

Ирина П. Кудреватых (Минск)

Стилистические особенности блоков информации как отражение авторской картины мира

✦ Ключные речи:

лирическое стихотворение, блок информации, лексико-функционально-семантическое поле, ядерная структура, дистантность, микротема, интерпретация содержания, оппозиция местоимений, интегративные отношения блоков информации.

У раду се анализира системска организација поетског текста на нивоу дистантно организованих блокова информација. Разматрају се лирске песме В. Брјусова и К. Баљмонта, утврђују сличности и разлике у структурирању блокова информација и њихов интегративни однос као фактор интерпретације садржинске структуре уметничког остварења.

Любой текст, и художественный в том числе, организован по принципу системно-структурного, или системно-категориального и функционального единства. Но именно в художественном тексте, призванном эстетически воздействовать на читателя, функциональный аспект (анализ стилистической системы языковых средств, участвующих в решении коммуникативных задач автора) оказывается первостепенным и охватывает все уровни языковой системы. Устанавливая художественные достоинства того или иного произведения, степень его эсте-

тического воздействия на читателя, мы в первую очередь анализируем те отношения в структурной организации целого, которые и определяют его значимость как системы. Поэтому задача исследователя заключается в умении найти «ключ» к дешифровке своеобразного кода – текста. «Произведение искусства, – писал Ю. М. Лотман, – соотносится не с одним, а с многими дешифрирующими его кодами. Индивидуальное в художественном тексте – это не внесистемное, а многосистемное» (Лотман 1972: 123); в результате могут наблюдаться несоответствия между

Стил 2004

системой форм и системой значений. Проследить, каким образом это внесистемное становится системным и наоборот, установить индивидуально-авторское употребление и переосмысление единиц языка разных уровней, а следовательно, установить типологию блоков информации в частности как особую авторскую модель отражения сознанием объективных реалий мы попытаемся путем анализа дистантных отношений блоков информации на уровне целого текста.

Блок информации (БИ) – это своеобразная модель авторского мироощущения, структурно-семантическая единица текста, являющаяся одним из механизмов интерпретации его смысла. «В искусстве не существует изображения без интерпретации, а интерпретация не может не содержать определенной оценки» (Гуковский 1957: 360), поэтому анализ содержательной структуры произведения на уровне БИ и их дистантных грамматико-стилистических варьирований при передаче смысла позволяет охарактеризовать авторскую манеру изложения, или идиостиль художника слова.

Блок информации в лирическом стихотворении представляет собой со- или противопоставление лексико-функционально-семантических полей (ЛФСП), ядерные центры которых представлены личными местоимениями и употребление которых обладает высокой степенью абстрагирования, так как дает возможность через систему соотнесенных с ними глагольных временных форм передать экспрессивную силу текста. Интерпретировать содержание поэтических произведений путем анализа дистантно организованных блоков информации мы попытаемся на материале поэтических произведений В. Брюсова и К. Бальмонта.

В стихотворении «Встреча после разлуки» выделяем 2 БИ, но 3 ЛФСП: «мы» – «она» – «я». Нулевая оппозиция (отношения тождества) между ЛФСП «мы» – «она» устанавливается в 1-м БИ: на первый взгляд, субъекты испытывают одинаковые чувства, маркированные местоимением *мы*. Но контрастны грамматические средства выражения чувств. Риторические восклицания в форме анафоры вносят в интерпретацию героя сему «сомнение»: *Зачем же здесь, как прежде, мы!... / Зачем года проносятся как звуки, / Зачем в мечтах туманятся года!* Эти структуры являются семантическим ядром образа лирического «я», так контрастирующего с семантикой образа героини: *«Твоя! Твоя! Опять и навсегда!»*. Сегментированные конструкции, передающие волнение, являются единственной экспликацией лирического «она».

1-й БИ – это оппозиция ретроспективного и актуального настоящего, отражающая и всплеск нахлынувших воспоминаний, и новых неожиданных чувств героя, и его смятение. Поэтому так неоднороден синтаксис и так рационалистична фонетическая структура БИ: с одной стороны, преобладание носового *л* в первой строфе создает впечатление равнодушия, холодности (*Забытая, бывшая обстановка: / Умолкший парк, луны застылый свет, / И у плеча – склоненная головка*), но разнообразие семантико-синтаксических структур (пояснительные, соединительные отношения, номинативные предложения, парцелляция) вступает в противоречие с фонетическим строем блока. В результате – определенное содержание: герой заново переживает утраченные с годами чувства. 1-й БИ – это периферия семантики образа рассказчика, интерпретировать который довольно сложно.

2-й би с помощью ядра *Как лживо ожиданье* устанавливает с предыдущим блоком отношения пересечения, или эквивалентные оппозиции, но объемы понятий их противоположны. Герой испытывает разочарование от встречи, которую ждал очень долго: *Я шел один; дремали изваянья / Немых домов и призраки церквей; / И думал я, как лживо ожиданье*. И здесь употребляется прием повторения, цель которого – установить отношения противоречия между миром грез и действительностью: *Умолкший парк, луны застылый свет; Зачем же здесь, как прежде, рядом мы, / ...под вырезом сосновой бахромы* (1-й би) – *О бард любви, далекий соловей, / О лунный свет, всегда необычайный, / О бахроме свисающих ветвей!* / *Вы создали пленительные тайны, / Вы подсказали пламенную ложь, / Мой страстный бред, красивый, но случайный* (2-й би). Если в 1-м би семантика выделенных структур выступает лишь фоном, отражающим чувства героя, то во 2-м би – это уже субъекты – виновники его состояния. Эмоциональные обращения являются своего рода оправданием лишь минутного чувства.

2-й би, совпадающий по объему с ЛФСП «я», раскрывает семантическую структуру образа рассказчика, ядром которого становится концепт «эгоизм». И здесь функционально-стилистическое содержание фонетической структуры первой строфы находит прямое подтверждение: *А в жизни я – как выпитый сосуд; Томлюсь, дрожа, весь холоден, ликую...; Я лгу, моля, твердя «люблю», я лгу. / Нет, никого на свете не люблю я, / И никого любить я не могу!* Носовой л полностью соотносит содержание двух строф – первой и последней. «Основная действенность его [Брюсова] стихов, – отмечает В. М. Жирмунский, – тесно связана с их звуковой инструментровкой, с подбором

определенных гласных и согласных <...> звуковая выразительность... поддерживает основное лирическое настроение – ощущение красоты» (Жирмунский 1977: 159). Однако в результате семантической оппозиции двух би возникает стилистический эффект «кривого зеркала»: субъективная интерпретация образа героя привносит в его понятийную структуру семы «равнодушие», «самодовольство», «лицемерие».

Любовная лирика В. Брюсова противоречива: герой стремится к любви и тут же отвергает ее. Противоречива и лексико-грамматическая структура, основным признаком которой становятся так называемые дизъюнктивные понятия, полярные в объективной действительности, но обязательно сосуществующие (коррелятивные) в произведениях поэта. Эти речевые модели вносят *éléments du surprise*, который свойствен именно поэзии: *томительная дрожь; пламенная ложь; красивый, но случайный бред; роптание живительных предчувствий* («Встреча после разлуки»); *упиваться изысканной мукою* («Все кончено»); *веющий ужас сладострастия* («К близкой»); *вонзаться в даль* («Когда твой поезд с ровным шумом...»); *а в сердце дрожат, невозможные, чистые, / Бессильные грезы ненужной любви* («И снова дрожат они, грезы бессильные...»). Причем контрастна структура не только би и их отношений на уровне стихотворения, но контрастны и отношения, которые складываются на уровне названия цикла и стихотворений, входящих в этот цикл. Так, между стихотворением «Этот матовый вечером мая...» и названием цикла «Ненужная любовь» складываются противоречивые отношения, или отношения несовместимых понятий: *Я одною мечтою волнуем: умирать, не поверив мечтам, / Но пред смертью припасть*

поцелуем к дорогим побледневшим губам. Уже само название цикла не соотносится с его содержанием, внося определенную долю противоречия в структуру художественного образа.

Прием асимметричного лексико-семантического решения образа находим и в стихотворении «Все кончено» из цикла «Стихи о любви», где контраст между внутренним состоянием героя и его восприятием окружающего мира проходит на уровне заглавия и содержания стихотворения, а также на уровне названий стихотворений и всего цикла, т.е. между доминантами одного БИ, с одной стороны, и доминантами цикла и стихотворения – с другой: «*Все кончено*» (название стихотворения) – *О любимая, вечно желанная*. И этот контраст еще больше подчеркивается эпиграфом, взятым у А. Пушкина (*Все кончено, меж нами связи нет...*). Ядерная структура, дистантно варьируясь, вносит глубинные смыслы, которые могут иметь различную интерпретацию: *Я спешу, я бегу, убегаю я прочь – И спешу, и бегу – Не сойдемся мы вновь никогда, никогда – «Никогда мы не будем вдвоем, – я и ты...». Спешу, бегу, убегаю – квазисинонимы, различители смысла. Их градационная емкость, основанная на приеме эмоциональных замещений, способствует созданию драматической картины: они становятся символами глубокого чувства. Контрастируя с семантическим контекстом, ядра активизируют определенное содержание: я как намеренное подчеркивание говорящим своей значительности. Герой как будто рад разлуке, она приносит ему облегчение, на что указывает парцеллированная вопросительная конструкция *Навсегда?* и следующая за ней восторженная *Что за мысль несказанная!*, где *несказанная* имеет значение «неописуемая», «очень сильная» (поэт.). И эту мысль подтверж-*

дают последние строки стихотворения: *Я восторгов ищу в тайной муке мечты, / Я восторгами сердце баюкаю.*

В поэзии В. Брюсова создание словесных образов как результат сочетательных возможностей слов определяется двумя основными принципами: законом контраста и законом повторения. «Эстетическая основа этих принципов – в... стремлении к усилению впечатления, к напряженности и яркости художественного воздействия» (Жирмунский 1977: 161).

В стихотворении «Все кончено» уславливается оппозиция ЛФСП «я» – «мы», причем ЛФСП «я» превалирует над полем «ты» (и даже в количественном соотношении употребления местоимений: 9 и 3 раза). Основой его являются эмоционально-оценочные эпитеты: *светлая, прозрачная, тихая ночь; восторг мечты; манящие длинные тени; тайная мука мечты; родник красоты; изысканная мука*, то есть вначале ориентация идет только на образные возможности слов, соотнесенных с понятием «любовь».

ЛФСП «мы» не имеет такой образности, яркости. Его структуры предельно просты, но в результате их градационного варьирования, построенного на асимметрии художественного образа и грамматических средств, создается двуплановость его интерпретации. Вначале складывается впечатление, что герой страдает от мысли потери любимой: союзное повторение при предикатах, усиливающих выражение чувств, приложение со значением безысходности (*года, веренища неясно туманная*), повторение временных наречий, усиливающих эту безысходность (*Не сойдемся мы вновь никогда, никогда; Мы расстались с тобой навсегда, навсегда...*), недосказанность являются экспрессивным полем стихотворения, обостряющим трагизм чувств. И вдруг синтаксемы *Навсег-*

да? *Что за мысль несказанная!* полностью перечеркивают предыдущее впечатление, вносят определенную долю противоречия в структуру художественного образа. Возникает ЛФСП пейоративности, и в качестве пейоратов выступают синтаксические средства и стилистические фигуры: парцелляция, повторение, грамматический плеоназм (*вереница неясно туманная*), который в условиях контекста приобретает дополнительный смысл, эмоционально-оценочное обращение (*О любимая, вечно желанная!*). Все это вступает в противоречие с положительным решением поэтического образа. Вследствие столкновения значений полей формируется неожиданное ассоциативное поле с компонентами «тщеславие», «самолюбование», «эгоизм».

Следующая строфа подтверждает предыдущий вывод: восторженное отношение к *тайной муке мечты* как выражение неосуществимого желания резко контрастирует с отрицательным содержанием синтагмы «*Никогда мы не будем вдвоем, – я и ты...*». Пояснительное противопоставление, складывающееся внутри функционально-семантических полей (*мы* – это *я* и *ты*), является завершающим дистантным варьированием доминирующей структуры блока.

Если проследить отношения между ЛФСП «я» – «мы» в данном стихотворении, можно сделать следующий вывод: первое ядро (поле *я*) *Я спешу, я бегу, убегаю я прочь* (1-я строфа) передает растерянность, смятение лирического «я», второе ядро (поле *мы*) *Не сойдемся мы вновь никогда, никогда* (2-я строфа) имеет более категоричное содержание, но ЛФСП «мы» еще сохраняет единый смысл. Последнее ядро «*Никогда мы не будем вдвоем, – я и ты...*», оформленное в виде прямой речи, что конкретно указывает на ее автора, проводит четкую

границу между ФСП «я» и «ты»: есть *я* и *ты*, но нет нас. Этот глубокий философский смысл объединяет все предыдущие проанализированные стихотворения и является доминирующим в авторском мировосприятии 1893–1896 гг.

Эволюция чувств поэта проходит волнообразно, что меняет диапазон художественной выразительности поэтических образов, их экспрессивную емкость, наблюдается переакцентуализация семантической значимости оппозиции местоимений. Например, в стихотворении «К близкой» (оппозиция ЛФСП «я» – «ты») уже наблюдается размытость границ зон семантического перехода полей. Два БИ устанавливают отношения включения (привативная оппозиция): 1-й БИ как бы обобщает восприятие героем всех земных ощущений, художественная емкость лексических единиц связана с концептами обобщенно-абстрактной семантики: *дух, прах, мир иных скитаний, огонь небес, забвенье счастья и обид, бывшее и др.* Во 2-м БИ, содержащем ЛФСП «я» – «ты», постепенно подготавливается восприятие читателя и его отношение к лирическим героям: *я* является ядром образной ориентации структур с семой «счастье»: *Я вдруг завижу лик знакомый, / И трепет обожжет меня. / В моей душе преображенной, / От всех условий бытия, / Как мысль от тени отрешенной, / Восстанет вся любовь моя* и т. д. Используя прием контраста в создании художественного образа, автор наполняет символическим осмыслением однородный ряд дизъюнктивных понятий: *круг бессилия и счастья, вещей ужас сладострастия, вся ложь, вся радуга земли* и др.; Происходит переосмысление и ценностных сущностей, результатом которого становится символическое значение местоимения *ты*: *Твое я имя кину к безднам, / И мне на зов ответишь – ты!*

ЛФСП «ты», не имея экспликации, обладает большой смысловой емкостью, являясь своего рода экспрессивным ядром, группирующим вокруг себя весь лексико-грамматический материал стихотворения: *ты* – как воплощение любви, нежности, радости и, наконец, счастья. Меняется и временной план стихотворения, так контрастирующий с другими стихами: вводится будущее время как воплощение мечты о встрече с любимой.

«В искусстве Брюсова – писал В.М. Жирмунский – каждое отдельное слово не имеет точного логически дифференцированного смысла; нередко отдельные слова теряют свой реальный смысл, который связывает их с определенной вещью. Выбором слов управляет не тонкая смысловая дифференциация их вещественно-логического значения, а стремление создать словесное построение, подчиненное одинаковой эмоциональной выразительности» (Жирмунский 1977: 158).

Для лирики В. Брюсова не свойственно пересечение полей. Герой как бы ограждает себя от земных сущностей, ставя на первое место *сокровища, заложенные в чувства, ...для творческих минут. / Их отдаю лишь в строфах, лишь в искусстве* («Встреча после разлуки»). И даже спустя много лет в стихотворении «Любовь ведет нас к одному...» из цикла «Слова тоскующей любви», несмотря на переоценку ценностей, Брюсов опять четко дифференцирует субъекты: *Проходишь ты сквозь скорбь и тьму, / Я ослеплен лучами.*

Эту оппозицию субъектов, скорее всего, можно объяснить, обратившись к стихотворению *In hac lacrimarum valle* («Весь долгий путь свершив...»): *И чтобы ни задумал я спеть – запрета нет, / И будет все достойно, затем, что я – поэт! Сюда же можно отнести и стихотворение Моп*

rêve familial («Вновь одинок, как десять лет назад»), в котором на первый взгляд звучит гимн любви. Только если в предыдущем к этому осознанию герой приходит через философское осмысление своего бытия, стоящего на грани вечности, то в данном стихотворении – через ощущение своего земного одиночества: *Вновь одинок, как десять лет назад.* Эта фраза, составляющая ядро 1-го би (3 строки), устанавливает со 2-м блоком (12 строф) отношения включения. Образ рассказчика дается в динамике, герой заново переживает события 10-летней давности: *Мне нынче снова – девятнадцать лет!; Ты вновь со мной, «мечты моей созданье»!; Дай плакать мне – я снова твой поэт.* Эквиполентная оппозиция ЛФСП «я» – «ты», передавая отношения пересечения, создает словообраз: душевное состояние лирического героя, его отношение к утраченному чувству на определенном жизненном этапе. Настоящее время, составляющее структуру ФСП «я», экспрессивно, так как действие обозначается реально, конкретно, живописно: *И с тихим вечером приходит бред, / Что нежит сердце год за годом реже.*

Грамматической основой стихотворения становится временная перспектива, которая соотносит временные планы би, устанавливая подчинительные отношения между ними. 2-й би, построенный на оппозиции настоящего ретроспективного и актуального как выражение воспоминаний, является отражением субъективных чувств лирического героя, который любит не реальную женщину, а мечту, *небесный образ*. Эпиграф, взятый у М. Ю. Лермонтова, *Люблю мечты моей созданье*, устанавливает парадигматические отношения со 2-м би: *О, как я мог пожертвовать тобой! / Для женщины из плоти и из крови, / Как позабыл небесный образ*

твой! Эта неожиданная установка на не-реальный образ меняет представление о содержании ЛФСП «ты»: для героя это муза, ради которой он может пожертвовать счастьем любви.

1-й би передает воображаемое будущее: *Предстанет миг, и дух мой канет / В неизмеримость без времен, / И что-то новое настанет, / И будет прах земли, как сон...* 2-й би переводит будущее в план настоящего результативного, герой воспринимает будущие события как реальность в настоящем: *И вот, как облако влекомый, / Молчанье строгое храня, Я вдруг завизжу лик знакомый, / И трепет обожжет меня.* Причем результативно-присоединительные отношения оформляются не только между би, но и внутри блоков и даже внутри каждой строфы, то есть логико-грамматической сеткой данного стихотворения является ЛФСП результативности как коммуникативно-денотативный фон складывающихся отношений.

Глаголы у Брюсова актуализированы слабо, поскольку ряды ассоциаций являются результатом ориентации на образные возможности слов, соотнесенных с концептом «раскаяние», а употребление перфекта в синтаксических конструкциях интенсифицирует нарастание данного признака: *Ты мне дала узнать, что страсть – стихия, / Ввела во храмы воплощенных грез, / Открыла мне просторы неземные, / Следила ты, как друг, пока я рос* и т. д., что создает градационную насыщенность повествования. В итоге «символическим осмыслением самых обыкновенных слов создается образ, который понимается, осознается на фоне художественной интерпретации изображаемого» (Очерки 1979: 20) – образ человека, живущего тайными мечтами вновь обрести покой в творческих минутах: *Я счастлив*

был лишь тайными мечтами, – / Во всех, во всех лаская лишь тебя!

Таким образом, лирический герой у Брюсова раздваивается, и эта иллюзия отсутствия единства «личности» в художественном творчестве поэта складывается как результат прежде всего резко контрастирующей оппозиции ЛФСП «я» и «ты», между которыми трудно установить зоны семантического перехода, и субъективно-эмоционального наполнения лексико-грамматических структур вследствие логико-синтаксических отношений между би на уровне целого текста и даже на уровне названий циклов стихов.

У В. Брюсова можно построить гнезда контекстов, где одно и то же слово вступает в контакт с единицами разных денотативных сфер, например, со словом *тайны* или производными от него, которые образуют синонимические ряды, объединенные единой семой: 1) *заветная тайна* («Я с ней повстречался случайно...»), *пленительные тайны* («Встреча после разлуки»), *жадные тайны* («Мы бродили, вдвоем и печальны...»), *познание тайн* («К близкой»); 2) *тайны созданных созданий* («Творчество»), *тайна земных наслаждений* («Туманные ночи»), *тайна миров* («Хорошо одному у окна!»), *тайная мука мечты* («Все кончено»), *тайные мечты* («Вновь одинок, как десять лет назад...»), *тайна прошлых песен* («Весь долгий путь свершив...») и др., где первый ряд реализует значение «любовь героя», а второй ряд – значение «творчество поэта», причем именно второму значению поэт отдает предпочтение. Между синонимическими рядами складываются отношения пересечения: с одной стороны, устанавливается общность семантики, но с другой – контекстуальные различия. И в то же время данные лексемы можно рассматривать в качестве доминантных,

составляющих концептосферу В. Брюсова. В стихах Брюсова о природе и о любви «всегда действующее лицо – сам поэт, – писал Ю. Тынянов, – наблюдатель, дидактик, сурово анализирующий и разлагающий слежавшуюся до конца обыденную эмоцию этих тем. Наблюдение, сознательность, знание – любимая фабула Брюсова и вместе ключ его стиля» (Тынянов 1965: 268).

К. Бальмонт, как и В. Брюсов, символист, но символизм Бальмонта основывается не на предмете изображения, а на ощущении данного изображения. Поэтому для него больше характерна поэзия импровизации. «Достаточно мгновенного толчка сознания, вызванного мимолетным впечатлением, – и непосредственно, стихийно рождается образ» (Бальмонт 1969: 45).

Основные отношения, которые наблюдаются в оппозиции местоимений у К. Бальмонта – сравнительное и присоединительное сопоставление. Но, в отличие от В. Брюсова, оппозиция ЛФС не контрастна, нет резких зон семантического перехода: это поля «я», «мы», «ты – я», «она», «он», «я – она», что является отражением его поэтического мышления: поэт воспринимает, переживает чувства каждого героя, как свои, пропуская их через призму своего мироощущения. Его восприятия жизни, любви всегда жизне-радостны и восторженны. «Он переживает жизнь, как поэт, и как только поэты могут ее переживать, как дано это им одним: находя в каждой минуте всю полноту жизни», – писал В. Брюсов (Перцов 1933: 260). Эта полнота жизни, желание счастья пронизывает всю любовную лирику поэта: *Душен мир – в душе свежо. / Хорошо мне, хорошо; Я больше ее не люблю, / А сердце умрет без любви. / Я больше ее не люблю, – / И жизнь мою смертью зови;*

И любить, и желать – мы должны и др. (из цикла «Зачарованный грот»). Динамический комплекс средств выражения, определенный ритм экспрессивных и не-экспрессивных элементов, глубокое идейно-эстетическое содержание активизируют образное представление, рождают определенные словообразы, способствующие разнообразию интерпретации их содержания.

В основе стилистического построения многих стихов поэта лежит диалог, динамично передающий настроение героев; более того, ЛФС экзистенциональности, связывающее все стихи цикла, составляют слова, имеющие «колеблющийся признак пространственности» (Тынянов 1965): *жизнь, сон, судьба, мир, мгла, глупина, земля, очарование, блаженство, весна, сладострастия, мрак, звезды, солнце, предел, сказка, совершенство, счастье и др.*, приобретающие в условиях контекста символический смысл. Становясь контекстуальными синонимами, в силу действия огромной семантической инерции, общей семантической окраски, они рожают определенные ассоциации: любовь – это счастье и гибель одновременно: *За новый облик сладострастия, – душой безумной и слепой / Я проклял все – во имя счастья, / Во имя гибели с тобой; Как сказочно светят созвездья, / Как звезды бессмертно горят.*

Особенностью лирики Бальмонта является смысловая цельность стихотворений, единство содержания, звука и ритма. Диапазон экспрессивных возможностей слова, его способность к художественному преобразованию отражает позицию поэта, его идиолект как своеобразную систему авторской поэтики. Смысловая цельность заключается и в том, что большинство стихотворений, составляющих цикл, представлены одним би (8 из 10-ти),

и уже между ними можно установить интегрирующие отношения. Более того, десять стихотворений (как единое художественное произведение) проводят две микротемы, которые и составляют оппозицию их отношений: 1-я микротема – жизнь – это любовь, 2-я микротема – любовь поэта.

Смысл всего цикла складывается как результат актуализации языковых значений слов. Но это не просто конкретизация и их системное варьирование. Это обогащение языковых значений за счет неязыкового значения (понятийного и образного) – когнитивных структур перцептивных образов, обусловленных ситуацией и контекстом. Например, сон как «состояние после смерти» (*Жизнь проходит, – вечен сон*) ассоциируется со сказкой как покоем, блаженством. Поэт проводит параллель между желанием любви как жизненной необходимостью и светом звезд, солнца, дыханием влаги и пр., то есть он устанавливает субъекты реляционных отношений, которые отличаются не только содержательно, но и способом их экспликации в экспрессивных лексико-синтаксических структурах. Так, муза наделяется признаками живого существа. Эта необычность объекта, к которому обращено внимание героя, организует предикатные ряды со- или противопоставленных функционально-семантических полей «я» – «ты»: *ты не изменила – я изменил; ты отошла, поникнув головой – меня смутила злая сила; ты не изменилась – я позабыл; ты дала узнать, что страсть – стихия, / Ввела во храмы воплощенных грез, / Открыла мне просторы неземные, / Следила ты, как друг, пока я рос, / Была меж нами третья в мир роз – о, как я мог пожертвовать тобой!* Такие отношения способствуют созданию косвенно обобщенной символизации, поскольку содер-

жание поля «ты» прямо не указывается, а лишь угадывается в результате организации семантико-грамматических средств: обилие смысловых отношений внутри блоков (пояснительные, следственные, присоединительные, соединительные, противопоставления), риторические восклицания, разрывающие логический ход мысли, построенные на неожиданных присоединениях, создают эмоционально-напряженную композицию 2-го би, контрастирующую с композицией 1-го би.

Основными стилистическими фигурами любовной лирики К.Бальмонта являются анафора, лексический повтор и синтаксический параллелизм, что, с одной стороны, способствует единству ритмической и интонационной динамики, а с другой – является основным стилиобразующим фактором, средством организации смысла: лирический герой счастлив: *Жизнь проходит, – вечен сон. / Хорошо мне, – я влюблен. / Жизнь проходит, – сказка – нет. / Хорошо мне, – я поэт* и т. д. При чем синтаксический параллелизм и лексический повтор наблюдаются не только в пределах одного стихотворения, но и на уровне целого цикла, устанавливая интегрирующие, или системные, отношения би, например: *Я – с глубокого, тихого, темного дна* («Русалка»); *Мы – с глубокого дна* («Я ласкал ее долго»); *Я весь – весна, когда пою, / Я – светлый бог, когда целую* («Весь – весна»); *Я – буря, я – пропасть, я – ночь* («Я больше ее не люблю»).

Однако при употреблении одинаковых синтаксических структур их содержательный объем и функционально-стилистическая роль могут быть различны. Например, в стихотворении «Я большее ее не люблю», несмотря на лексико-синтаксическое тождество структур, обрамляющих стихотворение (*Я большее ее не люблю – Я больше тебя не люблю*),

происходит варьирование их семантической значимости. Если в первой строфе основной смысл – «жизнь без любви – смерть», то в контексте второй строфы происходит приращение смысла: в качестве субъекта выступает синтагма *счастье вольности*, которая интерпретируется как «свобода». Но такого счастья герою не надо. Последняя строка *Я больше тебя не люблю!* с семантическим субъектом *счастье вольности* устанавливает с предыдущим блоком отношения пересечения: если в 1-м БИ синтагма *Я больше ее не люблю* выступает причиной (потому что) *А сердце умрет без любви; / И жизнь мою смертью зови*, то во 2-м БИ синтагма *Я больше тебя не люблю* – уже следствие. Таким образом, в результате варьирования субъектов действия (*она* и *счастье вольности*), создающих два содержательных плана, устанавливается единый смысл (как сумма языковых дистрибуций): без любви вообще нет и не может быть счастья. Концепт «счастье» – это фундамент организации смысловых единиц, всей семантической системы цикла «Зачарованный грот».

Но поэт проводит четкую грань между просто счастьем как сказкой вечной и высшим счастьем как предназначением – дарить свое творчество людям. С одной стороны, лирический герой – просто человек, который жаждет любви и видит в ней смысл жизни: *Отпадения в мир сладострастия / Нам самою судьбой суждены. / Нам неведомо высшее счастье. / И любить и желать – мы должны*. Тематический ряд цикла и отражает эту позицию поэта: *упоение, забвение, тайны, безумие, сладострастие, гибель, очарование, желания*. Эти абстрактные семы в процессе их актуализации конкретизируются и выступают в виде аллосем, «обусловленных

коммуникативным намерением говорящего и воплощенных в конкретном лексическом значении» (Стернин 1985: 115). Но с другой стороны, он поэт, а для поэта счастье – это творчество: *Пойми, о нежная мечта: / Я жизнь, я солнце, красота, / Я время сказкой зачарую, / Я в страсти звезды создаю, / Я – весь весна, когда пою, / Я – светлый бог, когда целую!* («Весь – весна»). И в этом наблюдаются логико-смысловые противоречия, которые определяют ассоциативное поле, составляющее важнейшее звено образной мысли повествования. Активность параллельных построений выступает экспрессивным усилением контрастирующих отношений БИ, которые приобретают значимость на фоне предшествующего БИ («Жизнь проходит, – вечен сон»).

Предикаты межличностных отношений у Бальмонта отличаются не только содержательно, но и способом языкового оформления. Одним из основных ЛФСП выступает поле «мы», где грамматически доминирующим признаком является оппозиция актив/пассив субъекта: *Отпадения в мир сладострастия / Нам самою судьбой суждены. / Нам неведомо высшее счастье. / И любить и желать – мы должны* («Отпадения»); *За то, что нет благословения / Для нашей сказки – от людей, – / За то, что ищем мы забвения / Не в блеске принятых страстей, / ...За то, что наше упоение / Непостижимо нам самим, – / За то, что силою стремления / Себя мы пыткам предадим...* («За то, что нет благословения...»); но нет оппозиции по времени: настоящее актуальное – основа создания словообраза.

Содержательная структура ЛФСП у Бальмонта разнообразна, и в качестве ядра может употребляться субъект «я» в значении как «он», так и «она», чего не

наблюдается у Брюсова. И в этом отношении интересны стихотворения «Весна – весна» и «Русалка».

В первом стихотворении чувства героев переданы путем непрямого диалога, разрывающего блоки информации, что угадывается через систему лексико-грамматических форм: «Мой милый! – ты сказала мне. – / Зачем в душевной глубине / Ты будишь бурные желанья?» (1-й би – «она») – Тебя люблю я столько лет, / И нежен я, и я поэт (2-й би – «он») – Скажи, мне, счастье, почему? / Пойми: никак я не пойму, / Зачем мы стали у предела? (1-й би – «она») – Пойми, о нежная мечта: / Я жизнь, я солнце, красота. / Я время сказкой зачарую, / Я в страсти звезды создаю и т. д. (2-й би – «он»). Но если в начале второй строфы субъект выражен эксплицитно, то в третьей и четвертой строфах наблюдается его косвенно-обобщенная символизация, эксплицируемая в определенных грамматических структурах: Тебя люблю я столько лет, / И нежен я, и я поэт. Второе и симптоматично: интерпретируя его в значении «но», герой ассоциирует себя с Богом, с весной, апеллируя к более высокому чувству и тем самым подчеркивая свое назначение.

1-й би, выражая состояние героини, характеризуется обилием анафорических вопросительных конструкций, эмоциональных обращений, контекстуальных синонимов (*мой милый – счастье*), разрывом логических отношений, что отражает состояние взволнованности, растерянности (*Скажи мне, счастье, почему? / Пойми: никак я не пойму*). 2-й би построен на синтаксическом параллелизме, создающем стилистический эффект ощущения своей значительности, своего призвания. Блоки патетичны, но патетика их различна: в 1-м – патетика смирения, покорности, во 2-м – самолюбования. Но в

обоих случаях экспрессия складывается за счет эмоционального присоединения, за счет риторических интонаций.

Экспрессивное присоединение, выраженное и невыраженное, свойственно всему циклу «Зачарованный грот». И с этой точки зрения, лирический синтаксис К. Бальмонта поражает своими вариационными возможностями. Поэт умело сочетает интонации присоединения, риторические вопросы и восклицания как аргументацию выдвинутого им тезиса, используя при этом прием обрамления: *И любить и желать – мы должны. / И не любит ли жизнь настоящее? / И не светят ли звезды за мглой? / И не хочет ли солнце горящее / Сочетаться любовью с землей? / И не дышит ли влага прозрачная, / В глубину принимая лучи? / И не ждет ли земля новобрачная? / Так люби. И целуй. И молчи.* Последняя строка, оформленная парцеллированными конструкциями, звучит как приказ.

Мир образов поэта поражает своей гармонией, яркостью, создает впечатление вневременности и внепространственности – так было, есть и будет всегда. Организация грамматических форм указывает на интегрирующие отношения между стихами всего цикла. Так, первое стихотворение «Жизнь проходит – вечен сон», организованное в настоящем постоянном, задает две микротемы, которые провозглашают общие истины: без любви нет ни жизни, ни поэта. Первое стихотворение выступает своего рода аргументацией следующих стихов цикла, объяснением авторской жизненной позиции. И с этой точки зрения, весь цикл можно сегментировать на 12-ть би.

В 1-м би задается тема ценности жизни как преходящей данности: *Жизнь проходит – вечен сон; Жизнь проходит – сказка нет.* Антитеза, составляющая

основу стихотворения, раскрывает глубокий символический смысл: смерть – это безмятежность. Но поэт выше земных ощущений, потому что он – поэт. Последняя строфа, построенная на приеме звукописи (аллитерации, ассонанса), еще больше развивает образный потенциал текста: *Душен мир, – в душе свежо. / Хорошо мне, хорошо.*

Несмотря на объем (6 строк), стихотворение изобилует тропами и стилистическими фигурами: здесь и метафора, и паронимы, и хиазм, символ и антитеза, лексический повтор и синтаксический параллелизм. Однако впечатление «перегруженности» отсутствует, грань между «поэтикой сложности» и «поэтикой простоты» размыта. Именно причинно-следственные отношения – основа развития образных ассоциаций: *Хорошо мне, – (потому что) Я поэт.*

В следующем стихотворении («Отпадения») автор продолжает начатую тему, но более категорично, что в первую очередь находит отражение в грамматическом строе: как выражение пожелания используется инфинитив и императив, как выражение аргументации – настоящее постоянное: *И любить и желать – мы должны. / И не любит ли жизнь настоящее? / И не светят ли звезды за мглой? <...> / И не дышит ли влага прозрачная, / В глубину принимая лучи?... / Так люби. И целуй. И молчи.* Оппозиция местоимений би всего цикла «я», «мы», «я» – «она», «ты» – «я», «она» устанавливает консекutive отношения, то есть каждое последующее стихотворение воспринимается как аргументированное следствие предыдущего, поэтому так изобилуют они выразительными средствами речи.

Или в стихотворении «За то, что нет благословения», построенном в форме периода, структурно активным элемен-

том становится метафора, что создает определенную ритмическую инерцию: *За то, что нет благословения / Для нашей сказки – от людей, – / За то, что ищем мы забвения / Не в блеске принятых страстей, – / За то, что в сладостной бесцельности / Мы тайной связаны с тобой, – / За то, что тонем в беспредельности, / Не побежденные судьбой и т. д.* Детерминируя перифраз облик *сладострастия* (это сказка, забвение, *сладостная бесцельность, беспредельность, тайна, упоение, пытки*), поэт формирует концептосферу своего образного представления, составляющую основу всего цикла. Синонимический ряд стихотворения вступает в интегративные связи с номинативным словарем стихотворения «Отпадения», устанавливая отношения тождества. В обоих стихах синтагмы *облик сладострастия* и *мир сладострастия* – эмоционально-смысловые доминанты семантической системы всего цикла, которые прогрессивно влияют на значения других слов, определяя общий семантический фон первой микротемы.

Вторая микротема, которая также задается первым стихотворением цикла, представлена двумя стихами, но 3-мя би, репрезентирующими значение «счастье поэта»: «Весь – весна» и «Я больше ее не люблю». Между би 1-го стихотворения – отношения пересечения, то есть объем их содержания совпадает частично. Построенное в форме скрытого диалога, автор воспринимает себя со стороны любимой и со стороны поэта. Эквиполентные оппозиции при данных отношениях подтверждаются контекстуальными синонимическими и антонимическими конструкциями. Доминанту стихотворения составляет синтагма *я поэт* с концептами *жизнь, солнце, красота, весна, светлый бог.*

По мере развития темы эмоциональный центр смещается. В стихотворении «Я больше ее не люблю» экспрессивной доминантой, получающей самостоятельную характеристику в контексте, становится экспрессема *О, счастье вольности!*, которая вступает в контрастные отношения прежде всего с предыдущим стихотворением. Сталкиваются два концепта, две микротемы: *Я жизнь, я солнце, красота, / Я время сказкой зачарую, / Я в страсти звезды создаю, / Я – весь весна, когда пою, / Я – светлый бог, когда целую!* («Весь – весна») и *Я – буря, я – пропасть, я – ночь, / Кого обнимаю – гублю* («Я большее ее не люблю»). Этот контраст создает иррадиацию значений концепта «любовь поэта», который становится экспрессивным центром второй микротемы цикла.

Чувства человека борются с чувствами поэта. Этот антагонизм чувства и разума ярче всего проявляется в стихотворении «Я больше ее не люблю»: лирический герой выбирает счастье земное. В основе синтаксического построения 2-й темы, объединяющей три стихотворения, лежит соединительное противопоставление, цель которого – подготовить лирического героя к высшему назначению – назначению поэта. Поэтому через поэтический синтаксис прослеживается эволюция чувств лирического «я». Кроме того, синтаксическое соединение создает впечатление растущего экспрессивного напряжения, результатом которого становится актуализация интонации.

Таким образом, все стихотворения цикла «Зачарованный грот» представляют гомогенный текст с 12-ю би, репрезентирующими значение «жизнь – это любовь». Причем каждое последующее подготавливает новое содержание, порождает новые коннотации, создавая художественный образ любящего человека.

Стилистической пометой поэтического языка К. Бальмонта является наличие так называемых коррелятивных субъектов: с одной стороны, слово с помощью рифмы вовлекается в звуковую организацию стиха, с другой стороны, создает эффект незримого присутствия абстрактного собеседника: *Беги же с трепетом от исступленности, / Нет меры снам моим, и нет названия. Или: Я больше ее не люблю, – / И жизнь мою смертью зови.*

Семантико-стилистическая система Бальмонта складывается как результат парадигматических отношений двух микротем стихотворного цикла, что определяет его структурный, или синтагматический уровень. Интерпретация сопоставлений устанавливает концептосферу Бальмонта: лексика отвлеченно-абстрактной семантики определяет оппозицию на фонологическом уровне (с/з, ш/ж, ч/ш/ж). А. Блок в 1911 г. отмечал, что Бальмонт и вслед за ним многие современники вульгаризировали аллитерацию. Однако именно этот прием, основанный на семантическом сближении фонетически подобных слов (Быстрова, Левицкий 1973), является определяющим в поэтическом творчестве К. Бальмонта.

В результате проведенного анализа можно установить некоторую типологию авторской структуры блоков информации. И у В. Брюсова, и у К. Бальмонта структуры би как моноцентрические, так и полицентрические, имеющие четко выраженную смысловую доминанту. Основные оппозиции местоимений в би у Брюсова – отношения тождества, включения или пересечения. У Бальмонта – сравнительное и присоединительное сопоставление – отношения пересечения. Установить регулярную оппозицию местоимений у Брюсова и Бальмонта невозможно в результате их разнообразия.

Более того, у Бальмонта границы би, так называемые зоны семантического перехода, размыты, так как интегрирующие, или системные отношения блоков более плавные: нет резкого противопоставления или взаимоисключения. Основа развития образных ассоциаций у Бальмонта – причинно-следственные отношения.

У Брюсова экспликация содержания би происходит на уровне именной части конструкций с абстрактной семантикой, в результате основой развертываемого образного представления является экспрессивная емкость лексем, связанных с концептами экзистенциональности (природы – человека) предметной семантики. Грамматически доминирующим признаком в би у Бальмонта выступает оппозиция актив/ пассив субъекта, но нет оппозиции по времени; настоящее актуальное – основа создания словообраза. В качестве

связующих выступают слова, приобретающие в условиях контекста признак пространственности.

По смысловой значимости и структурной насыщенности би у Брюсова можно условно разделить на основные, или предикативные, и периферийные, или релятивные: 1-й би, как правило, является периферией семантики художественного образа. Стилистической пометой лирики Брюсова является дизъюнкция понятий, или наличие креативных речевых моделей, прием асимметричного лексико-семантического решения образа как результат контрастирующей оппозиции местоимений. Основные стилистические фигуры в лирике Бальмонта – анафора, лексический повтор и синтаксический параллелизм как стилиобразующие факторы, как средства организации смысла.

summary



Stylistic system of blocks of information (в 1) as the reflection of the author's picture of world

The systematic organization of the poetic text at a level of distant relations of blocks of information is analyzed in the article. It deals with V. Bryusov and K. Balmont's lyrics. Similarity and distinctions in construction of blocks of the information and their integrative communications as the condition of interpretation of substantial structure of a work of art are established. Within lyrics we establish the opposition of personal pronouns which are a nucleus of lexic-functional-semantic fields. Interaction of fields makes a substantial structure of blocks of the information. Thus, в 1 in a lyric both monocentric and polycentric.

Литература

- Бальмонт 1969: **Бальмонт, К. Д.** Стихотворения. – Ленинград. – С. 5–75.
- Быстрова, Левицкий 1973: **Быстрова, Л. В. Левицкий В. В.** Фонетическое сходство семантически связанных слов. – In: Zeitschrift für Phonetik, Sprachwissenschaft und Kommunikationsforschung. – Bd. 26. – № 6. – С. 44–87.
- Гуковский 1957: **Гуковский, Г. А.** Пушкин и проблемы реалистического стиля. – Москва: Художественная литература. – 413 с.
- Жирмунский 1977: **Жирмунский, В. М.** Теория литературы. Поэтика. Стилистика. – Ленинград: Наука. – 406 с.
- Очерки 1979: Очерки по стилистике художественной речи. – Москва: Наука. – 254 с.
- Перцов 1933: **Перцов, П.** Литературные воспоминания. – Москва–Ленинград. – 323 с.
- Стернин 1985: **Стернин, И. А.** Лексическое значение слова в речи. – Воронеж. – 170 с.
- Тынянов 1965: **Тынянов, Ю.** Проблема стихотворного языка. – Москва: Советский писатель. – 301 с.

249

 2004