

Санкт-Петербургский государственный университет
Филологический факультет
Кафедра истории русской литературы

Е. М. Матвеев

РИТОРИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ
ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

Учебное пособие

Санкт-Петербург
2015

ББК 83.3(2Рос=Рус)бя73
М33

Рецензенты:

д-р филол. наук, проф. *П. Е. Бухаркин* (СПбГУ),
канд. филол. наук, науч. сотр. *К. Ю. Тверьянович* (ИЛИ РАН)

*Печатается по постановлению
кафедры истории русской литературы СПбГУ
и учебно-методической комиссии
филологического факультета СПбГУ*

Матвеев Е. М.

М33 Риторический анализ художественного текста : учебное пособие. — СПб. : Геликон Плюс, 2015. — 92 с.

ISBN 978-5-8465-1473-7

Настоящее пособие включает образцы риторического анализа пяти произведений русской литературы XX века — стихотворений В. В. Маяковского «Кое-что про Петербург» и «Адище города», А. А. Блока «Петербургское небо мутилось дождем...», Г. В. Иванова «Свободен путь под Фермопилами...» и рассказа М. М. Зощенко «Папаша».

Книга предназначена для преподавателей и студентов филологических факультетов высших учебных заведений и может использоваться как пособие по теории литературы, риторике, стилистике, лингвистической поэтике.

ББК 83.3(2Рос=Рус)бя73

*Учебное пособие подготовлено в рамках НИР СПбГУ
«Исследование русской литературной культуры XVIII века
в контексте риторической традиции»
(шифр ИАС 31.38.102.2012)*

ISBN 978-5-8465-1473-7

© Матвеев Е. М., 2015
© СПбГУ, Филологический
факультет, 2015

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	4
<i>В. Маяковский.</i> Кое-что про Петербург	15
<i>В. Маяковский.</i> Адище города	23
<i>А. Блок.</i> «Петроградское небо мутилось дождем...»	31
<i>М. Зощенко.</i> Папаша	45
<i>Г. Иванов.</i> «Свободен путь под Фермопилами...»	57
Краткий словарь использованных терминов	71
Библиография	83
Источники	—
Словари, справочники, энциклопедии	84
Научная литература	85

ПРЕДИСЛОВИЕ

Цель настоящего пособия — предложить образцы практического риторического анализа художественного текста. Методологическим основанием книги является представление о риторике художественной речи как о разделе теории литературы, предмет которого — изучение речевых стратегий художественного языка (как в прозаической речи, так и в поэтической), рассмотренных в соотношении с авторской интенцией и рецепцией читателя¹.

Риторику, вернувшуюся на научную авансцену во второй половине XX века после более чем столетнего забвения², можно понимать в двух смыслах — узком и широком. Определения риторики в этих двух пониманиях формулирует, в частности, С. И. Гиндин: «С одной стороны, у нас по-прежнему нет другого термина для названия комплексной дисциплины, изучающей ораторское искусство. Оно — предмет „риторики“ в узком понимании. С другой стороны, объектом риторики могут быть любые разновидности речевой коммуникации, но рассмотренные под углом зрения осуществления некоторого <...> заранее выбираемого воздействия на получателя сообщения. Иначе говоря, риторика есть наука об условиях и формах эффективной коммуникации» [Гиндин 1986: 364]. Отталкиваясь от второго — широкого — понимания риторики, заметим, что научный аппарат риторики применим в том числе для решения филологических задач, для анализа художественной речи («заранее выбираемым воздействием» в этом случае оказывается воздействие эстетическое). По словам П. Е. Бухаркина, «филология с неизбежностью должна обратиться к опыту риторики: адекватное и полное (насколько это вообще достижимо) постижение чужого текста возможно только с учетом всего процесса коммуникации, с осознанием интенции самого текста и тех речевых приемов, с помощью которых она выражается» [Бухаркин 2001: 7].

На протяжении многих столетий — от Аристотеля до наших дней — риторика существовала бок о бок с поэтикой. Однако соотношение между этими двумя областями не оставалось неизменным. Если в эпоху Аристотеля (IV век до н. э.) границы между поэтикой

и риторикой определялись восприятием поэзии как речи художественной и прозы как речи деловой [Гаспаров 2000а: 338], то, например, уже в трактате Псевдо-Лонгина «О возвышенном» (I век н. э.) «многие примеры берутся не из ораторов, а из поэтов: <...> граница между прозой и поэзией стирается» [Гаспаров 2000а: 409]. По мнению С. С. Аверинцева, для эпохи зрелой и поздней античности правомерно говорить о риторике как о базовой сфере знания, а о поэтике — как сфере знания подчиненной: «Риторика <...> это <...> не просто теория ораторской речи или художественной прозы; это, как сказали бы греки, искусство убеждать. В такой перспективе перестает играть роль противоположение риторики как теории прозы поэтике как теории поэзии: поэтику позволительно рассматривать как „инобытие“ риторики, особо выделяемый внутри нее раздел» [Аверинцев 1966: 133]³. Именно такое представление о риторике, сохранявшееся в Средние века, в эпоху Возрождения и в Новое время, отразилось в крупнейшем восточнославянском риторическом трактате — «Кратком руководстве к красноречию» М. В. Ломоносова (1747). Определяя объект риторики, автор во вступлении к своему трактату подчеркивает всеобщий, глобальный характер этой сферы знания: «Материя риторическая есть все, о чем говорить можно, то есть все известные вещи в свете» [Ломоносов 2011 7: 76]. Разграничивая стихотворную и прозаическую речь, Ломоносов отмечает, что обе эти формы речи — предмет риторики: «Хотя проза от поэмы для отменного сложения разнится, а потому и в штиле должна быть отлична, однако в рассуждении общества материи весьма с оною сходствует, ибо об одной вещи можно писать прозою и стихами. Итак, оба сии красноречия роды имеют в себе купно обоим общее и особливо каждому отменное» [Ломоносов 2011 7: 76]. Согласно первоначальному (так и не реализованному) плану «Краткого руководства к красноречию», Ломоносов предполагал включить в свой риторический трактат три книги — «Риторику» («учение о красноречии вообще»), «Ораторию» («наставление к сочинению речей в прозе») и «Поэзию» («о стихотворстве учение»). Ломоносов подчеркивает, что, поскольку риторика «до прозы и до стихов касается», «при правилах полагаются <...> примеры прозою и стихами» [Ломоносов 2011 7: 77].

Классическая риторика представляла собой нормативную теорию, определявшую «формы высказывания, жанры словесности и принципы их построения», а также выполнявшую «роль регулятора коммуникативных форм и функций» [Сазонова 2013: 25–26]; в самом общем виде риторика есть искусство воздействия, понимающее речь как коммуникативный акт, «направленное действие» [Безменова 1991: 112–135]. Филологи XX века, как и их «классические» предшественники, нередко осмыслили риторiku в качестве базовой дисциплины, рассматривающей текст в широком коммуникативном контексте, и противопоставляли ее поэтике как науке, сосредоточенной непосредственно на тексте и системе средств выражения⁴. Иллюстрацией такого подхода является, в частности, полемическое переосмысление авторами книги «Общая риторика» («группой μ») представлений Романа Jakobсона о функции, в которой выступает язык в художественном произведении. Р. Jakobсон в статье «Лингвистика и поэтика», рассмотрев шесть функций языка в соответствии с основными компонентами коммуникативной ситуации, декларировал, что центральной в словесном искусстве является поэтическая функция языка, то есть «направленность <...> на *сообщение* как таковое, сосредоточение внимания на сообщении ради него самого» [Jakobсон 1975: 202]⁵. Создатели «Общей риторики» уточнили представление Jakobсона о специфике художественного (поэтического) языка, предложив взамен термина *поэтическая функция* термин *риторическая функция*: «В действительности <...> сообщение — это не что иное, как результат взаимодействия пяти основных факторов, а именно *отправителя* и *получателя*, входящих в *контакт* посредством *кода* по поводу *референта* <...> Для того, чтобы „привлечь внимание к самому сообщению“, поэт-ритор может преобразовать по собственному усмотрению любой из перечисленных языковых факторов» [Общая риторика 1986: 54–55].

С вопросом о границах риторики и поэтики связана также и проблема интерференции риторики и стилистики, которая наблюдается в системе современных филологических дисциплин. Литературоведческая стилистика⁶ обычно определяется как «раздел поэтики, который исследует используемые в литературе свойства языка (речи) и их функции» [Фарино 2004: 70]⁷. Риторика и литературоведческая

стилистика (раздел поэтики) представляют собой близкие научные области, изучающие механизмы функционирования художественного языка. В центре внимания стилистики находится художественный текст (сообщение), в центре внимания риторики — весь коммуникативный акт⁸. При этом большинство отечественных исследований XX века, созданных до «возвращения» риторики в научное пространство, находятся вне данного противопоставления. Дело в том, что стилистика как наука сформировалась в эпоху забвения риторики: она появилась в XIX веке, а особой научной дисциплиной стала в первой половине XX века [Стилистический энциклопедический словарь 2006: 409, 413]. Как отмечает А. И. Солопов, «слово „стилистика“ в значительной мере обязано своим возникновением нежеланию использовать термин „риторика“, слишком очевидным образом связанный с классической античной традицией, которая воспринималась в эпоху романтизма и позднее, на протяжении почти всего XIX в., как нечто устарелое и противоположное прогрессивному развитию» [Солопов 2008: 16]. Следует отметить, что традиция обозначения словом *стилистика* науки, изучающей язык художественной литературы в коммуникативном аспекте, сохранилась и во второй половине XX века. В качестве одного из многочисленных примеров этого можно привести выдержавшую десять изданий книгу И. В. Арнольд «Стилистика современного английского языка», вышедшую в 1973 году с характерным «риторическим» подзаголовком: «Стилистика декодирования»⁹. По словам П. Е. Бухаркина, «„Стилистику современного английского языка. Стилистику декодирования“ следовало бы назвать „Риторикой художественной речи“. Лишь отсутствие риторики в номенклатуре филологических специальностей во время создания работы, то есть практическая невозможность дать подобное название, не позволило автору сделать это» [Бухаркин 2010: 4–5]¹⁰.

* * *

Риторический анализ художественного текста в первую очередь подразумевает описание языковых преобразований (риторических приемов или стратегий¹¹), относящихся к различным уровням языка — фоническому, лексическому, грамматическому. Следующая за

дача риторического анализа — показать, какие функции выполняют выявленные стратегии художественного языка и как они связаны с механизмами смыслообразования и формирования художественного мира произведения в целом.

Риторический анализ не является целостным анализом художественного произведения. Основное внимание здесь уделяется тропам и фигурам — речевым приемам, описание, анализ и систематизация которых составляют ядро и классической риторики¹², и неориторики¹³. В. П. Москвин, автор современного риторического словаря-справочника, дает следующее определение тропа: «Тропы представляют собой семантически двуплановые наименования <двуплановость состоит в наличии прямого и переносного значений слова. — Е. М.>, используемые в качестве декоративных средств художественной речи <...> Принадлежность к разряду тропов должна определяться по трем критериям: 1) знаковость (троп — это номинативная единица); 2) двуплановость (семантический критерий); 3) декоративность (функциональный критерий)» [Москвин 2007: 5]. Не подвергая сомнению важность функционального критерия, отметим все же, что сводить его только к декоративности тропа в теоретическом плане некорректно. Тропы, по словам Ю. М. Лотмана, «являются не внешним украшением, некоторого рода апплике, накладываемым на мысль извне, — они составляют суть творческого мышления, и сфера их даже шире, чем искусство. Она принадлежит творчеству вообще» [Лотман 1992: 169¹⁴]. Под фигурами речи понимаются «любые обороты речи, отступающие от некоторой (ближе неопределяемой) нормы разговорной „естественности“» [Литературная энциклопедия 2003: 1140]¹⁵. Действие большинства фигур обычно ощутимо на сверхсловном (синтаксическом) уровне, однако в некоторых случаях фигура может затрагивать и другие текстовые уровни, например фонетический (ассонанс, аллитерация, паронимазия), ритмический (сверхсхемное ударение)¹⁶ и др. В ходе риторического анализа в результате описания тропов и фигур выявляется риторическая доминанта текста — организующие художественный мир данного произведения тропы и фигуры. Помимо тропов и фигур, объектами риторического анализа являются такие приемы художественного языка, как конвергенция, актуализация коннотатив-

ного значения лексических единиц, актуализация внутренней формы слова, виды иносказательности, не являющиеся тропами (аллегория, эмблема, символ, миф, гротеск), масштаб описания, приемы внутритекстовой речевой композиции, приемы внешнетекстовой речевой композиции (стилизация, сказ, пародия, топики, интертекстуальность).

Данное пособие включает образцы риторического анализа пяти произведений русской литературы XX века — четырех стихотворных и одного прозаического. Тексты расположены в хронологическом порядке их создания. Первостепенное внимание к стихотворным лирическим текстам обусловлено прежде всего соображениями методическими. Во-первых, на материале стихотворных произведений, обладающих «единством и теснотой стихового ряда» [Тынянов 2002: 63–71]¹⁷, удобнее продемонстрировать значимость риторических средств. Во-вторых, произведения эпических жанров, в подавляющем большинстве написанные прозой, тяготеют к значительно большему объему, нежели тексты лирические, что делает невозможным их анализ в рамках часов университетских практических занятий¹⁸. Основным критерием отбора произведений для анализа было разнообразие представленных в них риторических стратегий. Книга открывается анализом двух стихотворений раннего Маяковского. Выбор двух текстов одного автора связан с методическими причинами. Стихотворения «Кое-что про Петербург» и «Адище города» — это произведения одного автора, созданные им в одно и то же время (1913) и посвященные одной теме (урбанистической в широком смысле). При этом риторическая структура этих двух текстов, при наличии ряда общих элементов, все же различна: «Адище города» с риторической точки зрения гораздо более усложненный текст, чем «Кое-что про Петербург». Таким образом, рассмотрение двух стихотворений поэта позволяет увидеть динамику поэтической системы раннего Маяковского. В центре анализа стихотворений В. В. Маяковского оказываются такие риторические стратегии, как метафора, олицетворение, гипербола, гротеск, минус-прием, звуковые фигуры речи. Анализ следующего текста — стихотворения А. А. Блока «Петроградское небо мутилось дождем...» (1914) — акцентирует другие риторические приемы: метонимию и синекдоху, символ, разно-

масштабность описания, антитезу, повтор. Риторической доминантой единственного прозаического текста — рассказа М. М. Зощенко «Папаша» (1925) — оказываются фигуры эллипсиса, анаколуфа и повтора; этот пример также показателен, поскольку он демонстрирует словесную структуру сказа. Наконец, для последнего текста — стихотворения Г. В. Иванова «Свободен путь под Фермопилами...» (1955) — особое значение приобретают такие риторические стратегии, как антитеза, ирония и интертекстуальность.

Хотя основным материалом риторического анализа является написанный, зрительно воспринимаемый текст, для некоторых рассматриваемых произведений оказалось важным использовать и наблюдения над звучащей речью (см. об этом в разделе, посвященном стихотворению «Кое-что про Петербург», примечание 9). В необходимых случаях в анализ включается описание сюжетно-композиционного уровня текста и его стиховой структуры (для стихотворных произведений).

Необходимая составная часть пособия — достаточно объемные комментарии. В основной текст книги включены прежде всего наблюдения над риторическими стратегиями текста и их функциями, то есть собственно риторический анализ текста. В примечаниях приведены необходимые сведения теоретико-литературного и историко-литературного характера, а также лексикографические справки. Источниками лексикографического комментария стали два толковых словаря, с наибольшей полнотой отражающие языковое состояние первой половины XX века, — «Толковый словарь русского языка» [Словарь Ушакова] и «Словарь современного русского литературного языка» [ССРЛЯ]. Для удобства читателя примечания разделены на две части: наиболее важные для собственно языкового анализа комментарии даются постранично (обозначены буквами), прочие примечания — в конце разделов (обозначены цифрами). В конце помещен краткий словарь терминов, упомянутых в книге.

* * *

Благодарю своих рецензентов Петра Евгеньевича Бухаркина и Ксению Юрьевну Тверьянович за внимательное чтение пособия, за ряд ценных советов и идей, которыми они щедро со мной подели-

лись. Особую благодарность адресую К. Ю. Тверьянович за тщательную литературную правку текста пособия. Помимо рецензентов, по поводу отдельных вопросов я консультировался с С. С. Волковым, Е. Н. Григорьевой, Н. А. Гуськовым, К. Ю. Зубковым, Н. В. Каревой, Н. В. Лошинской, М. В. Пономаревой, Д. В. Рудневым, Л. Л. Шестаковой. Приношу им также благодарность за участие. В заключение хочется выразить самую искреннюю признательность коллегам, в студенческие годы «снабдившим» меня инструментарием риторики, поэтики и стилистики: П. Е. Бухаркину, В. А. Кузнецову, Д. М. Поцепне, Е. В. Хворостьяновой, — а также моим студентам, которые с интересом восприняли предложенные им для анализа тексты и открыли мне новые возможные ракурсы их анализа и интерпретации.

Примечания

¹ Именно таким пониманием риторики обусловлено то место, которое она занимает в преподавании филологических дисциплин на филологическом факультете СПбГУ. Риторика входит в цикл теоретических дисциплин, включающий четыре части: «Теория литературы. Риторика», «Теория литературы. Стихovedение», «Теория литературы. Композиция», «Теория литературы. Герменевтика». Подробнее о преподавании риторики на кафедре истории русской литературы филологического факультета СПбГУ см. в программе курса, разработанной доктором филологических наук, профессором кафедры истории русской литературы П. Е. Бухаркиным [Бухаркин 2000: 250–258].

² См. об этом, например: [Авеличев 1986: 5–22; Безменова 1991: 112–135].

³ О том, что риторика «обнимает также и поэтику», писал также Г. Гадамер [Гадамер 1991: 205]. Сходные с С. С. Аверинцевым положения формулирует Л. И. Сазонова: «Власть риторики тяготела над поэзией уже с античности. Сложившееся тогда отождествление сущности поэзии и сущности риторики прошло через века. Симптоматично, что в системе „семи свободных художеств“ („искусств“, „наук“), составившей основу римского образования и воспринятой в Европе в эпоху Средневековья и Возрождения, поэтика как наука о поэзии отсутствует. Наука о стихотворстве возводилась частью к грамматике и

логике, но по преимуществу — к риторике» [Сазонова 2006: 115]. См. также сделанный Л. И. Сазоновой обзор ключевых исследований XX века, выведших риторiku «за пределы узкого понимания как „искусства убеждения“ или „науки слагания речей“» [Сазонова 2006: 113–115].

⁴ Ср. характеристику поэтики, данную В. В. Виноградовым в статье «Поэтика и риторика»: «Поэтика изучает структуру литературного произведения отрешенно от его направленности к воздействию на слушателя и независимо от форм, которыми оно <...> осуществляется» [Виноградов 1980: 115–116]. Впрочем, можно встретить и прямо противоположные трактовки поэтики, согласно которым эта наука «отвечает» за все компоненты коммуникативного акта и почти полностью смыкается с риторикой или даже оказывается по отношению к риторике метадисциплиной. Ср., например: «Все термины и компоненты поэтики <...> связаны воедино простым сюжетом: руководствуясь принципами поэзии как особого искусства или науки, поэт из некоего материала посредством слова создает произведение, которое воздействует на читателя, соотносящего его с образцами и определяющего его место в системе произведений — в системе родов и жанров, в каноне, в традиции. Семь „персонажей“ этого сюжета — 1) поэзия; 2) поэт; 3) его материя; 4) его орудие — слово; 5) произведение; 6) воздействие и его адресат — читатель/слушатель; наконец, 7) система произведений, в которую включается новосозданный текст <...> являются, по сути, семь основных темами поэтики» [Махов 2010: 9].

⁵ Другие функции языка «сосредоточены» на других компонентах коммуникативной ситуации: коммуникативная (референтивная) функция языка — на референте (контексте), эмотивная — на адресанте, коннотивная — на адресате, фатическая — на контакте, метаязыковая — на коде [Якобсон 1975: 198–202].

⁶ Стилистика как лингвистическая наука изучает «выразительные средства и возможности языка и закономерности функционирования (использования) последнего в различных сферах общественной деятельности и ситуациях общения» [Стилистический энциклопедический словарь 2006: 408].

⁷ Б. В. Томашевский в своем учебном пособии «Стилистика и стихосложение» (Л., 1959) определил предмет стилистики как «своеобра-

зие языкового выражения» [Томашевский 1983: 8]. Об эволюции взглядов Томашевского на стилистику см.: [Муратов 1983: 284–288].

⁸ О возможных принципах разграничения стилистики и риторики см. также: [Лотман 1992: 180–183].

⁹ Стилистика декодирования (термин предложен американским ученым М. Риффатером) — «наука, которая изучает те стороны высказывания, которые передают лицу, принимающему и декодирующему сообщение, образ мыслей лица, кодирующего сообщение» [Арнольд 2010: 17].

¹⁰ Во многом так же обстоит дело и с некоторыми основополагающими для отечественной стилистики работами ([Виноградов 1959; 1976; 1980; 1990; Винокур 1990; Ларин 1974] и др.). Еще одна близкая риторике научная дисциплина — лингвистическая поэтика, которая иногда также осмысливается чисто риторически. Ср., в частности, определение В. П. Григорьева: «Лингвистическая поэтика покрывает всю область изучения эстетической функции языка в ее необходимых связях» [Поэт и слово 1973: 59].

¹¹ Риторические (коммуникативные) стратегии — одно из ключевых понятий неориторики (см. о нем: [Тюпа 2004: 66–87]). Под риторическими стратегиями в настоящем пособии понимаются различные языковые способы воздействия текста на читателя (слушателя).

¹² В классической риторике тропам и фигурам был посвящен один из трех центральных разделов — *elocutio* («украшение»). Внимание риторики к тропам и фигурам, начиная с учеников Аристотеля, становится все более и более пристальным; процесс «бесконечного» описания и систематизации тропов и фигур «прекратился лишь со смертью риторики, настигшей ее в тот момент, когда она превратилась в „собрание фигур“» [Тодоров 1999: 19]. О проблемах систематизации и классификации тропов и фигур см.: [Москвин 2007: 11–51].

¹³ См.: [Женетт 1998; Общая риторика 1999; Тодоров 1975; 1999; Хомский 1962; Якобсон 1978; 1996а; 1996б; 1996в] и многие другие.

¹⁴ Ср. также многочисленные иллюстрации данного положения на с. 170–177.

¹⁵ Выделение и классификация фигур были начаты античной риторикой. О классификации фигур в античности см.: [Гаспаров 2000б: 446–458].

¹⁶ В. П. Москвин называет попытки привязать фигуры речи только к синтаксическому языковому уровню «теоретически бесперспективными» [Москвин 2007: 15].

¹⁷ По Тынянову, единство и теснота стихового ряда являются объективными признаками стихового ритма и создают «третий его отличительный признак — динамизацию речевого материала» [Тынянов 2002: 63–64]. Интерпретируя сформулированный Тыняновым «закон единства и тесноты стихового ряда», В. И. Новиков отмечает: «Слова в стихотворной строке вступают друг с другом в интенсивное смысловое взаимодействие. Эта „динамизация речевого материала“ выражается в том, что стиховое слово, стоящее в конце строки, семантически выделяется, что в каждом стиховом слове становятся осязаемыми второстепенные лексические значения и меняется значение основное, что сюжет стихотворного произведения подчиняется его ритму [Новиков 2002: 15–16].

¹⁸ Представленные в пособии произведения анализировались на практических занятиях по курсу «Теория литературы. Риторика» на филологическом факультете СПбГУ в 2009–2014 гг.

В. МАЯКОВСКИЙ

КОЕ-ЧТО ПРО ПЕТЕРБУРГ

I

1. Слезают слезы с крыши в трубы,
2. к руке реки чертя полоски;
3. а в неба свисшиеся губы
4. воткнули каменные соски.

II

5. И небу — стихши — ясно стало:
6. туда, где моря блещет блюдо,
7. сырой погонщик гнал устало
8. Невы двугорбого верблюда.

[1913]¹

Стихотворение «Кое-что про Петербург», в котором отразились впечатления Маяковского от поездки в Петербург в ноябре 1912 года [Черемин 1962: 63]², относится к самому раннему, «ученическому»³ периоду его творчества, когда формальный стиховой эксперимент еще не стал одним из доминирующих принципов его поэзии⁴. Стиховая структура текста достаточно простая: он написан 4-стопным ямбом и состоит из двух четверостиший перекрестной рифмовки АВАВ.

При анализе лексико-семантических преобразований в стихотворении «Кое-что про Петербург» обращает на себя внимание обилие олицетворений. Встречаются олицетворения, выраженные существительными (*слезы* ‘капли дождя’⁵, *рука* ‘рукав, приток’, *губы* ‘тучи’, *погонщик* ‘ветер’), глаголами (*слезают* ‘стекают’, *чертя* ‘стекая ровными струями, напоминающими линии на чертеже’⁶, *гнал* ‘приводил в движение’), наречием (*устало* ‘слабо’). Одно из самых ярких олицетворений обнаруживается в последней строке стихотворения: *верблюд* ассоциируется с «горбами» речных волн, а метафорический эпитет *двугорбый* напоминает об облике изгибающегося русла Невы при взгляде на него сверху. Как видно, олицетворения

используются при описании петербургской природы (неба, туч, дожда, ветра, Невы).

Встречаются в тексте и метафоры, не являющиеся олицетворениями: *полоски* ‘ровные струи, ручейки’, *блюдо* (‘плоская поверхность’). Обращает на себя внимание, что собственно урбанистический пейзаж⁷ лишен олицетворений, при его создании используются слова в прямом значении и другие тропы — метафоры и гиперболы. Так, *слезы*, проходящие через городские *крыши* и *трубы* (слова в прямом значении), превращаются в *полоски* (олицетворение сменяется обычной метафорой), городские трубы метафорически уподобляются *соскам*. В последней метафоре основанием для переноса оказывается, во-первых, продолговатая форма обоих предметов, а во-вторых, «внутринаходимость» (высокие трубы «воткнуты» внутрь низких туч подобно тому, как в рот младенцу вставлена соска). Две центральные метафоры первой строфы *губы* и *соски* (они акцентированы рифменной позицией⁸) усиливают противопоставление живого (природного) и искусственного (городского). Отметим также важную для создания урбанистического пейзажа гиперболическую метафору *воткнули* ‘направили в небо, построили очень высокими’ (при помощи переноса происходит интенсификация высказывания). Синтаксический уровень текста поддерживает тот же контраст между живым и неживым: глагольная форма *воткнули* используется в неопределенно-личном предложении: если живые слезы движутся «сами по себе» (*слезают*), то трубы рукотворны, они «воткнуты» неким субъектом, который не назван, но подразумевается.

Противопоставление двух уровней городского пейзажа (природного и урбанистического), заданное тропами, усиливается и детализируется при помощи риторических фигур. В стихотворении «Кое-что про Петербург» выделяются фигуры фонетические — многочисленные аллитерации (... с *крыши* в *трубы*, / к *руке реки чертя*...) и парономазии (*слезают* и *слезы*, *руке* и *реки*, *блещет* и *блюдо*). Они выполняют лейтмотивную функцию. Ее можно продемонстрировать, рассмотрев первую строфу текста. Все слова в строфе, с точки зрения их звуковой структуры, распределяются на несколько групп:

а) *слезают слезы* <...> *полоски*: «мягкая» характеристика спускающейся с небес воды; повторы согласных [с] и [л];

б) *с крыши в трубы, к руке реки чертя*: обозначение городских реалий и воды на городских улицах; звуковые комплексы содержат дрожащее [р], причем часто в сочетании с другим согласным: [кр], [тр], [рт];

в) *неба губы*: при описании туч повторяется губно-губной согласный [б], что дополнительно акцентирует олицетворение *губы*; на фоне этого аллитерационного повтора также маркировано слово *свисшися*^а;

г) *воткнули каменные соски*: изображается «промышленная» деятельность человека, нарушающая природную гармонию; особенно ярко эта семантика подчеркивается резким сочетанием переднеязычного, заднеязычного и сонорного [ткн]).

С отмеченным контрастом в изображении живого и неживого связано еще одно противопоставление: «верх — низ», «небо — земля». Оно оказывается важным для композиции текста. Начинается стихотворение с описания «спускающихся» на землю капель дождя (строки 1–2). В следующем фрагменте, присоединенном к первому противительным союзом *а*, говорится о городских трубах, устремленных в небо. Возникающая антитеза актуализирует идею противоположенности природы и городской цивилизации: вода спускается вниз (в город), цивилизация поднимается вверх (в небо). Во второй строфе повествование ведется с точки зрения неба (*небу... ясно стало*), которое сверху наблюдает за «переменчивой петербургской атмосферой»: распознать в дельте Невы *двугорбого верблюда* можно только при взгляде сверху. Интересно, что небо и земля как бы меняются местами: если обычно мы смотрим в небо и ви-

^а В ССРЛЯ обнаруживаем глаголы *свисать* и *свиснуть* [ССРЛЯ 13: 380–381], глагол *свиснуться* не зафиксирован; возможно, перед нами окказионализм. В слове *свисшися*, как и во многих других глаголах на *-ся*, образованных от непереходных глаголов, подчеркивается «сосредоточенность действия в его субъекте, часто с признаком интенсивности, усиления» [Шелякин 2006: 172]. Та же семантика поддерживается и фоникой: благодаря *-ся* в слове появляется еще один согласный звук [с], усиливающий аллитерацию (*свисшися*).

дим там верблюда (ср. у Маяковского в стихотворении «Тучкины штучки»: *Плыли по небу тучки. / Тучек — четыре штучки: / от первой до третьей — люди, / четвертая была верблюдик* [Маяковский 1956: 8]), то здесь, наоборот, небо смотрит вниз на землю и видит «речного» верблюда.

В пятой строке образ *неба* «раздваивается». Раздвоенность эта достигается за счет актуализации внутренней формы слова *ясно*, состоящей в столкновении разных его значений^а. С одной стороны, *ясно* означает 'понятно'. Правомерность такого прочтения обеспечивается синтаксической конструкцией (*небу* <...> *ясно стало*) и пунктуацией (в конце строки стоит двоеточие). С другой стороны, в слове *ясно* отчетливо проступает второй смысл: *небо ясно стало*, то есть прояснилось. Данное значение слова *ясно* согласуется с логикой повествования (дождь заканчивается и небо проясняется), а также поддерживается рядом языковых факторов, затрудняющих восприятие текста и способствующих созданию смысловой двойственности:

1) количественной редукцией заударного гласного [у] в слове *небу*;

2) фонетической близостью гласных [у] (*небу*) и [о] (*небо*);

3) ослаблением синтаксической связи между словами *небу* и *ясно* из-за вставки между ними деепричастия *стихиш*;

4) инверсией *ясно стало* (из перечисленных факторов первые два имеют значение при восприятии звучащего текста, последние два — при восприятии как звучащего, так и написанного текста⁹).

Подобным же образом в тексте сталкиваются два значения деепричастия *стихиш*. Глагол *стихать* (*стихнуть*) может означать 'ста-

^а В рассматриваемом нами примере актуализация внутренней формы слова обнажает семантическую деривацию, то есть процесс появления у слова семантически производных значений. Ср.: ЯСНО. 1. Нареч. к ясный. Я. светит солнце. Я. видно. Я. говорить. 2. в знач. сказуемого кому-чему и с союзом «что». Понятно, безусловно (разг.). А я. — только в трюм лишь стоит заглянуть, — что кораблю часа не дотянуть. Крылов. Да, — улетающая, дрозд сказал, — то я. мне, что ты (белка в колесе) бежишь, а всё на том же ты окне. Крылов [Словарь Ушакова 4: 1467].

новиться слабее, меньше, прекращаться' (характеристика стихийных явлений), а может иметь значение 'успокоиться' (характеристика человека)^а. При актуализации первого значения (дождь стих) пятая строка выглядит как сочетание двух фигур речи — эллипсиса (*стихиши* заменяет предложение «когда дождь стих») и анаколуфа (субъект действия, выражаемого глаголом *стало*, и субъект действия, выражаемого деепричастием *стихиши*, не совпадают). При актуализации второго значения (плачущее небо стихло, успокоилось) тоже наблюдается анаколуп, поскольку в безличном предложении деепричастие или деепричастный оборот обычно употребляются только при наличии инфинитива [Розенталь 2004: 324]. Именно второе значение слова *стихиши* формирует развернутую метафору, на которой строится лирический сюжет стихотворения: небо — плачущий младенец, которому дали соску, и он утих. Данная метафора проясняет смысловую связь между описанием городских труб (строка 4) и строкой *И небу — стихиши — ясно стало* и, таким образом, соединяет две строфы стихотворения между собой.

Среди синтаксических фигур речи в стихотворении выделяются две инверсии — *в неба свисшиися губы, моря блещет блюдо*. В обоих случаях инверсия имеет одинаковую структуру: неожиданный художественный прием предваряется прямым названием явления, о котором идет речь. Следуя линейному развертыванию звучащего текста, мы слышим *а в неб[а]* (то есть «в небо»), и только после этого следует изысканное сочетание *свисшиися губы*, и мы осознаем, что предшествующее ему слово стояло в родительном падеже. То же самое происходит и во втором случае: *туда, где мор[и]* (то есть «туда, где море») по мере развертывания текста меняется на *моря блещет блюдо*. Таким образом, функция инверсий — создание эффекта неожиданности, своеобразного смыслового выража.

^а Стихать .. 3. Становиться слабее, меньше, прекращаться. О стихийных явлениях. *Вьюга не стихла и утром. .. Пожар стихал .. Грома уже не было слышно, но дождь не стихал, а лил с еще большей силой ..* 4. Успокоиться, переставать сердиться, горячиться и т. п. .. *Ее возбужденность вдруг прошла, она стихла, ее взгляд смягчился и остыл* [ССРЛЯ 14: 889].

Итак, риторической доминантой в стихотворении «Кое-что про Петербург» является метафора и ее частный случай — олицетворение. Особую роль в тексте играет актуализация внутренней формы слова, которая служит одним из источников «двусмысленности речи» [Москвин 2007: 177–179, 220–224]. Эту же функцию выполняют инверсии. Благодаря главным риторическим фигурам (аллитерации, параномазии, антитезе) и однотипным олицетворениям происходит антропоморфизация изображаемого в тексте природного мира, который явно противопоставлен миру внеприродному, рукотворному (описываемому при помощи других тропов или без них).

Примечания

¹ [Маяковский 1955: 43]. Стихотворение было впервые опубликовано в альманахе «Требник троих», вышедшем в марте 1913 года [Катанян 1985: 65].

² В. Н. Альфонсов, характеризуя петербургскую поэзию Маяковского в целом, пишет: «В петербургских стихах Маяковского <...> нет специфически „петербургского“, в привычном для русской литературы значении <...> Маяковский вообще поэт никак не „петербургский“» [Альфонсов 1984: 40].

³ Как отмечают Н. И. Харджиев и В. В. Тренин, можно определить период ученичества, во время которого происходит становление поэтики Маяковского, в один-полтора года (то есть он относится к 1912–1913 годам) [Харджиев, Тренин 1970: 71].

⁴ Для самых ранних стихотворений Маяковского характерна формальная простота. Н. И. Харджиев и В. В. Тренин отмечают: «Стихи раннего периода Маяковского (первых двух лет его поэтической работы) <...> возможно, даже более традиционны, чем стихи „передовых“ символистов (А. Белого, Блока). Недаром некоторые поэты-футуристы упрекали Маяковского за „однообразие ритма“ и за „отсутствие новых рифм и ассонансов“ (В. Шершеневич, С. Бобров). Действительно, целая серия ранних стихотворений Маяковского написана каноническими, „классическими“ метрами» [Харджиев, Тренин 1970: 59].

⁵ Слезы как метафора дождя — один из важнейших образов ранней лирики Маяковского. Ср., в частности, известный фрагмент трагедии «Владимир Маяковский» (1913): *Небо плачет / безудержно, / звонко; / а у облачка / гримаска на морщинке ротика, / как будто женщина ждала ребенка / а бог ей кинул кривого идиотика* [Маяковский 1955:

153]. Н. И. Харджиев на этом примере рассмотрел новаторство образной системы Маяковского: «„Небо плачет“ — банальное, затасканное в поэзии метафорическое изображение дождя <...> Маяковский развертывает и реализует эту метафору, подкрепляя ее вторичными метафорами, ярко эмоциональными характеристиками и сравнениями <...> И этот воскрешенный образ перерастает свою функцию (изображение дождя) и становится выражением одной из лейттем раннего Маяковского: беспросветный, угнетающий быт городского „адища“» [Харджиев 1970: 213–214].

⁶ Многие исследователи ранней лирики Маяковского обнаруживают в ней мощную «живописную» струю. См., в частности, наблюдения Г. С. Черемина: «В стихах Маяковского то и дело возникают образы, связанные с процессом работы живописца: „Я сразу смазал карту будня, / плеснувши краску из стакана“ („А вы могли бы?“, 1913), „цедил белила“ („За женщиной“, 1913), „чертя полоски“ („Кое-что про Петербург“, 1913), „В небе жирафий рисунок готов / выпестрить ржавые чубы“ („Из улицы в улицу“, 1913)» [Черемин 1962: 56].

⁷ Урбанистическая тема — одна из важнейших в лирике Маяковского и русской поэзии начала XX века в целом. Эта тема восходит к поэзии символистов (В. Я. Брюсова, Андрея Белого, А. А. Блока), однако у Маяковского развивается иначе. В. В. Тимофеева отмечает: «Тема города занимает заметное место в стихах символистов, где можно найти немало примеров своеобразной эстетизации городской жизни. Но, как правило, реальные предметы городского быта в поэзии символизма служат лишь отправным моментом для создания символической картины („Конь Блед“ В. Брюсова). Уличная жизнь большого города — основной материал ранних стихов Маяковского <...> В самом словаре стихотворений поэта отражается его стремление сделать предметом поэзии повседневную действительность в ее самых обыденных прозаических проявлениях <...> Это начинает проявляться уже в первых произведениях, где столь еще заметен „реквизит“ символистской поэзии. Возьмем, например, слово „небо“. В большинстве случаев слово это попадает в такой контекст, который изменяет его традиционный поэтический смысл <...> В стихотворении „Кое-что про Петербург“ нависшее над заводскими трубами небо сравнивается с отвисшими губами» [Тимофеева 1962: 52–54].

⁸ Н. И. Харджиев приводит первую строфу стихотворения «Кое-что про Петербург» в качестве иллюстрации типичных для раннего Мая-

ковского простых с формальной точки зрения рифм, в данном случае рифм однородных и грамматических (*трубы — губы, полоски — соски*). Исследователь выявляет связь между рифмой и образным уровнем текста: «Несмотря на элементарность своей конструкции, эти рифмы чрезвычайно действенны, потому что в них закреплены наиболее знаменательные для сюжета стихотворения слова, организующие всю его смысловую систему <...> Рифмующиеся слова в третьей и четвертой строках являются носителями метафорических смыслов (*губы туч, соски фабричных труб*)» [Харджиев 1970: 203–204].

⁹ По словам Ю. А. Карабчиевского, «читатель Маяковского — всегда слушатель, даже если он сидит не в зале, а у себя дома, с книжкой в руках» [Карабчиевский 2000: 26]. Необходимость уделить внимание звучащему, а не только написанному тексту при анализе поэтических произведений начала XX века обусловлена, в частности, тем обстоятельством, что именно эта эпоха стала временем небывалого взлета декламационной культуры. Ср. одно из многочисленных известных свидетельств о том, как поэты начала XX века читали свои стихи: «Ранней весной 1915 года в Зале Армии и Флота на Литейном состоялся вечер „Поэты — воинам“ <...> Сологуб читал каменно. <...> Голос у него был глухой. <...> Кузмин <...> сильно пел, но пение это было тогда чем-то почти обязательным для поэтов. Об этом пении (не Кузмина только) Мережковский говорил мне однажды (в Париже, в 1928 году), что „оно идет от Пушкина“ <...> Кузмин пел, Сологуб хмуро и глухо читал со своим хмурым и глухим напевом. Блок читал почти не разжимая зубов, без мелодии, но с удивительным рисунком ритмического смысла. Его манера была некоторым преувеличением неподвижности. Идеальный баланс в этом смысле был у Ходасевича. Гумилев преувеличивал пафос, и его чтение портило то, что он не произносил нескольких звуков. Белый нажимал на свою собственную, раз навсегда усвоенную, мелодию» [Берберова 1999: 98–100]. Кроме того, представляется важным, что именно в начале XX века звучащая стихотворная речь стала предметом пристального исследования («Звуковые повторы» О. М. Брика, «Звучащая художественная речь и ее изучение» С. И. Бернштейна и др.).

В. МАЯКОВСКИЙ

АДИЩЕ ГОРОДА

I

1. Адище города окна разбили
2. на крохотные, сосущие светами адки́.
3. Рыжие дьяволы, вздымались автомобили,
4. над самым ухом взрывая гудки.

II

5. А там, под вывеской, где сельди из Керчи —
6. сбитый старикашка шарил очки
7. и заплакал, когда в вечерующем смерче
8. трамвай с разбега взметнул зрачки.

III

9. В дырах небоскребов, где горела руда
10. и железо поездов громоздило лаз —
11. крикнул аэроплан и упал туда,
12. где у раненого солнца вытекал глаз.

IV

13. И тогда уже — скомкав фонарей одеяла —
14. ночь излюбилась, похабна и пьяна,
15. а за солнцами улиц где-то ковыляла
16. никому не нужная, дряблая луна.

[1913]¹

Стихотворение «Адище города» в формальном и смысловом отношении развивает поэтическую систему раннего Маяковского. Здесь укрепляется урбанистическая тема, причем город, по сравнению с только что разобранным нами текстом, окрашивается в гораздо более мрачные тона². С формальной точки зрения стихотворение экспериментально: оно написано 4-иктным акцентным стихом и знаменует собой начало создания системы тонического (акцентного) стиха, которое является «индивидуальным достижением Маяковско-

го и фактом огромного исторического значения» [Харджиев, Тренин 1970: 61].

Стихотворение начинается с инверсии (*Адище города окна разбили* — подлежащее и прямое дополнение меняются местами), которая с первой же строки актуализирует основную идею текста: ад есть перевернутый, вывернутый наизнанку мир. Городское пространство метафорически уподоблено аду, причем в этом уподоблении одновременно содержатся гипербола (*адище^а, вздымались, взрывая*) и литота (*крохотные адки*)³. Гипербола в стихотворении соединяется с другими тропами: с метафорой, образуя гиперболическую метафору (*адище, смерч, громоздило, солнцами*), и с синекдохой (*над самым ухом* ‘около человека’).

Оксюморон *сосущие светами* также подчеркивает неестественность, вывернутость наизнанку пространства ада: свет, имеющий свойство изливаться вовне, источаться, здесь, наоборот, всасывает, втягивает в себя (*сосущие* — метафора). На создание того же эффекта перевернутости, искаженности направлено и употребление грамматического окказионализма *светами* (существительное *свет* обычно не используется в форме множественного числа)⁴.

Средства транспорта, о которых говорится в стихотворении, оказываются живыми и активными, для их описания используются олицетворения: трамвай *с разбега взметнул зрочки*, аэроплан *крикнул*, автомобили — *дьяволы*. Метонимический эпитет *рыжие*, с одной стороны, указывает на свет автомобильных фар, с другой — обладает символическим смыслом (*рыжий* ассоциируется с цветом дьявольского огня). Городские механизмы показаны с помощью звуковых (*над самым ухом, взрывая гудки, крикнул*) и — чаще — визуальных (*рыжие, с разбега, зрочки, в дырах, горела, железо поездов, упал, раненого, глаз, фонарей одеяла, солнцами улиц, ковляла*) образов⁵.

Во второй строфе находим яркое противопоставление живого механизма и человека, которое реализуется на разных уровнях тек-

^а В слове *адище* совмещены два значения суффикса *-ищ(е)*: пространственное (как в словах *жилище, хранилище*) и увеличительное (как в словах *домище, болотище*).

ста⁶. Во-первых, фрагмент, описывающий старикашку (*А там, под вывеской, где сельди из Керчи — / сбитый старикашка шарил очки / и заплакал...*), и весь остальной текст резко контрастируют на языковом уровне: описание человека полностью лишено тропов, которыми стихотворение в целом насыщено до предела. Такой минус-прием явно выделяет данное описание из общего метафорически-гиперболического словесного потока и делает образ сбитою около рыбного магазина и ищущего свои очки старика осязаемым и конкретным. Во-вторых, противопоставление человека и машины осуществляется на уровне рифмы. Рифмопара *очки — зрачки*, первый член которой использован при характеристике человека, а второй — механизма, наглядно демонстрирует, что человек и механизм в городе как бы поменялись местами: старикашка ищет очки (оптический прибор, позволяющий лучше видеть), в то время как трамвай наделен зрачками (зрачок — это часть глаза, через которую в глаз проникают световые лучи). Драматичность произошедшего с человеком в городе, наводненном машинами, подчеркивается на уровне фигур речи, которые создают нервный и сбивчивый язык, соответствующий описанной ситуации: это эллипсис (*где сельди из Керчи*), создающий эффект оборванного высказывания, и анаколуп (нарушение правил глагольного управления: *шарить что* вместо *шарить чем в чём*).

В третьей строфе возникает образ промышленного города, описание которого во многом гиперболично: между жилыми кварталами (*в дырах небоскребов*) находятся металлургические заводы (*горела руда*) и железнодорожное депо (*железо поездов громоздило лаз*); над городом появляется «инженерное чудо» начала XX века (*аэроплан*). Изображение индустриального города насыщено тропами: здесь встречается метонимия (*железо* ‘вагоны поездов’) и несколько метафор с гиперболическим оттенком (*дыры* ‘нежилое пространство города’, *небоскребы* ‘многоэтажные дома’⁷, *громоздило* ‘делало недоступным, загромождало’^a, *лаз* ‘путь, ведущий из де-

^a Ср. прямое значение глагола: ГРОМОЗДИТЬ .. *что* 1. Накладывать, наваливать много предметов один на другой. *Громоздить мебель. Громоздить книги* [Словарь Ушакова 1: 626]. В словосочетании *гро-*

по»⁸, крикнул ‘пронесся с громким звуком’ или ‘взлетел, издавая громкий звук’, упал ‘пошел на снижение’ или ‘приблизился к линии горизонта’).

В третьей и четвертой строфах стихотворения образ городского ада резко противопоставлен миру природному, который тоже предстает в искаженном и неестественном виде. Явления природного («внегородского») мира (*солнце, ночь, луна*) изображаются с помощью олицетворений. При этом лишённые энергии природные образы (*солнце оказывается раненым в глаз, ночь изображена как изможденная публичная женщина, дряблая луна ковыляла*) явно противопоставлены изображенным ранее «живым» механизмам. Метафоры-олицетворения, описывающие природные образы, являются развернутыми: *у раненого солнца вытекал глаз, ночь излюбила* (оказиональный неологизм, в значении ‘изнемогла от разврата’⁹), *похабна и пьяна, дряблая луна ковыляла*. Один из самых причудливых метафорических образов *скомкав фонарей одеяла* можно трактовать следующим образом: освещенное уличными фонарями городское пространство метафорически уподоблено одеялу, с наступлением ночи фонари (вероятно, керосиновые или газовые) неравномерно гаснут¹⁰. Кроме того, образ скомканного ночью-проституткой одеяла имеет явно выраженный сексуальный подтекст.

Противопоставление рукотворного ада и раненой природы особенно ярко выражено в заключительных строках стихотворения с помощью гиперболической метафоры *солнцами (улиц)*, которой завершается развитие ключевого для стихотворения мотива дьявольского внеприродного света. Оказывается, что городской ад не просто выворачивает наизнанку природный мир, он соперничает с ним, пытается заменить его собой: реальное, настоящее солнце ранено,

моздило лаз можно усмотреть фигуру анаколупа: глагол *громоздить* обычно управляет существительным во множественном числе, что соответствует его лексическому значению (*громоздить книги, ящики, гранитные глыбы*), с единственным числом существительного используется глагол *загромоздить* (*проход, квартиру, комнату*). Анаколуп входит в ряд приемов, при помощи которых в тексте формируется образ искаженного городского пространства.

и город порождает свои дьявольские *солнца*, вытесняющие на периферию свет природный (*луна*). Множественное число существительного *солнце* усиливает гиперболу и, как и слово *светами* в первой строфе, работает на идею искаженности, неестественности изображаемого мира.

Как известно, одной из главных особенностей ранней лирики Маяковского является намеренное «снижение» традиционно высоких тем и предметов (солнце, ночь, небо, луна, звезды и др.). Источником такой установки для Маяковского стала поэтическая культура французских «проклятых» поэтов и русских кубофутуристов, в первую очередь Д. Бурлюка [Харджиев, Тренин 1970: 61–68]. В урбанистической лирике эта тенденция проявляется, в частности, в том, что олицетворенные элементы городского пейзажа изображаются в ущербном, болезненном виде ([Черемин 1962: 64] и др.). Анализ риторической структуры стихотворения «Адище города» показывает, какими языковыми средствами достигается снижение традиционно высоких поэтических образов и как изображаются «возвысившиеся» активные и динамичные городские механизмы, вытесняющие из города не только природу, но и человека. Риторической доминантой текста на уровне тропов являются гиперболические метафоры и олицетворения, в деталях изображающие «адище» города¹¹ и придающие созданному художественному миру гротескный характер. Динамичность и нарочитая «неестественность» словесного изображения также достигается обилием звуковых фигур речи (аллитераций и паронимазий: *сосущие светами, вздымались — взрывающая — взметнул, в вечеряющем смерче, трамвай с разбега взметнул зрачки, железо поездов громоздило лаз*¹², *похабна и пьяна* и др.), а также использованием оксюморона (*сосущие светами*), анаколуфов (*шарил очки, громоздило лаз*) и примыкающих к ним окказиональных неологизмов (*адище, адки, излюбилась*), в том числе грамматических (*светами, солнцами*). Главная цель, достигаемая поэтом при помощи такого обилия тропов и фигур, чисто риторическая — воздействие на читателя. Именно о такой установке поэзии Маяковского писал Ю. А. Карабчиевский: «Поэтический образ, какими бы средствами он ни был достигнут, возникает с единственной целью: зафиксировать подлинное ощущение автора. Передача

этого ощущения читателю — есть уже второстепенная функция образа, неизбежное следствие, но не цель. У Маяковского все обстоит иначе. Не фиксация и даже не передача, а сразу мимо и дальше — воздействие. Не забудем: он имеет дело с аудиторией» [Карабчиевский 2000: 31].

Примечания

¹ [Маяковский 1955: 55]. Первая публикация: альманах «Молоко кобылиц» (М., 1914; вышел в конце 1913) [Маяковский 1955: 430].

² Об эволюции урбанистической темы в ранней лирике Маяковского см., в частности: [Черемин 1962: 63–64].

³ В. В. Тренин пишет: «Наиболее наглядная и неоднократно отмеченная в литературе особенность стиля Маяковского — обилие слов с увеличительными и уменьшительными суффиксами. Прием этот обычно связывается с опытами Хлебникова, создававшего новые слова путем присоединения различных приставок к известным корням. Однако словотворчество Хлебникова и словопроизводство Маяковского исходят из совершенно разных и несоизмеримых принципов <...> Стиховой мир Хлебникова иллюзорен. Он не ориентирован на какую-либо реальность, лежащую вне его. Словесный орнамент отрывается от предметных смыслов так же, как оторвался геометрический орнамент от изобразительных заданий. В отличие от Хлебникова, стихи Маяковского тематичны. За самыми эксцентричными его образами всегда лежит реальная действительность. Стилистическая система Маяковского не нуждается в нюансировке, в смысловых полутонах, в полусловах и полунамеках. Или — или. Или патетика, или сарказм. Или гипербола, или фигура преуменьшения» [Тренин 1991: 115–116]. Исследователь приводит сходные с первыми строками стихотворения «Адище города» примеры: стихотворение «Шумики, шумы и шумищи», диалог с Богом из поэмы «Облако в штанах» («Я думал — ты всесильный божище, / а ты недочука, крохотный божик») и др. [Тренин 1991: 115–116].

⁴ В. В. Тренин отмечает: «Одним из действенных приемов поэтического языка является нарушение привычных грамматических категорий единичности и множественности. Символисты (особенно Бальмонт) создавали целые циклы новых имен абстрактного значения во множественном числе (типа „безглагольности“). Маяковский также часто пользуется приемом необычного множественного числа, но, в отличие от символистов, он не изобретает новых отвлеченностей, а опе-

рирует обычными словами, имеющими предметное значение и окаменевшими в единственном числе» [Тренин 1991: 124].

⁵ Об этой особенности поэтики раннего Маяковского писал, в частности, Н. И. Харджиев: «Основная тенденция раннего Маяковского — изображать жизнь современного города одновременно в двух планах: живописном (зрительном) и музыкальном (звуковом)» [Харджиев 1970: 195–196].

⁶ О сосуществовании в образной системе раннего Маяковского персонифицированных предметов и людей неоднократно писали исследователи. Ср., например: «В произведениях Маяковского различные предметы и явления, элементы городского пейзажа персонифицируются, наделяются чертами облика и функциями живых существ. Все эти „вещи“ <...> — Земля и небесные светила, дождь, город, площадь, фонарь и т. п. — сохраняют такие черты и функции и при появлении <...> человеческих персонажей, с которыми они действуют одновременно и, так сказать, на равных правах» [Черемин 1962: 59].

⁷ Слово *небоскреб*, являющееся буквальным переводом англ. *skyscraper*, — неологизм начала XX в. [Виноградов 1994: 779].

⁸ О функции необычного сочетания *громоздило лаз* писал Г. С. Черемин: «Элементы пейзажа у Маяковского, как правило, находятся в движении <...> Обращает на себя внимание обилие и разнообразие способов словесной передачи движения людей и предметов <...> Помимо широкого использования семантики соответствующих переходных глаголов и образованных от них причастных и деепричастных форм, поэт передает движение и косвенным путем — при помощи переходных глаголов: „Вбиваю гулко шага сваи, / бросаю в бубны улиц дробь я“ („Уличное“) <...> „железо поездов громоздило лаз“ („Адище города“») [Черемин 1962: 59–60].

⁹ В. В. Тренин пишет: «Самая богатая область словотворчества Маяковского: создание новых глаголов путем присоединения к обычным формам глагола различных приставок <...> Приставка „из-“, присоединенная к глаголу <...> вносит в его значение оттенок усиленного проявления действия, доведение его до крайнего предела <...> Элементарнейший случай: присоединение приставки „из-“ к простому глаголу несовершенного вида (сосать, ржать, греть и т. п.) <...> От этих простых типов приставочных глаголов отличаются такие, в которых уже сама основа глагола является неологизмом, производным от имени существительного <...> издинамитить старое» [Тренин 1991: 128–130].

¹⁰ Имеющиеся статистические данные свидетельствуют о том, что в начале XX века электрических фонарей в российских городах было не так много. Например, известно, что накануне Первой мировой войны в Петербурге насчитывалось 13 950 уличных фонарей, из них 3020 электрических, 2505 керосиновых, 8425 газовых [Пукинский 2007: 122].

¹¹ «В поэзии Маяковского метафоризация становится средством поэтической конкретизации явлений» [Тимофеева 1962: 53].

¹² По поводу данного сочетания Н. И. Харджиев отмечает: «Звуко-подражательные повторы фонем *p*, *д* и *з* имитируют лязг проносящихся поездов» [Харджиев 1970: 225].

А. БЛОК

«ПЕТРОГРАДСКОЕ НЕБО МУТИЛОСЬ ДОЖДЕМ...»

I

1. Петроградское небо мутилось дождем,
2. На войну уходил эшелон.
3. Без конца — взвод за взводом и штык за штыком
4. Наполнял за вагоном вагон.

II

5. В этом поезде тысячью жизнью цвели
6. Боль разлуки, тревоги любви,
7. Сила, юность, надежда... В закатной дали
8. Были дымные тучи в крови.

III

9. И, садясь, запевали Варяга одни,
10. А другие — не в лад — Ермака,
11. И кричали ура, и шутили они,
12. И тихонько крестилась рука.

IV

13. Вдруг под ветром взлетел опадающий лист,
14. Раскачнувшись, фонарь замигал,
15. И под черною тучей веселый горнист
16. Заиграл к отправленью сигнал.

V

17. И военною славой заплакал рожок,
18. Наполняя тревогой сердца.
19. Громыханье колес и охрипший свисток
20. Заглушило ура без конца.

VI

21. Уж последние скрылись во мгле буфера,
22. И сошла тишина до утра,

23. А с дождливых полей всё несло к нам ура,
24. В грозном клике звучало: пора!

VII

25. Нет, нам не было грустно, нам не было жаль,
26. Несмотря на дождливую даль.
27. Это — ясная, твердая, верная сталь,
28. И нужна ли ей наша печаль?

VIII

29. Эта жалость — ее заглушает пожар,
30. Гром орудий и топот коней.
31. Грусть — ее застилает отравленный пар
32. С Галицийских кровавых полей...

Сентябрь 1914¹

История создания и публикации стихотворения «Петроградское небо мутилось дождем...» освещена в подготовленном А. В. Лавровым комментарии в третьем томе Полного собрания сочинений и писем А. А. Блока [Блок 1997 3: 959–962]. Стихотворение было написано через месяц после начала Первой мировой войны и связано с впечатлениями Блока от проводов военных эшелонов на фронт. В своей записной книжке 30 августа 1914 года Блок записал: «Мы обедаем у мамы в Петергофе. — Эшелон уходил из Петергофа — с песнями и ура». 3 сентября Блок провожал с товарной станции Варшавского вокзала жену, уезжавшую в армию сестрой милосердия. «Петроградское небо мутилось дождем...» было впервые опубликовано в московской газете «Русское слово» (1914. № 217. 21 сент.) под заглавием «На войну» в рубрике «По поводу войны», вместе со стихотворением «Россия» («Грешить бесстыдно, непробудно...») [Блок 1997: 3, 959–960]. В окончательной редакции третьего тома «лирической трилогии» оно было включено в раздел «Родина»².

С первых же строк стихотворения мы отчетливо осознаем, что оно принципиально отличается от предыдущих разбираемых нами текстов. Начинается стихотворение предельно просто и ясно, поэт тяготеет к употреблению слов в прямом значении: в первом четве-

ростишии мы не обнаружим ни одной метафоры³. Единственный поэтический троп в первой строфе — слово *штык*. Это синекдоха (обозначение части через целое и целого по части, в данном случае *штык за штыком* означает ‘солдат за солдатом’). Особенность синекдохи как разновидности метонимии заключается в том, что в образе сочетаются прямое и переносное значения: слово *штык* обозначает непосредственно штык (прямое значение), а уже через эту деталь — солдата (перенос).

В первой строфе описаны монотонные долго длящиеся действия. Помимо глаголов несовершенного вида, в создании семантики монотонности и длительности участвуют различные художественные средства (явление конвергенции).

Во-первых, это собственно риторические словесные стратегии: общезыковое гиперболическое сочетание *без конца*, фигура полиптотона или многопадежия (*взвод за взводом, штык за штыком, за вагоном вагон*) и образный параллелизм (движения солдат столь же монотонны, как монотонен уныло моросящий петербургский дождь, который является фоном описываемых событий).

Во-вторых, указанная семантика возникает за счет чисто стиховых средств. В стихотворении отсутствует чередование рифм (исключительно мужские рифмы делают строки более подобными друг другу). Задействованы и ритмические факторы: во второй строке границы слов совпадают с границами стоп *На войну / уходил / эшелон*; в третьей строке на слове *взвод* стоит сверхсхемное ударение, которое отчасти ритмически уподобляет два сочетания *взвод за взводом* и *штык за штыком*; третье сочетание с полиптотоном *за вагоном вагон*, построенное по принципу хиазма или обратного параллелизма, завершается существительным в именительном падеже, что создает интонацию завершенности в конце строфы.

Наконец, в-третьих, в создании вышеуказанного эффекта участвует и пунктуация (тире в третьей строке подчеркивает паузу после первой стопы и дополнительно акцентирует сочетание *без конца*).

Вторая строфа в отношении тропов является более насыщенной, чем первая. Во-первых, метафорическое звучание приобретает глагол *цвели* (‘существовали, жили’; у каждого из описываемых чувств и явлений внутреннего мира человека своя жизнь, и эти «жизни»

у каждого из едущих в поезде свои, отсюда и *тысячью*). Во-вторых, два тропа — метафорический эпитет *дымные* ‘напоминающие по форме клубы дыма’ и метафора *в крови* (‘красные, цвета крови’) — создают зловещее предзнаменование будущей катастрофы.

Отправляющиеся на войну солдаты, изображенные на общем плане («издалека»), ведут себя весело и восторженно: кричат, шутят, поднимая свой боевой дух, поют *Варяга* и *Ермака* (метонимические обозначения песен «Гибель Варяга» и «Ревела буря, дождь шумел...»), сокращенного и измененного варианта думы К. Ф. Рылеeva «Смерть Ермака» [Блок 1997: 3, 961]). Фигура полисиндетона на *и* (многосоюзиe), которая может создавать впечатление увеличения количества событий [Кухаренко 1988: 38], формирует образ энергичной кипучей деятельности, шевелящегося «пчелиного роя». Последняя строка третьей строфы, однако, принципиально трансформирует ракурс и стиль повествования: меняется масштаб, общий план сменяется крупным планом (детализацией), и мы видим жест, выражающий подлинное внутреннее состояние каждого: *тихонько крестилась рука*. Изменение масштаба повествования осуществляется в тексте при помощи синекдохи (*рука*; ее можно интерпретировать двояко: а) ‘множество рук’, то есть единственное число в значении множественного, б) ‘человек’, то есть часть вместо целого). Эта синекдоха задает своеобразную инерцию: в следующих строфах стихотворения акцентированы детали крупного плана. *Лист, фонарь, рожок, свисток* — все эти единичные образы, уже не являющиеся синекдохами (так как явление семантического переноса в них отсутствует), выполняют роль предзнаменователей беды и оказываются своеобразными сигналами подлинных чувств и ощущений (*Наполняя тревогой сердца*⁴). Последние две строки пятой строфы снова возвращают повествование к крупному плану изображения, и опять появляется жизнерадостно-оптимистическая интонация, подкрепленная гиперболой (*ура без конца*). Таким образом, разномасштабность⁵ (значимое чередование и противопоставление общего и крупного планов) выражает в тексте две точки зрения на войну: внешне-поверхностную и глубинную соответственно. Само данное противопоставление можно квалифицировать как антитезу в широком смысле.

В четвертой и пятой строфах ощущение тревоги нарастает за счет скопления антитез. Наиболее яркая их них — *под черною тучей веселый горнист* — также противопоставляет внешне-поверхностное и глубинное восприятие войны (*веселый горнист* — внешнее поведение человека, *под черною тучей* — еще одно природное предзнаменование беды; ср. выше *дымные тучи в крови*). В слове *веселый* отчетливо проступает метонимический смысл (*горнист* назван *веселым*, так как исполняет веселую мелодию). Вообще, использование Блоком эпитета *веселый* в стихотворении о войне не случайно. В мемуарах З. Н. Гиппиус описаны настроения, охватившие поэта с началом войны: «Насколько помню — первое „свиданье“ наше с Блоком после начала войны — было телефонное. Не хотелось, — да и нельзя было говорить по телефону о войне, и разговор скоро оборвался. Но меня удивил возбужденный голос Блока, одна его фраза: „Ведь война — это прежде всего в е с е л о!“ Зная Блока, трудно было ожидать, что он отнесется к войне отрицательно; страшило скорее, что он увлечется войной, впадет в тот неумеренный военный жар, в который впали тогда многие из поэтов и писателей. Его „весело“ уже смущало... Однако, скажу сразу, этого с Блоком не случилось <...> от „упоения“ войной его спасала „своя“ любовь к России, даже не любовь, а какая-то жертвенная в нее влюбленность, беспредельная нежность» [Гиппиус 1991: 28–29]⁶. В той же (четвертой) строфе стихотворения можно встретить оксюморон *взлетел опадающий лист* (соединение противонаправленных действий), который, как и антитеза *под черною тучей веселый горнист*, тоже продолжает ряд тревожных предзнаменований. Та же семантика подчеркивается и в строке *Раскачнувшись, фонарь замигал*: здесь изображено нарушение покоя при помощи двух глаголов, обозначающих неожиданные (*вдруг*) резкие действия. В следующей строфе образы столь же антитестичны: явно противопоставлены друг другу *военная слава* и *тревога* (строки 17–18), *громыханье колес* и *охрипший свисток* и *ура без конца* (строки 19–20). Инверсия в строках 19 и 20, которые описывают противостоящие друг другу звуки, актуализирует семантику хаоса: *Громыханье колес и охрипший свисток / Заглушило ура без конца*. При линейном восприятии текста не сразу

становится понятным, что является субъектом действия, а что его объектом.

Акцент на деталях крупного плана и на производимых действиях порождает эффект «оживления»: возникает ощущение, что предметы (*лист, фонарь, рожок, свисток*) действуют стихийно, сами по себе⁷. Если в четвертой строфе (*лист взлетел, фонарь замигал*) это лишь смутное ощущение, то риторические средства, использованные в пятой строфе, дают все основания считать правомерным именно такое восприятие: здесь использованы метафоры-олицетворения (*заплакал рожок, охрипший свисток*). Эти метафоры, однако, не затмевают другой важной риторической стратегии стихотворения — метонимической. В четвертой и пятой строфах использованы две «музыкальные» метонимии: *сигнал* (горнист исполнил мелодию, которая была сигналом к отправлению) и *славой* (мелодия рожка логически соотнесена с военной славой).

Шестая строфа является переходной от первой части стихотворения, описывающей конкретную ситуацию отъезда солдат на фронт и предощущение беды, ко второй части, содержащей эксплицитно выраженную авторскую оценку войны как страшной разрушительной силы. Строки 21 и 22 еще явно связаны с предыдущим фрагментом: последние вагоны поезда скрываются из виду (использована синекдоха *буфера*; она акцентирована фигурой гипербатона *Уж последние скрылись во мгле буфера*) и стихийно сменяющие друг друга звуки замолкают (*сошла* — языковая метафора^а). В середине шестой строфы происходит изменение хронотопа и появляется новый субъект (*мы*), с точки зрения которого ведется все дальнейшее повествование. *К нам* — то есть к оставшимся в Петрограде, не отправившимся на войну, а смотрящим на нее извне, со стороны. На первый взгляд кажется, что строка *А с дождливых полей все несло к нам ура* отчасти повторяет *ура без конца* из предыдущей строфы, однако смысл двух *ура* принципиально различен: в первом случае это реальное громогласное *ура*, произнесенное тысячами солдатских голосов, во втором смысловое наполнение *ура* гораздо

^а СОЙТИ́ .. 2. *перен.* .. Наступить, появиться (книжн. поэт.). *Ночь сошла на землю* [Словарь Ушакова 4: 362].

шире: это символическое эхо войны (точно определить его значение трудно: с одной стороны, это может быть и воспоминание о реальном *ура*, запечатленное в памяти провожающего и звучащее теперь в его сознании, с другой — победоносные сводки с фронта в первые дни войны). Еще более неопределенным и символически насыщенным является значение слова *пора*. С. М. Городецкий в «Воспоминаниях об Александре Блоке» (1922) писал: «У него все-таки хватило силы противостоять шовинистическому угару, охватившему русское общество в 1914 году. „Ура“ прозвучало для него как „пора“» [Городецкий 1980: 340; цит по: Блок 1997 3: 960]⁸. В. Рындзюн в статье «„Сегодня“ и „вчера“ в русской поэзии» (Приазовский край. Ростов-на-Дону, 1916. 3 июля), пытаясь интерпретировать *пора*, отмечал: «*Пора* — недаром курсивом обозначил это слово Блок: в том мощном и трагичном, кровавом и обещающем, что дала война, звучит призыв — пора измениться, встать на дорогу возрождения» [Блок 1997 3: 961]. Как видно, неопределенность и одновременно насыщенность потенциальными смыслами в тексте возникает благодаря фигуре эллипсиса — отсутствию у поэта, в отличие от его интерпретатора, необходимого инфинитива после слова *пора*.

В следующей строфе ощущение неопределенности и недосказанности только усиливается. С другой стороны, чем ближе в концовке стихотворения, тем сильнее эмоциональный накал: строка 25 начинается с эмоционального двойного отрицания (*Нет, нам не было грустно, нам не было жаль*); отрицание усилено сверхсхемным ударением, повтором и синтаксическим параллелизмом. Символическую смысловую перспективу имеет образ *дождливой дали*. Метонимический эпитет *дождливый* обрастает символическими смыслами: увидеть это можно, сопоставив семантику *дождливой дали* и значение употребленных ранее в более конкретном смысле форм однокоренных слов: *Петроградское небо мутилось дождем*; *А с дождливых полей всё несло к нам ура* (дождливая погода Петрограда, как бы перемещаясь вдаль вместе с эшелонами, становится одним из символов войны). Один из самых сложных символических образов стихотворения — *сталь*. Эпитеты *ясная, твердая, верная*, выстроенные по принципу восходящей градации (климакса), стоящие после местоимения *это*, семантика которого лишена определен-

ности, создают символическую многозначность образа войны и воинов⁹. Завершается цепочка «неопределенных» образов также неоднозначным риторическим вопросом (*И нужна ли им наша печаль?*), соотносящим пассивного наблюдателя и стихийную мощную силу войны¹⁰.

Восьмая, заключительная строфа стихотворения во многом построена на контрасте по отношению к предыдущей. Во-первых, в ней содержится прямая полемика: слова *эта жалость* и *грусть* дают однозначно понять читателю, что эти чувства все же присутствуют (ср. ранее: *нам не было грустно, нам не было жаль*). Однако оказывается, что жалость и грусть — ничто по сравнению с реальными звуками и картинами войны. Противопоставление чувств наблюдателя и реальности осуществляется в стихотворении на ритмическом уровне: сочетание *эта жалость* и слово *грусть* отделаны тире (паузой) от второй части строк 29 и 31; кроме того, на слово *грусть* падает сверхсхемное ударение. В глаголах *заглушает* и *застилает* сочетаются прямое и переносное значения (*заглушает жалость* — языковая метафора^а; *заглушает пожар, гром, топот* — прямое значение; *застилает грусть* — метафора; *застилает отравленный пар* — прямое значение). Страшная реальность войны становится более ощутимой благодаря аллитерациям (*заглушает пожар, гром орудий, топот коней, отравленный пар ... кровавых*). Окончательно авторская оценка войны как абсолютного зла формируется в последних двух строках стихотворения. Метонимический эпитет *кровавых* своей конкретностью противопоставлен метафоре из второй строфы *в крови* (теперь речь идет уже не об абстрактном дурном предзнаменовании, а о вполне конкретных сотнях тысяч разлагающихся трупов жертв Галицийской битвы). К этому образу примыкает и другой, не менее натуралистичный и страшный, — образ отравленного пара, который на предметном уровне можно интерпретировать как трупный яд. В. Н. Княжнин, говоря о восприятии Блоком начавшейся войны, писал: «Отношение его

^а ЗАГЛУШИТЬ .. 2. *перен.* Сделать неощутимым (книжн.). 3. *неприятный запах*. 3. *боль*. 3. *печальные предчувствия*. Пшкн. [Словарь Ушакова 1: 912].

к войне представляется моему сознанию как отношение довольно сложное и с течением времени изменявшееся» [Княжнин 1922: 115; цит по: Блок 1997 3: 960]. Работа Блока над текстом стихотворения отражает эти изменения. Так, в частности, восьмая строфа в черновой редакции звучала более «отстраненно»: *Сердце издали слышит шумящий пожар, / Гром орудий и топот коней, / Грудь вдыхает зловонный, отравленный пар / С Галицийских кровавых полей* [Блок 1997 3: 542]; после нее следовали «ура-патриотические» строки, от которых поэт отказался, см. примечание 8. В опубликованном варианте никакого *издали* уже нет: точка зрения внешнего наблюдателя сменяется глубинным взглядом изнутри, непосредственно из страшной реальности войны — точкой зрения, которая позволяет приблизиться к истине. В черновиках стихотворения «Петроградское небо мутилось дождем...» финал был иным: текст завершался размышлениями о том, что главная угроза России — на Востоке, а не на Западе¹¹. В одном из черновых вариантов были такие строки: *Разве тяжким германская тяжесть страшна? / Тем, чья жизнь тяжела и страшна, / Восходящего солнца страшной тишина — / Легкий хмель золотого вина* [Блок 1997 3: 544]. Отказ поэта от абстрактной «историософской» темы опасности с Востока в окончательном тексте стихотворения позволил сделать акцент на опасности настоящей войны, а не гипотетической (*страшной* оказывается именно эта война).

Однозначно определить риторическую доминанту стихотворения «Петроградское небо мутилось дождем...» затруднительно. С одной стороны, в нем содержится немало число метафор. С другой стороны, не меньшую (а, возможно, и большую) роль в тексте играют метонимия и синекдоха¹²: именно эти тропы являются сюжетообразующими: они формируют «предметность» образной системы, «поэтику реалий» [Миц 1999: 350] и актуализируют разномасштабность как важнейший композиционный принцип текста и связанное с ней внимание к деталям¹³. Кроме того, для механизмов смыслообразования в стихотворении исключительно важны слова с символическим подтекстом. Это *ура, пора, сталь*, а также другие слова, входящие в арсенал традиционных блоковских иносказаний-символов (*мгла, даль, закат* и др.¹⁴). Среди фигур речи следует от-

метить в первую очередь антитезу, которая проявляется на различных уровнях текста (композиционном, мотивном, словесном) и создает противоречивый образ войны. И, наконец, одним из важнейших принципов речевой композиции стихотворения является своеобразный эффект «эхо» — повторы (по большей части — межстрофические) некоторых ключевых слов и корней, выполняющие лейтмотивную функцию: *без конца* (строка 3) — *без конца* (строка 20), *наполнял* (строка 4) — *наполняя* (строка 18), *тревоги* (строка 6) — *тревогой* (строка 18), *ура* (строка 11) — *ура* (строка 20) — *ура* (строка 23), *заглушило* (строка 20) — *заглушает* (строка 29), *грустно* (строка 25) — *грусть* (строка 31), *жаль* (строка 25) — *жальность* (строка 29), *дождем* (строка 1) — *дождливых* (строка 23) — *дождливую* (строка 26), *дали́* (строка 7) — *даль* (строка 26), *тучи* (строка 8) — *тучей* (строка 15), *в крови* (строка 8) — *крававых* (строка 32), *громыханье* (строка 19) — *гром* (строка 30), *полей* (строка 23) — *полей* (строка 32)¹⁵. Все восемь строф стихотворения связаны подобными повторами. Важно подчеркнуть, что в каждом конкретном случае семантические обертоны повторяющихся и однокоренных слов разные (ср. приведенные выше примеры семантического сдвига в словах *ура*, *дождь* — *дождливую*, *крававых*).

В заключение обратим внимание на связь метрико-строфической структуры текста с его семантикой. Стихотворение написано строфой разностопного анапеста (Ан 4343) с мужскими рифмами¹⁶. Данная метрико-строфическая модель — одна из строф русской баллады, впервые использованная В. А. Жуковским в «Замке Смальгольме» (1822), переводе баллады В. Скотта «Иванов вечер» [Гаспаров 2002: 127]. В финале блоковского стихотворения (*С Галлийских крававых полей*) содержится реминисценция из текста В. А. Жуковского: «... англичанин бежит / С Анкрамморских крававых полей» [Блок 1997 3: 961]. Переключки с Жуковским¹⁷ позволяет говорить о влиянии на Блока традиции романтической баллады, которое выражается в таких особенностях поэтики блоковского текста, как заметная эпическая (сюжетная) составляющая и отрывистое повествование, а также в наличии ряда «балладных» тем и мотивов: героического восприятия войны, с одной стороны, мрачного колорита, зловещих предзнаменований, трагизма, мотива тре-

воги — с другой. Не случайно, что поэт, создававший текст в период всплеска ура-патриотических настроений и сам отчасти тяготевший к романтическому восприятию начавшейся войны, но, однако, преодолевший подобные настроения и в финале выразивший «глубочайшую сердечную боль» [Орлов 1984: 341] за тех, кому было суждено умереть на фронте, избрал для своего единственного прямого отклика на события Первой мировой войны [Венгров 1963: 319; Орлов 1984: 341] именно балладный стих¹⁸.

Примечания

¹ [Блок 1997 3: 185–186].

² Обобщенную характеристику блоковского цикла «Родина» дает, в частности Д. Е. Максимов: «Стихи „Родины“ — одна из вершин третьего тома, средоточие едва ли не самой светлой и задушевной лирики позднего Блока. Сомнения и тревога о России, звучащие в этих стихах, сочетаются с разлитой в них горячей силой любви и веры. В цикле „Родина“ образы путей, дорог (символических и эмпирических) выдвигаются как основные, едва ли не самые важные атрибуты России» [Максимов 1981: 137].

³ Л. Я. Гинзбург иллюстрирует первой строфой данного стихотворения метод зрелого Блока. Поэт намеренно отказывается от метафоричности и символичности в пользу реалий, «которые читатель соизмеряет с конкретной действительностью» [Гинзбург 1997: 263–264].

⁴ Мотив тревоги — один из ключевых для петербургской темы в лирике Блока. В. Н. Орлов отмечает: «Тема Петербурга — одна из самых важнейших <...> То новое, собственно свое, что внес Блок в тему, это острейшее чувство Петербурга как города не только призрачных видений, но и разлитой в воздухе тревоги. „Помнишь ли город тревожный?..“ — вот *первое* слово о Петербурге, раздавшееся в юношеской лирике Блока» [Орлов 1984: 250]. Стихотворение «Петроградское небо мутилось дождем...», сюжет которого разворачивается в Петрограде, является иллюстрацией к наблюдению исследователя: мотив тревоги в нем на первом плане.

⁵ О проблеме масштаба описания в художественном тексте см., в частности: [Чудаков 1992: 8–18].

⁶ Говоря о читательском восприятии стихотворения «Петроградское небо мутилось дождем...», А. Пайман отмечает: «Парадоксальным об-

разом для человека, так глубоко лирически переживающего войну как начало русской катастрофы, Блок именно тогда прославился как великий патриотический поэт благодаря публикации цикла стихотворений в „Русском слове“ Руманова под общим громким названием „На войну“» [Пайман 2005: 167].

⁷ Интерпретируя стихотворение «Петроградское небо мутилось дождем...», В. Н. Княжнин пишет: «...стихи скорее о России, чем о войне, или об отношении к войне, но как к чему-то стихийному, не от нашей воли зависящему» [Блок 1997 3: 960].

⁸ В этой связи интересный материал обнаруживается в черновой редакции стихотворения, в которой были строки, от которых Блок впоследствии отказался: *И теперь нашей силе не видно конца / Как предела нет нашим краям, / И твердят о победе стальные сердца, / Приуроченные у долгим скорбям* [Блок 1997 3: 543].

⁹ В черновой редакции стихотворения последовательность эпитетов иная: *ясная, верная, твердая*. Еще более ранний вариант: *Эта — чистая, верная, весе<лая?>* [Блок 1997 3: 542]. О характеризующей лирику Блока в целом поэтике неопределенности (в том числе о лексических и синтаксических средствах создания недосказанности) см., например: [Соколова 1980: 161–214].

¹⁰ В статье М. Левидова «Бессильные», опубликованной в газете «Жемчужина» (1914. № 7. 24 нояб.) и представляющей собой отклик на первую публикацию стихотворения Блока, так интерпретируется седьмая строфа текста: «Здесь нет сожаления, решения, призыва, здесь только раздумье, рождающееся в душе великого поэта всегда, когда проносятся мимо далекие ему волны событий» [Блок 1997 3: 961].

¹¹ Идея «желтой опасности», восходящая к историософии Вл. Соловьева, была своеобразным «общим местом» в русской поэзии начала XX века. См. об этом, в частности: [Пчелинцева 2003: 372–377].

¹² Ср. любопытное сопоставление взглядов на поэтику Блока В. М. Жирмунского (в статье «Поэзия Александра Блока», 1921) и Ю. Н. Тынянова (в статье «Блок», 1921), которое приводит Л. Я. Гинзбург: «В. М. Жирмунский называет Блока *поэтом метафоры*. „Он предпочитает, — пишет Тынянов, — традиционные, даже стертые образы“ <...> Противоречивость этих характеристик закономерна: она объясняется стилистической многогранностью Блока. Ю. Н. Тынянов имел в виду романсные, „цыганские“, вообще лирически-романтические традиции Блока. В. М. Жирмунский в своем анализе опирался главным

образом на „снежные“ циклы второй книги, в которых с предельным напряжением раскрывается индивидуалистическое сознание» [Гинзбург 1997: 259–260]. Рассматриваемое нами стихотворение, скорее, примыкает к лирически-романтической линии блоковской лирики.

¹³ Л. Я. Гинзбург отмечает: «В стихотворении „Петроградское небо мутилось дождем...“ напряжение сосредоточено именно в прозаизмах. Ведь никакими поэтическими формулами нельзя сказать того, что здесь сказано о войне, о мужестве и о „боли разлуки“ <...> Блоку необходима здесь реальность вещей, жестов, чтобы поэтический образ получила реальность жизни, которой живут эти люди, к которой многие и многие из них уже никогда не вернуться» [Гинзбург 1997: 284].

¹⁴ О «словаре» символов Блока см., например: [Жирмунский 2001: 324]. Ср. также такие отмеченные З. Г. Минц характерные черты поэтики зрелого Блока, как «наличие в ней значительного „консервативного“ пласта образности», «яркое переосмысление старой символики [то есть символики раннего творчества — *Е. М.*]», «„верность себе“» наряду с «неустанными поисками новых „путей“» [Минц 1999: 334].

¹⁵ О различных видах словесных повторов, занимающих в лирике Блока заметное место, и их функции см.: [Кожин 1980: 56–88].

¹⁶ Следует отметить, что в VI и VII строфах, между которыми проходит условная граница между двумя частями стихотворения, нет чередования рифм.

¹⁷ В своей «Автобиографии» (1915) Блок называл В. А. Жуковского своим «первым вдохновителем» [Блок 1980: 536].

¹⁸ Отметим, однако, что сводить использование Блоком Ан 4343 только к балладной традиции неправомечно. М. Л. Гаспаров отмечает, что семантический ореол этого размера достаточно широк: «4–3 ст. анапест — <...> вариант выравнивания <...> 4–3-ударного европейского дольника в ровный трехсложный метр. Семантика та же <что и у 4–3-ст. амфибрахия. — *Е. М.*>, романтическая и патетическая; реализм мало покушался на нее. Некрасов писал сатиры ровным 3-ст. анапестом, но не колеблющимся 4–3-стопным. В начале этой традиции стоит баллада „Иванов вечер“ Жуковского из В. Скотта <...> в середине переход от баллады к песне — „Есть на Волге утес“ Навроцкого; затем следуют чисто лирические вариации от гражданского пафоса Надсона <...> до романской нежности К. Р» [Гаспаров 2012: 390]. В качестве примеров Ан 4343 исследователь приводит, помимо вышеупомянутых стихотворений Жуковского и Навроцкого, «Растворил я окно —

стало грустно невмочь...» К. Р., «Друг мой, брат мой, усталый, страдающий брат...» С. Я. Надсона, «За гремучую доблесть грядущих веков...» О. Э. Мандельштама, а также «Не венчал мою голову траурный лавр...» А. А. Блока — стихотворение, никак не связанное с балладной традицией [Гаспаров 2012: 390–391].

М. ЗОЩЕНКО

ПАПАША

Недавно Володьке Гусеву припаяли на суде. Его признали отцом младенца с обязательным отчислением жалованья. Горе молодого счастливого отца не поддается описанию. Очень он грустит по этому поводу.

— Мне, говорит, на младенцев завсегда противно было глядеть. Ножками дрыгают, орут, чихают. Толстовку тоже, очень просто, могут запачкать. Прямо житья нет от этих младенцев.

А тут еще такой мелкоте деньги отваливай. Третью часть жалованья ему подавай. Так вот — здорово живешь. Да от этого прямо можно захворать. Я народному судье так и сказал:

— Смешно, говорю, народный судья. Прямо, говорю, смешно, какие ненормальности. Этакая, говорю, мелкая крошка, а ему третью часть. Да на что, говорю, ему третья часть? Младенец, говорю, не пьет, не курит и в карты не играет, а ему выкладывай ежемесячно. Это, говорю, захворать можно от таких ненормальностей.

А судья говорит:

— А вы как насчет младенца? Признаете себя ай нет?

Я говорю:

— Странные ваши слова, народный судья. Прямо, говорю, до чего обидные слова. Я, говорю, захворать могу от таких слов. Натурально, говорю, это не мой младенец. А только, говорю, я знаю, чьи это интриги. Это, говорю, Маруська Коврова насчет моих денег расстраиивается. А я, говорю, сам тридцать два рубли получаю. Десять семьдесят пять отдай — что ж это будет? Я, говорю, значит, в рваных портках ходи. А тут, говорю, параллельно с этим Маруська рояли будет покупать и батистовые подвязки на мои деньги. Тьфу, говорю, провались, какие неприятности!

А судья говорит:

— Может, и ваш. Вы, говорит, припомните.

Я говорю:

— Мне припоминать нечего. Я, говорю, от этих припоминаний захворать могу... А насчет Марульки — была раз на квартире пришедши. И на трамвае, говорю, раз ездили. Я платил. А только, говорю, не могу я за это всю жизнь ежемесячно вносить. Не просите...

Судья говорит:

— Раз вы сомневаетесь насчет младенца, то мы сейчас его осмотрим и пускай увидим, какие у него наличные признаки.

А Марулька тут же рядом стоит и младенца своего разворачивает.

Судья посмотрел на младенца и говорит:

— Носик форменно на вас похож.

Я говорю:

— Я, говорю, извиняюсь, от носика не отказываюсь. Носик действительно на меня похож. За носик, говорю, я всегда способен три рубля или три с полтиной вносить. А зато, говорю, остатный организм весь не мой. Я, говорю, жгучий брюнет, а тут, говорю, извиняюсь, как дверь белое. За такое белое — рупь или два с полтиной могу только вносить. На что, говорю, больше, раз оно в союзе даже не состоит.

Судья говорит:

— Сходство действительно растяжимое. Хотя, говорит, носик весь в папашу.

Я говорю:

— Носик не основание. Носик, говорю, будто бы и мой, да дырочки в носике будто бы и не мои — махонькие очень дырочки. За такие, говорю, дырочки не могу больше рубля вносить. Разрешите, говорю, народный судья, идти и не задерживаться.

А судья говорит:

— Погоди маленько. Сейчас приговор вынесем.

И выносят — третью часть с меня жалованья.

Я говорю:

— Тьфу на всех. От таких, говорю, дел захворать можно¹.

Рассказ М. Зоценко «Папаша», написанный в 1925 году, — это рассказ с рамочной композицией. Его можно разделить на две неравные части: первая часть — это первый абзац, в котором ведется повествование с точки зрения первичного нарратора (неназванного рассказчика), вторая часть — весь остальной текст, представляющий собой рассказ вторичного нарратора (Володьки). В пересказе Володьки до читателя доходят и реплики судьи, поэтому речь судьи стилистически неотличима от речи главного героя.

Риторической доминантой текста являются синтаксические фигуры, с помощью которых создается безграмотная и примитивная речь героя, с волнением рассказывающего историю. Отметим три наиболее частотные фигуры, которые встречаются в речи Володьки.

1. Анаколуф.

Анаколуф используется в тех фрагментах текста, где герой дает характеристику ребенку. Как правило, анаколуф состоит в нарушении согласования частей фраз по роду и числу и используется для того, чтобы продемонстрировать восприятие героем ребенка как вещи, неодушевленного предмета или же вообще какой-то непонятной субстанции. Ср.:

а) *А тут еще такой мелкоте деньги отваливай. Третью часть жалованья ему подавай.*

Механизм возникновения анаколуфа здесь следующий. Использование существительного с собирательным значением *мелкота*^а завершает рассуждения героя о младенцах вообще (ср. контекст предыдущих высказываний: *Мне, говорит, на младенцев завсегда противно было глядеть. Ножками дрыгают, орут, чихают. Толстовку тоже, очень просто, могут запачкать. Прямо житья нет от этих младенцев*). Но неожиданно герой, «переключившись» на того конкретного младенца, которому предстоит «отвалить» третью часть жалования, использует местоимение мужского рода (*ему*).

б) *Этакая, говорю, мелкая крошка, а ему третью часть.*

В данном фрагменте происходит актуализация внутренней формы слова *крошка*, которое имеет два значения: Кро́шка.. ж. 1. Мель-

^а МЕЛКОТА́ .. 2. *соби́р.* Мелочь, маленькие, мелкие существа, предметы (напр. о детях, мелких вещах и т.п.; шутол. фам.) [Словарь Ушакова 2: 178].

чайшая частица, маленький кусочек чего-либо (преимущественно хлеба) .. 2. М. и ж. Разг. Малютка. О ребенке [ССРЛЯ 5: 1709–1710]. Плеоназм *мелкая крошка* (сема ‘мелкий’ входит в семантику слова *крошка*) актуализирует первое значение существительного, общий контекст повествования — второе. Поскольку в первом значении существительное принадлежит к женскому роду, а во втором — к общему роду, возникает анаколуф.

в) Я, говорю, жгучий **брюнет**, а тут, говорю, извиняюсь, как дверь **белое**. За **такое белое** — рупь или два с полтиной могу только вносить. На что, говорю, больше, раз **оно** в союзе даже не стоит.

Употребление местоимений и прилагательных среднего рода не обусловлено предшествующим контекстом и демонстрирует алогичность речи героя: сначала говорится о цвете волос «остатнего организма» (*белое, такое белое*), а потом о ребенке в целом (*оно*).

С риторической точки зрения к фигуре анаколуфа в широком смысле можно отнести также словосочетания с грамматическими нарушениями и просторечно-диалектные обороты, которыми пестрит речь героя: *пуццай увидим^а, тридцать два рубли получаю, была раз на квартиру пришедши^б*.

2. Повтор.

Прежде всего бросается в глаза огромное количество употреблений слов *говорю, говорит* (формы глагола *говорить* использованы 41 раз). Повторы слов являются характерной чертой речи зошенокских героев. К. И. Чуковский, интерпретируя функцию повторов

^а Частицы *пусть, пускай, пуццай* обычно сочетаются с 3-м лицом глагола. Ср.: ПУСТЬ. 1. *частица*. В сочетании с глг. в 3 л. наст. и буд. вр. означает: 1) дозволение, согласие. *И как их ум рассудит, пусть так и будет* Крылов. *П. едет, если хочет. П. развлекается*. 2) приказание, долженствование. *Пусть пылает лицо, как поутру заря*. А. Кольцов. *Сонный лес пусть проснется, нарядится*. Полонский. *Пусть мой грех падет не на меня, а на тебя, Борис-цареубийца!* Пушкин [Словарь Ушакова 3: 1075].

^б Помимо примеров синтаксической несогласованности (анаколуфа), в речи героя встречаются случаи употребления диалектной и просторечной лексики: *завсегда, остатний, махонькие*.

в рассказе «Происшествие», писал: «Нужно, например, зоценковскому мещанину поведать читателям, что одна женщина ехала в город Новороссийск <...> Слово *Новороссийск* повторяется пять раз, а слово *едет* (*едут*) — девять раз, и рассказчик никак не может развязаться со своей бедной мыслишкой, надолго застрявшей у него в голове» [Чуковский 1981: 36–37]². Повторы форм глагола *говорить*, с одной стороны, демонстрируют примитивность речи, «неспособность <...> пользоваться разумной человеческой речью» [Чуковский 1981: 34], с другой — выдают волнение героя, его «зацикленность» на ситуации, стремление изложить разговор с судьей во всех подробностях. Глагол *говорить* употребляется как слово-паразит и часто вставляется в речь в самом неподходящем месте. Так, например, происходит в последнем предложении рассказа, в котором слово *говорю* разрывает словосочетание с сильной синтаксической связью, образуя фигуру гипербатона: *От таких, говорю, дел захворать можно*.

Помимо форм глагола *говорить*, текст изобилует повторами других слов и синтаксических конструкций: это еще одно слово-паразит *прямо* (*Прямо* житья нет от этих младенцев. Да от этого **прямо** можно захворать. *Прямо*, говорю, смешно, какие ненормальности. *Прямо*, говорю, до чего обидные слова); просторечное наречие *завсегда*^а (*Мне, говорит, на младенцев **завсегда** противно было глядеть. За носик, говорю, я **завсегда** способен три рубля или три с полтиной вносить*), предлог *насчет*, которым герой явно злоупотребляет (*А вы как **насчет** младенца? Это, говорю, Маруся-ка Коврова **насчет** моих денег расстраивается. А **насчет** Марусяки — была раз на квартиру пришедши. Раз вы сомневаетесь **насчет** младенца, то мы сейчас его осмотрим...*); глагол *захворать*³ (*Да от этого **прямо** можно **захворать**. Это, говорю, **захворать** можно от таких ненормальностей. Я, говорю, **захворать** могу от таких слов. Я, говорю, от этих припоминаний **захворать** могу... От таких, говорю, дел **захворать** можно*); существительное *ненормальности* и ритмически и фонетически сходное с ним слово

^а ЗАВСЕГДА́, нареч. (простореч.). Всегда. Вы и так з. можете здесь гулять; вам з. будут рады. *Острвский* [Словарь Ушакова 1: 907].

*неприятности (Прямо, говорю, смешно, какие ненормальности. Это, говорю, захворать можно от таких ненормальностей. Тьфу, говорю, провались, какие неприятности!)*⁴.

На фоне убогого однообразия речи героя в целом выделяется один тематический пласт лексики, отличающийся некоторым разнообразием. Это пласт глаголов, связанных с лексико-семантическим полем «деньги»: *отваливай, подавай, выкладывай, отдай, платил, вносить* (речь героя «пробуксовывает» на последнем канцеляризме: употребив единожды, он повторяет его еще три раза)⁵.

3. Эллипсис.

Эллипсис помогает воспроизвести разговорно-фамильярную интонацию речи главного героя и судьи (представленную в пересказе героя): *Этакая, говорю, мелкая крошка, а ему третью часть (нужно отдать). Младенец, говорю, не пьет, не курит и в карты не играет, а ему выкладывай (деньги) ежемесячно; А только, говорю, не могу я за это всю жизнь ежемесячно вносить (деньги); И выносят (приговор) — третью часть с меня жалованья (забирают). А вы как насчет младенца (полагаете)? Признаете себя (отцом) ай нет? Может, и ваш (ребенок). (Похожий) носик не основание (считать меня отцом). Как видно, особенность этих конструкций в том, что главные слова, отражающие суть вопроса или суждения (*отдать, деньги, приговор, отец, ребенок*), не произносятся. Таким образом, фигура эллипсиса на речевом уровне выражает страх и нежелание героя брать на себя ответственность и оказывается одним из средств создания комического эффекта*⁶.

Кроме трех главных названных фигур, в речи Володьки встречаются и другие. Хиазм (обратный параллелизм) позволяет при повторе одной и той же мысли сделать акцент сначала на ничтожности младенца, а потом на значительности отторгаемой суммы: *А тут еще такой мелкоте [А] деньги [Б] отваливай. Третью часть жалованья [Б] ему [А] подавай*. Фигура парцелляции (*И на трамвае, говорю, раз ездили. Я платил*), выделяющая в отдельное предложение фразу *Я платил*, позволяет еще раз акцентировать важную для героя тему денег. Встречаются также плеоназмы (кроме уже отмеченного значимого сочетания *мелкая крошка*, можно обнаружить плеоназм *идти и не задерживаться*). Используются и стилистиче-

ские ресурсы морфологии, в частности переносное употребление формы повелительного наклонения: а) *Десять семьдесят пять отдай — что ж это будет?* (в значении условного наклонения); б) *Я, говорю, значит, в рваных портках ходи* (в значении вынужденного действия с модальным оттенком долженствования).

В создании речевой манеры главного героя существенную роль играют переносные словоупотребления (тропы). В глаголе *расстраиваться* (*Это, говорю, Маруся Коврова насчет моих денег **расстраивается***) совмещаются прямое и переносное значения. Переносное значение формируется по метонимической модели: ‘огорчается из-за того, что у нее нет моих денег’ → ‘покушается на мои деньги’ (между прямым и переносным значениями имеется каузальная связь). Сочетание *рояли ... и батистовые подвязки* с риторической точкой зрения можно интерпретировать двояко. С одной стороны, это гипербола: аргументом в пользу такого прочтения является множественное число слова *рояль*, а также гиперболический контекст предшествующего предложения *Я, говорю, значит, в рваных портках ходи*. С другой стороны, данное сочетание является метонимией (*покупать рояли и батистовые подвязки* означает ‘покупать предметы роскоши’). Целая серия тропов встречается в речи героя и судьи, когда речь заходит о младенце и его *наличных признаках*^а, причем в переносном значении употребляются в первую очередь местоимения:

а) *Носик форменно на вас похож*.

Использование местоимения *вас* вместо «ваш носик» можно интерпретировать как синекдоху (здесь принцип синекдохи «часть вместо целого» реализован буквально). Комизм, возникающий при использовании синекдохи, усиливается благодаря актуализации внутренней формы слова *форменно* (в нем сталкиваются два значения: а) ‘действительно, по-настоящему’, б) ‘по форме’). Далее в тексте сходные синекдохи дважды повторяются в речи героя и судьи: *Носик действительно на **меня** похож. Хотя, говорит, носик весь в **папашу***.

^а В этом словосочетании происходит актуализация внутренней формы слова: чтобы увидеть *наличные признаки*, судья начинает рассматривать лицо младенца.

б) *А зато, говорю, остатний организм весь не мой.*

Здесь притяжательное местоимение *мой* используется в обычном для разговорной речи значении ‘похожий на имеющийся у родителя или родственника, унаследованный от них’ (прямое и переносное значения связаны логическим принципом, следовательно, перед нами метонимия). Однако словоупотребление Володьки отличается от традиционного: если обычно в подобных контекстах используются наименования конкретных характерных особенностей внешности младенца («папин носик», «бабушкины глаза»), то Володька, как бы мысленно расчлняя младенца на составляющие, говорит об *остатнем организме*. В метонимическом значении употреблены притяжательные местоимения и далее: *Носик, говорю, будто бы и мой, да дырочки в носике будто бы и не мои — махонькие очень дырочки*. Отметим, что в этом предложении в речи героя наблюдается логический сбой. *Носик* и *дырочки в носике* оцениваются им по разным параметрам: сначала говорится о форме (*Носик, говорю, будто бы и мой*), затем — о размере (*дырочки в носике будто бы и не мои — махонькие очень дырочки*).

Характерные черты речевой манеры вторичного нарратора (Володьки) формируют особое стилистическое явление — сказ, повествование с установкой на устную речь, которая воспринимается как чужая и служит характеристикой субъекта повествования.

Теперь обратимся к анализу первого абзаца рассказа — к речи рассказчика. Речевая манера неназванного повествователя неоднородна. Хотя повествование от первого лица (Ich-Erzählung) отсутствует и персональные черты повествователя весьма неопределенны, что типично для рассказов М. Зощенко середины 20-х годов [Чудакова 1979: 60], ясно, что он принадлежит к миру текста. Рассказчик, очевидно, входит в тот же социальный круг, что и главный герой. Так, он называет главного героя по-приятельски *Володька* (подобно тому, как впоследствии сам герой назовет героиню: *Маруся*)⁷, в его речи встречаются просторечные слова и выражения (языковая метафора *припаять*^а; *признали отцом младенца с обяза-*

^а Припáивать .. 2. *Перен. Простореч.* Приписывать кому-либо что-либо неблагоприятное, порочащее, обвинять в чем-либо [ССРЛЯ 11: 657].

тельным отчислением жалованья — неудачный эллипсис, в результате которого возникает анаколуф), через призму его восприятия мы знакомимся с историей Володьки, которую рассказчик пересказывает, причем манера пересказа у него та же, что и у героя (*Мне, говорит, на младенцев всегда противно было глядеть*). С другой стороны, в речи рассказчика можно обнаружить иронию — употребление слова в значении, противоположном или противопоставленном буквальному. Ироничным является употребление слов *счастливый* (на самом деле — несчастный; ирония усиливается оксюморном *Горе молодого счастливого отца*) и *грустит* (в этом слове можно усмотреть и литоту, так как чувства, которые испытывает главный герой намного сильнее грусти^а; ирония усиливается инверсией *Очень он грустит по этому поводу*).

Какую же позицию по отношению к герою занимает первичный нарратор? Здесь можно предложить две трактовки. Первая состоит в том, что рассказчик, принадлежа к тому же миру, что и герой, тем не менее относится к этому миру с некоторой иронией. Речевую стратегию, соответствующую такой двойственности, описал, в частности, В. Шмид: «Получается двойная оценочная точка зрения: первичная — внутренняя и вторичная — внешняя, пользующаяся первой как материалом для ее же выражения. Нарратор занимает внутреннюю позицию по отношению к речи персонажа, воспроизводя ее дословно, а не перефразируя, и в то же время сигнализирует контекстом, что сам он, как нарратор, занимает по отношению к воспроизводимой речи и ее семантике отличную от говорящего точку зрения» [Шмид 2008: 115]. Второе — и более, на наш взгляд, вероятное — объяснение позиции первичного нарратора состоит в следующем. Рассказчик совершенно неотличим от героя, они оба принадлежат к одному миру и говорят на одном языке, а ирония принадлежит не рассказчику, а автору. Такая трактовка подтверждается тем обстоятельством, что все «иронические» фрагменты речи рассказчика представляют собой речевые штампы, клише (*молодого счастливого отца*) или обычные разговорные выражения

^а ГРУСТЬ .. 1. Чувство легкого томного уныния, тоскливой печали (книжн. поэт.) [Словарь Ушакова 1: 657].

(очень грустит), то есть, вероятно, используются нарратором неосознанно. Возникающая в речи рассказчика ирония направлена автором и на героя, и на нарратора вместе.

Подобная речевой манере первичного нарратора двойственность свойственна и речи автора, голос которого обнаруживает себя в заглавии рассказа (*Папаша*) — паратекстовом элементе, обычно указывающем на фикциональность произведения [Шмид 2008: 34]. С одной стороны, слово *папаша*, вынесенное в заглавие, — из лексикона Володьки Гусева (оно встречается в тексте в речи судьи, пересказанной главным героем: *Хотя, говорит, носик весь в папашу*), с другой — в этом слове можно видеть иронию (она возникает при соотношении значения слова *папаша* и сюжета рассказа: сам Володька себя отцом не признает и совершенно не соответствует родительской роли).

Итак, риторический анализ рассказа «Папаша» демонстрирует, что стилистически все три повествовательные инстанции (автор, рассказчик, герой) во многом похожи друг на друга. Однако есть одно риторическое средство, которое их разграничивает, — ирония. Ирония как троп используется в речи автора и первичного нарратора и не встречается в основной части рассказа — в речи вторичного нарратора (Володьки). Соединение иронии и сказового стиля свидетельствует о том, что в рассказе сложным образом переплетены две разновидности «двуголосого слова» — сказ и пародия. О соотношении сказа и пародии писал М. М. Бахтин. Описывая различные виды пародии, Бахтин отмечает: «Пародийное слово может быть весьма разнообразным. Можно пародировать чужую социально-типическую или индивидуально-характерологическую манеру видеть, мыслить и говорить <...> Поэтому чрезвычайно существенно различие пародийного и простого сказа <...> Современному сказу <Бахтин писал эти строки в 1929 году. — Е. М.> в большинстве случаев присущ легкий пародийный оттенок» [Бахтин 1979: 225]. Действительно, у Зощенко мы имеем дело с пародийным оттенком повествования, а не с полноценной пародией: сатирическое изображение героя-обывателя и его обличение вовсе не было главной задачей писателя⁸. По словам М. О. Чудаковой, его главной целью было попытаться «воссоздать отчужденно от себя те словесные фор-

мы, в которые должна была бы, в его понимании, „честно“ воплотиться „ураганная идеология“ революционизированных слоев в том случае, если бы она искала себе адекватного воплощения <...> Зоценко создает новый тип литературной личности, воплотившей в себе новые отношения „автора“ и „читателя“. Он как бы идет навстречу тому читателю, которому нужен не традиционный литератор — властитель дум читающей публики, а „свой брат“ писатель, наделенный его собственной „наивной философией“» [Чудакова 1979: 65–66]⁹. Для решения этой задачи Зоценко конструирует рассказчика, соответствующего такому образу «автора». Пародийность же главным образом возникает из-за несоответствия воображаемого сконструированного «автора» и автора реального. Созданный Зоценко в рассказах второй половины 20-х годов образ «автора» оказался «неизбежно спародирован <...> наличием иного, подлинного автора, не проявляющегося в тексте непосредственно, но сотворяющего его» [Чудакова 1979: 66].

Примечания

¹ [Зоценко 2009: 399–401].

² Похожую характеристику находим и у М. О. Чудаковой: «У Зоценко речь героя описывает круги, возвращается к начальной фразе, продолжает то одну, то другую из спутанного клубка мыслей героев» [Чудакова 1979: 52].

³ На присутствие у Зоценко даже в не-медицинских сюжетах «нервных» или «захворавших» героев и на обилие «медицинских» слов и образов обратил внимание А. К. Жолковский [Жолковский 1999: 19].

⁴ Анализируя повторы и другие сигналы устной речи в рассказах М. Зоценко, М. О. Чудакова пишет: «Слово, выполняющее в речи вспомогательные функции или выступающее как вообще излишнее (в устной речи — повторы слов, слова-связки: „ладно“, „далее“ и т. п.) и в литературной речи обычно скрадываемое, в прозе Зоценко выделены» [Чудакова 1979: 56].

⁵ Герой все же постепенно соглашается «вносить» алименты, но лишь пропорционально сходству с ним ребенка. А. К. Жолковский, отмечая, что в рассказе «Папаша» соединяются мотивы научно-медицинской «дарвинистской» натурфилософии зоценковского мира и упрощенного «экономизма», приводит сходный сюжет — вычисление веса

и стоимости жены с опорой на закон Архимеда в новелле Мопассана «Продажа» [Жолковский 1999: 93, 97].

⁶ На еще одну важную функцию эллипсиса указывает М. О. Чудакова: «Зощенко вообще с удовольствием использует <...> эллиптические формы <...> Разными способами автор стремится достичь одной цели — заметности, несглаженности отдельного слова и строя каждой фразы» [Чудакова 1979: 51].

⁷ О наименовании как проблеме точки зрения см.: [Успенский 2000: 40–59].

⁸ М. О. Чудакова отмечает: «Утверждения современной писателю критики о том, что Зощенко „пишет о себе“, представляются исходившими из непосредственных читательских впечатлений, только не осознанных до конца и искаженных предвзятыми соображениями. По крайней мере, стремление более благожелательной к писателю критики увидеть в его рассказчике вполне определенное лицо, которое автор последовательно и непримиримо обличает, кажется гораздо более далеким и от непосредственного впечатления, и от понимания поэтики Зощенко. Обличительная задача могла быть выполнена гораздо проще. Широко охватывая речевую деятельность своего времени, проза Зощенко интерпретирует глубинные стороны современной ему культуры» [Чудакова 1979: 64–65].

⁹ В подтверждение этого тезиса М. О. Чудакова приводит «признание», сделанное Зощенко в статье «О себе, о критиках и о своей работе» (1928): «Дело в том, что я — пролетарский писатель. Вернее, я пародирую своими вещами того воображаемого, но подлинного пролетарского писателя, который существовал бы в теперешних условиях жизни и в теперешней среде» [Чудакова 1979: 65].

Г. ИВАНОВ

«СВОБОДЕН ПУТЬ ПОД ФЕРМОПИЛАМИ...»

I

1. Свободен путь под Фермопилами
2. На все четыре стороны.
3. И Греция цветет могилами,
4. Как будто не было войны.

II

5. А мы — Леонтьева и Тютчева
6. Сумбурные ученики —
7. Мы никогда не знали лучшего,
8. Чем праздной жизни пустяки.

III

9. Мы тешимся самообманами,
10. И нам потворствует весна,
11. Пройдя меж трезвыми и пьяными,
12. Она садится у окна.

IV

13. «Дыша духами и туманами,
14. Она садится у окна».
15. Ей за морями-океанами
16. Видна блаженная страна:

V

17. Стоят рождественские елочки,
18. Скрывая снежную тюрьму.
19. И голубые комсомолочки,
20. Визжа, купаются в Крыму.

VI

21. Они ныряют над могилами,
22. С одной — стихи, с другой — жених...
23. ...И Леонид под Фермопилами,
24. Конечно, умер и за них¹.

Стихотворение «Свободен путь под Фермопилами...», как отмечается в комментарии к собранию стихотворений Г. Иванова, подготовленном А. Ю. Арьевым, было впервые опубликовано в нью-йоркском «Новом журнале» в 1957 году (Кн. XLVIII. С. 99–100), однако, по свидетельству К. Д. Померанцева, существовало уже в 1955 году [Померанцев 1986: 32].

Первые две строки текста *Свободен путь под Фермопилами / На все четыре стороны* актуализируют антитезу как риторическую доминанту стихотворения. Фермопилы — горный проход на границе Фессалии и Средней Греции, место сражения греков с персами в 480 году до н. э., в ходе которого погиб отряд из 300 спартанцев, возглавляемый царем Леонидом [СИЭ 15: 59]. С. Г. Бочаров, посвятивший разбираемому стихотворению Г. Иванова специальное исследование, называет *Фермопилы* символом и отмечает сразу две антитезы: «*Свободен путь под Фермопилами...* Но Фермопилы — это имя-символ несвободного пути, с которого началась героическая история человечества. Фермопилы — это имя-символ борьбы и сопротивления, непроходимая точка на карте — пространственный образ, прямо обратный свободе движения по карте *на все четыре стороны*» [Бочаров 2007: 419]². *Цветет могилами* — довольно причудливое с риторической точки зрения сочетание: одно из прямых значений глагола *цветети*^а оказывается метафорически пересмысленным (*цветет* ‘покрыта, усеяна’), а существительное *могилами* перенимает на себя значение соседнего глагола (*могилами* ‘цветами на могилах’; метонимия): Греция «усыпана» могилами, но могилами цветущими, поросшими; строки *цветет могилами / Как будто не было войны* актуализируют в читательском сознании поговорку «Что было, то прошло и былшем поросло». Таким образом, строка *Как будто не было войны* расширяет семантику образа *цветущей могилами Греции*, придавая ему символическое звучание: это образ забытого прошлого, которое, однако, породило новую жизнь.

^а ЦВЕСТИ́ .. 2. Раскрываться (о цветах); покрываться цветами. Зимой ни зеленеть, ни цвести я не могу. Крылов. Не цвести цветам зимой по снегу. А. Кольцов. Дождались мы светлого мая, цветы и деревья цветут. Михайлов (из Гейне). Яблоня цветет мелкими белыми цветами [Словарь Ушакова 4: 1203].

С. Г. Бочаров предполагает, что, с учетом времени написания стихотворения (1955), строка *Как будто не было войны* в том числе относится ко Второй мировой войне: «...послевоенная Греция, словно бы идиллическая, не только забывшая о совсем недавней войне, но и о своей истории, о Фермопилах» [Бочаров 2007: 419]. С другой стороны, третья и четвертая строки представляют собой парадокс: цветущие могилы как раз напоминают о войнах и об истории.

Первая и вторая строфы противопоставлены друг другу при помощи противительного союза *а*. Антитеза маркирует переход к следующей части стихотворения, к другому хронотопу: от большой истории к судьбе определенного круга людей (*мы*) — поэтов русского Серебряного века. Вторая и третья строфы, скрепленные повторяющимся *мы* (строки 5–7 — повтор, строки 7–9 — анафора), раскрывают образ поколения поэтов, от лица которого говорит Г. Иванов.

Почему, говоря об учителях, поэт вспоминает два имени — Ф. И. Тютчева и К. Н. Леонтьева? Во-первых, Тютчев-поэт важен для поэтов Серебряного века как один из главнейших предшественников русского символизма³. Во-вторых, Тютчев и Леонтьев упомянуты здесь как исторические мыслители. А. Арьев в комментарии к стихотворению отмечает: «Двух русских оппозиционеров-консерваторов, Тютчева и Константина Николаевича Леонтьева (1831–1891), прозаика, православного мыслителя с уклоном в историософию, несомненно можно причислить к „учителям“ Г. И., особенно значимым в эмигрантские годы. О Леонтьеве, единственном из философов, Г. И. написал статью „Страх перед жизнью“ (1932)» [Иванов 2005: 639]. Для образной системы текста важнее всего то, что фигуры Тютчева и Леонтьева как мыслителей оказываются ассоциативно связаны с магистральным для ивановского стихотворения соположением: Россия — Греция⁴ (подробнее об этом далее).

Для характеристики своего ученичества поэт использует эпитет *сумбурные*, то есть непоследовательные, мятущиеся (вероятно, метонимический эпитет^а). *Праздной жизни тустяки* (инверсия акцен-

^а СУМБУРНЫЙ .. Лишенный ясности, порядка, систематичности, совершенно путаный. *Сумбурное изложение. Сумбурные впечатления. Сумбурный человек. Говорить сумбурно* (нареч.) [Словарь Ушакова 4: 591]. В значении слова *сумбурный* в словосочетании *сумбурный человек*

тирует слова *праздной и пустяки*), противостоящие глобальным историческим концепциям, намечают противопоставление акмеизма и символизма. Как пишет С. Г. Бочаров, интерпретируя строки 7–8, «это принципиальное заявление, отделяющее поэта акмеистической выучки и „парижской ноты“ от традиции <...> наследников символистской школы»⁵ [Бочаров 2007: 420]. Впрочем, отметим, что в дальнейших строках стихотворения, с включением в него блоковского претекста, данное противопоставление снимается⁶.

Вторая и третья строфы противопоставлены друг другу на грамматическом уровне. Во второй строфе дается поэтически емкая, но очень конкретная характеристика прошлого: вспоминая свое ученичество, поэт говорит в прошедшем времени (...*никогда не знали*...). Третья строфа, вводящая в стихотворение блоковскую «Незнакомку», переводит повествование в план настоящего (...*тешимся самообманами*...): «шлейф» Серебряного века дотягивается до второй половины века XX.

Первая перекличка с блоковской «Незнакомкой», которая улавливается с первых же строк ивановского стихотворения, — это перекличка ритмическая. Стихотворение «Свободен путь под Фермопилами...» и «Незнакомка» имеют одинаковое метрико-строфическое строение (4-стопный ямб с дактилическими и мужскими окончаниями А'бА'б)⁷. Блоковская «Незнакомка» активно включается в ивановское стихотворение. Текст «Незнакомки» — «квинтэссенция» русского символизма и Серебряного века в целом⁸ — вводится в стихотворение Г. Иванова постепенно. Блоковский текст «организует» две центральные строфы стихотворения, скрепленные сквозными рифмами (*самообманами — пьяными — туманами — океанами; весна — окна — окна — страна*). Первый «след» стихотворения Блока — слово *самообманами*, которое несомненно употреблено в переносном смысле (оно метонимически соотнесено с символист-

заметен метонимический семантический сдвиг: «лишенным ясности, порядка, систематичности, совершенно путаным» может быть «текст» в широком смысле, а человек, называемый сумбурным, его порождает. О том, что метонимические переносы в толковых словарях отражены непоследовательно и сбивчиво, писала, в частности, Д. М. Поцепня [Поцепня 1997: 156–157].

скими «мечтами» и зыбкими «высшими реальностями») и содержит аллюзию на «Незнакомку»: *И каждый вечер, в час назначенный / (Иль это только снится мне?), / Девичий стан, шелками схваченный, / В туманном движется окне* [Блок 1997 2: 123]⁹. Далее в третьей строфе появляется символический противоречивый образ *весны*, который также восходит к Блоку. В соответствии с негативной оценочностью первой строфы «Незнакомки» (*И правит окриками пьяными / Весенний и тлетворный дух*) Иванов использует глагол *потворствует*, также содержащий негативные коннотации^а. С другой стороны, образ *весны* актуализирует еще один не менее знаменитый блоковский претекст, содержащий «отчетливую поэтическую формулу приятия мира» [Блок 1997 2: 844]: *О, весна без конца и без краю — / Без конца и без краю мечта! / Узнаю тебя, жизнь! Принимаю! / И приветствую звоном щита!* [Блок 1997 2: 185]. *Весна* изображена как живое существо (она *потворствует, садится у окна, ей ... видна блаженная страна*), то есть мы сталкиваемся с олицетворением. Однако, в отличие от разбираемых выше стихотворений Маяковского, здесь нет антропоморфных метафор и все слова употреблены в своих прямых значениях. Таким образом, перед нами олицетворение не как троп, а как особый, близкий к аллегории, способ антропоморфизации, благодаря которой весна становится «героиней» ивановского стихотворения¹⁰. Символическое звучание образа *весны* усиливается тем, что она соотносится сразу с двумя субъектами блоковской «Незнакомки»: с самой Незнакомкой (Блок: *И медленно, пройдя меж пьяными, / Всегда без спутников, одна / Дыша духами и туманами, / Она садится у окна*; Иванов: *Пройдя меж трезвыми и пьяными, / Она садится у окна*) и с лирическим героем (Блок: *И вижу берег очарованный / И очарованную даль*; Иванов: *Ей за морями-океанами / Видна блаженная страна*)¹¹. Еще один способ символического обобщения — поэтическая полемика¹² с блоковским текстом, содержащая фигуру антитезы (Блок: *И медленно, пройдя меж пьяными*; Иванов: *Пройдя*

^а ПОТВО́РСТВОВАТЬ .. (книжн.). Поощрять, содействовать, не препятствовать чему-нибудь предосудительному, неподобающему. *П. шалостям. П. нелепым желаниям* [Словарь Ушакова 3: 651].

меж трезвыми и пьяными). Итак, *весна* — это сложный символический образ, который можно интерпретировать как музу поэта¹³, но который содержит и другие расширяющие его семантику «пучки» значений. *Весна* оказывается способной на огромном расстоянии узреть сегодняшнюю родину поэта — Советскую Россию, которая видится *блаженной страной*. Значительная дистанция, существующая между поэтом и Россией, подчеркивается фольклорным плеоназмом *за морями-океанами* (здесь также можно усмотреть гиперболу: Франция и Россия находятся на одном континенте). Строки 15–16 содержат реминисценцию из стихотворения Н. М. Языкова «Пловец» (*Там за далью непогоды / Есть блаженная страна* [Иванов 2005: 639; Бочаров 2007: 421]) и новую аллюзию на блоковский текст (*И вижу берег очарованный / И очарованную даль*). Уже в этой последней аллюзии заложена двойственность образа *блаженной страны*: с одной стороны, у Блока *берег очарованный* и *очарованная даль* — нечто позитивное, подлинное, своего рода реализация лозунга «*a relibus ad realiora*»¹⁴. Но, вместе с тем, эти образы неразрывно связаны с присутствующей в блоковской «Незнакомке» темой обмана, чего-то кажущегося и иллюзорного (*Иль это только снится мне?*).

Строки 17–22, рисующие картины «потусторонней» советской жизни, наполнены антитетичными образами. Во-первых, противопоставлены друг другу зимний пейзаж в строках 17–18 и летний в строках 19–20. В семнадцатой строке появляется один из атрибутов зимы — елка, «реабилитированная» к 1936 году, — но уже не как рождественская, а как «новогодняя» или «советская» [Душечкина 2002: 278] (поэтому слово *рождественские* можно интерпретировать как метонимический эпитет). За идиллическим образом *елочек* (уменьшительно-ласкательный суффикс выдает особое трепетное отношение к «увиденному»; ср. иное звучание сходных строк О. Э. Мандельштама: *Сусальным золотом горят / В лесах рождественские елки* [Мандельштам 1990: 39]), однако, скрывается *снежная тюрьма*. Образ *тюрьмы* можно интерпретировать как метафору Советской России (ср. возникший еще в середине XIX века афоризм «Россия — тюрьма народов»¹⁵), *снежная* — метонимический эпитет. Столь же противоречива и картина летней жизни. Купаю-

щиеся в Крыму *комсомолочки* (снова уменьшительно-ласкательный суффикс) наделены эпитетом *голубые*, который можно интерпретировать как метонимический (комсомолочки купаются в голубом море), но можно и увидеть в нем шлейф символических значений. Ср., например, интерпретацию К. Д. Померанцева: «„голубые комсомолочки“, то есть именно голубые, чистые — те молодые русские души, которых еще не успел отравить бездушный марксистский коммунизм» [Иванов 2005: 639–640]; С. Г. Бочаров идет еще дальше, упоминая о таких «ведомых» русским поэтам начала XX века символических и мистических ассоциациях, как голубой цветок Новалиса или синяя птица Метерлинка [Бочаров 2007: 426]. Добавим к этому еще одну вероятную переключку с блоковской «Незнакомкой»: *И очи синие бездонные / Цветут на дальнем берегу*. Идиллическая картина, едва нарисовавшаяся в девятнадцатой строке, снова разрушается в двадцатой — резким деепричастием *визжа* (здесь снова подключается блоковская «Незнакомка», причем ее прозаично-будничная, а не романтически-приподнятая тональность¹⁶: *Над озером скрипят уключины, / И раздается женский визг*) и уже в следующей строфе сочетанием *над могилами*. А затем — идиллия снова возвращается: *С одной — стихи, с другой — жених...* (с помощью фигур эллипсиса лаконично показана пробивающаяся «живая жизнь» и не исчезающая *за морями-океанами поэзия*).

Последняя строфа стихотворения открывается, по выражению С. Г. Бочарова, «сильнейшим, ударным стихом всей пьесы» [Бочаров 2007: 423]. В строке 21 метонимия *могилами* ‘местом смерти белых офицеров’, над которыми ныряют ничего не подозревающие комсомолочки, вводит в текст новый хронотоп — Крым времен Гражданской войны, последний оплот русского белого движения. Слово *могилами* отсылает нас к первой строфе стихотворения; переключка между строфами осуществляется и на рифменном уровне — при помощи повторяющихся в первой и последней строках женских рифм, построенных по принципу хиазма (*Фермопилами — могилами, могилами — Фермопилами*). Таким образом, создается кольцевая композиция стихотворения и происходит соположение Крыма и Фермопил, а через это России и Греции в целом. Уподобление, заданное языковыми и стиховыми стратегиями текста, рас-

ширятся и конкретизируются уже вне его (в читательском восприятии): во-первых, Фермопилы и Перекопский перешеек Крыма сходны как географические объекты (и то, и другое — узкие полосы земли, соединяющиеся с «большой землей»), во-вторых, оба места — это точки военных и национальных катастроф, символы сопротивления, закончившегося множеством *могил*.

Последние две строки, подводящие итог грандиозным размышлениям поэта о России и мировой истории, отделены от всего предшествующего текста многоточием. Для понимания этих строк исключительную роль играет обнаруженный С. Г. Бочаровым претекст — фрагмент «Писем о восточных делах» К. Н. Леонтьева: «...Ибо не ужасно ли и не обидно ли было думать, что Моисей входил на Синай, что эллины строили свои изящные Акрополи, римляне вели Пунические войны, что гениальный красавец Александр в пернатом каком-нибудь шлеме переходил Граник и бился под Арбеллами, что апостолы проповедовали, мученики страдали, поэты пели, живописцы писали и рыцари блистали на турнирах для того только, чтобы французский, немецкий или русский буржуа в безобразной и комической своей одежде благодушествовал бы „индивидуально“ и „коллективно“ на развалинах всего этого прошлого величия?..» [Леонтьев 1996: 373; Бочаров 2007: 423]¹⁷. Следуя логике рассуждений К. Н. Леонтьева, следует признать финал стихотворения ироническим, как делает, например, А. Ю. Арьев: «Крым Г. И. — это „цветущая <...> могилами“ „русская Греция“. Доблестные спартанцы умерли „зря“: „Великая Россия“ стала таким же мифом, как „Великая Греция“» [Иванов 2005: 640]¹⁸. Однако двойственность образа *блаженной страны*, о котором говорилось выше, не дает возможности с этим согласиться, как и уверенное *конечно* в последней строке текста. К. Д. Померанцев в воспоминаниях о Г. Иванове, предлагая свою интерпретацию, делает акцент наприятии поэтом *той* жизни: «Русская молодежь неповинна в грехах родителей и не ведает, что живет в тюрьме. Лишенный собственных своих радостей, русский поэт радовался за нее» [Померанцев 1986: 33]. С. Г. Бочаров в своем очерке попытался объединить обе трактовки финала — ироническую и лирическую: «И Фермопилы, и могилы забыты — две героические и трагические меры для

оценки жалкой современности. Как оценить тогда завершающий эту картину истории как катастрофы стих? Как звучащий двусмысленно по-георгиивановски. Катастрофа не отменяется, но живая лирическая картинка продолжающейся жизни это не плоский рассудочный вывод о катастрофе <...> Вряд ли можно принять иронию как последнее слово стихотворения и окончательное решение <...> Если слышится ироническое, то слышится и лирическое, оба слышатся вместе и принимаются оба» [Бочаров 2007: 429]¹⁹.

Завершая обзор языковых стратегий стихотворения «Свободен путь под Фермопилами...», отметим, что текст написан достаточно простым с риторической точки зрения языком, что отражает общие особенности поэтического языка позднего Г. Иванова. Говоря о поздней лирике поэта, А. Арьев отмечает: «О метафорической изошренности речи Георгий Иванов заботиться перестал, пользовался вполне прозаическим синтаксисом, непритязательной рифмой, употреблял слова преимущественно в прямом, а не в переносном смысле» [Арьев 2009: 191]. Доминирующим тропом в стихотворении «Свободен путь под Фермопилами...» является метонимия, не отказывающаяся от прямых значений слов, доминирующей фигурой — антитеза (в широком смысле). Кроме того, в число риторических доминант текста входит явление интертекстуальности.

Разбираемый нами текст реализует ту «центонную» поэтику, о которой как о «визитной карточке» Г. Иванова неоднократно писали исследователи и которая особенно ярко проявляется в его поздней лирике²⁰. Обратим внимание на принципы и функции интертекстуальности в стихотворении.

Чужое слово включается в стихотворение различными способами:

1. Ритмическая цитата.
2. Переключка риторических доминант (и ивановский текст, и его главный претекст имеют одну риторическую доминанту — антитезу в широком смысле).
3. Буквальная текстовая цитата (чужой текст маркирован кавычками: *«Дыша духами и туманами, Она садится у окна»*).
4. Аллюзия / реминисценция с повтором слов и синтаксических конструкций:

- а) *И нам потворствует весна — О, весна без конца и без краю;*
- б) *Пройдя меж трезвыми и пьяными — И медленно, пройдя меж пьяными;*
- в) *Стоят рождественские елочки — Сусальным золотом горят / В лесах рождественские елки;*
- г) *Ей за морями-океанами / Видна блаженная страна — Там за далью непогоды / Есть блаженная страна.*

5. Аллюзия / реминисценция с использованием однокоренных слов:

- а) *И нам потворствует весна — И правит окриками пьяными / Весенний и тлетворный дух;*
- б) *Визжа, купаются в Крыму — И раздаётся женский визг;*
- в) *Ей за морями-океанами / Видна блаженная страна — Я вижу берег очарованный / И очарованную даль;*
- г) *Скрывая снежную тюрьму — «Россия — тюрьма народов».*

6. Аллюзия / реминисценция без использования однокоренных слов:

- а) смысловая переключка с «Письмами о восточных делах» К. Н. Леонтьева;
- б) *Мы тешимся самообманами — Иль это только снится мне?;*
- в) *И голубые комсомолочки / Визжа, купаются в Крыму — И очи синие бездонные / Цветут на дальнем берегу²¹.*

Можно выделить четыре конкретные функции интертекстов в ивановском стихотворении:

1) включение в поэтический текст историософской концепции (претекст К. Н. Леонтьева),

2) обозначение поэтической традиции (в данной функции выступает большинство цитат и реминисценций из блоковской «Незнакомки»²²),

3) полемика с претекстом (аллюзия 4б; в результате происходит символическое насыщение образа *весны*),

4) оценочная функция (аллюзия 4г формирует положительную оценку образа *блаженной страны*, 5б и 5г — отрицательную оценку, 5в — двойственную оценку).

Отмечая еще одну — общую для поздней лирики Иванова — функцию интертекстуальности, А. Арьев пишет: «Повышенный гра-

дус реминисцентности поздних стихов Георгия Иванова сигнализирует о мере авторского пассаизма <пассаизм — пристрастие к прошлому при равнодушном или враждебном восприятии современности. — Е. М.>. Отдавать предпочтение цитате — это тоже *способ жить прошлым*» [Арьев 2009: 168]. Как кажется, стихотворение «Свободен путь под Фермопилами...» представляет собой робкую попытку поэта преодолеть или по крайней мере смягчить собственный пассаизм.

Примечания

¹ [Иванов 2005: 305].

² Ср. описание географии событий у М. Л. Гаспарова: «Ксеркс шел на Грецию с севера. Природа поставила перед ним три преграды: как бы вал, стену и ров. Вал — это Пиерийские горы, за ними лежала северная Греция. Стена — это Эгейские горы, за ними лежала средняя Греция, в ней Дельфы, в ней Фивы, в ней Афины. В стене — единственная калитка: Фермопилы, проход меж горами и морем в шестьдесят шагов ширины. Ров с водой — это длинный, узкий Коринфский залив, за ним — Пелопоннес, и в нем — Спарта. Через ров — единственный мост: Коринфский перешеек шириною в пять верст от моря до моря» [Гаспаров 1998: 135].

³ Имя Тютчева «вошло в „святцы“ русских символистов» благодаря В. Соловьеву, автору статьи «Поэзия Ф. И. Тютчева» (1895) [Русская литература рубежа веков 2001 1: 758]. Ср. также характеристику Тютчева как «истинного родоначальника нашего истинного символизма» в программной статье Вяч. Иванова «Заветы символизма» (1910) [Иванов 1974: 597].

⁴ Ф. И. Тютчев — создатель политической концепции великой «Греко-Славянской Империи». См. об этом, в частности: [Тютчев 2003: 199]. Сходные политические взгляды выражал и К. Н. Леонтьев, который в статье «Враги ли мы с греками?» (1878) писал: «Россия, взяв в свою могучую руку окончание великого подвига, имеет право помирить *по-своему* своих единоверцев <то есть греков и болгар. — Е. М.>. Даже более того: она *обязана* действовать *по-своему*, ибо она только может быть беспристрастна <...> Всякий человек, претендующий на знание Востока, должен сознаться, что главные два столпа Православия — это Русское государство и греческая нация <...> Россия и Греция обвенчаны историей духовным союзом, и расторжение этого союза было бы

губительно для обеих сторон если не сегодня, то в недалеком будущем» [Леонтьев 1996: 158]. Анализируя статью Г. Иванова «Страх перед жизнью (Константин Леонтьев и современность)», С. Г. Бочаров замечает, что ученика Леонтьева, автора «тоталитарных политических теорий», в Иванове «почувствовать трудно» и что слово *ученики*, «видимо, означает, что <...> для поэта Иванова <...> политический мыслитель не покрывал широкого исторического мыслителя, и именно этот последний творчески вспоминался поэту» [Бочаров 2007: 420]. Ср. упоминание имен Тютчева и Леонтьева рядом в связи с характеристикой интереса русских символистов к глобальным историософским вопросам: «К социальной проблематике широкого диапазона обращала символистов историософия Вл. Соловьева. И прежде всего толкование в его поэзии и прозе „огненного вопроса“ (А. Белый) о роли Востока и Запада в судьбах России и мира; издавна волновавший отечественную мысль (Герцен, славянофилы, Тютчев, Леонтьев, Достоевский), вопрос этот был обострен в начале века событиями дальневосточной войны» [Русская литература рубежа веков 2001: 704].

⁵ О влиянии некоторых эстетических представлений К. Н. Леонтьева на русских акмеистов, к которым относил себя ранний Георгий Иванов, писал А. Арьев: «Акмеисты думали, что преодоление туманностей символизма — необходимый путь к „цветущему разнообразию“, цели, указанной искусству Константином Леонтьевым — тайным авторитетом, столь же для них значимым, как для символистов Ницше <...>». Вниманием к русскому слову „как таковому“ постсимволистские течения и отличаются от собственно символизма, переключившего внимание на поэтику „соответствий“. Цветистое разнообразие словесных достижений постсимволизма, включавшего в себя в первую очередь акмеизм, несомненная данность литературы „серебряного века“» [Арьев 2009: 36].

⁶ По словам А. Арьева, «Георгий Иванов был одновременно и символистом, и акмеистом <...> Георгий Иванов вообще не человек цеха. Он человек эпохи» [Арьев 2009: 38].

⁷ О становлении семантического ореола этой формы писал М. Л. Гаспаров. Исследователь обнаружил две сформировавшиеся в начале XX века традиции ее использования: первая восходит к поэзии В. Я. Брюсова, вторая — к «Незнакомке» А. А. Блока. Для последней особенно важную роль играет мотив движения, прохождения [Гаспаров 2012: 37–60]. Вскользь характеризуя историю 4-стопного ямба ДМДМ

в советской и эмигрантской поэзии, М. Л. Гаспаров замечает: «Семантика его — сильно размытая, нейтрализованная, приемлющая самые разные темы, но когда в нем возникает воспоминание о какой-то семантической традиции, то о традиции Блока; Брюсов забыт» [Гаспаров 2012: 59].

⁸ Как выразился А. Арьев, «из преодолевших символизм никто не преодолел Блока» [Арьев 2009: 36]. Поэтический диалог с Блоком, начавшийся в ранней лирике и особенно осязаемый в лирике поздней — одна из важнейших констант поэтического наследия Г. Иванова. См. об этом: [Арьев 2009: 42–43, 122–123, 187, 192–193] и др.

⁹ Все приведенные далее фрагменты «Незнакомки» цитируются по данному изданию.

¹⁰ См. разбор подобных олицетворений в поэзии М. В. Ломоносова: [Маматова, Матвеев 2014: 84–85].

¹¹ Смысловое воздействие блоковского текста до предела усиливается в строках 13–14 при помощи точной цитаты, что создает своеобразное «двойничество» субъекта, обозначенного местоимением *она*.

¹² О поэтической полемике как об особой разновидности подтекстов писал К. Ф. Тарановский [Тарановский 2000: 32].

¹³ Именно такую интерпретацию предлагает С. Г. Бочаров [Бочаров 2007: 421].

¹⁴ Ср. следующие свидетельства того, как понимали эти строки блоковские современники. Г. Чулков: «Для символиста остался лишь призрак быта, лишь темный кошмар — и надо преодолеть его, чтобы увидеть „берег очарованный и очарованную даль“» [Блок 1997 2: 762]. В. Л. Львов-Рогачевский: «Как В. Соловьев под грубою корою вещества прозревал „нетленную порфиру“, так и Блок за этим берегом видит дальний берег иной жизни» [Блок 1997 2: 764].

¹⁵ Вероятный источник выражения «тюрьма народов» — популярная (по свидетельству А. И. Герцена) книга «La Russie en 1839» французского писателя и путешественника маркиза Астольфа де Кюстина, который в ней писал: «Сколь ни необъятна эта империя, она не что иное, как тюрьма, ключ от которой хранится у императора». Выражение неоднократно использовалось В. И. Лениным [Ашукин, Ашукина 1966: 676–677].

¹⁶ А. Измайлов в статье «Побеги новой романтики» (Новое слово. 1911. № 6), интерпретируя стихотворение «Незнакомка», писал, что Блоку «удается поставить перед сознанием читателя <...> загадку бы-

тия, <...> сплетение мечтательного, прекрасного, неземного с пошлым и подлым, столкнуть грезу с обыденщиной» [Блок 1997 2: 761]

¹⁷ Бочаров отмечает, что этот пассаж «в философской критике начала века» был «популярнейшей леонтьевской цитатой» [Бочаров 2007: 422].

¹⁸ Одним из аргументов в пользу такой интерпретации является общая тональность поздней лирики Г. Иванова, которую характеризуют «лирический нигилизм» и «рекорд пессимизма» [Арьев 2009: 183–185].

¹⁹ Бочаров также приводит фрагменты стихотворения «Свободен путь под Фермопилами...», включенные в «Посмертный дневник» Г. Иванова, которые свидетельствуют о том, что поэт продолжал обдумывать смысл финала стихотворения на пороге своей смерти [Бочаров 2007: 427–428].

²⁰ О цитатном характере поэзии Г. Иванова писал еще в 60-е годы В. Ф. Марков [Марков 1994: 214–232]. О роли цитаты в лирике поэта см., в частности: [Арьев 2009: 161–168].

²¹ Еще ряд возможных реминисценций этого типа из произведений И. Одоевцевой, О. Мандельштама, И. Шмелева, И. Елагина, самого Г. Иванова упоминает в своем исследовании С. Г. Бочаров.

²² В значительной степени стихотворение «Свободен путь под Фермопилами...» по отношению к блоковской «Незнакомке» является «стихотворением-репликой», «стихотворением-спутником» (А. Арьев). Один из характерных примеров подобных лирических опытов из ранней поэзии Г. Иванова — стихотворение «Горлица пела, а я не слушал...», о котором А. Арьев пишет: «Горлица Георгия Иванова <...> — плод литературного метемпсихоза <метемпсихоз — переселение душ. — Е. М.>, переселилась в ивановские стихи из известнейшего шедевра Блока „Девушка пела в церковном хоре...“» [Арьев 2009: 43].

КРАТКИЙ СЛОВАРЬ ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ТЕРМИНОВ

Аллего́рия — «одна из форм иносказания, в которой конкретный образ используется для выражения отвлеченного понятия или суждения» [Литературная энциклопедия 2003: 27]. Аллегория не является тропом, поскольку в ней отсутствует явление лексического переноса (все слова употребляются в прямом значении), а иносказательный смысл имеет весь контекст, причем понимание иносказания невозможно без учета историко-культурных реалий, на которых строится образ. К характерным чертам аллегии также обычно относят ее однозначность (в отличие от символа), тяготение к визуальному воплощению, тяготение к развернутой форме. Пример аллегии (жирным шрифтом выделены слова, формирующие аллегорический образ): *Лев ныне токмо зрит ограду, / Чем путь ему пресечен к стаду* (М. В. Ломоносов «Ода на день восшествия на престол Елисаветы Петровны 1748 года»). Общий смысл аллегорического иносказания следующий: шведы («Лев») не смеют пересечь русско-шведскую границу, которая в соответствии с Абоским мирным договором 1743 г. была отодвинута на запад [Ломоносов 2011 8: 863].

Аллитера́ция — «звуковой повтор, состоящий в нагнетании одинаковых либо сходных согласных <...>: *Ах, эти эфирные эльфы, эфемерные сильфиды [ф]сех эпох!* (А. Вознесенский)» [Москвин 2007: 100].

Аллю́зия и реминисцен́ция. **Аллюзия** — «в литературе, ораторской и разговорной речи отсылка к известному высказыванию, факту литературной, исторической, а чаще политической жизни либо к художественному произведению» [Литературная энциклопедия 2003: 28]. В отличие от **цитаты** (см.), аллюзия «лишена буквальности и эксплицитности, поэтому представляется чем-то более деликатным и тонким» [Пьеге-Гро 2008: 91]. **Реминисценция** — «содержащаяся в произведении неявная, кос-

венная отсылка к другому тексту, напоминание о другом художественном произведении, факте культурной жизни» [Литературная энциклопедия 2003: 870]. Однозначно разграничить термины «аллюзия» и «реминисценция» затруднительно.

Анаколу́ф — «отсутствие грамматической согласованности или последовательности в предложении» [Москвин 2007: 111]. Например: *Ужасный день! Нева всю ночь / Рвалася к морю против бури, / Не одолев их буйной дури* (А. С. Пушкин «Медный всадник»).

Антите́за — «фигура контраста, основанная на противопоставлении антонимов: *Сырой враг сухим дождем росистых ландышей унизан* (Б. Пастернак)» [Москвин 2007: 127]. Помимо словесного, антитеза может охватывать и другие уровни художественного произведения. «Образная антитеза — противопоставление элементов художественного мира произведения, в первую очередь персонажей <...> Композиционная, фактически содержательная антитеза: противопоставление идиллической и социально-критической частей в „Деревне“ (1819) А. С. Пушкина, патетического вступления и повести о судьбе несчастного мелкого чиновника в его же „Медном всаднике“ (1833)» [Литературная энциклопедия 2003: 37–38].

Антропоморфи́зм — «взгляд на мир, состоящий в наделинии богов, животных, растений, предметов и явлений природы свойствами, присущими человеку» [Москвин 2007: 134].

Антропоморфная метафора — «метафора, основанная на сравнении предметов, растений, животных с человеком: *Лесных котов не должно смешивать с теми удалцами, которые бегают по крышам домов* (Н. В. Гоголь)» [Москвин 2007: 135].

Ассона́нс — 1. «Вид звукового повтора, состоящий в нагнетании одинаковых гласных» [Москвин 2007: 145]. Например: *И медленно, пройдя меж пьяными, Всегда без спутников, одна Дыша духами и туманами, Она садится у окна* (А. Блок). 2. То же, что ассонансная рифма: «неточная рифма, в которой сов-

падает ударный гласный и не совпадают согласные, напр.: рука — стена — удар — размах — балласт» [Литературная энциклопедия 2003: 62].

Внутренняя форма слова. А. А. Потебня трактовал это понятие следующим образом: «В слове мы различаем: внешнюю форму, то есть членораздельный звук, содержание, объективируемое посредством звука, и внутреннюю форму, или ближайшее этимологическое значение слова, тот способ, которым выражается содержание <...> Например, различное содержание, мыслимое при словах *жалование*, *annuum*, *pensio*, *gage*, представляет много общего и может быть подведено под одно понятие — платы; но нет сходства в том, как изображается это содержание в упомянутых условиях: *annuum* — то, что отпускается на год, *pensio* — то, что отвешивается, *gage* <...> первоначально — залог, ручательство, вознаграждение и проч., вообще результат взаимных обязательств, тогда как *жалование* — действие любви (ср. синонимические слова *миловать* — *жаловать*, из коих последнее и теперь еще местами значит любить), подарок, но никак не законное вознаграждение, <...> не следствие договора двух лиц» [Потебня 1922: 145]. Подробнее о потебнианском понимании внутренней формы см.: [Муратов 1977: 99–111]. С точки зрения риторики и стилистики, внутренняя форма часто понимается шире — как внутренняя образность слова, не обязательно связанная с его этимологией. Ср. максимально широкую трактовку понятия внутренней формы у А. В. Чичерина: «Внутренняя форма сказывается и в особо характерном для произведения слове, и в строе его речи, и в образах, и в идеях, и в главном, все образующем строе произведения в целом» [Чичерин 1968: 52].

Гипербатон — см. **Инверсия**.

Гипербола — «стилистическая фигура или художественный прием, основанный на преувеличении изображаемого» [Литературная энциклопедия 2003: 179]. Некоторые исследователи считают гиперболу тропом, «основанном на заметном преуве-

личении» [Хазагеров 2009: 258] или «количественным тропом» [Скрёбнев 1987: 63]. О различных точках зрения на проблему лингвистического статуса гиперболы см., в частности: [Борисенко 2010]. Связь между гиперболой и проблемой правдоподобия неоднозначна. Ср. две противоположные трактовки: 1. Гипербола состоит «в преувеличении настолько неправдоподобном, что буквальное ее истолкование исключается» [Москвин 2007: 198]. 2. «Гиперболизация не обязательно выходит за рамки правдоподобия» [Литературная энциклопедия 2003: 179]. Пример гиперболы: *Нет воздуха, небес, земли!* (П. А. Вяземский «Метель»).

Гиперболи́ческая мета́фора — «образная метафора как прием гиперболы: *море цветов, гора книг, глаза горят*» [Москвин 2007: 199].

Града́ция — «всякая цепь членов с постепенным нарастанием значимости (**климакс**: „ни позвать, ни крикнуть, ни помочь“, М. А. Волошин) или убыванием (**антиклимакс**: „Все грани чувств, все грани правды стерты в мирах, в годах, в часах“, А. Белый)» [Литературная энциклопедия 2003: 187].

Грамматический окказионализм — см. **Окказионализм**.

Гротеск — «вид условной фантастической образности, демонстративно нарушающий принципы правдоподобия, в котором причудливо и алогично сочетаются несочетаемые в реальности образные планы и художественные детали» [Литературная энциклопедия 2003: 188]. В создании гротеска важную роль играет использование двух тропов — метафоры и гиперболы. В гротескном стиле написаны повесть Н. В. Гоголя «Нос», «История одного города» М. Е. Салтыкова-Щедрина, стихотворение В. В. Маяковского «Прозаседавшиеся» и др.

Двуго́лосое сло́во (термин М. М. Бахтина) — это слово, имеющее «двойное направление — и на предмет речи как обычное слово и на другое слово, на чужую речь» [Бахтин 1979: 215]. Основными формами двуголосого слова являются стилизация, пародия, сказ и диалог [Бахтин 1979: 214–231].

Инверсия — «фигура акцентирования, которая состоит в перестановке, нарушающей стилистически нейтральный порядок слов» [Москвин 2007: 281]. «Два основных вида инверсии — перестановка смежных слов (анастрофа) и разделение их (гипербатон)» [Литературная энциклопедия 2003: 303]. Пример анастрофы: *Рассудку вопреки, бурлеск, стиль площадной / Нас ослепил сперва, пленяя новизной* (Н. Буало «Поэтическое искусство»). Пример **гипербатона**: *Фонтана в бассейне лепечут струи* (М. И. Цветаева «В Люксембургском саду»).

Интертекстуальность — «включение в текст целых других текстов с иным субъектом речи, либо их фрагментов в виде цитат, реминисценций и аллюзий» [Арнольд 2010: 71]. Об истории, теории и типологии интертекстуальности см., в частности: [Пьеге-Гро 2008].

Ирония — 1. «Троп контраста, употребление слова или слов в противоположном значении: *мудрейший* вместо „дурак“» [Хазагеров 2009: 262]. Отличительный признак иронии — «двойной смысл, где истинным является не прямо высказанный, а противоположный ему, подразумеваемый; чем больше противоречия между ними, тем сильнее ирония» [Литературная энциклопедия 2003: 316]. 2. «В широком смысле ирония — вид комического, скрытая насмешка» [Хазагеров 2009: 262].

Канцеляризм — «слова, устойчивые словосочетания, грамматические формы и конструкции, употребление которых в литературном языке закреплено за официально-деловым стилем, особенно за его административным подстилем» [Стилистический энциклопедический словарь 2006: 117].

Кли́макс — см. **Града́ция**.

Конвергенция — «схождение в одном месте пучка стилистических приемов, участвующих в единой стилистической функции» [Арнольд 2010: 100].

Лейтмотив — «один из основных структурных элементов текста: повторяющаяся деталь, образный оборот, интонация (лейтин-

тонация), возникающие как способ характеристики персонажа, положения, переживания» [Литературная энциклопедия 2003: 436].

Лито́та — 1. «Сложный троп контраста, состоящий в утверждении чего-либо через отрицание обратного: *Не мало!* вместо „много“, *Не слабо* вместо „сильно“ и т. п.» (Хазагеров 2009: 265). 2. «Троп, обратный гиперболе <...>: преуменьшение признака предмета („мужичок с ноготок“)» [Литературная энциклопедия 2003: 483]. Подобно гиперболе, литота может определяться как риторическая фигура, а не как троп. Ср., например: «Литота — фигура нарочитого неправдоподобия, состоящая в преуменьшении с целью образного усиления выражаемого смысла: *мальчик с пальчик* (= очень маленький), *в двух шагах отсюда*, *Жизнь человека — один миг*» [Москвин 2007: 360].

Ме́тафо́ра — вид тропа, перенос наименования с одного объекта на другой на основании сходства, какой-либо аналогии. Различают стертые метафоры (*рукав реки*, *горлышко бутылки*), общезыковые метафоры, в которых образность не утрачена (*золотая осень*, *металл в голосе*), индивидуально-авторские (художественные) метафоры, например: *Писать о феврале навзрыд* (Б. Л. Пастернак «Февраль. Достать чернил и плакать!..»), *На стекла вечности уже легло / Мое дыхание, мое тепло* (О. Э. Мандельштам «Дано мне тело — что мне делать с ним...»). Языковые метафоры обычно отмечаются в толковых словарях пометой *перен.* О языковой и художественной метафоре см., в частности: [Скляревская 2004: 34–42].

Метони́мия — вид тропа, перенос наименования с одного объекта на другой по их реальной либо ассоциативной смежности, соединенности или взаимозависимости, то есть на основании пространственных, временных или каузальных (причинных) связей [Москвин 2007: 403]. Пример метонимии: *Я три тарелки съел* (И. А. Крылов «Демьянова уха»). В случае метонимического переноса «нет резкой противопоставленности двух планов (как при метафоре), поскольку новое содержание в ка-

честве составного компонента включает исходное» [Поцепня 1997: 157].

Минус-приём — литературный приём, состоящий в сознательном отказе от тех или иных элементов текста, наличие которых ожидается читателем; значимое отсутствие приема [Лотман 1996: 36].

Многосоюзие (полисиндетон) — «союзный повтор, объединяющий однородную последовательность слов, словосочетаний или фраз: *И* сказал Бог: да будет свет. *И* стал свет. *И* увидел Бог свет, что он хорош, *и* отделил Бог свет от тьмы. *И* назвал Бог свет днем, а тьму ночью. *И* был вечер, *и* было утро: день один» [Москвин 2007: 566].

Обратный параллелизм — см. **Хиазм**.

Окказионализм (оказиональный неологизм) — «слово или оборот, употребленные говорящим или пишущим „один раз“, для данного случая» [Ахманова 1969: 95]. В отличие от неологизмов, которые «создаются для наименования нового предмета или явления внеязыковой действительности и рассчитаны на последующее закрепление в лексической системе языка», окказионализмы «появляются в речи говорящего или пишущего в данной речевой ситуации, создаются художником слова в данном тексте и не рассчитаны на широкое распространение и закрепление в узусе» [Бабенко 1997: 6]. **Грамматические окказионализмы** «представляют собой образования, в которых, с точки зрения узуса, в конфликте находятся лексическая семантика и грамматическая форма» [Бабенко 1997: 11].

Оксюморон — «стилистическая фигура, состоящая в сочетании несочетаемого по смыслу; противоречивое единство, разновидность парадокса» [Литературная энциклопедия 2003: 690]. В оксюмороне противоположные качества приписываются одному предмету или явлению, например: *Мне грустно и легко; печаль моя светла* (А. С. Пушкин «На холмах Грузии лежит ночная мгла...»), *Люблю я пышное природы увяданье*

(А. С. Пушкин «Унылая пора! Очей очарованье!...»). Оксюморон иногда считается разновидностью антитезы, «однако антитеза есть противопоставление понятий и явлений, их принципиальное разграничение, т. е. ее функция фактически противоположна функции оксюморона» [Литературная энциклопедия 2003: 690]. Кроме того, оксюморон отличается от антитезы сочетанием контраста с парадоксальностью [Хаззагерев 2009: 200].

Олицетворение как троп — «особый вид метафоры: перенесение человеческих черт (шире — черт живого существа) на неодушевленные предметы и явления» [Литературная энциклопедия 2003: 692]. Пример олицетворения: *Море — смеялось* (М. Горький «Мальва»). Некоторые исследователи рассматривают олицетворение как отдельный троп, отграничивая его от метафоры (см., в частности: [Очерки 1994: 13–28]).

Параллелизм — «тождественное или сходное расположение элементов речи в смежных частях текста, которые, соотносясь, создают единый поэтический образ. Пример: Ах, кабы на цветы не морозы, / И зимой бы цветы расцветали; / Ох, кабы на меня не кручина, / Ни о чем-то бы я не тужила» [Литературная энциклопедия 2003: 717].

Пародия — «комическое подражание художественному произведению или группе произведений <...> Пародироваться может поэтика конкретного произведения, автора, жанра, целого идейного мирозерцания» [Литературная энциклопедия 2003: 721]. По Бахтину, пародия — это одна из форм **двуголосого слова** (см.): использование чужого слова с введением в это слово смысла, противоположного первоначальному [Бахтин 1979: 224].

Парономазия — «прием стихотворной речи, основанный на словах, близких по звучанию: „Леса — лысы. / Леса обезлосели, / Леса обезлисели“ (В. Хлебников)» [Литературная энциклопедия 2003: 722].

Парцелляция — «фигура акцентирования, состоящая в использовании пауз, разрывающих фразу: *И снова идешь среди воя собак Своей. Привычной. Поступью. Тигра* (И. Сельвинский)» [Москвин 2007: 541].

Переносное значение — «термин, принятый в языкознании для таких значений слов, которые сложились в результате перехода слова от обозначения одного предмета к обозначению другого. Прямое значение в этом смысле противопоставляется исходному, прямому, номинативному значению слова. <...> В основе создания переносного значения лежат те же процессы, которые ведут к появлению разного рода поэтических тропов (метафора, метонимия, синекдоха)» [КЛЭ 5: 667].

Плеоназм — «смысловое излишество в речи» [Москвин 2007: 558].
Пример плеоназма: *Мы видели их мертвые трупы* (А. С. Пушкин «Борис Годунов»).

Повтор — «неоднократное использование единицы (звука, звуко-сочетания, морфемы, слова, конструкции) в пределах фразы или микротекста» [Москвин 2007: 561]. О видах повторов и об их функциях в композиции лирических стихотворений см.: [Жирмунский 1975: 431–536].

Полисиндетон — см. **Многосоюбие**.

Реминисценция — см. **Аллюзия и реминисценция**.

Сверхсхемное ударение — «ударение, стоящее на слабом месте в силлабо-тоническом стихе» [Литературная энциклопедия 2003: 956]. Например: *Швѣд, русский — колет, рубит, режет* (А. С. Пушкин «Полтава»).

Символ. По определению С. С. Аверинцева, «в широком смысле можно сказать, что символ есть образ, взятый в аспекте своей знаковости, и что он есть знак, наделенный всей органичностью и неисчерпаемостью образа. Предметный образ и глубинный смысл выступают в структуре символа как два полюса, немислимые один без другого, но и разведенные между собой

и порождающие смысл <...> Символ нельзя дешифровать простым усилием рассудка, он неотделим от структуры образа, не существует в качестве рациональной формулы, которую можно „вложить“ в образ и затем извлечь из него» [Литературная энциклопедия 2003: 976]. Об общей структурно-семантической характеристике символа и о разграничении символа и соседних с ним структурно-семантических категорий (аллегии, персонификации, эмблемы, метафоры, мифа и др.) см.: [Лосев 1995: 36–67, 135–185]. Примеры символа: птица-тройка (Н. В. Гоголь «Мертвые души»), образ вишневого сада в пьесе А. П. Чехова «Вишневый сад», образ Незнакомки в одноименном стихотворении А. А. Блока.

Синекдоха — вид метонимии, перенос с целого на часть или с части на целое. По словам В. П. Москвина, «понятие „часть“ необходимо понимать в узком конкретном смысле — как составную либо неотторжимую часть *материального* объекта» [Москвин 2007: 692]. Например: *Все флаги в гости будут к нам* (А. С. Пушкин «Межный всадник»). Однако, согласно устойчивой традиции, к синекдохе относят еще и количественный перенос (единственное число, выражающее множественность, или наоборот). Например: *И слышно было до рассвета, / Как ликовал француз* (М. Ю. Лермонтов «Бородино»).

Сказ. Б. М. Эйхенбаум определил сказ как «установку на устную речь рассказчика» [Эйхенбаум 1927: 214]. Ср. развивающее основное положение Эйхенбаума определение В. В. Виноградова, данное им в статье «Проблема сказа в стилистике»: «Сказ — это своеобразная литературно-художественная ориентация на устный монолог повествующего типа, это художественная имитация монологической речи, которая, воплощая в себе повествовательную фабулу, как будто строится в порядке ее непосредственного говорения» [Виноградов 1980: 49]. Против такой трактовки сказа выступил М. М. Бахтин: «Сказ есть прежде всего установка на чужую речь, а уж отсюда, как следствие, — на устную речь <...> Нам кажется, что в большинстве случаев сказ вводится именно ради чужого голоса, го-

лоса социально определенного, приносящего с собой ряд точек зрения и оценок, которые и нужны автору» [Бахтин 1979: 222]. По Бахтину, сказ есть одна из форм **двуголосого слова** (см.).

Троп — см. предисловие к настоящему пособию.

Фигура речи — см. предисловие к настоящему пособию.

Хиазм (обратный параллелизм) — «фигура, состоящая в зеркальном расположении повторяющихся элементов (АБ — БА)» (Хаззагеров 2009: 234). Хиазм имеет межуровневый характер. Звуковой хиазм: *Схема смеха* (В. В. Маяковский). Лексический хиазм: *Стихи отводят от портрета, / Портрет отводит от стихов* (А. С. Пушкин «На трагедию гр. Хвостова, изданную с портретом Колосовой»). Синтаксический хиазм: *На светлые воды, на берег отлогий / Задумчиво месяц глядит* (И. С. Никитин «Село замолчало; безлюдны дороги...») [Москвин 2007: 804].

Центон — «стихотворение, целиком составленное из строк других стихотворений» [Литературная энциклопедия 2003: 1185].

Цитата — «включение автором в собственный текст элемента „чужого“ высказывания <...> Обычно цитата является знаком другого произведения, представляя собой „свернутый“ чужой текст или круг текстов, включающихся в смысловое поле нового произведения <...> В отличие от реминисценции, цитата более закончена и отчетливо осознается как чужой текст, будучи обычно выделена графически, пунктуационно или синтаксически» [Литературная энциклопедия 2003: 1190]. Ср.: **Аллюзия и реминисценция**.

Эллипсис — «фигура краткой речи, состоящая в незамещении определенных позиций речевой цепи» [Москвин 2007: 883]. Например: *Не все ли равно — сказал он, — где? / Еще спокойней лежать в воде* (Н. С. Тихонов «Баллада о гвоздях»).

Эпитет — образное определение. Эпитет «украшает текст и этим отличается от логического определения» [Москвин 2007: 897].

Встречаются эпитеты с прямым значением (*прозрачные воды, зеленый лес*) и эпитеты с переносным значением (основанные на тропах): метафорические (*золотой луч*), метонимические (*счастливые слезы*), иронические (*глубокомысленный вывод* в значении 'банальность').

БИБЛИОГРАФИЯ

Источники

1. Берберова 1999 — Берберова Н. Курсив мой : автобиография. М., 1999.
2. Блок 1980 — Блок А. А. Избранные произведения. Л., 1980.
3. Блок 1997 2 — Блок А. А. Полное собрание сочинений и писем : в 20 т. Т. 3 : Стихотворения. Кн. 2 : (1904–1908) / отв. ред. тома А. В. Лавров, З. Г. Минц. М., 1997.
4. Блок 1997 3 — Блок А. А. Полное собрание сочинений и писем : в 20 т. Т. 3 : Стихотворения. Кн. 3 : (1907–1916) / отв. ред. тома Ю. К. Герасимов. М., 1997.
5. Гиппиус 1991 — Гиппиус З. Н. Мой лунный друг : О Блоке // Гиппиус З. Н. Живые лица. Л., 1991.
6. Городецкий 1980 — Городецкий С. М. Воспоминания об Александре Блоке // Александр Блок в воспоминаниях современников / сост., подг. текста В. Орлова. М., 1980. Т. 1. С. 340.
7. Зошенко 2009 — Зошенко М. М. Собрание сочинений : в 4 т. Т. 1 : Рассказы : двадцатые годы / вступ. ст. и примеч. Ю. Томашевского. М., 2009.
8. Иванов 1974 — Иванов Вяч. Собрание сочинений : в 2 т. Брюссель, 1974. Т. 2.
9. Иванов 2005 — Иванов Г. Стихотворения / вступ. ст., подг. текста, сост., примеч. А. Ю. Арьева. СПб., 2005 (Новая библиотека поэта).
10. Леонтьев 1996 — Леонтьев К. Н. Восток, Россия и славянство : Философская и политическая публицистика. Духовная проза. М., 1996.
11. Ломоносов 2011 7 — Ломоносов М. В. Полное собрание сочинений : в 10 т. 2-е изд., испр. и доп. Т. 7 : Труды по филологии, 1739–1758 гг. / науч. ред. Б. Э. Бабаева, В. М. Живов, Л. И. Сазонова. М. ; СПб., 2011.
12. Ломоносов 2011 8 — Ломоносов М. В. Полное собрание сочинений : в 10 т. 2-е изд., испр. и доп. Т. 8 : Поэзия, ораторская проза, надписи, 1732–1764 гг. / науч. ред. В. М. Живов, Н. Ю. Алексеева М. ; СПб., 2011.

13. Мандельштам 1990 — Мандельштам О. Э. Стихотворения. Переводы. Очерки. Статьи. Тбилиси, 1990.
14. Маяковский 1955 — Маяковский В. В. Полное собрание сочинений : в 13 т. Т. 1 : 1912–1917 / подг. текста и примеч. В. А. Катаняна ; ред. З. Паперный. М., 1955.
15. Маяковский 1956 — Маяковский В. В. Полное собрание сочинений : в 13 т. Т. 2 : Стихотворения, поэма и пьесы 1917–1921 годов / подг. текста и примеч. Н. В. Реформатской. М., 1956.
16. Померанцев 1986 — Померанцев К. Д. Сквозь смерть : воспоминания. Лондон, 1986.
17. Тютчев 2003 — Тютчев Ф. И. Россия и Запад / [пер. с фр. Б. Н. Тарасова] // Тютчев Ф. И. Полное собрание сочинений и писем : в 6 т. Т. 3 : Публицистические произведения. М., 2003.

Словари, справочники, энциклопедии

1. Ахманова 1969 — Ахманова О. С. Словарь лингвистических терминов. 2-е изд., стереотип. М., 1969.
2. Ашукин, Ашукина 1966 — Ашукин Н. С., Ашукина М. Г. Крылатые слова. М., 1966.
3. КЛЭ 5 — Краткая литературная энциклопедия / гл. ред. А. А. Сурков. Т. 5 : Мурари — Припев. М., 1968. *Статья*: Соколин Ю. С. Переносное значение. Стлб. 667–668.
4. Литературная энциклопедия 2003 — Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А. Н. Николюкина. М., 2003. *Статьи*: Аверинцев С. С. Символ. Стлб. 976–978; Гаспаров М. Л. Ассонанс. Стлб. 62; Градация. Стлб. 187; Инверсия. Стлб. 303; Литота. Стлб. 483; Параллелизм. Стлб. 717–718; Пародия. Стлб. 721–722; Сверхсхемное ударение. Стлб. 956; Фигуры стилистические. Стлб. 1140; Центон. Стлб. 1185; Лагутина И. Н. Аллегория. Стлб. 27; Кормилов С. И. Аллюзия. Стлб. 28; Антитеза. Стлб. 37–38; Гипербола. Стлб. 179–180; Оксюморон. Стлб. 690–691; Роднянская И. Б. Олицетворение. Стлб. 692–693; Тюленин М. Ю. Лейтмотив. Стлб. 436–437; Федорова Л. Г. Реминисценция. Стлб. 870; Цитата. Стлб. 1190–1192; Чавчандидзе Д. Л. Ирония. Стлб. 315–317; Шапошникова О. В. Гротеск. Стлб. 188–190.

5. Москвин 2007 — Москвин В. П. Выразительные средства современной русской речи : Тропы и фигуры : терминологический словарь. 3-е изд., испр. и доп. Ростов н/Д, 2007.
6. СИЭ 15 — Советская историческая энциклопедия : в 16 т. Т. 15. М., 1974.
7. Словарь Ушакова 1 ... 4 — Толковый словарь русского языка : в 4 т. / под ред. Д. Н. Ушакова. Т. 1. М. ; Л., 1935; Т. 2. 1938; Т. 3. 1939; Т. 4. 1940.
8. ССРЛЯ 5 — Словарь современного русского литературного языка : в 17 т. Т. 5. М. ; Л., 1956.
9. ССРЛЯ 11 — Словарь современного русского литературного языка : в 17 т. Т. 11. М. ; Л., 1961.
10. Стилистический энциклопедический словарь 2006 — Стилистический энциклопедический словарь русского языка / под ред. М. Н. Кожинной. М., 2006. *Статьи:* Кожина М. Н. Стилистика. С. 408–414; Копнина Г. А., Протопопова О. В. Канцеляризм. С. 117–120.
11. Хазагеров 2009 — Хазагеров Г. Г. Риторический словарь. М., 2009.

Научная литература

1. Авеличев 1986 — Авеличев А. К. Возвращение риторики // Общая риторика / Ж. Дюбуа, Ф. Пир, А. Тринон и др. ; пер. с фр. ; общ. ред. и вступ. ст. А. К. Авеличева. М., 1986.
2. Аверинцев 1966 — Аверинцев С. С. Риторика и истоки европейской литературной традиции. М., 1966.
3. Альфонсов 1984 — Альфонсов В. Н. Нам слово нужно для жизни : В поэтическом мире Маяковского. Л., 1984.
4. Арнольд 2010 — Арнольд И. В. Стилистика : Современный английский язык. 10-е изд. М., 2010.
5. Арьев 2009 — Арьев А. Жизнь Георгия Иванова : документальное повествование. СПб., 2009.
6. Бабенко 1997 — Бабенко Н. Г. Окказиональное в художественном тексте : структурно-семантический анализ : учебное пособие. Калининград, 1997.
7. Бахтин 1979 — Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. 4-е изд. М., 1979.
8. Безменова 1991 — Безменова Н. А. Очерки по теории и истории риторики. М., 1991.

9. Борисенко 2010 — Борисенко Ю. И. О лингвистическом статусе гиперболы и механизме ее образования [Электронный ресурс] // Гуманитарные и социальные науки: сетевое издание. 2010. № 5. URL: http://hses-online.ru/2010/05/10_02_01/14.pdf.
10. Бочаров 2007 — Бочаров С. Г. А мы, Леонтьева и Тютчева... : Об одном стихотворении Георгия Иванова // Бочаров С. Г. Филологические сюжеты. М., 2007.
11. Бухаркин 2000 — Теория литературы : Риторика / авт.-сост. П. Е. Бухаркин // Кафедра истории русской литературы : учебные программы / отв. ред. А. Б. Муратов. СПб., 2000.
12. Бухаркин 2001 — Бухаркин П. Е. Риторика и смысл : очерки. СПб., 2001.
13. Бухаркин 2010 — Бухаркин П. Е. От редактора // Арнольд И. В. Стилистика : Современный английский язык. М., 2010.
14. Венгров 1963 — Венгров Н. Путь Александра Блока. М., 1963.
15. Виноградов 1959 — Виноградов В. В. О языке художественной литературы. М., 1959.
16. Виноградов 1976 — Виноградов В. В. Поэтика русской литературы. М., 1976.
17. Виноградов 1980 — Виноградов В. В. О языке художественной прозы. М., 1980.
18. Виноградов 1990 — Виноградов В. В. Язык и стиль русских писателей : От Карамзина до Гоголя. М., 1990.
19. Виноградов 1994 — Виноградов В. В. История слов. М., 1994.
20. Винокур 1990 — Винокур Г. О. Филологические исследования : Лингвистика и поэтика. М., 1990.
21. Гадамер 1991 — Гадамер Г. Г. Риторика и герменевтика // Гадамер Г. Г. Актуальность прекрасного. М., 1991.
22. Гаспаров 1998 — Гаспаров М. Л. Занимательная Греция. М., 1998.
23. Гаспаров 2000a — Гаспаров М. Л. Поэзия и проза — поэтика и риторика // Гаспаров М. Л. Об античной поэзии : Поэты. Поэтика. Риторика. СПб., 2000.
24. Гаспаров 2000б — Гаспаров М. Л. Античная риторика как система // Там же.
25. Гаспаров 2002 — Гаспаров М. Л. Очерк истории русского стиха. М., 2002.
26. Гаспаров 2012 — Гаспаров М. Л. Метр и смысл : Об одном из механизмов культурной памяти. М., 2012.

27. Гиндин 1986 — Гиндин С. И. Риторика и проблемы структуры текста // Общая риторика / Ж. Дюбуа, Ф. Пир, А. Тринон и др. ; пер. с фр. ; общ. ред. и вступ. ст. А. К. Авеличева. М., 1986.
28. Гинзбург 1997 — Гинзбург Л. О лирике. М., 1997.
29. Душечкина 2002 — Душечкина Е. В. Русская елка : История, мифология, литература. СПб., 2002.
30. Женетт 1998 — Женетт Ж. Сокращенная риторика // Женетт Ж. Фигуры : в 2 т. Т. 2. М., 1998.
31. Жирмунский 1975 — Жирмунский В. М. Композиция лирических стихотворений // Жирмунский В. М. Теория стиха. Л., 1975.
32. Жирмунский 2001 — Жирмунский В. М. Поэзия Александра Блока // Жирмунский В. М. Поэтика русской поэзии. СПб., 2001.
33. Жолковский 1999 — Жолковский А. К. Михаил Зощенко : Поэтика недоверия. М., 1999.
34. Карабчиевский 2000 — Карабчиевский Ю. А. Воскресение Маяковского : (филологический роман) ; Эссе. М., 2000.
35. Катанян 1985 — Катанян В. А. Маяковский : Хроника жизни и деятельности / отв. ред. А. Е. Парнис. 5-е изд., доп. М., 1985.
36. Княжнин 1922 — Княжнин В. Н. Александр Александрович Блок. Пг., 1922.
37. Кожин 1980 — Кожин А. Н. Лексический повтор в стихотворных текстах А. Блока // Образное слово А. Блока. М., 1980.
38. Кухаренко 1988 — Кухаренко В. А. Интерпретация текста. Л., 1988.
39. Ларин 1974 — Ларин Б. А. Эстетика слова и язык писателя : избранные статьи. Л., 1974.
40. Левин 1998 — Левин Ю. И. Избранные труды : Поэтика. Семиотика. М., 1998.
41. Лосев 1995 — Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1995.
42. Лотман 1992 — Лотман Ю. М. Риторика // Лотман Ю. М. Избранные статьи : в 3 т. Т. 1. Таллинн, 1992.
43. Лотман 1996 — Лотман Ю. М. О поэтах и поэзии. СПб., 1996.
44. Новиков В. И. Плодотворность противоречий // Тынянов Ю. Н. Литературная эволюция : избранные труды. М., 2002.

45. Максимов 1981 — Максимов Д. Е. Идея пути в поэтическом мире Ал. Блока // Максимов Д. Е. Поэзия и проза Ал. Блока. Л., 1981.
46. Маматова, Матвеев 2014 — Маматова (Шарихина) М. Г., Матвеев Е. М. Образные средства художественного языка М. В. Ломоносова : попытка словарного описания // Литературная культура России XVIII века. Вып. 5. СПб., 2014.
47. Марков 1994 — Марков В. Ф. Русские цитатные поэты : заметки о поэзии П. А. Вяземского и Георгий Иванова // Марков В. Ф. О свободе в поэзии : статьи, эссе, разное. СПб., 1994.
48. Махов 2010 — Махов А. Е. Европейская поэтика : темы и вариации // Европейская поэтика от античности до эпохи Просвещения : энциклопедический путеводитель. М., 2010.
49. Минц 1999 — Минц З. Г. Символ у Александра Блока // Минц З. Г. Поэтика Александра Блока. СПб., 1999.
50. Муратов 1977 — Муратов А. Б. О теории образа А. А. Потебни // Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языка. М., 1977. Т. 36. № 2.
51. Муратов 1983 — Муратов А. Б. Проблемы стилистики в научном наследии Б. В. Томашевского // Томашевский Б. В. Стилистика. Л., 1983.
52. Общая риторика 1986 — Общая риторика / Ж. Дюбуа, Ф. Пир, А. Тринон и др. ; пер. с фр. ; общ ред. и вступ. ст. А. К. Авеличева. М., 1986.
53. Орлов 1984 — Орлов В. Н. Поэт и город : Александр Блок и Петербург // Орлов В. Н. «Здравствуйте, Александр Блок». Л., 1984.
54. Очерки 1994 — Очерки истории языка русской поэзии XX века : Тропы в индивидуальном стиле и поэтическом языке. М., 1994.
55. Пайман 2005 — Пайман А. Ангел и камень : Жизнь Александра Блока : в 2 кн. М., 2005.
56. Потебня 1999 — Потебня А. А. Полное собрание трудов : Мысль и язык / подг. текста Ю. С. Рассказова, О. А. Сычева ; коммент. Ю. С. Рассказова. М., 1999.
57. Поцепня 1997 — Поцепня Д. М. Образ мира в слове писателя. СПб., 1997.
58. Поэт и слово 1973 — Поэт и слово : опыт словаря / под ред. В. П. Григорьева. М., 1973.

59. Пукинский 2007 — Пукинский Б. К. Петербург : 1000 вопросов и ответов. СПб., 2007.
60. Пчелинцева 2003 — Пчелинцева К. Ф. Минувшее и непреходящее в жизни и творчестве В. С. Соловьева : материалы международной конференции 14–15 февраля 2003 г. Вып. 32. СПб., 2003 (Серия «Symposium»).
61. Пьеге-Гро 2008 — Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности / пер. с фр. ; общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. М., 2008.
62. Розенталь 2004 — Розенталь Д. Э. Справочник по правописанию и литературной правке. 9-е изд. М., 2004.
63. Русская литература рубежа веков 2001 — Русская литература рубежа веков : (1890-е — начало 1920-х годов). Кн. 1. М., 2001.
64. Сазонова 2006 — Сазонова Л. И. Литературная культура России : Раннее Новое время. М., 2006.
65. Сазонова 2013 — Сазонова Л. И. Риторика Ломоносова : Актуальные проблемы риторической традиции XVIII века // Чтения отдела русской литературы XVIII века. Вып. 7 : М. В. Ломоносов и словесность его времени : Перевод и подражание в русской литературе XVIII века / отв. ред. А. А. Костин, А. О. Демин. М. ; СПб., 2013.
66. Скляревская 2004 — Скляревская Г. Н. Метафора в системе языка. СПб., 2004.
67. Скребнев 1987 — Скребнев Ю. М. Тропы и фигуры как объект классификации // Проблемы экспрессивной стилистики. Ростов н/Д, 1987.
68. Соколова 1980 — Соколова Л. А. Неопределенно-субъектные предложения в русском языке и поэтике Блока // Образное слово А. Блока. М., 1980.
69. Солопов 2008 — Солопов А. И. Начала латинской стилистики. М., 2008.
70. Тарановский 2000 — Тарановский К. Ф. Очерки о поэзии О. Мандельштама. I : Концерт на вокзале : К вопросу о контексте и подтексте // Тарановский К. Ф. О поэзии и поэтике. М., 2000.
71. Тимофеева 1962 — Тимофеева В. В. Язык поэта и время : Поэтический язык Маяковского. М. ; Л., 1962.
72. Тодоров 1975 — Тодоров Ц. Поэтика // Структурализм: «за» и «против». М., 1975.

73. Тодоров 1999 — Тодоров Ц. Теории символа. М., 1999.
74. Томашевский 1983 — Томашевский Б. В. Стилистика. Л., 1983.
75. Тренин 1991 — Тренин В. В. В мастерской стиха Маяковского. М., 1991.
76. Тюпа 2004 — Тюпа В. И. Основания сравнительной риторики // Критика и семиотика. Новосибирск, 2004. Вып. 7.
77. Тынянов 2002 — Тынянов Ю. Н. Проблема стихотворного языка // Тынянов Ю. Н. Литературная эволюция : избранные труды. М., 2002.
78. Успенский 2000 — Успенский Б. А. Поэтика композиции. СПб., 2000.
79. Фарино 2004 — Фарино Е. Введение в литературоведение. СПб., 2004.
80. Харджиев 1970 — Харджиев Н. [И.] Записки о Маяковском // Харджиев Н. И., Тренин В. В. Поэтическая культура Маяковского. М., 1970.
81. Харджиев, Тренин 1970 — Харджиев Н. И., Тренин В. В. Поэтическая культура Маяковского. М., 1970.
82. Хомский 1962 — Хомский Н. Синтаксические структуры // Новое в лингвистике. М., 1962. Вып. 2.
83. Черемин 1962 — Черемин Г. С. Ранний Маяковский. М. ; Л., 1962.
84. Чичерин 1968 — Чичерин А. В. Идеи и стиль. М., 1968.
85. Чудаков 1992 — Чудаков А. П. Слово — вещь — мир : От Пушкина до Толстого. М., 1992.
86. Чудакова 1979 — Чудакова М. О. Поэтика Михаила Зощенко. М., 1979.
87. Чуковский 1981 — Чуковский К. И. Зощенко // Зощенко в воспоминаниях современников. М., 1981.
88. Шелякин 2006 — Шелякин М. А. Справочник по русской грамматике. 5-е изд. М., 2006.
89. Шмид 2008 — Шмид В. Нарратология. 2-е изд., испр. и доп. М., 2008.
90. Эйхенбаум 1927 — Эйхенбаум Б. М. Лесков и современная проза // Литература. Л., 1927.
91. Якобсон 1975 — Якобсон Р. Лингвистика и поэтика // Структурализм: «за» и «против». М., 1975.
92. Якобсон 1978 — Якобсон Р. Заметки о прозе поэта Пастернака // Якобсон Р. Работы по поэтике. М., 1978.

93. Якобсон 1996а — Якобсон Р. Два вида афатических нарушений и два полюса языка // Якобсон Р. Язык и бессознательное. М., 1996.
94. Якобсон 1996б — Якобсон Р. К лингвистической классификации афатических нарушений // Там же.
95. Якобсон 1996в — Якобсон Р. Об афатических расстройствах с лингвистической точки зрения // Там же.

Учебное издание

Евгений Михайлович Матвеев

**РИТОРИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ
ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА**

Учебное пособие

Оригинал-макет: *О. В. Косенко*

Дизайн обложки: *К. Ю. Тверьянович*

Сдано в набор 05.02.2015. Подписано в печать 16.02.2015.

Формат 60 × 84 ¹/₁₆. Гарнитура Times New Roman.

Усл. печ. л. 5,35. Тираж 300 экз. Заказ №

Филологический факультет СПбГУ.

199004, Россия, Санкт-Петербург, Университетская наб., д. 11.

Издательство «Геликон Плюс».

199053, Санкт-Петербург, В. О., 1-я линия, д. 28.

Отпечатано в типографии издательства «Геликон Плюс».

199053, Санкт-Петербург, В. О., 1-я линия, д. 28,

<http://www.heliconplus.ru>.