим состоянием зафиксирована в дискурсе, при этом индивидуальные метафоры идиолекта развивают общезыковые и поэтические стратегии.

Сборник показывает, как модификация предиката, при которой используются глаголы в переносных значениях, позволяет вносить многозначность в поэтический мир, где разные варианты развития событий могут сосуществовать. При этом некоторые из них оказываются более распространёнными и могут являться потенциальными носителями этой вариативности в идиолекте (как глагол *лететь* для Георгия Иванова), а реализация этого носителя может быть тесно связана с особенностями мира конкретного стихотворения, например, отсылать к мировидению лирических субъектов.

1.3.5.5. «Сады» (1923 г.)

1) Природа

В «Садах» продолжается развитие языковой личности в намеченном прежде русле.

Проявление как процесс:

- *Тёплый ветер вздохнёт: Я травую и облаком был...* (174)
- *Тёплый ветер вдыхает, деревья шумят у ручья* (174)

Мы встречаем описание шума ветра как процесса, который в прототипической ситуации происходит с одушевлённым субъектом, в первом из контекстов он сопровождается речью. Эта пропозиция может быть истолкована и как существование (ср. в «Лампаде» *И розы вздохнут...*), тогда дыхание не связано со звуком и сема 'одушевлённость' ещё более актуальна.

- *Настанет ночь. Как шёлк падёт на горы, Померкнут краски и ослепнут взоры* (178)

Здесь многозначность синтаксической конструкции (как вводит сравнительный оборот или временное придаточное предложение) допускает понимание пропозиции как сообщения о наступлении темноты и сопровождающих

её зрительно наблюдаемых эффектах, которые описываются через метафору «цвет (свет и т. д.) – ткань». Ещё одна пропозиция представляет наступление темноты через её следствие, обозначенное метафорически (ничего не будет видно – как будто все, кто мог бы видеть этот мир, ослепли). Глагол *ослепнуть* уже встречался в «Лампаде» в ситуации модификации предиката, но трансформация была другой. Однако эффект смещения фокуса на воспринимающего субъекта сохраняется и здесь. В ситуации наступления темноты реакции людей оказываются одним из наиболее важных элементов.

Вновь используются глаголы *гореть* и *пылать*, в которых, очевидно, актуализируется та часть фрейма¹, которая связана со зрительно воспринимаемой манифестацией процесса:

- *А холодное солнце ещё над водою горит* (196)

В этом контексте такое выделение зрительно воспринимаемого признака достигается за счёт затемнения одного из основных компонентов значения. В норме «‘материальный объект X излучает свет и тепло ...’» [Апресян 1991: 17], но здесь солнце названо холодным.

- *Далёкая звезда трепещет и пылает* (215)

Следующий контекст и вовсе является самоповторением (см. «Отплытие на о. Цитеру»).

- *где луна роняет янтари* (211)
- *И месяца погасшая лампада Дымится, пропадая в облаках* (181)
- *Дымится роца* (181)

Контексты с глаголом *дымиться* сложно однозначно отнести к общеязыковым или специфически поэтическим. Однако в первом случае нужно отметить, во-первых, неоднозначность зрительного образа, и, во-вторых, связь глагола с метафорой, которая обозначает месяц (лампада могла бы дымиться), причём неясно, какой элемент является мотивирующим, глагольный или предметный образ (впрочем, скорее, всё же предметный: у месяца и лампы несколько общих семантических компонентов).

- *И лёгкой музыки летит дыханье Ко мне, таинственное, с облаков* (189)

¹ Фрейм – структура «данных о стандартных (стереотипных) ситуациях» [Кронгауз 2001: 89].

Глагол *лететь* употреблён здесь в значении «распространяться, разноситься в воздухе» [Тарасова 2008: 95]. Поскольку субъектная валентность заполнена существительным, которое не обозначает ни запаха, ни звука, то в значении глагола актуализируется смысл, связанный с отрывом от земли, здесь шире – от физической реальности.

Проявление как воздействие

В «Садах» уже рассматривавшиеся модификации предикатов с корнем *-золот-* в подобных случаях дополняются глаголом *серебрить* в схожем контексте.

- *И вот струю крутого кипятка Последний луч позолотил слегка* (176)
- *Туманный луч, позолотивший горы* (181)
- *где луна роняет янтари И стрелки серебрят готических курантов* (211)
- *Только край земли Румянит туч закатная тревога* (179)

Последний контекст описывает закат, который обозначен именем эмоции (что, впрочем, напрямую не связано с особенностями предиката). Предикаты следующих трёх контекстов помещаются между воздействием и действием.

Проявление как действие

- *Мы, усталые, сядем ... и ноги Предзакатное солнце омоет прохладным огнём* (196)

Оксюморонная структура пропозиции объясняется тем, что она вмещает зрительные (солнечный свет) и осязательные (прохлада) ощущения. Их объединяет предикат процесса, который переводит взаимодействие человека и того, что он видит, в ситуацию непосредственного физического контакта (*омоет*), свойства которого связаны с осязанием. В основу пропозиции положен сценарий омовения ног, связанный не только с бытовыми ситуациями, но и с религиозным дискурсом и, соответственно, христианской литературной традицией.

- *И ветер, злобствуя, срывает плащ дорожный, И пена бьёт в лицо* (177)
- *Где ветер в лица бьёт* (216)

Сочетаемость глагола *бить*, представленную в этих контекстах, трудно однозначно отнести к общеязыковому или поэтическому слою дискурса, однако поиск по корпусу разговорной речи (на www.ruscorgora.ru), не давший результатов на соответствующий запрос, и блогам и форумам (www.yandex.ru), выдавшим художественные и близкие к ним тексты, заставляет нас склониться к мысли о том,

что такие сочетания для обыденной речи нехарактерны. Эффект модификации уже знаком нам по другим подобным случаям: природная сила одушевляется (в первом примере это поддержано контекстом, во втором кажется достаточно нейтральным). Неприятные ощущения, вызванные сильным ветром и пеной, представлены как результат действий этого агрессивного субъекта.

- *Павлиний веер распустил закат* (212)

Здесь закат становится существом, а небо – павлиньим хвостом (его, а не веер, можно *распустить*), который назван веером.

- *Осенний ветер беспокойно трубит* (197)
- *И ветер, что им шелестел при разлуке: «Увы», «Увы» прошумит над другими влюблёнными вновь* (186)

Интересен отбор природных явлений, которые наделяются теми или иными (ещё один вопрос – какими?) свойствами одушевлённых существ. Так, ветер у Георгия Иванова часто наделяется речью или какими-то сходными способностями (*трубит*). Здесь можно увидеть, как в соответствии с законами поэтического мира меняет свои характеристики глагол: становясь предикатом речевого действия, глагол *шелестеть* приобретает валентность адресата (*им шелестел*).

Проявление как занятие

- *Холодеет осеннее солнце и листвою пожелтевшей играет* (187)

Глагол *играть* в значении, связанном со световыми эффектами, уже встречался нам при анализе предыдущих сборников, где наблюдались сдвиги в его значении в сторону оживления внутренней формы. Здесь продвижение прошло ещё дальше, сочетаемость глагола характерна для значения, со светом не связанного и указывающего на персонификацию субъекта: «Обращаться с каким-л. предметом как с игрушкой: бесцельно вертеть, перебирать, двигать» [МАС].

Проявление как состояние

- *Одет холодной мглой Адмиралтейский сад* (216)

В этом контексте снова можно наблюдать, как осязательные ощущения уходят на периферию пропозиции – в атрибут (как в *холодном огнём*), а зрительные предстают в виде материальной субстанции (одежды, ткани). Благодаря предикату состояния все объекты здесь существуют сами по себе и

связаны определёнными отношениями, в которые «спрятан» воспринимающий субъект, выведенный из пропозиции.

Процесс как воздействие

- *А заря весёлая ударяла В разноцветные стёкла светлицы (207)*

Такое значение глагола *ударить* зафиксировано в художественном дискурсе (при употреблении в совершенном виде) – «Внезапно и стремительно проникнув куда-л., распространившись где-л., воздействовать с большой силой на кого-, что-л. (о свете, запахе и т. п.)» [МАС]. Несовершенный вид маркирует принадлежность этого контекста к фольклору.

- *И ветер, злобствуя, срывает плащ дорожный, И пена бьёт в лицо (177)*

Ветер, причина того, что плащ слетел (ветром сорвало), становится в позицию агенса.

- *Когда валы на мрамор ступеней Бросает взволновавшееся море (181)*

Здесь значение глагола не отличается от общеязыкового, разница в структурировании пропозиции. В этом контексте часть моря (валы) становится объектом, который море может *бросать*, отделяя от себя. Таким образом один компонент ситуации делится на два, выделяя внутри себя субъект и управляемый им объект.

Процесс как действие

- *Уже бежит полночная прохлада (181)*
- *И молочный туман проползает по низкой долине... (184)*

Эти контексты сложно отделить от общеязыковых, где также достаточно часто встречается персонификация природных явлений. Во втором случае сочетание *туман ползёт*, судя по результатам поиска по блогам и форумам (www.yandex.ru), достаточно активно употребляются в нехудожественных типах дискурса, но вот модификация приставкой *про-* переносит это сочетание в дискурс художественный. По-видимому, это связано с закреплённым в дискурсе представлением о том, что субъектом глагола *проползти* обычно является человек или животное.

Существование как занятие

- *И жалкая луна в окно глядится (202)*

Глагол *глядеть* в такого рода модификациях употреблялся при субъектах, обозначающих артефакты (*портреты*), городской и сельский ландшафты (*опаловая твердь, сельский вид*), небесные тела (*луна, звезда*), время (*июль*), а *глядеться* встречался один раз (*глядится тополь*, и также в окне). Луна и звезда выделяются среди других небесных объектов. Так, солнце не обладает способностью *глядеть* или *глядеться*. Оно также персонифицируется в некоторых контекстах, но в ситуациях, описывающих процесс или проявление, т. е., прежде всего, световые явления, а не в указаниях на существование. Облака же обычно оказываются в объектной, а не в субъектной позиции, и свойств живых существ не демонстрируют, как и, допустим, тучи, гроза.

2) Состояние человека

Состояние как процесс

- *За всю любовь, пылавшую в груди* (185)
- *И вижу, как горит и отцветает Закатным облаком любовь моя...* (194)

Глаголы *гореть* и *пылать* уже неоднократно встречались как центральные в обозначении состояния как процесса, в том числе и любви. Стихотворение № 194 интересно тем, что эксплицирует напрашивающуюся идею связи заката и любви в поэтическом мире Георгия Иванова. Связь этих тем характерна не только для него, но редко можно наблюдать такое полное её выражение, как изоморфизм пропозиций, описывающих любовь и закат (ср. *Луч зари горит, прощальный, И отцветает на окне*). Любовь проходит, как проходит день, и сема 'конец' реализуется глаголами *гореть* и *отцветать*. Собственно, *горит и отцветает* закатное облако, но грамматический субъект – имя состояния, которое отделяется от человека и сливается с наблюдаемым природным миром. Это, по-видимому, является содержанием более широкой стратегии, связанной не столько с предикатами, сколько с представлением природного мира, внутреннего мира человека и связи между ними. Можно также отметить, что глагол *гореть*, обозначая одну из ситуаций, лежащих в основе человеческой культуры в целом, обладает огромным потенциалом многозначности. В изучаемом идиолекте в горении выделяются смысловые компоненты, связанные с концом, цветом, излучением света, интенсивностью процесса.

- *это наша любовь умирает* (187)

В этом контексте также развиваются стратегии предыдущих сборников: чувство персонифицируется и поэтому может *умирать*. Здесь человек как носитель чувства присутствует (*наша*), структура пропозиции позволяет представить это состояние как отдельное от человека, принадлежащее не только ему одному.

- *Эоловой арфой вздыхает печаль* (172)

Развивается стратегия представления состояния как самостоятельного субъекта – человек вообще не присутствует в пропозиции, состояние обретает полностью самостоятельное бытие. В нём оно наделяется свойствами живого существа, пространственная отнесённость его неясна. Это новый объект, который появляется в поэтическом мире.

Модификацию можно связать с общеязыковым способом представления той же ситуации приблизительно так: человек испытывает печаль, слышит шум ветра, ветер наделяется свойствами живого существа, которое испытывает то же состояние, что человек, фокус переносится на состояние, что грамматически проявляется в субстантивации, а носитель этого состояния уходит в фон и заменяется закреплённым в дискурсе указанием (эолова арфа). По-видимому, лежащий в основе таких преобразований синкретизм прочно закрепился в дискурсе на уровне поэтических стратегий и лучше сохраняется в поэтической, чем в обыденной картине мира.

Сочетание описанных стратегий реализовано и в двух следующих контекстах.

Состояние как занятие

- *Глядит печаль огромными глазами На золото осенних тополей* (176)

Эти строки, как и предыдущий пример, начинают соответствующее стихотворение, сразу выделяя в представленном им фрагменте поэтического мира некую доминанту, центральный компонент. Состояние наделяется дополнительными признаками живого существа – глазами, как у человека или животного. Нужно отметить, что такую концептуализацию этого состояния нельзя назвать характерной для поэтического дискурса, она относится к индивидуальным моделям мира, создающимся в идиолекте. Однако Георгий Иванов и здесь обращается к дискурсу, он переносит такую концептуализацию печали из стихов Осипа Мандельштама [ГИ: 564]: *Невыразимая печаль Открыла два огромных*

глаза. Сам способ концептуализации также в дискурсе зафиксирован, приём олицетворяющей детали, т. е. «придание олицетворяемому субъекту действия, деталей или свойств, не имеющих „опоры“ в реальном денотате», «широко используется в поэзии XX в.» [Некрасова 1994: 15].

- *А школьница любовь твердит прилежно Урок (176)*

В том же стихотворении ещё одно регулярно олицетворяющееся состояние (любовь) включается в сценарий школьного обучения. В любовных отношениях и школьных занятиях выделяется общий признак – узнавание нового.

- *Я в глубине души храню страданье (185)*
- *этот мир печальный, Что так ревниво в памяти берёг (197)*

Эти контексты поддерживают и развивают общезыковые представления о памяти как вместилище воспоминаний и душе – вместилище эмоциональных состояний.

- *Ты с шербетом сладким тянешь Ядовитую тоску (218)*

А здесь тоска представлена как жидкость, которую человек медленно поглощает. Семантика глагола отражает свойство *тоски* – длительного состояния [НОСС].

Состояние как воздействие

- *Оттого и томит меня шорох травы (175)*

В предыдущих сборниках состояние лирического субъекта уже описывалось через воздействие таких субъектов, как *любовь*, *тоска*, *твоих видений волшебство* (о Петербурге). Здесь субъектную валентность замещает имя, обозначающее звук, и прямо не называющее ни состояния человека, ни произведённого на него впечатления. Это уже не причина, а нечто, заменяющее причину, связь же должна восстанавливаться из более широкого контекста (например, шорох как нечто сиюминутное, преходящее, состояние вызвано осмыслением этих свойств).

- *Я ли страстью не палима (218)*

Здесь продолжает реализовываться связь между любовным чувством и огнём – средством воздействия чувства на человека.

Состояние как действие

- *И душой овладевает Одинокая печаль (218)*

В этом контексте состояние, представленное как независимый от человека субъект, обладает и свойством, которое можно приписать человеческому существу. Ещё одно состояние («одинок») лирического субъекта представлено как свойство другого состояния. Так из одиночества и печали второе становится доминирующим.

- *О, грусть влюблённая, не улетай! (176)*

В том же стихотворении, где встречались *печаль с огромными глазами и школьница любовь*, есть и *грусть влюблённая*. Общая когнитивная стратегия представления состояния как одушевлённого существа становится здесь и частной текстовой стратегией – повторением субстантивов состояний, которыми населён мир стихотворения.

- *И в сердце мне печальная богиня Пошлёт стрелу с блестящей тетивы (180)*

Здесь в поэтический мир вновь входит мифологическая составляющая, как в контекстах с Амуром.

- *Кровь бежит по томным жилам И дарит отраду нам (182)*

Кровь нередко представляет различные состояния человека, связанные с повышенной возбуждённостью. Подобные модификации метонимической природы, по-видимому, обычно принадлежат художественному дискурсу (*вскипела кровь в жилах* – повторяющееся сочетание с изменяющейся формой глагола, но уже слово *жилы* заставляет насторожиться). Здесь снова актуализируется сема ‘слабый’ (как и выше в контексте с *томить*): жилы называются *томными*, указывающее на людей местоимение заполняет валентность получателя – пассивного субъекта.

- *В чаще нежности дремучей Путник оцупью идёт (182)*

Состояние, отделившись от субъекта-носителя, заполняет собой мир, превращается в пространство, куда помещается человек. Это индивидуальная метафора, возможно, развивающая общеязыковые представления, совмещающие сложные эмоции и *дебри* (*дебри страсти, любовные дебри*).

- *Ах, о радости чудесной, Сердце, сердце, не моли (218)*

В этом контексте сердце становится субъектом желаний, с которыми человек борется.

Свойство как тождество

- *Кудри – светлые шелка (208)*

Свойство становится в позицию второго члена тождества и тем самым выносится в фокус внимания, составляя основу пропозиции, центр обозначенного ей фрагмента поэтического мира.

Занятие как действие

- *Душа опустошённая пойдёт По следу безутешного Орфея (195)*

Эта метафора связана с концептуализацией памяти (точнее – процесса воспоминания), которая вводит в поэтический мир стихотворения древнегреческое мифологическое пространство загробного мира.

- *И память обездоленная ищет Везде, везде приметы тех полей (198)*

Работа памяти представлена как поиск следов прошлого, осуществляемый живым существом, обездоленным, т. е. находящимся «в крайне тяжелом, бедственном положении» [МАС].

Занятие как процесс

- *Как разрисованные веера, Вы раскрываетесь, воспоминанья (200)*

Воспоминания описаны как предмет декоративно-прикладного искусства, который имеет свойство скрывать события прошлого или показывать их в полном или редуцированном виде. Раскрывающийся веер, как и в вышеприведённом контексте, где он связан с закатом, представляет многоцветный зрительный образ

Занятие как проявление

- *Лишь музыкой, невнятною для слуха, Воспоминания рокочут глухо (199)*

Воспоминания помещаются во внешнюю среду и становятся объектом, связанным не со зрительным, а со слуховым восприятием, вписываясь в поэтический мир стихотворения, который музыка открывает в первой строке.

3) Артефакт

Существование как проявление

- *И всегда в карманах будут звякать деньги, дребезжа (218)*

Здесь – нечастый случай для Георгия Иванова – существование артефакта маркировано признаком, который воспринимается слухом, *деньги* входят в поэтический мир через звучание.

Проявление/состояние как действие

- *Что лёгкой кистью Антуан Ватто Коснулся сердца моего когда-то (200)*

Восприятие представлено как физическое действие. Ситуация здесь сложна, она толкуется в нескольких планах, одна пропозиция вмещает и контакт человека с внешним миром, и его внутренний мир. В раздел «Артефакт» этот контекст отнесён достаточно условно.

4) Время и пространство

Существование как проявление

- *Этот вечер когда-то уже пламенел в Палестине. Так же небо синело (184)*

Время и пространство входят в поэтический мир через зрительно воспринимаемые презентации, которые утверждают тождество объектов.

Существование как процесс

- *И взойдёт в песках навлиний Золотой и синий рай (182)*

Здесь природа модификации, по-видимому, метонимическая. Субъектная валентность *взойти* как «проросши, показаться над поверхностью почвы» [МАС] заполняется именами, обозначающими растения. Здесь они могут заменяться квази-родовым именем *рай*, который в узусе метафорически обозначает сад или «красивое место, доставляющее удовольствие, наслаждение» [МАС].

- *Сходила ночь (217)*

Значение глагола *сходить* «Спуститься (на землю), покрыть, окутать собой (о ночи, мгле, сумерках и т. п.)» [МАС] создаёт в художественном дискурсе представление о тёмноте как о чём-то, спускающемся на землю сверху (как сверху поступает на неё свет). Отнесённость к предикатам действия в этом случае уже утеряна: например, утрачена валентность исходной точки (неизвестно, откуда сходят ночь или тьма).

- *И полночи сафировая риза Над нами раскрывалась как шатёр (198)*

Появление на небе звёзд описывается как процесс: над землёй разворачивается ткань неба. Так охватывается всё воздушное пространство, и соединяются разные картины мира, закреплённые в дискурсе: *риза* отсылает к миру религии, *шатёр* – к мифологическому, поэтическому миру.

- *И пение пастушеского рога Медлительно растаяло вдали (179)*

- *Луны осенней таял полукруг* (201)

В этих контекстах, сообщающих о прекращении существования, глагол *таять* сочетается со зрительно наблюдаемым объектом, как в уже встречавшихся случаях, а *растаять* связан со звуком.

Выводы

«Сады» также развивают стратегии, проявлявшиеся в предыдущих сборниках. Можно наблюдать, как сходятся некоторые из них в представлении явлений природы и внутреннего мира человека. Так, в обеих этих областях выделяется и персонифицируется нечто, что мыслится как причина происходящего (состояние или природная сила, природный объект). Иногда персонификация соотносит стихотворения с мифологией, христианским дискурсом, внося в организацию поэтического мира присущие им свойства. Структуры пропозиций, изображающих природу и человеческие чувства, могут сближаться: любовь и закат представлены ситуацией горения, воспоминания и закат вызывают образ раскрывающегося веера. Думается, такая связь заката с эмоциональной сферой и памятью человека подтверждает роль *заката* как ключевого слова, выделенного И. А. Тарасовой [Тарасова 2008: 69–76], в поэтическом мире Георгия Иванова.

Световые и цветовые характеристики мира в «Садах» представляются как ткани или нечто, из них сделанное (веер, шатёр). По-прежнему значительна роль глаголов *золотить* (и однокоренных, к ним присоединяется *серебрить*), *гореть* и *пылать*, в последних актуализированы смыслы, связанные со зрительно воспринимаемой манифестацией процесса. В сборнике увеличивается количество модификаций, связанных не со зрительным, а со слуховым восприятием. При этом разные типы могут совмещаться в одной пропозиции, где объект (природный или искусственный) наделяется способностью непосредственного физического контакта с человеком, а воспринимаемые свойства уходят в фон.

Среди особенностей олицетворения состояний человека в «Садах» можно выделить несколько случаев, когда печаль, грусть, любовь оказываются существами, которые непосредственно не связаны в узком контексте с человеком, они самостоятельно помещаются в пространство поэтического мира, с которым и взаимодействуют.

1.3.5.6. «Розы» (1931 г.)

В «Розах» проявление рассматриваемой стратегии несколько сокращается.

1) Природа

Проявление как действие

- *Огромный морской закат Бросает косое пламя...* (230)

В очередной раз изменение морфемного состава слова изменяет его дискурсные свойства. Если *отбрасывать пламя* – устойчивый коммуникативный фрагмент общеязыкового характера, то отсутствие приставки актуализирует внутреннюю форму и превращает глагол в предикат действия. Можно отметить, что ситуация «создать, распространить (лучи, свет, тень и т. п.)» [МАС] (в случае Георгия Иванова – свет) уже привлекала наше внимание, тогда подобный эффект достигался использованием синонима (*кидать*).

В «Розах» есть случаи, которые схожи с одной из описанных выше стратегией, которая присваивает природным объектам способность к речи и некое сообщение. Речь здесь в двух случаях обозначается непосредственно предикатами проявления, связанными со звуком, и в одном – собственно предикатом речевого действия.

Море, деревья и звезда становятся одушевлёнными участниками диалога с воспринимающим, а темой сообщения – то или иное обращение к внутреннему состоянию лирического субъекта стихотворения.

- *И деревья пустынного сада Широко шелестят: «Никому».* (244) (ср. *А за окном шелестят тополя: «Нет на земле твоего короля»* (А. Ахматова))
- *И шумело только о любви моей Голубое море, словно соловей* (229)
- *горит Между чёрных лип звезда большая И о смерти говорит* (255)

В последнем случае возможность прямого понимания глагола *говорить* заложена в поэтическом дискурсе и актуализирована в идиолекте Георгия Иванова. Если бы подобная стратегия приписывания речи природным объектам не была зафиксирована, этот контекст мог реализовать одно из общеязыковых значений – «свидетельствовать о чем-л., указывать на что-л., быть доводом в пользу чего-л.» [МАС], тогда предикат не был бы действием. Контекст здесь не даёт достаточно синтаксической информации, чтобы можно было сделать выбор, поэтому обе возможности осознаются.

Проявление как процесс

- *Плачет соловей За твоим окном (239)*

В общеязыковой картине мира соловей умеет петь, свистеть и т.п. Здесь он наделяется эмоциями, которые побуждают его плакать – «проливать слезы (от горя, боли и т. п.)» [МАС].

- *Над широкой Невой догорал закат (235)*
- *Лёгкие тучи растаяли, Лёгкая встала звезда (238)*

Подобные контексты уже встречались в предыдущих сборниках.

- *горит Между чёрных лип звезда большая И о смерти говорит (255)*

Такое употребление, будучи широко распространено в поэзии и прозе, также является, в сущности, общеязыковым, ср. *Почти всю ночь на небе примерно по курсу машины горела яркая, (ярче многих других) звезда, начало светать, она взяла и исчезла* [СофтФорум]. Мы приводим этот контекст как поддерживающий общий фон поэтического мира Георгия Иванова, где горение связано с существованием и смертью.

Проявление как воздействие

- *Как скучно ей, должно быть, ... чужие окна серебрить и видеть столько глаз (256)*

Здесь второй раз *серебрить* соединяется с луной. Это позволяет предположить, что такая ситуация (такая способность луны) типична для поэтического мира идиолекта.

Существование как проявление

- *Голова тяжела, и над ней Розовеет закат ... всё нежней, и нежней, и нежней (251)*

Существование заката в поэтический мир вводится через указание на его цвет.

Существование как занятие

- *глядит туда Белая звезда (239)*

Уже известный нам глагол *глядеть* (вновь *глядит* звезда) как замещающий предикат существования дополняется синонимом *видеть*. Круг способных к зрительному восприятию объектов не расширяется, это снова *луна*:

Существование как состояние

- *Как скучно ей, должно быть, ... чужие окна серебрить и видеть столько глаз* (256)

Здесь, по-видимому, реализация метафоры преобразует контексты типа *луна глядит в окно*.

Процесс как действие

- *Это вьюга крутит снег* (233)

Как море в поэтическом мире Георгия Иванова *бросает валы*, которые являются его частью, так вьюга, которая представляет собой ветер со снегом, оказывается отделённой от своей сути. В природном явлении выделяется не существующий в нём субъект, который становится причиной наблюдаемых явлений, и видимый объект, с которым происходит то, что обозначено предикатом.

2) Состояние человека

Состояние как процесс

- *Как лёд наше бедное счастье растает, Растает как лёд* (257)

В предыдущих сборниках *таять* могли *вечер*, наблюдаемые природные объекты, звук. Здесь, с одной стороны, контекст вызывает прототипическую для этого глагола ситуацию (лёд тает), с другой стороны, субъектом становится абстрактное имя, обозначающее состояние человека.

3) Существование человека

Существование как проявление

- *кому это надо – Просиять сквозь холодную тьму...* (244)

Строго говоря, нельзя с абсолютной уверенностью утверждать, что этот контекст описывает именно человеческое существование, однако, считая целеполагание (*надо*) свойством человека, относим этот контекст к соответствующей рубрике. Глагол *просиять* уже использовался в качестве заместителя существования (*любви, что погасла, на миг просияв*).

Как становится понятным окказиональное значение глагола *просиять*? В общеязыковой картине мира существует представление о чем-то выделившемся человеке или событии как о светящемся сильнее, чем светятся другие подобные объекты, ср.: *очень яркий ученик, сиять* – «Являться в блеске, величии, славе. ... В истории дореволюционной русской химии сияет имя Д. И. Менделеева. С. Вавилов,

Советская наука на службе Родине» [МАС]. В разбираемом случае нет оснований говорить о выделенности среди других подобных объектов. Но, в целом, небытие связано с идеей отсутствия, бытие – присутствия. Существование объекта сопровождается каким-то его взаимодействием с внешним миром, проявлением. Здесь для указания выбрано именно такое, зрительно воспринимаемое проявление, связанное со смыслами ‘яркость’, ‘интенсивность’. Оно противопоставлено отсутствию света – тьме.

В анализируемом стихотворении появление жизни в мире соединяется с движением. В общеязыковой картине мира присутствуют когнитивные модели, в которых «зрительное и слуховое восприятие уподобляются движению (от стимула к воспринимающему субъекту либо наоборот ...)» [Плунгян, Рахилина 1996: 11]. Отсылку к этой модели поддерживают многозначная приставка *про-* и предлог *сквозь*. Основное значение приставки в этом контексте – «совершить ... действие, названное мотивирующим глаголом» [Г80-1: §876], но и другие значения сопричастствуют в фоне: «действие, названное мотивирующим глаголом, направить сквозь что-н., через что-н., вглубь», «действие, названное мотивирующим глаголом, направить мимо чего-н.», «с помощью действия, названного мотивирующим глаголом, переместить(ся), продвинуть(ся) вперед, преодолеть какое-н. расстояние» [Г80-1: §876]. Все они содержат идею направленности, с которой может совмещаться идея движения. Она присутствует и в значении предлога *сквозь*, позволяющем нам увидеть ещё одну из характеристик пространства, в котором помещена ситуация: в концептуальной схеме, которая соответствует использованию *сквозь*, «среда движения представляется как бы навязанной субъекту извне» [Плунгян, Рахилина 1996: 18]. Такая особенность среды подчёркивается и собственно её номинацией: и тьма, и холод в обыденной картине мира враждебны человеку и жизни в целом.

И. А. Тарасова, исследуя концепт ‘сияние’ в идиолекте Георгия Иванова, указывает, что «семантическая структура глагола „просиять“ включает 3 значения, ядерные семы которых отсылают к полярным когнитивным доменам: смерти ..., жизни ..., божественному». Добавим, что связь этого глагола (и однокоренных) с образами, представляющими жизнь, часто наблюдается в поэтическом дискурсе предшествующего периода. У А. С. Пушкина мы находим *И пусть у гробового*

входа Младая будет жизнь играть, И равнодушная природа. Красною вечною сиять («Брожу ли я вдоль улиц шумных...»): отметим, что здесь можно увидеть и один из возможных истоков формирования ассоциации «сияние – вечность» у Георгия Иванова. Метонимически эта связь может развивать и общепозитический мотив *жизнь – горение*, который можно найти и в европейской (вспомним *Когда лампа разбита, огонь умирает в пыли...* П. Б. Шелли), и в русской поэзии. Из важных для Георгия Иванова авторов он проявляется, например, в одном из известнейших стихотворений Тютчева «Как над горячею золой...», где жизнь уподобляется горящему свитку: *Я просиял бы – и погас!*; особенно активен этот мотив в поэзии символистов [Кожевникова 1986: 53] (см. также примеры из Сологуба, Белого, Анненского в [Тарасова 2008: 100–101]).

4) Артефакт

Проявление как процесс

- *Паруса плывут и тонут. Голоса зовут и гаснут* (240)

Выше встречались контексты, где *тонул месяц*, а *гасли любовь, вечер, закат*. Здесь также исчезновение объекта из поля восприятия обозначается предикатами процесса, указывающими на квази-причину этого исчезновения. Использование первого глагола (*тонуть*) дополнительно мотивировано его семантической согласованностью с контекстом. Вторым глаголом впервые соединяется со звуком, и на него распространяя связь горения и жизни, существования. Благодаря глаголу *тонуть* и сопоставлению с обыденной картиной мира, где в ситуации кораблекрушения было бы указано на то, что тонет корабль, а не какая-то его часть, читатель находит стратегию дешифровки представленного в стихотворении поэтического мира и реконструирует и воспринимающего субъекта, точка зрения которого и позволяет увидеть ситуацию так, как будто паруса тонут.

5) Время и пространство

Проявление как положение в пространстве

- *От вечных звёзд – дождится синий свет Над сумрачным земным существованьем* (263)

В этом общеязыковом употреблении есть один необычный момент. Поскольку речь идёт о свете, *лечь* здесь должно означать «распространиться по поверхности, покрыть собой что-л.» [МАС]. Но в этом контексте поверхность

отсутствует, поэтому существование и звёзды должны стать сущностями одной природы. Этот процесс реализуется в двух направлениях: с одной стороны, абстрактное имя (*существование*) начинает отчасти восприниматься как нечто овеществлённое, с другой – звёзды приобретают оттенок отвлечённости, теряют физическую прикреплённость к пространству. Всё это значительно осложняет выбор в обыденной картине мира ситуации для сравнения, и проявление реконструируется здесь весьма условно.

Существование как процесс

- *Так тихо гаснул этот день* (254)

Оканчивающийся день, как и вечер в одном из предыдущих сборников, *гаснет*, метонимически указывая на связь дня со светом (то, что светится, может гаснуть) и метафорически сообщая о концептуализации существования как горения (и свечения).

- *В сумраке счастья неверного Смутно горит торжество* (238)

Прежде всего, этот контекст сообщает именно о существовании некоего объекта под названием *торжество*, конкретизируя способ и среду. Состояние «высшей удовлетворенности жизнью, чувство глубокого довольства и радости, испытываемое кем-л.» [МАС] (*счастье*) здесь совершенно отделено от человека, оно представлено как заполняющий пространство сумрак. При этом оно, по видимому, светится: *неверный* – «слабый, тусклый, дрожащий (о свете, лучах и т. п.)» [МАС] (и у самого Георгия Иванова есть строка *Когда луны неверным светом обрызган Павловский мундир*). Одновременно *неверный* – это «изменчивый, непостоянный» [МАС], что сочетается со значением *счастье* – «участь, доля, судьба» [МАС] (В. И. Даль приводит первым именно значение «рок, судьба, часть и участь, доля» [Даль]).

В этом слабо светящемся, сумрачном счастье-среде помещается горящее *синим сияньем торжество*: его тоже можно увидеть. *Торжество* может означать «Чувство радости, ликования по случаю победы, успеха в чем-л.» [МАС], т. е. быть очень близким к *счастью*, но более кратковременным и испытываемом по определённому поводу – какой-либо победы. Если *счастье неверное* – это нечто неопределённое, человеческая изменчивая судьба, то *торжество* – состояние победителя, нечто существенное. Эта сущность, серьёзность,

основательность и отрицается в стихотворении как прямо (*Нет ничего достоверного В синем сияньи его*), так и косвенно – повторением в следующей строфе прилагательного *лёгкий*, которое становится контекстуальным антонимом *торжества*.

Здесь этот образ сложен для интерпретации. В Словаре ключевых слов поэзии Георгия Иванова для этого контекста даётся толкование «иная реальность, вечность, пространство инобытия» [Тарасова 2008: 193]. Такое значение поддерживается появляющимся после восьми отрицаний (*неверного, нет, ничего, нет, ничего, неизбежного, нет, ничего*) утверждениями, описывающими земной мир (*небо, весна и вода*). Но, с другой стороны, *торжество* здесь – некий материализованный объект. Связь *торжества* с пространством неба зафиксирована в дискурсе. Из стихотворений близких Георгию Иванову авторов можно привести «Credo» Н. Гумилёва: *Мне всё открыто в этом мире – И ночи тень, и солнца свет, И в торжествующем эфире Мерцанье ласковых планет*. То же и несколько раньше в «Розах»:

Существование как действие

- *Над торжественными звёздами Наше счастье зажжено* (225)

Здесь *торжественными* оказываются *звёзды*, а горящим – *счастье*. Причём в пресуппозиции заложены сведения о том, что есть и некая сила, которая дала начало такому существованию *счастья* – зажгла его.

? как действие

- *Звёзды разбивают лёд* (231)

Как и в нескольких приведённых выше контекстах, эта ситуация не находит эквивалента в обыденной картине мира. Такие пропозиции можно выделить в отдельный тип или условно отнести к одной из вероятных интерпретаций; последнее было сделано для предыдущих случаев, но, по-видимому, такой подход неприменим для этого контекста.

Одно из значений ключевого слова *звезда* в идиолекте Георгия Иванова – «символ смерти» [Тарасова 2008: 86]. И для нас важно наблюдение за языковыми механизмами, лежащими в основе процесса превращения образа в символ. Особенности символа описываются следующими положениями: «Область символа – отвлечённые категории. ... Если метафора поддаётся пониманию, то символы,

как и образы, можно только интерпретировать. ... Если образ опирается на предметный мир, то символ перенёс точку опоры в мир смыслов...» [Арутюнова 1990: 85]. Наш контекст показывает, что в формировании символа значительную роль играет именно пропозиция, в которую входит исходный образ. Глагол физического действия способствует восприятию существительного лёд как предметного имени. Соответственно, такая ситуация должна быть зрительно воспринимаемой. Но, поскольку в обыденной картине мира звёзды со льдом не связываются, этот фрагмент поэтического мира оказывается индивидуальным и заставляет читателя искать возможные интерпретации этой ситуации на более высоком уровне обобщения.

«Приобретение образом функции символа связано с осложнённой его дополнительным смыслом, причём не изолированным, а вводящим его в некоторый „язык“, позволяющий интерпретировать художественный текст. Символ в этом случае – компонент индивидуального кода» [Арутюнова 1990: 86]. Поэтому особенно важными для понимания контекста становятся отдельные семы и их повторение в стихотворении, сборнике, идиолекте в целом, свидетельствующее об актуальности именно того или иного смысла в значении слова. Так, во всех трёх словах строки можно обнаружить связь с холодом: в художественном дискурсе существует представление о *холодных звёздах* (что подтверждает ruscorpora.ru), в картине мира общенационального языка есть свойство льда разбиваться. Холод же метонимически связывается со смертью – одной из основных тем разбираемого стихотворения. Ещё один семантический пласт также связан со смертью. Лёд в сборнике ассоциируется с человеческим счастьем (*Как лёд наше бедное счастье растает* (257)), лёд – это нечто хрупкое, а действие, обозначенное глаголом *разбить*, эту хрупкость выявляет. *Звёзды*, напротив, представляют собой нечто вечное в обыденной картине мира (что не противоречит различным поэтическим употреблениям), и здесь вечное уничтожает временное, в сборнике связанное с человеческим существованием.

Мы здесь видим развитие одной из описанных выше стратегий, когда в какой-либо описанной ситуации формируется некий субъект, наделяющийся свойствами каузатора: *лёд разбивается – Звёзды разбивают лёд*. Раньше так модифицировались ситуации, связанные с описанием типичных наблюдаемых

явлений природы или состояний человека. Здесь пропозиция включает природный мир, но сложно выявить её соотношение с каким-либо типичным явлением. Прежде в поэтическом мире физическое взаимодействие между объектами, которые не могли быть связаны таким образом в обыденной картине мира, выстраивалось через изменение свойств одного из объектов, которое бы позволяло ему выполнять соответствующую роль. Обычно такое изменение развивало уже существующие стратегии, изменившимся свойством чаще всего становилась одушевлённость, и этого было достаточно для оправдания внутренней связности и осмысленности подобной пропозиции. Здесь же свойства агенса меняются непредсказуемо. Следующая строка (*Призраки встают со дна*) указывает на то, что положение льда соответствует обыденным представлениям, о перемещении звёзд также ничего не свидетельствует. Поэтому можно говорить и об изменении свойств пространства в этом фрагменте поэтического мира, чтобы непосредственное физическое воздействие звёзд на лёд, называемое глаголом *разбивают*, стало возможным. Отметим, что выделившийся в пропозиции каузатор и в предыдущих сборниках выделялся своей активной ролью среди других природных объектов. Эти соображения существенно дополняются интертекстуальной интерпретацией – откликом на книгу М. Кузмина «Форель разбивает лёд»: «финальное утверждение Кузмина, „что лёд разбить возможно для форели“ „не значит ничего“ ... По Г. И., лёд рабивается силами, не соизмеримыми с земными, открывая дорогу „призракам“, живущим в сознании поэта жизнью более реальной, чем все лососёвые» [ГИ: 584–585].

?? как процесс

- *розы дождливой весны Плыли в широком окне, ледяном океане печали*
(261)

Здесь также множественность интерпретаций во многом возникает из-за особенностей предиката. Если корень *-лет-*, отражённый в Словаре ключевых слов, встречается в «Розах» 10 раз, то глагол *плыть* не намного реже – 7 раз, при этом употребление варьируется от прямых номинативных значений до весьма индивидуализированных, как в этом контексте. В некоторых случаях *плыть* и *лететь* оказываются очень близкими.

Рассмотрим контексты с *плыть* в порядке их появления в сборнике, чтобы проследить изменения в значении. Опустим разбор строки *мы плыли в узкой лодке по волнам* (254) как использующий глагол в прямом значении и выбивающийся из остального ряда. Поскольку это глагол движения, для анализа особенностей его значения можно использовать топологическую схему пути. В неё входят следующие основные компоненты: движущийся объект, траектория движения, среда перемещения, способ перемещения, позиция наблюдателя [Тарасова 2003: 116]. К ним можно добавить свойства или характеристики передвижения, которые в данном случае оказываются одним из важных компонентов. В разных стихотворениях не все они могут быть актуализированы.

В небе, розовом до муки, Плыли птицы или звёзды (227). Словосочетание *плыли птицы* на фоне устойчивого коммуникативного фрагмента *птицы летят* воспринимается как деформация последнего. Оба глагола в общеязыковом употреблении могут означать перемещение в одной среде – по небу. В таком случае они отличаются по характеристике движения, которая оказывается в фокусе: в *лететь* это скорость, в *плыть* – медлительность и плавность. Кроме того, поскольку в такой среде *плыть* могут неодушевлённые объекты, *птицы* как бы теряют самостоятельность в управлении движением, т. е. субъект становится пассивным, что ещё раз подчёркивает выделенность наблюдаемой характеристики перемещения.

Дополнительно на то же указывает неопределённость объекта (*птицы или звёзды*): «неясно или неважно, что именно перемещается, но видно, как именно происходит движение». Эта деталь, к тому же, указывает на существование субъекта зрительного восприятия. Именно его точка зрения задаёт ракурс, с которого читателю становится доступным соответствующий фрагмент поэтического мира. Существует ещё одна возможность прочтения контекста: *плыть* здесь может значить «Представляться взору движущимся, кружащимся (обычно при полуобморочном состоянии)» [МАС].

В следующих строках реализуется метонимическая модель (корабль плывёт – паруса плывут) и закреплённое в узусе значение «Плавно, медленно передвигаться в воздухе» [МАС], где, по сравнению с первичным значением,

изменена среда и актуализирована плавность движения: *Паруса плывут и тонут* (240); *Начало небо меняться, Медленно месяц проплыл* (242).

Счастье выпало из рук, Камнем в море утонуло, Рыбкой золотой плеснуло, Льдинкой уплыло на юг (252). Здесь изменения касаются передвигающегося субъекта, им становится состояние человека, которое мыслится как самостоятельный объект. Глагол употребляется в своём основном значении. Это единственный случай, когда упоминается траектория движения (направление). В следующем контексте значение вторичное, но уже ставшее узуальным для такого типа субъектов, как небесные тела (здесь – луна): *как много глаз ... Устремлено к луне. ... Как скучно ей, должно быть, плыть Над головой у нас* (256). В этой пропозиции отражена позиция наблюдателя.

Отметим основные тенденции, связанные с употреблением глагола *плыть* в «Розах». В большинстве случаев затемнены почти все основные элементы базовой топологической схемы, что выводит в фокус оставшиеся компоненты: субъекта и характеристики движения. Субъектами в пропозиции становятся: *птицы или звёзды, месяц, луна, паруса, счастье*. Средой передвижения трижды оказывается небо, один раз – вода, один раз – неясно. Движение этих объектов медленное и плавное. Предикат отвлечён от буквального прочтения, предполагающего конкретную физическую среду, в которой передвигается объект, и прочие привязки к пространству, тем самым сближаясь с предикатами существования. Кроме того, в нём можно увидеть свойства предикатов проявления, т. к. важными становятся наблюдаемые характеристики обозначенного им движения.

Вернёмся к обсуждаемому контексту: *розы дождливой весны Плыли в широком окне, ледяном океане печали* (261).

Здесь так же, как в предыдущем случае, не находится эквивалентной ситуации обыденной картине мира. По сравнению с прототипической ситуацией, которая соответствует предикату *плыть*, изменения претерпевают и субъект, и среда передвижения. Средой становится овеществлённое и представленное как пространство состояние человека. Движущийся объект может пониматься по-разному, от прямого значения, при котором *розы* – это видимые за окном растения, а *плыть* используется как указание на то, что их видно через дождь, т. е. для наблюдателя они оказываются в воде, до разнообразных символических,

возможность которых задаётся отвлечённым характером среды и отвлечённым значением, которое приобретает глагол в сборнике.

Представление о печали как о пространстве океана вызывает распространённую в художественном дискурсе модель *океан X-а*, которая используется при описании состояний. В ней *океан* указывает на всеохватность чувства, глубину и широту его проявления (*океан любви, океан горя*). Так печаль заполняет всё внешнее (законное) пространство поэтического мира стихотворения, становится свойством этого мира.

Как и в различных стихотворениях предыдущих сборников, здесь отмечается высокая связанность слов в контексте: «связанными», т. е. имеющими хотя бы одну общую сему [Левин 1998: 458] – ‘вода’, – оказываются шесть слов в двух строках (если считать и факультативные семы – «такие, которые могут быть свободно присоединены к этому значению» [Левин 1998: 458]).

Отметим сходное поведение глагола *лететь*. В сборнике есть такие пропозиции с этим предикатом, которые не могут восприниматься наблюдателем, находящимся в пространстве человеческого мира, созданном в контексте стихотворения: *Слышишь, как летит земля* (226). Здесь можно говорить об отсутствии согласования по масштабу, которое В. З. Санников описывает следующим образом: «Каждый класс ситуаций имеет пространственные и временные границы... Говорящие интуитивно ощущают эти границы, но иногда намеренно переходят их для достижения определённого эффекта» [Санников 1998: 330]. Восприятие невозможно из-за особенностей движущегося объекта (абстрактное, отвлечённое понятие) и/или описываемого пространства. И. А. Тарасова описывает значение *лететь* в одном из таких контекстов как «5. О приближении смерти, путешествии в вечность» [Тарасова 2008: 96]: *Самый чуткий слух Не услышит час – Где летит судьба, Тишина, весна* (239). В роли движущихся объектов выступают абстрактное и отвлечённые понятия. В сочетании с ними и глагол утрачивает своё конкретное значение, сближаясь с предикатами существования. Это сближение способствует концептуализации абстрактного понятия как вещественной субстанции, которая может определённым образом передвигаться в пространстве и восприниматься (интересно, что в обоих случаях полёт имеет свойства, которые могут восприниматься через слух).

Таким образом, *плыть* и *лететь*, которые в некоторых контекстах могут иметь сходные значения и в общеязыковом употреблении (*облака летят/плывут*), в сборнике «Розы» сближаются ещё больше, приобретая характеристики предикатов существования. При этом в значениях, отличающихся от общеязыковых, они распределяются в зависимости от типа пространства: *плыть* больше характерен для наблюдаемого земного мира, *лететь* – для особенной «зоны перемещения – условно космической» [Тарасова 2003: 123].

Выводы

В «Розах» появляются новые и развиваются прежде проявлявшиеся стратегии. Например, когда нечто перестаёт быть видным или слышным, исчезновение из поля восприятия достаточно регулярно описывается через предикаты процесса: *тонуть*, *гаснуть*, *таять*. Тем самым в поэтическом мире такое исчезновение становится связанным не столько с наблюдателем, сколько с внутренними процессами, происходящими с самим объектом. Это не новаторство Георгия Иванова, он использует уже существующую в поэтическом дискурсе стратегию. Как отмечает О. И. Северская, рассматривая строку И. Анненского *Ещё не тают облака*, «активизированная метафорой метонимия признака нередко опирается на внутриязыковую метонимию, а именно – метонимическую связь значений слова-образа ... (... *таять* ‘обращаться в жидкое состояние под действием тепла // перен. исчезать, постепенно сокращаясь’)» [Северская 1994: 141].

В описании природы, как и раньше, природные явления и объекты одушевляются и наделяются способностью к восприятию и речи. Круг таких объектов, и прежде неширокий, ещё более сужается – это закат, луна, звезда, тучи, море, деревья, вьюга. Важными остаются различные световые явления, через связанный с ними процесс горения осмысляется множество ситуаций как природного мира, так и внутреннего мира человека, человеческое существование также передаётся через зрительно воспринимаемое *сияние*.

Если в предыдущих сборниках состояния отделялись от их носителя, превращаясь в персонифицированные существа, то сейчас, наряду с этой стратегией, появляется другая. Состояния становятся ещё более, чем раньше, чужды человеку: они представляются как вещество, присутствующее в виде некого

предмета или осмысленное как пространство, среда, в которой могут помещаться другие объекты. Так же вводятся в поэтический мир и появившиеся в «Розах» абстрактные понятия, связанные с человеческим бытием: *существование, судьба*. Концептуализация этих понятий и отвлечённых состояний строится таким образом, что в поэтическом мире формируется новый тип пространства – потерявшего связь с пространством земным, каким оно предстаёт в обыденной картине мира. Происходит символизация этих понятий и состояний, которые наделяются свойствами, отрывающими их от привычных закономерностей физического мира и вводящими в пропозиции, в основе которых оказываются предикаты с отвлечённым значением. Отрыв значения от конкретности физического мира постепенно подготавливался предыдущими сборниками и развивался в «Розах». Эти предикаты обладают многозначностью, выводящей соответствующий фрагмент поэтического мира на ступень, в которой множественность возможных интерпретаций не находит строгого ограничения.

В «Розах» проявляется ещё одна смежная с модификацией предикатов стратегия. Это эллипсис глагольных предикатов, который представлен в сборнике четырьмя типами:

а) Высказывание позволяет без труда реконструировать тип этого предиката на основании наших знаний о действительности – соответствующих фреймов и сценариев.

- *Голову на грудь под блаженный шорох моря или сада* («Глядя на огонь или дремля...»): например, *опустить*.

- *Чёрная кровь из открытых жил* («Чёрная кровь из открытых жил...»): например, *лётся*.

Первый контекст представляется естественным для разговорной речи, второй сближается с номинативными предложениями, вводящими некую наблюдаемую картину; они широко распространены в поэзии (отождествлению с номинативными предложениями мешает семантика исходной точки у словосочетания *из открытых жил*, которая соответствует валентности глагола движения).

б) Высказывание позволяет приблизительно реконструировать предикат с помощью контекста.

- *С первым боем часов...* («Синеватое облако...»): предикат восстанавливается из контекста всего стихотворения.

в) Возможные варианты предикатов восстанавливаются при использовании представлений о семантических валентностях потенциальных заполнителей пропуска и типовых значениях именных синтаксем.

- *Как в Грецию Байрон, о, без сожаленья, Сквозь звёзды и розы, и тьму, На голос бессмысленно-сладкого пенья...* («Как в Грецию Байрон, о, без сожаленья...»)

Наиболее распространённым значением синтаксем существительных в винительном падеже с предлогом *в* является директив – «направление действия, движения внутрь, в пределы названного предмета» [Золотова 1988: 159], с которым согласуется значение транзитива (пути движения) синтаксем с предлогом *сквозь* [Золотова 1988: 224]. Здесь допустимы два варианта предикатов: «стремиться» и «перемещаться». Из них можно выбрать второй, так как первый семантически не согласуется с *без сожаленья*. В том же стихотворении:

- *На голос бессмысленно-сладкого пенья, Как Байрон за бледным огнём, Сквозь полночь и розы, о, без сожаленья...*

- *Злой и грустной полоской рассвета, Угольком в догоревшей золе, Журавлём перелётным на этой Злой и грустной земле...* («Злой и грустной полоской рассвета»): здесь восстанавливается существование или движение.

- *Каплю жизни, каплю света...* («Холодно бродить по свету...»)

- *На этот бедный лоб немного льду, Немного жалости на сердце это.* («Так тихо гаснул этот день. Едва...»)

В этих контекстах реконструируется речевой жанр мольбы, семантика предиката – просьба.

г) Принципиальный ноль – невозможно восстановить тип предиката. Это редкий для Георгия Иванова случай аномальности, в целом для него нехарактерной. В «Розах» же несколько случаев такой деформации структуры предложения.

- *И (целуя руки эти) В небе, розовом до края, – Догорая, умирая... («Синий вечер, тихий вечер...»)*

Деепричастие как форма, «обозначающая второстепенное действие, подчинённое главному» [ЛЭС: 128], в норме требует наличия этого главного действия, которое здесь отсутствует.

- *Все розы ... И все соловьи, и все журавли, И в чёрном гробу восковая рука, И все паруса, и все облака, И все корабли, и все имена, И эта ... страна! («Все розы, которые в мире цвели...»)*

Здесь, вроде бы, перед нами ряд номинативных предложений. Но что-то мешает воспринять их как номинативные, а заставляет ощущать как неполные. По-видимому, это особенности семантики. Типичные номинативные предложения вводят некую картину, сообщают о существовании объекта или описывают пространство и время. «Особенность этих предложений в том, что они соотносятся с точкой зрения прямого наблюдателя...» [Онипенко 2003: 441]. Здесь же квантор *все* выводит эти объекты из поля восприятия, помещает их в область отвлечённости, обобщения.

Такая структура высказывания присуща двум типам дискурса. Один из них – разговорная речь, в которой высказывание тесно связано с ситуацией общения. Выделяются следующие признаки конситуативных высказываний: «(1) не весь смысл, передача которого является целью данного коммуникативного акта, вербализован в данном конситуативном высказывании; (2) невербализованный, но необходимый для данной коммуникации смысл не может быть приписан ни одному из вербальных компонентов высказывания; (3) вербальные компоненты своими валентными свойствами задают позиции для невербализованного смысла – незамещённые позиции; (4) конкретное лексико-семантическое значение этих позиций определяется конситуацией» [Земская, Китайгородская, Ширяев 1981: 192]. Большинство этих пунктов, по-видимому, можно отнести к приведённым выше контекстам, что свидетельствует о тенденции к разговорности, которая всё больше проникает в стихотворения Георгия Иванова и становится особенно значимой в «Посмертном дневнике». Первый пункт, однако, оказывается под вопросом, ведь смысл, который должен быть передан, вербализован в

стихотворении: в формулировке И. И. Ревзина, в тексте «контекст заменяет ситуацию, в которой происходит общение» [Ревзина, Шрейдер 1979: 183].

«На структуру высказывания в Р<азговорной> Р<ечи> оказывают влияние факторы трёх типов: (а) контекст – речевое окружение данного высказывания; (б) визуально-чувственная ситуация – всё, что партнёры коммуникации видят и ощущают; (в) частно-апперцепционная база – индивидуальный опыт говорящих, их знания» [Земская, Китайгородская, Ширяев 1981: 193]. Последний фактор сближает разговорную речь с другим типом дискурса – внутренней речью. Однако для внутренней речи характерна предикативность синтаксиса [Выготский 2001: 315], т. е. тенденция ровно противоположная.

Таким образом, мы имеем дело с собственно поэтической стратегией отказа от предикации, которая соотносится с несколькими другими стратегиями разной сферы действия. Внутри «Роз» очень частотно отрицание: слово *нет* встречается 25 раз, *не* – 46 раз, *ни* – 7 раз (данные об употреблении частиц при предикатах). В отсутствие центра пропозиции повышается значимость дополнительных признаков.

С одной стороны, так проявляется одна из основных тем сборника – бытие и небытие, существование и смерть. С другой стороны, подчёркнутый отказ от высказывания ассоциируется с не раз эксплицированной культурной традицией *О самом главном – промолчать* (Георгий Иванов). Появляющаяся возможность множественных интерпретаций соответствует тенденции к повышению неопределённости, характерной для развития поэтического языка начала XX века [Ковтунова 1993].

1.3.5.7. «Портрет без сходства» (1950 г.)

В «Портрете без сходства» проявление рассматриваемой стратегии резко сокращается. Содержательно она продолжает развивать тенденции предыдущих сборников.

1) Природа

Проявление как процесс

- *Нужно, чтобы небо гасло* (332)

Здесь природа модификации метонимическая, но сама возможность тесно связана с лежащей в её основе картиной мира, где свет исходит от неба (а не

распространяется в воздухе, например). Здесь происходящие в поэтическом мире перемены связаны не с тем, что нечто перестаёт быть видным, а с различными зрительно воспринимаемыми эффектами: изменением освещённости и цветов неба.

Существование как занятие

- *Смотрит* сквозь окошко хлева *Белая луна* (314)
- *И глядит* на мир звезда *Сквозь сухие ветки* (291)

И вновь субъектами зрительного восприятия оказываются *луна* и *звезда*.

Существование как положение в пространстве

- *Встала* радуга коркой арбузной (313)

Предикат положения в пространстве способствует представлению природного явления как материального объекта, физически контактирующего с окружающей средой. Такое словоупотребление распространено в художественном дискурсе и проникает в разговорную речь в репродуктивном регистре.

2) Существование человека

Существование как процесс

- *И душа* провалится в сиянье *Катастрофы или торжества* (299)

Здесь мы имеем дело с индивидуально-авторской метафорой. Изменение состояния (или способа существования, поскольку речь идёт о смерти) души представлено как падение. *Сияние* становится признаком существования после смерти, пространства *катастрофы* или *торжества*. В обыденной картине мира конец жизни связывается скорее с перемещением души вверх (*душа отлетела, он теперь на небе*), движение направлено вниз, только когда подразумевается, что душа попадает в ад.

В следующих контекстах отвлечённые понятия персонифицируются. Первые два – *гибель* и *жизнь* – связаны с человеческим существованием, третье – *грусть* – называет состояние человека.

Существование как положение в пространстве

- *гибель* стоит за плечом (293)

Это также весьма распространённая модификация в художественном языке, в отличие от следующего контекста. Он развивает образы, уже появлявшиеся в предыдущих сборниках Георгия Иванова и поддерживающие, таким образом, черты поэтического мира идиолекта, с одной стороны, и связи с более широким

кругом близких поэтических картин мира (вспомним сходство с Мандельштамом), с другой.

Существование как действие

- *И всё-таки жизнь подняла В тумане – туманные очи И два лебединых крыла* (304)

Жизнь концептуализируется как существо, способное видеть и летать, через реализацию этих способностей появляющаяся в мире. Этот контекст условно отнесён к теме «Человек», здесь можно говорить о жизни вообще

Существование как занятие, как проявление

- *Грусть любуется лунным пейзажем, Смерть, как парус, шумит за кормой...* (305)

Грусть тоже наделяется способностью видеть и, к тому же, оценивать увиденное, а *смерть* сравнивается с артефактом и в поэтический мир входит как звук.

3) Деятельность человека

Существование как процесс

- *Точно в мир спустилась Вечная весна, Точно распустилась Розами война* (303)

В мире, где живёт лирический субъект стихотворения, идёт война и цветут розы. Эти два процесса связываются причинно-следственными отношениями. Непонятно, откуда столько роз в войну, это как будто она так парадоксально проявляется.

4) Артефакт

Проявление как состояние, процесс

- *Что старое моё пальто Закатом слева залито, А справа тонет в звёздах* (319)

Время стихотворения – вечер. Лирический субъект наблюдает (видит и слышит) различные природные явления. Пространство, в котором он находится, – это пространство обычного человеческого земного мира (*сирень, травка*), для него это – *моё владенье*. Выбранные же для описания пальто предикаты перемещают его в то третье, космическое пространство, о котором мы упоминали при анализе «Роз». Характерно, что для этого используются уже неоднократно появлявшиеся

модели: свет как жидкость, меньшая освещённость и видимость как погружение объекта в воду.

5) Время и пространство

Существование как положение в пространстве

- *Точно в мир спустилась Вечная весна, Точно распустилась Розами война* (303)

Наступление весны концептуализируется как её появление откуда-то сверху. Отчасти это объясняется связью с вечностью, которая также помещена в космическом пространстве.

Выводы

Нужно отметить особую роль зрения, которая становится тем более заметной в небольшом количестве контекстов «Портрета без сходства». Наблюдаемые признаки используются для описания природных явлений и объектов (луна, звезда), которые сами наделены способностью к зрительному восприятию, человеческих состояний и отвлечённых понятий (грусть, жизнь, гибель). Световые явления становятся материальными, осязаемыми процессами (в нетерминологическом употреблении этого слова). Появление в поэтическом мире природного явления (радуга) или наступление времени года (весны) осуществляется через указание на установление их положения в физическом пространстве этого мира. Выделяется тематическая область «Существование человека», которая в реализации рассматриваемой стратегии почти вытесняет связанное с модификациями предикатов описание состояний.

1.3.5.8. «1943–1958. Стихи» (1958 г.)

1) Природа

Процесс как состояние

- *смилоствилась погода* (347)

Здесь происходящие в природе процессы не называются прямо, передаётся только их оценка. Таким образом в ситуации выделяется, во-первых, одушевлённый субъект (необходимый при этом глаголе) и, во-вторых, субъект оценки, который определяет изменения как положительные.

Процесс/проявление как действие

- *В сожжённом осенью саду* (409)

Здесь в процессе горения актуализируются компоненты, связанные с концом, смертью и цветом. Время года становится каузатором этого процесса.

Проявление как занятие

- Но поёт петербургская вьюга ..., Что пророчество мёртвого друга Обязательно сбыться должно (368)

Как в рассматривавшихся выше контекстах, здесь природное явление наделяется способностью к речи и вводит новое сообщение. Оно включает в стихотворение дополнительную пропозицию, существующую в отдельном пространстве (до этих строк пространство поэтического мира – юг, Ницца).

- Лягушки в пруду поют (402)

В обыденной картине мира лягушки *квакают*, т. е. производят звук, который считается гораздо менее приятным, чем пение. Здесь слышимые звуки определяются как пение. Ситуация остаётся обыденной, но в её восприятие добавляются положительные коннотации.

Проявление как процесс

- Вот уже растаял самый маленький, А потом и остальные тонут (364)

Номинация *золотой междупланетный омут* (куда уплывают маленькие ялики) совмещает указание на два типа пространства – глубокий водоём, названный существительным *омут*, и космос, который вводится прилагательным *междупланетный* и, косвенно, прилагательным *золотой* (оно было атрибутом света в других сборниках). Глагол *таять* в других сборниках связывался с наблюдаемыми природными объектами, например, облаками в небе (ср. *Летят и тают тени птиц*), поэтому в этом контексте потенциально присутствует прочтение *ялики* – облака. Второй предикат – *тонуть* – соответствует одному из возможных типичных сценариев, связанных с водой и неким объектом на её поверхности. Небо при этом концептуализируется как глубокий водоём.

- Уходит в пурпур и виссон Лазурно-кружевная Ницца (379)

Этот контекст вводит ещё один сценарий, связанный с закатом, и реализованный здесь предикатом процесса, сходным с глаголом *тонуть* (*уйти* – «погрузиться, углубиться» [МАС]). На этот раз цвета неба и Ниццы представлены не как водоём, а как ткани (такие случаи встречались и в предыдущих сборниках).

- нежная прохлада Разлита в яблонном саду (376)

Если раньше сходные глаголы использовались для указания на зрительно воспринимаемые явления, то теперь глагол *разлить* вводит тактильное ощущение, уже его представляя как жидкость, заполняющую пространство.

Свойство как тождество

- *Вот это – ангел. ... А третье – совершенный Врангель* (387)

Облака сравниваются с объектами, имеющими похожую форму. Здесь снова определяется наличие субъекта, высказывающего это суждение. Но вид суждения, тождество, меняет свойства объектов. «В предложениях тождества содержится утверждение идентичности объектов, обозначенных разными языковыми выражениями» [Арутюнова, Ширяев 1983: 9]: *ангел* и *Врангель* непосредственно входят в поэтический мир стихотворения, а не присутствуют там потенциально, представляя возможный мир области сравнения.

2) Состояние человека

Состояние как занятие

- *Плету на гроб себе венок* (359)

Неясно, какая ситуация имеется в виду, хотя контекст позволяет с большой долей определённости отнести эту пропозицию к описывающим одно из ментальных состояний (*Иду – и думаю о разном*). Важно, что своё состояние «я»-субъект мыслит через приведённую пропозицию, именно она появляется в мире стихотворения.

Состояние как процесс

- *Лебедями проплыли сомнения, И тревога в сияньи померкла* (373)

В этом стихотворении ещё раз утверждается идея изоморфизма внутренней жизни человека и происходящих в природе процессов. Одни и те же предикаты оказываются в основе пропозиций, включающих облака и звёзды в первой строфе и сомнения и тревогу – во второй.

- *Вьётся та же скука-невидимка* (416)

Отделённой от человека неясной субстанцией, движущейся в воздухе, становится *скука*. Подчёркнуто самостоятельны сомнения, боль и счастье в следующем стихотворении, где отчуждённость их от субъекта высказана и эксплицитно: *И наблюдаю с безучастьем...*

- *Как растворяются сомнения, Как боль сливается со счастьем* (392)

Сами состояния концептуализируются как жидкости, развивая общеязыковую стратегию (в том же сборнике есть реализующий её и соответствующий обыденной картине мира контекст – *Накипевшая за годы Злость* (417)).

Состояние как действие

- *Мне ложе стелет скука* (348)
- *Бреду в тумане я Скуки и непонимания* (367)

Если в первом контексте, чуть измененной цитате из И. Анненского, *скука* персонифицирована, то во втором – представлена как среда, заполняющая пространство, в котором движется лирический герой. Развитие стратегии представления общеязыковой метафоры «жизнь – путь» идёт в направлении, заложенном в поэтический дискурс одним из прецедентных текстов русской поэзии, который закрепил ассоциацию пути с туманом (*Сквозь туман кремнистый путь блестит*). Но если в лермонтовской строке *туман* выступает прежде всего как некое наблюдаемое состояние атмосферы, то у Георгия Иванова актуализируется коннотативный компонент значения, связанный тем, что туман затрудняет восприятие и движение, делает человека беспомощным, не позволяет увидеть цель движения, вызывает недовольство. Причина подобного состояния в анализируемом стихотворении называется – это *скука* и непонимание. Более конкретный, предметный образ, связанный с изображением природного мира, преобразуется в указание на состояние человека.

- *Я попросту хлороформирую Поэзией своё сознание* (392)

Хлороформировать – «усыпить при помощи хлороформа» [МАС]. Здесь один из компонентов значения дублируется валентностью средства (поэзией – «при помощи поэзии»). Но само это слово отсылает к врачебному дискурсу, а соответствующий сценарий позволяет достроить фрагмент поэтического мира: восстановить роли врача (*я*) и пациента (*сознание*), увидеть последствия такого действия – бессознательное состояние.

- *И напрасно в сиянье просилась В эти четверть минуты душа* (395)

Этот контекст поддерживает развивающее общеязыковую стратегию и достаточно регулярно появляющееся у Георгия Иванова представление души как органа, «с помощью которого человек ощущает мистический, потусторонний мир»

[Урысон 2003: 24]. В поздних сборниках этот мир связан с *сиянием*, в котором душа потенциально может оказаться (ср. *И душа провалится в сиянье...*).

- *Да потом меня изжога съест* (416)

Представление о болезни как о персонифицированном существе сохраняется в общеязыковой картине мира, но в таком сочетании не проявляется. Здесь «действия» изжоги симметричны действиям «я»-субъекта, который *скушал бы клубничного варенья*.

- *Мне счастье поднеси на блюде – Я выброшу его в окно* (418)

Здесь счастье концептуализируется как предмет, который человек может получить и принять или выбросить.

Существование как проявление

- *Сияет вечное страданье* (405)

Состояние человека представлено как отвлечённое понятие, некая неопределённая сущность, которая проявляется в поэтическом мире через признаки, воспринимаемые с помощью зрения (*сияет*), через движение, которое в этом мире есть:

Существование как процесс

- *Сияет вечное страданье, Крылами чаек трепеща* (405)

3) Существование человека

Существование как проявление

- *Чтобы где-то жизнь звенела* (393)

Как прежде наличие в поэтическом мире артефактов обнаруживалось благодаря их воспринимаемым свойствам, так здесь само обобщённое существование, жизнь как абстрактное понятие, наделяется способностью звучать.

Существование как состояние

- *Сердце ... Наконец – угомонилось, Навсегда окаменело* (393)

Остановка сердца в обыденной картине мира означает смерть человека. Сердце как одушевлённое существо не раз встречалось в анализируемых сборниках. Здесь мы узнаём, что с ним произошло, когда оно *биться перестало*: оно успокоилось и превратилось в камень.

Процесс как действие

- *Этой жизни нелепость и нежность Проходя...* (349)

Этот контекст развивает общеязыковую метафору «жизнь как путь», при этом жизнь становится пространством для перемещающегося лирического субъекта. В конце пути, в соответствии с обыденной картиной мира, – смерть, тоже представленная как некое место, конечная точка маршрута:

- *Не прочь и «подалее» отправиться (396)*

4) **Время и пространство**

Процесс как положение в пространстве

- *На Грузию ложится тьма ночная (351)*

Ю. Д. Апресян относит глагол *ложиться* к положениям в пространстве с начинательным наращением [Апресян 2006: 87–88]. В понятии о ночи выделяется зрительно воспринимаемый признак, связанный со светом. При этом наступление ночи осмысливается в пространственных терминах: *тьма* мыслится как спускающаяся на землю сверху. Нарушая автоматизм восприятия пушкинской строки, компонент начинательности оживляет внутреннюю форму глагола, заставляя *тьму* как бы совершенно заново ложиться на Грузию, воспроизводя ситуацию другого поэтического мира как появляющуюся именно в этом стихотворении, актуальную для этого мира.

Процесс как действие

- *Туманные проходят годы (354)*

Эта общеязыковая метафора движущегося времени, возможно, является трансформацией цитаты из Н. Гумилёва: *Мы идём сквозь туманные годы, Смутно чувствуя веянье роз* («Родос», сборник «Чужое небо», 1912 год). В стихотворении «Родос», как и в анализируемом стихотворении, одна из тем – судьба некой общности людей, названных *мы* (что для Георгия Иванова редкость). Но у Гумилёва в фокусе оказывается затруднённость движения (мы уже упоминали выше о свойстве предлога *сквозь* указывать на враждебную среду) и, соответственно, пробивающиеся вперёд *мы*, а у Георгия Иванова роль лирического субъекта становится пассивной, он застывает во времени, лишь наблюдая идущие мимо годы.

Проявление/существование как процесс

- *В небе расцветают и темнеют вечера (419)*

Время суток метонимически замещает указание на обычную для этого времени окраску неба. Предикат позволяет одновременно обозначить существование вечера и связать цветы, закат и вечер.

Существование как процесс

- *Когда растаяла зима (415)*

Здесь совмещаются метонимическое и метафорическое указание на окончание зимы. При первом прочтении *зима* заменяет *снег* и *лёд*, при втором исчезновение концептуализируется как наблюдаемый процесс.

Существование как положение в пространстве

- *Точно звёзды, встают пророчества (378)*

Ещё одно понятие, связанное с человеческой судьбой, вписывается в пространство поэтического мира, обретая в нём неясную форму и положение над землёй.

Выводы

В последнем сборнике Георгия Иванова, составленном самим поэтом, продолжают реализовываться и развиваться появившиеся ранее стратегии. Природные процессы наделяются способностью к речи, что позволяет ввести в поэтический мир новое пространство, не связанное с основным пространством стихотворения. Сохраняется представление проявления через ситуацию горения или процессов, происходящих с природными объектами (*растаять, тонуть, уходить*). Концептуализация света как жидкости дополняется аналогичной концептуализацией осязательно воспринимаемой температуры воздуха (*прохлады*). Здесь и в ещё одном случае мы наблюдаем, как при модификации предикатов появляются пропозиции, отражающие не положение дел внешнего мира, но связанные с этим положением ощущения, оценки воспринимающего субъекта.

Состояния человека концентрируются вокруг метафоры «жизнь есть путь», которая становится одним из основных организующих принципов в организации предикатных модификаций. Опираясь на общеязыковые представления, эта метафора актуализирует и связанные с ней различные пласты поэтического дискурса. Опора на поэтический дискурс становится более явной, воспроизводится уже не структура реализации стратегии – цельные фрагменты поэтических миров

Пушкина и Лермонтова вносятся в стихотворения Георгия Иванова, вновь оживая в них.

Тесно связана с этой метафорой и другая – проходящего времени. При реализации этой метафоры выделяется особый хронотоп, который помещает лирического субъекта в некое над-время. Это перцептивное время (см. [КГ 2004: 23]), ограниченное пределами человеческой жизни, в течение которой субъект может его наблюдать.

Отвлечённые понятия, поддерживая преемственность по отношению к нескольким предшествующим сборникам, концептуализируются как наблюдаемые сущности, которые помещаются в надземном пространстве.

1.3.5.9. «Посмертный дневник» (1958 г.)

1) Природа

Процесс как занятие

- *И ветра ласковый размах Играл твоими волосами И теребил твой чёрный бант* (454)

Ветер как живое существо уже не раз появлялся в разных сборниках, оставаясь одним из постоянных «персонажей» поэтического мира идиолекта.

Проявление/существование как процесс

- *И звёзды, как снежинки, тают* (433)
- *В небе нежно тают облака* (455)

Также неоднократно встречавшийся тип модификаций дополняется совмещением метафоры и сравнения. Метафоризация сравнения характерна, из близкого Георгию Иванову круга, например, для Ахматовой [Северская 1994: 145]. Словосочетание *звёзды тают* было бы совершенно естественным для идиолекта, в котором подобные конструкции встречаются регулярно. Сравнение здесь позволяет ввести в поэтический мир дополнительный объект, и, в целом, в этом стихотворении соединяет два пространства: одно – наблюдаемое – лирического субъекта, второе – пространство его сознания (*Меня уносит океан То к Петербургу, то к Парижу*). Поскольку и в «Посмертном дневнике» существует устойчивое «семантическое соотношение *снег – Россия*» [Прокофьева 2002: 36] и в позднем творчестве Георгия Иванова снег является атрибутом и России, и

Петербурга [Тарасова 2004а: 168], то *снежинки* мыслятся как относящиеся к пространству Петербурга.

2) Состояние человека

Состояние как процесс

- *плачет так моя душа* (430)

С представлением души как отдельного от человека живого существа связана в этом стихотворении реализация метафоры. Это редкий для Георгия Иванова приём, однако в этом сборнике он проявляется ещё, например, в следующем контексте, где эмоциональное состояние представлено как некий локус, *приют последний*:

Состояние как действие

- *Есть от чего прийти в отчаянье, И мы в отчаянье пришли* (445)

Состояние как проявление

- *Сияет воспоминанье* (434)

Как и другие *сияющие* отвлечённые сущности, воспоминание помещается где-то вверху (*над ворохом роз*), связывая этот фрагмент поэтического мира с другими подобными фрагментами, где сияние – атрибут иного пространства, внеземного существования.

3) Существование человека

Процесс как действие

- *В мире ваших барабанов Я сторонкой проходил* (424)
- *И вот приходится смываться* (447)
- *Если бы забыть, что я иду К смерти семимильными шагами* (455)

Эти контексты развивают столь активную в предыдущем сборнике метафору «жизнь есть путь». Первый контекст (424) выстраивает также уже появлявшуюся картину, в которой лирический субъект смотрит на свою жизнь со стороны. Здесь при этом не создаётся особенного времени, отстранённость субъекта осмысливается в пространственных терминах. В двух следующих контекстах в фокусе оказывается конечная точка движения – смерть.

Существование как процесс

- *И души ... со стоном в вечность улетают* (433)

То же происходит и в этом контексте, но здесь описывается уже непосредственно момент прекращения существования. Поскольку субъект метонимически заменяется душой, то и глагол выбран соответствующий. Это общеязыковой способ представления подобной ситуации, но он оживляется здесь неузуальным указанием на конечную точку (*в вечность*) и атрибутом (*со стоном*).

Выводы

Вновь как результат модификации возникает эффект совмещения разных пространств, причём, как и в предыдущем сборнике, второе пространство, внесённое в поэтический мир, связано с Россией.

При описании состояний человека используется реализация метафоры, редкий для Георгия Иванова приём, благодаря которому состояние занимает больше места в мире стихотворения, чем прежде. Оно наделяется собственным пространством и населяющими его субъектами.

Активна и метафора «жизнь как путь», на долю которой приходится четыре контекста из десяти рассмотренных. В трёх контекстах в фокусе внимания оказывается конечная точка – смерть.

1.3.6. Выводы

Поэтические модификации предикатов в разных сборниках отражены в Приложении. Тематические области, в которых обнаруживаются несходное с обыденным представлением ситуаций, – это «природа», «состояние, существование и деятельность человека», «артефакты», «время и пространство».

Стратегия альтернативного общеязыкового способа представления пропозиции в целом более характерна для петербургского периода творчества Георгия Иванова:

		ООЦ 12	ПС 15	В16	Л22	С23	Р31	ПБС 50	Ст58	ПД 58
предикаты	n	508	447	895	565	665	415	488	780	315
	модифик.	43	30	42	45	57	20	13	29	10
	%	8,5	6,7	4,7	8,0	8,6	4,8	2,7	3,7	3,2
	среднее	7,3					3,6			

Если в первой половине среднее количество модификаций относительно общего числа предикатов приблизительно равно 7,3 %, то во второй (начиная с «Роз») – 3,6 %.

Типичные стратегии, связанные с модификацией предикатов, описываются следующим образом.

1) Если в общелитературном языке типично представление ситуации как статической, то в поэтическом языке она часто может быть динамической.

2) Предпочтение личного безличному, проявляющееся в концептуализации природных явлений и человеческих состояний (наделение органами и способностями человека, представление в виде мифологического персонажа, физическое взаимодействие с человеком).

3) Выделение в ситуации дополнительного субъекта (также в представлении природных процессов и человеческих состояний, такой субъект чаще всего наделяется ролью каузатора).

4) Особую роль играют зрительно воспринимаемые свойства объектов: они выводятся в более коммуникативно значимые позиции, влияют на выбор предикатов; указание на них заменяет сообщение о существовании артефактов и природных объектов.

5) Достаточно часто оказывается, что пропозиции, описывающие природные процессы и человеческие состояния, имеют схожую структуру, основываются на одном и том же предикате.

Основные изменения анализируемой стратегии в идиолекте таковы.

1) Во многих пропозициях ранних сборников в качестве одного из ключевых компонентов тем или иным образом выступали световые явления, особенно активной была ситуация горения. Это можно считать верным и для поздних сборников, но в них со светом и горением начинают связываться абстрактные сущности, представляющие отвлечённые и самостоятельно существующие состояния человека или категории бытия (жизнь, смерть, торжество, страдание и т.д.).

2) С первых сборников состояния наделяются свойствами одушевлённых существ. Для первого периода творчества характерно обращение к мифологическим образам, которое согласуется с предположением Е. А. Некрасовой, исследовавшей олицетворение в русской поэзии XX в.: «может быть, следует говорить ... о поэтическом мифе без разграничения текстов на такие, в которых мифологический сюжет имеет историческое или историко-культурное происхождение, и такие, где миф создаётся или переосмысливается самим поэтом» [Некрасова 1994: 44].

Начиная с «Лампады» и «Садов», появляются ситуации, где такие персонифицированные состояния не взаимодействуют с человеком в пределах пропозиции, т. е. обретают новую степень самостоятельности. В «Розах» и далее параллельно проходит другой процесс – концептуализации состояний как среды, заполняющей пространство и ещё более отчуждённой от человека, чем при олицетворении.

3) Начиная с «Роз», в поэтический мир идиолекта входят абстрактные понятия, концептуализированные как некие сущности, наделённые зрительно воспринимаемыми признаками. Они помещаются во вземное пространство, которое вводится в идиолект в том же сборнике.

4) В поздних сборниках особенно важной становится тема человеческого существования. В «Портрете без сходства» она практически вытесняет описание состояний человека. Развитие темы связано с метафорой «жизнь есть путь», которая, будучи одной из классических ключевых метафор русской поэзии, активизирует обращение к известным фактам поэтического дискурса, вводя в пространство идиолекта цельные фрагменты поэтических миров классиков русской литературы. В связи с той же темой появляется перцептивное время, позволяющее взглянуть на человеческую жизнь со стороны.

Необходимо отметить, что основные стратегии, проявившиеся в ранних сборниках, в поздних не исчезают. Благодаря появлению в идиолекте новых стратегий эмигрантский период творчества оказывается маркированным: в нём есть то, чего нет в первом периоде, обратное же, в целом, неверно. Возможно, это объясняет оценки критиков, литературоведов и даже лингвистов, указывающих на особую ценность второй половины или вынужденных оправдывать первую.

§ 1.4. Выводы

Итак, в главе описаны объекты зрительно воспринимаемого мира в идиолекте Георгия Иванова, а также рассмотрены представленные в нём типы ситуаций. Последние анализировались как строящиеся на основе различных семантических типов предикатов. Изучены количественные закономерности использования этих типов, а также их роль в создании пропозиций в поэтическом тексте, отличающихся от типичных пропозиций для представления той же ситуации в общелитературном языке. Этот анализ позволил выделить регулярно повторяющиеся положения дел и способы их представления в идиолекте Георгия

Иванова, а также увидеть происходившие изменения в стратегии, условно названной нами модификацией предикатов.

Рассмотрим несколько особенностей использования предикатов в стратегиях поэтического представления фрагментов действительности.

Во-первых, необходимо отметить, что в идиолекте действительно выделяются повторяющиеся модификации. Это подтверждает их системность в идиолекте и позволяет предполагать, что какие-то из них могут оказаться типичными и для более широких дискурсивных общностей.

В основном задействованные в модификациях типы предикатов равно присутствуют как в общеязыковом, так и в поэтическом способе представления ситуации. Наиболее частотные из них указаны в таблице («+» – представлена пропозиция, предполагающая такой тип предикатов, или используется сам предикат, «+!» – то же, но с высокой частотностью).

тип предиката	общеязыковое обозначение ситуации	поэтическое обозначение ситуации
воздействие		+!
действие	+	+!
занятие	+	+!
процесс	+!	+!
проявление	+!	+!
состояние	+!	+
существование	+!	+

Таким образом, можно наглядно увидеть некоторые различия между общеязыковым и специфически поэтическим представлением ситуаций.

Таблица показывает, что чаще всего поэтический дискурс предлагает какие-либо альтернативные способы представления для пропозиций, в основе которых в общеязыковом употреблении лежат предикаты процесса, проявления, состояния и существования. В поэтических текстах такие ситуации задаются другими типами предикатов.

Среди поэтических соответствий общеязыковым способам представления ситуаций наиболее частотными оказываются предикаты действия, занятия, процесса, проявления и воздействия. Последнее необходимо выделить особенно:

этот тип предикатов в подобных ситуациях используется только как поэтический вариант, его общеязыковым употреблением соответствий не находится. Задействуется он преимущественно в областях, относящихся к описанию природы и состояния человека.

Процессы и проявления оказываются выделенными в обеих составляющих модификаций. Поэтический дискурс предлагает представлять ситуации с этими предикатами способами, отличными от общеязыкового употребления, но и активно использует их же в альтернативных описаниях других пропозиций.

Таким образом, в идиолекте Георгия Иванова выделяется два типа пропозиций, классифицируемых по типам предиката в их основе: те, для которых оказываются предпочтительными различные поэтические модификации, и те, которые можно назвать приоритетными для специфического представления ситуации в поэтическом дискурсе.

Во-вторых, стратегии, связанные с модификацией предикатов в том или ином сборнике, отражают общие принципы, характерные для поэтики этого сборника. Так, анализируя пропозиции «Роз», мы отмечали появление особого пространства, разбирая поздние сборники, обнаруживали особую роль темы «существование человека» и т. д. Эта связь также подтверждает системность данного явления и встроенность его в структуру идиолекта.

О том же свидетельствует и распределение предикатов в актуальном и неактуальном модусе, показывающее некоторые закономерности. Исследование типов предикатов в актуальном модусе производилось таким образом: в каждом сборнике из контекстов с актуальным модусом были выписаны все предикаты и подсчитано их общее количество и в нём процентное соотношение разных типов.

Общее количество предикатов в актуальном модусе со временем постепенно снижается (из поступенчатых изменений выбивается только «Памятник славы»). Т. е. пропозиции в актуальном модусе занимают большее место в раннем творчестве Георгия Иванова, уступая его позже неактуальному модусу. Это связано и с тем, что собственно контекстов с непосредственным зрительным восприятием в поздних сборниках становится меньше: их отчасти вытесняют модусы знания, воспоминания и т. д.

сборник	ООЦ12	ПС15	В16	Л22	С23	Р31	ПБС50	Ст58	ПД
предикаты в актуальном модусе ко всем предикатам	0,5	0,2	0,4	0,3	0,2	0,2	0,1	0,1	0,1

Распределение предикатов внутри актуального модуса демонстрирует как постоянные стратегии, так и происходящие по мере развития идиолекта изменения. Постоянные стратегии заключаются в следующем.

В актуальном модусе процент предикатов проявления стабильно выше (иногда более, чем в два раза), чем в сборнике в целом. В «Вереске», «Лампаде» и «Садах» разница меньше – свидетельство того, что стратегия изображения мира как воспринимаемого в этих сборниках доминирует.

Предикаты воздействия в большинстве сборников более характерны для актуального модуса, чем для неактуального. Особенно это заметно в поздний период, где их в актуальном модусе больше, чем в среднем, в два-три раза (за исключением «Портрета без сходства», в котором такие предикаты практически отсутствуют). В «Памятнике славы» и «Садах» процент воздействий приблизительно одинаков в обоих модусах.

Предикатов существования в актуальном модусе меньше. Последнее объясняется тем, что эксплицированные в тексте предикаты существования в актуальном модусе – это слово *нет*, бытийные глаголы, а прошедшее и будущее время глагола *быть* связано уже с неактуальным модусом. Т. е. в актуальном модусе немало пропозиций, связанных с существованием, но они присутствуют имплицитно: во всех сборниках весьма значительна роль номинативных предложений. Если учитывать в общем подсчёте нулевые предикаты, то их доля в актуальном модусе будет весьма велика – до 30–40 процентов в последних сборниках. Такое положение дел определяется свойствами этого типа предложений. И. И. Ковтунова, исследуя их роль в поэтическом синтаксисе, выделяет «присутствие в их семантике позиции наблюдателя» [Ковтунова 1986: 156] как один из наиболее существенных признаков номинативных предложений и определяет их функцию как «рождение образа восприятия» [там же]. Первое из этих положений раскрывает Н. К. Онипенко: «Особенность этих предложений в том, что они соотносятся с точкой зрения прямого наблюдателя, то есть их субъектная перспектива такова: субъект речи и субъект восприятия совпадают в

одном лице; субъектом диктума является внешнее пространство, в котором находится субъект восприятия и речи» [Онипенко 2003: 441]. В стихотворениях Георгия Иванова мы выделяем как номинативные предложения с существительным в именительном падеже и глаголом-связкой в настоящем времени индикатива, так как некоторые ограничения в употреблении и стилистическая маркированность отмечаются именно для такой структуры¹.

В ранних сборниках (до «Садов») и в «Посмертном дневнике» в актуальном модусе существенно меньше предикатов действия, чем в среднем в идиолекте. Появление этих предикатов в тексте связано с повествовательными стратегиями, которые в основном переключают время описываемых событий в прошлое, лишь некоторые из них представляя как непосредственно наблюдаемые. От «Садов» до «1943–1958. Стихи» действий приблизительно равное количество в обоих модусах, а в «Портрете без сходства» их даже больше в модусе актуальном.

В-третьих, хотелось бы обратить внимание на некоторые принципы, лежащие в основе модификаций. Так, выше несколько раз описывалось актуализация внутренней формы слова. Если рассматривать её с точки зрения дискурса, адекватным, вероятно, будет описание этого явления как нарушения целостности соответствующего коммуникативного фрагмента. По-видимому, такое преобразование позволяет отменить прикрепленность фрагмента к тому или иному типу дискурса и сделать возможным его перенос в другое дискурсивное пространство.

¹ Так, Л. Теньер, выделяя субстантивные предложения с подобной структурой и указывая, что они «особенно удобны при описаниях», называет последовательность таких предложений субстантивным стилем [Теньер 1988: 192].

Глава 2. Текстовые и интертекстуальные стратегии

§ 2.1. Языковая личность в тексте и дискурсе

Свойство структурности, которым обладает текст, проявляется в том, что ему «присуща внутренняя организация, превращающая его на синтагматическом уровне в структурное целое. Поэтому для того, чтобы некоторую совокупность фраз естественного языка признать художественным текстом, следует убедиться, что они образуют некую структуру вторичного типа на уровне художественной организации» [Лотман 2000: 63].

Стратегии языковой личности, связанные с организацией текста, могут проявляться на всех его уровнях: фонетическом, лексико-семантическом, морфологическом, синтаксическом. Определение композиции как построения, «коммуникативно-смысловое содержание которого выражено средствами языка» [КГ: 450], подчёркивает, что единицы текста структурированы различными композиционными принципами. Эти принципы, в свою очередь, можно понимать достаточно широко как способы отбора и взаимной организации тех или иных языковых единиц. «Изучение языка литературно-художественных произведений определяется, с одной стороны, как учение о *композиционных типах речи* в сфере литературного творчества и об их лингвистических отличиях, о приёмах построения разных композиционно-языковых форм, об основных лексических слоях в них и о принципах их сочетания, об их семантике; с другой стороны, как учение о типах словесного оформления замкнутых в себе произведений *как особого рода целостных структур*» [Виноградов 1980: 70]. В. В. Виноградов пишет о необходимости изучения «однородных форм словесной композиции» [там же] в отвлечении от литературных произведений, чтобы установить закономерности в их построении как языковых образований. Параллельно ставится и задача изучения компонентов произведения «в их семантико-синтаксической связи» [там же]. Подобные задачи и поставлены в данной главе. Абсолютно целостное исследование всех стратегий языковой личности во всех возможных видах их текстовых проявлений, по-видимому, невозможно, во всяком случае, для отдельной работы. Мы остановимся лишь на некоторых формах организации текста и их внутреннему устройству: на коммуникативных параметрах, средствах связности некоторых выделяющихся композици-

онных компонентов, рассмотрим один из универсальных принципов построения текста – его реализацию в идиолекте Георгия Иванова.

Если первая глава строилась на предложенном В. В. Виноградовым отвлечении элементов от текста, то эту главу мы, напротив, строили на рассмотрении текста как целостности. Ведь «микрокосм художественного языка, в пределах которого и надлежит устанавливать его закономерности, есть нечто, что, с точки зрения собственно грамматической, представляется фактом несущественным, внеграмматическим. Для общего языка таким минимальным пределом или контекстом служит предложение. В художественном языке это непременно то, что иногда называют синтаксическим целым, — абзац, глава, произведение» [Винокур 1991а: 59].

Но мы работаем со стратегиями, которые выявляются на основании анализа нескольких текстов: некоторая широта охвата материала необходима для того, чтобы увидеть общие элементы и возвести их к описанию определённой стратегии и заметить различия, свидетельствующие о взаимодействии различных стратегий и об особенностях их проявления в конкретном стихотворении. Возможно, такой подход, соединяющий индивидуальное и обобщённое, позволит выделить элементы, характеризующие идиостиль: «В индивидуальном стиле осуществляется ... индивидуальное использование разнообразных речевых средств национального языка в новых функциях, определяемых принципами связи частей или элементов художественного целого, ... зависящий от лингвистического вкуса писателя своеобразный отбор этих средств, ... собственная система комбинации разных стилистических серий литературного языка или разных приёмов художественной речи, ... навыки и принципы композиции литературно-художественных единств, ... личное тяготение к тем или иным образам и типам, а также к формам их построения. В этой сфере индивидуальное или личностное проступает сквозь установившиеся приёмы словесно-художественной системы литературной школы или литературного направления. Для стиля писателя особенно характерен индивидуальный синтез форм словесного выражения и плана содержания» [Виноградов 1959: 86–87].

В приведённой выше цитате указывается на тесную связь индивидуального стиля писателя с литературным и общенациональным языком соответствующей эпохи, историей литературных направлений. В. В. Виноградов не пользуется понятием интертекстуальности, но, фактически, говорит о тесной связи идиолекта с

дискурсом, «ведь в структуре литературно-художественного произведения потенциально заключены символы всей языковой культуры его эпохи» [Виноградов 1980: 68]. Описание текстовых стратегий существенно дополняется обращением к их интертекстуальному взаимодействию со стратегиями, заложенными в дискурсе. Процесс исследования движется при этом в двух направлениях одновременно. С одной стороны, изучение стихотворений Георгия Иванова в его сопоставлении с другими произведениями позволяет увидеть общие закономерности и сформулировать принципы действия общих для этих текстов стратегий, таким образом выявляются стратегии, существующие в поэтическом дискурсе. С другой стороны, обращение к исследованиям литературных особенностей той или иной эпохи, творчества других авторов позволяет связать их с идиолектом Георгия Иванова и рассмотреть их проявление в нём. При этом анализируемые текстовые стратегии оказываются неотделимыми от интертекстуальных, поскольку стратегии дискурса, лежащего за пределами идиолекта, постоянно вмешиваются в него, нередко обладая правами организующего принципа в том или ином стихотворении.

§ 2.2. Внутритекстовая коммуникативная структура в идиолекте Георгия Иванова

2.2.1. Типология коммуникативных структур и основные стратегии представления адресата и адресанта

Одной из основных категорий синтаксиса поэтической речи, определяющей её специфику на фоне других функциональных типов речи, называют диалогичность, в которую, прежде всего, включаются «формы устного диалога, связанные с речью от первого лица» [Ковтунова 1986: 5]. Эта особенность лирики отражает её когнитивную ценность: «лирика обладает сильной моделирующей способностью, подавая личное, частное, особенное – как общее, общезначимое и общеинтересное. ... Субъективность, интимный характер лирики способствует установлению непосредственной коммуникации читателя с (имплицитным) автором; те же факторы ... облегчают возможность самоотождествления читателя с автором (или „лирическим героем“), обуславливают ... возможность проецирования ситуации стихотворения в личный опыт читателя» [Левин 1998: 468–469]. Особая роль в формировании таких свойств лирической поэзии отводится местоимениям. Они моделируют коммуникативную структуру стихотворения. А. М. Пешковский так писал об особенно-

стях их семантики: «что, например, обозначает корень *м-* в словах *меня, мне, мной ... , по-моему?* ... указание на то, что мыслящий мыслит о самом себе, что он отождествляет предмет своей мысли с самим собой.... Точно так же корни слов *ты, тебя* ... обозначают только то, что мыслящий отождествляет предмет своей речи-мысли с адресатом ее, с предметом, к которому она обращена» [Пешковский 1956: 154–155]. Благодаря многозначности местоимений стихотворение «может быть истолковано по-разному, иначе говоря, обладает семантической многослойностью» [Эткинд 1985: 97]. Местоимения же задают и дейктическую структуру стихотворения, формируя пространственно-временные координаты поэтического мира.

Ю. И. Левин замечает, что «для различных поэтов (или для разных периодов творчества одного поэта), как правило, характерно предпочтение определенных коммуникативных схем» [Левин 1998: 471]. Так, для ранней Ахматовой самыми частыми являются схемы организации диалога, в которых первое лицо может быть отождествлено с реальными автором, а второе может либо представлять реального адресата, либо отсутствовать (по обозначениям Ю. И. Левина, «I соб. – II соб.» и «I соб. – Δ»). У Баратынского часты стихотворения с обращением к адресату, который не может воспринять это обращение («I соб. – II несоб.»), или и вовсе без личных адресанта и адресата («Δ – Δ») [там же].

Последняя схема характерна и для Георгия Иванова, особенно для раннего периода, где она составляет до трети стихотворений сборника. Её роль велика и в сборниках тридцатых годов – «Розах» и «Отплытии на остров Цитеру». Лишь в послевоенном творчестве равновесие смещается, и эта схема становится менее значимой. Она довольно устойчиво составляет существенную часть каждого сборника, но её значение со временем уменьшается: чуть меньше половины в «Отплытии на остров Цитеру», приблизительно пятая часть в «Портрете без сходства», одна восьмая – в «1943–1958. Стихи» и одна десятая – в «Посмертном дневнике».

Место этой схемы постепенно занимает другая: без адресата и с личным *я*, которое потенциально может отождествляться с автором («I соб. – Δ») ¹. Такая схема частотна и в «Розах», где она составляет основу около четверти стихотворений.

¹ Здесь и ниже анализ внутритекстовых коммуникативных схем опирается на типологию, разработанную Ю. И. Левиным [Левин 1998: 469–470].

В «Отплытии на остров Цитеру» доля таких схем уменьшается, но затем, в «Портрете без сходства» вновь возрастает и уже устойчиво сохраняет своё значение (около трети сборника) до «Посмертного дневника», где «I соб. – Δ» становится основной и организует около половины всех стихотворений.

Среди особенностей отдельных сборников можно отметить следующие явления, связанные с колебанием значимости тех или иных внутритекстовых коммуникативных схем.

В ранних сборниках значительная доля стихотворений строится по схемам, содержащим I чуж., т. е. отправителя, который не может быть отождествлён с реальным автором. Также частотна схема с неэмплицированным автором и нулевым адресатом (см. более подробные данные о сборнике «Вереск» в [Тарасова 2009]).

«Памятник славы» выделяется количеством адресатов разного рода, среди которых и обобщённое второе лицо (человек вообще, человечество, некоторая категория людей), больше почти не встречающееся до «Портрета без сходства» (1950 г.). Это связано с военной риторикой сборника – частыми призывами взяться за оружие, наказать врагов, помочь или посочувствовать союзникам.

«Сады» в целом схожи с «Лампадой» по коммуникативной структуре. «Лампада», с её любовной тематикой содержит около четверти стихотворений с II соб. – вторым лицом, которое моделирует конкретного реального адресата; в «Садах» это пятая часть стихотворений. В обоих сборниках вообще увеличена диалогичность: схемы с II несоб. (адресат, который не может воспринять обращение) также составляют около четверти представленных внутритекстовых вариантов.

В «Розах» существенно увеличивается значение схемы без I лица, но с авторским коммуникативным вторым лицом (когда адресат равен я) – «Δ – II авт.»: она организует около четверти стихотворений. Три четверти сборника составляют приблизительно равные между собой по занимаемому объёму схемы «I соб. – Δ», «Δ – II авт.» и «Δ – Δ». Остальные схемы, в основном содержащие второе лицо, равномерно распределяются по другим стихотворениям, количественно они представлены незначительно.

Также в «Розах» появляется *мы*, как относящееся к небольшой группе людей и включающее личного отправителя, так и обобщённое, относящееся к человеку вообще.

Яркая особенность последнего прижизненного сборника «1943–1958. Стихи» – роль в нём *мы* обобщённого, которое становится одним из основных вариантов адресанта. Об эффекте восприятия, связанном с этим типом отправителя, пишет Ю. И. Левин: «использование ... обобщённого *мы* парадоксальным образом сочетает в себе общезначимость и интимность ... и реальный читатель подключается к этому *мы*, вовлекаясь во внутритекстовую коммуникативную ситуацию» [Левин 1998: 476]. Схема «I об. – Δ» организует около одной восьмой всех стихотворений, занимая по распространённости третье место после «I соб. – Δ» и «Δ – Δ». По подсчётам И. А. Тарасовой схема «I соб. – Δ» является ведущей в цикле «Дневник», вошедшем в сборник «1943–1958. Стихи» [Тарасова 2009].

В «Посмертном дневнике» интимизация поэтического мира в основном сводит его к двум вариантам коммуникативной структуры: «I соб. – Δ» и «I соб. – II соб.». При этом почти все схемы включают I соб. Стихотворения без первого лица составляют меньше четверти сборника. Они основаны на схемах «Δ – Δ», «Δ – II соб.», «Δ – II несоб.». При этом несобственное второе лицо оказывается в разной степени личным (*Александр Сергеевич, моя душа*). Основными собеседниками «я»-субъекта становятся «ты» (часто конкретизируемое как обращение к любимой женщине) или человечество в целом («I соб. – II об.»).

Анализ внутритекстовых коммуникативных структур позволяет выделить некоторые стратегии языковой личности, связанные с представлением адресата и адресанта в разные периоды творчества Георгия Иванова, и увидеть происходящие в идиолекте изменения. В сборниках десятых годов («Отплыть на о. Цитеру», «Вереск») самая распространённая схема – бессубъектная. На этом фоне одна из основных стратегий «я»-субъекта (там, где он присутствует) – примерить разные лица, представить разные варианты собственного существования. Начало двадцатых годов («Сады» и «Лампада») усиливает внутреннюю диалогичность лирики, это пик межсубъектных отношений, сопоставимый лишь с «Посмертным дневником», в коммуникативной структуре которого важную роль играет личный адресат. Значительная доля обращений к неличным адресатам в «Садах» и «Лампаде» подчёркивает собственно поэтический характер этой диалогичности. В «Розах» вариативность коммуникативных структур сокращается, резко выделяются три схемы, которые выводят в фокус внимания ситуации *мир без «я»-субъекта* и *«я»-субъект*

в мире. Изображение бессубъектного мира остаётся самым распространённым в «Отплытии на остров Цитеру». После этого сборника на первое место выходит изображение перволичного субъекта, который может быть отождествлён с автором. Начиная с «Роз», этот «я»-субъект включается в общность с другими людьми и группами людей, обычно – эмигрантами. Наиболее полно эта общность выражается в сборнике «1943–1958. Стихи», после чего в последнем написанном цикле стихотворений «Посмертный дневник» «я»-субъект, I соб., в основном замыкается на себе.

Динамика моделирования лирического субъекта в идиолекте выстраивается от примеривания различных масок – через полуличную-полулитературную диалогичность – ко всё большей значимости и возрастающей личностности «я»-субъекта, который включается в социальные отношения, а затем отдаляется от них, концентрируясь на себе. Мир от бессубъектного, самоценного, первоочередного предмета изображения постепенно сужается вокруг «я»-субъекта и его ближайшего собеседника.

По-видимому, такие изменения в коммуникативной структуре, наряду с тематическим наполнением последних сборников (человек перед лицом смерти), способствуют отнесению их к экзистенциализму (см., например, [Семёнова 1999], [Заманская 1996: 360]).

Если в коммуникативной структуре стихотворения присутствует лирический субъект, он оказывается исходной точкой моделирования поэтического мира. «Образ лирического „я“ является одним из существеннейших моментов композици(и) лирического стиха. Особенности семантики часто обусловлены его структурой. В поэтику определенных школ входят заданные нормы эмоциональных колебаний и тематических устремлений, в которых замкнуто развитие образа лирического „я“» [Виноградов 1927: 18]. Г. О. Винокур, одним из первых исследовавший категорию лица в русской поэзии, отмечал важнейшую роль перволичного субъекта для понимания сущности лирики в целом: «вопрос о том, что означает я и связанный с этим словом комплекс языковых средств, имеет непосредственное отношение к вопросу о природе лирической поэзии» [Винокур 1990б: 245]. Одним из классических практических решений поставленного Г. О. Винокуром вопроса является осуществлённый Р. О. Jakobsonом разбор пушкинского «Я вас любил», в котором как со-

держательные рассматриваются различные лексические и грамматические средства [Якобсон 1983: 469–472]. Отметим в приведённой цитате указание на то, что лирическое *я* в стихотворении неразрывно связано с различными языковыми средствами, которые становятся материей распространения этого *я* в структуре поэтического мира. Да и сама «конструкция содержания ... местоимения часто оказывается в зависимости от всего понятийного (лексико-семантического) строя произведения в целом» [Лотман 1972: 77]. Семантика поэтического *я* сложна. И. И. Ковтунова формулирует факторы, образующие эту сложность: содержание *я* «1. ... у разных поэтов и в разных поэтических текстах различается по объёму и смысловой структуре. ... 2. ... в отдельном случае его употребления может быть связано с содержанием всего поэтического текста, а иногда и со всем творчеством поэта. 3. ... определяется сразу множеством факторов, начиная от предикатов к *я* и кончая широким контекстом всего творчества поэта. Связи простираются за пределы конкретного текста к целостному образу поэта и далее к тенденциям, свойственным поэтическому направлению» [Ковтунова 2006: 21].

Ниже мы рассмотрим некоторые типы «*я*»-субъекта в идиолекте Георгия Иванова, анализируя совокупность языковых средств, которые реализуют различные стратегии представления лирического *я*.

«Для коммуникативной типологии, равно как для характеристики художественной картины мира, представленной в поэтическом идиолекте, исключительное значение имеет тип внутреннего отправителя» [Ревзина 1998: 37]. О. Г. Ревзина выделяет пять таких типов: 1) чистый «*я*»-субъект, выраженный местоимением «*я*»; 2) ролевой «*я*»-субъект – принимающий на себя определённую роль, маску, этот тип связан со стилистическим каноном, позволяющим выразить определённый тип сознания в рамках моделируемой ситуации, здесь важна опора на традицию, интертекстуальные связи; 3) позиционный «*я*»-субъект выделяется, когда авторский голос передан реальному историческому лицу, литературному герою или вымышленному персонажу; 4) имплицитный субъект представлен третьеличной формой, отправитель восстанавливается в тексте как некий незримый очевидец; 5) имплицитный характеризованный субъект отличается от предыдущего типа тем, что он моделируется по традиционному канону описания, связанному с определённым типом сознания и литературной традицией [Ревзина 1998: 37–39].

Ролевой и позиционный «я»-субъекты по приведённой типологии соответствуют я чужому по классификации Ю. И. Левина. Рассматривая выше типологию внутритекстовых коммуникативных структур в идиолекте Георгия Иванова, мы отмечали, что I чуж. особенно характерно для ранних сборников. Какие маски примеряет языковая личность? С какими текстовыми и интертекстуальными стратегиями связаны разные типы отправителя?

В ранней лирике выделяется несколько основных типов ролевых субъектов, которые можно условно обозначить как «фольклорный», «мечтательный пастух», «восточный влюблённый», «инок».

2.2.2. Ролевые «я»-субъекты

2.2.2.1. «Фольклорный»

«Фольклорным» этот субъект назван условно – как имеющий черты, отражающие свойства устного народного творчества с его сюжетными ходами и узнаваемыми речевыми чертами. Первая ситуация, в которую помещается фольклорный субъект, – это рождественское гадание.

В стихотворении «Мы пололи снег морозный...» (69, ПС) «я»-субъектом является крестьянская девушка, которая участвует в гаданиях вместе с подругами, а потом гадает уже одна. Сначала перечисляются ритуальные действия, которые совершали девушки во время гадания (*Мы пололи снег морозный, Воск топили золотой*). Гадания распространены до сих пор и, несомненно, были широко известны и в начале XX века, однако невозможно не вспомнить литературную подоснову этого текста, балладу В. А. Жуковского «Светлана». В стихотворении Иванова есть и сюжетные, и текстовые совпадения с ней: девушка гадает, глядя в зеркало, и видит там жениха, которого давно ждёт. Можно сравнить описание непосредственно гадания: *Страшно в зеркало взглянуть* (Жуковский) – *Страшно ей назад взглянуть* (Иванов). Совпадения не буквальны, они достаточно тонки, чтобы их, при желании, можно было списать на счёт случайности: действительно, вид гадания – один из самых распространённых, про страх рассказывали и по сей день рассказывают участницы этого обрядового действия («бывали случаи, что девушки от страха даже умирали» [Пропп 2000: 126]).

В стихотворении воспроизводится и предметный мир, соответствующий ситуации. *Свеча горит* – ритуальный предмет для обряда гадания, *полотенцем стол*

накрыт – примета либо того же обряда, либо просто деревенского дома. Такое описание напоминает театральные ремарки: минимум предметов создаёт сцену. И снова в сознании возникает возможное произведение-претекст, картина К. Брюллова «Гадающая Светлана» (одна, зеркало, свеча; стол, впрочем, накрыт скорее скатертью), и снова эта отсылка может быть отнесена к широкому полю интерпретаций, вольно достроенных читателем.

Номинации зрительно воспринимаемых объектов в этом стихотворении передают пространственную точку зрения ролевого «я»-субъекта: снег, воск, звёзды, месяц, окно, санный путь – это то, что видит девушка. *Месяц ясный* – постоянный эпитет, также передающий точку зрения воспринимающего субъекта, живущего внутри фольклорной традиции. *Золотой* – традиционный эпитет, однако само слово *воск* нехарактерно для фольклорных текстов. И так же нехарактерны эпитеты *морозный* и *звёздный*, это слова, принадлежащие литературному языку, а не просторечию или фольклорной традиции. Вкрапление традиционных эпитетов указывает на стилизацию народной песни или святочного рассказа в достаточной степени для отождествления произведения с определённым типом дискурса. Но остаётся и указание на то, что текст принадлежит не народной, а книжной культуре. Георгий Иванов оставляет основным стилистическим стержнем стихотворения литературный язык.

«Простодушные берёзки...» (158, Л): В этом стихотворении смешиваются разные традиции. С одной стороны, это традиция народных песен и её стилизация, которая представлена в основном самими наполняющими пространство текста объектами: *берёзки, вода, песок, косы* – и номинацией *милая моя*. С другой стороны, разнообразные распространители (эпитеты, сравнения) совершенно для этой традиции не характерны. Они вводят другую точку зрения – внешнюю по отношению к этой традиции: *простодушные берёзки, у синеющей воды, как в жёлтом воске* и т.д. Яркие цвета поддерживают лубочный характер изображения, но одновременно многие детали приходят из стратегий другого типа дискурса.

«Я»-субъект помещается внутрь изображаемого пространства: все предметы непосредственно наблюдаемы и расположены в пределах досягаемости. Но на «непосредственное» восприятие накладываются стратегии народной традиции и в то же время поэтической традиции начала XX века, которая особенно ярко проявляет-

ся в последней строке, наиболее несовместимой с традиционной темой (*Солнце светит, всё янтарней, умирающим огнём*).

В следующем стихотворении – «Пьяные мастера...» (159, Л) – «я»-субъект вновь приобретает женское лицо.

Зрительно воспринимаемая характеристика – цвет – служит основанием для сравнения (*Самый синенький цветочек, Словно милого глаза*), которое вводит эмоциональную составляющую в перечисление действий, являясь при этом элементом традиционного фольклорного репертуара приёмов. Зрительное восприятие входит как репрезентирующее стратегии фольклорного дискурса. Это символический параллелизм между природными объектами и человеком, указывающий на чувство, которое выражается народной лирикой. Сюжетный элемент также связан с традиционной культурой: невыполнение обрядовым предметом своей функции свидетельствует о нарушении в жизни выполняющего обряд, какой бы ни была форма гадания (*В воду бросила веночек ... И веночек мой, как кораблик, Прямо к берегу плывёт*). Нормативный для фольклора параллелизм событий внешнего мира и внутреннего мира человека позволяет предположить, что плывущий к берегу веночек содержит то же сообщение, что строка о друге (*О другой мой друг вздыхает, Горько плачет о другой*).

В языке этого отрывка не наблюдается чётко выраженного разрыва с литературной традицией. Отсылкой к языку фольклора можно считать использование уменьшительно-ласкательных суффиксов (*цветочки, цветочек, веночек*), традиционных

Такой тип субъекта связан со стилизацией фольклора. Для понимания стратегий языковой личности, воспроизводящей классические поэтические традиции, этот пласт важен как помогающий увидеть, что входит в литературные представления о фольклоре. У Георгия Иванова это сюжетные ходы и ситуации (гадание, любовные отношения), некоторые языковые приметы: уменьшительно-ласкательные суффиксы, традиционный эпитет... Однако можно говорить о том, что основная связь с соответствующим «я»-субъекту типом дискурса осуществляется за счёт предметного и признакового наполнения поэтического мира, а язык стихотворений изменяется незначительно: основа остаётся нейтральной, более того, в ней присутствуют специфические литературные метафоры.

Персонаж «из народа» может встречаться и в варианте позиционного «я»-субъекта, когда он обозначен в заглавии и самом тексте стихотворения, а ситуация определена сюжетом жизни изображаемого персонажа. Такие стихотворения есть в «Памятнике славы»: «Песня кружевницы» (52), «Песня у веретена» (53), «Прощанье» (54). В них отправителем становятся девушки из захваченных бельгийских деревень. В этих случаях речевая основа ещё менее отличается от нейтральной и почти не связана с русской фольклорной традицией.

2.2.2.2. Инок

В случае с этим типом «я»-субъекта большую роль играет контекст, в которых он появляется: это не только сами стихотворения, содержащие такой тип отправителя, но и достаточно большое количество других текстов, поддерживающих эту же тему, в том числе отдельный небольшой цикл «Солнце Божие» в «Отплытье на о. Цитеру». Такие стихотворения могут содержать имплицитного («Заря пасхальная» (36, ООЦ12)) и имплицитного характеризованного отправителя («Осенний брат» (30, ООЦ12)).

«Инок» – обозначение условное. Это «я»-субъект, существование которого воплощается во введённом в стихотворение христианском дискурсе. Разные тексты имеют общие черты на нескольких уровнях.

В цикле «Солнце Божие» два стихотворения («Схима» и «Вновь сыплет осень листьями сухими...») представляют «я»-субъекта, который отождествлён с иноком.

В этих стихотворениях задействована и специфическая лексика (*вере, схима святая, райские преддверия, солнце Божие*), и цельные коммуникативные фрагменты, пришедшие из религиозного дискурса: *наг и сир*.

Во «Вновь сыплет осень листьями сухими» (39, ООЦ12) чередование внешних и «внутренних» впечатлений (*Вновь сыплет осень листьями сухими На мёрзлую землю. Вновь я душой причастен к светлой схиме И осени внемлю*) оформлено связывающим их наречием *вновь*, которое подчёркивает идею цикличности. Это делает зрительно воспринимаемые объекты отвлечёнными: они не только то, что видит «я»-субъект (сухие листья и мёрзлая земля), но одновременно и нечто повторяющееся. Это повторение распространяется из сферы природы на душевное состояние «я»-субъекта, между внешним и внутренним обнаруживается параллель.

Сухие листья говорят о ясной осенней погоде, которая ассоциируется со светлыми днями. Схима – «монашеский чин, налагающий самые строгие правила» [Даль]. План физического и план духовного объединяются словом *светлой*, которое в сочетании с существительным *схима* обнаруживает связи с религиозным дискурсом. Ср. примеры в [Даль]: *светлый* – «Радостный, торжественный, весёлый или праздничный. ... *Светлый праздник, – воскресенье, – седмица, пасха, воскресение Христова*». Одновременно это зрительно воспринимаемый признак, который актуален и для ясной осенней погоды. Связь внешнего и внутреннего осуществляется через метафорическое осмысление зрительно воспринимаемых признаков, возможность которого уже заложена в литературном языке.

Констатируя проявление стратегии, направленной на изображение религиозного сознания, необходимо вновь отметить, что тексты чётко определяются как относящиеся к поэтическому дискурсу, к художественной литературе. Это проявляется и в некоторых мотивах, отношение которых к образу прототипического инока неясно (*Вновь солнце Божие открыло раны, И я – умираю*), и в нехарактерных для соответствующего дискурса образах (*Вновь солнце Божие плывёт, деля туманы, К обманному раю*).

Кроме того, отыскиваются и прямые интертекстуальные отсылки в стихотворениях Георгия Иванова, которые становятся как бы продолжением и откликом на «Пасху» М. Кузмина (что отмечено в комментарии [ГИ: 509–510]): *Причастен светлой схиме я, Когда весна пришла. У Иванова – Вновь я душой причастен светлой схиме уже с наступлением осени. У Кузмина же находим и основные мотивы: лирический субъект отправляется в путь (И в путь пора, пора! – ср. Ухожу в зоревые туманы я; Душа опять, стремясь по бездорожью), идёт к смерти (Сойду не с погребальными Я песнями во гроб – ср. И я – умираю).*

В Лампаде также обнаруживается цикл из трёх стихотворений, посвящённый схожему персонажу: «О сердце, о, сердце...» (153, Л), «Снова теплятся лампы...» (154, Л), «Я вывожу свои заставки...» (155, Л).

В первом из них встречаются приметы нескольких стилистических смыслов: народное 'просторечие' представлено стяжённым прилагательным (*ясны криницы*), 'книжность' – лексикой (*отрады, горько томиться*). Первый связывает стихотворение с народной культурой, второй может отсылать к различным типам дискурса,

в данном случае принадлежность к религиозному дискурсу маркируется указанием на соответствующие реалии, материальные и духовные (*скиты, житии, иконы, святыми словами, душе*), и действия (*молиться*), а также уменьшительно-ласкательным суффиксом (*лучик зелёный*). Отнесённость текста к языку художественной литературы определяется по индивидуально-авторским выразительным средствам (*грустит синева, в янтарную ночь*).

В тексте стихотворения «Я вывожу свои заставки...» обозначен живописный жанр. «В экфразисе в слово переводится не объект, а его восприятие» [Хадынская 2004: 7]: описание *заставок* состоит из называния составляющих рисунок деталей и их цветов (*Цветы пурпурные, а травки – Как самый ясный изумруд*), причём в фокусе оказываются именно эти яркие цвета. Они поставлены в рему и выделены фигурой сравнения, расширенного за счёт показателей высокого качества и положительной оценки (*самый ясный*).

Описание изображения без какого-либо маркера смены изображаемой действительности на актуальную переходит в описание интерьера, в которое тоже включается цветовая характеристика (*выбеленной*). В книжных заставках не рисуют выбеленные кельи, иначе определить принадлежность кельи и тополя к актуальному или изображаемому миру было бы затруднительно. И объекты изображённые, и объекты, принадлежащие пространству, в котором находится «я»-субъект, олицетворяются (*краски говорят, тополь глядится*), обозначается их тесная связь с «я»-субъектом, более всего проявленная на эмоциональном уровне: *краски* оказываются рядом с *весельем*, они *говорят*, тополь называется *милым братом*. Последняя номинация (*брат*) входит в язык религиозной культуры, также указывают на отношение к ней уменьшительно-ласкательные суффиксы (*травки, окошко*), характерные для околорелигиозного дискурса.

Уж вечер. Солнце над рекою. Пылят дорогою стада. Я знаю – этому покою Не измениться никогда. В поле зрения – сельский пейзаж, «я»-субъект называет его *покоем*. Откуда это слово? Почему этот пейзажный фрагмент и номинация *этот покой* кореферентны? Зрительно воспринимаемые объекты отсылают к прототипической ситуации, к фрагменту традиционной сельской жизни. Это метонимическое представление ситуации – через её часть. Стихотворение воссоздаёт образ ролевого «я»-субъекта, его внутреннюю жизнь. Покой не существует как объ-

активная характеристика пейзажа, но в дискурсе заложена связь определённых типов пейзажа с состоянием покоя. Здесь прослеживаются идиллические мотивы. О тесной связи идиллического пространства с жизнью персонажей писал М. Бахтин: общая черта идиллий – «органическая прикреплённость, приращённость жизни и её событий к месту» [Бахтин 2000: 158], там же исследуются особенности времени в идиллии, которые в анализируемом контексте актуализуются словами *не измениться никогда*. Это же стихотворение дополняет связь экфразиса с пасторальными мотивами в ранней лирике Георгия Иванова [Хадынская 2004].

«Я»-субъект – инок связан у Георгия Иванова с идиллическими, пасторальными мотивами. Воссоздание идиллического хронотопа позволяет реконструировать состояние помещённого в него хронотоп персонажа. Это состояние и является объектом изображения в стихотворении.

В среднем стихотворении цикла («Снова теплятся лампы...») «я»-субъект в большей степени отделён от лирического героя, представляющего автора в идиолекте. Он обозначен – это *чернецы*, и потому определяется как позиционный. Более того, *я* преобразуется в *мы*: субъект становится коллективным – включается в общность монахов. Текст основан на нейтральном стиле. О принадлежности к религиозному дискурсу сообщают, прежде всего, слова, денотаты которых – реалии жизни монаха (*лампады, алтаря, погост, день скоромный или постный*). На нейтральном фоне выделяются несколько маркеров, специфицирующих тип дискурса: коннотаторы высокого стиля (*отрады, ниц, очей, исцелят*) и народного просторечия (*все-то*).

В стихотворении «Снова снег синеет в поле...» (157, Л) «я»-субъект ассоциируется с иноком благодаря словосочетанию *наши волжские скиты*. Притяжательное местоимение *наши* снова включает лирического субъекта в некую общность, которая в контексте стихотворения и сборника в целом определяется как общность монахов, от которой «я»-субъект оказался оторван. «Я»-субъекту – иноку, как и прежде, сопутствуют томление и молитва (*Что ж томишься, сердце, ты; Там в молитве потаенной Всю тревогу изолью*).

Начало стихотворения передаёт состояние внутреннего подъёма. Носители передающих положительные эмоции коннотаций – обозначения природных объектов и явлений, которые помещаются в фигуру обращения, т. е. выделенную пози-

цию. Связь положительных эмоций, которые испытывает человек, с солнечной морозной погодой в русском поэтической традиции дополнительно прочно закреплена пушкинскими строками *Мороз и солнце; день чудесный!* Однако для ролевого «я»-субъекта анализируемого стихотворения эта положительная эмоция, закреплённая поэтической традицией и долженствующая вызывать стандартную реакцию, становится фоном, от которого отталкивается его иной эмоциональный посыл. Строки *Что ж тревожит и смущает, Что ж томишься, сердце, ты?* противопоставлены предыдущим. Через зрительное восприятие актуальная ситуация связывается с памятью: *Этот снег напоминает Наши волжские скиты*. Денотат оказывается следом, на который реагирует память, вводя модус изменённого состояния сознания. Здесь идиллический хронотоп отделён от «я»-субъекта, он недостижим (*Не уйти мне, не уйти мне В Приволожье никогда*).

Среди языковых черт можно снова назвать уменьшительно-ласкательный суффикс (*оконце*), изменённое относительно нормативного *Приволожье*. В метафоре используется слово *терема*, ассоциирующееся с древнерусской культурой и сказкой (*снеговые терема*).

Итак, «я»-субъект – инок складывается у Георгия Иванова из нескольких черт. Прежде всего, это наполнение поэтического мира предметными реалиями и действиями монашеского обихода (келья, иконы, молитва и т.д.). Основу стихотворений с этим типом ролевого субъекта образует нейтральный стиль, дополненный различными элементами – носителями стилистических смыслов ‘книжность’ и ‘народное просторечие’. Одна из особенностей передачи принадлежности созданного в стихотворении мира к христианской бытовой культуре – использование уменьшительно-ласкательных суффиксов. Но в стихотворение входят также индивидуально-авторские выразительные знаки, маркирующие принадлежность этих текстов к языку художественной литературы. Кроме того, стихотворения наполнены скрытыми цитатами предшественников и современников Георгия Иванова, которые дополнительно связывают их с поэтическим дискурсом.

Отметим повторяющиеся мотивы, связанные с образом инока, – томление и молитву. Томление связывает этот тип ролевого «я»-субъекта с чистым «я»-субъектом ранних сборников, способствуя тем самым созданию образа единого лирического героя, который может распадаться на разные маски, но, тем не менее,

даже в них благодаря общим для разных типов «я»-субъекта чертам сохраняет некоторое внутреннее единство.

Для описания образа «я»-субъекта – инока необходимо также упомянуть связанный с ним идиллический хронотоп. Это также один из характерных хронотопов ранних сборников: он входит в стратегию создания особого типа поэтического мира, который может быть назван пасторальным, если понимать пасторальность как «особый способ мирочувствования, главным в котором станет декларация гармонии человека и мира, ... некий комплекс эмоциональных представлений (безмятежности, влюблённости, тихой радости, покоя и пр.)» [Хадынская 2004: 5].

2.2.2.3. Мечтательный пастух

Как и в рассмотренных выше случаях, «я»-субъект, условно названный нами мечтательным пастухом, возникает в развитие темы, которая присутствует в сборнике и в тех стихотворениях, где перволичный субъект отсутствует.

Уже само название сборника, воспроизводящее название картины французского художника XVIII века Антуана Ватто, отсылает, прежде всего, к двум типам дискурса: культуры рококо и античной традиции, из которой приходит название острова, связанного с культом Афродиты. Ещё один возможный литературный источник – «Цветы зла» Бодлера, где также есть стихотворение с названием «Путешествие на остров Цитеру». Бодлер переводился и активно читался символистами, но переключек с этим эпатирующим текстом в дебютном сборнике Георгия Иванова не обнаруживается: у него речь идёт о любви и тоске, а персонажи скорее условны.

Стихотворения сборника по-разному переключаются с двумя основными традициями, связь с которыми обозначена его названием. Наиболее чистое их воплощение – в стихотворениях «Мечтательный пастух» (1, ООЦ12), «На острове Цитере» (3, ООЦ12), Триолеты (6–9, ООЦ12). К ним примыкают «Осень» (26, ООЦ12) и «Осени пир к концу уж приходит...» (35, ООЦ12), а также сводящий разные мотивы сборника воедино «Эпилог» (40, ООЦ12). Некоторые из них создают необходимый хронотоп: в «На острове Цитере» описано и время (*Волны кружевом обшиты Сладко пламенной луны – ночь*), и место (см. название, уточнённое строками *На прибрежиях зелёных Ждут влюблённых шалаши...*), указаны и основные населяющие это пространство и время персонажи с их атрибутами (*смуглый*

отрок, лиру строя; красавиц; Хлоя; стрела). По-видимому, приблизительно в таком окружении разворачивается действие Триолетов. Это отчасти пастораль с изображением «блаженной жизни пастухов и пастушек» [Мокульский 1934: 471]: имя *Хлоя* известно прежде всего по античному роману Лонга. Но пастораль эта ещё более условна – это пастораль рококо, которую на русской почве воплотила «легкая поэзия» XVIII в. (любовная песенка, галантная пастораль), воспевавшая могущество „плута Купидо“ и прелести „Цитерских забав“» (см. [Пуришев 1935: 753]). В центре сюжета оказываются именно отношения «цитерские». «Цитерские забавы» появлялись в стихах Сумарокова, да и *Хлоя* как символ покорительницы сердец вовлечена в них в русском поэтическом дискурсе задолго до Георгия Иванова: скажем, в начале «*Душеньки*» Богдановича.

Позже оказывается, что в этом условном мире могут действовать законы мира действительного – после не обозначенного тёплого времени года в «Мечтательном пастухе» и весны «Триолетов» наступает осень, но и она оказывается поводом ввести в поэтический мир сборника персонажей, которые однозначно определяются как мифологические, они становятся носителями выраженных в стихотворении эмоций и в таком качестве утверждают своё существование (*фавны и нимфы, Дионис*).

Интересующий нас ролевой «я»-субъект появляется в Триолетах. И снова уже заглавие маркирует связь с определёнными типами поэтического дискурса. Эта твёрдая форма появилась в средневековье и затем пользовалась «недолгой популярностью в эпохи барокко и символизма, но лишь в качестве салонной и эстетской забавы. В России целую книгу триолетов написал Ф. Сологуб и целых две – его подражатель И. Рукавишников» [Гаспаров 2004: 212].

Информации о «я»-субъекте в триолетах немного: это влюблённый и поэт. Он важен в текстах как исполнитель этих ролей, в них описывается его состояние как человека, испытывающего любовь.

Хлоя, в которую он влюбляется в первом стихотворении, уже во втором его отвергает, третье стихотворение (без «я»-субъекта) – пример счастливой любви, в четвёртом, «Утешении», несчастная любовь преодолевается обращением к возможности других «сладострастных забав». Так основные сюжеты любовной лирики охвачены страницей коротких текстов.

Связь с античной традицией поддерживается присутствием нескольких персонажей римской и греческой мифологии и литературы: *Амур* (3 р.), *Хлоя* (2 р.), *хариты*.

Описывает состояние влюблённости сам «я»-субъект – и здесь проявляется как поэт: его речь полна инверсий (*Не знаю я, что делать мне*), распространённых художественных метафор (*сгорая в сладостном огне* – ср., например, *О нет, я не тебя любила, Палима сладостным огнём* (А. Ахматова); *когда огонь в крови горит*), более или менее общепринятых аллегорий (*Амур пронзил меня стрелой; От ароматного букета Остались вялые цветы*), риторических вопросов – восклицаний (*Что плакать о любви несчастной, Когда огонь в крови горит!*), обращений с междометием (*Ах, Хлоя, бессердечна ты!*). Строгая стихотворная форма с регулярными повторами, отсутствие каких-то выделяющихся индивидуально-авторских выразительных знаков характеризует текст как органично выросший из поэтического дискурса.

Похожие признаки условной речи условного «я»-субъекта – в стихотворении «Осени пир...» (ООЦ12, 35): инверсия (*Осени пир к концу уж приходит; Солнце за ткани тумана Прячется чаще и редко блистает...*), поэтические метафоры (*сердце тонет в печали*), междометные восклицания (*Ах!*), лексика, относящаяся к высокому стилю (*тицетно, смиренно, пучины*), обращение к неодушевлённым объектам (*Слабые струны, порвитесь! Падай на камни, бессильная лира!*). С предыдущим лирическим субъектом этот «я»-субъект объединяет тематика (*страсти ... волнения*), характеристика «я»-субъекта как поэта (здесь проявляющаяся косвенно, через наличие у него музыкального инструмента, от названия которого и произошло слово *лирика* – *Тщетно я лирные звуки С злобной стихией смиренно сливаю*), связь с эпохой античности – через уже упомянутую лиру, а также через метрику – для логоэдов «излюбленной областью применения ... были переводы и подражания античным лирическим стихам» [Гаспаров 2004: 140]. В. Крейд пишет об этом стихотворении, посвящённом близкому Георгию Иванову в том время Алексею Скалдину, как о вкладе в новогреческое направление, которому «отдали дань Вячеслав Иванов, Александр Кондратьев, Сергей Соловьев, да и не только эти трое. Отчасти под влиянием Скалдина Георгий Иванов сам стал писать в том же роде» [Крейд 2004].

«Я»-субъект стихотворения «Мечтательный пастух» – уже позиционный тип: назван он и его занятия (пасу мечтательно стада), описано пространство вокруг. Здесь переплетаются разные поэтические школы Серебряного века, они подробно перечислены в комментарии А. Ю. Арьева [ГИ: 499–500]: это и отголоски эгофутуризма, и Блок, и Кузмин, и романс Чуевского... Так в первом же стихотворении первого изданного сборника «я»-субъект оказывается не совпадающим с автором, а условным, заявляющим своё родство с поэтической традицией.

В последнем же стихотворении сборника «старательно сведены все основные мотивы книги» [ГИ: 510], собираются и разные типы отправителя, включая неопределённое *мы* (*я* и *Хлоя*, *я* как один из?..). При этом сравнительный оборот в начале стихотворения (*я, как моряк*) позволяет все дальнейшие самоотождествления воспринимать в том же сравнительно-метафорическом ключе и считать первое лирическое *я* представляющим лирического героя Георгия Иванова.

2.2.2.4. Восточный влюблённый

Ещё один ролевой «я»-субъект можно условно назвать «восточным влюблённым», поскольку тематика стихотворений с его присутствием любовная, а стилизация связана с восточными мотивами. Этот «я»-субъект появляется в трёх газеллах – в «Отплыть на о. Цитеру» и «Вереске».

В «Отплыть на о. Цитеру» перед первой газеллой есть стихотворение «Триолет» (ООЦ12, 12), которое объединяет этот тип «я»-субъекта с рассмотренным выше: жанр обращает его, прежде всего, к стилизациям под XVIII век, с которыми связано и условно-поэтическое имя возлюбленной *Темира*, по-видимому, занесённое в Россию из Франции в начале XVIII века и встречавшееся, например, у Богдановича, а также и у Пушкина, Дельвига, Хвостова, воспевавшего под этим именем свою жену [ГИ: 504]. Однако восточное происхождение этого имени позволяет воспринимать этот триолет как вступление к расположенной вслед за ним газелле.

В России «серьёзная разработка газелл начинается в начале XX в.» [Гаспаров 2004: 223]. Среди любителей этого жанра из близких Георгию Иванову авторов можно назвать М. Кузмина, создавшего в этой форме целый цикл «Венок весен». Первая газелла Георгия Иванова, которую мы рассмотрим, так и называется – «Газелла» (ООЦ12, 13). В ней есть сюжет: лирический герой стремится к своей любви

и погибает от рук врагов. Отметим однако, что восточные мотивы, связанные с персидской поэзией, здесь, как и в рассмотренном выше триолете, сочетаются с античными мотивами. Они появляются благодаря упоминанию Феба и – вслед за ним – огненного руна. Ю. Арьев видит в этом сравнении неба с бараньей шкурой добавочный восточный колорит [ГИ: 504], но рядом с именем античного бога и упоминанием закатных цветов (*рдяно-золотым, огненным*) актуализируется и миф о золотом руне. И здесь есть некоторое смешение: руно ассоциируется с Древней Грецией, а Феб – римский вариант имени Аполлона.

В другой газелле («Ах, угадать не в силах я, чего хочу» – В, 126) приметам интертекстуальной отсылки к восточной поэзии становится ряд образов, ассоциирующихся с востоком: *От розы, роши, соловья – чего хочу*. А. Н. Веселовский писал о розе: «Роза распространилась от Персии через Фригию и Македонию до Греции и Рима, от мусульманских окраин ... Там она естественно являлась вестницей весны, поры желаний и любви» [Веселовский 1939: 133]. Уже в мусульманских легендах символом любви становится и соловей: «роза окрасилась кровью влюблённого в неё соловья» [там же: 135]. Ассоциативная связь соловья и розы с востоком закрепилась и в русской поэзии. Вот, например, пушкинские строки: *В безмолвии садов, весной, во мгле ночей, Поёт над розою восточный соловей*. Эти образы и позже будут возникать в контексте аллюзий к персидской поэзии, особенно в сборнике «Сады»: *Меня влечёт обратно в край Гафиза ... где свищет Над вечной розой вечный соловей* (см. другие примеры в [Тарасова 2003: 86]). Но в эти персидские мотивы снова вторгается античный элемент – римско-французский амур с его стрелой, обращая стихотворение в очередной образец эклектики, где главное – поэтическое выражение темы любви, отвлечённой от конкретно-исторических условий существования реального автора и воплощающей свойства поэтического дискурса. Так, здесь используются уже знакомые по другим твёрдым формам у Георгия Иванова междометие *ах* и синтаксические фигуры: вопрос (*чего хочу?*), обращение (*но амур, спаситель мой, дала мне знать стрела твоя*), повторы, инверсии (*угадать не в силах я; уже отлично знаю я*). Оттенок чужеродности текста русскому языку придаёт характерный для официально-делового и научного стиля и известный более широким использованием в других языках глагол *имею* в сочетании со словами *мать, отец*, которые в соединении с этим глаголом также приобретают

формальный оттенок (*Имею ласковую мать, отец не строг*). Заметим, что одним из состояний «я»-субъекта оказывается томление, и это снова соединяет позиционный «я»-субъект с лирическим героем ранней лирики.

Третья газелла (В, 125) написана как обращение к поэту-возлюбленному. Это продолжение любовной тематики в восточном ключе, наполненной общепозитивной лексикой, ассоциирующейся с темой любви: *розы нежный цвет, май, на закате, лунный свет*.

2.2.2.5. Выводы

Основа ролевого «я»-субъекта – стилизация; это порождение возможностей интертекста, предоставляющих материал для выражения отличного от авторского типа сознания средствами, закреплёнными в дискурсе. В рассмотренных выше ролевых субъектах лирики Георгия Иванова обнаруживаются черты, их объединяющие и позволяющие сделать некоторые выводы о принципах поэтики в анализируемом идиолекте.

Тематика стихотворений с ролевыми «я»-субъектами не сводится воедино, но между разными текстами обнаруживаются пересекающиеся мотивы. Принцип их соотношения в разных стихотворениях можно сравнить с принципом фамильного сходства, который таким образом объединяет различные объекты, что каждый из группы объектов имеет нечто общее с несколькими другими, при этом единый общий признак не выделяется.

Среди основных тем – любовные, религиозные, пасторальные. Названные мотивы разнородны и могут соединяться в одном тексте. Ролевые «я»-субъекты воплощают связи с несколькими типами дискурса, особенно актуальными для ранних сборников Георгия Иванова.

В. Крейд выделяет лубочную тему в петербургском периоде творчества. Он замечает, что «тема превращается в специфический жанр» [Крейд 1989: 131], и называет источники этого жанра: пласт фольклора, стихи Городецкого, Кузмина, Клюева, влияние «адамизма» Цеха поэтов [там же]. Эту тему реализует ролевой «я»-субъект, названный нами «фольклорным», а также, отчасти, рассматриваемый ниже позиционный «я»-субъект – «актёр балагана». В ранних стихотворениях Георгия Иванова лубочные мотивы переплетаются с литературной и живописной традицией. Вспомним в связи с этим характеристику народного лубка, данную

Ю. М. Лотманом: «...следует указать на тяготение лубка к маске. Не случайно маска комического персонажа из итальянской комедии через посредство гравюр Калло, также имеющих двойную графико-театральную природу (хотя не исключено и прямое влияние итальянского театра ...), пустила такие глубокие корни в русском лубке» [Лотман 2002].

Ещё одна тема, проходящая через разные типы дискурса и актуализованная у Георгия Иванова «я»-субъектами «инок» и «мечтательный пастух», – тема пасторальная. «В XX веке этой традиции отдали дань А. Белый, М. Кузмин, Вл. Нарбут, Б. Лившиц, Ф. Сологуб. Известны также маскарады К. Сомова, гравюры А. Бенуа, постановки С. Судейкина на пасторальную тематику. Художники Серебряного века, ратовавшие за идею возврата к мифу, дали вторую жизнь „галантному“ восемнадцатому веку ... Получили новую жизнь идиллии, пасторальные элегии и песни, эклоги (характерные для пасторальной традиции жанры), ожила сама атмосфера изысканной театральности, переменчивости настроений, лёгкой эротичности» [Хадынская 2004: 6]. Не остался в стороне и Георгий Иванов. По мнению А. А. Хадынской, «своеобразие преломления пасторальной традиции у Г. Иванова заключается в том, что в его стихах присутствует прежде всего „живописная“ пастораль: словесные описания творений художников, работавших в этом жанре, создание собственных идиллических пейзажей в их духе, вообще стремление запечатлеть мир как некую буколическую картинку» [там же]. Однако необходимо отметить, что пасторальная поэтика сильна и в стихотворениях с «я»-субъектом – «мечтательным пастухом», где диалогичность затмевает изобразительность.

Стилизация в рассмотренных стихотворениях связана с фольклором, персидской, французской поэзией, русской поэзией XVIII века, впитавшей античные традиции, и поэзией Серебряного века, активно перерабатывавшей все эти традиции. Несомненно, одной из ключевых фигур, повлиявших на раннюю поэзию Георгия Иванова, был М. Кузмин, для которого «мир, отражённый сквозь призму эстетических зеркал, запечатлённый в грандиозном пантеоне мифопоэтических образов и функционирующий в системе сюжетно-стилевых клише, ... необычайно пленителен...» [Лавров, Тименчик 1990: 7]. Стилизация вообще очень характерное явление для русской поэзии постсимволистского этапа: «В годы кризиса символизма в живопись, в театр, в литературу широким потоком хлынула стилизация. Она имела

свои очаги — журнал „Мир искусства“ и пришедший ему на смену „Аполлон“. Стилизации не миновали крупнейшие поэты. В Брюсове стилизатор боролся с историком и нередко его побеждал. Стилизациям в духе XVIII века (в живописи — это прежде всего Сомов, Бенуа) отдали дань и Андрей Белый, и Кузмин» [Гинзбург 1974].

Для Георгия Иванова свойственны следующие принципы поэтики стилизации. Основа стихотворений нейтральна: это русский литературный язык начала XX века. На него наслаивается отчётливо выделяющийся пласт – вкрапление не принадлежащих этому языку элементов, ассоциирующихся с определённым типом дискурса, который и призвана вызвать в сознании читателя стилизация. Этот достаточно органичный сплав дополняется чужеродными для воспроизводимого типа дискурса элементами общелитературного характера, а также опознаваемым интертекстуальным подтекстом – отсылками к литературным произведениям других авторов и (при широком понимании текста) произведениям живописи.

О схожих явлениях в лирике Мандельштама пишет Л. Я. Гинзбург: «Отличительная черта стилизации – стилистическое единообразие, подчинение общему строю всего состава слов; и, что особенно важно, этот строй поглощает авторскую речь. У Мандельштама совсем не так. Авторская речь Мандельштама – это речь современного человека, лишь включающая знаки других культурных стилей. Она свободно совмещает и чередует разные языковые пласты, в пределах одного стихотворения нередко переходит от торжественной лексики к бытовой и разговорной, от дерзкой метафоры к специальному термину» [Гинзбург 1974].

По-видимому, для таких случаев точнее будет определить результат взаимодействия языковой личности с представленным в дискурсе материалом не как стилизацию, а как вариацию. В понимании М. М. Бахтина, «стилизация как таковая должна быть выдержана до конца. ... стилизирующее языковое сознание может не только освещать стилизуемый язык, но и само получить слово и вносить свой тематический и языковой материал в стилизуемый язык. В этом случае перед нами уже не стилизация, а вариация Вариация свободно вносит чужезыковой материал в современные темы, сочетает стилизуемый мир с миром современного сознания, ставит стилизуемый язык, испытывая его, в новые и невозможные для него самого ситуации» [Бахтин 1975: 174–175]. Дополним это определение замечанием

Ю. М. Лотмана о лубочной картинке: «Изображение сцены создает принципиально иной художественный эффект, чем рисунок, который зритель относит непосредственно к какой-либо действительности. Являясь изображением изображения, оно создает повышенную меру условности. Изображение, делаясь знаком знака, переносит зрителя в особую, игровую „действительность“» [Лотман 2002]. Темы и стилистика народного лубка очень близки Георгию Иванову раннего периода. Вероятно, причиной такой близости являются описанные Лотманом семиотические свойства этого жанра. Они помогают понять, что цель вариации – это не воспроизведение чужеродного языковой личности сознания, а поиск возможности такого своего воплощения в дискурсе, которое бы сохраняло те дискурсивные элементы, которые признаются ценными и достойными воспроизведения. Ведь «чем больше интертекстуальных употреблений у высказывания, тем прочнее становится его статус в языковой памяти говорящего» [Ревзина 2001: 445]. Одновременно таким образом и языковая личность утверждает своё право на существование, закрепляя свою связь с традиционными стратегиями и фрагментами дискурса.

2.2.3. Позиционный «я»-субъект

В связи с ролевыми «я»-субъектами выше уже упоминались некоторые возникающие как их продолжение ролевые «я»-субъекты. Появляются и другие персонажи: маргиналы («Романс» (10, ООЦ12), «Уличный подросток» (118, В), «Портовой рабочий» (121, В)), солдаты (в ПС), образы которых также строятся на основании нейтрального стиля. Рассмотрим подробнее один из типов, достаточно широко представленный и показывающий действие некоторых стратегий, формирующих основы языковой личности в идиолекте Георгия Иванова.

2.2.3.1. Актёр балагана

В этом параграфе анализируются стихотворения Георгия Иванова, которые появляются в журналах в конце 1912–1913 году: «Фигляр» и «Бродячие актёры» – в ноябре 1912 («Гиперборей», № 2), «Я кривляюсь вечером на эстраде...» и «Актёрка» – в феврале 1913 («Гиперборей», № 5), и далее – «Болтовня зазывающего в балаган» (октябрь, «Гиперборей», № 8) и «Бродячие гимнасты» («Аргус», № 10).

В 1914 году они, разбиваемые иногда другими стихотворениями, перепечатываются в сборнике «Горница» в таком порядке: «Болтовня зазывающего в балаган», «Фигляр», «Бродячие актёры», «Я кривляюсь вечером на эстраде...», «Бродя-

чие гимнасты» с изменённым заголовком – «Путешествующие гимнасты», «Актёрка».

Эти стихотворения не объединены автором в цикл, но, по-видимому, могут быть условно объединены в подобную общность. По определению Е. Г. Эткинда, цикл – это «группа лирических вещей, связанных единством переживания и общими героями» [Эткинд 1985: 237]. Этих черт, на первый взгляд, в разбираемых стихотворениях нет. Действительно, герои в них разные: Пьеро, гимнасты, актёрка. «Переживания» также не сводятся к одной теме и варьируются от радостных до трагичных. Однако Е. Г. Эткинд указывает на определённые свойства, которые придаёт входящим в цикл стихотворениям восприятие их как некой целостности: «цикл ... обогащает отдельное стихотворение, придает ему новые смыслы, дополнительные, иногда существенные оттенки» [там же]. Это замечание в данном случае оказывается очень ценным. Рассмотрение перечисленных стихотворений в их связи друг с другом значительно углубляет понимание каждого из них и даже дополняет их общность подобием единого сюжета, который будет описан ниже.

Все стихотворения объединяются одной темой и одним типом «я»-субъекта: позиционный «я»-субъект, маска актёра. Заметим, что в пяти случаях из шести эти маски называются в заглавиях, которые сами по себе для Георгия Иванова нехарактерны и в предыдущих и последующих сборниках встречаются редко. Здесь же они последовательно называют именно главное действующее лицо – по его роду занятий. Три заглавия включают негативный оценочный компонент по отношению к этому занятию, задавая тем самым определённую точку зрения по отношению к изображаемому персонажу. Эта точка зрения играет важную роль во внутреннем сюжете, который выстраивается рядом анализируемых стихотворений.

Написанное одним из последних, стихотворение «Болтовня зазывающего в балаган» открывает неоформленный цикл, представляя его героя – актёра балагана.

1. «Болтовня зазывающего в балаган»

Да, размалевана пестро
Театра нашего афиша:
Гитара, шляпа, болеро,
Девушка на летучей мышке.

Повесить надобно повыше,
Не то — зеваки оборвут.
Спешите к нам. Под этой крышей
Любовь, веселье и уют!

Вот я ломака, я Пьеро.
Со мною Арлекин. Он пышет
Страстями, клянчит серебро.
Вот принц, чей плащ узорно вышит,
Вот Коломбина, что не дышит,
Когда любовники уснут.
Паяц — он вздохами колышет
Любовь, веселье и уют!

Пляши, фиглярское перо,
Неситесь в пламенном матчише
Все те, кто хочет жить пестро:
Вакханки, негры, принцы, мыши, —
Порой быстрее, порою тише,
Вчера в Париже, нынче тут...
Всего на этом свете выше
Любовь, веселье и уют!

Посылка

О кот, блуждающий по крыше,
Твои мечты во мне поют!
Кричи за мной, чтоб всякий слышал:
Любовь, веселье и уют!

Е. В. Сергеева пишет: «Образным центром „первой книги стихов“ Г.Иванова, узлом, в который связаны его основные темы, следует считать стихотворение „Болтовня зазывающего в балаган“» [Сергеева 1996: 62]. Утверждение, возможно, излишне категоричное, однако это стихотворение, несомненно, заслуживает пристального внимания.

Заглавие сообщает о профессии субъекта, от лица которого ведётся речь в стихотворении, – это обитатель балагана. *Балаган* – «1. Устар. и обл. Временная легкая, обычно дощатая, постройка для различных надобностей (для торговли, жилья, склада и т. п.). Ярмарочные балаганы. ... 2. Легкая постройка для театральных зрелищ на ярмарках, гуляньях и т. п. (в 18 — начале 20 в.). ... || Старинное народное театральное зрелище комического характера с примитивным сценическим оформлением» [МАС].

Уже в сопоставлении заглавия и первых двух строк проявляется сложная субъектная организация стихотворения. В заглавии значится слово *балаган*, тогда как зазывала называет своё заведение нейтральным словом *театр*, которое имеет более высокий культурный статус, чем балаган. Однако он сам произносит слово *размалёвана*, которое содержит отрицательную оценку¹. Впрочем, для ролевого субъекта эта оценка может быть нерелевантной, если для него сниженный стилистический ярус является нормой употребления (о чём свидетельствует, например, слово *надобно*, помеченное в [СО] как *устар.* и *прост.*): слово *размалёвана* в таком случае не выделяется, т.к. содержит стилистический смысл 'разговорность'.

Речь зазывалы реализует стратегию рекламы, установку на привлечение как можно большего количества посетителей. Для этого описывается непосредственно наблюдаемое – афиша. *Пёстрый* – «с окраской нескольких разных цветов» [СО] – прототипическая характеристика ярмарочного балагана. При описании афиши возможна реализация и другого значения слова *пёстрый* – «неоднородный, из разных элементов» [СО], т.к. перечисляются не связанные между собой предметы. «Я»-субъект указывает на притягательность этой афиши с его точки зрения.

¹ См., например, [Апресян 1995б: 383]: «Малевать по сравнению с нейтральным *писать* (картину) ... выражают отрицательную эстетическую оценку продукта творчества»...

Далее описание переходит непосредственно на самого зазывающего.

И здесь начало второй строфы обращает на себя внимание несколько отступающей от нормы конструкцией. Попытаемся определить, в чём состоит это отступление и какие смысловые эффекты благодаря ему достигаются. *Вот* – «указывает на происходящее или находящееся в непосредственной близости или (при рассказывании) как бы перед глазами» [СО].

Подобная конструкция с *вот* рассматривается М. Г. Безяевой («– Вот Аня») и интерпретируется как «реализация варианта, соответствующего целям говорящего, который до этого момента так или иначе обсуждал данного человека, возможность его появления и возможность знакомства с ним» [Безяева 2002: 497].

Т. е. *вот* вводит объекты, уже известные коммуникантам, в данном случае – называет маски, исполнителей которых зрители ожидают увидеть в балагане.

Эти значения достаточно полно описывают ситуацию: говорящий, т. е. зазывающий в балаган, описывает свой балаган и представляет актёров («Вот принц...», «Вот Коломбаина...» и т.д.), т. е. перед нами речевой жанр представления (от *представиться* – «назвать себя, знакомясь» [СО]).

Однако в этой фразе чувствуется некое противоречие, некая неправильность. Посмотрим на толкование *вот* в [Апресян 1995в: 615]: «*Вот X* – Говорящий указывает слушающему на (референтный) объект X; X находится в пределах пространства, которое говорящий мыслит как непосредственно примыкающее к себе'». Когда X равен я, возникает противоречие: я не может находиться в примыкающем к говорящему пространстве, так как я должно быть равно говорящему. Таким образом, собенности употребления местоимения я в русском языке и значение частицы *вот* создают дистанцию между говорящим и объектом представления; такая дистанция предполагает наличие внешней по отношению к говорящему точки зрения.

Дистанция, расчленённость я поддерживается и номинативным уровнем: субъект и объект речи расходятся с субъектом оценки. Поясним это положение.

Ломака («человек, который кривляется, кривляка», с пометой «разг.неодобр.» [СО]) – слово с негативными коннотациями. Обсуждается ситуация представления. В сценарии представления присутствует субъект, которому кого-то представляют, и мы можем определить его: это зритель,

общество, неодобрительно относящееся к комедиантам. Т. е. оценка, содержащаяся в слове, может быть отнесена к такому внешнему субъекту (обществу). Подтверждение отрицательного отношения общества к комедиантам находится и в слове *балаган*, которое имеет отрицательные коннотации. Они проявляются, например, в его переносном значении: «нечто грубое, шутовское, пошло-несерьёзное (разг.)» [СО].

Какими смыслами наделяет такое самоопределение образ лирического субъекта стихотворения? Внутренняя форма слова связывает его с глаголом *ломаться*.

«*Ломаться*¹ – 1. Разрушаться, приходить в негодность; распадаться на куски.

*Ломаться*² (разг.) – 1. То же, что кривляться. 2. Упрямо не соглашаться на что-н. ...

Кривляться (разг.) – делать ужимки, гримасы, держать себя неестественно, *ломаться*²» [СО].

В этом глаголе содержится точка зрения на игру актёра как на нечто неестественное. Она концептуализируется в терминах физического действия – разрушения, причём разрушения, направленного на сам субъект.

Определение *я* как *ломаки* дополняется, уточняется ещё одним именем – именем собственным.

Пьеро может быть понято как имя с автонимным референциальным статусом¹ (референциальный статус «имени, которое отсылает не к той или иной сущности в мире и не к свойству, а к себе самому» [Кобозева 2000: 229]), если актёр просто называет своё имя – идентифицирует себя как *Пьеро*.

Но *Пьеро* может иметь и предикатный референциальный статус («в таком случае референтом ИГ с предметным значением выступает не та или иная сущность во внеязыковой действительности, а свойство входить в тот класс сущностей, который составляет экстенционал соответствующего имени» [Кобозева 2000: 228]) и обозначать название роли, название маски, тогда говорящий обозначает свою принадлежность к актёрам, роль, маска которых – *Пьеро* (это имя отсылает нас к комедии дель арте – см., например, [Голенищев-

¹ Референциальный статус – «способ соотнесения языкового выражения с действительностью (или неким другим миром, в рамках которого оно интерпретируется)» [Кобозева 2000: 228].

Кутузов 1975] или [Мокульский 1931: 437–442]). Такая интерпретация поддерживается значением *вот*, которое вводит известные объекты. Маска Пьеро известна зрителю, он ожидает её увидеть, и ему представляют актёра, носящего эту маску, как некий вариант инвариантного Пьеро. В этом случае я не равно *Пьеро*, *Пьеро* – это имя, данное кем-то другим, или второе имя субъекта речи, используемое в определённой ситуации – при исполнении соответствующей роли в балагане.

Но это ещё не всё, что мы узнаём о «я»-субъекте.

Завершает стихотворение посылка – «в старофранцузской балладе завершающая строфа, содержащая обращение к адресату стихотворения» [ГИ: 598]. В Литературной энциклопедии приводятся формальные признаки старофранцузской баллады: «три строфы, сопровождаемые „envoy“ – обращением к лицу, которому посвящена баллада, обычно начинающимся со слова „Prince“» [Шор 1930: 308]. Большинство приведённых в формальных признаков этого типа баллады выдержаны в разбираемом стихотворении, в содержании же Иванов следует традициям Дешана и Вийона, последний из которых активно переводился поэтами Серебряного века, в том числе Гумилёвым (см. [Шор 1930: 308–309], раздел 3), и не раз упоминался в стихотворениях самого Георгия Иванова.

В первом предложении посылки осуществляется его частичное отождествление с котом: *Твои мечты во мне поют*. Каковы основания этого отождествления?

Кот на крыше – часть гештальта, в который входят, например, такие характеристики кота, как влюблённость и способность производить дикие крики. Ср., например: «... крики влюблённого кота на крыше суть лишь прямое выражение физиологического аффекта, не владеющего собою» [Соловьёв 1991: 35]. В первой же строке к этим характеристикам добавляется ещё одна: *Кот, блуждающий по крыше*.

Блуждать – «1. Ходить без определенной цели и направления; бродить, скитаться.

... || Бродить, плутать в поисках дороги». [МАС].

Скитаться – «1. Переходить, переезжать из одного места в другое, проводить жизнь в странствиях. ... || Разг. Не иметь постоянного места жительства, работы или своего дома, семьи». [МАС].

Значение приведённого разговорного варианта глагола *скитаться* – метонимическое развитие указания на одну из причин действий, обозначаемых глаголами *блуждать* и *скитаться*. Такие действия и состояния входят в сложившийся в русской культуре образ кота: ср. *бродячий кот*.

Но временное жильё и неустроенность входят и в прототипический образ бродячего актёра. Само слово *бродячий* употребляется только с несколькими существительными, обозначающими людей такого рода занятий (не считая употребления в составе термина *бродячий сюжет* – см. [СлС], [СО]), т. е. *бродячий актёр* – это устойчивый коммуникативный фрагмент. Те же смыслы входят и в приведённое выше значение слова *балаган*.

Балаган – это обычно временная постройка. Постоянные переезды упоминаются и в тексте стихотворения: *Вчера в Париже, нынче тут...*

Крики кота также служат здесь основанием для отождествления кота и зазывалы. Последний призывает кота кричать за собой, т. е. он кричит или будет кричать, а кот должен кричать вслед за ним или то же, что он.

Само же метафорическое отождествление происходит во второй строке: мечты кота концептуализируются как помещённые в говорящего.

Для дальнейшего анализа нам понадобятся толкования слов *мечта* и *петь*.

Мечта – «1. Что-л. созданное воображением, фантазией ... 2. Процесс создания в воображении каких-л. образов, представляемых как существующие ... 3. Мысль, дума о чем-л. сильно желаемом, манящем; стремление, желание. ... || Предмет желаний, стремлений. 4. *Разг.* О чем-л. являющемся пределом желаний (употребляется как высшая оценка чего-л.). ... *не платье, а мечта*. Чехов, Попрыгунья. ... 5. О чем-л. нереальном, несуществующем или неосуществимом. *Мысль о том, чтоб откладывать из своего жалованья, оказалась мечтой*. Л. Толстой, *Война и мир*» [МАС].

Петь – «1. ...Издавать голосом музыкальные звуки, исполнять голосом музыкальное произведение. ...|| *без доп.* Уметь издавать голосом такие звуки. ... || *без доп.* Профессионально заниматься пением. ...|| ... Исполнять оперную партию. 2. *перен.* Быть проникнутым чувством радостной взволнованности, ликования, восторга. ... 3. Мелодично звучать, издавать певучие звуки (о музыкальных инструментах). ... || *перех. и без доп.* Издавать протяжные звуки (о различного рода

предметах). ... 4. *перех. и без доп.* Говорить протяжно, нараспев. ... 5. *перех. и без доп.* Издавать свист, щелканье и другие характерные звуки (о певчих и некоторых других птицах). ... 6. ... *перех. Трад.-поэт.* Прославлять в своих стихах. ... 7. *обычно о чем. Разг.* Долго и много говорить, твердить о чем-л. — *Знаешь, Левка, так работать нельзя, — сердито заговорил парень, — я тебе сто раз петь об этом не стану.* Липатов, Самолетный кочегар» [МАС].

Мечта связана с воображением и желанием, её осуществление лежит в области нереального.

Воображение концептуализируется в языке как вместилище (*Это происходило лишь в его воображении*), то же происходит и в анализируемом контексте, где «во мне» включает в себя план воображения (т.к. именно в воображении помещаются мечты). Мечтать можно о том, чего нет. Соответственно, можно предполагать, что *блуждающий* кот мечтает о доме. И – как обычные коты на крышах – стремится к осуществлению любовных желаний (сблизим формулировку с описанием человеческих чувств).

Петь – издавать музыкальные звуки. Здесь выделяется и второе значение, эксплицирующее связь пения с радостью. Предикат *петь* соединяется с формальным субъектом *мечты*, денотат которого не принадлежит бытовому пространству. Он поставлен в соседство с предикатом *кричать*, что вызывает эффект противопоставления: *кричать* обозначает интенсивность звука и скорее его отрицательную эстетическую оценку, особенно при неизбежной в этом контексте ассоциативной связи с котом. Так намечается едва заметная разница между тем, что внутри (мечты, которые поют), и тем, что снаружи (*любовь, веселье и уют*, которые уже есть – *под этой крышей* – и о которых кричат).

Первые две строки создают эффект умолчания: нам неизвестно, как раскрыть *мечты* (мечты о чём?). В следующих же строках описывается речь. В акте речи мысли получают эксплицитное выражение (*Любовь, веселье и уют*). Совпадают ли эти мысли с мечтами?

Положительный ответ на этот вопрос поддерживается обращённым к коту призывом: предполагается, что кот имеет такие же мысли. Кроме того, *уют* («удобство, благоустроенность в домашней обстановке, в быту» [МАС]) явно противопоставлен бесприютности (кота и актёра), связь с любовными

отношениями, как мы выяснили, входит в прототипическое представление кота на крыше, *любовь* может быть понята как предмет его желаний. Мы не можем точно определить *любовь* как мечту актёра, однако любовный конфликт есть в площадной комедии (основные герои его – Коломбина, Арлекин, Пьеро – названы в стихотворении).

Нет устойчивой связи веселья с котом, как желание актёров оно названо выше: *...Неситесь в пламенном матчише Все те, кто хочет жить пестро...* В сценарий пляски (матчиша) входит веселье. Словосочетание *жить пестро* тоже можно понять как «жить весело»: ср. пёстрая расцветка ткани – весёлая расцветка ткани (последний пример из [МАС]).

Итак, любовь, веселье и уют можно трактовать как мечты актёра. Это подтверждается и третьей строфой: *Всего на этом свете выше Любовь, веселье и уют!*

Однако в тексте стихотворения остаётся много непонятого, связанного с этим рефреном.

В первой строфе: *Спешите к нам. Под этой крышей Любовь, веселье и уют!* Т. е. всё это уже есть в балагане и не может относиться к мечте. Но ведь уют вступает в противоречие с прототипическими характеристиками балагана...

Жить пестро можно понять не только как «жить весело». В первой строфе: *Да, размалёвана пестро Театра нашего афиша...* Эти строки подчёркивают отнесённость значения *пестро* к живописи, попутно усиливая значение зрительного восприятия и в метафорическом употреблении того же слова ниже. При этом *размалёвана* содержит отрицательную оценку и, выражая стилистический смысл 'разговорность', относится к сниженному стилистическому ярусу. В этом контексте *жить пестро* и *несть в пламенном матчише*, связанные с блужданием и бесприютностью, тоже приобретают отрицательные эмоциональные коннотации. Так обсуждаемое словосочетание приобретает возможность выражать противоположные смыслы.

В тексте постоянно возникают раздвоения. Слова реализуют несколько значений одновременно. Это вообще характерно для поэтического языка, но особенность нашего текста в том, что различие в значениях слов часто вызвано различием в их оценке. Субъект оценки может при этом не совпадать с субъектом

речи. Интересны также факты, свидетельствующие о возможной двойственности оценки, но не указывающие эксплицитно на различие субъектов этих оценок.

В словосочетаниях *жить пестро, блуждающий кот, неситесь в пламенном матчише* и т.д. реализуются значения, за которыми закреплены коннотации 'любовь', 'веселье' и 'бесприютность'. Их сложное переплетение и взаимодействие в тексте стихотворения не позволяет понимать рефрен *любовь, веселье и уют* однозначно и сводить смысл стихотворения к утверждению веселья и безопасности. С первой точки зрения (маски), жизнь в балагане весела и приятна. Но в стихотворении в неявном виде есть и точка зрения человека, который играет эту роль и воспринимает такую жизнь иначе, чем изображаемый им балаганный персонаж.

2. «Фигляр»

Я храбрые марши играю,
Скачу на картонном коне,
И, если я умираю,
Все звонко хлопают мне.

Приятно тела восковые
Гвоздём раскалённым колоть:
Трепещут они, как живые,
Нежны, как живая плоть.

Мои представленья неплохи,
Понравятся, коль поглядишь.
Учёные прыгают блохи,
Танцует умная мышь.

Я сердце когда-то измучил,
И стало негодным оно,
А пытки для глупых чучел
Выдумывать – так смешно.

А то, если милые гости
Хотят, мы в дальнем углу
Отыщем ржавые гвозди,
Особенную пилу.

Я детские песни играю,
В карманах ношу леденцы,
И, если я умираю,
Звенят мои бубенцы.

«Присутствие *я* в высказывании объясняется намерением говорящего сконцентрировать внимание на себе...» [Фужерон, Брейар 2004: 159]. Обобщая ту же работу, Т. М. Николаева пишет: «содержательной категорией, определяющей употребление личного местоимения, является согласие/несогласие с горизонтом ожидания Другого...» [Николаева 2004: 170]. В этом стихотворении при

перволичных формах глагола несколько раз употребляется *я*. В начале стихотворения это естественно для русского языка: употребление *я* связано «с введением в коммуникацию принципиально нового по информации сообщения. ...абсолютно инициальное сообщение – начало романа или повести, например, часто начинается с Я-конструкции» [Николаева 2004: 170–171]. Но здесь реализовано и необязательное употребление *я* (если *я* умираю).

Я, как и в первом из рассмотренных нами контекстов, выступает в качестве объекта описания, но в данном случае не через приписывание оценочного предиката и идентификацию по имени/названию маски, а через описание совершаемых «я»-субъектом действий. В этом стихотворении возникает ситуация общения с публикой, так же, как и в «Болтовне зазывающего в балаган», но она представлена уже опосредованно, как набор узуальных действий. Первое из этих действий – *играю*.

Играть – «1. Забавляться, резвиться, развлекаться. *Играть в куклы*. ... || перен.; во что. Заниматься какой-л. деятельностью несерьезно, как забавой; притворяться занятым чем-л. ...

2. ... Проводить время в каком-л. занятии, служащем для заполнения досуга, для развлечения и т.п. ...

4. чем. Обращаться с каким-л. предметом как с игрушкой: бесцельно вертеть, перебирать, двигать. ...

5. перен. ... Относиться к кому-, чему-л. несерьезно, легкомысленно, распоряжаться по своему произволу. ...

6. Легко, без видимых усилий действовать каким-л. инструментом, а также легко идти, двигаться (о самом инструменте). ...

9. Находиться в деятельном, возбужденном состоянии (о чувстве, мысли, воображении и т. п.).

...*В такое время воображение охотно играет*. Тургенев, Два приятеля.

10. ... Исполнять что-л. на музыкальном инструменте. ...

|| ...*перен.* ... Воздействовать на инстинкты, чувства и т. п. для достижения намеченных целей. *Играть на слабостях*.

11. Участвовать в сценическом представлении, выступать на сцене. ... || ... *перех.* Изображать на сцене, исполнять какую-л. роль» [МАС].

Мы приводим здесь словарную статью почти полностью, так как концепт игры, очевидно, являясь одним из ключевых при описании актёра, представляет собой довольно сложную структуру.

В первой строке реализовано 10 значение, прямое. Но слово *играю*, поставленное в сильную позицию – в конце стихотворной строки, привлекает к себе особенное внимание, тем более, что оно появляется в сходной конструкции последней строфы. И оно потенциально вводит в текст стихотворения и другие свои значения.

Так, с игрой связана и следующая строка: *Скачу на картонном коне...*

Картонный конь поддерживает восприятие ситуации как игровой. Здесь присутствует смысл 'фальшивость' (конь ненастоящий) и подключается сценарий детской игры, в который могут входить игрушечные лошадки. То, что конь ненастоящий, даёт нам возможность переосмыслить и первую строку: *храбрые марши* уже могут восприниматься как марши, которые должны лишь изображать свою причастность к храбрости, играть это, храбрость тоже начинает восприниматься как ненастоящая.

В ряду этих узуальных предикатов стоит и предикат *умираю*. И сама конструкция с *если* и несовершенным видом глагола (предполагающая неоднократность совершения действия), и предшествующий контекст сообщают нам о том, что речь идёт об игровой смерти. Однако значение этого глагола не допускает игры (Вспоминается лишь одно игровое употребление: собак учат «умирать» и «оживать»). Ещё резче противоречит этому значению следующая строка: *Все громко хлопают мне*.

Возникает наложение основного значения «умирать» и его окказионального, текстового варианта. При этом, если в фокус попадает основное значение глагола, реакция «всех» шокирует читателя (нет конкретного указания на то, кто эти *все*, и действие обретает характер всеобщности, *я* противопоставляется *всем*). Трагические коннотации глагола *умирать* противоречат восприятию этого действия как игрового и радостной реакции на него.

*Мои представленья неплохи,
Понравятся, коль поглядишь.*

В этих строках представлена оценка «я»-субъекта по результату его действия: с одной стороны, оценка внутренняя (имплицитная авторизация предполагает приписывание оценки субъекту речи), с другой – оценка обобщённая, которую потенциально можно приписать любому субъекту («...постановкой глагола в форме 2-го лица единственного числа уничтожается соотнесённость с конкретным производителем действия...» [Шмелёв 2002; 295]). При этом положительная оценка поддерживается предыдущими строками (все хлопают, т. е. выражают своё одобрение).

В следующей строфе субъект действия неожиданно переходит в форму множественного числа. Каков референт этого *мы* в данном случае? Возможно, это «я»-субъект и другие актёры: «Слово *мы* не обозначает множественности говорящих (*мы* – это не несколько *я*), а указывает на группу лиц, среди которых находится и говорящий...» [АГ80-I; § 1278]. При другой интерпретации здесь присутствует значение *мы* «уничижительного», которое использует хозяин, желая похвалиться перед гостями.

Ни ржавые гвозди, ни пила не являются обычно предметами игры. Зачем понадобились они актёру?

Приятно тела восковые

Гвоздём раскалённым колоть:

Трепещут они, как живые,

Нежны, как живая плоть.

Отсутствие эксплицитной авторизации оценочного *приятно* позволяет приписать этот предикат как «я»-субъекту, так и зрителям. Мы понимаем, что речь идёт о пытках, но пытках-игре, т.к. тела не настоящие, а восковые – кукольные. Жестокость игры садистски сочетается с наслаждением от неё. Отрицательная оценка пыток противоречит значению слова *приятно* в нормальной языковой картине мира, т. е. перед нами картина мира искажённая. Ситуация этой строфы представляет собой трансформацию ситуации первой строфы. Там субъектом положительной оценки смерти, мучения были зрители, а объектом – актёр, «я»-субъект. Здесь же «я»-субъекту, входящему в *мы*, принадлежит положительная оценка мучений объекта – кукол.

Далее характеристика «я»-субъекта дополняется: *Я сердце когда-то измучил, И стало негодным оно.*

Сердце концептуализируется какместилище эмоций (см. в других терминах [Апресян1995б: 356]) и метонимически обозначает человека через отсылку к его эмоциональному состоянию. От *мы* субъект речи возвращается к более личному, более конкретному *я*, продолжая его описание.

Эти две строки вновь совмещают два значения.

Негодный – «1. Такой, который нельзя употребить на что-л., использовать для чего-л.; непригодный» [МАС].

Измучить сердце можно физически. Тогда *негодное сердце* – это больное сердце, ставшее таким от физических и/или духовных перегрузок, и контекст нейтрален, не оценочен.

Но есть и значение *негодный* – «2. Разг. Дурной, скверный» [МАС].

В этом значении реализуется уже отрицательная этическая оценка, которая согласуется с общеязыковой этической оценкой ситуации прошлой строфы. В таком случае предложение *Я сердце когда-то измучил* – это трансформация предложения *У меня измученное сердце*, где *измученное сердце* является употребляемым коммуникативным фрагментом. Эта трансформация выводит в фокус «я»-субъекта как каузатора такого состояния сердца.

А пытки для глупых чучел

Выдумывать – так смешно.

В этих строчках отсутствие эксплицитной авторизации вновь позволяет реализацию двух вариантов субъекта оценки: это могут быть зрители или «я»-субъект. От этого здесь зависит и референция именной группы *глупых чучел*. Здесь эксплицируется название ситуации предыдущей строфы – *пытки*. Но пытки, мучения испытывали в этом тексте разные объекты: *тела восковые* и сердце «я»-субъекта. Возможна интерпретация, при которой *глупые чучела* – это сами актёры, а субъект оценки (*смешно*) – зрители. В этом случае неясным остаётся выделенность *я* как ответственного за мучения. Эта неясность разрешается, если понимать вину *я* как исполнителя воли зрителей. Вновь возникает некоторое расщепление «я»-субъекта. Ведь сердце как метонимическое обозначение всего человека измучено им же... Приведена в ненормальное состояние сфера эмоции. И

одно из значений *смешно* – «нелепо, странно» – также потенциально входит в смысловое пространство текста.

*Я детские песни играю,
В карманах ношу леденцы,
И, если я умираю,
Звонят мои бубенцы.*

В последней строфе субъект вновь становится более определённым. Налицо лексико-семантический параллелизм первой и последней строф. И в последней строфе называется одно из значений, отмеченных нами в первой как потенциально присутствующие: детские песни – концепт детства, входящий в текст.

Первые две строки допускают двойное понимание: «я»-субъект представляет себя как ребёнка или как совершающего определённые действия для детей. Ребёнок ассоциируется и с жестокими играми, и, одновременно, с незащищённостью.

Вновь описывается ситуация смерти субъекта, но реакция на это следует не от другого субъекта, а от части того же «я»-субъекта – от атрибута его костюма, который производит шум, схожий с шумом аплодисментов (*звонко – звонят*). Звон бубенцов балаганного актёра также связывается с представлением, игрой, весельем, которые и становятся откликом на его смерть.

Анализируя это стихотворение, И. Н. Иванова делает следующий вывод о его персонаже: «„фигляр“ уже не способен ни к ужасу, ни даже к боли. Сама смерть для него перестаёт быть трагичной» [Иванова 1998: 50]. По-видимому, это замечание можно было бы принять безоговорочно, если бы стихотворение было написано от третьего лица и воспринималось как внешний комментарий отражающего глубокое изучение иронии у Георгия Иванова положения о том, что «„театральность“ (читай – ироничность) мстит за себя, игра обнаруживает либо создаёт неигровую реальность, пугающую или даже губительную для играющего субъекта» [там же]. Однако герой стихотворения сам говорит о себе, ему принадлежат наблюдения о собственном сердце и о реакции зрителей на свою смерть. Актёр здесь не отделён от своего персонажа, игра слита с жизнью, и нельзя однозначно определить, как он оценивает собственные действия, безразличен он к мучениям и смерти или играет в это безразличие.

Одним из ключевых слов является слово *играю*. Оно задаёт способ прочтения текстовых событий, семантика которых противоречит коннотациям, связанным с обыденным пониманием игры как действия лёгкого и весёлого. В рамках игры слово *умираю* приобретает игровое значение, однако дальнейшее рассмотрение контекста стихотворения выявляет смыслы, которые поддерживают трагическое прочтение строки *И, если я умираю, Все громко хлопают мне*.

3. «Бродячие актеры»

Следующее стихотворение «Горницы», «Бродячие актёры», отчасти стилизовано под сентиментализм. Речь персонажа обретает черты поэтического языка: используются сложные метафоры (*Снова солнечное пламя Льется знойным янтарем*), обращения к неодушевлённым предметам (*Скорее падай, Узел мой, с усталых плеч*), слова со стилистическим смыслом 'книжность' (*осенённому прохладой, сладко спутнику прилечь*). Вводятся элементы «эмоционально-сладостного» стиля русской поэзии начала XIX века: *прохлада, сладко, путнику* (см. [Серман 1962: 122]). Лирический субъект оказывается тайно влюблённым: *Край лилового конверта Я целую за стволом*.

В результате, несмотря на то, что с высоким стилем чередуются разговорные элементы, напоминая о социальной принадлежности говорящего, создаётся эффект подчёркнутой условности персонажа, который благодаря этому сближается с чистым «я»-субъектом.

4. «Я кривляюсь вечером на эстраде...»

Я кривляюсь вечером на эстраде,
Пьеро-двойник,
А после, ночью, в растрёпанной тетради
Веду дневник.

Записываю, кем мне подарок обещан,
Обещан только,
Сколько получил я за день затрещин
И улыбок сколько.

Что было на ужин: горох, картофель, -
Всё ем, что ни дашь!

...А иногда и Пьеретты профиль
Чертит карандаш.

На шее – мушка, подбородок поднят,
Длинна ресница.
Рисую и думаю: а вдруг сегодня
Она приснится!

Запись окончу любовными мольбами,
Вздыхнув не раз.
Утром проснусь с пересохшими губами,
Круги у глаз.

Вновь стихотворение начинается с *я* и его описания, которое включает как имя собственное, так и регулярные действия, которые совершает персонаж, объединяя тем самым стратегии представления двух предыдущих стихотворений.

Первое названное действие – *кривляюсь*. *Кривляться* – «... Делать неестественные телодвижения, ужимки, гримасы. ... || Вести себя неестественно; манерничать, жеманиться» [МАС].

И сразу же идентифицируется субъект, совершающий это действие, – *Пьеро-двойник*. «Я»-субъект расщепляется на *я* и *Пьеро-двойника*. *Я* противопоставлен двойнику по месту (на эстраде – дома), времени (вечером – после, ночью) и по типу осуществляемых действий. Если *Пьеро кривляется* – ведёт себя неестественно, если он выставлен напоказ, то *я* представлен в личной, интимной сфере (дневник – «... Записи личного характера, ведущиеся изо дня в день» [МАС]).

Однако синтаксическая конструкция затрудняет такое разделение, и уже во второй строфе различить два субъекта становится сложно. *Я* записывает то, что получил за день, но получил в роли *Пьеро*.

Далее продолжается описание бытовых действий: *всё ем, что ни дашь*. Сдвиг в бытовую сферу поддерживается ритмическим сдвигом в сторону прозаизации.

И вновь я проявляет себя как субъект творчества: мы уже знаем, что он пишет дневник, теперь он рисует. Параллельно показана сфера сознания с модальностью желательности: он мечтает о любимой.

Разделяются я-публичное (Пьеро-двойник) и я-частное. Первое показано лишь с внешней точки зрения, о втором мы узнаём изнутри – показана его рефлексия через имитацию дневниковых записей. Однако разделение лишь намечается, оно не проведено до конца: «роль завладевает актёром, стремящимся развести для себя театр и жизнь и вопреки своей воле сливающим их в своём парадоксально-ироническом существовании» [Иванова 1998: 52]. Актёр-маска и актёр-человек здесь очень схожи: они разделены в пространстве (сценическое vs. бытовое), но их интересы, чувства, мысли не противопоставлены друг другу.

5. «Путешествующие гимнасты»

В этом стихотворении повторяются основные мотивы, появлявшиеся в предыдущих: веселье (*Мы – весёлые гимнасты*), бродяжничество (*И бродяги мы притом*), неподлинность происходящего на сцене (*Смело гирями жонглируй ... Взваливая их на шею, подавляю тяжкий вздох, Хоть они не тяжелее, Фунтов трёх или четырёх...*). Здесь персонажи представлены именно как актёры, их роль описана с точки зрения играющего, она не становится реальностью. Стиль в основном достаточно однороден: нейтральный с разговорными элементами. Стихотворение представляет жизнь балаганного актёра в духе весёлости вагантов: *Но, хотя тревожит голод Не на шутку иногда, – Всякий весел, всякий молод: Водка есть у нас всегда.* Лишь в конце остаётся неснятой печаль, переданная словом *поплетёмся*: *И весёлые гимнасты – Поплетёмся мы опять...*

«Путешествующие гимнасты» создают логичный переход к следующему стихотворению, остраниющему игру на сцене и выделяющему быт актёра.

6. «Актёрка»

Дул влажный ветер весенний,
Тускнела закатная синева,
А я на открытой сцене
Говорила прощальные слова.

И потом печально, как надо,
Косу свою расплела,

Приняла безвредного яду,
Вздохнула – и умерла.

Хлопали зрители негромко,
Занавес с шуршаньем упал.

Я встала. На сцене – потёмки;
Звякнул опрокинутый бокал.

Подымаюсь по лестнице скрипучей,
Дома ждёт за чаем мать.

Боже мой, как смешно, как скучно
Для ужина – воскресать.

Я вводится конструкцией противопоставления с союзом *а*, которая вводит его в центр внимания. Место действия – открытая сцена, публичное, незащищённое пространство. Глаголы несовершенного вида, представляющие действие как длительное, создают репродуктивный коммуникативный регистр [КГ: 29–35], который здесь изображает происходящее с точки зрения «я»-субъекта.

В стихотворении представлены две точки зрения.

С одной из них, «актёрка» печально косу свою расплела, приняла яду, вздохнула и умерла. Это точка зрения зрителей, принимающих условность сценического действия, которое приобретает реальную модальность. Для них умер персонаж, роль которого играла актриса.

Другая точка зрения обнаруживается включением в текст модальности долженствования (*как надо*), противоречащей выражению эмоции (печально), которое должно быть непосредственным. Подчёркивается рутинность и ложность происходящего. Также эта точка зрения передаётся словосочетанием *безвредного яду*, где слово *яд* – это номинация с точки зрения принятия сценической условности, а *безвредного* – с точки зрения реального человека, который играет роль, но этим словом отделяется от своей роли.

Затем пространство разделяется на пространство зрителей, которые хлопают, т. е. совершают стандартные действия зрителей в театре, и пространство «актёрки», которое оказывается бытовым. Бытовое пространство создаётся введением номинаций, обозначающих принадлежащие ему денотаты (опрокинутый бокал, скрипучая лестница, мать за чаем, ужин), стилистическим смыслом разговорность (*потёмки, подымаюсь*).

Однако последнее слово (*воскресать*), принадлежащее высокому стилистическому ярусу, нарушает цельность этого пространства, возвращая нас на сцену отсылкой к происходившему там (*воскресать* – от смерти, произошедшей на сцене). Невозможностью сниженного восприятия оно актуализирует прямое значение глагола *умирать* и саму двуплановость описываемой ситуации. «Я»-субъект воспринимает как смешную, скучную, нелепую ситуацию противопоставленности его сценической и обыденной жизни. Это показывает

несовместимость в одном денотативном пространстве содержащего сакральные смыслы действия *воскресать* и ужина.

Здесь чередуются точки зрения зрителей, человека и персонажа, которого играет актёр, причём иногда сложно точно определить, с чьей точки зрения подан конкретный фрагмент. В первой строфе ситуация описывается с точки зрения персонажа, которого играет актёрка, во второй строфе появляется точка зрения зрителей, противопоставленная точке зрения человека, который играет роль и сознаёт условность происходящего (*печально, как надо*). А далее в тексте возникает оксюморон (*безвредного яду*), который передаёт неразрывность игры и жизни и, в то же время, даёт нам возможность разделить точки зрения. В последних двух строфах остаётся вторая точка зрения, но и здесь она не отделена от остальных: последние строки вводят противопоставление актёра-человека и актёра-роли. Слово *воскресать* возвращает нас в пространство точки зрения персонажа (который умирал), а его высокий стилистический ярус нарушает сложившееся восприятие происходящего в бытовом ключе и показывает двуплановость ситуации: в одном денотативном пространстве несовместимы ужин и воскресение, для актёрки-человека это ситуация резкого противоречия сценической и обыденной жизни.

Обратим внимание на то, что все три названия проанализированных стихотворений несут стилистический смысл 'разговорность' или 'просторечность', выражая сниженную оценку всего, что включается в концепт балагана.

Интересно сравнить вырисовывающийся образ ролевого «я»-субъекта – актёра с «я»-субъектом стихотворения «Кинематограф»:

...

Да, здесь, на светлом трепетном экране,
Где жизни блеск подобен острию,
Двадцатый век, твой детский лепет ранний
Я с гордостью и дрожью узнаю.

Мир изумительный все чувства мне прельщает,
По полотну несущийся пестро,
И слабость собственная сердца не смущает:
Я здесь не гость. Я свой. Я уличный Пьеро.

Здесь чистый «я»-субъект переходит в субъекта ролевого, изображённого в других стихотворениях, как бы занимая место одной из его ипостасей.

2.2.3.2. Выводы

В ранних стихотворениях Георгия Иванова с позиционным «я»-субъектом (актёром балагана) сложная субъектная организация создаёт трудности для интерпретаторов. Эти тексты прочитываются как прославление веселья и легкомыслия, однако одновременно в них прослеживаются и другие мотивы: жизни и смерти, настоящего и фальшивого, лёгкости и трагичности существования. Детальный лингвистический анализ позволяет разделить скрытые в этих произведениях разные точки зрения и показать, какими средствами достигается их слитность, как противоречия между ними уходят в иногда с трудом различимый подтекст.

В рассмотренных стихотворениях с самого начала заложено несколько точек зрения, а трудность прочтения обусловлена тем, что эти точки зрения присутствуют в тексте скрыто: в непрямых значениях или в коннотациях, которые выявляются в результате подробного семантического анализа. Три точки зрения, представленные в разных сочетаниях в рассмотренных текстах, можно охарактеризовать следующим образом. Первая, лежащая на поверхности, – это актёр, воплощающий на сцене свою роль, маска. Вторая – человек, скрывающийся за этой маской, личность, не равная роли. Третья – точка зрения общества или конкретных зрителей, пришедших на представление. Игра на сцене в этих стихотворениях становится объектом изображения, о ней рассказывает «я»-субъект, описывая конкретные представления или представляя зрителям балаган. Именно это и становится источником затруднений в понимании текста: рассказ от первого лица предполагает передачу точки зрения этого лица, в нашем случае – актёра-маски, воплощенной роли.

Проанализированные выше произведения не раз привлекали внимание исследователей, изучавших проявления иронии в творчестве Георгия Иванова. Первое из них нередко рассматривается как утверждение веселья и радости жизни, относится к разряду «мажорных» [Иванова 1998: 46], из второго же делается вывод, что «всё в их балагане происходит понарошку» [Захаров 1995: 8]. На наш взгляд, в этих стихотворениях, если рассматривать их по очереди, обнаруживается

подобие сюжета: в «Болтовне зазывающего в балаган» различие роли и актёра едва намечается. И в большинстве стихотворений противоречия между двумя сущностями, содержащимися в я, не разрешаются, а так и остаются на уровне потенции. Развитие подобных противоречий до резких противопоставлений, которые проявятся позже, позволяет исследователям утверждать, что «ирония Г. Иванова – скорее игра, проба на прочность, разрушающая ценности мира» [Лейни 2000: 71]. Но постепенно эта коллизия приходит в «Актёрке» к полному отделению человека от роли. Ситуация, в которой оказывается актёр, вынужденный совмещать две стороны своего существования, осмысливается как следствие иронии жизни: она эту ситуацию создала и тем самым обесмыслила существование человека, в неё попавшего. Но можно говорить о том, что одна из ценностей мира таким образом не разрушается, а, напротив, утверждается – это ценность подлинности человеческого бытия. Она становится объектом иронии, которая, представляя собой осознаваемое нарушение некой нормы, на эту норму указывает (исследование иронии как источника сведений о норме см., например, в [Санников 2002], [Стародворская 2005]). Театральную тему в стихотворениях Георгия Иванова связывают с творчеством Антуана Ватто (например, [Якунова 2004: 10–11]). Действительно, как нельзя лучше подходят к ним слова, сказанные о посвящённых театру картинах Ватто: «Художник постоянно мистифицирует зрителя, переводя образы и действие из театрального мира в действительные, его герои существуют одновременно в этих обоих мирах и ни в одном не имеют под ногами твёрдой почвы» [Кожина 1971: 12].

Тема раздвоенности «я»-субъекта появится и в эмигрантском творчестве Георгия Иванова, где его лирический герой, отражая его собственную биографию, окажется в условиях противоречия между внешним и внутренним миром, снять которое он не в силах.

2.2.4. Чистый «я»-субъект: дневник лирического героя

Позиционные и ролевые «я»-субъекты в основном исчезают в эмигрантском периоде творчества Георгия Иванова. Маски уходят, и, как было показано выше, «я»-субъекты разных стихотворений всё более создают единый образ лирического героя, наделённого многими биографическими чертами самого внетекстового автора. Самое полное выражение концентрация этих черт находит в последних

стихотворениях Георгия Иванова. На создающийся образ оказывают влияние все стихотворения цикла, связанные разнообразными общими чертами: свойствами пространства и времени поэтического мира (юг Франции и Россия, комната), композиционными приёмами, общими стилистическими чертами. Последние хотелось бы обсудить подробнее, поскольку стратегия использования стилистического смысла ‘разговорность’, воплощая свойства поэтического мира, реализуется и в различных текстовых стратегиях и тактиках.

Состав цикла стихотворений «Посмертный дневник» не определялся автором, они были объединены под одним названием уже после смерти Георгия Иванова его женой, Ириной Одоевцевой. Название, включающее в себя жанровое определение, отражает содержательные и формальные свойства «Посмертного дневника»¹. Дневник описывает повседневную жизнь. Повседневность постоянно присутствует в цикле на денотативном уровне: в описании лирического героя стихотворений и его занятий, бытовой обстановки (*чистить зубы, щёки брить, я даже не могу с кровати встать, себя зевотой развлекая, бессонница терзает, лежу измученный жарой и снами, в зеркале сутулый, тощий, складки у бессонных глаз* и т.д.). Одновременно включается и коннотативный канал передачи информации – задействуются стилистические смыслы ‘разговорность’ и ‘просторечие’, которые вводят в дискурс бытовое пространство субъекта-отправителя.

В текстах цикла нижний стилистический ярус проявляется на разных уровнях.

На фонетическом уровне это сокращённые произносительные варианты (приятельское *Александр Сергеич*; частицы *б, ж – с вами б выпить чаю; могу ж я помечтать*).

Достаточно широко задействован и словообразовательный уровень, что в целом Георгию Иванову несвойственно. Используются слова, которые находятся на промежуточной ступени между окказионализмами и узусом: характерные для разговорной речи, они могут входить в словари (с пометой *разг.*), а могут образовываться спонтанно (*А за окошком нудь и муть; Так давай же шутить и смеяться, Понедельничный песик ты мой*). Два раза появляется очевидный

¹ Тщательный анализ цикла в соответствии с его жанровыми особенностями см. в [Тарасова 2009].

неологизм (второй раз – в автоцитате): *Вот елочка. А вот и белочка Из-за сугроба вылезает, Глядит, немного оробелочка, И ничего не понимает.* Разговорность слову *оробелочка* придаёт и по сей день продуктивный суффикс –к(а), который можно найти в нескольких стихотворениях цикла (*белочка, лапки, сторонкой, церковке, могилки*). Встречаются и другие уменьшительно-ласкательные суффиксы, существительных и прилагательных (*хвостика, ветерка, кулачок, колпачок, холмиках, дружок, шарик, фонарик, комсомолочки, мордочка, свечечки, орешки, тоненькой, новеньких, пёсик*). Есть и случай почти незаметного переосмысления семантики уже существующего слова: *эмигрантская быль мне всего только снится* (быль в значении ‘жизнь’, ‘бытие’).

Лексический уровень содержит отдельные лексемы и фразеологические обороты как разговорного, так и просторечного характера (*развесив уши, обмызганной, приходится смываться, неможется мне, с распроклятой судьбой, с какой же стати, некуда больше податься, не добраться домой, чуточку, зря разболтавшимся поэтам; ах, если б, если б... да кабы...*).

Некоторые из них включаются в языковую игру необычного для Георгия Иванова типа – актуализацию внутренней формы слова. Г. О. Винокур видел в подобных приёмах отражение того свойства «поэтического слова, которое можно назвать его рефлексивностью, то есть его обычная обращённость на само себя. 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» [Винокур 1990а: 145]. Уже упоминавшийся неологизм *оробелочка* отсылает к слову с уменьшительно-ласкательным суффиксом *белочка* и разговорному причастию *оробелый*. В строке *Можно о том, что неможется мне у слова неможется* в общем его значении (наличие недомогания, болезни) подчёркивается бессилие субъекта (он ничего не может). *Ушла куда глаза глядят, Куда Макар гонял телят, Откуда нет пути назад, Откуда нет возврата*: фразеологизмы указывают на неизвестность цели и долгий путь (всё равно куда, очень далеко), при этом фокус оказывается на восприятии субъектом этого пути, конечный пункт здесь не предусмотрен. Но лексемы *откуда* (из того места), *возврата* такой пункт предполагают и тем самым материализуют это мифическое место. Такую же

материализацию некоего места, на этот раз – эмоционального состояния, можно наблюдать в строках *Есть от чего прийти в отчаянье, И мы в отчаянье пришли. – В отчаянье, в приют последний*, где происходит реализация языковой метафоры. Не столь явный случай в строках *Если некуда больше податься И никак не добраться домой*, где у глагола *податься* в соседстве с *добраться* и указанием на место актуализируется значение перемещения в пространстве, которое оттеснено на периферию, когда это словосочетание используется в переносном смысле (о безвыходном положении).

На синтаксическом уровне выделяется несколько степеней проявления разговорности. Во многих текстах есть разговорные конструкции, которые можно отнести к слабой разговорности, т. е. такой, которая допускает передачу на письме и близка к норме (*слушал бы да слушал; ну, и так далее; здесь бы мне жилось*). Однако встречаются и случаи, нарушающие нормы литературного языка, но характерные для разговорной речи. Это разговорный эллипсис (*Можно о розах, можно о пне. Можно о том, что неможется мне* – опущен глагол речи или мысли, его нет и в более широком контексте), вынос ремы в начало высказывания (*Вас осуждать бы стал с какой же стати я* вместо нормативного «С какой стати я стал бы вас осуждать»), референция к конситуации в отсутствие выраженного именительным падежом семантического субъекта (*Поутру Вкусно выпить кофе, прогуляться И, затеяв сам с собой игру, Среди мимоз и пальм мечтам предаться*).

На текстовом уровне нужно отметить краткость вошедших в цикл текстов, а также их композиционные особенности. Стихотворение *Было всё – и тюрьма, и сума...* состоит из четырёх строк анапеста, которые задают горизонт читательского ожидания, нарушенного резким обрывом в начале пятой строки: *С распроклятой судьбой эмигранта Умираю...* Укорачиваются и строфы – часты двустишия (*Во сне я думаю о разном; Ку-ку-реку или бре-ке-ке-ке?; Воскресенье. Удушья прилив и отлив; частично – Отчаянье я превратил в игру*). Есть случай «разорванной» композиции: вторая часть стихотворения (*Строка за строкой. Тоска. Облака*) переносит в другое пространство, иконически изображает составленную из автоцитат бессвязную речь («*И голубые комсомолочки...*» «*Должно быть, умер и за них*»).

За пределы текстового уровня выводят содержащие разговорные элементы цитаты (*Побрили Кикапу в последний раз <...> Да-с...*) и автоцитаты (*И голубые комсомолочки...*).

Описанная всепроникающая разговорность органична для жанра дневника и необычна для идиолекта Георгия Иванова. Выдержанное в разговорном ключе изображение повседневного эмигрантского быта наполнено автобиографическими деталями.

Обратим внимание на когнитивные стратегии языковой личности, представленной в стихотворениях «Посмертного дневника». Изображаемое пространство приближается, часто сужается до доступного восприятию не встающего с кровати или сильно ограниченного в передвижениях человека (*Дымные пятна соседних окон; Из спальни уносят лампу*) и даже только до самого себя (*В зеркале сутулый, тощий; Бессильно лежит восковая рука В сиянии лунном, на одеяле*). По сравнению с ранними сборниками, гораздо больше становится доля слухового восприятия и осязательных ощущений (в основном неприятных), что логически вытекает из ограничения в пространстве и доступности зрительно воспринимаемого мира, а также общих свойств больного человека, для которого различные телесные ощущения становятся гораздо более значимыми, чем для здорового (*я б, развесив уши, Слушал бы да слушал; Вечер июльский томительно душен; Ночь, как Сахара, как ад, горяча; Из раскаленной тишины Вдруг раздаётся хрупкий плач; В ушах тимпан, в глазах туман; Зачем, как шальные, свистят соловьи* и т.д.). Сужается не только пространство, но и время, которое ограничивается спереди – будущее отрезано (*Сколько их ещё до смерти – Три или четыре дня; Им земной мой поклон в предпоследний мой час; Ну не забавно ли, что я умру Не позже, чем на будущей неделе?* и т.д.), в том числе на грамматическом уровне (*Сияет воспоминанье О том, чем я вовсе и не дорожил, Когда на земле я томился. И жил; Я уже спустился в ад и особенно – И кому какое дело, что меня на свете нет?*). Последнее создаёт специфический эффект расщепления «я»-субъекта на субъекта речи и на деятеля, изображаемого, человека, брэнная телесность которого подчёркивается упоминанием о его смерти. Однако для рассказа об этой смерти необходимо оставшееся «я», которое вводит другой пласт,

ярко представленный в цикле, – душу и связанную с ней вечность (*Вечно с тобой. Понимаешь ли? Вечно...*).

Разговорность, представляющая на текстовом уровне телесную сторону лирического субъекта, сочетается в небольших текстах «Посмертного дневника» с высоким стилистическим ярусом. Бытовой денотат нейтральных словосочетаний *чистить зубы, щеки брить* выделяется после книжного *впредь*. Контраст может быть очень резким, так, грубое просторечное *обмызанной* через строчку перекликается с книжным *томительно*, философский термин (*в трансцендентальном плане*) соединяется с *если б... да кабы...*

Одна из ключевых текстовых стратегий рассмотренных стихотворений – проявляющееся на самых разных уровнях текста соположение, сопоставление и противопоставление бытия и небытия поэта и человека. Лирический герой цикла – на грани. Для поэта, который предчувствует своё возрождение (*Вернуться в Россию – стихами*) и бессмертие после физической смерти, и одновременно человека, уставшего от болезней и жизни вне родины, описываемое существование по большей части мучительно, он держится за него в минуты отчаяния, неверия в жизнь вечную. Разговорность же передаёт именно эти последние дни существования. Связанная с обыденностью теплота человеческих отношений (вспомним о распространённости уменьшительно-ласкательных суффиксов, мотивах, связанных с детством), включённость опыта повседневности в жизнь любого читателя заставляют переживать отчаяние лирического героя «Посмертного дневника».

§ 2.3. Зрительное восприятие и эмоции: вопросы композиции

О роли зрительного восприятия в идиолекте Георгия Иванова немало сказано выше: многочисленные текстовые фрагменты и целые стихотворения позволили проанализировать наполнение воспринимаемого поэтического мира идиолекта. Однако анализ стихотворений позволяет связать этот материал с вопросом, касающимся влияния этого важнейшего когнитивного процесса на другие явления человеческой психики, постоянно воссоздаваемые в поэтическом языке. Как связано зрительное восприятие с эмоциональным состоянием человека? Как языковая личность выстраивает взаимодействие этих состояний в тексте?

Уточним понятие эмоции. В психологии «к эмоциональным процессам относят широкий класс процессов внутренней регуляции деятельности. Эту функцию они выполняют, отражая тот смысл, который имеют объекты и ситуации, воздействующие на субъекта, их значение для осуществления его жизни. ... Простейшие эмоциональные процессы выражаются в органических, двигательных и секреторных изменениях и принадлежат к числу врождённых реакций. В ходе развития Э. ... приобретают сложно обусловленный характер, дифференцируются и образуют многообразные виды так называемых высших эмоциональных процессов: социальных, интеллектуальных и эстетических» [Леонтьев 2006: 75–76]. Когнитивистика подчёркивает связь эмоциональных процессов с когнитивными. По определению, предложенному авторами книги «The Cognitive Structure of Emotions», эмоции – это «valenced reactions to events, agents, or objects, with their particular nature being determined by the way in which the eliciting situation is construed» [Ortony, Clore, Collins 1990: 13]. С ним согласуются наблюдения Ю. Д. Апресяна, изучавшего наивную картину мира на материале русского языка: «возникновению эмоции в большинстве случаев предшествует восприятие или интеллектуальное созерцание какого-то положения вещей и его интеллектуальная оценка как плохого или хорошего для субъекта, вероятного или маловероятного и т.п.» [Апресян 1995б: 362]. По его определению, эмоция – это «состояние души, обусловленное положением вещей, которое человек воспринял или созерцал, и его интеллектуальной оценкой этого положения вещей» [Апресян 1995б: 368]. Обратим внимание на то, что эти определения фиксируют значимость взаимодействия человека с окружающей средой, которое является стимулом для формирования эмоции. Развитие эмоции определяется тем, как интерпретируется действительность: «the particular emotion a person experiences on some occasion is determined by the way he construes the world or changes in it» [Ortony, Clore, Collins 1990: 13]. Последнее замечание акцентирует активную роль субъекта в появлении эмоции, что особенно важно для изучения процессов, происходящих в художественном тексте, где языковая личность проявляется как творец и внешней, и внутренней действительности.

Переход от описания зрительно воспринимаемых объектов к эмоциональной оценке воспринятого представляет собой устойчивый композиционный блок как

художественной прозы, так и поэзии. Однако механизмы текстовой связности, действующие внутри таким образом построенных блоков, остаются неописанными. Возможно, эти механизмы помогут прояснить, что лежит в основе такой организации многих произведений и их фрагментов, каковы когнитивные и текстовые стратегии рассматриваемой языковой личности в определённом типе дискурса, а в дальнейшем – выявить набор стратегий, использующихся в дискурсе в целом.

Выделяется несколько основных текстовых способов связи фрагментов, описывающих зрительно воспринимаемый природный мир и эмоциональную реакцию субъекта. Приёмы, использующиеся для такой связи, могут повторяться и объединяться в одном фрагменте. Ниже мы перечислим эти способы и рассмотрим примеры их реализации.

2.3.1. Многозначность

Один из способов состоит в использовании многозначной лексемы, разные ЛСВ которой реализуют значения, связанные и со зрительно воспринимаемыми объектами, и с внутренним миром человека. Такая лексема может входить в словосочетания, которые могут толковаться и как прямые номинации, описывающие состояние природы, и как метафорические, относящиеся в данном контексте к состоянию человека. В первой главе уже анализировался подобный фрагмент из стихотворения «Сонет-акrostих» (ООЦ12, 25): *Азалии горят закатом страстно, А я мечтой творю весенний сон. // Любовь томит.* Там закату соответствовала влюблённость лирического субъекта. Но такой вариант соположения этого частотного в стихах Георгия Иванова природного явления и описания внутреннего мира лирического героя стихотворения не единственный.

Луна упала в бездну ночи, (ООЦ12, 23) Дремавший ветер окрылив, И стал тревожней и короче – Уже невидимый – прилив. И мрака чёрная тряпина Меня обьяла тяжело. И снова сердце без причины В печаль холодную ушло.

Бездна ночи – традиционная поэтическая метафора со времён Ломоносова, которая здесь модифицирована в сторону реализации: концептуализация ночного неба как провала дополняется глаголом *упала*. Происходит присвоение «чужого слова», которое не деформирует исходную метафору, но углубляет её, сохраняя

направление метафоризации. Темнота как обозначение отсутствия возможностей для зрительного восприятия связывается с отрицательными эмоциями. Здесь темнота названа словом *мрак*, которое принадлежит высокому стилистическому ярусу (к нему же относятся связанные с *мраком* слова *бездна*, *объяла*). Эти слова, а так же соединение со словом *ветер* и метафорическая модификация традиционного эпитета к тому же слову – *крылатый* (*крылатый ветер* – *ветер окрылив*), обозначают принадлежность данного текста к традиционному поэтическому дискурсу. В области высокого стилистического яруса явления, описывающие физический мир, легче связываются с явлениями мира духовного. *Трясина мрака* может толковаться и как описание физической темноты, и как описание душевного состояния лирического субъекта (отрицательные эмоции, нечто, связанное с неопределённостью). Поэтому, несмотря на пояснительное *без причины*, состояние печали воспринимается как закономерное.

Когда светла осенняя тревога (Л, 123) В румянце туч и шорохе листов, Так сладостно и просто верить в Бога, В спокойный труд И в свой домашний кров.

В первой строке соединяются характерные для всего сборника приёмы: *осенняя тревога* представляет собой метафорическое сочетание, построенное как субстантивация эпитета (*тревожная осень* – *осенняя тревога*), передающего ощущения воспринимающего субъекта. *Светлый* объединяет значения, связанные с физическим проявлением света («хорошо освещённый», «ясный, прозрачный», «менее яркий по цвету по сравнению с другими, бледный» [СО]), и значения, выражающие внутреннее состояние человека («радостный, ничем не омрачённый, приятный» [СО]).

Тонким льдом затянуты лужицы (Л, 131) Словно лёд, чиста синева. Не сверкает уже, не кружится Обессиленная листва. В сердце нет ни тоски, ни радости...

Тонким льдом затянуты лужицы... В поле зрения – поверхность земли, это взгляд с близкого расстояния. *Синева* – называющая небо метонимическая номинация, которая через сравнение связывается со льдом. Сравнение это также основано на зрительно воспринимаемом признаке. Слово *чистый* реализует здесь два значения: «имеющий свободную, открытую, ничем не занятую поверхность» и «освобо-

ждённый от грязи, каких-н. наслоений, не имеющий грязи» [СО]. Последнее может быть носителем сильных положительных оценочных коннотаций, которые проявляются, например, в развитии других значений, связанных с нравственными характеристиками человека (такой критерий выделения коннотации предложен Ю. Д. Апресяном [Апресян 1995а]). Близкое, конкретное соединяется с далёким – небом. Кружащаяся листва соединяет эти два пространственных плана. Листвы нет, но само её упоминание в тексте, особенно в качестве семантического субъекта при двух «перцептивно-изобразительных» глаголах (см. о них в [Чумиркина 2005: 16–19]), вводит её как один из зрительно воспринимаемых объектов в потенциальное поле зрения субъекта-отправителя. Чистота, лёд и синева имеют общий признак. *Лёд, ледяной* имеют переносное значение, связанное со сферой эмоций. *Ледяной* – «безучастный, невозмутимый» [СО]. То же значение могут иметь коннотации лексем *чистый, чистота* (при характеристике девушки, например). Синий же цвет – холодный, тем более что здесь он контекстуально связан со льдом, и это свойство цвета может закладываться в коннотации его языкового обозначения. Первые две строки создают статичную картину, в следующих двух строках появляются два глагола подряд, один из которых – глагол движения, оба предиката – с оператором отрицания. Отрицание движения в относительном времени (*уже*) показывает привязанность точки зрения субъекта-отправителя ко времени и создаёт двойной временной план: настоящее, в котором есть только статика, и прошлое, в котором было движение. Но важно, что оба смысла: и статичность, и движение – включены в дискурс через зрительное восприятие.

Во второй части стихотворения пространство внешнее сменяется пространством внутренним, пространством эмоций. *В сердце нет ни тоски, ни радости, Но покоя в нём тоже нет.* Это состояние между отсутствием эмоций (холодностью, безразличием) и тревогой, беспокойством (отсутствием покоя) – эквивалент зрительно воспринимаемой картины первой части.

Номинации, отражающие способность к зрительному восприятию, за счёт включения их в поэтический дискурс в многообразные языковые связи не только вводят зрительно воспринимаемые объекты, пейзажные фрагменты, но и приписывают им в том или ином виде эмоциональную окраску. Эти окрашенные пейзажные фрагменты предваряют переход к внутреннему миру лирического субъекта, кото-

рый включает те же эмоциональные элементы, которыми наделяется внешнее пространство.

Эти свойства наиболее ярко проявляются в красивейшем стихотворении из сборника «1943–1958. Стихи» *Звезды меркли в бледнеющем небе* (373), в котором можно отметить и проявление следующей стратегии.

2.3.2. Метафора

Речь идёт об одной из древнейших поэтических метафор приписывания природе человеческих свойств. Слияние человека и мира здесь оказывается ещё более полным, чем при действии стратегии, описанной выше. В некоторых случаях природный мир становится активным собеседником лирического героя (о них говорилось в первой главе). В других, напротив, человек как отдельный субъект не выражен или слабо выражен в стихотворении, а эмоциями наделяется непосредственно объект природы в пейзажном фрагменте. Названное стихотворение – это промежуточный вариант.

Звёзды меркли в бледнеющем небе, Всё слабей отражаясь в воде. Облака проплывали, как лебеди, С розовеющей далью редая... // Лебедями проплыли сомнения, И тревога в сияньи померкла, Без следа растворившись в душе...

Здесь человек метонимически представлен через один из важнейших внутренних органов (если пользоваться понятиями русской языковой картины мира) – душу. Но сомнения и тревога оказываются как бы одновременно и во внешнем, и во внутреннем мире. В природе происходит изменение – исчезновение звёзд, окраски неба, облаков: *меркли, бледнеющем, слабей, розовеющей, редая*. Эта картина воспринимается эстетически: музыкальные ассонанс на [а] – [э] и аллитерация сонорных дополняются классическим поэтическим сравнением облаков с птицей, которая в европейской поэзии оценивается как красивая, и её плавным движением.

И такое же постепенное угасание отрицательных эмоций происходит в человеке. Полнота ощущения параллелизма возникает из-за лексических совпадений: *лебедями, проплыли, померкла*. Благодаря этим совпадениям эти отрицательные эмоции достаточно неожиданно оказываются также окрашены положительно: лирический субъект вливается в умиротворяющий пейзаж. В его душе происходят

изменения: *И глядела душа, хорошея, Как влюблённая женщина в зеркало, В торжество, неизвестное мне.*

Здесь закат можно воспринимать как предвестник смерти, связанной с иным миром (см. значения слова *торжество* в [Тарасова 2008: 193]), но – редкий случай – он при этом связан с положительными эмоциями. Чаще же закат как предвестник смерти порождает тоску и тревогу. Так и в стихотворении «И пение пастушеского рога...» (С, 179), где это состояние приписывается тучам: *сумрак веет. Только край земли Румянит туч закатная тревога.* Сопоставление со стихотворением выше, написанным почти сорок лет спустя, обнаруживает немалое сходство не только в устойчивой ассоциации «закат – смерть» (*нет, смерть меня не ждёт*), но и в лексических совпадениях при описании самого заката: *Пурпурные, плывите корабли И меркните у синего порога!*

Здесь *туч закатная тревога* – одно из распространённых в поэзии Серебряного века метафорических преобразований, в которых «обозначения внутренних состояний человека превращены в характеристики предметов внешнего мира» [Кожевникова 1986: 88]. В более позднем стихотворении эмоция и вовсе обретает самостоятельное существование: *Грусть любит лунным пейзажем, Смерть, как парус, шумит за кормой* (ПБС, 305). Такая персонификация – также нередкое явление в поэзии этого времени [там же]. Грусть и смерть наделяются равным с человеком правом существования, он оказывается живущим с ними рядом, среди них. Эмоциональное состояние становится частью природы.

Человеческие чувства могут принадлежать и временному отрезку:

На две части твердь разъята (ООЦ12, 19) *Лунный серп горит в одной, а в другой костёр заката Рдеет красной купиной. Месяц точит струи света, Взятый звёздами в полон. Даль ещё огнём одета, Но уже серебрян лён. И над белою модельной Ночи грусть плывёт, тиха, Лётся музыкой свирельной Неживого пастуха. Скоро смолкнет шум неясный, В тишине поля уснут... И утонет месяц красный, Не осилив звёздных пут.*

В экспозиции пространство изображается в масштабах вселенной (*твердь*, как приводит [СО], бывает земная и небесная). При этом и само слово *твердь*, и следующее за ним метафорическое сочетание *костёр заката* вновь напоминают о

языке русской поэзии XIX века (о распространённости метафорических сочетаний подобной конструкции см. [Григорьева 1964]).

При анализе этого стихотворения нам придётся заглянуть вперёд и включить в разбор описание интертекстуальных стратегий, которые более целостно будут рассматриваться ниже. Здесь соединяется сразу несколько лексических пластов разных типов интертекстуальных отсылок: аллюзия к тютчевскому «Как океан объемлет шар земной» (в котором есть тот же мотив заката и та же масштабность панорамы), отсылка к словарю русской поэзии XVIII и XIX веков (*пастух, свирель, полон, твердь*), к библейскому коду (*рдеет красной купиной*), к фольклору (постоянный эпитет *месяц красный*, метафорическая номинация *пастух* для обозначения месяца – ср. загадки о небе со звёздами как о пастухе со стадом).

Почти всё стихотворение строится, в продолжение заявленной первой строкой темы, как ряд противопоставлений, обозначенных в пространстве, дейктически (*в одной – в другой*), и во времени (*ещё – уже*); в зрительный ряд включаются яркие цвета: *красный* (сквозная сема, входящая в *горит, костёр, закат, рдеет, красной купиной, огнём, красный*) и *белый-серебряный*. При этом *красный* доминирует в стихотворении.

Одно из нестандартных употреблений – *месяц точит струи света. Точиться* – «медленно литься, вытекать (*устар.*)» [СО]. *Точить* («делать острым»... [СО]) не имеет такого значения. Однако в этом контексте оба значения реализуются: нестандартное – в ближайшем контексте, стандартное актуализуется лексемами *серп* и *пастух*. Метафорическая номинация *месяц – пастух* кажется вполне традиционной, но *неживой пастух* уже выделяется. То, что и *месяц*, и *закат* названы *красными* и исчезают в конце, размывает картину. Её нельзя охватить взором сразу, требуется движение взгляда.

Цвета и описание пространства обрамляют центральный образ – метафорическое сочетание *ночи грусть*, заставляющее «вспомнить прежде всего поэзию Жуковского, для которого характерно использование субстантивированных эпитетов» [Кожевникова 1986: 10]. Н. А. Кожевникова указывает также, что отвлечение эпитета характерно для Тютчева (подробнее см. в [Григорьева 1980: 128]), а в начале XX века входит в репертуар поэтических приёмов, широко используемых символи-

стами. Интертекстуальная насыщенность текстов Г.Иванова такова, что мы можем говорить об отсылке ко всем трём названным выше периодам использования этого приёма (начало, середина XIX века, конец XIX – начало XX). Этот центральный образ передаёт настроение лирического субъекта.

В стихотворении от описания предметов, расположенных далеко от наблюдателя, происходит переход к описанию предметов, расположенных ближе, а затем вновь обращение к небу и месяцу. Это характерная для поэзии XIX века стратегия сочетания изображения пространства космических масштабов, неопределённого в своей огромности, в соединении с изображением предметов, входящих – воспользуемся термином Е.С.Яковлевой – в «окрестность говорящего» [Яковлева 1994: 30], т. е. расположенных приблизительно на одном с ним уровне, как правило, совпадающим с поверхностью земли. Здесь это *уже серебрян лён и белая модельна*.

Г. Иванов создаёт сложную структуру интертекстуальных связей, которая порождает ощущение присутствия в его поэзии традиции русского поэтического языка как таковой, не влияния отдельных авторов или течений, а некоего трудно делимого целого. При этом грусть, постоянно появляясь в контекстах, реализующих такие классические поэтические стратегии, закрепляется в дискурсе как один из их компонентов.

Цвета луны и вянущей малины (Л, 133) – Твои, закат и тление – твои, Тревожит ветер пустынные долины, И, замерзая, пенятся ручьи. И лишь порой, звеня колокольцами, Продребезжит зелёная дуга... И снова тишь... Печально и жестоко Безмолвствует холодная заря. И в воздухе разносится широко Мертвящее дыхание октября.

Первое, что оказывается в фокусе восприятия – цвета заката. Они называются с помощью генитивной конструкции, в которой как носители признака вводятся луна и вянущая малина. Присвоение признака предмету выделяется моделированием адресата (закат и тление), введённого фигурой силлепса, соединяющей в сочинительной конструкции природное явление, в языковом обозначении которого семы конца, умирания присутствуют коннотативно, и явление, в словарном толковании которого эти семы присутствуют как входящие в номинативное значение. Т. е.

словосочетание *закат и тление* объединяет коннотативный и физический смыслы, соединяет семантические коды разного типа. То же можно увидеть и в обозначении цветов. Эпитет *вянущая* объединяет уменьшение объема, свежести и приглушенность цветового признака. При этом в соединении со следующими словами, благодаря эффекту тесноты стихового ряда (см. [Тынянов 2004: 102]), в этом эпитете актуализуется и сема конца, не связанная с цветом. Таким образом с самого начала в стихотворении выделяется доминанта дальнейшего построения картины.

Далее строится описание пейзажа, не предполагающее четко фиксированной позиции наблюдателя. Если бы это был взгляд человека, стоящего на земле, восприятие было бы ориентировано по вертикали, но здесь наблюдатель свободно воспринимает всё пространство неба и земли, причём слово *твердь* подчёркивает отвлечённость этого восприятия. В этом описании обнаруживается интертекстуальная отсылка к поэтическому языку XIX века, связанная в данном случае и с традиционной темой. Ср. «Осень» Баратынского: *...Безмолвен лес, беззвучны небеса! ... Пробудится ненастливый Эол ... И набегут на небо облака, И, потемнев, запенится река*; «Осенний вечер» Тютчева: *Порывистый, холодный ветер порою* (подчёркивание лексических совпадений с текстом Иванова моё – Е. К.). Слова *ветр, пустынные, лишь* входят в поэтический словарь XIX века, лексемы *холодный* и *заря* соединяются в одном высказывании, например, у Пушкина (при описании осени: *Встаёт заря во мгле холодной...* «Евгений Онегин», Гл.4. XLI.), А. Белого (*Поцелуи холодной зари* из сб. «В полях», 1907), слова *долина, ручей, тишина* Г. О. Винокур приводит как входящие в элегический словарь – наследство XVIII века в лирике А.С.Пушкина [Винокур 1959].

Поэтический язык начала XIX века присутствует в стихотворении не только характерной лексикой. Г. Иванов использует и соответствующие средства выразительности. *Печально и жестоко безмолвствует холодная заря*. Глагольное олицетворение метафорически указывает на тишину, которую слышит воспринимающий субъект, а эпитеты *печально* и *жестоко* передают ощущения этого субъекта (Ср. рассуждения Г. А. Гуковского о сочетании *тихое небо* в «Невыразимом» Жуковского [Гуковский 1995: 37]). Эти же ощущения окрашивают и остальные эпитеты и названия объектов восприятия: *пустынные долины* (оба слова весьма распространены в поэтическом языке начала XIX века), *холодная заря* (эпитет «снимает» со-

единяющиеся со словом *заря* представления о цвете, акцентируя внимание на ощущении), *мертвящее дыхание*. Оригинальные номинации есть только в двух первых строках.

Г. Иванов соединяет стратегии поэтического языка XIX века – описание пространства без выраженного наблюдателя, в котором лирический субъект является скорее субъектом чувства, ощущения, чем зрительного восприятия, – и стратегии поэтического языка начала XX века. К ним следует отнести актуализацию коннотативных значений отдельных лексем и «семантическое столкновение» коннотативных значений. Подобные случаи будут рассмотрены ниже.

2.3.3. Коннотации

Этот раздел посвящён использованию коннотативных значений слов и словосочетаний, которые затем эксплицируются, в том числе, характерному для литературного языка начала XX века широкому включению интертекстуальных смыслов. При этом задействуются следующие техники.

а) Оценка и эмоция

В некоторых случаях одно из значений слова является нейтральным, а другое оценочным. Нейтральное значение связывает фрагмент с описанием природы, а оценочное позволяет переключиться на внутреннее состояние человека. Его восприятие природы обусловлено отрицательными или положительными эмоциями, которые он испытывает.

Оценка и эмоция могут быть названы: *Ах, ранняя весна, как мила мне ты! Какая неожиданная радость для глаз* (ООЦ12, 4). Но могут и прятаться в разных значениях слова, превращая эту стратегию в продолжение предыдущих.

Я не любим ни кем! Пустая осень! (В, 101) Нагие ветки среди лимонной мглы.

В этом стихотворении сначала вводится состояние субъекта, его эмоция, а затем уже описываются зрительно воспринимаемые объекты, на которые распространяется экспрессия первого восклицания. *Пустой* – «ничем не заполненный» или «бессодержательный» [СО]. Первое значение поддерживается словом *нагие*, второе мотивируется первым предложением. Т. е. средством связи служит метафорический эпитет, реализующий одновременно два значения слова,

одно из которых связано со зрительным восприятием, а другое – с ментальным/эмоциональным модусом.

Слово *пустой* встречается и в более раннем стихотворении.

Моей тоски не превозмочь (ООЦ12, 16), ... *Уже медлительная ночь свой надвигает призрак чёрный. // Уже пустая шепчет высь О часе горестном и близком. И тени красные слились Над солнечным кровавым диском. ...*

Здесь тоска, как и во многих других стихотворениях, сопутствует закату, который предвещает наступление ночи: *Ведь он и эти облака Лишь мглы победные предтечи*. Но наше внимание сейчас привлечено к другому явлению. Из приведённых строк, вообще говоря, следует, что небо не пусто, а заполнено облаками. На нём видно солнце, и оно окрашено яркими красками. Пустота ему приписывается в тот момент, когда пейзаж становится активным собеседником лирического субъекта. Появляющиеся перед наступлением темноты (мглы) сильные отрицательные эмоции (час называется *горестным*) кажутся не соответствующими явлению – обыденной смене дня ночью. Поэтому у читателя возникают заложенные в культуре ассоциации, связывающие темноту и ночь со смертью. Возможно, смерть как отсутствие жизни и проявляется в этом пейзаже в представлении неба пустым – безжизненным (ср. из более позднего стихотворения – *Всё бездыханней, всё желтей Пустое небо*). Также, по-видимому, *пустой* свидетельствует о некоем нарушении нормы или, если вновь вспомнить о культурной традиции, – о неблагополучии, поэтому оценивается отрицательно. В этом стихотворении эмоция появляется далеко не только как ответ на оценочный компонент слова *пустая*, но это слово показывает, как она появляется уже в описании пейзажа.

Ранняя весна. (ООЦ12, 4) ... *Ах, ранняя весна, как мила мне ты. Какая неожиданная радость для глаз: Проснувшись утром, увидеть тотчас Залитые весёлым солнцем цветы.*

Эмоция, которую испытывает «я»-субъект, дважды называется, один раз прямо, существительным (*радость*), другой раз косвенно – эпитетом, отражающим чувства воспринимающего субъекта (*весёлым солнцем*). Одновременно *весёлый* реализует здесь и положительное оценочное значение «приятный для взора» [СО].

А в стихотворении «Прощанье» (ПС, 54) встречается, напротив, отрицательная оценка: *В бледном небе – месяц хилый. В сердце грусть и тишина.* Как это нередко бывает у Георгия Иванова, стихотворение начинается со взгляда на небо. Но оно оказывается *бледным* («Светящийся слабым светом, без блеска; тусклый» [МАС]), а месяц на нём – *хилым* («Слабый, болезненный, немощный» [МАС]). В обоих словах – семантика недостаточности, бессилия и связанная с ней отрицательная оценка. Эмоциональное состояние лирического субъекта, как обычно, созвучно пейзажу. В следующих строчках выясняется причина этого состояния: героине будет недоставать любимого: *Ты уедешь завтра, милый, И останусь я одна.*

Снег уже пожелтел и обтаял (Л, 150) *Обвалились ледяшки с крыльца. Мне всё кажется, что скоротаю Здесь нехитрую жизнь до конца.*

Первые две строки – наблюдения над происходящими с природой явлениями, включающие детали, которые могут быть замечены только с близкого расстояния. Эти детали включают природный мир в бытовое пространство лирического субъекта. Таяние снега и *ледяшек* соединяется с дальнейшими размышлениями темой изменения. Нечто совершается вокруг, постепенно исчезая (*снег пожелтел и обтаял*), проходит и жизнь. Одновременно простота и обыденность этих явлений иллюстрируют обыденность жизни «я»-субъекта, которую он называет *нехитрой*. Таким образом пейзажный фрагмент мотивирует появление в тексте оценочного слова, которое эксплицирует возникающие при наблюдении ассоциации.

б) Мир и эмоциональное состояние

В большинстве случаев при рассмотрении дискурсивных закономерностей мы отвлекаемся от эмпирической внетекстовой реальности. Но иногда, по-видимому, обращение к ней необходимо, чтобы увидеть композиционные закономерности, связывающие пейзажные фрагменты с описанием эмоционального состояния лирического субъекта. При этом, учитывая определённые реакции на явления внешнего мира, которые появляются у человека, нельзя забывать и о том, что они во многом являются порождением культуры, в том числе – традиций художественной литературы, в которых эти реакции могут зарождаться или поддерживаться со времён, когда человек воспринимал мир по-другому. Об этом афористично писал Оскар Уайльд, утверждая, что лондонские туманы не существовали для людей до того, как их открыли живописцы. Кроме того, соположение ситуации и эмоционального

отклика на неё обычно дополняется различными текстовыми средствами связности, которые обсуждаются в этой главе. Здесь особенно интересно проследить, какие типы эмоциональной реакции, заложенные в идиолекте, оказываются устойчивыми именно у того или иного автора, какие оказываются индивидуальными.

Так, рядом с кладбищем кажется естественным грустить: *Лёгкий месяц блеснёт над крестами забытых могил* (С, 174), *Тонкий луч озарит разрушенья унылую грудь...* Но здесь грусть дополнительно соединена с влюблённостью: *Ты влюблён, ты грустишь, ты томишься в прохладе ночной.* Конечно, грусть связана с романтическим пейзажем, но в этом стихотворении немаловажна и мысль о бренности всего сущего, которая, опять же, достаточно естественно возникает рядом с кладбищем.

В одном из стихотворений сборника «Розы» можно найти продолжение связи влюблённые – грусть: *Нам было грустно, как всегда влюблённым* (254). Положение очевидно спорное. Но это состояние поддерживается тем, что снова эти грустящие влюблённые оказываются в атмосфере мысли о смерти, которой до предела насыщена первая строфа: *Так тихо гаснул этот день. Едва Блеснула медью чешуя канала, Сухая, пожелтевшая листва Предсмертным шорохом затрепетала.*

Как общечеловеческие особенности, так и свойства лирического героя отражаются в стихотворении «Цветущих яблонь тень сквозная...» (1943–1958. Стихи, 376): *Цветущих яблонь тень сквозная, Косого солнца бледный свет ... Замученное сердце радо Тому, что я домой бреду, Тому, что нежная прохлада Разлита в яблонном саду.* А в «Посмертном дневнике» находится место индивидуальному восприятию природного мира, который описывается словами с положительной оценкой, но, вопреки этому, оказывается отталкивающим для «я»-субъекта: *Ликование вечной, блаженной весны (ПД, 453), Упоительные соловьиные трели И магический блеск средиземной луны головокружительно мне надоели.* Объяснение находится в биографических обстоятельствах героя: *И совсем я не здесь, Не на юге, а в северной, царской столице. Там остался я жить. Настоящий. Я – весь. Эмигрантская быль мне всего только снится.*

в) Пейзаж – дискурс – эмоция

Различные элементы текста оказываются носителями интертекстуальных смыслов, которые связывают конкретный замкнутый текст с широким смысловым полем дискурса. В этом поле поддерживается связь некоторых повторяющихся пейзажей с определённым типом эмоциональной реакции. И выбор природных объектов, заполняющих поэтический мир, и эмоции лирического субъекта могут быть полностью или частично обусловлены стратегией, воспроизводящей имеющиеся в дискурсе образцы. В исследовании авторского идиолекта правомерно поставить несколько вопросов, относящихся к этой теме. Какие фрагменты общего дискурсивного пространства оказываются наиболее актуальными для идиолекта? Какие стратегии заимствуются из хранящихся в дискурсе образцов? Какова стратегия, связанная с заимствованием: сохранение и поддержание, видоизменение, отталкивание?

Рассмотрим некоторые стихотворения, использующие различные интертекстуальные отсылки. Как и в предыдущих случаях, техника интертекстуального насыщения текста дополняется различными семантическими эффектами, реализующими языковые возможности той или иной лексемы: они включают использование многозначности и коннотативной передачи смысла. Поэтому частично многие интертекстуальные элементы описаны в анализах выше.

Когда светла осенняя тревога (Л, 132) В румянце туч и шорохе листов, Так сладостно и просто верить в Бога, В спокойный труд И в свой домашний кров. Уже закат, одеждами играя, На лебедях промчался и погас. И вечер мгlistый, и листва сырая, И сердце узнаёт свой тайный час. Но не напрасно сердце холодеет: Ведь там, за дивным пурпуром богов, Одна есть сила. Всем она владеет – Холодный ветер с летейских берегов.

Зрительно воспринимаемые явления связываются с состоянием «я»-субъекта. Связь эта эксплицирована синтаксической конструкцией – придаточным предложением с союзом *когда*. Однако логический принцип соединения затемнён. Связь между придаточным и главным предложением на денотативном уровне случайна (почему осенью *сладостно и просто верить в Бога?*), она существует на уровне коннотативном.

Уже рассмотренное выше слово *светлый* оказывается интертекстуальным знаком: в теме осени он отсылает к «Осеннему вечеру» Тютчева (*Есть в светлости осенних вечеров Умильная, таинственная прелесть*), включая эмоциональные коннотативные смыслы этого прецедентного текста в контекст стихотворения. А. Ю. Арьев, не упоминая Тютчева, замечает, что «минорный, напоминающий о смерти тон ст-ния отсылает к стихам Бальмонта и собственным отроческим им подражаниям ... В данном случае – к ст-нию „Воздушная дорога“», а также проводит параллель к строке Лермонтова *И в небесах я вижу Бога* из «Когда волнуется желтеющая нива» [Арьев 2005: 544]. *Светлый* – ещё и эпитет, сопутствующий упоминаниям христианских праздников и связанных с ними чувств (*Светлое Воскресение, светлая печаль, светлая память*).

Георгий Иванов одно слово нейтрального стилистического яруса включает в такой контекст, что описание зрительного ряда наполняется большим количеством разнообразных коннотаций.

Я не любим ни кем! Пустая осень! (64) Нагие ветки средь лимонной мглы. И за киотом дряхлые колосья Висят пропылены и тяжелы. Я ненавижу полумглу сырую Осенних чувств и бред гоню, как сон.

Что соединяет союз *и*? Мы можем обнаружить связность на уровне отрицательной эмоциональной оценки в эпитетах. Интересно, что корень *-мгл-* повторяется в слове *полумгла*, которое входит в метафорическое обозначение отрицательной эмоции. Эта метафора строится на соединении зрительного восприятия и осязания, но также и на укоренённой в поэтическом дискурсе метонимической связи осени с отрицательными эмоциями.

Ах, небосклон светлее сердолика (ООЦ12, 31) Прозрачен он, и холоден, и пуст. Кровавится среди полей брусника, Как алость мёртвых уст. ... Скользят над влагой тени лебедей, А осени немые поцелуи Всё чаще, всё больней.

Осенний пейзаж описывается через такие объекты, как небо и земля, и через такие признаки, как прозрачность, холод, пустота. Особенности его можно назвать включение названия камня в качестве сравнения и яркого цвета: *кровавится, алость*. Номинация *алость уст* отсылает к поэтической традиции Серебряного века: слово *алость* «используют Блок ..., Брюсов, Бальмонт, Белый, Сологуб ...,

Иванов, Волошин ..., Северянин, а затем Маяковский» [Кожевникова 1986: 10]. Здесь происходит «перемещение акцентов с непосредственно изображённого предмета на его субстантивированный признак, оттесняющий предмет на второй план» [Кожевникова 1986: 11]. Здесь этот признак, к тому же, вынесен в сравнительный оборот. Само же подобное перемещение акцентов характерно и для Тютчева. А. Д. Григорьева пишет об отвлечении эпитета: «явление это чрезвычайно существенно для некоторых тютчевских текстов, в которых взята установка на возбуждение общего впечатления, создание настроения» [Григорьева 1980: 128]. Связь с этим поэтом актуализируется и темой стихотворения – осенью. Яркий цветовой признак в сравнительном обороте и метафорическая номинация *кровавится*, действительно, отвлекают внимание от брусники и привлекают – к значению ‘мёртвый’. Оно поддерживается семами ‘болезненность’, ‘умирание’, традиционно связанными в русской поэзии с темой осени и появляющимися здесь в лексемах *холоден, кровавится, мёртвых, тени*. И последние строки, которые содержат указание на эмоциональное состояние субъекта, включают сложную метафору, основанную на олицетворении, и органично дополняют это общее настроение: *немые, больней* (ср. тютчевское: *Ущерб, изнеможенье...*).

Склонились на клумбах тюльпаны, (Л, 18) Туманами воздух пропитан. Мне кажется, будто бы спит он, Истомой весеннею пьяный. Луна, альмадинов кровавей, Над садом медлительно всплыла И матовый луч уронила На тускло мерцающий гравий. Иду у реки осторожно... Боюсь Водяного – утопит. Томления кубок не допит, Но больше мечтать – невозможно...

«Я»-субъект выступает в творческой роли производящего олицетворение, интерпретирующего объекты окружающего мира через проекцию на них человеческих свойств. Первая пропозиция – наблюдаемое явление, передано прямой номинацией. Вторая часть предложения уже содержит метафору. В ней воздух концептуализируется как ткань, некий материал, а туманы – как жидкость. Таким способом передаётся зрительно-осязательное ощущение. В следующем предложении появляется «я»-субъект как субъект сознания и пропозиция, в которой семантическим субъектом является воздух, переводится в ирреальную модальность. *Кажется* относится к глаголам, которые «выражают умозаключение, сделанное на основе чувственного восприятия» [Падучева 1996: 324]. Т. е. «я»-субъект проявляет здесь и

мыслительную способность. Однако это мышление, как оказывается, связано не только или не столько с непосредственным восприятием. Как указывает А. Ю. Арьев, «в ст-нии ... контаминируются мотивы двух рядом расположенных ст-ний из только что вышедшего „Кипарисового ларца“ Анненского» [ГИ: 505]: «Он и Я» (*Давно меж листьев налились Истомой розовой тюльпаны*) и «Невозможно» (*Но люблю я одно – невозможно*). Образ текста-источника разделяется на части и разворачивается: зрительно воспринимаемые объекты переносятся в новый текст (тюльпаны со склонившимися головками). *Истома* – «чувство приятной расслабленности» [СО] – отделяется как не воспринимаемый зрительно признак, относящийся к сфере интерпретации лирическим субъектом наблюдаемой картины, и переносится на другой объект – воздух. Нужно отметить, что *розовый* соотносится с концептом «весна» через коннотации «радость», «юность», «свежесть». Текст-источник входит в стихотворение Г. Иванова в виде аллюзии¹, сохраняющей свои экспрессивные коннотативные смыслы. Именно эти смыслы и распространяются в расширенном контексте.

Переключение к следующему изобразительному фрагменту происходит по метонимическому принципу – смежности. Клумбы указывают на сад, луна всплывает *над садом*. Этот пейзажный фрагмент продолжает мотив *истомы*: *медлительно, матовый луч, тускло мерцающий* – поддерживают значение неполноты выраженности признаков (скорости, цвета, света), которое соотносится с расслабленностью. Нарушение этой общности – эпитет *луна, альмадинов кровавей*. Альмадин – «красновато-фиолетовый драгоценный камень» [ГИ: 505]. Редкость такого цвета луны и изысканность такого сравнения отсылает к другим признакам слова *истома*: это принадлежность к определённом типу дискурса, связанному с утончённостью, куртуазностью, излишеством – дискурсу барокко или декаданса, в данном случае, скорее, к последнему.

То же состояние – в стихотворении «Вечерние строфы» (ООЦ12, 27): *Мной владеет странная истома, Жаля душу, как прожитые дни*. Пространство и время также похожи: начало ночи (*Месяц стал над белым костёлом ... Звезды вечера ...*

¹ Аллюзия – «заимствование определённых элементов претекста, по которым происходит их узнавание в тексте-реципиенте, где и осуществляется их предикация» [Фатеева 2000: 128].

засветили тихие огни), сад. Они представлены через призму двух интертекстуальных пластов, особенно характерных для ранних сборников Георгия Иванова: христианского дискурса и поэзии символистов. Первый актуален для первой строфы, где присутствие христианского мира обозначено и в небе (*Звёзды вечера пред Божьим престолом Засветили тихие огни*), и на земле (костёл). Второй вступает во второй строфе, где туман концептуализируется как ткань: *кружевные туманы, Белым флёром всё заволокли*, что широко распространено у символистов [Кожевникова 1986: 49]. Слово *истома* скорее принадлежит декадентскому дискурсу, как уже упоминалось выше. А её воздействие на человека (его душу), по-видимому, ближе к христианской символике.

Христианский дискурс во многом воспринят Георгием Ивановым через творчество М. Кузмина. Так, одно из наиболее насыщенных христианской метафорикой стихотворений «В небе над дымными долами» (В, 99) связывается с влиянием Блока и Анненского [ГИ: 533]. Однако комментарий не отмечает в строке *Небо, что светлая горница* прямого совпадения с Кузминым: *Светлая горница – моя пещера*. Его можно было бы отнести на счёт случайного совпадения, но именно с Кузминым связывается ролевой субъект – инок в творчестве Георгия Иванова, а названная строчка у Кузмина находится в сильной позиции – начинается стихотворение.

Зефир ночной волной целебной (Л, 143) ...*И одинокая звезда Глядит, как пролетают долу, Внимая горнему Эолу, Туманных лебедей стада. Не потревожит ветер влажный Тяжёлых лип дремоты важной, Чей сумрак благосклонный скрыл... Лишь... трубка пешехода вспыхнет И в отдаленьи пропадёт. Но мне печальна эта нега!*

Здесь нет фиксированной точки зрения, описание охватывает очень широкую область. Уже первая строка отсылает к пушкинскому *Ночной зефир Струит эфир*. А. Ю. Арьев отмечает, что эта связь проявляется словом *снова* [ГИ: 548]. И текст насыщен метафорическими номинациями, которые являются традиционными целиком и в которые включается лексика поэтического словаря XIX века (*одинокая звезда глядит, туманных лебедей стада*), и не менее традиционными эпитетами (*ветер влажный, дремоты важной, сумрак благосклонный*). Обращение античному наследию в русской поэзии XVIII–XIX веков соединяется со словом библейским (*горнему Эолу*). Книжные слова (*внимая, сумою*) и поэтический синтаксис – обра-

щение к символу поэзии (*О, Муза*) – дополняют ряд свойств, который заставляет читателя воспринимать этот текст сквозь призму литературной традиции.

Соединение с внутренним миром – через противопоставление (*но*), в которое включается наименование, данное лирическим субъектом воспринимаемому и отражающее фокус восприятия: *нега* – «полное довольство», «блаженство» (а также «страстное томление, ласка» [СО], значение, которое можно отнести ко второй строфе). Семы, входящие в сигнификат, – 'покой', 'тишина' (невозможно **бурная нега*, **шумная нега*). Они повторяются и в пейзажной части: *не потревожит, дремоты, моря ровное дыханье, чайка вскрикнет и утихнет, трубка вспыхнет и пропадёт*.

Пушкинский претекст согласуется с едва намеченным лирическим сюжетом и чувством «я»-субъекта: *...Чей сумрак благородный скрыл Блаженство рук переплетенных, Биенье сердца, жар влюбленных И тайный вздох, и нежный пыл ... Так я с любовью ...* Значительный пласт дискурса русской поэзии конца XVIII – начала XIX в. предлагает возможную жанровую призму восприятия: любовные мотивы в сочетании с сельским пейзажем и ночным временем суток позволяют определить эту жанровую подоснову как элегию. Эмоциональное состояние лирического субъекта в элегии – печаль, тоска, как, например, в стихотворении «Элегия» (ООЦ12, 29): *Ночь светла, и небо в ярких звёздах. Я совсем один в пустынном зале; В нём пропитан и отравлен воздух Ароматом вянущих азалий. Я тоской неясною измучен...* В нём также есть и ночь, и звёзды, и одиночество, а эмоция дополнительно поддержана реминисценцией из «Моей тоски» Анненского – вянущими азалиями [ГИ: 507].

Так и в стихотворении «Зефир ночной волной целебной»: *Но мне печальна эта нега! ... Так я с любовью и тоскою, О, Муза, осуждён идти!*

Но в ранних сборниках встречается не только декадентская истома. Искренняя радость и ощущение полноты бытия тоже присутствуют. Стихотворение «Благословенные морозы» (ПС, 68) посвящено М. Кузмину, прославлявшему зимнее солнце (Кого прославлю в тихом гимне я? Тебя, о солнце, солнце зимнее!). Но связано оно с золотым веком русской поэзии – началом XIX века. Георгий Иванов не стесняется высмеянной Пушкиным рифмы: *Благословенные морозы Крещенские,*

настали вы. На окнах – ледяные розы И крепче стали – лёд Невы. Солнце тоже здесь: И светится на солнце прорубь, правда, оно поставлено в соседство с диссоциирующей полированной жестью – попыткой обозначить связь с другой поэтикой. А пушкинский день чудесный отзывается эмоцией «я»-субъекта: Какая бодрость золотая И жизнь и счастье во мне! О том, что жизнь и счастье не случайно наполняют лирического субъекта в Петербурге, свидетельствуют следующие стихотворения.

Интертекстуальные смыслы передают разную информацию: о христианских текстах, о мифологии, о классических текстах со сходным типом ситуации и эмоциональной реакции субъекта (например, осень – печаль). Последний пример подводит нас к ещё одному специфическому явлению в дискурсе.

г) Петербургский текст

Интертекстуальные отсылки могут производиться и к более широкому, чем один или несколько текстов, семиотическому явлению – «петербургскому тексту»¹. Стихотворение Георгия Иванова может быть построено так, что возникшая эмоция объясняется лишь через обращение к тексту-источнику и связанной с ним традиции, одновременно само это обращение поддерживает существование петербургского текста, его актуальность.

Опять на площади Дворцовой (ПС, 63) Блестит колонна серебром. На гулкой мостовой торцовой Морозный иней лёг ковром. Несутся сани за санями, От лошадей клубится пар, Под торопливыми шагами Звенит намёрзший тротуар. Беспечный смех... Живые лица... Костров весёлые огни, - Прекрасна Невская столица В такие солнечные дни. Идёшь и полной грудью дышишь, Спускаешься к Неве на лёд И ветра над собою слышишь Широкий солнечный полёт. И сердце радостью трепещет, И жизнь по-новому светла, А в бледном небе ясно блещет Адмиралтейская игла.

Пространство Петербурга и его заполнение входит в стихотворение в виде номинаций с положительно окрашенными коннотациями: *блестит серебром, иней лёг ковром, живые лица, весёлые огни, солнечные дни, блещет*. В стихотворение

¹ См. посвящённый этому явлению XVIII выпуск Трудов по знаковым системам (Тарту, 1984): статьи [Лотман 1984], [Топоров 1984].

вводятся названия предметов и материалов, обладающих ценностью: *серебром, ковром*. Так и в другом стихотворении, которое посвящено гармонии заката: *Поблещим золотом, холодной синевой Осенний вечер светит над Невой*. Закат этот – в Петербурге, и город также наполняется ценностью и окрашивается положительной оценкой. Как замечает Т. В. Данилович, «ориентируясь на пушкинскую традицию, Г. Иванов тяготеет к поэтизации совершенных архитектурно-скульптурных форм города на Неве» [Данилович 2000: 43], и далее: «значимы те семантические пласты данного культурного кода, которые „работают“ на эстетизацию образа» [там же]. Оценка в этом стихотворении выражена эксплицитно: *Прекрасна Невская столица*. Она вызывает у «я»-субъекта исключительно положительные эмоции: *И сердце радостью трепещет*. Такое праздничное представление города входит в попытку «акмеистической (и близкой к ней) литературы создать свой образ Петербурга ..., где Петербург Евгения оттеснён „дивным градом“ вступления к „Медному всаднику“» [Минц, Безродный, Данилевский 1984: 92].

Но у Георгия Иванова появляется и другая, тёмная часть города.

Стучат далёкие копыта (Л, 167) ... Но что за свет блеснул за ставней, Чей сдавленный пронёсся стон? Огонь мелькнул поочерёдно В широких окнах, как свеча. Вальс оборвался старомодный, Неизъяснимо прозвучав. И снова ничего не слышно... Покой торжественный и пышный Хранят изваянные львы. Но сердце тонет в сладком хладе, Но бледен серп над головой, И хочется бежать, не глядя, По озаренной мостовой.

В этом стихотворении реализованы обе составляющие «петербургского текста»: торжественная, парадная (*покой торжественный и пышный*) и та, которая названа Петербургом Евгения, жестокой по отношению к человеку стороной города.

Что происходит в особняке, неизвестно и самому лирическому субъекту, который задаёт вопросы об этом. Свидетельства происходящего мимолётны, в области зрительного восприятия это несколько раз мелькнувший свет в окнах. Об отнесённости происходящего к прошлому непосредственно в этом фрагменте говорит прилагательное *старомодный*. Однако это событие вызывает на несообразно большой эффект, на номинативном уровне едва ли объяснимый: *И хочется бежать, не глядя, по озарённой мостовой*. Чтобы понять связь в этом

тексте зрительного и слухового восприятия с эмоцией, нам потребуется обращение к интертексту, выход в русскую литературу.

Аллюзия к «Медному всаднику» очевидна (*С поднятой лапой, как живые, Стоят два льва сторожевые* в первой части и *Бежит и слышит за собой ... И, озарён луной бледной, ... За ним несётся Всадник Медный* в конце поэмы). В стихотворении Георгия Иванова литературный претекст через эти аллюзии воссоздаётся. Зрительно воспринимаемые объекты, создающие оба плана пространства Петербурга, почти буквально перенесены в новый текст. Изменение состоит в том, что носителем эмоций становится не персонаж, а субъект-отправитель, который не эксплицирован. Этот приём увеличивает вовлечение читателя. Так работает механизм мифологизации Петербурга: хотя сюжетная мотивировка эмоции меняется, моделирующие пространство объекты остаются теми же. И той же остаётся эмоция. Сохраняется противопоставления покоя камня и тревоги человека.

д) Дискурс как общая основа пейзажа и эмоции

Иногда стихотворение выстроено в едином стилистическом ключе или какой-то стиль становится доминантным. Иногда такая стилистическая парадигма задаётся жанром. В этих случаях пейзаж и эмоция создаются на некоей скрепляющей всё стихотворение интертекстуальной основе. Она становится способом указания на тип восприятия мира и лирического субъекта.

Выше уже встречались примеры закреплённости эмоции за определённым жанром: печаль и тоску должен испытывать лирический субъект элегии, спокойствие – эмоциональное состояние субъекта, находящегося внутри идиллии. Последний жанр дополним ещё одним небольшим примером, ещё одной сельской идиллией.

В широких окнах сельский вид (Л, 164), *У синих стен простые кресла, И пол некрашенный скрипит, И радость тихая воскресла.*

Здесь всячески подчёркивается «простота» обстановки как отсутствие излишней культуры: *сельский вид, простые кресла, пол некрашенный*. С этой сентименталистской простотой связана названная в конце строфы эмоция. *Тихая радость* совмещается в представлении «я»-субъекта с описанным пейзажем и интерьером. Дальше стихотворение наполняется признаками *милой старины*: произведениями

декоративно-прикладного искусства, литографией, Пушкиным. Но первая строфа задаёт тональность всему стихотворению: в идиллии *легки оковы бытия*.

В ранних стихотворениях Георгия Иванова интертекстуальная подоснова, о которой идёт речь, маркирована как относящаяся к христианскому дискурсу. Выше разбирались стихотворения с ролевым «я»-субъектом – иноком, дополним эти примеры ещё одним, уделяя внимание интересующему нас аспекту.

Огнём неземных откровений Сияли закатные дали, И копы неясных томлений Отверстую душу пронзали («У моря» (ООЦ12, 14))

Откровение – «изъявление, сообщение кому-л., согласно христианским догматам, божественной воли» [МАС], «просветление свыше, открытие истин, до коих человек умом своим не доходит» [Даль]. Здесь уже фрагменту зрительно воспринимаемого мира приписывается способность воплощать отвлечённое понятие, относящееся к христианскому дискурсу. Закат предстаёт как свидетельство присутствия Бога.

Следующие строки содержат описание некоего эмоционального состояния. В первой главе уже упоминалась такая особенность концептуализации души в русской языковой картине мира, как представление её в виде невидимого органа, который связывает человека с иным миром, религиозным, мистическим опытом. Поэтому и здесь именно душа метонимически указывает на человека. Она оказывается в позиции пациента, и в целом в этом фрагменте человек представлен как существо пассивное и страдающее.

Отрицается опыт интеллектуального освоения мира: внешняя по отношению к воспринимающему субъекту реальность содержит нечто, до чего «человек умом своим не доходит» [Даль], внутреннее состояние (томление) вынесено вовне и определено как неясное.

Стихотворение имеет кольцевую композицию: его начало и конец – бытовая ситуация – выход *из комнаты душевной* и возвращение *за стёкла*. Средняя часть, прогулка у моря, в значительной степени выстраивается в терминах христианского дискурса, которому подчиняется и описание платья (*как газ у подножья распятья...*), и природы (*зари огнецветной порфира*), и внутреннего состояния лирического субъекта.

Из этого типа дискурса выпадает только само обозначение состояния – *томление*. Смысл известнейшего библейского контекста (*суета и томление духа*) не поддерживается в стихотворении, в других употреблениях эта лексема нехарактерна для Библии. С другой стороны, возможные любовные отношения персонажей и контекст всего сборника актуализируют коммуникативный фрагмент, характерный для художественного дискурса, – *любовное томление*.

Бытовая ситуация и любовное чувство (наряду с другими, непрояснёнными, эмоциями) концептуализируются в терминах христианского дискурса, повышая статус таким образом осмысляемых ситуаций и состояний, представляя их как принадлежащих вечности, сфере высокой ценности. Оформляют эту принадлежность пейзажные фрагменты, через которые высшие сферы вводятся в человеческий мир.

е) Семантический ореол метра

Отношения конкретного текста с дискурсом, в который он включается, могут быть устроены достаточно сложным образом. Одно из поздних стихотворений позволяет нам увидеть борьбу разных интертекстуальных пластов, позволяющую очень ярко выразить сложное эмоциональное состояние.

Мне больше не страшно. Мне томно.

Я медленно в пропасть лечу

И вашей России не помню

И помнить её не хочу.

И не отзываются дрожью

Банальной и сладкой тоски

Поля с колосящейся рожью,

Берёзки, дымки, огоньки... (394)

«Я»-субъект утверждает, что у него нет тоски по России, это чувство объявляется банальным, сама Россия предстаёт чередой образов, в которой есть и откровенный штамп эмигрантской поэзии – берёзки. Обратим внимание на интертексту-

альный пласт второй строфы, где явно читается лермонтовский подтекст. Об этом упоминает и М. Л. Гаспаров: «Два любопытных скрещения АмЗ „Воздушного корабля“ с другими лермонтовскими темами мы находим у Г. Иванова (1930, 1950-е): ... „...И не отзываются дрожью Банальной и сладкой тоски Поля с колосающейся рожью, Березки, дымки, огоньки... “ (ср. „Родина“») [Гаспаров 2000: 127]. Важно также отметить, что предыдущее стихотворение сборника тоже связано со стихами Лермонтова и прямо называет его: *Но – как Лермонтову снилось* (393). Из «Родины» – почти прямые заимствования (курсив в цитате наш – Е. К.):

Но я люблю – за что, не знаю сам ...

...

Дрожащие *огни* печальных деревень;

Люблю *дымок* спаленной жнивы,

...

И на холме средь *желтой нивы*

Чету белеющих *берез*. («Родина»)

На номинативном уровне «я»-субъект стихотворения Георгия Иванова спорит с Лермонтовым, противопоставляет себя ему: именно то, что лирический герой Лермонтова любит, «я»-субъект не помнит и помнить не хочет.

Он говорит о равнодушии (*не отзываются дрожью*), тоску по родине называет банальной. И даже само обозначение чувства лирического субъекта, *сладкая тоска*, становится подтверждением этой банальности: это оксюморонное сочетание знакомо русской поэзии ещё со времён Жуковского [Кожевникова 1986: 30]: встречается оно и в «Воспоминаниях в Царском Селе» Пушкина, и во многих позднейших лирических текстах – на правах поэтического штампа. Но у читателя возникает странное ощущение, что само отрицание в этом стихотворении передаёт отчаянную ностальгию.

Это связано с тем, что отсылка к «Родине» вызывает очень яркий образ и эмоциональный отклик: перечисление дополнительно сгущает настроение лермонтовского стихотворения, читатель поддается его обаянию.

А. Е. Рылова, анализируя это стихотворение, находит его общность с лермонтовским текстом в том, что лирический герой «испытывает необъяснимое чувство к родине, трепетное отношение к которой звучит в словах с

уменьшительно-ласкательными суффиксами» [Рылова 2006: 101]. Но, по-видимому, можно говорить о том, что стихотворение Георгия Иванова менее однозначно. Двойственность точки зрения «я»-субъекта – одно из ярких свойств идиолекта – проявляется и в этом стихотворении. Эпитет *сладкой* можно понять и как ‘приятной’, и как ‘приторной’ (сладкий – «2. ... Приятный, доставляющий удовольствие ... 3. ... Приторно-нежный» [СО]); уменьшительно-ласкательные суффиксы, «обычно сопровождающиеся экспрессией ласкательности, реже – уничижительности» [АГ80-I; §415], в зависимости от прочтения, могут по-разному модифицировать значения слов последней строки.

Важным фактором, влияющим на читательское восприятие, представляется нам в данном случае и другой уровень стиха – размер. В семантическом ореоле трёхстопного амфибрахия [Гаспаров 2000: 120–151] выделяется несколько семантических окрасок. Это стихотворение Георгия Иванова М. Л. Гаспаров связывает с традицией баллады, которая восходит, среди прочего, к «Воздушному кораблю» М. Ю. Лермонтова, отмечая тенденцию «к интонационной интеграции семантических окрасок размера» [Гаспаров 2000: 149] в XX веке, которая приводит к неопределённо-трагическому ореолу [Гаспаров 2000: 281]. Сочетание размера с аллюзиями к «Родине» в последних строках стихотворения Георгия Иванова актуализирует этот ореол, который перечёркивает обозначенное предыдущими строками равнодушие «я»-субъекта к России.

Равнодушие и тоска – оба взгляда представлены в тексте. На окончательный выбор влияет знание более широкого контекста – всего сборника, один из самых распространённых мотивов в котором – ностальгия по России.

2.3.4. Звук и смысл

Звуковые сближения между словами со значением эмоции и словами, обозначающими зрительно воспринимаемые предметы или их признаки, также создают связь между наблюдаемым природным миром и внутренним состоянием субъекта.

Весёлый ветер гонит лёд (В, 95), А ночь весенняя – бледна, Всю ночь стоять бы напролёт У озарённого окна. Глядеть на волны и гранит, ... И видеть небо, что сквозит То синевой, то серебром. О сердце, бейся волнам в лад, Тревогой вешнею гори... Луны серебряный закат Сменяют отблески зари. Летят и тают тени

птиц За крепость – в сумрак заревой. И всё светлее тонкий шпиг Над дымно-розовой Невой.

В этом описании весны выделяются повторы отдельных корней, целых лексем (*весенняя – вешнюю, ночь – ночь, волны – волнам, серебром – серебряный, зари – заревой*), а также близкий паронимической аттракции эффект, возникающий благодаря повторению звуков в словах *весёлый, ветер* и *весенняя*.

2.3.5. Синтаксический параллелизм

Описания происходящего в природе и в эмоциональной сфере субъекта помещаются в позицию синтаксического параллелизма, что заставляет искать связи между ними – эти связи строятся с помощью остальных описанных здесь механизмов.

Луна упала в бездну ночи, (ООЦ12, 23) Дремавший ветер окрылив, И стал тревожней и короче – Уже невидимый – прилив. И мрака чёрная трясина Меня объяла тяжело. И снова сердце без причины В печаль холодную ушло.

Сначала описывается наступление темноты, затем это зрительно воспринимаемое явление переносится в сферу эмоциональную. Общность происходящего вне субъекта и «внутри» него подчёркивается синтаксическим и семантическим параллелизмом, связью через союз *и*.

См. также проанализированное выше стихотворение «Вновь сыплет осень листьями сухими».

2.3.6. Выводы

Рассмотренные механизмы демонстрируют реализацию универсальной концептуальной схемы: описание природы неотделимо от эмоционального переживания. При воплощении этой типичной ситуации на каждом этапе развития поэтического языка и в каждом поэтическом идиолекте используются разные конкретные техники, своеобразие которых подчёркивает индивидуальность описываемого периода и автора.

Одна из закономерностей соположения пейзажа и эмоциональной реакции субъекта на него проявляется почти без исключений: эмоция созвучна состоянию природного мира. Если пейзаж создан спокойным и умиротворяющим, субъект не

будет в ярости или гневе. Если состояние природы описано с помощью языковых средств, носящих положительную оценку и связанных в дискурсе с эмоциональным подъёмом, такой же отклик обнаружится и в стихотворении. Из этого есть два следствия.

Во-первых, в поэтическом мире Георгия Иванова лирический субъект находится в гармонии с природой: они дополняют друг друга, создавая эмоциональную окраску стихотворения. Можно предположить, что такое положение вещей является проявлением одной из классических стратегий дискурса художественной литературы, однако это наблюдение требует дальнейшего изучения. Во-вторых, текстовые стратегии, связанные как с внутритекстовой семантикой, так и с использованием интертекстуальных образцов, объединяются таким образом, что пейзаж и внутренний мир человека оказываются семантически однородны или близки. Такой эффект достигается благодаря следующим средствам: 1) использованию номинаций, приписывающих пейзажным фрагментам определённую эмоциональную окраску, которая затем включается и в описание эмоционального состояния субъекта; 2) концептуализации наблюдаемого пространства и внутреннего мира лирического субъекта в терминах того или иного типа дискурса (христианского, какого-либо литературного направления, жанра). В последнем случае пейзажные фрагменты обычно вводят соответствующую точку зрения и маркируют принадлежность текста к тому или иному фрагменту дискурса, задавая ключ к его восприятию, т. е. созданию и воссозданию поэтического мира. Пейзаж вообще, по-видимому, является одним из самых значимых элементов для соотнесения стихотворения с каким-то уже известным в дискурсе кодом. Так, в стихотворении «Летний вечер прозрачный и грузный» (ПБС, 313) он показывает, *как на небо глядел передвижник*, формально в начале совпадая с авторской речью: *Летний вечер прозрачный и грузный. Встала радуга коркой арбузной. Вьётся птица – крылатый булыжник.*

В идиолекте формируется индивидуальная связь определённых типов пейзажа с типом эмоционального состояния наблюдающего его лирического субъекта. Эта связь обычно находит более или менее полные соответствия в дискурсе. Авторская индивидуальность Георгия Иванова проявляется скорее в отборе и соединении имеющихся элементов, чем во введении новых. Что касается

закономерностей развития поэтического идиолекта, в нём наблюдается резкое уменьшение обсуждаемых композиционных элементов в эмигрантский период творчества. Эмоциональная реакция субъекта либо не оказывается в соседстве с пейзажными фрагментами, либо заменяется указанием на различного рода ментальные состояния.

§ 2.4. Иконическая стратегия

В ранний период творчества Георгий Иванов пишет стихи, которые его современники признают прекрасными образцами поэзии, но замечают иногда, что образцовость эта несколько скучна и мало или совсем ничего не говорит о чувствах, мыслях, индивидуальности молодого поэта. Многим казалось, что стихи эти слишком гладкие, слишком похожие на любую хорошую поэзию. О позднем периоде такого уже не говорили: новые качества выделяют стихи Г. Иванова в ряду других. Одно из таких необычных свойств последнего подготовленного самим автором сборника «1943–1958. Стихи» состоит в появлении языкового эксперимента.

Вот пример такого эксперимента в грамматике:

«Желтофиоль» – похоже на виолу,
На меланхолию, на канифоль.
Иллюзия относится к Эолу,
Как к белизне – безмолвие и боль.
И, подчиняясь рифмы произволу,
Мне все равно – пароль или король.

(«“Желтофиоль” – похоже на виолу...» (348))

В строфе речь идёт о таком принципе подбора слов в стихотворении, который основан, прежде всего, на звуковом подобии, об игре с эффектами паронимической аттракции, когда происходит поиск общих элементов в значениях слов из-за сходства в их звучании. На лексическом уровне этот принцип иллюстрируется, в том числе, выбором между *пароль* и *король*. Неважно, какое слово подобрать, главное – чтобы оно вписывалось в избранную цепочку рифм: *канифоль* – *боль* – *король* (плюс внутренние рифмы – *желтофиоль* и *пароль*). Но в строфе, кроме рифм на -оль, есть три рифмы на -олу (*виолу*, *Эолу*, *произволу*): и подчинение их «произволу» демонстрируется ещё и вольным обращением с

деепричастным оборотом: *подчиняясь рифмы произволу, мне всё равно...* В русском языке местоимение, обозначающее субъекта чувства, в дательном падеже (*мне*) «не может контролировать деепричастие» [Тестелец 2001: 332]. Такие конструкции встречаются нередко [Ферран 2006: 36], но, по-видимому, всё же осознаются как существующие на грани нормативности. Исследуя употребление деепричастия в XVII–XIX вв., Э. И. Коротаева приходит к следующему выводу: «Хотя ... возможны сочетания деепричастного оборота с безличными предложениями различной структуры, вполне нормативными могут быть признаны лишь деепричастия при безличном сказуемом, выраженном неопределенной формой» [Коротаева 1959: 92–93], см. также [Ицкович 1982: 140–141]. Интересно, что подобные эксперименты с деепричастиями характерны для М. Цветаевой. Наблюдения за её стихотворениями позволили О. Г. Ревзиной сделать следующее замечание, которое можно отнести и к стихотворению Георгия Иванова: «в тех случаях, когда деепричастный оборот присоединяется к неглагольному предикату, резко повышается значимость добавочных семантических связей между главным и второстепенным сказуемым ...; при этом деепричастный оборот называет чаще всего действие, явившееся основанием того состояния, которое передается предикатом» [Ревзина 1983: 227] (пример, который приводится в подтверждение этого замечания, близок разбираемому нами: *Остолбеневши, как бревно, ... Мне все – равны, мне всё – равно* (М. Цветаева)).

Семантический эксперимент:

Вот более иль менее
Приехали в имение.
Вот менее иль более
Дорожки, клумбы, поле и
Все то, что полагается,
Чтоб дачникам утешиться:
Идет старик – ругается,
Сидит собака – чешется.

И более иль менее –
На всем недоумение.

(«Вот более иль менее...» (339))

Тему стихотворения можно обозначить повторяющимся в нём словом *недоумение* («состояние, вызванное непониманием, неясностью чего-л.», «затруднение, сомнение, возникающее из-за чего-л. неясного, непонятного» [МАС]). В разных вариантах присутствующее в тексте выражение *более или менее* («до известной степени, отчасти» [МАС]) с первых же строк используется с нарушением норм общелитературного языка. Ненормативность *Вот более иль менее Приехали в имение* ощущается сразу и значительно усиливает создающееся ощущение недоумения. Почему так происходит?

События, которые в нормальной картине мира могут быть восприняты только однозначно (или приехали, или нет), показываются как неопределённые. «Более или менее» относится в стихотворении к событийному предикату и к предикатам тождества. Событийный предикат, действие – *приехали*. «Приехать ... прибыть куда-л., достичь какого-л. места...» [МАС]. Результат действия «приехать» – оказаться в каком-либо месте. Но «оказаться где-либо более-менее (т. е. частично)» невозможно. Тот же ход рассуждений можно применить к предикатам тождества (*вот ... дорожки...*, т. е. «вот это, что я вижу, является дорожками»): невозможно частично относиться к какому-либо классу предметов, обозначаемых конкретными именами (*Вот менее иль более Дорожки, клумбы, поле...*).

Строятся языковые конструкции, которые невозможно ясно понять. У читателя вызывается ощущение недоумения, аналогичное тому, которое описывается в стихотворении.

Чем оправданы такие эксперименты? Рассмотренные выше отступления от нормы иллюстрируют содержательный план стихотворения. В обоих случаях имеет место изоморфизм – «соответствие в структуре лит<ературного> текста между планом содержания и планом выражения; в более широком понимании – корреспондирование друг другу разных уровней произведения» [ЛитЭС: 119]. Принцип выделения иконических знаков – «на основе подобия означающего и означаемого» [ЛЭС: 168] – был предложен Ч. Пирсом. Р. Якобсон, отмечая значимость работ Пирса, рассматривал основанное на фактическом подобии соотношение означающего и означаемого на различных примерах и показал, что оно играет значительную роль не только в поэзии, но и в структуре языка в целом

[Якобсон 1983]. В нашей работе используется термин «иконизм» (а не «изоморфизм»), так как изоморфизм относится к более широкому ряду явлений и по внутренней форме менее связан с созданием образного представления, которое имеет место в подобных случаях.

Проявления иконизма для поэтического текста вполне традиционны и охватывают широкий круг явлений: звук, графику, словообразование, синтаксис, композиционные принципы построения текста [Nänny, Fisher: 1999], [Fischer, Nänny: 2000], [Muller, Fischer: 2003], [Maeder, Fischer, Herlofsky: 2004], [Verdonk 2005], [Tabakowska, Ljungberg, Fischer: 2007].

Рассматривая иконизм на фонетическом уровне, чаще всего говорят о звукоподражании. Например, в стихотворении Б. Пастернака «Музыка» в строках *По крышам городских квартир Грозой гремел полет валькирий* сочетание взрывного и дрожащего согласных, [г] и [р]/[р'], отчасти имитирует звучание оперы Вагнера, а отчасти – грозы. Известны и проявления иконизма в синтаксисе. Так, в XXXVIII строфе седьмой главы «Евгения Онегина» впечатление пронесшихся мимо возка московских улиц передаётся длинным рядом коротких однородных членов (*Мелькают мимо будки, бабы, Мальчишки, лавки, фонари, Дворцы, сады, монастыри... и т.д.*). Говоря о фонетических явлениях, Б.В. Томашевский замечает, что «факты звуковой организации речи ... еще недостаточно изучены, чтобы можно было построить стройную теорию эвфонии» [Томашевский 1996: 98], а комментаторы процитированного издания (С.Н. Бройтман при участии Н.Д. Тamarченко) добавляют: «Такая теория до сих пор не создана...» [Томашевский 1996: 315]. Проявления иконизма в рассматриваемом сборнике Георгия Иванова расширяют и дополняют наши знания об этом принципе создания образа. Особенно интересны такие факты в области звукописи, не равной звукоподражанию, а также иконизм на других языковых уровнях.

1. Фонетический уровень

Один из случаев использования фонетического уровня стиха для иконического изображения содержания упомянут в исследовании И. Агуши. Речь идёт о стихотворении из сборника «Портрет без сходства» (1950) – «Как вы когда-то разборчивы были...» (336). В нём ключевые строки *Ласково кружимся в вальсе*

загробном На эмигрантском балу поддерживаются дактилическим ритмом стихотворения, который соотносится с ритмом вальса [Agushi 1970: 145].

Рассмотрим ещё одно, менее заметное проявление иконической стратегии в фонетике.

Солнце село, и краски погасли.	Ну, а все-таки, милая тучка,
Чист и ясен пустой небосвод.	Я тебя в это сердце возьму.
Как сардинка в оливковом масле,	
Одинокая тучка плывет.	Много в нем всевозможного хлама,
	Много музыки, мало ума,
Не особенно важная штучка	И царит в нем Прекрасная Дама,
И, притом, не нужна никому,	Кто такая – увидишь сама.

(«Солнце село и краски погасли...» (352))

Первая строфа представляет повседневность, «грубую реальность». Простые предложения, разговорность, выраженная на лексическом уровне (*штучка, не особенно, притом, а всё-таки*), бытовое сравнение (*Как сардинка в оливковом масле, Одинокая тучка плывет*), диалогичность (*Ну, а все-таки, милая тучка*) в первых двух строфах характеризуют лирического субъекта как включённого в бытовую картину мира. Тучке даже даётся утилитарная оценка: *не нужна никому*. Благодаря явному несоответствию традиционно принятого стиля описания подобных объектов (ср. *Тучки небесные, вечные странники*) и такому подчёркнутому бытовизму создаётся сниженный образ, выдающий ироническое отношение лирического субъекта стихотворения к принципам традиционной поэзии. Для его картины мира характерна нарочитая приземлённость, прагматизм.

Во второй строфе происходит переключение во внутренний мир «я» (*Я тебя в это сердце возьму*). И неожиданно этот мир оказывается устроенным по-другому: в нём царит любовь (*Прекрасная Дама*), которая освещает всё музыкой и поэзией (*Прекрасная Дама* – это и отсылка к Блоку). Разговорность не исчезает (*всевозможного хлама, увидишь сама*): иначе, вероятно, возникла бы отчуждённость. Но появляется музыкальность.

Эта музыка слышна читателю. Двум посвящённым ей строкам музыкальное звучание придаёт анафора (*Много в нем... Много музыки...*), ассонанс и аллитерация: на 8 фонетических слов приходится 4 ударных [о] и 3 ударных [а],

при этом в каждом фонетическом слове повторяется звук [м]. Фонетический уровень – уровень звука. И он ярко выделяется именно тогда, когда речь идёт о музыке.

2. Синтаксический уровень

Друг друга отражают зеркала,
Взаимно искажая отраженья.

Я верю не в непобедимость зла,
А только в неизбежность пораженья.

Не в музыку, что жизнь мою сожгла,
А в пепел, что остался от сожженья.

(«Друг друга отражают зеркала» (288))

Здесь идея отражения проявляется в синтаксическом параллелизме второй и третьей строфы и в самом «зеркальном» построении этих строф, основанном на противопоставлении: в каждой строфе одна строка – отрицание, другая – некое утверждение.

К этому же разделу относится первый разобранный в параграфе пример (««Желтофиоль» – похоже на виолу...»). Ещё один пример реализации иконической стратегии можно обнаружить в стихотворении «Строка за строкой. Тоска. Облака...» (441), где «завершающие текст оборванные автоцитаты служат иконическим изображением угасающего сознания» [Тарасова 2009].

3. Семантика

Теперь, когда я сгнил и черви обглодали
До блеска остов мой и удалились прочь,

...

Мне исковеркал жизнь талант двойного зренья...

(«Теперь, когда я сгнил и черви обглодали...» (346))

В первой же строке возникает расслоение лирического субъекта на умершее «тело» и некое сохранившееся «я», мыслящее и говорящее. Здесь проявляется двойное зрение, упомянутое во второй строфе.

Мелодия становится цветком,

...

Проходит тысяча мгновенных лет,
И перевоплощается мелодия
В тяжелый взгляд, в сиянье эполет,
В рейтузы, в ментик, в «Ваше благородие»,
В корнета гвардии – о, почему бы нет?..

Туман... Тамань... Пустыня внемлет Богу.
– Как далеко до завтрашнего дня!..

И Лермонтов один выходит на дорогу,
Серебряными шпорами звеня.

(«Мелодия становится цветком» (350))

В стихотворении постепенно реализуется идея перевоплощения. Сначала в тексте появляются отдельные детали, отсылающие к возможному восприятию внешнего облика и к биографии М. Ю. Лермонтова (*тяжелый взгляд, сиянье эполет, рейтузы, ментик...*). Читатель уже может начать догадываться, что речь идёт о конкретном человеке. Затем появляются отдельные слова – аллюзии на лермонтовские тексты (*Туман... Тамань...*). Они переходят в точную цитату (*Пустыня внемлет Богу*). И, наконец, прямое название: в текст стихотворения входит зримый образ (*И Лермонтов один выходит на дорогу*) – воплощение музыки (*Серебряными шпорами звеня*).

Важно обратить внимание на отношение к языку, которое проявляется в проанализированных текстах. Как обычно и бывает у Георгия Иванова, приёмы, связанные с иконичностью, в последнем прижизненно составленном сборнике не кажутся резко выделяющимися, авангардистскими. Два эксперимента на грани нормативности не нарушают общего впечатления – связи стихотворений сборника с классической поэтической традицией. Исследование иконических приёмов в широком поэтическом контексте позволит больше сказать об этой связи, здесь же ограничимся указанием на то, что их выделение позволяет лучше понять процессы эволюции внутри поэтического идиолекта Георгия Иванова и увидеть один из принципов организации его стихотворений.

§ 2.5. Выводы

В главе рассмотрены поэтические стратегии языковой личности, действующие на уровне текста и его взаимодействия с другими текстами. Эти стратегии реализуются на самых разных уровнях строения текста: от фонетического до синтаксического, неизменно включая различные семантические эффекты.

Примером основополагающих стратегий, проявляющихся в разных стихотворениях на разных уровнях, но, тем не менее, действующих на основе одного и того же принципа, может являться иконическая стратегия, сопоставляющая явления текста с явлениями мира. В лирике Георгия Иванова эта стратегия активизируется в поздний период, что указывает на появляющуюся в это время стратегию обнажения приёма. Наряду со стратегией более чёткого оформления цитат, способствующей их выделению и опознанию и превращающей некоторые поздние стихотворения в подобия центонов, иконическая стратегия активизирует внимание к форме текста. К тому же, иногда её проявления граничат с нарушением нормативности, дополнительно привлекая внимание к соответствующему текстовому элементу. Отступление от нормы в том или ином виде (грамматическом, как в случае с иконической стратегией, или словообразовательном, как в случаях неологизмов и оживления внутренней формы в «Посмертном дневнике») также свидетельствует о том, что выделение принципов поэтической организации текста становится самостоятельной ценностью.

В ранней поэзии сложная структура интертекстуальных связей создана таким образом, что стихотворения Георгия Иванова становятся естественным продолжением предшествующей и современной ему традиции, вливаясь в неё и поддерживая классические стратегии, присутствующие в дискурсе, их органичным для текста воспроизведением и сочетанием. В поздней поэзии эти принципы сохраняются, но они дополняются постановкой той или иной стратегии, того или иного приёма в выделенную позицию, которая маркирует их ценность для языковой личности. Искусство уже не просто воздух, которым дышат, не особенно задумываясь о его составе. Это одна из основ поэтического мира, поставленная в позицию осмысления.

Благодаря такому особому положению интертекстуальные элементы оказываются достаточно выделенными, для того чтобы восприниматься как участники диалога. Поэтому и языковая личность кажется более очерченной. Стратегии по-

этического дискурса, сохраняющиеся с раннего периода, воспринимаются как фон, а выделяющиеся элементы наряду с другими стратегиями формируют ощущение присутствия оригинального авторского «я».

Одним из организующих центров в стихотворении является лирический субъект, его связь с различными фрагментами поэтического мира и его соотношение с теми типами субъекта, которые уже сформированы в дискурсе.

Для ранней лирики характерно широкое использование чужой речи при создании образа лирического субъекта. В ней частотны позиционные и ролевые «я»-субъекты. Несколько основных типов ролевых субъектов можно условно обозначить как «фольклорный», «мечтательный пастух», «восточный влюблённый», «инок». Анализ текстов, в которых представлены эти типы, позволяет понять некоторые принципы взаимодействия с дискурсом, характерные для Георгия Иванова. В ранний период стратегия стилизации оказывается, по терминологии М. М. Бахтина, стратегией вариации, которая, сохраняя нейтральную основу, близкую собственно авторскому стилю (настолько, насколько его возможно выделить), позволяет включить интертекстуальные элементы, утверждая тем самым их эстетическую и иную ценность.

В поздней лирике постепенно выделяется чистый «я»-субъект, который со временем всё более наделяется биографическими чертами внетекстового автора. Отметим при этом, что черты единства лирического субъекта обнаруживаются на протяжении всего творчества.

Одной из черт, объединяющих разные периоды идиолекта и формирующих единого внутреннего отправителя, является тема раздвоенности «я»-субъекта. В стихотворениях с позиционным «я»-субъектом – актёром она проявляется на коннотативном уровне, в композиции, в сюжетной линии, объединяющей несколько текстов. В эмигрантский период она также может проявляться на разных текстовых уровнях, в композиции, а может выражаться в тексте явным образом: *Мне исковеркал жизнь талант двойного зренья...*

Заключение

В настоящей работе предложен вариант описания языковой личности как совокупности когнитивных, текстовых и интертекстуальных стратегий в идиолекте Георгия Иванова. Различные стратегии, понимаемые как комплексы речевых действий, воплощают возможности языковой личности реализоваться в идиолекте через выбор и сочетание языковых средств, предложенных дискурсом, и внесение в него новых элементов или принципов их соединения. В основе избранного для исследования идиолекта лежат общеязыковые и общепозитические стратегии. Такой тип идиолекта представляет особенную трудность для описания – ведь стиль иногда определяют как сумму отклонений от нормы [Kjetsaa 1983: 1], а здесь дифференциальные признаки сложно выделить в сливающихся с общепозитическим языком текстах. Но он же представляет и особенный интерес: это богатый материал для изучения стратегий, характерных для поэтического языка первой половины XX века.

Исследование проводилось на материале 450 стихотворений 9 основных сборников, составленных самим поэтом и представляющих всё творчество Георгия Иванова в развитии («Отплыть на о. Цитеру» – 1912 г., «Памятник славы» – 1915 г., «Вереск» – 1916 г., «Лампада» – 1922 г., «Сады» – 1923 г., «Розы» – 1931 г., «Отплытие на остров Цитеру» – 1937 г., «Портрет без сходства» – 1950 г., «1943–1958. Стихи» – 1958 г.), а также цикла «Посмертный дневник» (1958 г.). Кроме того, для полноты описания различных стратегий в настоящей работе привлекались и несколько стихотворений, не вошедших в сборники.

Когнитивные стратегии языковой личности, связанные с получением, хранением и передачей знания в языке, представлены через описание поэтического мира: зрительно воспринимаемых объектов и их характерных свойств и типологии вошедших в поэтический мир ситуаций.

Первая составляющая рассматривалась сквозь призму важнейшей когнитивной способности к зрительному восприятию, которая, как неоднократно отмечалось в различных работах, является одной из ведущих в идиолекте Георгия Иванова. Для этого было предложено деление модусов восприятия на актуальный (ситуации непосредственного восприятия) и неактуальный. Сравнительный анализ объектов, попадающих в разные модусы, проводился на

основании составленных по сборникам частотных словарей и распределения лексики по тематическим полям. Такой метод работы позволил увидеть как некоторые общие свойства зрительно воспринимаемых объектов, так и специфические характеристики отдельных групп и модусов восприятия.

В идиолекте Георгия Иванова повторяющимися с большой степенью частотности оказываются номинации базового уровня (*звезда, цветы, снег*), спецификация наблюдается в тематических группах «цветы», «камни», «ткани», «одежда», «человек», «животные», «природные явления», а также в цветообозначениях. В разные периоды спецификация проявляется по-разному. В ранних сборниках актуальный и неактуальный модус наполнены схожими объектами, общность которых в том, что многие из них мало связаны с бытом России начала XX века. Особенно это характерно для «Отплыть на о. Цитеру», где представлены драгоценные камни (*аквамарины, аметисты, жемчуга* и т.д.), роскошные ткани (*парча, бархат, кружево*), различные предметы (*венки, свирели, порфира*). В «Вереске» к ним примешиваются и бытовые предметы, особенно связанные с театральной темой и изображением усадеб (появляются поля «пища» и «питьё», а также, например, разные породы собак). Начиная с «Памятника славы», контекстов с актуальным модусом становится меньше, чем с неактуальным. В целом, в «Лампаде» и «Садах» поэтический мир в актуальном модусе, т. е. то, что непосредственно окружает субъекта восприятия, связан с помещением, предметами искусства или улицами и площадями Петербурга (часто повторяются детали интерьера – *окно, ковёр, стены, кресла* и т. д., обозначения произведений искусства – *бюст, литографии, заставки* и т. д.). Неактуальный модус более экзотичен. В обоих модусах множество разнообразных цветов и оттенков (скажем, *жёлтый* может быть и *лимонным, и янтарно-золотым*). В «Розах» происходят существенные изменения: актуальный модус резко сокращается в объёме, к тому же, в нём становится заметно меньше тематических групп. Среди цветов количественно резко выделяются розовый, синий (и голубой) и чёрный. Неактуальный модус формирует пласт символических употреблений предметных имён и признаков, которые теряют некоторые общеязыковые свойства. Это *звёзды*, которые могут быть *ледяными*, они персонифицируются (*пустые очи звёзд бессмертных*); розы, предметные очертания которых становятся неважными (*над*

закатами и розами); цвет может приписываться абстрактным сущностям (*синее торжество*) и т.д.

В поздних сборниках актуальный модус всё больше ограничивается бытовым окружением человека. Однако это уже не прежний усадебный мир, который уходит в неактуальный модус (*имение, кабинет, аллея*), а обычная комната (*одеяло, кровать*) и улица (*дорожки, скамейка, рынок*). Неактуальный модус включает мир в ненаблюдаемых локусах (особенно Россия – *церковка, снег* и т. д.) и особое внеземное пространство, в котором как зрительно воспринимаемые объекты находятся экзистенциальные отвлечённые понятия, наделённые способностью самостоятельного существования (*сияние, торжество*).

Вторая составляющая поэтического мира – типология ситуаций – рассматривалась путём исследования семантических типов предикатов, представленных в идиолекте.

Из всех сборников, кроме «Отплытия на остров Цитеру» (1937 г.), в котором новых стихотворений так немного, что он не составляет статистически значимой целостности, были выписаны предикаты (общим числом 5065) и определён их тип по классификации Ю. Д. Апресяна [Апресян 2006: 75–110].

Количественный анализ семантических типов предикатов позволил обнаружить, что во всех поэтических сборниках Георгия Иванова общее число предикатов по отношению к числу словоупотреблений в том же объёме колеблется в небольших пределах 17–21 %. Сравнение с М. Ю. Лермонтовым, В. Ходасевичем, И. Бродским, давшее те же результаты, указывает на возможное существование константы содержания предикатов в поэтическом тексте. Среди разных типов в идиолекте Георгия Иванова наиболее частотны предикаты состояния (в среднем 22,6 %), действия (20,8 %), процесса (16,1 %). Данные по отдельным типам предикатов показывают возможную вариативность показателей для идиолекта Георгия Иванова, а также, отчасти, поэтов, привлечённых для сравнения. Эти данные интерпретируются в соответствии с особенностями того или иного сборника Георгия Иванова.

Анализ предикатов также показал, что поэтический дискурс может предлагать структурирование ситуаций, альтернативное общеязыковому. Имеются в виду языковые конструкции, содержащие предикат, который специфически

сочетается со своими актантами: одна и та же ситуация будет в общенациональном языке и в поэтическом языке представлена по-разному. Например, *слышен шорох тростников* и *шепчут тростники*, *мне очень грустно – сердце тонет в печали*. При этом выделяются типы ситуаций, которые чаще других получают альтернативное выражение, а также такие семантические типы предикатов, которые характерны именно для поэзии. Одним из самых специфически поэтических типов оказались предикаты воздействия, используемые для создания описаний природы и состояний человека (*знать, золотить, отуманить, одолевать* и т. д.). Соответствующие контексты нередко включают коммуникативные фрагменты или иные интертекстуальные элементы, характерные для поэтического дискурса (например, метафоры «жизнь – горение», «жизнь – путь»). Это позволяет предположить, что такая стратегия является общепозетической. Одновременно она связывает воедино разные периоды творчества Георгия Иванова: её проявление со временем уменьшается, но не исчезает совсем, тем самым сохраняя в идиолекте преимущество.

Текстовые и интертекстуальные стратегии рассматривались совместно, поскольку в построении текста почти всегда присутствуют интертекстуальные элементы, используются те или иные стратегии, уже существующие в дискурсе. В качестве организующего начала текста изучалась коммуникативная структура идиолекта, в особенности – «я»-субъект, который объединяет все три типа стратегий, являясь необходимым центром поэтического мира, «основным „фокусом“ дискурса» [Степанов 2001: 34]. Представление о важнейшей роли познающего субъекта в дискурсе лежит и в основе проведённого анализа типов связи частотных фрагментов, содержащих описание зрительно воспринимаемого мира и эмоциональной реакции субъекта. Текстовая связь этих фрагментов осуществляется в идиолекте Георгия Иванова с использованием следующих средств: одновременной реализации в стихотворении нескольких значений многозначного слова; экспликации коннотативных смыслов, в том числе интертекстуальных; метафоры, приписывающей окружающей среде человеческие чувства; звуковым сближениям слов; синтаксическому параллелизму.

Результаты анализа модусов и текстовых, а также интертекстуальных стратегий позволяют увидеть одну из стратегий, развивающихся в идиолекте.

Обнаруженная на уровне модусов удалённость воспринимающего субъекта от быта, восточные, сказочные мотивы в петербургский период соответствуют набору масок – ролевых и позиционных «я»-субъектов, широкому использованию «чужой речи» – на уровне текстовых и интертекстуальных стратегий. В поздний же период формируется единый субъект (чистый «я»-субъект) и однородное пространство актуального модуса. Локализация воспринимающего субъекта достаточно чётко восстанавливается по контекстам актуального модуса. Россия / Петербург сменяются Парижем / Ниццей, превращая биографию внетекстового автора в основу общности двух периодов творчества. Эти особенности входят в стратегию формирования внутреннего отправителя, единого для идиолекта.

Соединение разных проанализированных стратегий формирует картину изменений в идиолекте. Данное исследование подтверждает выводы предшествующих работ о выделении двух периодов творчества Георгия Иванова, поэтика которых во многом различна, но и позволяет увидеть стратегии, соединяющие идиолект в единое целое.

Поэтический мир петербургского периода – это условная действительность, совмещающая ряд существующих в дискурсе вариантов. Формирование лирического героя лишь намечается: не определён набор объектов, окружающих его в актуальном модусе; в сборниках проходит ряд позиционных и ролевых «я»-субъектов; интертекстуальные стратегии являются неотделимой основой текстовой ткани, которая предстаёт естественным продолжением поэтического дискурса. Одновременно складываются и черты, которые будут развиваться в дальнейшем. Так, очерчивается локус *Россия* (с центром – *Петербург*), который в позднем периоде переместится в неактуальный модус, однако сохранится как важный фрагмент поэтической действительности и даже приобретёт ещё большую значимость. В «я»-субъекте может быть заложена трагическая раздвоенность, появляющаяся благодаря искусному использованию различных лексических и синтаксических средств, композиционным приёмам. Это одно из следствий постоянно присутствующего принципа неопределённости, принципиальной многозначности как ярких качеств семантики раннего периода. Эти качества, воплощение которых было актуальной тенденцией в поэзии Серебряного века, также свидетельствуют о естественной принадлежности раннего творчества

Георгия Иванова современному ему поэтическому дискурсу. Это свойство позже войдёт в круг характерных качеств лирического героя и будет проявляться в различных стратегиях языковой личности.

Поэтический мир эмигрантского периода представляет собой соединение бытового пространства лирического героя, недоступного ему пространства России и надмирного пространства экзистенциальных сущностей, которые постоянно присутствуют в его жизни.

Бытовой слой создаётся стратегиями разных типов. Во-первых, отбором объектов в актуальном модусе. Во-вторых, становится меньше специфически поэтических способов представления ситуаций, которые прежде маркировали всю внутритекстовую действительность как поэтическую. Далее, на текстовом уровне значительную роль играет стилистический смысл 'разговорность'. В коммуникативной структуре формируется чистый «я»-субъект. Интертекстуальные стратегии отступают: индивидуально-авторская стратегия в данном случае определяется теми ситуациями, связанными с биографией затекстового, реального автора, которые ложатся в основу текста.

Более значимыми интертекстуальные элементы становятся для особого пространства экзистенциальных сущностей (*сияния, мирового торжества*), а также вопросов об искусстве (*музыке*), которое обладает схожими с ними свойствами. Этот слой можно назвать философским. Такое надмирное пространство (*бесконечность, междупланетный омут*) вместе с альтернативным локусом – Россией – определяют постоянное раздвоение лирического героя и поэтического мира идиолекта. Анализ модусов и предикатных модификаций показывает оформление описанного символического пространства. При этом проведённое сопоставление модификаций предикатов внутри актуального модуса указывает на преобладание в поздний период модуса неактуального. На текстовом уровне это оформляется как преобладание фрагментов действительности, отличных от окружающих лирического героя в его обыденной жизни, или различные нарративные стратегии, которые переводят текст в прошедшее время и маркируют его принадлежность к литературе. Среди предикатов уменьшается количество традиционно поэтических воздействий и проявлений, расширяется область абстракций – тождества и существования. На текстовом уровне

наблюдается также актуализация формы (в иконической стратегии), а значимой характеристикой интертекстуальности становится оформление интертекстуальных элементов как отграниченных, эксплицитно «чужих».

Поэтический дискурс, таким образом, оказывается в позиции осмысления, выделенного собеседника в диалоге. Языковая личность уже не растворяется в нём, поддерживая его существование искусной комбинацией прежде созданных стратегий, в которые вносятся индивидуальные черты. Сочетание общепоэтических и индивидуально-авторских стратегий создаёт поэтическую действительность, где материал дискурса активно используется как видимая основа, которая осмысливается как необходимое условие существования языковой личности.

Среди перспектив исследования можно назвать следующие. Сравнение с другими идиолектами позволило бы выстроить картину распределения актуального и неактуального модусов в поэтическом, а, возможно, и в других типах дискурса. Было бы интересно исследовать не только русский поэтический дискурс. Так, польская поэзия характеризуется приблизительно такое же общепоэтической лексикой, что и русская (дождь, глаз, звезда, ветер, земля и т.д. [Śliwiński 2006]). Вероятно, нечто подобное в целом характерно для европейской поэзии. Здесь встаёт множество вопросов о том, что присуще поэтическому дискурсу как части европейской культуры, а с расширением за её пределы – как таковому и т.д.

Остаются задачи выделения ключевых, а не просто тематических слов [Guiraud 1954: 64]. Интересное направление задаёт польский исследователь Владислав Сливинский, анализирующий специально выделяемые поэтические именные конструкции в польской поэзии XVI–XX вв.: «Przez poetyckie konstrukcje nominalne (PKN) należy rozumieć połączenia przymiotników (synchronicznie niemotywowanych) z rzeczownikami, niewystępujące w społecznym uzusie językowym i ograniczone dystrybucyjnie do tekstów wierszowanych»¹ [Śliwiński 2006: 23]. Он приходит к выводу, что количество поэтизмов увеличивается со временем: возрастает частотность специфических для поэтического языка именных

¹ «Под поэтическими именными конструкциями следует понимать такие сочетания прилагательных (не мотивированных синхронно) с существительными, которые отсутствуют в коллективном языковом узусе и употребляются ограниченно – в стихотворных текстах».

словосочетаний. Т. е. поэтический дискурс постепенно узаконивает определённые когнитивные операции, фиксирует фрагменты поэтического мира.

Широкие исследования поэтического дискурса могут более точно выявить текстовые закономерности, соотносимые с использованием разных типов предикатов, а также подтвердить или опровергнуть гипотезу о существовании константы, связанной с содержанием предикатов в поэтическом тексте.

Список литературы

Источники

1. Баратынский Е.А. Стихотворения. Проза. Письма. М., 1983.
2. Бродский И. Сочинения в четырёх томах. Том 2. Сост. Г. Ф. Комаров. СПб., 1992.
3. ГИ – Иванов Г. Стихотворения / Вступ. ст., подг. текста, состав., примеч. А. Ю. Арьева (Новая Библиотека поэта). СПб, 2005.
4. Жуковский В. А. Сочинения / подг. текста и прим. В. П. Петушкова. М., 1954.
5. Иванов Г.В. Собрание сочинений: В 3-х т. Т. 1. Стихотворения. М, 1994.
6. Иванов Г.В. Стихотворения. Третий Рим. Петербургские зимы. Китайские тени. / сост., коммент., послесл. Н.А.Богомолова. М., 1989.
7. Кузмин М. Избранные произведения / Сост., подгот. текста, вступ. ст., коммент. А. Лаврова, Р. Тименчика. Л.,1990.
8. Лермонтов М. Ю. Полное собрание сочинений / Ред. Б. М. Эйхенбаума. Т. 1. Стихотворения. Л., 1939.
9. Пастернак Б.Л. Полное собрание сочинений: В 11 т. Т. II. Спекторский. Стихотворения 1930–1959. М., 2004. [Пастернак, II: 174–175]
10. Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 10 т. / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. дом); Текст проверен и примеч. сост. Б. В. Томашевским. 4-е изд. Л., 1977—1979. Т. 5. Евгений Онегин. Драматические произведения. 1978.
11. СофтФорум, Уголок астронома-любителя.
URL: <http://www.softboard.ru/index.php?showtopic=53484&view=findpost&p=410588>
12. Тютчев Ф. И. Полное собрание стихотворений / Вступ. ст. Н. Я. Берковско-го; Сост., подгот. текста и примеч. А. А. Николаева. Л., 1987. 448 с.: ил. (Б-ка поэта. Большая серия).
13. Тютчев Ф. И. Стихотворения. М., 1986.
14. Ходасевич В. Стихотворения / Вступ. статья Н. А. Богомолова, сост., подг. текста и примеч. Н. А. Богомолова и Д. Б. Волчека (Б-ка поэта. Большая сер.). Л., 1989.
15. Национальный корпус русского языка. URL: <http://www.ruscorpora.ru/>
16. Яндекс. URL: <http://www.yandex.ru/>

Словари

1. БАС – Словарь современного русского литературного языка / Ин-т русского языка АН СССР. – М.; Л., 1948–1965. Т. 1–17.
2. Даль – Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка. В 4-х тт. М., 1999.
3. Золотова Г. А. Синтаксический словарь: Репертуар элементарных единиц русского синтаксиса. М., 1988.
4. Квятковский А. П. Поэтический словарь / Науч. ред. И. Роднянская. — М., 1966.
5. КСК – Краткий словарь когнитивных терминов. Под общей редакцией Е. С. Кубряковой. М., 1996.
6. Лерм. – Лермонтовская энциклопедия / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом); Науч.-ред. совет изд-ва «Сов. Энцикл.». М., 1981.

7. ЛитЭС – Литературный энциклопедический словарь. М., 1987.
8. ЛЭ – Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов: В 2-х т. М.; Л., 1925. Т. 2. П–Я.
9. МАС – Словарь русского языка: В 4-х т. / АН СССР, Ин-т рус. яз.; Под ред. А. П. Евгеньевой. – 2-е изд., испр. и доп. – М., 1981–1984.
10. НОСС – Новый объяснительный словарь синонимов русского языка / Под общ. руководством акад. Ю.Д. Апресяна. М., 2004.
11. Орехов Б. В. Идеографический словарь языка французских стихотворений Ф. И. Тютчева. Уфа, 2004.
12. СлС – Словарь синонимов русского языка. В 2тт. Гл. ред. А.П.Евгеньева. Л., 1970–1971.
13. СО – Ожегов С. И. Словарь русского языка. М., 1991.
14. Тарасова И. А. Словарь ключевых слов поэзии Георгия Иванова. Саратов, 2008.
15. Языкознание. Большой энциклопедический словарь. М., 2000.

Литература

1. АГ80-I – Русская грамматика. Т. I. Фонетика. Фонология. Ударение. Интонация. Введение в морфемику. Словообразование. Морфология. М., 1980.
2. АГ80-II – Русская грамматика. Т. II. Синтаксис. М., 1980.
3. Алекова Е. А. Поэзия Георгия Иванова периода эмиграции: (Пробл. творч. эволюции): Дис. ... канд. филол. наук. М., 1994.
4. Алпатов В. М. История лингвистических учений: Учеб. пособие. М., 2005.
5. Апресян В. Ю. Словарная статья глагола *ГОРЕТЬ* // Семиотика и информатика. Вып. 32. М., 1991. С. 16–33.
6. Апресян 1995а – Апресян Ю. Д. Коннотация как часть прагматики слова // Апресян Ю. Д. Избранные труды. Том II. Интегральное описание и системная лексикография. М., 1995. С. 156–177.
7. Апресян 1995б – Апресян Ю. Д. Образ человека по данным языка: попытка системного описания // Избранные труды. Т. II. Интегральное описание языка и системная лексикография. М., 1995. С. 348–388.
8. Апресян 1995в – Апресян Ю.Д. Языковая аномалия и логическое противоречие // Апресян Ю.Д. Избранные труды, том II. Интегральное описание языка и системная лексикография. М., 1995. С. 598 – 621.
9. Апресян 2006 – Языковая картина мира и системная лексикография / Отв. ред. Ю. Д. Апресян. М., 2006.
10. Арлаускайте Н. Проект когнитивной поэтики: дисциплинарные границы // *Literatūra* 2004, 46(2). Pp. 1–9.

11. Арутюнова Н. Д., Ширяев Е. Н. Русское предложение. Бытийный тип: структура и значение. М., 1983.
12. Арутюнова Н. Д. Язык и мир человека. М., 1999.
13. Арутюнова Н. Д. Образ, метафора, символ в контексте жизни и культуры // *Res Philologica*. Филологические исследования. Памяти академика Георгия Владимировича Степанова / Отв. ред. Д. С. Лихачёв. М., 1990. С. 71–88.
14. Арьев А. Ю. Пока догорала свеча (О лирике Георгия Иванова) // Георгий Иванов. Стихотворения. СПб., 2005. С. 5–108.
15. Бабаева К. Б. Однофункциональные предикаты, их типы и роль в прозе В. Набокова. Дис. ... канд. филол. наук. Петрозаводск, 2001.
16. Бабушкин А. П. «Возможные миры» в семантическом пространстве языка. Воронеж, 2001.
17. Баевский В. С. Лингвистические, математические, семиотические и компьютерные модели в истории и теории литературы. М., 2001.
18. Баевский В.С., Романова И.В., Самойлова Т.А. Тематические парадигмы русской лирики XIX—XX вв. // *Известия АН. Сер. лит. и яз.* Т. 59, № 6. М., 2000. С. 19–30.
19. Баишева З. В. Языковая личность судебного оратора Анатолия Федоровича Кони. Автореферат дис. ... доктора филологических наук. Уфа, 2007.
20. Баранов А. Н., Добровольский Д. О. Постулаты когнитивной семантики // *Известия АН. Сер. лит. и яз.* Т. 56. М., 1997. № 1. С. 11–21.
21. Бахтин 1979а – Бахтин М. М. Проблема речевых жанров // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 237–280.
22. Бахтин 1979б – Бахтин М. М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 281–307.
23. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе // *Эпос и роман*. СПб, 2000. С. 11–193.
24. Бахтин М.М. Слово в романе // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 72–233.
25. Безяева М.Г. Семантика коммуникативного уровня звучащего языка. М., 2002.

26. Бергельсон М. Б., Кибрик А. Е. Прагматический «принцип Приоритета» и его отражение в грамматике языка // Известия АН СССР. Сер. лит. и яз. Том 40. Вып. 4. М., 1981. С. 343–355.
27. Богомолов Н. А. Жизнь и поэзия Владислава Ходасевича // Ходасевич В. Стихотворения. Л., 1989. С. 5–48.
28. Богомолов Н. А. Талант двойного зренья // Иванов Г.В. Стихотворения. Третий Рим. Петербургские зимы. Китайские тени. – М., 1989. С. 503–523.
29. Богомолова Н. К. Семантика синтаксиса в поэтических текстах И. Бродского (на материале сложноподчиненных предложений). Дис. ... канд. филол. наук. М., 2005.
30. Брагина Н.Г. Память в языке и культуре. М., 2007.
31. Булыгина Т. В. К построению типологии предикатов в русском языке // Семантические типы предикатов. М., 1982. С. 7–85.
32. Булыгина Т.В., Шмелёв А.Д. Языковая концептуализация мира (на материале русской грамматики). М., 1997.
33. Василевская А. Л. Семантическая структура поэзии Георгия Иванова: тематика и образный мир: Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Смоленск, 2008. Систем. треб.: Microsoft Word. URL: <http://www.smolgu.smolensk.ru/vasilevsk.doc>
34. Веселовский А. Н. Из поэтики розы // Веселовский А. Н. Избранные статьи. Л., 1939. С. 132–139.
35. Виноградов В. В. О языке художественной литературы. М., 1959.
36. Виноградов В. В. Избранные труды. О языке художественной прозы. М., 1980.
37. Виноградов В. В. К построению теории поэтического языка // Временник отдела словесных искусств. III. Поэтика. Сборник статей. Л., 1927. С. 5–24.
38. Виноградов В. В. О художественной прозе. М.; Л., 1930.
39. Виноградов В. В. Очерки по истории русского литературного языка XVIII–XIX вв. М., 1934.
40. Виноградов В. В. Русский язык (Грамматическое учение о слове) / Под ред. Г. А. Золотовой. М., 2001.
41. Виноградов В. В. О поэзии А. Ахматовой (Стилистические наброски). Л., 1925.
42. Виноградов В. В. Проблема образа автора в художественной литературе // Виноградов В. В. О теории художественной речи. М., 1971. С. 105–211.

43. Винокур 1990а – Винокур Г. О. Понятие поэтического языка // Винокур Г. О. Филологические исследования: лингвистика и поэтика. М., 1990. С. 140–145.
44. Винокур 1990б – Винокур Г. О. *Я и ты* в лирике Баратынского: (Из этюдов о русском поэтическом языке) // Винокур Г. О. Филологические исследования: лингвистика и поэтика. М., 1990. С. 241–249.
45. Винокур 1991а – Винокур Г. О. О языке художественной литературы. М., 1991. С. 32–63.
46. Винокур Г. О. Наследство XVIII века в стихотворном языке Пушкина // Винокур Г. О. Избранные работы по русскому языку. М., 1959. С. 328–387.
47. Винокур Г. О. Биография и культура // Винокур Г. О. Биография и культура. Русское сценическое произношение. М., 1997. С. 17–88.
48. Витковский Е. В. «Жизнь, которая мне снилась» // Иванов Г. В. Собрание сочинений. В 3-х т. Т. 1. Стихотворения. М., 1994. С. 5–40.
49. Выготский Л. С. Мышление и речь. Психика, сознание, бессознательное. (Собрание трудов.) Текстологический комментарий И. В. Пешкова. М., 2001.
50. Гак В. Г. Человек в языке // Логический анализ языка. Образ человека в культуре и языке / РАН. Ин-т языкознания; Отв. ред.: Н.Д. Арутюнова, И.Б. Левонтина. М., 1999. С. 73–80.
51. Гак В. Г. Этимолого-синтаксические поля в лексике // Филологический сборник (к 100-летию со дня рождения академика В. В. Виноградова). М., 1995, 1995. С. 107–117.
52. Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования. М., 2004.
53. Гапеенкова М. Ю. Трагизм мироощущения в эмигрантской поэзии Георгия Иванова: Дис. ... канд. филол. наук. Нижний Новгород, 2006.
54. Гаспаров Б. М. Язык, память, образ. Лингвистика языкового существования. М., 1996
55. Гаспаров 1997а – Гаспаров М. Л. «Снова тучи надо мною...»: методика анализа // Избранные труды. Т. II. О стихах. М., 1997. С. 9–20.
56. Гаспаров 1997б – Гаспаров М. Л. Художественный мир М. Кузмина. Тезаурус формальный и тезаурус функциональный. // Избранные труды. Т. II. О стихах. М., 1997. С. 416–433.
57. Гаспаров М. Л. Русский стих начала XX века в комментариях. М., 2004.

58. Гаспаров М. Л. Литературный интертекст и языковой интертекст // Известия АН. Сер. лит. и яз. Том 61, № 4. М., 2002. С. 3–9.
59. Гаспаров М. Л. Метр и смысл. Об одном механизме культурной памяти. М., 2000.
60. Гинзбург Л. О лирике. Л., 1974.
URL: http://belolibrary.inwerden.de/books/litera/ginzburg_o_lirike.htm
61. Голенищев-Кутузов И.Н. Литература Испании и Италии эпохи барокко // Голенищев-Кутузов И.Н. Романские литературы. Статьи и исследования. М., 1975.
62. Григорьев В. П. Поэтика слова. На материале русской советской поэзии. М., 1979.
63. Григорьев В. П. Будетлянин. М., 2000.
64. Григорьев В. П. От редактора // Очерки истории языка русской поэзии XX века: Тропы в индивидуальном стиле и поэтическом языке. М., 1994. С. 3–9.
65. Григорьева А.Д. Поэтическая фразеология конца XVIII – начала XIX века (именные сочетания) // Образование новой стилистики русского языка в пушкинскую эпоху. М., 1964. С. 3–121.
66. Григорьева А.Д. Слово в поэзии Тютчева. М., 1980.
67. Гуковский Г.А. Пушкин и русские романтики. М., 1995.
68. Данилович Т. В. Культурный компонент поэтического творчества Георгия Иванова: функции, семантика, способы воплощения. Минск, 2000.
69. Дейк Т.А. ван. Язык. Познание. Коммуникация. Благовещенск, 2000.
70. Демьянков В. З. Прагматические основы интерпретации высказывания // Известия АН СССР. Сер. лит. и яз. Том 40. Вып. 4. 1981. С. 368–377.
71. Демьянков В. З. Предикаты и концепция семантической интерпретации // Известия АН СССР. Сер. лит. и яз. Т. 39, № 4. М., 1980. С. 336–346.
72. Демьянков В. З. Текст и дискурс как термины и как слова обыденного языка // Язык. Личность. Текст. Сб. ст. к 70-летию Т. М. Николаевой / Ин-т славяноведения РАН; Отв. ред. В. Н. Топоров. М., 2005. С. 34–55. URL: <http://www.infolex.ru/Textidis.html>
73. Диброва Е. И. Пространство текста в композитном членении // Структура и семантика художественного текста: Доклады VII Международной конференции. М., 1999. С. 91–138.

74. Дискурсивные слова русского языка: опыт контекстно-семантического описания / Под редакцией К. Киселёвой и Д. Пайара. М., 1998.
75. Ермакова О. Б. Концептуализация цвета в русском языке. Дис. ... канд. филол. наук. М., 2007.
76. Женетт Ж. Фигуры. В 2-х томах. Том 2. М., 1998.
77. Жолковский А. К. Избранные статьи о русской поэзии: Инварианты, структуры, стратегии, интертексты / Отв. ред. Л. Г. Панова. М., 2005.
78. Заманская В. В. Русская литература первой трети XX века: проблема экзистенциального сознания. Екатеринбург, 1996.
79. Захаров А. Н. О раннем поэтическом мире Г.Иванова // Филологические науки. 1995. № 1. С. 5–15.
80. Захаров А. Н. Поэтический мир Георгия Иванова 1930–1950-х гг. // Филологические науки. 1996. № 1. С. 23–34.
81. Земская Е. А., Китайгородская М. В., Ширяев Е. Н. Русская разговорная речь. М., 1981.
82. Золотова Г. А. Композиция и грамматика // Язык как творчество. Сборник статей к 70-летию В. П. Григорьева. М., 1996. С. 284–296.
83. Золотова Г. А. Коммуникативные аспекты русского синтаксиса. М., 1982.
84. Золотова Г. А. Очерк функционального синтаксиса русского языка. М., 1973.
85. Золян С. Т. О соотношении языкового и поэтического смыслов. ЕР., 1985.
86. Золян С. Т. Семантические аспекты поэтики адресата // *Res Philologica. Филологические исследования*. Памяти академика Георгия Владимировича Степанова / Отв. ред. Д. С. Лихачёв. М., 1990. С. 351–356.
87. Иванова И. Н. Ирония в художественном мире Георгия Иванова Дис. ... канд. филол. наук. Ставрополь, 1998.
88. Иванова И. Н. Ирония в поэзии русского модернизма (1890–1910 годы). Ставрополь, 2006.
89. Иссерс О.С. Коммуникативные стратегии и коммуникативные тактики русской речи. М., 2003.
90. Ицкович В.А. Очерки синтаксической нормы. М., 1982.
91. Карасик В. И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс. Волгоград, 2002.
92. Караулов Ю. Н. Русский язык и языковая личность. М., 1987

93. КГ – Золотова Г. А., Онипенко Н. К., Сидорова М. Ю. Коммуникативная грамматика русского языка. М., 2004.
94. Кибрик А. А., Плунгян В. А. Функционализм // Современная американская лингвистика: Фундаментальные направления / Под ред. А. А. Кибрика, И. М. Кобозевой и И. А. Секериной. М., 2002. С. 276–339.
95. Кобозева И. М. Что именует абстрактное имя? // Вестник МГУ. Сер. 9. Филология. М., 1999. № 5. С. 155–158.
96. Кобозева И. М. Лингвистическая семантика: Учебник. М., 2000.
97. Ковалёва Н. А. Русское частное письмо XIX века. Коммуникация. Жанр. Речевая структура. М., 2001
98. Ковина Т. П. Особенности идиостиля И. С. Тургенева: художественно-стилистическое использование слов в функции предиката. Дис. ... канд. филол. наук. М., 2006.
99. Ковтунова И. И. Очерки по языку русских поэтов. М., 2003
100. Ковтунова И. И. Поэтический синтаксис. М., 1986.
101. Ковтунова И. И. Принцип неполной определенности и формы его грамматического выражения в поэтическом языке XX века // Очерки истории языка русской поэзии XX века. Грамматические категории. Синтаксис текста. М., 1993. С. 106–154.
102. Ковтунова И. И. Категория лица в языке поэзии // Поэтическая грамматика. Том I / Российская академия наук. Институт русского языка им. В. В. Виноградова / И. И. Ковтунова, Н. А. Николина, Е. В. Красильникова (отв. ред.) и др. М., 2005. С. 7–72.
103. Кожевникова Н. А. Словоупотребление в русской поэзии начала XX века. М., 1986.
104. Кожина Е. Ф. Искусство Франции XVIII века. Л., 1971.
105. Корман Б. О. О соотношении понятий «автор», «характер» и «основной эмоциональный тон» // Корман Б. О. Избранные труды по теории и истории литературы. Предисл. и составл. В.И. Чулкова. Ижевск, 1992. С. 41–45.
106. Кормилов С. И. Сонеты Георгия Иванова // Вестник МГУ. Сер.9. Филология. 1997. № 2. С. 38–49.

107. Коротаева Э. И. Особые случаи употребления деепричастия в литературном языке XVII–XIX столетий // Ученые записки Ленинградского государственного университета. № 277. Сер. филол. наук. Вып. 55. Исследования по грамматике русского языка. Л., 1959. С. 60–99.
108. Костова М. Между играта и откровението: Прозата на Георгий Иванов. София, 1995.
109. Красных В. В. Основы психолингвистики и теории коммуникации: Курс лекций. М., 2001.
110. Крейд В. П. Георгий Иванов. М., 2007.
111. Крейд В. П. Георгий Иванов: этюды и эпизоды // Новый журнал. 2004. № 237.
112. Крейд В. П. Петербургский период Георгия Иванова. Нью-Йорк, 1989.
113. Кронгауз М. А. Семантика: Учебник для вузов. М., 2001.
114. Кубрякова Е. С. Языковая картина мира и особенности её влияния на сознание человека // Русское слово в русском мире: сборник статей. М., 2004. С. 29–39.
115. Кубрякова Е. С. О тексте и критериях его определения // Текст. Структура и семантика. Доклады VIII Международной конференции. Т. 1. М., 2001. С. 72–81. URL: <http://www.philology.ru/linguistics1/kubryakova-01.htm>
116. Кубрякова Е. С. Об одном фрагменте концептуального анализа слова ПАМЯТЬ // Логический анализ языка. Культурные концепты. М., 1991. С. 85–91.
117. Кузнецова Н. А. Творчество Георгия Иванова в контексте русской поэзии первой трети XX века Дис. ... канд. филол. наук. Магнитогорск, 1999.
118. Кузьменкова В. А. Описательные предикаты в языке русских писателей XIX века // Русский язык: исторические судьбы и современность: II Международный конгресс исследователей русского языка (Москва, МГУ им. М.В. Ломоносова, филологический факультет, 18–21 марта 2004 г.): Труды и материалы / Составители М.Л. Ремнёва, О.В. Дедова, А.А. Поликарпов. М., 2004. С. 226.
119. Кузьмина Н. А. Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка. М., 2007
120. Кустова Г. И. Перцептивные события: участники, наблюдатели, локусы // Логический анализ языка. Образ человека в культуре и языке / Отв. ред.: Н.Д. Арутюнова, И.Б. Левонтина. М., 1999. С. 229–238.

121. Лавров А., Тименчик Р. «Милые старые миры и грядущий век». Штрихи к портрету М. Кузмина // Кузмин М. Избранные произведения. Л., 1990. С. 3–16.
122. Лакофф Дж. Женщины, огонь и опасные вещи: Что категории языка говорят нам о мышлении. М., 2004.
123. Лакофф Дж., Джонсон М. Метафоры, которыми мы живём. М., 2004.
124. Левин 1998а – Левин Ю. И. Г. Иванов «Хорошо, что нет царя...» // Левин Ю.И. Избранные труды. Поэтика. Семиотика. М., 1998.
125. Левин 1998б – Левин Ю. И. Лирика с коммуникативной точки зрения // Левин Ю. И. Избранные труды. Поэтика. Семиотика. М., 1998. С. 464–480.
126. Левин 1998в – Левин Ю. И. Структура русской метафоры // Левин Ю. И. Избранные труды. Поэтика. Семиотика. М., 1998.
127. Леденева В. В. Особенности идиолекта Н. С. Лескова. Монография. М., 2000.
128. Лейни Р. Н. Экзистенциальная ирония в творчестве Вл. Ходасевича и Г. Иванова // Филологические этюды. Вып. 3. Саратов, 2000. С. 69–71.
129. Леонтьев А. Н. Потребности, мотивы, эмоции // Психология мотиваций и эмоций. Под ред. Гиппенрейтер Ю.Б. и М.В. Фаликман. М., 2006. С. 57–79.
130. Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. М., 1972.
131. Лотман Ю. М. Структура художественного текста // Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб., 2000. С. 14–285.
132. Лотман Ю. М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города // Труды по знаковым системам. Вып. XVIII. Тарту, 1984. С. 30–45.
133. Лотман Ю. М. Художественная природа русских народных картинок // Лотман Ю. М. Статьи по семиотике культуры и искусства (Серия «Мир искусства»). СПб., 2002. С. 322–339. URL: <http://philologos.narod.ru/lotman/lubok.htm>
134. Лукин В. А. Художественный текст: Основы лингвистической теории. Аналитический минимум. М., 2005.
135. Макаров М. Л. Основы теории дискурса. М., 2003.
136. Марков В. Ф. Русские цитатные поэты: Заметки о поэзии П.А.Вяземского и Георгия Иванова // Марков В. Ф. О свободе в поэзии: Статьи, эссе, разное. СПб., 1994. С. 214–232.

137. Маслов Ю. С. Вид и лексическое значение глагола в современном русском литературном языке // Известия АН СССР. Отделение лит. и яз. Том VII. Вып. 4. М.; Л., 1948. С. 303–316.
138. Минц З. Г., Безродный М. В., Данилевский А. А. «Петербургский текст» и русский символизм // Труды по знаковым системам. Вып. XVIII. Тарту, 1984. С. 78–92.
139. Минц З.Г. Функция реминисценций в поэтике А. Блока // Учёные записки Тартуского университета. Труды по знаковым системам, VI. Вып. 308. Тарту, 1973. С. 387–417.
140. Мокульский С. Commedia dell'arte // Литературная энциклопедия: В 11 т. [М.], 1929–1939. Т. 5. [М.], 1931. Стб. 437–442. URL: <http://feb-web.ru/feb/litenc/encyclop/le5/le5-4372.htm>
141. Мокульский С. Пастораль // Литературная энциклопедия: В 11 т. — [М.], 1929—1939. Т. 8. — М., 1934. — Стб. 471—475. URL: <http://feb-web.ru/feb/litenc/encyclop/le8/le8-4711.htm>
142. Найссер У. Познание и реальность. Смысл и принципы когнитивной психологии. М., 1981.
143. Некрасова Е. А. Олицетворение // // Очерки истории языка русской поэзии XX века. Тропы в индивидуальном стиле и поэтическом языке. М., 1994. С. 13–104.
144. Нефёдова Е.А. Экспрессивный потенциал языковой (диалектной) личности // Вопросы русского языкознания. Вып. 7. Русские диалекты: история и современность / Сост. Галинская Е. А., Шевелева М. Н. М., 1997. С. 220–229.
145. Никитина Е. В. Текстовые функции и лексико-семантическое наполнение глагольных предикатов в форме прошедшего времени (На материале рассказов И.А. Бунина). Автореферат дис. ... канд. филол. наук. М., 2004.
146. Николаева Т. М. Функции русского «я» в индоевропейской перспективе // Вербальная и невербальная опоры пространства межфразовых связей: Коллективная монография. М., 2004. С. 167–177.
147. Николаенко В. В. На полпути к острову Цитере (Роль экфразы и стилизации в ранней поэтике Г.Иванова). «Натура и культура. Славянский мир», М., 1997. URL: <http://platonius.narod.ru/cyth.htm>

148. Онипенко Н. К. От предложения к тексту (текстовые функции изолированного именительного падежа) // Поэтика. Стихосложение. Лингвистика. К 50-летию научной деятельности И. И. Ковтуновой: Сб. статей. М., 2003. С. 434–450.
149. Орехов Б. В. Принципы организации мотивной структуры в лирике Ф. И. Тютчева. Дис. ... канд. филологических наук. Воронеж, 2008.
150. Очерки истории языка русской поэзии XX века. Грамматические категории. Синтаксис текста. М., 1993.
151. Очерки истории языка русской поэзии XX века. Тропы в индивидуальном стиле и поэтическом языке. М., 1994.
152. Очерки истории языка русской поэзии XX века: Опыт описания идиостилей. М., 1995.
153. Падучева Е. В. «Когнитивные» идеи в теоретической семантике // Конгресс «Русский язык: исторические судьбы и современность», М., 2007. Систем. треб.: Acrobat Reader. URL: http://www.lexicograph.ru/files/cognit_2007_fin.pdf
154. Падучева Е. В. Высказывание и его соотносительность с действительностью: Референциальные аспекты семантики местоимений. М., 2008.
155. Падучева Е. В. К когнитивной теории метонимии // Труды международной конференции Диалог'2003. URL: <http://www.dialog-21.ru/Archive/2003/Paducheva.htm>
156. Падучева Е. В. Наблюдатель как Эксперимент «за кадром» // Труды Международного семинара Диалог 2000 по компьютерной лингвистике и её приложениям. URL: <http://www.dialog-21.ru/materials/archive.asp?id=63-35&y=2000&vol=6077>
157. Падучева Е. В. Семантические исследования. Семантика времени и вида в русском языке. Семантика нарратива. М., 1996.
158. Панова Л. Г. «Мир», «пространство», «время» в поэзии Осипа Мандельштама. М., 2003.
159. Петрова Н. В. Текст и дискурс // Вопросы языкознания. М., 2003. № 6. С. 123–131.
160. Плунгян В. А. Общая морфология: Введение в проблематику: Учебное пособие. М., 2003.

161. Плу́нган В.А., Рахилина Е.В. Полисемия служебных слов: предлоги *через* и *сквозь* // Русистика сегодня. № 3. М., 1996. С. 3–20.
162. Постовалова В. И. Картина мира в жизнедеятельности человека // Роль человеческого фактора в языке: Язык и картина мира / Б.А. Серебренников, Е.С. Кубрякова, В.И. Постовалова и др. М., 1988. С. 8–69.
163. Прокофьева В. Ю. Локус «Россия» в эмигрантской поэзии первой волны (на материале творчества Г.Иванова) // Вестник ОГУ. 2002. № 6. С. 35–40.
164. Пропп В. Я. Русские аграрные праздники. Опыт историко-этнографического исследования. М., 2000.
165. Пуришев Б. Рококо // Литературная энциклопедия: В 11 т. – [М.], 1929–1939. Т. 9. М., 1935. Стб. 744–753. URL: <http://feb-web.ru/feb/litenc/encyclp/le9/le9-7442.htm>
166. Рахилина Е. В. Основные идеи когнитивной семантики // Современная американская лингвистика: Фундаментальные направления / Под ред. А. А. Кибрика, И. М. Кобозевой и И. А. Секериной. М., 2002. С. 370–389.
167. Ревзина О. Г. Из лингвистической поэтики (деепричастия в поэтическом языке М. Цветаевой) // Проблемы структурной лингвистики 1981. М., 1983. С. 220–233.
168. Ревзина О. Г. Системно-функциональный подход в лингвистической поэтике и проблемы описания поэтического идиолекта. Дис. ... докт. филол. наук. М., 1998.
169. Ревзина 1999а – Ревзина О. Г. Поэтический мир М. Цветаевой в произведениях 30-х годов (цикл «Куст» и поэма «Автобус») // Творчество и Коммуникативный процесс. № 6. Jerusalem, 1999. URL: <http://www.nicomant.fils.us.edu.pl/jrn/19-99/j6/6.2/rewzina.htm>
170. Ревзина 1999б – Ревзина О. Г. Язык и дискурс // Вестник МГУ. Сер. 9. Филология. М., 1999. № 1. С. 25–33.
171. Ревзина О. Г. О понятии коннотации // Языковая система и её развитие во времени и пространстве: Сборник научных статей к 80-летию профессора Клавдии Васильевны Горшковой. М., 2001. С. 436–446.
172. Ревзина О. Г. Загадки поэтического текста // Коммуникативно-смысловые параметры грамматики и текста: Сб. ст. к юбилею Галины Александровны Золотовой. М., 2002. С. 418–433.

173. Ревзина 2004а – Ревзина О. Г. Лингвистика XXI века: на путях к целостности теории языка // Критика и семиотика. Вып. 7. Новосибирск, 2004. С. 11–20. URL: <http://www.nsu.ru/education/virtual/cs7revzina.htm>
174. Ревзина 2004б – Ревзина О. Г. Понятийный аппарат лингвистики дискурса // Русский язык: исторические судьбы и современность. II Международный конгресс исследователей русского языка. М., 2004. С. 410–411.
175. Ревзина 2005а – Ревзина О. Г. Дискурс и дискурсивные формации // Критика и семиотика. Вып. 8. Новосибирск, 2005. С. 66–78.
176. Ревзина 2005б – Ревзина О. Г. Языковая личность в дискурсе. Спецкурс для студентов филологического факультета МГУ.
177. Ревзина О. Г., Шрейдер Ю. А. Материалы к лингвистической теории связного текста // Семиотика и информатика. Вып. 11. М., 1979. С. 175–191.
178. Рыбина Е. А. Афористические выражения в интертексте : Сравнительный анализ русского и английского газетно-публицистического дискурса : автореферат дис. ... кандидата филологических наук : 10.02.20. М., 2006.
179. Рылова Анна Евгеньевна Георгий Иванов и русский символизм: Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 Шуя, 2006.
180. Рябцева Н. К. Язык и естественный интеллект / РАН. Ин-т языкознания. М., 2005.
181. Санников В. З. Об одном виде семантического согласования в русской фразе // Язык: изменчивость и постоянство. Сборник статей. К 70-летию Л. Л. Касаткина. М., 1998.
182. Санников В.З. Русский язык в зеркале языковой игры. М., 2002.
183. Северская О. И. Метафора // Очерки истории языка русской поэзии XX века. Тропы в индивидуальном стиле и поэтическом языке. М., 1994. С. 105–190.
184. Седов К. Ф. Дискурс и личность: эволюция коммуникативной компетенции. М., 2004.
185. Селивёрстова О. Н. Второй вариант классификационной сетки и описание некоторых предикативных типов русского языка // Семантические типы предикатов. М., 1982. С. 86–157.
186. Семантические типы предикатов. М., 1982.

187. Семёнова С. Г. Два полюса русского экзистенциального сознания. Проза Георгия Иванова и Владимира Набокова-Сирина // Новый мир. М., 1999. № 9. URL: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/1999/9/semen.html
188. Сергеева Е. В. Особенности словоупотребления в раннем творчестве Г. Иванова // Известия РАН. Сер. лит. и яз. Т. 55. М., 1996. № 4. С. 62–66.
189. Серио П. Как читают тексты во Франции // Квадратура смысла: Французская школа анализа дискурса. М., 1999. С. 12–53.
190. Серио П. В поисках четвертой парадигмы // Философия языка: в границах и вне границ / Ю. С. Степанов, П. Серио, Д. И. Руденко и др. Науч. ред. тома Д. И. Руденко. Харьков, 1993. [Т.] 1. С. 37—52
191. Серман И. З. О поэтике Ломоносова: (Эпитет и метафора) // Литературное творчество М. В. Ломоносова: Исследования и материалы. М.; Л., 1962. С. 101–132. URL: <http://feb-web.ru/febupd/lomonos/critics/ling/ltl/ltl-101-.htm>
192. Сивкова А.В. Идиостиль Н.В. Гоголя в аспекте лингвокогнитивной поэтики. Автореферат дис. ... канд. филол. наук. Калининград, 2007.
193. Сидорова М. Ю. Грамматическое единство художественного текста: проза и поэзия. Дис. ... доктора филол. наук. М., 2000.
194. Смирницкий А. И. Лексикология английского языка. М., 1956.
195. Соловьёв В.С. Философия искусства и литературная критика. М., 1991.
196. Стародворская Е.В. Иронические высказывания как источник информации о семантической структуре слова // Словарь, грамматика, текст в свете антропоцентрической лингвистики: сборник науч.тр. Выпуск 3 / Под ред. О.Л.Михалёвой. Иркутск, 2005. С. 163–169.
197. Степанов Ю. С. В мире семиотики // Семиотика: Антология / Сост. Ю.С. Степанова. М., 2001. С. 5–42.
198. Степанов Ю. С. Имена, предикаты, предложения (семиологическая грамматика) / Под ред. д-ра филологических наук Ю. Н. Караулова. М., 2004.
199. Степанов Ю. С. Система и текст // Язык и метод. К современной философии языка. М., 1998. С. 477–770.
200. Тарасова И. А., Залесный А. Г. Два или один? (попытка содержательной интерпретации данных частотного словаря Г. Иванова) // IV Житниковские чтения: Актуальные проблемы лексикографирования научных исследований: Материалы

- межвуз. науч. конф., Челябинск, 20–21 апр. 2000 г.: В 2 ч. Челябинск, 2000. Ч. 1. С. 172–179.
201. Тарасова И.А. Идиостиль Георгия Иванова: когнитивный аспект. Саратов, 2003.
202. Тарасова 2004а – Тарасова И. А. Категории когнитивной лингвистики в исследовании идиостиля // Вестник СамГУ, 2004. № 1 (31). С. 163–169.
203. Тарасова 2004б – Тарасова И. А. Модель индивидуальной поэтической концептосферы: базовые единицы и когнитивные структуры. // Русский язык: исторические судьбы и современность. М., 2004. С. 146–147.
204. Тарасова 2004в – Тарасова И. А. Поэтический идиостиль в когнитивном аспекте: На материале поэзии Г. Иванова и И. Анненского: Дис. ... д-ра филол. наук.. Саратов, 2004.
205. Тарасова И. А. «Каждый бы подумал, как подумал Пушкин»: когнитивные механизмы интертекстуальности // Художественный текст как динамическая система. М., 2006. С. 95–103.
206. Тарасова И. А. Жанр дневника в поэзии Георгия Иванова // «Жанры речи»: Сборник науч. ст. Саратов, 2009. [в печати]
207. Теньер Л. Основы структурного синтаксиса. М., 1988.
208. Тестелец Я.Г. Введение в общий синтаксис. М., 2001.
209. Тодоров Ц. Понятие литературы // Семиотика. Сост., вст. ст. и общ. ред. Ю. С. Степанова. М., 1983. С. 355–369.
210. Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. М., 1996.
211. Топоров В. Н. Петербург и петербургский текст русской литературы (введение в тему) // Труды по знаковым системам. Вып. XVIII. Тарту, 1984. С. 4–29.
212. Трушкина А. В. Особенности поэтического мира Георгия Ивановна 1920-50-х годов: Дис. ... канд. филол. наук. М., 2004.
213. Тынянов Ю. Н. Блок // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 118–123.
214. Тынянов Ю.Н. Проблема стихотворного языка. М., 2004.
215. Урысон Е. В. Проблемы исследования языковой картины мира: Аналогия в семантике / Рос. академия наук. Ин-т русского языка им. В.В. Виноградова. М., 2003.

216. Успенский Б. А. О вещных коннотациях абстрактных существительных // Семиотика и информатика. Вып. 11. М., 1979. С. 142–148.
217. Фатеева Н.А. Контрапункт интертекстуальности, или Интертекст в мире текстов. М., 2000.
218. Фатеева Н. А. Поэт и проза: Книга о Пастернаке. М., 2003.
219. Ферран М. О так называемом «самостоятельном» деепричастии в современном русском языке // Славистика: синхрония и диахрония. Сборник научных статей к 70-летию И. С. Улуханова. Под общ. ред. В. Б. Крысько. М., 2006. С. 34–41.
220. Фокина М. В. Общеязыковые и индивидуально-авторские способы и средства выражения предиката (на материале текстов М.Цветаевой и Б.Пастернака). Дис. ... канд. филол. наук. Саратов, 2006.
221. Фрумкина Р. М. Об отношениях между методами и объектами изучения в современной семантике (в связи с изучением семантики цветообозначений) // Семиотика и информатика. Вып. 11. М., 1979. С. 149–174.
222. Фрумкина Р. М. Статистическая структура лексики Пушкина // Вопросы языкознания. М., 1960. № 3. С. 78–81.
223. Фужерон И.И., Брейар Ж. Местоимение «я» и построение дискурсивных связей в современном русском языке // Вербальная и невербальная опоры пространства межфразовых связей: Коллективная монография. М., 2004. С. 147 – 165.
224. Фуко М. Археология знания. СПб., 2004.
225. Хадынская А. А. Экфразис как способ воплощения пасторальности в ранней лирике Георгия Иванова: Дис. ... канд. филол. наук. Тюмень, 2004.
226. Хадынская А. А. Экфразис как способ выражения пасторальности в ранней лирике Георгия Иванова. Автореферат дис. ... канд. филол. наук. Тюмень, 2004.
227. Хетсо Г. Стиль и норма // Ученые записки Тартуского государственного университета. Вып. 585. Тарту, 1981. С. 48–61.
228. Цыпин О. А. Типология предикатов в русском языке (на материале драматических текстов Александра Вампилова). Дис. ... докт. филол. наук. Тамбов, 2003.
229. Чейф У. Л. Значение и структура языка. М., 1975.
230. Ченки А. Семантика в когнитивной лингвистике // Современная американская лингвистика: Фундаментальные направления / Под ред. А. А. Кибрика, И. М. Кобозевой и И. А. Секериной. М., 2002. С. 340–369.

231. Чернейко Л. О. Смысловая структура художественного текста и принципы её моделирования // Коммуникативно-смысловые параметры грамматики и текста / Сборник статей, посвящённый юбилею Г. А. Золотовой. М., 2002.
232. Чудаков А. П. Предметный мир литературы (К проблеме категорий исторической поэтики) // Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения. М., 1986. С. 251–291.
233. Чумирина В.Е. Тактические приёмы моделирования пространства в художественном тексте. М., 2005.
234. Шадрина А. А. Эстетическое функционирование лексики, обозначающей артефакты, в поэзии Серебряного века. Саратов, 2006.
235. Шанталина Ю. А. Речевая репрезентация мотива движения в поэзии Н. С. Гумилева (лингвокогнитивный аспект). Автореферат дис. ... канд. филол. наук. Самара, 2007.
236. Шапир М. И. Три реформы русского стихотворного синтаксиса: (Ломоносов — Пушкин — Иосиф Бродский) // Вопр. языкознания. 2003. № 3. С. 31–78.
237. Шмелёв Д.Н. Стилистическое употребление форм лица в современном русском языке // Избранные труды по русскому языку. М., 2002. С. 289–310.
238. Шмелев А. Д. Русский язык и внеязыковая действительность. М., 2002.
239. Шор Р. Баллада // Литературная энциклопедия: В 11 т. – [М.], 1929–1939. Т. 1. – [М.]: Изд-во Ком. Акад., 1930. – Стб. 307–311. URL: <http://feb-web.ru/feb/litenc/encyclp/le1/le1-3072.htm>
240. Щерба Л. В. О частях речи в русском языке // Русская речь. Новая серия. Л., 1928. II. С. 5–27.
241. Эйхенбаум Б. М. М. Ю. Лермонтов // Лермонтов М. Ю. Полное собрание сочинений / Ред. Б. М. Эйхенбаума. Т. 1. Стихотворения. Л., 1939. С. V–LII.
242. Эткинд Е. Г. Материя стиха. Париж, 1985.
243. Якобсон Р. О. В поисках сущности языка // Семиотика. М., 1983. С. 102–117.
244. Якобсон Р. О. Поэзия грамматики и грамматика поэзии // Семиотика. М., 1983. С. 462–482.
245. Яковлева Е. С. Фрагменты русской языковой картины мира (модели пространства, времени и восприятия). М., 1994.

246. Якунова Е. А. Своеобразие художественного мира ранней лирики Георгия Иванова: Дис. ... канд. филол. наук. Череповец, 2004.
247. Янко Т. Е. Человек и мир в коммуникативной структуре предложения // Логический анализ языка. Образ человека в культуре и языке / РАН. Ин-т языкознания; Отв. ред.: Н. Д. Арутюнова, И. Б. Левонтина. М., 1999. С. 207–220 .
248. Янко Т. Е. Коммуникативные стратегии русской речи. М., 2001.
249. Agushi I. The Poetry of Georgij Ivanov // Harvard Slavic Studies. Vol. 5. Cambridge, Massachusetts, 1970. P. 109–158.
250. Božić R. Rečenica i stih u poeziji Iosifa Brodskog, doktorski rad. Zagreb, 2007.
251. Carroll J.B. Human Cognitive Abilities: A Survey of Factor-Analytic Studies. Cambridge University Press, 1993.
252. Dijk T. A., van. Cognitive processing of literary discourse. // Poetics Today, 1, 1979. P. 143–160. Систем. треб.: Acrobat Reader. URL: <http://www.discourses.org/OldArticles/Cognitive%20processing%20of%20literary%20discourse.pdf>
253. Dijk T. A., van. Discourse and cognition in society. // D. Crowley & D. Mitchell, Communication Theory Today. Oxford: Pergamon Press, 1993. P. 107–126. Систем. треб.: Acrobat Reader. URL: <http://www.discourses.org/OldArticles/Discourse%20and%20cognition%20in%20society.pdf>
254. Dirven R. Cognitive linguistics. Essen, 2000.
255. Fischer O., Nänny M., ed. The Motivated Sign: Iconicity in Language and Literature 2. 2000.
256. Guiraud P. Les Caractères statistiques du vocabulaire. Essai de méthodologie. Paris, 1954.
257. Kjetsaa G. A norm for the use of poetical language in the age of Puškin: a comparative analysis / Meddelelser, № 33. Oslo, 1983.
258. Lakoff G., Johnson M. Why cognitive linguistics requires embodied realism // Cognitive linguistics. № 13 (3). Berlin, New York, 2002. P. 245–263.
259. Maeder C., Fischer O., Herlofsky, W. J. Outside-in, Inside-out: Iconicity in Language and Literacy 4. Université catholique de Louvain (1970-), Universiteit van Amsterdam, Universität Zürich, 2004.
260. Markov V. Georgy Ivanov: nihilist as light-bearer // Karlinsky S. (ed.) The Bitter Air of Exile: Russian Writers in the West. 1922–1972. Berkley, 1977.

261. Muller W. G., Fischer O. *From Sign to Signing: Iconicity in Language and Literature 3*. Friedrich-Schiller-Universität Jena, 2003.
262. Nänny M., Fischer O., ed. *Form Miming Meaning: Iconicity in Language and Literature*. 1999.
263. Ortony A., Clore G.L., Collins A. *The Cognitive Structure of Emotions*. Cambridge University Press, 1990.
264. *Poetics Today (Literature and the Cognitive Revolution)*. Vol. 23, Number 1. 2002.
265. Stockwell P. *Cognitive Poetics: an Introduction*. London, 2002.
266. Śliwiński W. *Poetyzmy z rzeczownikami oznaczającymi twory przyrody nieożywionej w wierszach polskich od XVI do XX w. // LingVaria*. Kraków, 2006. № 2. S. 23–33.
267. Tabakowska E., Ljungberg Ch., Fischer O., ed. *Insistent Images. Papers from the Fifth Symposium on Iconicity in Language and Literature*, organized by the Jagiellonian University in Kraków and held March 17–20, 2005. John Benjamins Publishing Company, 2007.
268. Tsur R. *Toward a theory of cognitive poetics*. Amsterdam etc.: North-Holland, 1992.
269. Ungerer F., Schmid H.-J. *An Introduction to Cognitive Linguistics*. London, New-York, 1996.
270. Verdonk P. *Painting, poetry, parallelism: ekphrasis, stylistics and cognitive poetics // Language and Literature*. Vol. 14 (3). Sage Publications, 2005. P. 231–244.

Приложение. Таблица поэтических модификаций предикатов

ООЦ12	ПС15	В16	Л16	Сады1923
природа	природа	природа	природа	природа
<u>проявление</u> воздействие (1) действие (7) занятие (1) процесс (8) <u>процесс</u> действие (6) <u>существование</u> действие (1)	<u>проявление</u> процесс (2) действие (1) <u>проявление/процесс</u> воздействие (1) <u>проявление/существ.</u> занятие (1) <u>состояние</u> действие (1)	<u>проявление</u> процесс (7) действие (3) воздействие (9) занятие (2) состояние (1) <u>процесс</u> занятие (1) воздействие (1)	<u>проявление</u> занятие (4) действие (2) состояние (1) воздействие (3) процесс (7) <u>процесс</u> воздействие (1) действие (1)	<u>проявление</u> процесс (9) воздействие (4) действие (6) занятие (1) состояние (1) <u>процесс</u> воздействие (3) действие (2) <u>существование</u> занятие (1)
состояние человека	состояние человека	состояние человека	состояние человека	состояние человека
<u>состояние</u> действие (3) воздействие (8) занятие (1) процесс (5)	<u>состояние</u> воздействие (2) действие (1) процесс (7) проявление (2)	<u>состояние</u> действие (5) воздействие (2) процесс (2) существование (1) занятие (1)	<u>состояние</u> свойство (1) воздействие (1) процесс (5) занятие (1) локализация (1) событие (1) отнош./параметр (1) существование (2) <u>проявление</u> воздействие (1) процесс (1)	<u>состояние</u> процесс (4) занятие (5) воздействие (2) действие (6) <u>свойство</u> тождество (1) <u>занятие</u> процесс (1) проявление (1) действие (2)
деятельность человека	деятельность человека	деятельность человека	деятельность человека	деятельность человека
<u>событие</u> действие (1)	<u>существование</u> полож. в простр. (2) проявление (2) <u>занятие</u>			

	проявление (1) <u>свойство</u> действие (1)			
существование человека	существование человека <u>существование</u> воздействие (1)	существование человека <u>существование</u> действие (2)	существование человека	существование человека
артефакт <u>проявление/свойство</u> процесс (1)	артефакт <u>существование</u> занятие (1) <u>существование</u> проявление (1) <u>положение в простр.</u> процесс (1)	артефакт <u>проявление</u> процесс (1) свойство (1) <u>существование</u> занятие (1) <u>действие</u> проявление (1)	артефакт <u>существование</u> занятие (1) проявление (1)	артефакт <u>проявление/состояние</u> действие (1) <u>существование</u> проявление (1)
время и пространство	время и пространство <u>существование</u> занятие (1) <u>локализация</u> проявление (1)	время и пространство <u>существование</u> процесс (1)	время и пространство <u>существование</u> занятие (2) проявление (1) полож. в простр. (1) процесс (3) действие (2)	время и пространство <u>существование</u> проявление (1) процесс (5)

Розы31	ПБС50	Ст58	ПД58
<p>природа</p> <p><u>проявление</u> действие (4) процесс (4) воздействие (1)</p> <p><u>существование</u> проявление (1) занятие (1) состояние (1)</p> <p><u>процесс</u> действие (1)</p>	<p>природа</p> <p><u>проявление</u> процесс (1)</p> <p><u>существование</u> занятие (2) полож. в простр. (1)</p>	<p>природа</p> <p><u>процесс</u> состояние (1) действие (1)</p> <p><u>проявление</u> занятие (2) процесс (3)</p> <p><u>свойство</u> тождество (1)</p>	<p>природа</p> <p><u>процесс</u> занятие (1)</p> <p><u>проявл./сущ.</u> процесс (2)</p>
<p>состояние человека</p> <p><u>состояние</u> процесс (1)</p>	<p>состояние человека</p>	<p>состояние человека</p> <p><u>состояние</u> занятие (1) процесс (3) действие (6)</p> <p><u>существование</u> проявление (1) процесс (1)</p>	<p>состояние человека</p> <p><u>состояние</u> проявл. (1) процесс (1) действие (1)</p>
<p>деятельность человека</p>	<p>деятельность человека</p> <p><u>существование</u> процесс (1)</p>	<p>деятельность человека</p>	<p>деятельность человека</p>
<p>существование человека</p> <p><u>существование</u> проявление (1)</p>	<p>существование человека</p> <p><u>существование</u> процесс (1) полож. в простр. (1) действие (1) занятие (1) проявление (1)</p>	<p>существование человека</p> <p><u>существование</u> проявление (1) состояние (1)</p> <p><u>процесс</u> действие (2)</p>	<p>существование человека</p> <p><u>процесс</u> действие (3)</p> <p><u>существование</u> процесс (1)</p>
<p>артефакт</p> <p><u>проявление</u> процесс (1)</p>	<p>артефакт</p> <p><u>проявление</u> процесс (1) состояние (1)</p>	<p>артефакт</p>	<p>артефакт</p>
<p>время и пространство</p> <p><u>проявление</u> полож. в простр. (1)</p> <p><u>существование</u> процесс (2) действие (1)</p>	<p>время и пространство</p> <p><u>существование</u> полож. в простр. (1)</p>	<p>время и пространство</p> <p><u>процесс</u> полож. в простр. (1) действие (1)</p> <p><u>проявление/существ.</u> процесс (1)</p> <p><u>существование</u> процесс (1) полож. в простр. (1)</p>	<p>время и пространство</p>