

Нурия М. Томанова (Алмата)

Поэтика местоимений в лирике Иннокентия Анненского

285

Ключные речи:

лирика, лирико-философская система, трансперсональное сознание, лирическое я, местоимение, дейктические местоимения, местоименный контаминант, поэтическая коммуникация.

Объект истраживања у овоме раду су заменице као средства за изражавање опште филозофскоетичке усмерености у лирским остварењима Инокентија Аненског.

К поэтическому языку Серебряного века до сих пор проявляется живой интерес исследователей художественного слова. Поэзия Иннокентия Анненского представляет собой поэзию нового измерения по сравнению с предшествующей поэтической традицией: творчество поэта, тесно связанное с традициями XIX века, можно рассматривать как завершение, своеобразный итог XIX веку, и, одновременно, как начало новой, символистской традиции русской поэзии.

Лирические изыскания Иннокентия Анненского интересны для современной филологической науки как своеобразная иллюстрация собственно филологических научных идей, связанных с толкованием поэзии как особой интуитивно-рациональной области словесной

деятельности человека. И. Анненский принадлежит к особому типу русских поэтов, поэтов-мыслителей. Философская лирика И. Анненского включает рассмотрение таких больших тем, как: беспредельность бытия, природа субъективного и объективного, дуализм макромира и микромира, божественное начало. Поэт говорит об отмеченной проблематике совершенно определенно: «*Решать на выцветших страницах постылый ребус бытия*» (стихотворение И. Анненского «Идеал»).

Лирика Анненского – яркий образец рефлексивной поэзии. «Новая поэзия прежде всего учит нас ценить слово, а затем учит синтезировать поэтические впечатления, отыскивать я поэта в самых сложных сочетаниях, она вносит лирику

 2002

в драму и помогает нам усваивать в каждом произведении основную настрой души поэта» (Анненский 1988: 498).

В лирико-философской системе Анненского центральным образом становится человеческое *я*, его переживания, его отношение к самому себе и окружающему его миру. Исследование человеческого сознания всегда находилось в поле зрения художников слова. Рефлексия как способность интеллекта осваивать идеи порождает многообразное отношение человека к самому себе и к миру. Поэт представляет свое индивидуальное сознание как область разделенного понимания и знания о себе самом: «Я чувствую себя ответственным за целый мир, который бессознательно во мне живет и который может в данную минуту заявить о своем существовании самым безумным, может быть даже, гнусным желанием, причем это желание будет не менее назойливо мое, чем любое из воспитанных мною и признанных окружающими культурных намерений» (Анненский 1988: 505). В статьях по поэтической филологии Анненский репрезентирует свой взгляд на субъект в лирике, имеющий природу трансперсонального сознания, которое не тождественно ни лишь личностному, ни только лишь социальному сознанию. Оно, это лирическое *я*, стремится стать целым миром. По мысли поэта, для лирического *я* познание как самого себя, так и миров, окружающих и составляющих его, является высшей целью поэтического творчества, так как вообще художественное произведение – это место, где «лишь объективируются моменты цельного, единого, разорванно-слитного *я*, которое вдруг осветилось зарницей воспоминания и кошмарные признания которого теперь с аналитически бледной речи лексикона мы, вторичным синтезом наслаж-

даясь, переводим на мистический язык души» (Анненский 1988: 449).

Духовный мир носителя языка все более занимает филологическую науку. Антропоцентрическое направление находит свое выражение в лингвистике, как интенсивное развитие прагматики, направленной на изучение отношения знаков к тому, кто ими пользуется, т. е. к субъекту речи; в лингвопоэтике и теории текста – в обращении к внутреннему миру субъекта речи, к образу автора и к их отношению к окружающей действительности. Интерес к эгоцентрическим словам, в составе которых и местоимения, возник вместе с введенным Э. Бенвенистом понятием субъективности и тезиса о том, что человек конституируется как «Эго» благодаря языку.

Самопознание человека происходит через диалогизацию внутреннего мира и превращение субъекта сознания в объект познания. «Осознание себя – пишет Э. Бенвенист – возможно только в противопоставлении. Я могу употребить *я* только при обращении к кому-то, кто в моем обращении предстанет как *ты*. Подобное диалогическое условие и определяет лицо, ибо оно предполагает такой обратимый процесс, когда *я* становлюсь *ты* в речи кого-то, кто в свою очередь обозначает себя как *я*» (Бенвенист 1974: 294–295).

В настоящей статье внимание будет сосредоточено на стилистическом и семантическом функционировании местоимений как средствах передачи общей философско-этической направленности лирических произведений Иннокентия Анненского.

Природа местоимения противоречива: на фоне конкретного речевого акта жизненной ситуации оно предельно конкретно, т. к. его указательность опира-

ется на конситуативные конкретизаторы (конкретные лица и определенные отношения). Но если перенести местоимение в условия «интенционального мира» лирики, его собственная определенность исчезает, и остается схема взаимоотношений «всякого я» со «всяким ты», так как лирика отражает душевный мир человека во всей бесконечности его конкретных форм. То есть в коммуникативных условиях лирического текста местоимения выступают как слова-обобщители, использующиеся для передачи философского обобщения и реализующиеся как универсальный класс слов.

Коммуникативными центрами структуры поэтического сообщения являются говорящий субъект и адресат, выраженные чаще всего дейктическими местоимениями 1-го и 2-го лица. Стилистические функции дейктических местоимений зависят от авторской установки в организации поэтического текста. В структуре поэтического текста различают внутреннего говорящего субъекта и внешнего субъекта речи, внутреннего адресата и внешнего адресата.

Внешним субъектом структуры речи является создатель текста, внутренним же считается: 1) лирический герой, в разной степени отождествляемый с поэтом; 2) другое лицо; 3) любой предмет или явление поэтического мира.

Исходным пунктом всего стихотворения является лирическое я:

*Я люблю замиранье эха
После бешеной тройки в лесу,
За сверканьем задорного смеха
Я истомы люблю полосу.*
(«Я люблю»)

Но структура лирического субъекта не всегда имеет прозрачную семан-

тику. Присутствие в лирическом тексте нескольких смысловых планов усложняет лирическое я.

Октябрьский миф

Мне тоскливо. Мне невмочь.
Я шаги слепого слышу:
Надо мною он всю ночь
Оступается о крышу.

И мои ль, не знаю, жгут
Сердце слезы, или это
Те, которые бегут
У слепого без ответа,

Что бегут из мутных глаз
По щекам его поблеклым,
И в глухой полночный час
Растекаются по стеклам.

Обращение к семантике заглавия (заглавие часто рассматривают как свернутую рему, закодированное сообщение) приводит к мысли о том, что автор строит трансформированный «миф». Для Анненского, как тонкого знатока и переводчика античной драмы, миф означал форму сознания, при которой окружающий мир «вещей» и внутренний мир человеческого сознания тождественны друг другу. Эти представления приводят к антропоморфному моделированию авторской поэтической картины мира.

Как это отождествление происходит в стихотворении Анненского? В начале стихотворения появляется вполне определенный речевой субъект (*Я шаги слепого слышу*), но этот герой менее конкретен в описании, чем объект сообщения *он*, референциальные характеристики которого соотносимы с образом *дожда*. Субъект появляется в безлич-

287

ных предложениях с главным членом – предикативным наречием (*Мне тоскливо. Мне невмочь*). Такие конструкции выражают проявление каких-либо процессов или состояний независимо от активного деятеля, от субъекта действия, потому субъект в структуре сообщения ослаблен. Мы можем представить себе объект как *слепого* человека, который *оступается, у него слезы бегут из мутных глаз, по щекам его поблещким*. Наш же герой имеет более статическую характеристику (*Мне тоскливо. Мне невмочь*). Альтернативный вопрос, использованный автором, усиливает впечатление реальности образа *слепого*, так как альтернативные вопросы в лирике не предполагают ни ответа, ни выбора – они сообщают. Возникает впечатление сложных соответствий настроения лирического героя и происходящих в природе явлений. Субъект и объект лирического сообщения по творческой установке автора сливаются в единое.

Внутренними субъектами лирики могут быть и персонажи, когда ситуация целиком изображена:

*Я на дне, я печальный обломок.
Надо мной зеленеет вода,
Из тяжелых стеклянных потемок
Нет пути никому, никуда*
(«Я на дне», сборник
«Кипарисовый ларец»)

Внешнего адресата имеет любое высказывание. Внутренние адресаты в лирике – это всё и все те, кто существует в мире, к чему и к кому обращается поэт.

Лирическое обращение Анненского «Другому» – яркий пример к тезису О. Э. Мандельштама (в статье «Разговор о Данте») о том, что все именительные падежи в поэзии следовало бы заменить на указывающие направление дательные. Я. И. Гин отмечает, что «мысль поэта совпала с современными синтаксическими и лингвопрагматическими идеями, согласно которым значению второго лица в поверхностной структуре предложения соответствует в глубинной структуре семантический падеж-датель» (Гин 1996: 126).

Другому

Я полюбил безумный твой порыв,
Но быть тобой и мной нельзя же сразу,
И, вещей снов иероглифы раскрыв,
Узорную пишу я четко фразу.

Фигурно там отобразился страх
И как тоска бумагу сердца мяла,
Но по строкам, как призрак на пирах,
Тень движется так деланно и вяло.

Твои мечты – менады по ночам,
И лунный вихрь в сверкании размаха
Им волны кос взмечает по плечам,
Мой лучший сон – за тканью Андромеха.

На голове ее эшафодаж,
И тот прикрыт кокетливо платочком,
Зато нигде мой строгий карандаш
Не уступил своих созвучий точкам.

Ты весь – огонь. И за костром ты чист.
Испепелишь, но не оставишь пятен,
И бог ты там, где я лишь моралист,
Ненужный гость, неловок и невнятен.

Пройдут года... Быть может, месяца...
Иль даже дни, и мы сойдем с дороги:
Ты – в лепестках душистого венца,
Я просто так, задвинутый на дроги.

289

Наперекор завистливой судьбе
И нищете убого-слабодушной,
Ты памятник оставишь по себе,
Незыблемый, хоть сладостно-воздушный...

Моей мечты бесследно минет день...
Как знать? А вдруг, с душой подвижной моря,
Другой поэт ее полюбит тень
В нетронуто-торжественном уборе...

Полюбит, и узнает, и поймет,
И, увидав, что тень проснулась, дышит, —
Благословит немой ее полет
Среди людей, которые не слышат...

Пусть только бы в круженье бытия
Не вышло так, что этот дух влюбленный,
Мой брат и маг, не оказался я
В ничтожестве слегка лишь подновленный.

В лирическом жанре Анненский находит основное – самообъективацию. Это, как пишет М. М. Бахтин, «видение и слышание себя изнутри эмоциональными глазами и в эмоциональном голосе другого: я слышу себя в другом, с другими и для других» (с. 157). Эти бесконечные «отражения» себя в Другом и составляют основную тематику поэзии Анненского.

Частота употреблений местоименных словоформ в данном тексте довольно высока – 37. Актуализация местоименных слов в стихотворении проявляется уже в том, что местоименное определительное прилагательное *другой* использовано автором в заглавии как в сильной текстовой позиции. Форма дательного падежа *другому* может коррелировать в

Система 2002

структуре данного текста и с 3-м лицом и со 2-м лицом (*другой* имеет референциальное значение «не тот, кто я» и «некоторый, какой-нибудь»).

Это стихотворение говорит о трех типах поэтической индивидуальности, выраженных в тексте формами личных местоимений 1-го и 2-го лица и местоименным прилагательным *другой*. Основная авторская мысль раскрывается через системы субъектно-объектных отношений. Местоимение *ты* имеет не общее языковое значение, а моделируется на глазах читателей.

В начале стихотворения происходит разделение субъекта и объекта. Субъект (говорящий) дан в форме 1-го лица *я*, а ближайший участник ситуации речи, адресат, дан не через местоимение *ты*, а через определительное *твой порыв*. Рефлексия лирического героя усиливается употреблением супплетивной формы местоимения 2-го лица в составе творительного предикативного («стать, быть» + сущ. в тв. п.), где местоимение соотносится с классом существительных и имеет значение «стать кем-либо». Таким способом начинает выстраиваться антиномия поэтических образов «я» и «ты». Противоположению этих двух поэтических индивидуальностей служит целая система контекстуальных антонимов. На ее основе выявляется понятийный образ «ты» – это поэт цельности, широты, в царственном *сверкании размаха*, с *безумным порывом*, *лунным вихрем*, стихийными началами жизни. Образ «ты», поэта-бога, поэта-олимпийца, далек от образа лирического *я*. Изображению типов поэтической индивидуальности служат определительные конструкции: «Твои менады по ночам...» – «Мой лучший сон – за тканью Андромаха»; «Ты весь – огонь. И за костром ты

чист...»; «И бог ты там, где я лишь моралист, / Ненужный гость неловок и невнятен»; «Ты в лепестках душистого венца, / Я просто так, задвинутый на дроги»; «Ты памятник оставишь по себе, / Незыблемый, хоть сладостно-воздушный...»; «А вдруг с душой, подвижней моря, / Другой поэт ее полюбит тень / в нетронуто торжественном уборе».

Привлекает внимание неоднозначность адресата в структуре *поэтической* коммуникации. В грамматической особенности русской поэтической речи дательному падежу («указывающему направлению», по А. М. Пешковскому) в заглавии соответствует 2-е лицо (адресат) в тексте, например, в стихотворении А. С. Пушкина «Поэту» (1830):

Поэт! Не дорожи
Любовию народной...

Или у О. Э. Мандельштама в стихотворении «Кассандре»:

Касатка, милая Кассандра,
Ты стонешь, ты горишь...

В стихотворении «Другому» поэтическая традиция нарушена: дательному указывающему не соответствует в семантическом контексте стихотворения второе лицо, а через второе лицо дательный направлен к 3-му лицу – *другому поэту*, – которое и является настоящим адресатом сообщения. Лирическое *я* обращается через пространство к другому поэту, который, возможно, станет по духу ближе ему, чем поэт-современник. Мы наблюдаем прием переключения лиц, построенный на эффекте обманутого ожидания.

Семантика местоимения 1-го лица *я* в стихотворениях, посвященных теме

двойника, приобретает предельную философскую обобщенность.

Порой сознание получает дополнительный импульс и расширяется или сужается, а человек переживает потрясение, откровение, прозрение, интеллектуальное просветление. В таких экзистенциальных состояниях представляет лирического героя Анненский.

Который?

Когда на бессонное ложе
Рассыплются бреда цветы,
Какая отвага, о Боже,
Какие победы мечты!..

Откинув докучную маску,
Не чувствуя уз бытия,
В какую волшебную сказку
Вольется свободное я!

Там все, что на сердце годами
Пугливо таил я от всех,
Рассыплется ярко звездами,
Прорвется, как дерзостный смех...

Там в дымных топазах запястий
Так тихо мне Ночь говорит;
Нездешней мучительной страсти
Огнем она черным горит...

Но я... безучастен пред нею
И нем, и недвижим лежу...

На сердце ее я, бледнея,
За розовой раной слежу,

За розовой раной тумана,
И пьяный от призраков взор
Читает там дерзость обмана
И сдавшейся мысли позор.

О Царь Недоступного Света,
Отец моего бытия,
Открой же хоть сердцу поэта,
Которое создал ты я.

Стихотворение имеет строгую симметричную композицию. В начальной строфе намечен основной мотив – раздвоение сознания в состоянии болезненного бреда, последняя строфа подытоживает тему. Центральная часть стихотворения распадается на две композиционные части (по три строфы в каждой, во второй половине две строфы укороченные), которые соотносятся между собой как стороны спора. Первая часть запечатлевает возвышение духа (восклицательная конструкция, выражающая эмоциональный подъем), вторая – его спад, выраженный минорными эпитетами *тихо, мучительный, черный, дымный*, а также многоточиями, указывающими на интонационный спад. Вглядываясь в самого себя, лирический герой открывает в глубине себя, незнакомое прежде, сильное «я» – инвариантное отражение себя, откинувшее «докучную маску», свободное «от уз бытия», смелое, способное на «нездешние страсти» и «дерзостный смех» (в звуковом оформлении первых строф центральной части доминируют звонкие согласные «з», «д», «в», «р»). О стремлении построить новое состояние сознания, отстраненное от лирического я, свидетельствует и использование автором вопросительно-относительных местоимений *какая, какие*. Сочетание признаков местоимения и прилагательного превращает эти единицы в местоименные контаминанты (Федорченко 1995). Включаясь в функционально семантическое поле оценки, такие местоимения могут выражать полный спектр

291

оценочных квалификаций. В тексте стихотворения *какая, какие* вербализуют комплекс психологически сложных оценок лирического героя в момент экзистенциальных переживаний.

Однако в следующий момент, как в минуту пробуждения ото сна, герой приходит в себя и стремительно «опускается на землю», «сдается», возвращаясь к своему обыденному сознанию – с привычной безучастностью, готовностью отказаться от мечты. Финал стихотворения представляет собой вопросительную конструкцию (прием, довольно часто применяемый Анненским), которая в общем контексте стихотворения неотделима от начала и выражает иронию над участью поисков «настоящего я».

Местоимения в стихотворении имеют высокую частотность употребления (29 раз). Местоимение *я* в тексте является стилистической доминантой, обозначающей не только личность лирического героя, но и второе, «отраженное» сознание в возможном, интенциональном мире.

Местоимение *я*, подвергнутое метонимической субстантивации, приобрело признаки существительного, благодаря препозитивному определению в форме единственного числа, и осуществляет в тексте индивидуализирующую референцию, что отвечает общей идейно-образной установке автора (*свободное я, которое я*). Взаимодействие местоимений со словами других частей речи в ассоциативном и синтагматическом ряду приводит к изменениям семантической структуры слова.

Анненский довольно часто использует местоимение *я* в этом значении. Из указания на субъект и адресат поэтической коммуникации местоимения 1-го и 2-го лица трансформируются в объекты:

Иль над обманом бытия
Творца веленье не звучало
И нет конца, и нет начала
Тебе, *тоскующее я*!

(«Листы»);

И грани ль ширишь бытия
Иль формы вымыслом ты множишь,
Но в самом *Я от глаз – Не Я*
Ты куда уйти не можешь
(«Поэту»).

На этих примерах можно проследить, как лирика использует семантическую подвижность местоимений для своих творческих заданий. В этих случаях максимально обобщенное лирическое *я* конкретизируется до степени неповторимого своеобразия индивидуального сознания.

В поэтике местоимений Анненского проявляется и другая сторона особенностей семантики этих единиц. Местоимение *я*, сочетаясь с определением в форме множественного числа, осуществляет генерализующую референцию:

А где-то там мнутесь средь огня
Такие ж я, без счета и названья,
И чье-то молодое за меня
Кончается в тоске существованье
(«Гармония»).

Анненский постоянно экспериментирует с местоимениями. Отмеченный выше пример употребления супплетивных форм личных местоимений в составе творительного предикативного может считаться фактом индивидуальной поэтической системы Анненского, так как такое употребление местоимений довольно часто встречается в его лирике:

О, будем же скорей одним вампиром,
Ты мною будь, я сделаюсь тобой,
Чтоб демонов у Яра потешить пиром,
Будь ложкой мне, а я тебе губой...
(«В море любви»);

Будь ты проклята, левкоем и фенолом
Равнодушно дышащая Дама!
Заочу – так сам тобой я буду...
«Захоти, попробуй!» – шепчет Дама
(«Баллада») и т. д.

В лирических произведениях Иннокентия Анненского можно понаблюдать и за развитием социального сознания лирического героя. Личные местоимения множественного числа в стихотворении «Петербург» служат для наименования отдельных «миров» при построении контекста с социально-гражданской темой:

Желтый пар петербургской зимы,
Желтый снег, облипающий плиты...
Я не знаю, где *вы* и где *мы*,
Только знаю, что крепко мы слиты.

В период до создания Александром Блоком поэмы «Двенадцать» стихотворение «Петербург» было самым грандиозным по силе гражданского пафоса. Образ *Петербурга* – это не только символ самодержавия в стихотворении, но в нем обобщена идея всеобщей ответственности, идея гражданского патриотизма, потому что *Петербург* для Анненского – это «слитость» «мы» и «вы».

Категории пространства и времени играют исключительно важную роль в мире и жизни человека. Эти универсальные категории культуры являются логически исходными для образной картины мира. Художественное пространство конструктивно описано в трудах

по лингвопоэтике Ю. М. Лотмана: «Художественное пространство представляет собой модель мира данного автора, выраженную на языке его пространственных представлений» (Лотман 1988: 252–253).

В трансперсональном поэтическом сознании Анненского наиболее актуализировано представление об универсальном пространстве: единое сакральное пространство в какой-то момент теряет свою цельность («слитость», «слияние») и теперь мыслится как расслоенное пространство-время. Этот трансформированный миф воплотился в стихотворении «На пороге».

На пороге (Тринадцать строк)

Дыханье дав моим устам,
Она на факел свой дохнула,
И целый мир на Здесь и Там
В тот миг безумья разомкнула,
Ушла, – и холодом пахнуло
По древожизненным листам.

С тех пор Незримая, года
Мои сжигая без следа,
Желанье жить все жарче будит,
Но нас никто и никогда
Не примирит и не рассудит,
И верю вновь за мной когда
Она придет – меня не будет.

«Целый мир» (в роли определения – определительное местоименное прилагательное) разомкнулся на «Здесь» и «Там» (*здесь* – «в том месте, где находится говорящий и где он мыслит себя в момент речи»; там – «в месте, отличном от места, где находится говорящий или где он в момент речи мыслит себя»). Местоименные указательные наречия образуют дейктические оппозиции, и имеют

синтаксическую позицию, которая характерна для классов слов со значением имени. Эти местоимения выступают не с указательной функцией, а с номинативной. У данных единиц нет референтов в тексте, и они не указывают, а называют.

Человек оказывается на границе («на пороге») двух пространств, но они, эти пространства, возникли из единого хронотопа, потому и временные координаты для них не имеют конкретизаторов в тексте («тот миг безумья», «с тех пор»). В этом стихотворении универсальное пространство представляет собой триаду: пространство «Здесь», пространство «Там» и особое пограничное «на пороге» (семантическая анаграмма), в котором мыслит себя лирический герой.

Не возможно не отметить в этом стихотворении местоимение 3-го лица, которое служит для олицетворения, или персонификации. Образно-ассоциативный словесный ряд «Она», «Незримая» находит референт благодаря межтекстовым связям в составе поэтического сборника в стихотворении «Поэзия». Во второй строфе стихотворения местоимение заменяется отпричастным прилагательным «Незримая» без определяемого слова. Возвращение в конце строфы к форме 3-го лица местоимения ослабляет общее значение прилагательного и придает ему оттенок местоименности. Семантика всех местоимений в тексте поддерживает творческое задание автора.

Местоименное указательное наречие *там* обладает в поэзии Анненского огромным функциональным диапазоном. Оно способно указывать и на далекое пространство, и на близкое, видимое и невидимое зрительным восприятием.

Стихотворение «Там» – одно из самых необычных лирических набросков поэта – имеет сложную образную структуру, трудную для интерпретации в референциальном отношении.

Там

Ровно в полночь гонг унылый
Свёл их тени в черной зале,
Где белел Эрот бескрылый
Меж искусственных азалий.

Там, качаяся, лампы
Пламя трепетное лили,
Душным ладаном услады
Там кадили чаши лилий.

Тварь единая живая
Там тянула к брашну жало,
Там отравла огневая
В кубки медные бежала.

На оскала смех застылый
Тени ночи напознали,
Бесконечный и унылый
Длился ужин в черной зале.

В одной синтаксической конструкции актуализируются словоформы с контрастной коннотативной семантикой: *полдень, белел – тени, черная*. В целом текстовая структура маркируется как в содержательном, так и в формальном плане преобладанием минорных красок и оттенков. К числу активных речевых средств, создающих последнюю особенность контекста, относятся эпитеты: *унылый, черный, бескрылый, искусственный*. Именно эпитеты, образуя в сочетании с контрастными словами поэтические номинации «гонг унылый», «черная зала», «Эрот бескрылый», «искусственные азалии», создают ассоциа-

ции минорного, ирреального характера. Отмечена в плане минорности и звуковая организация контекста, доминируют сонорные согласные, особенно «л», которые значительно усиливают ощутимость «плана тени». И, наконец, семантика первого четверостишия имеет малозаметную при беглом чтении алогичность – *тени в черной зале*, но именно этот поэтический референт определяет дальнейшее развитие в иррациональном плане лирического сюжета, создает новую основу для выдвижения в качестве ключевого лексического средства местоименное наречие *там* во втором и третьем четверостишиях.

Лексическая доминанта *там*, вынесенная не случайно в заглавие стихотворения (сильная позиция в поэтической текстовой иерархии), обуславливает выдвижение большого ряда словоформ с особой коннотативной семантикой: *лампады пламя (трепетное), (душный) ладан (улады), (кадили) чаши лилий, трава огневая, кубки медные*. Все эти словесные единицы настраивают читателя на восприятие жизни в необычном измерении, больше связанном с потусторонним миром.

Третье четверостишие отмечено в первых двух строчках явной перекличкой с планом реального: «Тварь единая живая Там тянула к брашну жало...», но в общем поэтическом контексте и эти две строчки не представляются античными всем остальным.

Особенно неопределенным в референциальном отношении выступает последнее четверостишие, где нет ключевого слова, но именно его отсутствие и создает «тягучую» динамику лирического сюжета, формально подчеркнутую актуализацией глаголов *наползали, длился* с маркированным звуковым

составом. Местоименное наречие там выступает не просто в пространственно-изобразительной функции, заменяя название места, а отвлекает лирический сюжет от всего узко конкретного, переносит его в «надконкретную ситуацию» (Бахтин 1986), придавая ему характерную для лирики обобщенность.

Сущность местоимений как дейктических знаков, их варианты значения в полном объеме можно обнаружить только на текстовом уровне. Сложный характер функционирования местоименного дейксиса в тексте связан с динамикой плана я – субъекта дискурса. Обращение к поэтическому тексту позволяет найти отражение всех основных, типических черт узуального и окказионального употребления данных единиц. Являясь средством манифестации сознания человека в контексте художественного творчества, язык художественной литературы проявляет весь смысловой потенциал местоимений.

В рамках одной статьи невозможно дать исчерпывающее перечисление наблюдаемых явлений, но мы представим основные результаты наблюдений.

1. Местоимения выполняют поэтическую функцию сквозных образных конституэнтов в лирической системе И. Анненского, обозначая субъект, адресат, объект и пространство-время поэтического сообщения.

2. Анненский использует местоимения в приеме грамматического переключения лиц в рамках лирического произведения. Этот грамматический прием переносит предмет лирической действительности из одного изображаемого пространства в другое, так как категория лица у местоимений имеет комплексную, пространственно-временную семантику, и потому более других способна

выразить идею хронотопа. Категория лица наряду с шифтерным характером и определяет во многом эстетическую функцию личных местоимений.

3. Местоименные слова могут быть «втянуты» в прием метонимического построения текста, семантика этих единиц сегментируется в зависимости от авторской установки.

4. В лирических произведениях Анненского местоимения находятся в сильных текстовых позициях: а) в заглавии («Его», «Я на дне», «Я люблю», «Он и я», «Который?», «Там», «То и это», «Лишь тому, чей покой таим», «Другому», «Мой стих», «Моя тоска», «Я думал, что сердце из камня», «То было на Валлен-Коски»); б) инверсионной позиции – «Там», «Первый фортепьянный сонет», «Сверкание», «У св. Стефана», «Небо звездами в тумане» и др.; в) выделены графически (курсивом или с прописной буквы) – «Поэзия», «Среди миров», «У гроба», «На пороге», «Поэту», «Струя резеды в темном вагоне» и т. д. Эти местоименные позиции связаны с особым авторским приемом, цель которого ввести их в светлое поле сознания.

5. В творческой лаборатории Анненского местоимения проходят этапы развития от прагматической определенности к прагматической неопределенности в соответствии с авторской установкой на построение особого поэтического мира, в котором лирическое я выполняет роль и субъекта, и адресата, и объекта поэтической коммуникации.

6. Местоимения расширяют семантическое поле текста, раскрывают возможности различных интерпретаций текста.

7. Референциальное значение некоторых случаев употребления местоимений в стихотворениях Анненского можно установить, только опираясь на межтек-

стовые связи целого поэтического сборника или всей индивидуальной поэтической системы.

8. В поэтическом языке начала XX века исследователи выявили два способа художественного мышления в поэзии – конкретизацию и абстрагирование (Кожевникова 1986; Сильман 1970). Абстрактные слова, к числу которых относятся и местоимения, имеют поэтическую функцию «перемещения акцентов с непосредственно изображаемого предмета на его субстантивированный признак, оттесняющий предмет на второй план» (Кожевникова 1986: 35). У местоимений в лирических произведениях Анненского функция такая же, как и у абстрактных слов, они переносят фокус читательского восприятия с изображенных предметов в мир «иной», сущностный мир этих предметов.

В работе А. А. Реформатского «Очерки по фонологии, морфонологии и морфологии» высказано довольно резкое и, на наш взгляд, необъективное мнение по поводу поэтических возможностей местоимений: «Местоимения удобны и прагматичны, но в них нет «переливов красок» настоящего живого слова, они не могут при себе иметь характеризующего эпитета (мы наблюдаем прямо противоположные случаи употребления в произведениях Анненского – Н. Т.). [...] Местоимения – это не конструкторы, не инженеры, а скорее это «уборщики», «подметальщики», «ассенизаторы». Без них не проживешь, но не они зажигают огонь мысли, не они берегут чувства! Их надо уважать за полезительную работу, за их деловой подход к речи, за их незаконченную номинативность» (Реформатский 1979: 69). Наши наблюдения над лирическими произведениями Иннокентия Анненского позволили

опровергнуть эту несправедливую точку зрения и показать поэтические функции местоимений не только как «живых» в

структуре лирического сообщения, но и как «конструкторов» особого поэтического мира.

summary



The Poetry of the Pronouns in Innokentij Annenskij's Lyric Poetry

The article under the title "The Poetry of the pronouns in Innokentij Annenskij's lyric poetry" is referred to a number of studies on linguistic poetry – to the trend which appeared at the junction of the pure linguistics and literary knowledge poetry.

Subject of the study is creative context of I. F. Annenskij. Description of the poet's creative concept and means of its lingual expression still remains a goal to strive at for the researchers in the field of the language of the literary works.

In the presented work a general linguistic and philosophical basis of Annenskij's creative that contributes to the deeper and full interpretation of the integrated literary system of the author is revealed.

Pronouns having an active functional significans in the poet's creative context have become the subjects of the study of the work. To describe pronominal words as stylistic elements of the creative context, temporary reference theory was applied.

Pronouns – kernel dominant means of conveying literary sense in the Annenskij's lyric works. Pronominal words "I – here – now", being pragmatic variables constitute principal deictic scope of the artistic picture of the Annenskij's world. Pronominal words as stylistic units of individualized stylistic sistem can develop potential expressive meaning within the frames of the author's context beginning from peripheral meaning till kernel meaning. Units with pragmatic characteristics of "indefiniteness" are referred to the stylistic periphery. Pronominal words with pragmatic characteristics of "indefiniteness" – to the stylistic kernel because they participate in creation of the intentional world in the Annenskij's lyric poetry.

Lingual and poetical analyses of the poems which were included in the books "Soft Songs" ("Тихие песни") and "The Cypress Casret" ("Кипарисовый лапест") is revealed in the work

297

Литература

- Анненский 1988: **Анненский И. Ф.** Избранные произведения. – Ленинград.
- Бенвенист 1974: **Бенвенист, Эмиль.** Общая лингвистика. – Москва: Прогресс. – 448 с.
- Гин 1996: **Гин Я. И.** Проблемы грамматических категорий. – Петрозаводск. – 260 с.
- Федорченко 1995: **Федорченко Е. А.** Местоименные контаминанты в художественном тексте: Автореф. дис. фил. канд. – Москва. – 32с.
- Лотман 1988: **Лотман Ю. М.** В школе поэтического слова. Пушкин. Лермонтов. Гоголь. – Москва. – 439 с.
- Бахтин 1986: **Бахтин М. М.** Эстетика словесного творчества. – Москва: Искусство. – 449 с.
- Кожевникова 1986: **Кожевникова Н. А.** Словоупотребление в русской поэзии начала XX века. – Москва. – 286 с.
- Сильман 1970: **Сильман Т. И.** Синтактико-стилистические особенности местоимений. – In: Вопросы языкознания. – №4. – С.81–91.
- Реформатский 1979: **Реформатский А. А.** Очерки по фонологии, морфонологии и морфологии. Москва: Наука. – 102 с.

Стиль 2002