

БИБЛИОТЕКА АЛЬМАНАХА «СЛОВЕСНОСТЬ»

Книжная серия
«Визитная карточка литератора»

Л. Л. ШЕСТАКОВА

**ПОЭЗИЯ
В СЛОВАРНОМ
ИЗМЕРЕНИИ**

СОЮЗ ЛИТЕРАТОРОВ РОССИИ
МОСКВА

Вест-Консалтинг
2014

Шестакова Л. Л.
Поэзия в словарном измерении. —
М.: Вест-Консалтинг, 2014. — 68 с.

Лариса Леонидовна Шестакова – доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник Института русского языка им. В. В. Виноградова РАН, член секции лексикографии Союза литераторов России. Окончила в 1976 г. филологический факультет МГУ им. М. В. Ломоносова. Работала в Научно-исследовательском институте преподавания русского языка в национальной школе, в издательстве «Русский язык». С 1990 г. – сотрудник Института русского языка РАН, с 2007 г. – руководитель группы «Словаря языка русской поэзии XX века» и постоянного научного семинара по писательской лексикографии. Автор более 200 работ в области лексикологии, лексикографии, лингвистической поэтики, стилистики, теории и истории поэтического языка. Награждена медалью «80 лет Центрально-Азиатской экспедиции Н. К. Рериха» (за большой вклад в дело защиты имени и наследия Рерихов, 2008 г.), орденом «За вклад в просвещение» (2010 г.). Госстипендиат в номинации «Выдающиеся деятели культуры и искусства России».

ISBN 5-86676-086-X

© Л.Л. Шестакова, 2014
© Союз литераторов России, идея издания, 2014
© Вест-Консалтинг, оригинал-макет, верстка, 2014

О СОВРЕМЕННОЙ ЛЕКСИКОГРАФИИ

Отличительная черта всей современной лексикографии – это «синтез филологии и культуры в широком смысле слова. Значительная часть культуры любого народа реализуется через его язык, а язык во всем его богатстве закрепляется прежде всего в словаре»^{*}. Развивая эту мысль академика Ю.Д. Апресяна, можно сказать, что часть культуры реализуется через язык мастеров слова (писателей, философов, публицистов и т. п.), а этот последний предстает – во все большем объеме – в авторских словарях.

Авторская лексикография – теория и практика составления словарей языка отдельных авторов и групп авторов – первоначально складывалась в филологии как «писательская лексикография». Основу комплексного типа авторского словаря создали в своей совокупности именно словари языка писателей, представляющие лексикографическую интерпретацию художественного языка как части национального языка. И в настоящее время авторская лексикография развивается преимущественно как писательская, постепенно пополняясь словарными интерпретациями нехудожественных авторских текстов.

В мировой авторской лексикографии самую долгую историю имеет английская: первые подобные справочники появились здесь в середине XVI в., затем составление словарей к произведениям выдающихся писателей приобрело систематический характер. В лексикографиях южных и западных славянских стран словари языка писателей стали создаваться в основном с середины XX в. Становление восточнославянской авторской лексикографии относится к рубежу XIX–XX столетий, при этом истоки русской связаны со второй половиной XIX в. – временем, значимым для отечественной лексикографии в целом. За почти полуторавековую историю создания авторских словарей накоплен немалый составительский и исследовательский опыт, значимую часть которого составляют словари языка выдающихся русских поэтов и прозаиков.

^{*} Апресян Ю.Д. Лексикографическая концепция Нового большого англо-русского словаря // Новый большой англо-русский словарь: В 3 т. Т. 1. М., 1993. С. 6.

«ХОТЬ И ЗАГЛЯДЫВАЛ Я ВСТАРЬ В АКАДЕМИЧЕСКИЙ СЛОВАРЬ...»

В 2011 году был отмечен юбилей «Словаря языка Пушкина»: 50 лет с момента выхода в свет всех его четырех томов. С публикацией последнего тома завершилась многолетняя и многотрудная работа по созданию словаря пушкинского языка, ставшего на долгие годы образцом лексикографического описания русского художественного слова.

Традиционно авторская, или писательская, лексикография строится вокруг имен широко известных классиков той или иной национальной литературы: Шекспира, Мильтона и др. – в Англии, Гёте, Шиллера – в Германии, Мольера – во Франции, Данте – в Италии, Мицкевича – в Польше и т. д. Не случайно поэтому одной из ранних в истории русской авторской лексикографии стала идея создания словаря языка Пушкина. Она начинает реализовываться уже на рубеже XIX–XX вв.

К данному этапу относится несколько проектов и разных по жанру публикаций, связанных со словарным описанием пушкинского языка. Это приуроченный к 100-летию Пушкина проект князя А.И. Урусова – по-видимому, осуществивший, в небольшой степени, идею пушкинского словаря двух поэтов-символистов – В. Брюсова и К. Бальмонта; незавершенные «Материалы для словаря пушкинского прозаического языка» В.А. Водарского (они заканчивались словом *бить* и публиковались в воронежских «Филологических записках» в 1901–1905 гг.); статья литературоведа В.Ф. Саводника «К вопросу о пушкинском словаре» (1904); публикация акад. А.И. Соболевского «План словаря языка А.С. Пушкина» (1905); «Программа составления словаря поэтического языка Пушкина» (1914) профессора С.А. Венгерова, руководителя Пушкинского семинария при Санкт-Петербургском университете в 1908–1913 гг., и др.

Из всех перечисленных проектов, несомненно, выделяется последний. Его автор, Семен Афанасьевич Венгеров, известный составитель биографических и библиографических словарей по русской литературе, был убежден в необходимости и важности такого справочника для объективности самой филологической науки. Приведем лишь одну характерную цитату: «В настоящее время

все наши суждения о поэтических достоинствах Пушкина, как и всякого, вообще, поэта, – писал ученый, – более или менее висят в воздухе, не имея под собою никакой почвы, кроме интуиции. Мы постигаем красоты Пушкина, как и всякую иную красоту, врожденным эстетическим чувством. <...> Но вместе с тем сколько места для самой крайней субъективности, для суждений не только совершенно произвольных, но, самое важное, случайных, подверженных разным колебаниям вне всякой связи с остающимся неизменным объектом суждения. Словарь языка поэта в значительной степени устраняет этот элемент случайности в суждениях если не о достоинствах, то во всяком случае о *свойствах**.

К идее создания большого пушкинского словаря отечественная филология вновь обратилась в 1930-е гг. Так, к 1936 г. относится публикация В.В. Виноградовым, в приложении к собранию сочинений Пушкина, глоссария, в котором объяснялись и иллюстрировались такие слова и словосочетания, как *абаз, агнец, айдецкий, академик в чепце, лих, личность* (в значении 'личный выпад'), *Лобное место, сплин, сполох, спотыкливый, стереотип* и др. Прочную базу создание пушкинского словаря получило в 1938 г., когда работа над ним началась, под руководством Г.О. Винокура, при Музее А.С. Пушкина Института мировой литературы АН СССР им. А.М. Горького.

После окончания Великой Отечественной войны эта работа была продолжена в Институте русского языка, а затем – в Институте языкознания АН СССР. Летом 1945 г. Г.О. Винокур сделал в ИРЯ доклад «О словаре языка Пушкина», а после кончины Г.О. Винокура в 1947 г. руководителем словарной группы стал В.Н. Сидоров. Работу по созданию словаря возглавил акад. В.В. Виноградов, который выступил в качестве ответственного редактора «Проекта Словаря языка Пушкина», опубликованного в 1949 г., и самого словаря в целом.

Названный проект достоин сегодня специального упоминания. Он представлял собой, по сути, первое издание в области составления словарей русских писателей, выполненное в особом лексикографическом жанре проекта, прямым результатом которого стала публикация не материалов, фрагментов, отдельных выпусков и т. п., а *полновесного четырехтомного словаря*. «В нашем случае

* Венгеров С.А. Предисловие. Программа составления словаря поэтического языка Пушкина // Пушкинист: Историко-лит. сб. Спб., 1914. С. XV–XVI.

предметом словарной обработки, – писал Винокур, – служит не что иное, как язык Пушкина, в прямом значении этого понятия, т. е. факты русского языка, засвидетельствованные произведениями Пушкина. <...> Основная цель словаря <...> – служить пособием по изучению русского языка в его истории»^{*}.

Г.О. Винокур выделил несколько принципов, которые легли в основу работы над словарем. Это и включение в него всего лексического материала из текстов Пушкина, и выбор в качестве источника академического издания сочинений Пушкина (А.С. Пушкин. Полн. собр. соч. Т. 1–16. М., 1937–1949), и неукоснительное соблюдение орфографии этого издания. Специальное указание в проекте касалось цитации в словаре. Для печатного издания, в отличие от картотеки, предусматривалась цитация избранных примеров к разным значениям каждого слова, однако при исчерпывающей полноте ссылок на места, в которых слово в каждом значении употреблено. При расположении материала в словаре предполагалось использовать также подходы жанровый и хронологический.

Подготовленные тома словаря выходили в течение пяти лет в Государственном издательстве иностранных и национальных словарей: Т. I: А – Ж (1956), Т. II: З – Н (1957), Т. III: О – Р (1959), Т. IV: С – Я (1961).

Отмечая в предисловии к первому тому, что Словарь языка Пушкина является важным пособием по истории русского национального литературного языка, акад. В.В. Виноградов подчеркивал при этом роль пушкинского лексикона для понимания структуры современного русского языка, так как последний, по мнению ученого, отличается от пушкинского главным образом в некоторых частях словаря и синтаксиса. Называлась и другая, не менее важная задача: словарь должен быть пособием для изучения словесно-художественного творчества Пушкина, ключом к правильному пониманию пушкинских текстов.

Как и в рассмотренном проекте, в предисловии акцент делался на том, что словарь не охватывает всего своеобразия пушкинского стиля. Это словарь прежде всего языка, а затем – и то не в полной мере – индивидуального стиля Пушкина. Стилистическую и эмоционально-экспрессивную окраску слов передают в словаре отдельные пометы, такие как: *бранн.*, *ирон.*, *народно-поэтич.*, *поэтич.*, *церк.-слав.* и др.

^{*} Проект Словаря языка Пушкина. М.; Л., 1949. С. 11.

Предисловие В.В. Виноградова содержало и некоторые положения, развивавшие вионогуровский проект. Это касалось, например, характеристики значений и употреблений слова, разграничения и классификации их на основе всех применений слова в пушкинском языке, «а не путем наложения той или иной схемы значений этого слова (из существующих русских толковых словарей) на пушкинские примеры»*. Принцип пояснения слов соотносительно с современным русским языком определял дифференциальность в разработке значений – в частности, истолкование среди однозначных лексем только неупотребительных в современном языке или имевших в пушкинскую эпоху другое значение. С таким подходом соглашались и соглашаются многие специалисты, хотя до сих пор вокруг проблемы выборочного толкования слов в писательском словаре ведутся споры.

Отдельные уточнения были внесены и в раздел, посвященный вопросам содержания и построения словаря, в частности состава словника. Эти уточнения свидетельствовали об относительности принципа полноты словаря. Отмечалось, например, что в него не включаются иноязычные слова (точнее, слова, данные в иноязычной графике), так как справочник охватывает отраженный в произведениях Пушкина состав русского языка. Специально указывалось также, что в словарь не помещаются собственные имена реальных лиц и героев художественных произведений, географические названия, если они не употреблены поэтом нарицательно или переносно. Из собственных имен, использованных Пушкиным в исконном (и/или символическом) значении, в словаре давались только имена античной мифологии, а также библейские и условно-поэтические.

Выражением замысла Словаря Пушкина как справочника, нацеленного на подачу разных типов информации об авторском слове, стала оригинальная структура словарной статьи. В ней выделялись: заголовок, т. е. собственно описываемое слово; указание на частоту его употребления, на значение слова и частотность данного значения; указание на примеры, иллюстрирующие слово, а также полный перечень всех случаев его употребления у Пушкина.

Конечно, особый интерес для современного носителя русского языка и читателя представляют описания слов, отсутствующих в нашем языке или отличающихся от используемых сегодня – по

* Словарь языка Пушкина. Т. I. М., 1956. С. 9.

написанию, значению (либо одному из значений), сочетаемости и т. д. Например: *агроном* – человек, занимающийся сельским хозяйством, опытный хозяин; *вагенбург* – военный обоз; *защитение* – действие по глаг. защитить, защищать в 1 и 2 знач.; *изгага* – изжога; *наездник* – верховой воин, совершающий набеги на неприятеля один или в составе особых конных отрядов; *отечество* – отечество; *пироскаф* – пароход; *руководствовать* – руководить и т. д.

А так выглядят в Словаре Пушкина две стоящие рядом статьи – к существительным *рукоприкладство* и *рулетка*:

РУКОПРИКЛАДСТВО (1). *Собственноручная подпись на документе.* Прошу вас оное имение принять в полное Ваше распоряжение и управление, - - - прошения, объявления и всякого рода бумаги от имени моего, за вашим *рукоприкладством* во все присутственные места, также и частным лицам, подавать ♦ Ед. Т. *рукоприкладством*: Д/б 18.11.

РУЛЕТКА (1). *Игрушка – цветной кружок, скользящий вверх и вниз по шнурку.* По всем углам торчали фарфоровые пастушки, столовые часы работы славного Легоу, коробочки, *рулетки*, веера и разные дамские игрушки ♦ Мн. И. *рулетки*: ПД 240.3.

(В статьях использованы сокращения: Д/б – Деловые бумаги, ПД – «Пиковая дама»).

«Словарь языка Пушкина» был, таким образом, заявлен и реализован как полный, с некоторыми ограничениями, историко-языковой словарь писателя (иначе говоря, словарь языка эпохи в преломлении у писателя). Не случайно в зарубежных обзорах авторских справочников пушкинский словарь, содержащий более 21 тысячи слов (свыше 500 тысяч словоупотреблений), называется словарем тезаурусного типа (тезаурус понимается в «старом» значении «словарь-сокровищница»).

В работе над словарем принимали участие филологи, вклад каждого из которых трудно переоценить. Это составители – С.И. Бернштейн, А.Д. Григорьева, Н.Н. Иванова, И.С. Ильинская, И.И. Ковтунова, В.Д. Левин, С.И. Ожегов, И.А. Оссовецкий, Е.Ф. Петрищева, В.А. Плотникова, В.В. Пчелкина, В.Н. Сидоров, Е.П. Ходакова; редакторы томов – И.С. Ильинская (I т.), В.Н. Сидо-

ров (II и III т.) и А.Д. Григорьева (IV т.); члены Главной редакции, выдающиеся ученые – *акад. В.В. Виноградов (отв. ред.), чл.-корр. АН СССР С.Г. Бархударов, чл.-корр. АН СССР Д.Д. Благой, проф. Б.В. Томашевский*, а также научный консультант *проф. С.М. Бонди*, прочитавший в процессе редактирования все четыре тома словаря.

Академический «Словарь языка Пушкина» и по прошествии 50 лет остается в нашей лексикографии самым значительным из завершенных писательских словарей. Однако возможности пушкинской лексикографии далеко не исчерпаны, как не исчерпана языковая сокровищница великого поэта.

РУССКАЯ ПОЭЗИЯ В СЛОВАРНОМ ИЗМЕРЕНИИ

В поистине безбрежном море словарей и энциклопедий слова языка поэзии занимают скромное, но, несомненно, свое собственное место. Они содержат описание лексического материала, отражающего особую форму национального языка, в которой обнажается его художественное начало, реализуется его эстетическая функция, способность слов к разного рода преобразованиям.

Словарное измерение поэтического языка реализуется в двух видах. Они предполагают выбор в качестве предмета словарной интерпретации языка либо одного поэта, либо двух, трех, десяти и более. Словари первой группы (монографические) ориентированы на описание лексикона поэта и его идиостиля, второй (сводные) – строятся на материале ряда авторов определенного периода, литературного направления, школы и т. п., полезны и необходимы, прежде всего, для воссоздания истории развития поэтического языка.

Словари языка поэзии представлены в разных национальных лексикографиях – в английской, немецкой, французской, итальянской, польской, болгарской, сербской и др. Русская поэтическая лексикография прошла определенный путь в своем развитии и особенно динамично развивается в последние десятилетия.

Первый опубликованный в России словарь языка отдельного поэта – «Словарь к стихотворениям Державина» – принадлежал академику Я. Гроту*. Этот выдающийся филолог, редактируя со-

* Грот Я. Словарь к стихотворениям Державина // Сочинения Державина с объяснительными примечаниями Я. Грота. Т. IX. Спб., 1883. С. 356–444.

брание сочинений Державина, составил и словарь его языка. Словарь вошел в IX том собрания сочинений поэта, опубликованный в 1883 г.

Словарь Державина – это неполный по составу словарь «особенностей» языка поэта (Грот был приверженцем дифференциальных писательских словарей). Но каждое выбранное для представления слово сопровождается здесь примерами и названиями произведений (в виде шифров), из которых они взяты, т. е. словарь представляет собой, по основным принципам описания, конкорданс. При этом в статьях иногда даются некоторые пояснения, например:

Благоприятность (въ знач. благосклонность). — Я звалъ
одну благоприятность. *Пригл. къ об.* 667, 3.

Ветхострунный. — И бардъ мой съ арфой ветхострунной.
II, 485, 8.

Зракъ. — <...> Но если отвратишь свой зракъ...
Велич. Бож. 241, 27.

Румянится природы зракъ. *Любит. худож.* 371, 11.

Трость (перо, calamus). — И трость, водимая умомъ
обширнымъ, Безсмертной пальмой обвилась.
Пр. Кр. 184, 4.

Самым известным российским словарем языка писателя является, как отмечалось, «Словарь языка Пушкина». В нем по единым правилам описаны язык прозы и язык поэзии. Это можно рассматривать как недостаток справочника, однако данный недостаток не мешает использованию словаря как инструмента анализа пушкинского поэтического языка и его сравнению с языком прозы. Так, в статье к слову *воздух* (см. ее сокращенный вариант ниже) поэтические строки составляют примерно треть всех иллюстраций. Это соответствует общему соотношению частот употребления слова в поэзии и прозе Пушкина. Анализ статьи показывает, что именно поэтические строки обнаруживают употребления слова в образном контексте. Например, в строке из романа «Евгений Онегин» слово *воздух* выступает образом сравнения:

ВОЗДУХ (64). Им квас как *вóздух* был потребен *ЕО* II 35.12.
Курбский --- Святая Русь, Отечество! я твой! Чужбины прах с презреньем отряхаю С моих одежд – пью жадно *вóздух* новый: Он мне

родной!.. БГ XIV 4. Солнце село, но *воздух* всё еще был душен: ПА 459.36. *Перен. Обстановка, атмосфера*. Надобно подобно мне провести 3 года в душном азиатском заточении, чтоб почувствовать цену и не вольного европейского *воздуха*. Пс 70.9. <...> Офицеры, ушедшие в поход почти отроками, возвращались, возмужав на бранном *воздухе*, обвешанные крестами. М 83.13.

До середины XX в. словарное измерение русской поэзии касалось творчества только отдельных поэтов. Идея же изначально сводного словаря, построенного на материале произведений целого ряда авторов, стала реализовываться в проекте «Словаря языка русской советской поэзии», разработанном В.П. Григорьевым. Результатом этого стала книга «Поэт и слово. Опыт словаря»^{*}.

Экспериментальный Опыт – это, по сути, первый словарь поэтики, книга, представившая в словарном виде разного рода семантические преобразования в поэтических текстах и взаимодействия слов на разных уровнях (система помет здесь связана с обозначениями метафоры, олицетворения, метонимии, символа, сравнения, контраста, звукописи и т. д.). Опыт строился на материале 28 стихотворений 12 поэтов, среди которых Н. Асеев, Э. Багрицкий, Д. Бедный, А. Блок, С. Есенин, Н. Заболоцкий, Б. Корнилов, В. Луговской, В. Маяковский, Б. Пастернак, В. Хлебников, М. Цветаева.

В словаре, основанном на сложной системе тропеических рубрик, были сопоставлены, соотнесены в пределах каждой словарной статьи строки из разных поэтов, что позволяло обнаружить общее и особенное в их словоупотреблении, в характере семантического преобразования слов. Это демонстрирует, например, статья к слову *море* (дается в сокращении):

МОРЕ (39). [Синт. — Олиц Контр Сплж М23; речка ← — Звк Соч М23; лесной океан ← — Форм Л57; Анаф. — Звк Повт Б24; Ирон. — Сплж Всп М23; Загл. — * Хл21]. <...> **Олиц Сплж Вмтф Звк Повт** М. Плачет, м. Вакает, Черным молния варакает Хл21 166 вз. **Олиц Сплж Вмтф** Ветра с морем *нелады Доведут нас до беды. Хл21 166; Но м. в терпении, и буре не вывести. М23 5.88 впластаться. **Олиц Сплж** Но какая в море сдержанная сила, Как суров и вечен силуэт горы. Л56 259 нечестно. **Олиц Всп Вмтф Звк Соч Фраз** Свежак надрывается. Прет на рожон Азовского моря *коры-

* Поэт и слово. Опыт словаря / Под ред. В.П. Григорьева. М., 1973.

то. Б24–8 65. *Олиц Всп Вмтф* Мы втянуты в дикую карусель. И м.
*топочет как рынок, На мель нас кидает Б24–8 65. *Олиц Вмтф Звк*
Повт М. вертится юлой, М. грезит и *моргует И могилами торгует.
Хл21 166.

Статья открывается предварительным комментарием, ориентирующим читателя в некоторых характеристиках заглавного слова, затем следуют рубрики (перед контекстами) как средство характеристики преобразований слова. Например, контексту Хлебникова *Море Плачет, море Вакает, Черным молния варакает* предшествуют рубрики: Олицетворение, Значимое соположение слова (параллелизм в употреблении), Употребление в контексте метафоры, Звуковая организация контекста, связанная с заглавным словом, Повторение. Если сравнить строки разных поэтов, можно увидеть, что, например, олицетворенное употребление слова характерно для многих из них – Маяковского, Багрицкого, Луговского и др., а звукопись, организуемая словом *море*, встречается далеко не у всех.

В последующие годы словари поэтического языка множились, создавались в разных жанровых формах, на материале разных поэтов. Однако всплеск поэтической лексикографии, как и писательской в целом, произошел на рубеже XX–XXI вв. Это связано с общим словарным бумом, с распространением компьютерных технологий, позволяющих особенно быстро создавать простейшие писательские словари, но также с развитием лингвистической поэтики, идиостилистики, интеридиостилистики.

Ведущее направление в современной поэтической лексикографии связано, как и раньше, с составлением словарей языка отдельных поэтов. Каждый такой словарь воссоздает, в той или иной степени, особенности индивидуально-авторского стиля, а через стиль выводит на мировидение, миропонимание поэта. Очевидно, что словарные труды различаются своими параметрическими свойствами, типологическими характеристиками. Созданные по произведениям поэтов XIX–XX вв., они представляют такие лексикографические формы, как частотный словарь, конкорданс, толковый словарь, идеографический и т. д. Назовем некоторые из словарных трудов, опубликованных в 1990–2000-е гг.

По поэзии XIX в. это, к примеру:

«Словарь языка Дельвига» (сост. Н.Л. Васильев, Д.Н. Жаткин. М., 2009) и «Словарь языка Н.М. Языкова» (сост. Н.Л. Васильев,

Д.Н. Жаткин. М., 2013) – частотные словари с элементами объяснения;

«Поэтический словарь Ф.И. Тютчева» (сост. А.Л. Голованевский. Брянск, 2009) – полный толковый словарь, в котором составитель стремится описать, в том числе, индивидуально-авторские смыслы;

по поэзии XX в.:

«Словарь неологизмов Велимира Хлебникова» (сост. Н.Н. Перцова. М., 1995), представляющий конкретный пласт лексики – авторские неологизмы, выступающие яркой чертой идиостиля поэта-футуриста;

«Словарь поэтического языка Марины Цветаевой» (сост. И.Ю. Белякова, И.П. Оловянникова, О.Г. Ревзина. Т. I–IV. М., 1996–2004) – полный словарь языка поэзии Цветаевой, передающий разнообразные особенности письма и дискурса автора;

«Конкорданс к стихотворениям М. Кузмина» (сост. А.В. Гик. Т. 1–3. М., 2005–2011), отличающийся от традиционных конкордансов некоторыми дополнительными сведениями, например, о стилистической окраске слов из лексикона Кузмина;

«Словарь ключевых слов поэзии Георгия Иванова» (сост. И.А. Тарасова. Саратов, 2008), в котором описаны такие слова, как *Россия, синий, черный* и др., передающие основные координаты поэтического мира Г. Иванова;

«Словарь лирики Арсения Тарковского» (сост. Т.А. Воронова. Ч. I, II. Воронеж, 2004–2007) – толковый словарь, содержащий специальную помету Инд., маркирующую индивидуальное употребление слова поэтом.

Русская поэзия еще с 1970-х гг. словарно описывается западными учеными. Существуют, в частности, конкордансы к поэзии Батюшкова, Баратынского, Пушкина, составленные Томасом Шоу. Эта традиция продолжается в настоящее время – например, созданы конкордансы к поэзии Ахматовой и Бродского (сост. Tatiana Patera. 1995, 2002).

Промежуточное положение между словарями одного поэта и ряда их занимают сопоставительные словари малого числа авторов. Это, например, идеографический словарь языка Тютчева и Фета (сост. М.А. Бобунова, А.Т. Хроленко. Курск, 2005). Основной композиционной единицей словаря является «двухместная» лексикографическая ячейка, содержащая соотносительные словар-

ные статьи; при отсутствии употреблений того или иного слова у автора его место в ячейке остается незаполненным. Можно сравнить, к примеру, статьи, входящие в кластер (поле) «Цвет». Слово *багряный* встречается у обоих поэтов, слово *белеющий* (причастия даны в словаре отдельно) только у Тютчева, *беломраморный* – только у Фета.

Одна из характерных черт современной поэтической лексикографии – это целенаправленная работа над сводными словарями языка поэзии, источником которых служит творчество большого, иногда очень большого, ряда авторов. Такие словари являются основой для описания истории поэтического языка в разных его аспектах. Например, историю образного строя русской поэзии можно изучать по таким изданиям, как:

«Словарь поэтических образов» (сост. Н.В. Павлович. Т. 1, 2. М., 1999);

«Словарь языка поэзии: Образный арсенал русской лирики конца XVIII – начала XX века» (сост. Н.Н. Иванова, О.Е. Иванова. М., 2004);

«Материалы к словарю метафор и сравнений русской литературы XIX–XX вв.» (сост. Н.А. Кожевникова, З.Ю. Петрова. Вып. 1, 2. М., 2000, 2010).

Эти словари, идеографические в своей основе, содержат примеры из произведений значительного числа авторов, а последний не только из поэзии, но также из прозы.

Еще одно современное словарное издание – многотомный «Словарь языка русской поэзии XX века» (сост.: В.П. Григорьев, Л.Л. Шестакова, Л.И. Колодяжная, А.С. Кулева, В.В. Бакеркина, А.В. Гик, Т.Е. Реутт, Н.А. Фатеева. Т. I – V. М., 2001–2013), являющийся продолжением книги «Поэт и слово», о которой говорилось выше.

Работа над словарем, идея которого принадлежит В.П. Григорьеву, ведется в Институте русского языка им. В.В. Виноградова РАН. В настоящее время опубликованы пять томов словаря, содержащие в общей сложности около 30 тысяч словарных статей на буквы А – П.

Словарь русской поэзии – алфавитный, совмещает в себе черты конкорданса как цитатного словаря и объяснительного справочника. Главная его задача заключается в том, чтобы показать систему поэтического языка эпохи в развитии, представить словарную модель поэтического мира XX в.

Базу данных этого словаря составили более 500 000 стихотворных контекстов из произведений 10 поэтов прошлого столетия. В их числе – И. Анненский, А. Ахматова, А. Блок, С. Есенин, М. Кузмин, О. Мандельштам, В. Маяковский, Б. Пастернак, В. Хлебников, М. Цветаева. Как видно, это поэты, и принадлежащие разным литературным направлениям (символизму, акмеизму, футуризму, имажинизму), и стоящие вне определенных школ и направлений.

Не вдаваясь в детали лексикографической концепции, методики составления словаря, упомянем только два момента. Первый касается словника, т. е. лексического состава словаря. В этом отношении он характеризуется исчерпывающей полнотой – в него вошли все слова, которые встретились в источниках, то есть не только собственно поэтизмы, но и общеупотребительные единицы разной частотности, слова устаревшие, областные, специальные, лексемы, принадлежащие знаменательным и служебным частям речи, имена собственные. Второй момент связан со структурой словарной статьи, содержащей обязательные и факультативные зоны: это, с одной стороны, – зоны заголовочного слова, контекстов и шифров, с другой – зоны значения и комментариев.

Основу этого словаря, в отличие от общезыковых справочников, составляют именно контексты – множество поэтических строк из сочинений названных авторов. Контексты носят законченный по форме и смыслу характер, они организованы по хронологии, что позволяет выстраивать историю употребления, создавать своего рода биографию каждого описываемого слова. Добавочный информационный компонент в словаре образуют разного рода комментарии. Они относятся, с одной стороны, к самим словам (это объяснения значений архаизмов, диалектизмов и др. трудных для понимания читателем слов, уточнение стилистической окраски слов, указания на их грамматические особенности и т. д.), с другой – непосредственно к контекстам (это пометы *Загл.* – заглавие, *РП* – речь персонажа, указания на то, кому посвящены строки, на употребления слова в рифме и др.). Очевидно, что такая информация представлена в статьях в разных объемах.

По материалам опубликованных томов хорошо видно, какие типы знаний о поэтическом языке несет в себе словарь, что можно из него почерпнуть для изучения состава и структуры поэтическо-

го лексикона XX в., его общей части и индивидуально-авторских составляющих.

Особый интерес в сопоставительном плане, выявлении динамики поэтического словоупотребления представляют собой статьи большого объема, в которых содержатся строки всех или почти всех выбранных поэтов. Это, с одной стороны, фрагменты, описывающие частотную традиционную поэтическую лексику: *буря, весна, заря, звезда, лира, луна, месяц, осень* и т. п., с другой – слова, не менее частотные, но при этом концептуально значимые для поэтического языка, художественной картины мира рубежа XIX–XX вв., первой трети – первой половины XX в.: *завтра, закат, зло, игра, имя, иной, камень, книга, конец* и др. Приведем для примера маленький фрагмент статьи к слову *завтра* (нарекание), которая начинается строками Блока 1899 г. и заканчивается строками Пастернака 1957 г.:

ЗАВТРА [нареч.] За краткий сон, что нынче снится, А з. нет, Готов и Смерти покориться Младой поэт. *АБ899 (I,339.1)*; А что было у нас на земле, Чем вознесся орел наш двуглавый, В темных лаврах гигант на скале, – З. станет ребячьей забавой. *Анн900-е (186)*; З. с первым лучом Восходящего в небе светила Встанет в сердце моем Необъятная сила. *АБ900 (I,70)*; Прощай, идет ночная тень, Ночь коротка, как вешний сон, Но знаю – з. новый день, И новый для тебя закон. *АБ901 (I,351.2)*; З. рассвета не жди. З. никто не проснется. Ты и мечты не буди. Услышишь, как кто-то смеется. *АБ901 (I,470.3)*; Дождь докучно льется... Снова ли солнце нам з. будет, Истопивши ночную грусть? *Куз907 (118)*; День и ночь признаний лживых яд... День и ночь, и з. вновь, и снова! Говорил красноречивей слова Темный взгляд твой, мученицы взгляд. *Цв908 (I,18.1)*; Отчего ушел ты? Я не понимаю... Радостно и ясно З. будет утро. Эта жизнь прекрасна, Сердце, будь же мудро. *Ахм911 (27.2)*; Веселые детинушки Несут на рынок буйную отвагу. Сегодня пьют меда и брагу, А з. виснут на осинушке. *Хл[912–13] (237)*; Ты свободен, я свободна, З. лучше, чем вчера, – Над Невою темноводной, Под улыбкою холодной Императора Петра. *Ахм913 (72.2)*; Верю: з. рано, Чуть забрезжит свет, Новый под туманом Вспыхнет Назарет. *Ес916 (I,249)*; Сегодня приказчик, / а завтра / царства стираю в карте я. *М924 (478)*; Неужели я увижу з. – Слева сердце бьется, слава, бейся! – Вас, банкиры горного ландшафта, Вас, держатели могучих

акций гнейса? *ОМ931 (176)*; Сегодня – ангел, з. – червь могильный, А послезавтра – только очертанье. [посв. Н. Е. Штемпель] *ОМ937 (258.2)*; Ты з. очнешься от спячки И, выйдя на зимнюю гладь, Опять за углом водокачки Как вкопанный будешь стоять. *П941 (II,27)*; Шепоточек слышу в плуще. Кто-то маленький жить собрался, Зеленел, пушился, старался З. в новом блеснуть плаще. *Ахм945 (275.1)*; З. упадет завеса в храме, Мы в кружок собьемся в стороне, И земля качнется под ногами, Может быть, из жалости ко мне [к Магдалине]. *РП П949 (III,537)*; Стихли песни и пьяный галдеж. З. надо вставать спозаранок. В избах гаснут огни. Молодежь Разошлась по домам с погулянок. *П957 (II,90)*

Даже беглый взгляд на материалы этой статьи в полном объеме обнаруживает заостренность сопоставления и противопоставления слов *сегодня* (нынче) – *завтра* (в некоторых случаях *вчера – завтра*). Строки с приведенными парами слов частотны, отмечаются, нередко с обобщенным звучанием, у всех названных поэтов, а у некоторых (например, у Цветаевой) – многократно. Причем каждое из слов, входящих в пару, может обретать как позитивный, так и негативный ореол, передавая не просто динамику жизни, но извечную ее переменчивость в разных проявлениях: *Свободным взором Красивой женщине смотрю в глаза И говорю: «Сегодня ночь. Но завтра – Сияющий и новый день. Приди. Бери меня, торжественная страсть. А завтра я уйду – и запою»* (Блок); *Веселые детинушки Несут на рынок буйную отвагу. Сегодня пьют меды и брагу, А завтра виснут на осинушке* (Хлебников); *Ты свободен, я свободна, Завтра лучше, чем вчера, – Над Невою темноводной, Под улыбкою холодной Императора Петра* (Ахматова); *Страж любви – судьба-мздоимец Счастье пестует не век. Кто сегодня был любимец – Завтра нищий человек* (Есенин); *Сегодня – ангел, завтра – червь могильный, А послезавтра – только очертанье* (Мандельштам); *Сегодня приказчик, / а завтра / царства стираю в карте я.* (Маяковский); *Не любовь, а лихорадка! Легкий бой лукав и лжив. Нынче тошно, завтра сладко, Нынче помер, завтра жив* (Цветаева); *Губки красные – что розы: Нынче пышут, завтра вянут* (Цветаева). В отдельных случаях между противопоставляемыми словами укладывается целая

человеческая жизнь: *Где вы, пчелы? Где вы, зубрилы? Нынче в школу, Завтра в могилу...* (Цветаева)*.

По рассмотренным и только упомянутым словарям можно, в общем виде, представить картину русской поэтической лексикографии. Каждый словарь поэтического языка – это своего рода штучное изделие, в силу того, что, как правило, оригинален материал, лежащий в его основе. Важно при этом, что в совокупности такие словари образуют достаточно надежный инструментарий для изучения русской поэзии. Ведь за конкретным словом в лексиконе поэта стоит не только собственный смысл этого слова, но и стратегия автора, его эстетическая программа, диалог с предшественниками и современниками, способ самовыражения и т. д.

СТИХОТВОРЕНИЕ О. МАНДЕЛЬШТАМА «СЕСТРЫ ТЯЖЕСТЬ И НЕЖНОСТЬ, ОДИНАКОВЫ ВАШИ ПРИМЕТЫ...»**

Стихотворение «Сестры тяжесть и нежность, одинаковы ваши приметы...» О. Мандельштам написал в марте 1920 г. в Коктебеле. Опубликовано впервые в том же году в феодосийском альманахе «Ковчег», оно вошло затем во вторую книгу стихов поэта «Tristia» (1922), в основе которой – мотив двойственности сущего, мысль о зыбкости грани между противоположными началами, бытием и небытием. Стихотворение построено на характерном для Мандельштама сближении удаленных по смыслу, но сходных по звучанию слов и лишено, на первый взгляд, явно выраженной сюжетно-тематической основы. Однако медленное прочтение произведения обнаруживает, что в нем переплетаются, выдвигаясь в разных строфах на первый план, «темы времени, умирания, бренности жизни и неразделенной любви»***:

* В словаре есть и статья к существительному *завтра*, отдельные строки которой перекликаются с приведенными выше. См., например: *У нас / поэт / события берет – / опишет / вчерашний гул, / а надо / рваться / в завтра, / вперед, / чтоб брюки / трещали / в шагу* (Маяковский); *Сведавший за дестью десть, Учивший, что нету – завтра, Что только сегодня – есть. И деньги, и письма с почты – Стол – сбрасывавший – в поток!* (Цветаева).

** В попытках анализа отдельных стихотворений использованы материалы толковых словарей и словарей поэтического языка.

*** Тарановский К. Пчелы и осы. Мандельштам и Вячеслав Иванов // Тарановский К. О поэзии и поэтике. М., 2000. С. 138.

Сестры тяжесть и нежность, одинаковы ваши приметы.
 Медуницы и осы тяжелую розу сосут.
 Человек умирает. Песок остывает согретый,
 И вчерашнее солнце на черных носилках несут.
 Ах, тяжелые соты и нежные сети,
 Легче камень поднять, чем имя твое повторить!
 У меня остается одна забота на свете:
 Золотая забота, как времени бремя избыть.
 Словно темную воду, я пью помутившийся воздух.
 Время вспахано плугом, и роза землю была.
 В медленном водовороте тяжелые, нежные розы,
 Розы тяжесть и нежность в двойные венки заплела!^{*}

Многослойное, трудное для семантической трактовки, это стихотворение неоднократно привлекало внимание исследователей. Его анализировали в аспектах стихотворной семантики, мандельштамовских представлений о поэтическом слове, диалогичности в лирике, отраженности в произведении определенных текстов поэтов-предшественников и т. д.^{**} Исследователи, как правило, отмечают ориентированность произведения на античный миф («Сестры тяжесть и нежность...», по мнению Ю.И. Левина, – «одно из самых «античных» стихотворений Мандельштама»). Проявление этого обнаруживается прежде всего в элементах, из которых состоит представленная в стихотворении картина мира. «Это и «начала» эллинских натурфилософов: земля, вода, воздух, огонь (солнце), и модификации этих начал: песок, камень, роза, медуницы и осы, человек, имя (слово-логос), время, и, наконец, по-античному простая и первичная утварь: сети, плуг, носилки»^{***}. Само соположение *тяжести и нежности* (скорее далеких, чем близких в своей основе понятий) передает античное видение мира, в котором сближены такие начала, как телесное и духовное, жизнь и смерть.

^{*} В разных изданиях произведений О. Мандельштама это стихотворение пунктуационно оформляется по-разному. Мы пользовались изд.: Мандельштам О.Э. Сочинения. В 2-х т. Т. 1. М., 1990.

^{**} См., например: Сегал Д.М. Микросемантика одного стихотворения // *Slavic Poetics: Essays in Honor of Kiril Taranovsky*. The Hague, 1973. С. 395–405; Силард Л. Слово у Мандельштама // Структура и семантика литературного текста. Будапешт, 1977. С. 75–92; Бройтман С.Н. К проблеме диалога в лирике (Опыт анализа стихотворения О. Мандельштама «Сестры – тяжесть и нежность...») // *Художественное целое как предмет типологического анализа*. Кемерово, 1981. С. 33–44; Левин Ю.И. Заметки о крымско-эллинских стихах // Левин Ю.И. Избранные труды. Поэтика. Семиотика. М., 1998. С. 75–97; Тарановский К. Указ соч.

^{***} Бройтман С.Н. Указ соч. С. 34.

Стихотворение состоит из трех однотипных четверостиший и композиционно членится в соответствии со строфическим делением – на три части. Оно не имеет заглавия, что делает особо значимой его первую строку: именно ею задается общая тема стихотворения, формируется своеобразная модель всего текста. Строка: *Сестры тяжесть и нежность, одинаковы ваши приметы* – организована соединением слов-понятий *тяжесть – нежность*, которые определяются именами с общей семей: *сестры, одинаковы*. Эти имена подчеркивают близость, сходство ключевых слов стихотворения, причем связанность последних со словом *сестры* усилена грамматически: все три существительных относятся к одному роду – женскому. Слова *тяжесть* и *нежность* входят в число особо употребительных у Мандельштама, однако такое их прямое сближение отмечается только в нашем стихотворении. Интерпретировать это можно по-разному; важно учитывать, однако, характерное для Мандельштама представление о многообразии возможностей поэтического слова, связей слов в языке поэзии, их обратимости.

Смысловая соотнесенность слов *тяжесть* и *нежность*, принадлежащих разным семантическим полям (с одной стороны, «вес, масса», с другой – «качество, чувство»), вскрывается по мере прочтения стихотворения, звуковая же – видна сразу. Оба слова двусложные, с ударением на первом слоге; в каждом слове первый согласный, стоящий перед ударным гласным, – мягкий: [т'] – [н']; после ударного гласного следует согласный [ж]; оба слова, относясь к отвлеченным существительным, оканчиваются на (о/е)сть – [с'т']: *тяжесть – нежность*. Подчеркивая особую роль согласных в слове, Мандельштам писал: «Множитель корня – согласный звук – показатель его живучести. Слово размножается не гласными, а согласными. Согласный – семя и залог потомства языка ...»^{*}. Очевидно сходство ключевых слов стихотворения именно по составу и качеству согласных: [т' – ж – с'т'] – [н' – жн – с'т']. Не случайна, по-видимому, и звуковая переключка двух имен со своим «родовым» (в рамках стихотворения), также двусложным, с ударением на первом слоге словом *сестры*, которое строится на согласных [с' – стр].

Выраженная в первой строке стихотворения мысль о близости, родстве *тяжести* и *нежности* получает развитие, развертывание в последующих строках начальной строфы. Переход

* Мандельштам О.Э. Слово и культура // Мандельштам О.Э. Слово и культура: Статьи. М., 1987. С. 69.

от первой строки ко второй: *Медуницы и осы тяжелую розу сосут* – может быть рассмотрен как движение от общего, отвлеченного к частному, конкретному: от выраженных абстрактными существительными понятий *тяжести – нежности* к обозначаемому прилагательным признаку, качеству конкретного предмета – к *тяжелой розе*. В образе *тяжелой розы* просматривается мысль об отсутствии непреодолимой грани между *тяжестью* и *нежностью*, их взаимопроникновении. *Тяжелая роза* – это и *нежная* роза (присутствующий здесь в скрытом виде признак *нежности* розы в явном виде дан в третьей строфе: *тяжелые, нежные розы*). *Тяжелая роза* состоит из множества *нежных* лепестков; *нежность* – легкость, хрупкость порождает *тяжесть* – весомость и, конечно, наполненность – нектаром, дающим жизнь медуницам (пчелам) и осам. Передаваемая второй строкой семантика жизни, полноты созревшего живого сопровождается и семантикой смерти: с образом смерти связаны в поэзии Мандельштама пчелы и осы. Таким образом, *тяжелая* (и одновременно *нежная*) роза, несущая в себе жизнь и обремененная будущей смертью, становится символом полноты бытия, соединением его начал и концов (ср. в III строфе: *роза землю была*).

Тема смерти получает развитие в последующих строках I строфы, придавая ей в целом трагическую окраску: *Человек умирает. Песок остывает согретый, И вчерашнее солнце на черных носилках несут*. Лексическим выражением этой темы служит здесь не только собственно глагол *умирает*, но и слова: *остывает* (образ остывающего песка вызывает ассоциации с остыванием тела умершего человека), *вчерашнее* (связанное с прошлым, уже не существующее сегодня), *на черных носилках несут* (черный цвет – цвет траура связывается здесь с картиной выноса тела). Перевес *тяжести*, заключенный во второй строке (заданный, впрочем, начальной строкой, где *тяжесть* поставлена на первое место), ощутим в третьей и четвертой; семантикой тяжести-весомости отмечены фразы: *песок остывает* (становится тяжелым, более весомым), на ... носилках *несут*. Во фразе: *Человек умирает* – также проступает семантика тяжести, но уже как чего-то тягостного, давящего, то есть принадлежащего к сфере чувств (ср.: *тяжелое горе, тяжелая утрата*). Подобное употребление слова *тяжесть* переносит его из семантического поля «вес» в поле «качество, чувство», к которому принадлежит слово *нежность*. Таким образом, в общем

семантическом пространстве языка расстояние между двумя словами-понятиями сокращается.

I строфа, оставляющая в целом ощущение медленного течения бытия (ср. в III строфе: *В медленном водовороте*), представляет собой объективированное, эпическое повествование. Важную роль играют в его создании четыре глагольные формы со значением обычного, «всегдашнего» действия, две из которых выступают в конце строк в значимой – рифменной позиции: *сосут, несут*, а две другие образуют внутреннюю рифму: *умирает, остывает*. Подчеркнуто просты и следующие друг за другом предложения, характеризующиеся в основном прямым порядком слов: *Медуницы и осы ... сосут. Человек умирает. Песок остывает...*

Обобщенность смысла I строфы создается и непосредственным соединением фраз, в центре которых прямое и переносное обозначения человека: *Человек умирает ... Вчерашнее солнце ... несут*. Слово *солнце* поэт неоднократно использовал именно как образ сравнения. О *вчерашнем солнце* пишет в своих воспоминаниях Н.Я. Мандельштам. Считая, что это сочетание восходит к словам Гоголя о Пушкине (который вчера еще, как солнце, был центром притяжения людей, а сегодня – мертв и лежит в гробу), она вместе с тем подчеркивает: «для Мандельштама любой человек – центр притяжения, пока он жив, умерший – он мертвое или вчерашнее солнце»^{*}.

Во II строфе повествование приобретает личный характер: первая строка начинается эмоциональным *Ах*, причем междометие придает стиху разговорность, интонацию и сожаления и удивления. Эта интонация сохраняется в первой и второй строках, графически оформляясь восклицательным знаком. Третью строку начинает личное местоимение *я* в форме род. п.: *У меня*, которому противостоит в контексте стихотворения, с учетом подразумеваемого звена *ты*, притяжательное местоимение *твое*. (Ср. в I строфе отстраненное: *ваши приметы*). Тема тяжести – нежности развивается здесь как тема любви – разлуки: *Легче камень поднять, чем имя твоё повторить!* Но поначалу она преобразуется в пару *тяжелые соты – нежные сети*, которая, подобно *тяжелой розе* I строфы, служит конкретным выражением двух основных понятий стихотворения. При этом содержащийся в первой строке мотив пчел и меда непосредственно связывает I и II строфы. Мандельштам вновь ис-

* Мандельштам Н.Я. Вторая книга. М., 1990. С. 97.

пользует прием соположения сходных по звучанию слов, причем фонетическая близость существительных *соты* и *сети* усиливается тем, что в них повторяются элементы звуковой структуры опорных слов стихотворения (согласные [с] – [т]). Выбор именно этих существительных для доказательства родства, тождества *тяжести – нежности* и семантически не случаен. Здесь наполненные медом соты тяжелы, хотя изначально они легкие, созданы из воска – легкого, нежного материала. Сети же, первоначально *легкие*, функциональны, когда *тяжелеют*, чем-либо наполняются. И *тяжесть* и *нежность* оказываются, все более сближаясь, принадлежностью каждого из названных выше семантических полей – «веса» и «качества».

В контексте строфы важно, на наш взгляд, что сочетание *нежные сети* ассоциируется и с чувством любви (ср. *любовные сети*; *попасть в чьи-либо сети* – «влюбиться в кого-н.»; *поймать в свои сети* – «влюбить в себя кого-н.»).

Первая и вторая строки II строфы образуют единую синтаксическую конструкцию. В первой строке ключевые понятия «тяжесть» – «нежность» даны в конкретизированном виде, в продолжающей ее второй – они неявно присутствуют в словах *камень* и *имя*. *Камень*, излюбленное слово-образ Мандельштама, выступает здесь в сравнении с *именем*. Лишая *камень* присущей ему тяжести, наделяя его легкостью (*Легче камень поднять*), автор в то же время делает тяжелым, весомым исконно легкое, невесомое *имя, имя*, которое в размышлениях поэта сопровождается эпитетом *нежное*: «Когда любовник в тишине путается в нежных [разрядка наша. – Л.Ш.] именах и вдруг вспоминает...»^{*}.

Тема любви переплетается во втором четверостишии с темой времени: *У меня остается одна забота на свете, Золотая забота, как времени бремя избыть*. К доминирующей здесь *тяжести* притягиваются: *забота* (ср.: *неустанная, тяжелая забота*; слово *забота* в стихотворении значимо – оно употреблено поэтом дважды), общезыковое сочетание *времени бремя* (ср.: *тяжкое, несносное бремя*), *избыть* (этот глагол с устаревшей, народно-поэтической окраской определяется обычно через глаголы *освобождаться, избавляться от чего-н., преодолевать что-н.*; ср.: *век избыть*). Вместе с тем слово *забота* может рассматриваться здесь и как проявление *нежности* (ср.: *нежно заботиться о ком-н.*). Этот смысловой

* Мандельштам О.Э. Слово и культура. С. 41.

обертон слова заметно усилен эпитетом *золотой*. Общепозитивский эпитет *золотой* в творчестве Мандельштама также связан с античностью и несет в себе заметный положительный заряд, имеет явно выраженную светлую эмоциональную окраску. Эта окраска эпитета, стоящего в сильной позиции начала строки, настолько сильна, что затрагивает, по мнению Д.М. Сегала, не только определяемое слово *забота*, но и распространяет свое действие на другое определение (выраженное придаточным предложением): *Золотая* (какая?) ← *забота* → (какая?), *как времени бремя избыть*. Тем самым *время* обретает светлый, легкий ореол и оказывается причастным не только *тяжести*, но и *нежности*. Спаянность слов третьей и четвертой строк подтверждается и звуковыми повторами, перекликающимися со звуковым строем опорных слов: *У меня остается одна забота на свете, Золотая забота, как времени бремя избыть*.

В III строфе тема *тяжести – нежности* развивается как продолжение первых двух. Здесь вновь звучит мотив смерти, намеченный в I строфе; строка: *Словно темную воду, я пью помутившийся воздух*, идущая вслед за стихом о преодолении, избытении времени, вызывает ассоциации с темной водой Леты, реки смерти и забвения в древнегреческой мифологии. Соотнесенностью строк: *Человек умирает – Словно темную воду ...* – поэт утверждает единство, общность судьбы любого человека и конкретного Я. Кстати, последняя строфа подхватывает линию второй усилением личностного, субъектного начала: вслед за предыдущим *У меня* возникает *я пью*. Представлена здесь – уже метафорически – и тема времени: *Время вспахано плугом*. Смысл этого образа, передающего идею плотности, весомости (= тяжести) времени, Мандельштам раскрывает в статье «Слово и культура»: «Поэзия – плуг, взрывающий время так, что глубинные слои времени, его чернозем, оказываются сверху»*. Важно отметить, что в этой же статье свое понимание времени, истории человечества Мандельштам иллюстрирует строками из стихотворения «Сестры тяжесть и нежность...». Поэт пишет: «Часто приходится слышать: это хорошо, но это вчерашний день. А я говорю: вчерашний день еще не родился. Его еще не было по-настоящему. Я хочу снова Овидия, Пушкина, Катулла, и меня не удовлетворяет исторический Овидий, Пушкин, Катулл. ... Так, ни одного поэта еще не было. Мы свободны от груза воспомина-

* Мандельштам О.Э. Слово и культура. С. 40.

ний. Зато сколько радостных предчувствий: Пушкин, Овидий, Гомер. Когда любовник в тишине путается в нежных именах и вдруг вспоминает, что это уже было: и слова, и волосы, и петух, который прокричал за окном, кричал уже в Овидиевых тристиях, глубокая радость повторенья охватывает его, головокружительная радость:

Словно темную воду, я пью помутившийся воздух,
Время вспахано плугом, и роза землею была*.

Плотное мандельштамовское время – это субстанция, растворенная в *воздухе* (пространстве). *Воздух* в стихотворении тоже вязкий, густой – *тяжелый* (хотя по природе своей легкий): он сравнивается с другим началом – *водой*: его можно вбирать в себя (я *пью*), он характеризуется как темный, *помутившийся*. Некоторые исследователи трактуют сочетание *помутившийся воздух* как неспокойный воздух современности, неявно противопоставленный легкому, незаметному воздуху обычной жизни.

Возвращаясь в конце стихотворения к образу розы, поэт связывает ее с субстанцией земли через временное начало: *Время* (как земля, чернозем) *вспахано плугом, и роза землею была*, то есть *тяжелая* земля породила *тяжелую и нежную* розу.

Анализ третьей и четвертой строк: *В медленном водовороте ...* – показывает, что в них усиливается единство двух сущностей: сначала *тяжесть* и *нежность* связываются «как два однородных определения и сразу же – как два однородных подлежащих при сказуемом *единственного числа (заплела)*»**. Таким образом, заключенная в первой строке стихотворения общая мысль о сходстве, общности *тяжести* и *нежности* (*Сестры тяжесть и нежность...*), конкретизируясь в своем развитии и повторяясь в конце стихотворения (*Розы тяжесть и нежность...*), обретает завершенность. *Двойные венки*, в которые заплетены *розы тяжестью и нежностью*, выступают здесь неким символом полного взаимопроникновения двух сущностей, такого их переплетения, при котором отделить одну от другой уже невозможно. Постановка в последней строке восклицательного знака несет в себе и некую удовлетворенность автора найденным решением. Заметим также, что завершенность, закругленность повествования проявляется не только в прямом повторе слов первой и последней строк стихотворения, но и в сходстве

* Мандельштам О.Э. Слово и культура. С. 40-41.

** Силард Л. Указ. соч. С. 81.

их звуковой организации. «Своеобразная звуковая композиция» проявляется здесь в том, что «консонантный состав слова *одинаковы* в конце стихотворения распределяется между двумя словами, образующими сочетание *двойные венки...*»^{*}.

Структурно-смысловый анализ стихотворения «Сестры тяжесть и нежность...» показывает, что оно представляет собой единое семантическое пространство. Единство обеспечивается вертикальными и горизонтальными лексическими связями – прежде всего повторяемостью в строках и в строфах опорных слов и однокоренных с ними, а также способов их связи друг с другом и с иными словами. Ср.:

I строфа	(1)	<i>тяжесть и нежность</i>
	(2)	<i>тяжелую (розу)</i>
II строфа	(1)	<i>тяжелые (соты) и</i>
		<i>нежные (сети)</i>
III строфа	(2)	<i>(роза)</i>
	(3)	<i>тяжелые, нежные (розы)</i>
	(4)	<i>(Розы) тяжесть и нежность</i>

Как видно, слова *тяжесть* и *нежность* употреблены по 2 раза – в первой строке I строфы и в последней строке III строфы; прилагательное *тяжелый* встречается 3 раза: во второй строке I строфы, первой строке II строфы, третьей строке III строфы; прилагательное *нежный* употребляется 2 раза – в первой строке II строфы и в третьей строке III строфы; очевидно, что наибольшая контактность ключевых слов присутствует в заключительной строфе. К ключевым единицам стихотворения примыкают по смысловым обертонам, как было показано, и многие другие слова, среди которых также есть повторяющиеся: *роза* – 4, *забота* – 2, *время* – 2; ср. также *вода*, *водоворот*. Особенно весомо семантически последнее четверостишие, в котором не только по 2 раза повторяются отождествляемые поэтом понятия, но и троекратно воспроизводится имя *роза* как носитель единства этих двух сущностей; *роза* – слово традиционного поэтического лексикона – обретает у поэта необычное семантическое наполнение. Таким образом, если попытаться определить степень наличия в стихотворении темы *тяжести – нежности* через число слов, непосредственно и опос-

* Кожевникова Н.А. Об одном приеме звуковой организации стиха // Проблемы структурной лингвистики 1980. М., 1982. С. 284.

редованно относящихся к ней, то будет ясно, что тема эта составляет устойчивый стержень стихотворения.

Единством отличается и звуковое пространство стихотворения. Оно характеризуется многократной повторяемостью в словах согласных звуков, организующих ключевые лексические единицы. Так, в I строфе согласные [с], [т], [н] отдельно и в сочетании друг с другом присутствуют в большинстве слов: *медуницы, осы, тяжелую, сосут, умирает, песок, остывает, согретый, солнце, на черных, носилках, несут*. В то же время в строфах складываются и свои фонетические связи, придающие каждой из них особую звуковую окрашенность. Например, во второй строке III строфы отмечается повтор в каждом последующем слове звука предыдущего слова, но в ином окружении; например, в первом предложении: *Время – вспахано, вспахано – плугом*; во втором предложении: *роза – землю, землю – была*. Ср. также *плугом – была*.

Стихотворение «Сестры тяжесть и нежность, одинаковы ваши приметы...» принадлежит, по мнению С. Аверинцева, к наиболее абсолютным образцам срединного периода творчества Мандельштама. Разнообразными словесно-образными нитями оно связано со многими другими произведениями поэта. «Сестры...» переключаются со стихотворениями: «В хрустальном омуте какая крутизна!...» (1919) (*Я христианства пью холодный горный воздух...*); «Черепаша» (1919) (*На радость осам пахнет медуница...*; ср. строки из стихотворения 1937 г.: *Вооруженный зреньем узких ос, Сосущих ось земную, ось земную...*); «Венецкая жизнь» (1920) (*Всех кладут на кипарисные носилки ... // На театре и на праздном вече Умирает человек. ... // Человек рождается, жемчуг умирает ...*); «Нашедший подкову» (1923) (*Воздух бывает темным, как вода ... Воздух замешан так же густо, как земля, – Из него нельзя выйти, в него трудно войти*) и др. Обращение к этим и другим фрагментам из произведений поэта расширяет возможности исследователя в интерпретации всех смысловых пластов и средств выразительности одного из наиболее сложных стихотворений Осипа Мандельштама.

«Я ИДУ ДОРОГОЙ СКОРБНОЙ...»: ИЗ КИММЕРИЙСКОЙ ЛИРИКИ М. ВОЛОШИНА

«...Киммерия – страна, опустошенная и печальная, каждый камень которой насыщен огромным безымянным прошлым»*. Так писал Максимилиан Волошин о восточной области Крыма, называя ее на эллинский лад Киммерией. Волошин считал себя уроженцем Киммерии «лишь по усыновлению», а не по рождению и, по его собственным словам, знал этот край наизусть. Киммерия стала одной из главных тем лирики Волошина. Посвященные ей стихи наполнены философскими раздумьями, мифологическими представлениями, археологическими и топографическими реалиями. В этих стихах проявилось не только его поэтическое, но и живописное мастерство.

Художественное открытие Волошиным Киммерии заключено во многих стихах поэта, в том числе в цикле «Киммерийские сумерки». Этот цикл был опубликован в первой книге стихов Волошина под названием «Стихотворения 1900–1910» (вышла в Москве в 1910 г.). Он включает 14 стихотворений раннего – лирического периода, написанных в 1907–1909 гг., и посвящен автору «киммерийских пейзажей» Константину Федоровичу Богаевскому – другу и крымскому соседу Волошина, художнику, создавшему графические заставки к названной книге. Посвящение это не случайно: в восприятии Киммерии многое сближало Волошина и Богаевского. Волошин считал, что «внешне наименее живописная и нарядная» область Крыма «глубже всего была отражена и преображена в картинах К.Ф. Богаевского... Никто так не почувствовал древности этой оголтелой и стертой земли, никто так не понял ее сновидений и миражей. Искусство Богаевского – это ключ к пониманию пейзажа Киммерии и к сокровенной душе Крыма...»**.

«Киммерийские сумерки» включают стихотворения разных строфических форм. Однако основу их составляют стихи, написанные в излюбленной поэтом форме сонета: «Полдень», «Облака», «Старинным золотом и желчью напитал...», «Здесь был свя-

* Волошин М.А. К.Ф. Богаевский – художник Киммерии // Волошин М. «Жизнь – бесконечное познание»: Стихотворения и поэмы. Проза. Воспоминания современников. Посвящения. М., 1995. С. 346.

** Волошин М.А. Культура, искусство, памятники Крыма // «Жизнь – бесконечное познание». С. 343.

ценный лес. Божественный гонец...», «Равнина вод колышется широко...», «Сочилась желчь шафранного тумана...» и др. Цикл условно можно разделить на две, почти равные по количеству группы стихотворений – с заглавиями и без них. Шесть стихотворений заглавий не имеют, восемь – озаглавлены: «Полынь» (I), «Mare internum» (VIII), «Гроза» (IX), «Полдень» (X), «Облака» (XI), «Сехмет» (XII), «Одиссей в Киммерии» (XIV). Последнее стихотворение напрямую соотносится лексически с названием всего цикла, что придает ему (циклу) несомненную завершенность. Этому стихотворению, как и всему циклу, предпослано посвящение – писательнице, жене Вячеслава Иванова Лидии Дмитриевне Зиновьевой-Аннибал. Выделяется в «Киммерийских сумерках» стихотворение «Гроза», включающее эпиграф-цитату (не вполне точную) из «Слова о полку Игореве».

Стихотворения цикла относятся к пейзажной лирике. Пейзаж здесь, «суровый и едва ли не антипоэтический», привлекает поэта «не условной красотой, а первобытной мощью, стихийной дикостью...»^{*}. В строках уже первого стихотворения Волошин говорит об отверженной земле, о скудости ее почвы, горькой полыни:

В гранитах скал – надломленные крылья.
Под бременем холмов – изогнутый хребет.
Земли отверженной – застывшие усилья.
Уста Праматери, которым слова нет! ...

О, мать невольница! На грудь твоей пустыни
Склоняюсь я в полночной тишине...
И горький дым костра, и горький дух полыни,
И горечь волн – останутся во мне.

Жанрово-смысловое единство цикла создается лексикой, связанной с темой природы. При этом целый ряд соотносящихся с ней слов переходит из стихотворения в стихотворение: *земля, горы, холмы, долины, травы* и т. п. Сумеречная тональность заглавия передается всему циклу: стихотворения, образующие его, глубоко лиричны, овеяны грустью, тревогой; ключевые эпитеты здесь: *грустный, скорбный, усталый, тоскующий* и под. В этом косвенно отразилась душевная драма Волошина, переживавшего в 1907 г. разрыв с женой (Маргаритой Сабашниковой). Именно к этому году относится наибольшее число стихотворений цикла, и

* История русской литературы: XX век. Серебряный век. М., 1995. С. 509.

одно из самых известных среди них – стихотворение «Я иду дорогой скорбной в мой безрадостный Коктебель...» (II), опубликованное впервые в журнале «Золотое руно» (1907, № 4):

Я иду дорогой скорбной в мой безрадостный Коктебель...
По нагорьям терн узорный и кустарники в серебре.
По долинам тонким дымом розовеет внизу миндаль,
И лежит земля страстная в черных ризах и ораях.

Припаду я к острым щебням, к серым срывам размытых гор,
Прищущусь я горькой соли задыхающейся волны,
Обовью я чобром, мятой и полынью седой чело.
Здравствуй, ты, в весне распятый, мой торжественный Коктебель!*

Этот киммерийский этюд входит в ряд многочисленных стихотворений Волошина, воплотивших его известную мысль: «Человек – странник: по земле, по звездам, по вселенной...». Лексическими приметамы темы странничества, скитальчества стали повторяющиеся в стихах поэта слова: *путь, дорога, путник, прохожий, идти, пройти, бродить, брести, блуждать* и под.** *Дорога* в первой строке стихотворения – это вполне конкретная дорога – из Феодосии в Коктебель, по которой Волошин с юношеских лет ходил пешком, обычно отдыхая на вершине горы Кучук-Янышары, где теперь находится его могила. Одними из первых услышали это стихотворение сестры Герцык, которых Волошин посетил поздней весной 1907 г., пройдя другой крымской дорогой – от Коктебеля до Судака. Воспоминания Евгении Герцык точны в передаче внешнего облика поэта, деталей встречи с ним; они содержат и прямые переключки с текстом стихотворения: «В конце мая мы в Судак, и в один из первых дней он [Волошин] у нас: пешком через горы, сокращенными тропами (от нас до Коктебеля 40 верст), в длинной, по колени, кустарного холста рубахе, подпоясанной таким же поясом. Сандалии на босу ногу. Буйные волосы перевязаны жгутом, как это делали встарь вихрастые сапожники. Но жгут этот свит из седой полыни. Наивный и горький веночек венчал его дремучую голову.

Из рюкзака вынимает французские томики и исписанные листки – последние стихи.

* Цит. по изд.: Максимилиан Волошин. Стихотворения и поэмы: В 2 т. Париж, 1982. Т. 1.

** Отметим, что Волошин, разделивший в Автобиографии 1925 года свою жизнь по семилетиям, обозначил IV и V семилетия как «Годы странствий» (1898–1905) и «Блуждания» (1905–1912).

Я иду дорогой скорбной в мой безрадостный Коктебель...
По нагорьям терн узорный и кустарники в серебре.
По долинам тонким дымом розовеет внизу миндаль...

И еще в таких же нерифмованных античных ладах. Музыка не жила в Волошине – но вот зазвучала музыка*.

Стихотворение состоит из двух четверостиший (что, кстати, сближает его с третьим в цикле стихотворением «Темны лики весны. Замутились влагой долины...»). Его словарь включает 51 знаменательное слово: 24 – составляют первую строфу, 27 – вторую. Он носит безусловно именной характер: на 6 глаголов приходится 23 существительных (одно из них имя собственное – *Коктебель*), 11 прилагательных (к которым примыкает 3 причастия), 7 местоимений. Этими лексическими средствами воссоздается, сквозь призму личного восприятия и знаний поэта, картинка крымской природы. Среди существительных, в основе своей конкретных, выделяются: ландшафтная лексика – *горы, нагорья, долины*; названия хорошо знакомых Волошину растений – *терн, кустарники, миндаль, чобр* (т. е. *чабрец* – душистая низкорослая южная трава), *мята, полынь* (последнее, характерное для словаря Волошина, именование вынесено в название и дважды повторяется в тексте первого стихотворения цикла «Киммерийские сумерки»). Другой ряд образуют слова, принадлежащие религиозной сфере: существительные *риза, орарь* ('знак дьяконского сана в виде вышитой или цветной ленты, надеваемой через плечо, который дьякон поднимает во время ектеньи'); отметим, что *ектенья* – это один из разделов православного богослужения, когда верующие обращают к Богу свои мольбы). К ним примыкают слова иных частей речи: *страстная* (напомним: от *книжн.* страсти – 'страдания, мучения'), *причаститься, распятый*. Слова двух лексических групп – связанных с природой и религией – образуют в стихотворении два разных (но взаимопроникающих) пласта. Они формируют, с одной стороны, его семантически прямую основу, с другой – образный строй.

Заметную часть словаря стихотворения составляют прилагательные, вообще занимающие важное место в системе поэтических средств Волошина. (Это позволяет даже относить его к авторам, «которые думают не субстанциями, а атрибутами, не предметами,

* Герцык Евгения. Волошин // «Жизнь – бесконечное познание». С. 368–369.

а их свойствами»^{*}.) Качественным прилагательным и причастиям с «грустной» семантикой: *скорбная, безрадостный, страстная, задыхающаяся, распятый*, а также *острый, горькая* – противостоит одно прилагательное с позитивным смыслом и высоким звучанием – *торжественный*. Преимущественно минорной, сдержанной тональности стихотворения соответствует его строгая серо-черная цветовая гамма, которая создается словами: *черный, серый, седой, в серебре*; неяркий оттенок присутствует и в образе цветущего миндаля, который *розовеет* тонким *дымом*. Местоименная группа представлена в стихотворении личными местоимениями *я* (повторяется 4 раза) и *ты*, а также соотносимым с первым дважды употребленным притяжательным местоимением *мой*.

В глагольном ряду противоплагаются построфно глаголы несовершенного и совершенного вида (*иду, розовеет, лежит* в I строфе и *припаду, причащусь, обовью* – во II). Из незначащих слов акцентированы в стихотворении предлог *по* (начинает вторую и третью строки I строфы), а также соединительный союз *и* (4 случая употребления).

Лежащая в основе стихотворения идея человека в его отношении к миру, природе дается в развитии, в динамике. Читатель наблюдает движение от отстраненного восприятия героем природы до глубокого, вызывающего у него душевный подъем единения с ней.

Стихотворение написано в форме монолога и носит ярко выраженный личный характер. Это обозначено в первой же строке, содержащей и личное, и притяжательное местоимения: *Я* *иду ... в мой ...* Коктебель (вспомним слова поэта: «Коктебель – моя родина...»). Здесь же уточнительными эпитетами (дорогой *скорбной*, в ... *безрадостный* Коктебель) задается тональность стихотворения. Она связана, полагаем, с внутренним самоощущением поэта – лирического героя, пребывающего в состоянии душевного разлада, в раздумьях (отметим знак многоточия в конце первой строки). Первая строфа стихотворения описательна. Здесь перечисляются, с использованием повторяющейся конструкции с предлогом *по*, соединительного союза *и*, реалии крымской природы, на которых останавливается взор идущего поэта (он как будто говорит: «Я *иду и вижу, отмечаю...*»). Это *растущие по нагорьям терн и кустарники, розовеющий по долинам миндаль*, по-особому уви-

^{*} Райс Эммануил. Максимилиан Волошин и его время // Максимилиан Волошин. Стихотворения и поэмы: В 2 т. Париж, 1982. Т. 1. С. LVI.

денная поэтом земля. Выхваченные взглядом поэта-художника детали пейзажа не просто именуются, но образно определяются, что придает тексту красочную изобразительность. Во второй строке названия растений дополняются согласованными и несогласованными определениями: *терн узорный, кустарники в серебре*; в третьей строке (*По долинам тонким дымом розовеет внизу миндаль*) содержится развернутое описание цветущего миндаля, включающее творительный сравнения с усилительным эпитетом и глагол характеризующего свойства (*розовеет* здесь, полагаем, не 'становится розовым', а 'виднеется розовый'). Волошин, знаток крымской природы, передает ее в стихотворении как живописец: в целостной картине, включающей в себе обширное пространство, отдельные детали и фрагменты естественно соплагаются.

Последняя строка I строфы: *И лежит земля страстная в черных ризах и ораях* – воспринимается как некое обобщение и проясняет характер видения, восприятия героем того, что его окружает. Эта метафорическая конструкция, восходящая к традиционной образной параллели «мир – храм», подчеркивает божественное начало земли, заключает в себе идею воскрешения через страдание и испытание. К этому образу «притягиваются» и сочетание *скорбная дорога*, и слово *терн*, вызывающие ассоциации с образом Христа в терновом венце, идущего на Голгофу. В этот же ряд попадает и *миндаль*: миндальное дерево неоднократно упоминается в Священном Писании. Образ переживающей весеннее возрождение земли влияет на состояние героя, способствует возвышению его духа.

При переходе ко II строфе в стихотворении меняются акценты: статика сменяется динамикой, пассивный, созерцающий герой – активным, воодушевленным. Сравним используемые в строфах слова действия. В первом случае – это входящие в описание природы нейтральные по окраске и семантике глаголы несовершенного вида в форме 3 лица ед. числа *розовеет, лежит*, занимающие разные позиции внутри третьей и четвертой строк (во второй строке глагол вовсе отсутствует). Единственная здесь форма 1 лица – *иду* – относится к герою и обозначает обычное для него, повторяющееся действие. Во втором случае – это соотносимые с героем глаголы совершенного вида с семантикой активного действия в форме будущего времени, неизменно сопровождаемые местоимением *я*: *припаду я, причащусь я, обовью я*. Эти глаголы носят «выдвинутый» характер: предшествуя существительным-подле-

жащим, они занимают сильную позицию первого слова в каждой из первых строк – простых предложений в рамках одного сложно-сочиненного предложения. Выступая как единое целое, они ясно выражают интенцию героя, его желание соединиться с природой, прийти через единение с ней к очищению, духовному воскрешению (вспомним, что слово *ектенья*, упомянутое нами в связи с существительным *орарь*, связано с обращением к Богу с мольбами). Момент единения подчеркивается семантикой приставки *при-* в глаголе *припаду*, значением переносно употребленного глагола *причащусь*: *причащусь я горькой соли... волны*, подобно тому, как причащаются – приобщаются к Иисусу Христу, вкушая освященные хлеб и вино, в которых воплощены его тело и кровь. Два глагола сближаются начальными (омонимичными) элементами: приставке *при-* первого глагола соответствует во втором элемент *при-* (в современном членении часть корня). В третьей строке значение приобщения, приближения героя к природе усилено сочетанием глагола *обовью* с тремя однородными существительными-дополнениями: *чобром, мятой и полынью (седой)*.

Динамика II строфы связана не только с активностью героя. Она создается и использованными здесь причастными формами, в том числе с метафорическим значением, которые соотносятся с природой: *размытых* гор, *задыхающейся* волны – и с Коктебелем: в весне *распятый*. Немаловажно отметить, что герой видит себя в единении не с природой вообще, а с разными ее началами: неживым – камень (щебень, срывы гор), вода (морская волна) – и живым – терн, кустарники, миндаль.

Первоначально заданная минорная тональность продолжает звучать в первых трех строках II строфы. Ср.: Припаду я к *острым* щебням (т. е. способным поранить); Причащусь я *горькой соли задыхающейся* волны. Сохраняется и строгая цветовая гамма: *серым срываю, полынью седой*. Однако решающая роль глаголов придает монологу во второй его части заметную экспрессию, патетику, которая уже более явно звучит в заключительной строке стихотворения: *Здравствуй, ты, в весне распятый, мой торжественный Коктебель!* Антропоморфизм, проявившийся уже в предшествующих строках (*земля ... в черных ризах и орарях, задыхающейся волны*), здесь проступает особенно отчетливо: поэт прямо обращается к Коктебелю, одушевляя его (*Здравствуй, ты*), уподобляя распятому «в весне» Спасителю. Светлое начало Коктебеля, важное

для поэта, подчеркивается возникшим ранее образом *страстной земли*, а также контрастом сочетания, завершающего последнюю строку стихотворения: *мой торжественный Коктебель!* – по отношению к сочетанию, входящему в первую строку: *мой безрадостный Коктебель...* Заметим, что контраст возникает и на словесном уровне (прилагательные-эпитеты), и на интонационном (знаки восклицательный и многоточия). Переключка начала и конца стихотворения придает ему строгую, законченную форму.

Стихотворение написано редким лирическим размером – галлиямбом. Название размера происходит, как пишет М.Л. Гаспаров, «от “галлов”, жрецов культа богини Кибелы, которые будто бы пользовались им в своих экстатических песнях»^{*}. Галлиямбом создается размеренность, ритмическая неторопливость, музыкальность монолога. «Экстатичность» этого размера, то есть исполненность воодушевлением, восторгом, хорошо видна во втором четверостишии, синтаксической границей которого становится восклицательное предложение.

Признанное свойство Волошина-поэта – его чуткость к звуковому оформлению, звуковой связанности слов. Он не раз подчеркивал сходство дорогих ему имен *Крым, Киммерия, Кермен, Кремль*: «Всюду один и тот же основной корень КМР, который в древнееврейском языке соответствует понятию неожиданного мрака, затмения и дает образ крепости, замкнутого места, угрозы и в то же время сумрака баснословности»^{**}. Звуковая плотность характеризует многие стихотворения поэта, в том числе и рассмотренное нами. Повторы звуков объединяют слова одной строфы, расположенные контактно и дистантно: *серым срываю, безрадостный – страстная*; слова, входящие в разные строфы: *безрадостный – страстная – здравствуй – распятый*. Сквозной в стихотворении звуковой ряд образует сочетание *рст* – в такой и иной последовательности (*стр*), а также в сокращенном и расширенном составе (*ср, трст, стрс*). Слова, содержащие такой звуковой ряд, созвучны с именем *Христос*, что не случайно и в рассмотренном стихотворении, и в поэзии Волошина вообще.

Небольшое киммерийское стихотворение М. Волошина «Я иду дорогой скорбной в мой безрадостный Коктебель...» насыщено

* Гаспаров М.Л. Русские стихи 1890-х – 1925-го годов в комментариях: Учебное пособие для вузов. М., 1993. С. 132.

** Волошин М.А. Культура, искусство, памятники Крыма. С. 335.

аллюзиями, смысловыми переключками, звуковыми соответствиями. В основе всего этого – не только характерное для поэта восприятие мира сквозь призму собственной личности, но и осознание им себя через мировой опыт.

ПРИНЦИП СЕРИЙНОСТИ В СТИХОТВОРЕНИИ ДАНИИЛА ХАРМСА «ЗВОНИТЬЛЕТЕТЬ»

Статья посвящена тому, как реализуется принцип серийности в стихотворении Даниила Хармса «Звонитьлететь». Это стихотворение неоднократно успешно анализировалось, но, полагаясь на заключение в нем скопление или, выражаясь словами Хармса из трактата «Сабля», «нашествие смыслов» побуждает обращаться к нему снова и снова.

Следует сказать, что в филологии, и в частности в лингвистике, понятие серийности применяется по отношению к единицам разных уровней, классов, категорий и т. п.; серийность рассматривается как явление, реализующее себя формально и семантически, внетекстово и в рамках отдельного текста. Содержание этого понятия воспринимается как самоочевидное и обычно не проясняется с той степенью полноты, которая необходима, чтобы понять механизм его действия, формы и масштабы в конкретном проявлении. Не случайно в связи с этим такое мнение, выраженное на одном из интернетовских сайтов: «Ну, серийность – это вообще темное понятие». Тем не менее возможно отталкиваться от общего определения серийности, которое может быть применено к разным ее проявлениям, но в конкретных случаях – уточнено соответственно их специфике. Таким общим определением может быть следующее: серийность – это однородность, однотипность, реализуемая в рядах предметов, признаков, действий и т. п. В случае, если речь идет о серийности, замкнутой рамками художественного, поэтического текста, то здесь важно выявление начал и концов серий, их взаимной обратимости, взаимодействия серий, важно понятие воспроизводимости, а также неполной однородности (неполной гомогенности) образующих серию единиц (отклонений и нарушений от начала серии). Последнее, собственно, отличает серийность, условно говоря, художественную от производственной.

Разработка этого понятия по отношению к творчеству Даниила Хармса, поэтическому и прозаическому, в котором все случаи серийности едва ли исчислимы, кажется достаточно плодотворной. Хотя термины «серия», «серийность» присутствуют в большинстве исследований по Хармсу, отражая тем самым доминантность передаваемого ими художественного приема у писателя, ограничимся ссылкой на некоторые из них. В книге М. Ямпольского «Беспамятство как исток (Читая Хармса)» глава 12 так и называется – «Серии». «Мир Хармса, – пишет в ней автор, – подчинен всепронизывающему серийному принципу, выражающемуся, например, в изобилии перечислений, повторов, разного рода рядов. Но мир таких серий – это “дурной” мир. Важная функция литературы – нарушение этой внешней для подлинной жизни серийности. Хармсовский “абсурд” может быть понят именно в этом контексте». И далее: «Серия <...> не является совершенно однородным набором элементов»^{*}. Сходная мысль выражена у Н.В. Гладких: «Атомарные события, “случаи”, действия персонажей, а также различные формальные элементы (фразы, слова, имена, синтаксические конструкции) объединяются в однородные ряды, серии. Варьирование – с отклонениями – сходных или мнимо сходных элементов серии является структурной основой значительной части произведений Хармса. Иногда в рамках текста могут одновременно взаимодействовать несколько разных серий»^{**}. Перечисленные здесь признаки серийности, актуальные для Хармса, по-разному проявляют себя в его текстах. Одно из наиболее ярких их проявлений – это, безусловно, стихотворение «Звонитьлететь» с подзаголовком «третья цифринитная логика», вариант подзаголовка – «логика бесконечного небытия».

Напомним, что стихотворение относится, предположительно, к 1930 г., т. е. к периоду, который исследователи определяют как пик поэтического творчества Хармса. Написанное в характерной для обэриутов форме «столбца», стихотворение входит в «особую группу произведений, отчасти смыкающихся с прозаическими трактатами Хармса»^{***} (кроме «Звонитьлететь», к этим произведе-

* Ямпольский М. Беспамятство как исток (Читая Хармса). М., 1998. С. 343, 348.

** Гладких Н.В. Эстетика и поэтика прозы Д.И. Хармса. Автореферат дис. ... канд. филол. наук. Томск, 2000. С. 6.

*** Мейлах М. «Лишь мы одни – поэты знаем дней катыбр». Поэзия Даниила Хармса // Даниил Хармс: дней катыбр. Избранные стихотворения. Поэмы. Драматические произведения. Москва – Кайенна, 1999. С. 31.

ниям относятся также «Третья цисфинитная логика бесконечного небытия», «Нетеперь»); тематически оно легко помещается в круг произведений о полете в небеса, об устремленности человека в пространство. Как уже было сказано, существует немало работ, в которых предлагаются разные интерпретации этого стихотворения, и, вообще говоря, в качестве отдельной может быть рассмотрена история вопроса – история истолкований стихотворения «Звонитьлететь» в хармсоведении (настолько она интересна). Анализ стихотворения или отдельные наблюдения над ним содержатся в работах: Ж.-Ф. Жаккара, М. Ямпольского, А.А. Добрицына, М. Мейлаха, Н.А. Николиной* и др.; см. также комментарии к стихотворению в разных изданиях сочинений Хармса**. Анализ, который предложен далее, проведен с учетом того, что содержится в исследованиях названных авторов. Текст цитируется по 1 тому Полного собрания сочинений писателя (СПб., 1997, стихотворение № 119, с. 175–176). Ниже он представлен в достаточно простом членении, удобном для рассмотрения (существуют и более сложные варианты членения текста):

1	2
1а ¹ Вот и дом полетел. ² Вот и собака полетела. ³ Вот и сон полетел. ⁴ Вот и мать полетела. ⁵ Вот и сад полетел.	2а ²⁹⁽¹⁾ Дом звенит. ³⁰⁽²⁾ Вода звенит. ³¹⁽³⁾ Камень около звенит. ³²⁽⁴⁾ Книга около звенит. ³³⁽⁵⁾ Мать и сын и сад звенит.
1б ⁶ Конь полетел. ⁷ Баня полетела. ⁸ Шар полетел.	2б ³⁴⁽⁶⁾ А. звенит ³⁵⁽⁷⁾ Б. звенит ³⁶⁽⁸⁾ ТО летит и ТО звенит.
1в ⁹ Вот и камень полететь. ¹⁰ Вот и пень полететь. ¹¹ Вот и миг полететь. ¹² Вот и круг полететь.	2в ³⁷⁽⁹⁾ Лоб звенит и летит. ³⁸⁽¹⁰⁾ Грудь звенит и летит. ³⁹⁽¹¹⁾ Эй монахи рот звенит! ⁴⁰⁽¹²⁾ Эй монахи лоб летит!

* Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда. СПб., 1995. С. 100–102, 104; Ямпольский М. Указ. соч. С. 342; Добрицын А.А. Две заметки о Хармсе // *Philologica*. 1998. Т. 5. С. 180–187; Мейлах М. Указ. соч. С. 31; Николина Н.А. Грамматические формы времени в свете поэтического эксперимента // *Текст. Интертекст. Культура: Сб. докладов междунар. научной конференции (Москва, 4–7 апреля 2001 года)*. М., 2001. С. 57.

** Хармс Д. Полет в небеса: Стихи. Проза. Драма. Письма. Л., 1988. С. 512–513; Хармс Д. Полн. собр. соч. Т. 1. СПб., 1997. С. 383; Хармс Д. Собр. соч.: В 3 т. Т. 1. СПб., 2000. С. 512.

1	2
1г ¹³ Дом летит. ¹⁴ Мать летит. ¹⁵ Сад летит.	2г ⁴¹⁽¹³⁾ Что лететь, но не звонить? ⁴²⁽¹⁴⁾ Звон летает и звинеть. ⁴³⁽¹⁵⁾ ТАМ летает и звонит.
1д ¹⁶ Часы летать. ¹⁷ Рука летать. ¹⁸ Орлы летать. ¹⁹ Копьё летать.	2д ⁴⁴⁽¹⁶⁾ Эй монахи! мы летать! ⁴⁵⁽¹⁷⁾ Эй монахи! мы лететь! ⁴⁶⁽¹⁸⁾ Мы лететь и ТАМ летать. ⁴⁷⁽¹⁹⁾ Эй монахи! мы звонить! ⁴⁸⁽²⁰⁾ Мы звонить и ТАМ звинеть.
1е ²⁰ И конь летать. ²¹ И дом летать. ²² И точка летать.	
1ж ²³ Лоб летит. ²⁴ Грудь летит. ²⁵ Живот летит.	
1з ²⁶ Ой держите ухо летит! ²⁷ Ой глядите нос летит! ²⁸ Ой монахи рот летит!	

В стихотворении, где изображается мир, свободный от законов тяготения, серийность реализуется чрезвычайно разнообразно. Поэтому ее можно рассматривать как сквозную, проявляющую себя в рамках целого текста, как реализующуюся в двух частях текста, пронумерованных самим автором, в разного объема фрагментах этих частей и т. д. Если говорить о тексте в целом, то здесь серийность обнаруживается прежде всего в повторяющихся и сходных синтаксических конструкциях, передающих вовлечение в состояние полета и звона разных предметов и существей. Например, начало первой серии первой части (1а) – предложение *Вот и дом полетел* – далее воспроизводится как конструкция с замещающими друг друга субъектами четырежды, затем – после иной серии (1б, представляющей собой сжатый вариант первой) – повторяется уже в модифицированном виде с инфинитивом еще 4 раза (1в). Сходным образом, но с элементами отклонения – варьирования, устроено во второй части начало первой серии (2а). Такую серийность можно условно назвать горизонтальной.

Интерес представляют те опоры, которые формируют серийные конструкции – субъекты и предикаты – существительные и глаголы: образуемые ими преимущественно вертикальные ряды

формируют собственные серии, которые имеют разные основания. Если серийность субъектов строится на многократном и разнообразном воспроизведении собственно «предметности», «предметной сущности», с малым числом повторов имен, то серийность предикатов строится на ограниченном числе многократно повторяющихся единиц с корнями *-лет-* и *звон-/звен-**.

Для Хармса значим, как известно, прежде всего предметный мир, реализующийся, по его выражению, в «словах существительного вида». И в стихотворении формы глаголов, сопровождающие существительные, объединяют последние, становятся своеобразными связками между разными сущностями.

Линия сюжета, соотносящаяся с существительными и местоимениями, прочерчена в интерпретациях стихотворения достаточно отчетливо. Обращалось внимание на многие связанные с ней особенности (в частности, на сквозные в творчестве Хармса обозначения предметов и категорий – такие, как *баня, монахи, сон, круг, точка, камень* и т. д.). Остановимся на двух обозначениях, попадающих в круг субъектов: они органично встраиваются в серию имен-предметов, в то же время выбиваясь из нее. Имеем в виду А. и Б. в строках 34 и 35 (6 и 7 второй части). Обычно они рассматриваются в плане возвращения к первооснове – звуку, букве (А, Б – начало алфавита): процесс полета и состояние звона продолжают, уже «летают и звенят буквы (звуки), а не слова»**. Такая интерпретация очевидна. Но имеет смысл не забывать здесь о точке, стоящей после А и Б.

Точка может пониматься как символ, обозначающий сокращение слова, тогда А. и Б. – это условные обозначения предметов или лиц, обретающие характер обобщения, которое перед строкой: *ТО летит* и *ТО звенит* – кажется вполне уместным. Ср. у М. Кузмина: *Мы говорим о посторонних лицах: «А. любит Б., Б. любит Н., Н. – А.»*, – *Не замечая в трепанных страницах, Что в руки «Азбука любви» дана.* («Кому есть выбор, выбирает...», 1907). Другой пример – из В. Хлебникова, менее очевидный, потому что обозначение стоит в конце строки и оканчивается точкой как знаком завершения предложения: *Но имя веры, полное Сибирией, Узнает снова Ер-*

* «Можно сказать, что в тексте переплетаются две противоположные линии развития лексико-грамматического сюжета: одна из них связана с глаголами, другая – с существительными и местоимениями» (Добрицын А.А. Указ. соч. С. 184).

** Жаккар Ж.-Ф. Указ. соч. С. 102.

мака – Страна, где замер нежный вырей, И сдастся древний замок А. («Мои походы», 1919–1920*). Заметим, что названия букв у того же Хлебникова представлены, как правило, без точек. Ср.: Как А, Как башенный ответ – который час? Железной палкой сотню раз Пересеченная Игла, Серея в небе, точно Мгла, Жила. («Бог 20-го века», <1915>**); Это Бештау грубой кривой, В всплесках камней свободней разбоя, Похожий на запись далекого звука, На А или У в передаче иглой И на кремневые стрелы Древних охотников лука. («Шествие осеней Пятигорска», 1921). См. также у Маяковского: Эта тема [любовь] азбуку тронет разбегом – / уж на что б, казалось, книга ясна! – / и становится / – А – / недоступней Казбека. («Про это», 1923). Подобная интерпретация, с одной стороны, утверждает положение А. и Б. в рассматриваемом стихотворении Хармса как единиц серии, с другой, обнажает отклонение от серийного начала: серия строится на полных обозначениях предметов, а А. и Б. – это тоже их обозначения, но условные, неполные.

Позволим себе предположить также, что точка может отграничивать подобные единицы от их языковых омонимов. Например, А без точки в контексте: А звенит – способно быть воспринятым (в отвлечении от широкого окружения и по крайней мере зрительно) как частица, открывающая незавершенное предложение (тем более, что при общем впечатлении от стихотворения как строящегося на знаменательных частях речи оно содержит немало частеречных «мелочей» в виде частиц, союзов, предлогов, междометий)***.

Рассмотрим далее глагольную составляющую стихотворения. Весомость ее в тексте задается предтекстовой частью – заглавием, предопределяющим концентрацию в стихотворении слов действия (причем в случае слитного написания частей заглавия: звонитьлететь – объем глагольности, полагаем, больше, чем при ином написании: звонить – лететь, ибо в первом случае он сосредоточен в пределах одной неделимой единицы). Заметим, кстати, что в системе стихотворных заглавий Хармса глагольных заглавий немного и «Звонитьлететь» занимает в ней особое место. Интри-

* «Замок А – имеется в виду Азия» (Хлебников Велимир. Творения. М., 1986. С. 669).

** В стихотворении рисуется «образ металлической опоры на линии электропередачи как символ энергетической революции в начале века» (Хлебников Велимир. Указ. соч. С. 666).

*** Б в русском языке тоже обозначает не только букву алфавита, но и вариант частицы Бы. Она, как правило, не занимает позицию в начале предложения, однако вовсе отвергать возможность такого слоя в знаке Б. у Хармса, по-видимому, не стоит.

га в отношениях предтекста и текста проявляется в том, что стихотворение разворачивается в порядке, обратном последовательности глаголов в заглавии: первый глагол – *звонить* – появляется во второй части, причем здесь он «вторичен» – возникает именно в виде *звонить* в 13 (41) строке из 20 (48), вначале же появляется и воспроизводится в словоформе *звонит* глагол *звенеть*; глагол *лететь* (составляющий второй компонент названия) – в виде своих форм и производных заполняет всю первую часть, хотя в заглавном виде – в инфинитиве – присутствует в той же 13 строке второй части, по-видимому, наиболее эмфатичной вследствие своей вопросительности и прямой отсылки к заглавию. Количество глагольных единиц в стихотворении уже подсчитывалось: их по 28 в каждой части (всего 56); надо сказать, что инфинитивов тоже примерно равное число: в первой части – 11, во второй – 10 (учтем, что вторая часть короче). В первой части содержатся инфинитивы *полететь*, *летать*, во второй – *лететь*, *звонить*, *звенеть* (*звонеть*), *летать*.

Обратим внимание еще на один момент, придающий значимость словам действия. Глагольные лексемы занимают своего рода выделительную позицию – последнего слова в каждой строке стихотворения, в том числе в строке заключительной, которая соотносится с заглавием (эпифорическое начало выражено в стихотворении наряду с анафорическим, но сильнее). Во второй части стихотворения глаголы воспроизводятся и в середине строки, чем по числу глаголов обе части уравниваются. Именно с употреблением глагольных лексем связаны в стихотворении и языковые аномалии – употребление инфинитивов в несвойственной им позиции (приводящее к рассогласованию субъектов и предикатов), написание глагола *звенеть* через *и* в первом слоге (т. е. в соответствии с произношением).

Первая часть стихотворения содержит 28 строк. Каждая строка равна предложению, в каждом из которых присутствует глагольный компонент с корнем *-лет-* (*полетел*, *полетела*; *полететь*; *летит*; *летать*; *летит*); таких компонентов соответственно тоже 28. Глагольная серийность держится на однородности, выражаемой в воспроизведении корня *-лет-*, повторе одних и тех же словоформ (грамматических форм); нарушение же серийности заключается в том, что внутри макросерии первой части с элементом *-лет-* периодически возникают отклонения в виде смены гла-

голов и их категориальных форм (это можно назвать вариациями на тему *-лет-*).

Какова последовательность в смене глагольных форм? Направление движения выражается в чередовании личных форм и инфинитива, в своеобразном сворачивании и разворачивании, обобщении и конкретизации глагольного начала. Следует сказать, что глагольные категории проявляют себя здесь по-разному. На первый план выдвигаются категория времени (это отмечают исследователи) и категория вида, вступающие с инфинитивом в отношения сменяемости.

Серии 1а и 1б объединяются глаголом совершенного вида в форме прошедшего времени: *полетел (полетела)*. Совершенный вид выступает как знак начала текстовой серийности – здесь как бы запускается механизм обозначенного в заглавии действия. Многократный повтор формы прошедшего времени глагола служит средством утверждения значимости самого факта осуществления (осуществленности) конкретного действия.

В серии 1в сила отдельной глагольной формы «заковывается», нейтрализуется в инфинитиве, сворачивается в инфинитив, из которого далее может свободно развернуться практически любая форма, в том числе форма серийного начала*. Первые строки в 1а и 1в обнаруживают параллелизм: *Вот и дом полетел – Вот и камень* (в ином варианте тоже *дом полететь*). Можно рассматривать инфинитив в нетипичной для него позиции как заместитель формы изъявительного наклонения – в нашем случае формы прошедшего времени (так рассматривает подобные случаи Н.А. Николина**); кстати, сходным образом функционирует инфинитив в речи иностранцев, недостаточно хорошо владеющих русским языком, ср.: *я не знать = я не знаю, я не понимать = я не понимаю*). Тогда серия 1в – это как бы второй – с некоторым отклонением в форме вы-

* Ср. у Хармса в трактате «Сабля»: «Существительные слова рождают глаголы и даруют глаголам свободный выбор. Предметы, следуя за существительными словами, совершают различные действия, вольные как новый глагол» (Хармс Д. Полет в небеса. С. 434).

** «Инфинитив свободно замещает формы изъявительного наклонения в двусоставных предложениях, вытесняя тем самым граммы времени. Такое использование инфинитива характерно, например, для стихотворений Д. Хармса, см., например, стихотворение «Звонить – лететь», утверждающее «логику бесконечного небытия», которая последовательно освобождает предметы от власти времени» (Николина Н.А. Указ. соч.).

ражения – запуск механизма с того же места, но с расширением предметного континуума. Можно, однако, не сводить инфинитив к роли заместителя. Инфинитив как «предформа», как совокупность потенций существенно богаче конкретной реализации, и в таком контексте, как у Хармса, эта «предформа» обретает вневременную семантику, создает категориально-смысловую многослойность и разновекторность (ср. возможные «превращения», в пределах грамматической нормы и аномалии, глагола *полететь* в предложении *Вот и камень полететь: полетел, полетит, полетел бы, полечу, полетим ...*). Полагаем, что в этом случае в стихотворении, демонстрирующем «логику бесконечного небытия», более очевидна роль инфинитива в освобождении предметов от давления темпоральности. К сказанному добавим, что инфинитив, по существующим гипотезам (например, А.А. Потевни) – наиболее ранняя форма глагола (т. е. форма более древняя, чем личные глагольные формы), которая когда-то выделилась из именного слова. В употреблении типа: *Вот и камень полететь, Рука летать* – глаголы будто возвращаются к своей исходной сущности, как бы опредмечиваются. В этом просматривается, с одной стороны, языковая архаика, порождающая в стихотворении Хармса эффект присутствия древности, с другой – осуществление идеи о том, что глаголы, по выражению А. Введенского, «доживают свой век».

Двигаясь дальше по первой части, в серии 1г мы наблюдаем «освобождение» формы *летит*, т. е. реализацию инфинитива *полететь* в глагол несовершенного вида *лететь* в форме настоящего времени. В сериях 1д, 1е – вновь происходит сворачивание в инфинитив, но уже другой – глагол многократного действия *летать* – и затем – в 1ж, 1з – выведение из него и одновременно повторение формы *летит*.

В первой части движение от форм прошедшего времени к инфинитиву, затем – к настоящему времени с применением приема внутреннего склонения слова (*полететь* – *летать*) демонстрирует не ожидаемую читателем логику. Правда, нарушение согласования имен и действий во фразах с инфинитивом остается своего рода заявкой, попыткой изменения – эта часть стихотворения заканчивается грамматически правильными фразами. Текст структурируется здесь ясно выраженной (в воспроизведении корня *-лет-*, в повторе форм) серийностью, отклонения от которой носят слабопредсказуемый характер.

Вторая часть стихотворения подробно и интересно проанализирована А.А. Добрицыным*, поэтому рассмотрим ее кратко. Здесь 20 строк (29–48), каждая строка равна предложению; правда, пунктуационно это не оформлено в строках 6 (34) и 7 (35): *А. звенит Б. звенит*. Степень насыщенности глаголами во второй части выше – за счет того, что в строках 8, 9, 10, 13, 14, 15, 18 и 20 (всего в восьми строках) содержится по две глагольные словоформы, по-разному отражающие заглавие. Здесь глагольная серийность держится на большем числе единиц, на однородности, выражаемой в воспроизведении морфемы *звен-/звон-* (вновь использован прием внутреннего склонения), на видовом единстве глаголов (они все, в отличие от первой половины стихотворения, несовершенного вида – этим передается продолженность, протяженность действия, запущенного вначале), на повторе одних и тех же форм, в том числе впервые появившихся в первой части (*летит, летать*; повторяются словоформы *звенит, летит, летает*, инфинитивы *лететь, летать, звонить, звенеть*). Нарушение же серийности обнаруживается в том, что внутри макросерии второй части происходит непредсказуемая мена глагольных форм. Наблюдается движение от простых чередований, в которых слова меняются местами: *летит и звенит, звенит и летит*, к «нерегулярным» сочетаниям типа: *лететь, но не звонить, летает и звенеть* и т. д.; вслед за соединением *лёта* и *звона* в личных глагольных формах (*ТО летит и ТО звенит. Лоб звенит и летит. Грудь звенит и летит.*) происходит вытеснение этих форм инфинитивами. В последних восьми строках из 13 глаголов только 3 личные формы, а последние пять строк содержат исключительно инфинитивы. Здесь продолжается и, по сути, завершается расшатывание грамматики, заявленное в первой части – в начале сквозной серии глаголов. В финале этой серии наблюдается сгущение глагольной неопределенности, как результат полного исчезновения личных форм глаголов, и прямая перекличка с инфинитивным заглавием стихотворения: в заключительной части представлены оба глагола заглавия, причем в двух последних строках звучит, повторяясь, замыкая кольцо, первый глагол. Резонно предположить, что через такую именно глагольную метаморфозу выражается обретение «частями мира» – предметами, категориями – независимого, первозданного состояния, которое Жаккар определяет как «свободное

* Добрицын А.А. Указ. соч. С. 182–183.

от связей с окружающим миром». Возможно, более точно выразил это состояние сам Хармс: «Самостоятельно существующие предметы уже не связаны законами логических рядов и скачут в пространстве куда хотят, как и мы»^{*}.

**«ПОЭТИКА ЖИВОГО»:
СТИХОТВОРЕНИЕ ЕЛЕНЫ ШВАРЦ
«СМЯТЕНЬЕ ОБЛАКОВ»**

Так свет за облаками бьется...
(Е. Шварц. «Труды и дни монахини Лавинии»)

Лучше в небо давай упорхнем...
(Е. Шварц. «Элегии на стороны света. IV (западная)»)

Стихотворение «Смятенье облаков» написано в 1999 г. и принадлежит к зрелому периоду творчества Елены Шварц. Стихотворение представляется значимым для автора – об этом говорит включение его Е. Шварц в разные подборки своих стихов наряду с такими известными произведениями, как «Зверь-цветок», «Моисей и куст, в котором явился Бог», «При черной свече», «Трактат о безумии Божьем». Стихотворение «Смятенье облаков» существует в нескольких вариантах: оно публикуется как с делением, так и без деления на строфы, с незначительными различиями на уровне словарного состава, пунктуационного оформления, выбора прописной или строчной буквы в начале отдельных строк. Во всех случаях сохраняется посвящение *С. Ивановой* – поэту, художнику, автору литературных рецензий. Нами выбран вариант стихотворения, который включен в книгу: Шварц Е. Дикопись последнего времени. Новая книга стихотворений. СПб., 2001.

СМЯТЕНЬЕ ОБЛАКОВ

С. Ивановой

- I (1) На теплой выжженной траве
(2) Не час, не два,
(3) Не жизнь, не две...

^{*} Хармс Д. Сабля // Полет в небеса. С. 434.

- (4) Вздываясь кругло, облака ходили, будто корабли,
(5) И вдруг промчалось низко так
(6) Одно, дымящее, как танк,
(7) И унесло с лица земли.
(8) Кружась, смеясь, летела я
(9) В пустыню дикобытия,
(10) Как лист с дерев,
(11) Где нет дерев.
- II (12) Потом на облаке другом
(13) Я возвращалась в старый дом,
(14) Смотрела сверху на траву,
(15) Завидовала муравью,
(16) Что он не плачет.
(17) И муравей в траве привстал,
(18) И бронза щек его – кимвал,
(19) И сердца каменный кристалл
(20) В нем лязгал глухо и сверкал,
(21) Он ожерелье слез сухих
(22) Чужих перебирал.
- III (23) А я валялась в облаках,
(24) В стогах пышнейших,
(25) На бело-розовых полях
(26) Нежнейших,
(27) И, как дельфин, вращалась в них,
(28) В шафранных, апельсиновых,
(29) Набитых пеною густой,
(30) В их парусах, перинах...
- IV (31) На ярко-розовом клочке
(32) Повисла и носилась,
(33) В космический пустой карман
(34) Оно клонилось.
(35) И запах облаков пристал –
(36) Он стойкий, громкий, будто мухи.
(37) Он пахнет мокрой головой
(38) Отрубленной черемухи.

Стихотворение вполне укладывается в рамки поэтической концепции мира Елены Шварц. Анализ его на общем фоне созданного Шварц показывает, что мотивика, лексика, образный, риф-

мо-ритмический строй произведения заключают в себе немало характерного для ее манеры письма. Стихотворение, несомненно, обнаруживает и связи с широкой поэтической традицией. Рассмотрим для начала вкратце, какими нитями связывается стихотворение с произведениями самой Елены Шварц и русских поэтов разных поколений.

Собственно «облачный» мотив – один из сквозных в произведениях Шварц. В подтверждение этому можно привести строки из стихотворений разных лет, которыми создается многоликий образ облаков, сочетающий в себе контрастные оттенки, например: *Я буду фиолетовой и красной, Багровой, желтой, черной, золотой, Я буду в облаке жужжащем и опасном — Шмелей и ос заветный водопой* («Зверь-цветок»); *Так я до срока жила, но потом понесла от мрака Черное облако, и оно меня поглотило, И затмило мне свет* («Гостиница Мондехель»); *Шел человек, к его макушке Была привязана сверкающая нить, Витого снега бечева, – Чтоб с облаком соединялась Его больная голова* («Утро второго снега»); *Эй, облака, айда, братва, в Невы пустые рукава* — («Психогеография») и т. д. Эти стихи (и строки из выбранного стихотворения) перекликаются с многочисленными строками поэтов-предшественников: «Облако в штанах» (Маяковский); *Я ведь такой же, сорвался я с облака* (Хлебников. «Детуся! Если устали глаза быть широкими...») и *Драгоценные женские письма! Я ведь тоже упал с облаков* (Пастернак. «Божий мир»); «*Перерытые – как битвой Взрыхленные небеса...*» (Цветаева. «Облака»); *Облака встрепанный бок!..* (Пастернак. «Будущее! Облака встрепанный бок!..»); *Я говорила облакам: «Ну, ладно, ладно, по рукам», А облака – ни слова, И ливень льется снова* (Ахматова. «Еще об этом лете»); *Что же подделаешь, мы на земле / играем в людей. // А там – / убежища облаков, / и перегородки / снов бога* (Айги. «Тишина»)... Специального упоминания заслуживают проявления «облачной» темы (как частной и ведущей) у Л. Аронзон – поэта, несомненно, близкого Шварц: *Уходят облака / одно в другом за дикие ограды* («Сонет»); *вот тени птиц над полем словно мерный / полет колоколов, и облака / как бы с войны уходят, оставляя / луну пустую, длинную луну* («Август»); *Замолкни, лес, и облака / разбей, как тонкие стаканы, / на лунки тихого стекла / озер, увенчанных туманом* («Замолкни, лес...»); *Промелькнут стаи*

рыб в новолуние бед, / осветив облака, словно мысль о тебе («Все стоять на пути...»)*...

Говоря об особенностях своей поэзии, Е. Шварц называет себя «самым настоящим эклектиком» (правда, расширяя понятие эклектики до традиции). Она замечает в одном интервью: «У меня огромное количество влияний, я сверхчувствительный в этом смысле инструмент. Я запоминаю все стихи, которые слушала в своей жизни, то есть я их не буквально запоминаю. И подспудно у меня бывают прямые цитаты, которые я сама не замечаю. ... Я писала в прозе, что у меня можно найти любой предмет в стихах, но не только предмет, а почти любого поэта или направление литературное, так или иначе. При сохранении индивидуальности, что очень трудно... Вот в этом главный фокус... В эклектике в сочетании с индивидуальностью». И далее: «У меня все переплетено со всем»**. Выбранное нами стихотворение, соотносясь с поэтическим прошлым на уровне ключевого образа облаков, обнаруживает и более глубокие отношения с традицией. Просматривается – возможно, не бесспорная – близость с пушкинским «Пророком», общий смысл которого – преображение, прозрение поэта-пророка, приобщение его к высшему знанию. У Пушкина герой, который влачил в мрачной пустыне (цсл. *влачиться* – ‘вести мучительную, тягостную жизнь’), являющийся ему с небес, спускающийся к нему на землю серафим (первоначальное значение – ‘пламенеющий, горящий’), происходящее вслед за этим преображение героя. В стихотворении Шварц пребывающая в безрадостной пространственно-временной среде героиня, резко меняющие ее судьбу, поднимающие ввысь «жители» небесных полей – облака (напомним, одно, *дымящее*), обретение героиней в расширившихся рамках бытия нового опыта (в том числе эмоционального), обострение у нее чувств. Определенная созвучность наблюдается с таким загадочным стихотворением, как «Недоносок» Баратынского. Вот отдельные строки из него: *И, едва до облаков Возлетев, паду, слабея; Знаю: рая за их [облаков] волнами, И ношусь, крылатый вздох, Меж землей и небесами; Обращусь ли к небесам, Оглянуся ли на землю...*

* Ср. также: *Клубясь, клубились облака, / светлела звездная река* («Напротив низкого заката...»); *Вот на листьях ручей. А над ним облака, облака* («Все ломать о слова...»); *а тучи в облаках / к над-берегу сбиваются и тонут* («Лицо – реке...»); *Всплыло перистое облако. / По лесной воды затонам царской лилии – Офелии – / Лебедь плавает бутонем* («Лебедь») и т. д.

** «Контекст-9»: Литературно-философский альманах. № 5. М., 2000. С. 320, 322.

Можно провести и иные параллели. Например, образ *пустыни дикобытия*, подробнее о котором ниже, вызывает ассоциации с произведениями Блока, Хлебникова и др., в которых просматривается характерное для поэзии Серебряного века представление о «диком» начале: *Там – дикий сплав миров, где часть души вселенской Рыдает, исходя гармонией светил* (Блок. «Нет, никогда моей, и ты ничьей не будешь...»); *О, дикое небо, быть Ермаком, Врага Кучума убивать* (Хлебников. «Любовь приходит страшным смерчем...»). Слово-образ *муравей* (*И муравей в траве привстал*), а также появляющиеся в конце стихотворения Шварц *мухи* (в общем не редкие у поэта, выступающие здесь как образ сравнения: *И запах облаков ... стойкий, громкий, будто мухи*) вызывают в памяти по крайней мере «энтомологические» мотивы в поэзии Н. Олейникова – его стихи из жизни насекомых (мух, тараканов, бабочек, блох и т. п.). Ср. в стихотворении «Муха»: *Бывало, возьмишь микроскоп, На муху направишь его – На щечки, на глазки, на лоб, Потом на себя самого*. Или в стихотворении «Служение науке»: *Я увеличиваю бабочку увеличительным стеклом – Строенье бабочки меня интересует. ... Любовь пройдет. Обманет страсть. Но лишена обмана Волшебная структура таракана. ... Зовут меня на новые великие дела Лесной травы разнообразные тела: В траве жуки проводят время в занимательной беседе, Спешит кузнецик на своем велосипеде; Запутавшись в строении цветка, Бежит по венчику ничтожная мурашка... И я, моля, сжимаю руки, Гляжу на травы, не дыша... Но бьет тимпан! Над служителем науки Восходит солнце не спеша* (заметим, что *тимпан* сродни *кимвалу*: это древний ударный музыкальный инструмент, род медных тарелок). При очевидной переключке тональность сближающихся строк, конечно, различна.

Выявление всех текстов, так или иначе повлиявших на автора при создании стихотворения «Смятенье облаков», всех собственных произведений Шварц, с которыми созвучно стихотворение, может стать предметом отдельной работы. Поэтому далее мы сосредоточимся на том, каким образом именно в этом стихотворении Шварц, обладающем всеми признаками связного, целостного, самостоятельного художественного текста, раскрывается идея преобразования человека, его иновоплощения, преодоления им инерции бытия. Для этого остановимся преимущественно на особенностях лексического состава стихотворения и характере контекстного взаимодействия слов.

Знакомясь со стихотворением, читатель, не «летающий глазами по строке», по выражению А. Белого, в общем не ощущает каких-либо серьезных семантико-стилистических препятствий, так как основа стихотворения – это общеупотребительная лексика русского языка, преимущественно нейтральная. Комментарии требуют, возможно, лишь отдельные слова, например, неологизм *дикобытие* в сочетании *пустыня дикобытия* (9 строка). Это – сложное слово, созданное по аналогии с философским понятием *инобытие*, то есть ‘иная, другая форма бытия, существования чего-н.’. Заменяя *ино* на *дик*, поэт, по сути, конкретизирует форму бытия и даже дает ей оценку. *Дикий* – это ‘находящийся в естественном, первозданном состоянии, не преобразованный деятельностью человека, природный’, поэтому *дикобытие* – это в общем смысле естественно-первозданная форма бытия, а *пустыня дикобытия* – место ее распространения, в контексте стихотворения – космос. К этому можно добавить, что слово *дикий* имеет и значение ‘странный, необычайный’ (что вполне созвучно фантастичности сюжета), а также ‘глухой, мрачный, пустынный’, что усиливает в сочетании *пустыня дикобытия* семантику пустынности, космической пустоты и придает ему некое угрожающее начало (суть этого образа передается и его звуковым обликом – повтором гласного [ы]). Добавим, что слово *дикобытие* перекликается со словом *дикопись*, выбранным Шварц в качестве опорного компонента заглавия книги стихов (ср. общеупотребительные *гладкопись*, *звукотпись*, *скоротпись* и т. п.^{*)}). Эти слова расширяют гнездо слов русского языка с первой частью *дик*, включающее небольшое число лексических единиц (*дикорос* – дикорастущее полезное растение, *дикорастущий*, *дикоплодный*^{***}).

Кимвал (18 строка), напомним, – древний музыкальный инструмент в виде двух медных тарелок или чаш, издающих при уда-

* Здесь и далее толкования слов даются в основном по изд.: Большой толковый словарь русского языка / Под ред. С.А. Кузнецова. СПб., 1998.

** Ср. также неологизм Игоря Терентьева *давнопись*, использованный им в стихотворении «Кручёных»: *Щенок не любит купаться Кто пишет давнописью А я делаю на сцене И то и другое.*

*** В этот ряд входит и устар. *дикомыть* – ‘ловчая птица, перелинявшая (перемытывшаяся) на воле, в диком состоянии’. Слово, в виде *дикомыть*, встречается у Есенина в «Песни о Евпатии Коловрате»: *А пойдёмте, бойцы, ловить кречетов, Отошлем дикомыта с потребою к царю: Чтобы дал нам царь ответ в сечи той, Чтобы не застил он новоградскую зарю.*

ре друг о друга резкий звенящий звук. Слово нечасто встречается в художественной речи*, обычно используется в сочетании *кимвал бряцающий, звенящий* ('о пышной, торжественно звучащей, но малосодержательной речи'; восходит к библейскому выражению *медь звенящая и кимвал бряцающий***). В стихотворении Шварц слово употреблено в образном контексте: *бронза щек его* [муравья] – *кимвал* (метафора основана, полагаем, на внешнем уподоблении щек муравья блестящим тарелкам кимвала). Слово *кимвал* имеет очевидный книжный оттенок. Книжную окраску привносит в текст и устаревшая форма *дерев* (родительный множественного, 10–11 строки).

Тезаурус знаменательных слов стихотворения (если составлять его по методике М.Л. Гаспарова) включает 87 единиц: 34 существительных (41 словоупотребление – за счет неоднократного повтора некоторых слов), 18 прилагательных, 6 наречий (три из них соотносимы напрямую с прилагательными: *кругло, низко, глухо*, три – нет: *вдруг, потом, сверху*), 19 глаголов, плюс 4 причастия, 3 деепричастия (26 глагольных форм), 3 личных местоимения (13 словоупотреблений).

Существительные, формирующие предметно-понятийную картину стихотворения, распределяются по группам, среди которых наиболее представительна совокупность конкретных «природных» слов – обозначающих предметы земного и небесного миров: *трава, дерево, муравей, дельфин, облако (облака)* и др. (из иных слов – наименования, связанные со временем: *час, жизнь*, пространством: *пустыня, поля*; большая часть существительных используется в составе тропов, например, обозначения рукотворных предметов: *корабль, танк, паруса*). Именно природная лексика включает в себя повторяющиеся слова: связанные с ближним – земным миром: *трава* (3 раза), *муравей* (2), форма *дерев* (2) и – небесной сферой: ключевое слово-образ *облако*. Центральное положение этого слова, его сюжетообразующее начало подчеркиваются повтором имени: кроме употребления в составе заглавия оно используется автором еще 4 раза (через сходные текстовые промежутки – в 4, 12, 23 и 35 строках). Это придает

* См. у Блока: *Но уж над горными провалами На дымно блестящий утес Ты не взбежишь, звеня кимвалами, В венке из диких красных роз* («Мы подошли – и воды синие...»).

** Ср. у Рылеева в стихотворении «К временщику» прилагательное *кимвальный*: *Что сей кимвальный звук твоей мгновенной славы*.

стихотворению цельность, смысловое единство, фиксирует повороты сюжета. Кроме того, как контекстуальный заменитель слова *облако* выступает в стихотворении и существительное *клочок* (см. строки 31–34). Ср.: *А я валялась в облаках – ... На бело-розовых полях – и: На ярко-розовом клочке Повисла и носилась*. Слова *облако* и *клочок* обнаруживают, кроме семантической, также сочетаемостную близость (*бело-розовых полях – ярко-розовом клочке*) и звуковое сходство (*облаках – клочке: [лак] – [лач]*).

Прилагательные в стихотворении почти исключительно качественные, в том числе внешнего качества. Это, например, цветочные прилагательные, тяготеющие семантически к светлой, «радостной» части спектра: *бело-розовый, ярко-розовый, шафранный, апельсиновый*.

Обращает на себя внимание соотношение глаголов и прилагательных, передающих, с одной стороны, динамику, с другой – картинность текста. Динамика моделируемого в стихотворении художественного мира (динамика как отсутствие покоя) задается уже заглавием: здесь в метафорическом сочетании используется единственное в стихотворении отглагольное существительное *смятенье* ('сильное волнение, возбуждение, тревога'). В самом тексте насыщенность движением, действием передается глагольными формами, среди которых существенную часть составляют именно глаголы движения. Они соотносятся прежде всего с активным началом – ключевым образом облаков: *облака ходили; промчалось ... одно; унесло с лица земли* (этот фразеологизм – модификацию выражения *стереть с лица земли* – можно истолковать как 'переместило, увлекая силой своего движения'), а также с субъектом повествования, активность которого «второго порядка», производная: *кружась ..., летела я; я возвращалась; ... вращалась; я носилась*. Основное действие в стихотворении-воспоминании разворачивается во временном плане прошлого, поэтому большая часть глаголов выступает в форме прошедшего времени.

Местоименная группа представлена разными формами личных местоимений *я, он (его, в нем), оно, они (их, в них)*, которые выступают преимущественно как обозначения субъекта повествования и заменители слова *облако*. Замечено, что поэзия Е. Шварц четко делится «на стихи, написанные от первого лица, и

от других лиц, личин и ликов, порожденных ее фантазией»*. Рассматриваемое стихотворение относится к произведениям первого рода: оно написано в форме монолога-рассказа о произошедшем с героиней и носит выраженный личный характер. Как говорилось, стихотворение имеет посвящение: оно адресовано Светлане Ивановой, которую Шварц относит к числу интересных молодых поэтов. Посвящение как элемент предтекстовой части произведения придает ему некую диалогичность: поэт и тот, кому стихотворение предпослано (в данном случае тоже поэт), вступают друг с другом в диалог на уровне поэтического слова. Обращенность стихотворения не в пространство, а к конкретному лицу по-особому его окрашивает: возникают естественные в «разговорном жанре» эллипсисы, паузы, меняющиеся темп речи, эмоциональность и т. п. Эллипсисы, в частности, наблюдаются в отношении местоимений. Пропуски их обнаруживаем в строках 7, 35: *И вдруг промчалось низко так Одно, дымящее, как танк, И унесло <меня> с лица земли; И запах облаков пристал <ко мне>*.

В стихотворении отмечается обилие служебных слов. Из них акцентированы предлог *в* и союз *и* (7 раз из 9 союз начинает строку, в строках 17–19 носит анафорический характер).

Стихотворение содержит в себе столь характерное для многих произведений Шварц фантастическое начало: достаточно ясно просматриваемая сюжетная канва его связана с приключением, путешествием героини, преодолевающей чудесным образом земное притяжение, прорывающейся из мира ближнего в мир дальний (заметим, путешествием во сне или в представлениях, видениях – в воображении, раскрепощенном состоянии глубокой расслабленности или, напротив, глубокой сосредоточенности, например медиумическим состоянием). На основе такой сюжетности по-новому раскрывается идея «небесного озарения земной жизни» (Ф. Сологуб) – идея преображения, возможности иного осуществления, воплощения себя через преодоление бескрылости, привычного, сдерживающего начала. Наряду с этим проводится мысль о пересечении, взаимосвязи миров земного и небесного, нижнего и верхнего, реального и фантастического (до исчезновения грани между ними). Причем от читателя не

* Иванова Светлана. Сочинения Елены Шварц // Еженедельный журнал НА ДНЯХ. СЛОВЕСНОСТЬ. НОВИНКИ // http://ej.ru/048/na_dniah/litera/4var3/index.html (17.04.2003).

ускользает авторское видение разных миров в их амбивалентной сущности, постигаемой при погружении в них, перемещении из одного в другой.

Композиционное членение стихотворения подсказано одним из его опубликованных вариантов, в котором выделяются четыре части (в тексте статьи они обозначены римскими цифрами). Впрочем, мы вполне допускаем возможность иного деления стихотворения, например, рассмотрения как самостоятельных частей первых трех строк (завязка) и последних четырех (развязка). Рассказ о путешествии туда – обратно начинается короткое вступление, своего рода зачин, оформленный в виде чистой пространственно-временной рамки (где? – *на ... траве*, сколько времени? – *не час, не два...*). Использованный здесь прием повторяющегося отрицания при односложных темпоральных существительных и числительных (*Не час, не два, Не жизнь, не две*) привносит семантику гипербализованной, близкой к вечности длительности пребывания в одиночестве в названном локусе – *на теплой выжженной* (повидимому, солнцем) *траве*, как бы в состоянии ожидания событий. Эту семантику углубляют наблюдаемый здесь эллипсис и поставленный знак многоточия. Причем эллипсис, активизирующий внимание читателя, допускает подстановку разных слов действия, а точнее «бездействия» (<я лежала, находилась, пребывала, валялась, дремала, спала, была в забытьи>, возможно, <лежала и бездумно смотрела в небо>); иначе говоря, отсутствие ограниченно-го формой и смыслом словесного знака (знаков) порождает здесь множественность смыслов.

Резкая смена событий, подготавливаемая картиной ходящих облаков, обозначается сочетанием наречия *вдруг* с союзом *и*, имеющим семантику полной, совершенной неожиданности. Происходит легкое, свободное перемещение героини из ближнего мира в дальний (легкость передается сравнением ее с древесным листом: *летела я ..., как лист* дерев), как бы обретение ею «облачных» свойств, форм: ср. корневой повтор: *кругло*, облака ходили – *кружась ...*, летела я, дополняемый звуковым повтором: *кругло – вдруг – кружась*. Смена статики динамикой в расширяющемся пространстве, замедленной интонации стремительностью передается переходом от безглагольности к глагольности описания: в виде собственно глаголов *ходили, промчалось, унесло, летела*, а также причастий и деепричастий (всего 8 форм на 9 строк). Идея переменчивости,

оживления выражается и в смене начальной внеэмоциональности последующей положительной эмоциональностью: *смеясь*, летела я.

Вместе с тем область небесного не дается как целиком и однозначно понятная, позитивная: с одной стороны, вполне благородное традиционное уподобление облаков кораблям, с другой – сравнение облака с дымящим танком, образ пустыни дикобытия, где нет деревьев. Этим обозначается, как кажется, загадочное, таинственное в космическом мире, впрочем, не обнаруживающее прямой опасности для героини.

Сигналом очередного сюжетного поворота, появления новой картинки в начале второй части опять становится наречное слово: *Потом* на облаке другом Я возвращалась в старый дом (по законам жанра, за кадром остается момент перемещения с облака на облако). Здесь действие замедляется, пространство сужается: взгляд из верхнего, небесного мира фокусируется в одной точке нижнего – земного (примета которого – трава – возникает вновь), на мельчайшем живом существе – муравье. Вполне традиционный образ труженика муравья оказывается в центре этой части и дается крупным планом. Детализированный, метафоризованный образ муравья создается как бы видением его через увеличительное стекло (*И муравей* в траве *привстал*, *И бронза щек* его – *кимвал*), и даже через рентгеновский аппарат (*сердца* каменный *кристалл* В нем лязгал глухо и сверкал). Муравей выступает символом обыденной деятельности (которая достойна зависти: *завидовала* муравью, Что он не плачет), и, как кажется, бездушности, свойственной запрограммированному существу (у муравья лязгающий *каменный кристалл сердца*). Поэтическое клише – генитивная метафора *ожерелье слез* здесь оживляется оксюмороном *слез сухих*^{*}. В этой части стихотворения сложный эмоциональный фон создается мотивом возвращения в старый (вероятно, родной) дом и семантикой плача, слез, лязганья (значение глагола *лязгать* – ‘издавать звонкий, скрежещущий звук’ – подготавливается в рамках миниатюры о муравье словом *кимвал*). Обращает на себя внимание анафорический союз *и*, начинающий три следующих друг за другом простых предложения в рамках сложного: *И муравей ... И бронза ... И сердца...* (к этим строкам притягивается строка из заключительного четверостишия *И запах облаков пристал*) – и создающий

* Ср. в стихотворении Шварц «Времяпровожденье 3»: *Сколько слез! Сколько жемчуга! Надо глотать их!*

здесь, в совокупности с иными средствами, неторопливо-риторический тон повествования. Этот фрагмент выделяется и своей инструментовкой: в первой его строке акцентируется сонорный [р] (муравей в траве привстал) и затем повторяется (бронза, сердца ... кристалл, сверкал, ожерелье, перебирал), как бы подчеркивая неподдельную серьезность, суровость муравья*.

Третья часть стихотворения строится по контрасту со второй; она и начинается противительным: *А я*, в отличие от муравья, *валялась в облаках*. Глагол *валяться* употреблен, как кажется, в контаминированном, совмещенном значении. С одной стороны, *валяться* – это разг. ‘лежать, бездельничая, небрежно развалившись’ (это значение как раз подчеркивается контрастом с деятельным муравьем); с другой стороны, *валяться* – ‘переворачиваться, перекачиваться с боку на бок’ (например, *валяться в снегу, по земле*; данное значение актуализируется благодаря ‘тесноте стихового ряда’ – влиянию последующего глагола *вращаться*: *Я, как дельфин, вращалась*). Картины, которые рисуют свободно порхающую, в отвлечении от земных забот, героиню, окрашены в светлые, радостные, солнечные тона (хотя солнце как таковое не называется). Светлый эмоциональный фон, связанный с остротой зрительных – цветовых – и осязательных ощущений, складывается из семантики и грамматики (формы превосходной степени) эпитетов: *бело-розовых, шафранных, апельсиновых*, в заключительной части – *ярко-розовом; пышнейших, нежнейших, набитых пеною густой*. Следует сказать, что цветовое оформление этой картины наиболее выразительно: цветовой центр стихотворения возникает почти неожиданно, в общем контрастируя с предыдущими его фрагментами. Например, в первой части цвет почти не выражен, если не считать слов, опосредованно его передающих: *выжженная трава* – поблекшая, выцветшая (то есть лишенная цвета, утратившая его), *дымящее облако* – серо-черное. В таком резком переходе от бесцветного к яркому, красочному, в цветовых метаморфозах тоже обнаруживается проявление живого, переменчивого начала в модели мира, изображаемой в стихотворении.

Динамика передается в этом фрагменте глаголом *вращаться* (‘обращаться вокруг своей оси; двигаться вокруг чего-л.’). Он развивает в стихотворении не просто идею движения, но движения

* Сквозь строки с анафорическим *и* также проступает фактура пушкинского «Пророка», в частности: *И сердце трепетное вынул – И сердца каменный кристалл*.

по кругу, выраженную ранее: ср. вздуваясь *кругло* – *кружась*..., летела – *вращалась*. При этом данный глагол причудливо связывается на звуковом уровне с признаковым словом: *вращалась* – *шафранных*. Метафорика здесь оттеняет близость небесного и земного миров: облака уподобляются *стогам, полям, перинам*. Отдельной своей частью она также возвращает читателя к началу стихотворения: там *облака ходили, будто корабли*, здесь я ..., *как дельфин, вращалась в них ... В их парусах*. Сравнение героини с дельфином, образ которого имеет исключительно положительный ореол, добавляет светлой краски в общую картину. Рассматриваемый фрагмент завершается, как и вступительная часть стихотворения, многоточием. Однако здесь оно, поддерживая семантику рассмотренных глаголов несовершенного вида, подчеркивает длительность иного порядка – состояние безмятежной круговерти, которое испытывала в небесах героиня.

Заключительные восемь строк стихотворения (31–38) еще продолжают рассказ о небесном приключении: *На ярко-розовом клочке повисла и носилась* (ср. в начале: *унесло с лица земли*). Однако здесь вновь возникает мотив опасности: *пустыня* дикобытия получает продолжение в образе космического *пустого* кармана. Этот образ можно интерпретировать как своего рода бездонную черную дыру, которая способна поглотить любую материю без остатка и которой героиня избежала (побывала ‘бездны мрачной на краю’). В предпоследних четырех строках (31–34) отмечается грамматическая «аномалия» – нарушение согласования слов: предикативное сочетание *оно клонилось* соотносимо в рамках предложения со словом *клочок*, но фактически согласуется с доминантным словом *облако*. Такой поэтический прием «первичного остранения», порождая в тексте новые синтактико-смысловые связи, несомненно, задерживает на себе внимание читателя, усиливает его. Финал рассказа (строки 35–38) – едва ли не самая загадочная его часть. Запах облаков, воспринятый обострившимся обонянием героини, – это живой след события, это, по сути, свидетельство его реальности (либо глубокой прочувствованности на грани сознания – подсознания). Событийная «явь» подчеркивается качественной характеристикой запаха облаков, его одушевлением через сравнение с «земными» мухами и с также одушевленной черемухой. Обратим внимание здесь на не лишенный драматичности образ *головы отрубленной черемухи* (которой как бы оборачивается облако), вклю-

ченность словоформы *мухи* в форму *черемухи*, звуковые сближения слов *громкий – мокрой – черёмухи*, которыми подчеркивается единство образа. Кстати, в сочетании *стойкий, громкий, будто мухи – громкий* можно понимать как сильный и, возможно, назойливый, напоминающий о себе. Сему стойкости запаха усиливает корневая тавтология и смена глагольной формы прошедшего времени глаголом настоящего времени: *запах* облаков *пристал ... Он пахнет*. Завершающие стихотворение строки возвращают к его началу: именно приставший, сохраняющийся запах облаков вызывает по ассоциации у героини воспоминание о том, как все начиналось и происходило, как она заглянула за грань и вернулась. При этом ощущается оттенок недосказанности: произошедшее таково, что оно в виде воспоминаний-образов еще долго будет давать о себе знать и, возможно, породить желание нового полета.

Небольшое стихотворение Е. Шварц, представляющее собой сплав реальности и фантастики, похожее на красочное сновидение, – как организм, в котором все живет и дышит. Стихотворение обнаруживает многомерные – отчетливые и мерцающие – связи с другими текстами, как бы оживляющие те тексты и расширяющие перспективу этого. Стихия живого заключена и в общей динамичности сюжетной коллизии, и в переходах от пассивного к активному и наоборот. Смена действий, красок, эмоций передается словом привычным и новым, в его прямом и преобразованном, превращенном виде, в совмещении, переплетении смыслов, в многообразных связях, сближениях слов друг с другом. Живое начало проявляется, конечно, и в ритмических смещениях, в переходе от рифмованного ямба к нерифмованному, характерном для стиля поэта.

Творчество Елены Шварц представляет собой необъятное поле для толкований и вызывает разноречивые отклики*. Предложенная в статье лингвопоэтическая интерпретация одного из стихотворений Шварц подтверждает, полагаем, оценку ее творчества как явления яркого, мистериального, как «поэзии метаморфозы» (Е. Изварина).

* См., например: Колкер Юрий. О стихах Елены Шварц // Литературная газета. 10, 11 марта 1998; Изварина Евгения. Поэзия метаморфозы (рецензия на книгу: Елена Шварц. Стихотворения и поэмы. СПб.: ИНАПРЕСС, 1999. – 512 с.) // http://www.art.uralinfo.ru/LITERAT/Ural/Ural_05_2000_16.html; Барсов Арсений. Голая королева (рецензия на книгу стихов Елены Шварц «Дикопись последнего времени») // <http://folioverso.2hearts.ru/misly/misly1/golaia.html> (30.04.2002); Иванова Светлана. Указ. соч.

ИЗБРАННЫЕ НАУЧНЫЕ ТРУДЫ Л. Л. ШЕСТАКОВОЙ

Монографии, учебные пособия, словари

1. Русская авторская лексикография: Теория, история, современность. М.: Языки славянских культур, 2011. – 464 с.
2. Русская авторская лексикография XIX–XX веков: Антология / Сост. Е.Л. Гинзбург, Ю.Н. Караулов, Л.Л. Шестакова. Отв. ред. Ю.Н. Караулов. М.: Азбуковник, 2003. – 512 с.
3. Русская писательская лексикография: Учебное пособие / Отв. ред. Н.А. Фатеева. М.: ГАСК, 2007. – 90 с.
4. Самовитое слово / Словарь русской поэзии XX века. Пробный выпуск: А – А-ю-рей / Сост.: В.П. Григорьев, А.В. Гик, Л.И. Колодяжная, Т.Е. Реутт, Н.А. Фатеева, Л.Л. Шестакова. Отв. ред. В.П. Григорьев. М.: Изд-во «Русские словари», 1998. – 158 с.
5. Словарь языка русской поэзии XX века. Т. I–V / Сост.: В.П. Григорьев, Л.Л. Шестакова, Л.И. Колодяжная, А.С. Кулева, В.В. Бакеркина, А.В. Гик, Т.Е. Реутт, Н.А. Фатеева. Отв. ред. В.П. Григорьев, Л.Л. Шестакова. М.: Языки славянской культуры, Знак, 2001–2013.
6. Собственное имя в русской поэзии XX века: Словарь личных имен / Сост. В.П. Григорьев, Л.И. Колодяжная, Л.Л. Шестакова. Отв. ред. В.П. Григорьев, Л.Л. Шестакова. М.: Азбуковник, 2005. – 448 с.
7. Краткий словарь политического языка / Сост. В.В. Бакеркина, Л.Л. Шестакова. М.: Аст – Астрель, Русские словари, 2002. – 288 с.

Научные статьи

8. Лингвистический анализ стихотворения А.С. Пушкина «Пророк» // Русский язык в школе. 1977. № 3. С. 77–81.
9. Языковое выражение темы поэта и поэзии в стихотворениях М.Ю. Лермонтова // Русский язык в школе. 1978. № 6. С. 70–76.
10. Наименования поэта в русской поэзии второй половины XVIII – первой половины XIX в. // Русский язык в школе. 1979. № 5. С. 73–78.
11. Содержание и особенности поэтической речи Н.М. Языкова // Русский язык в школе. 1983. № 2. С. 63–69.
12. Стихотворение Н.А. Некрасова «Поэт и гражданин» // Русский язык в школе. 1986. № 5. С. 58–66.
13. Поэтическое наследие И.С. Тургенева. Триптих «Вариации» // Русский язык в школе. 1993. № 2. С. 69–76.
14. Гражданская лирика А.Н. Плещеева // Русский язык в школе. 1993. № 5. С. 56–61.
15. Элегическая поэзия Евгения Баратынского // Русский язык в школе. 1994. № 2. С. 60–67.
16. «Рукой Грибоедова ... водил сам русский язык» // Русский язык в школе. 1995. № 1. С. 51–58.
17. *Геополитика*: семантика и функционирование слова в меняющихся социально-политических условиях // Русистика сегодня. 1995. № 4. С. 116–127.
18. Языковые приемы формирования текста в поэзии Е. Баратынского (на материале элгии «Разуверение») // Язык как творчество: К 70-летию В.П. Григорьева. Сб. научных трудов. М., 1996. С. 118–125.
19. Из книги Е. Баратынского «Сумерки» // Русский язык в школе. 1997. № 6. С. 73–78.

20. Авторский словарь в аспекте лексикографической типологии // Русистика сегодня. 1998. № 1–2. С. 41–52.
21. Краткий словарь политического языка (к реализации проекта) // Русистика сегодня. 1998. № 1–2. С. 165–178 (в соавторстве с В.В. Бакеркиной).
22. Из поэтического наследия Осипа Мандельштама // Русский язык в школе. 1998. № 6. С. 60–64.
23. К функционально-семантической характеристике слова: *легитимный* – *легитимность* // Семантика языковых единиц. Докл. VI междунар. конфер. Т. 1. М., 1998. С. 229–231 (в соавторстве с А.Ф. Яковлевой).
24. Сатира «К временщику» в творческой и политической биографии К.Ф. Рылеева // 170 лет спустя... Декабристские чтения 1995 года. Статьи и материалы. М., 1999. С. 119–132.
25. Имя собственное *Пушкин* и его производные в Словаре русской поэзии XX века «Самовитое слово» // Пушкин и поэтический язык XX века. Сб. статей, посв. 200-летию со дня рождения А.С. Пушкина. М., 1999. С. 297–309 (в соавторстве с В.П. Григорьевым, Л.И. Колодяжной).
26. Две «Весны» Евгения Баратынского // Русский язык в школе. 2000. № 2. С. 59–65.
27. Библиографические материалы по авторской лексикографии // Вестник международного славянского университета. Серия «Филология». Т. 3. № 1. Харьков, 2000. С. 18–31.
28. Пушкинские словари в истории писательской лексикографии // Пушкин как символ русской культуры: Сб. статей. М., 2000. С. 144–149.
29. Поэтический язык в лексикографической интерпретации // Текст. Интертекст. Культура: Сб. докладов междунар. научн. конфер. (Москва, 4–7 апреля 2001 г.). М., 2001. С. 482–494.
30. Осип Мандельштам. «Сестры тяжесть и нежность, одинаковы ваши приметы...» // Русский язык в школе. 2001. № 2. С. 69–75.
31. Идиостиль О. Мандельштама сквозь призму поэтического словаря // Структура текста и семантика языковых единиц: Сб. научных трудов. Калининград, 2001. С. 144–154.
32. К вопросу о слове языка С.Т. Аксакова // Аксаковские чтения: духовное и литературное наследие семьи Аксаковых. Материалы междунар. научно-практич. конфер. (28–29 сентября 2001 г.). Ч. I. Уфа, 2001. С. 114–115.
33. Язык русской поэзии в словарном представлении // Язык. Культура. Словари: Материалы IV междунар. школы-семинара. Иваново, 2001. С. 58–60.
34. Поэтика и лексикография // *Linguistische Poetik* / Swetlana Mengel, Valentina Vinogradova (Hrsg.). Hamburg: Verlag Dr. Kovač, 2002. P. 440–466.
35. Имена собственные как маркеры национальной культуры в русском поэтическом языке (по материалам «Словаря языка русской поэзии XX века») // Межкультурная коммуникация и проблемы национальной идентичности: Сб. научных трудов. Воронеж, 2002. С. 92–97.
36. Статьи НАЧАЛО и КОНЕЦ в «Словаре языка русской поэзии XX века» // Логический анализ языка. Семантика начала и конца: Сб. статей / Отв. ред. Н.Д. Арутюнова. М., 2002. С. 401–410 (в соавторстве с В.П. Григорьевым, Л.И. Колодяжной).
37. Имена собственные в словарях языка писателей // Поэтика. Стихосложение. Лингвистика / К 50-летию научной деятельности И.И. Ковтуновой. М., 2003. С. 123–141.
38. *Гармония*: слово в поэтическом гипертексте и отдельном стихотворении // Логический анализ языка. Космос и хаос: концептуальные поля порядка и беспорядка: Сб. статей / Отв. ред. Н.Д. Арутюнова. М., 2003. С. 603–612.

39. «Размах величественных далей...» (О рассказе К. Паустовского «Ильинский омут») // Русский язык в школе. 2003. № 4. С. 64–73.
40. Писательская лексикография: современное состояние и тенденции развития // Русистика на пороге XXI века: проблемы и перспективы: Материалы междунар. научн. конфер. (Москва, 8–10 июня 2002 г.). М., 2003. С. 221–224.
41. Поэтический язык Марины Цветаевой в лексикографическом представлении // Марина Цветаева: Эпоха, культура, судьба: Десятая цветаевская междунар. научно-тематическая конфер. (Москва, 9–11 октября 2002 г.): Сб. докладов. М., 2003. С. 365–375.
42. О. Мандельштам. «Возьми на радость из моих ладоней...» // Русский язык в школе. 2003. № 6. С. 65–71.
43. «Я иду дорогой скорбной...»: Из Киммерийской лирики М. Волошина // Структура текста и семантика языковых единиц: Сб. научных трудов. Калининград, 2003. С. 30–39.
44. Язык русской прозы в словарном описании // Алфавит: Строение повествовательного текста. Синтагматика. Парадигматика. Смоленск, 2004. С. 275–283.
45. Личные имена в рифмах Марины Цветаевой (по материалам словаря «Собственное имя в русской поэзии XX века») // Чужбина, Родина моя! Эмигрантский период в жизни и творчестве М. Цветаевой. XI Междунар. научно-тематическая конфер. (Москва, 9–11 октября 2003 г.): Сб. докладов. М., 2004. С. 441–453.
46. Художественная модель мира в словаре поэтического языка: к интерпретации фрагментов (по материалам «Словаря языка русской поэзии XX века») // Русский язык сегодня. Вып. 3: Сб. статей. М., 2004. С. 330–338.
47. Поэтический язык Е.А. Боратынского в словарях разных типов // Новые страницы боратыноведения: К 200-летию Е.А. Боратынского. Сб. материалов междунар. научн. конфер. (Тамбов, 6–9 июня 2000 г.). Тамбов, 2004. С. 231–240.
48. «Поэтика живого»: стихотворение Елены Шварц «Смятенье облаков» // Поэтика исканий, или Поиск поэтики: Материалы междунар. конференции-фестиваля «Поэтический язык рубежа XX–XXI вв. и современные литературные стратегии». М., 2004. С. 346–355.
49. Из наблюдений над поэтикой произведений Николая Федорова // Философия космизма и русская культура: Материалы междунар. научн. конфер., посв. 100-летию со дня смерти Н. Федорова (Белград, 23–25 октября 2003 г.). Белград, 2004. С. 157–163.
50. Идея красоты в поэзии Евгения Баратынского // Логический анализ языка. Языки эстетики: Концептуальные поля прекрасного и безобразного: Сб. статей / Отв. ред. Н.Д. Арутюнова. М., 2004. С. 397–414.
51. Семантика *второго* в поэтическом языке // Логический анализ языка. Квантификативный аспект языка: Сб. статей / Отв. ред. Н.Д. Арутюнова. М., 2005. С. 549–559.
52. Интернет-словари русского поэтического языка // Лексика, лексикография, терминография в русской, американской и других культурах: Материалы VI Междунар. школы-семинара (Иваново, 12–14 сентября 2005 г.). Иваново, 2005. С. 231–240.
53. Лексемы гнезда «разум» в словарях языка А.С. Пушкина и М. Цветаевой // Стихия и разум в жизни и творчестве Марины Цветаевой. XII Междунар. научно-тематическая конфер. (Москва, 9–11 октября 2004 г.): Сб. докладов. М., 2005. С. 419–426.
54. Заглавие и его связи с текстом в словарном отражении // Поэтика заглавия: Сб. научных трудов. М.; Тверь, 2005. С. 134–145.

55. Образный строй лирики Евгения Боратынского // Русский язык в школе. 2005. № 2. С. 63–71 (в соавторстве с Н.А. Кожевниковой).

56. Состав и структура словаря «Собственное имя в русской поэзии XX века» // Слово в словаре и дискурсе: Сб. научных статей к 50-летию Харри Вальтера. М., 2006. С. 758–763.

57. Отношение «заглавие – текст» в поэзии Марины Цветаевой (по материалам словарей поэтического языка) // Лики Марины Цветаевой. XIII Междунар. научно-тематическая конфер. (Москва, 9–12 октября 2005 г.): Сб. докладов. М., 2006. С. 101–110.

58. Принцип серийности в стихотворении Д. Хармса «Звонитьлететь» // Хармс-авангард: Материалы Междунар. научн. конфер. «Д. Хармс: авангард в действии и в отмирании. К 100-летию со дня рождения поэта» (Белград, 14–18 декабря 2005 г.). Белград, 2006. С. 157–164.

59. Поэтика одного стихотворения: Е. Баратынский. «На что вы, дни! Юдольный мир явленья...» // Поэтика и лингвистика: Материалы междунар. научн. конфер., посвящ. 110-летию со дня рожд. Р.Р. Гельгардта (Тверь, 16–19 октября 2006 г.). Тверь, 2006. С. 48–50.

60. Дорога – Бога, тревога, немного...: О роли рифмы в создании образа дороги (по материалам словарей русского поэтического языка) // Literackie drogi wobec mitu // Pod red. Lidii Wiśniewskiej. Bydgoszcz, 2006. S. 249–259.

61. Стилистические пометы в словарях языка писателей // Русский язык сегодня. Вып. 4. Проблемы языковой нормы: Сб. статей. М., 2006. С. 617–627.

62. Имена поэтов в словаре «Собственное имя в русской поэзии XX века» // Словоупотребление и стиль писателя. Вып. 3: Межвузовский сб. / Под ред. Д.М. Поцenni. СПб., 2006. С. 186–195.

63. Формы представления слова в современной поэтической лексикографии // Художественный текст как динамическая система: Материалы междунар. научн. конфер., посвященной 80-летию В.П. Григорьева (Москва, 19–22 мая 2005 г.). М., 2006. С. 319–327.

64. Помета *шутливое* в словарях русского языка // Логический анализ языка. Языковые механизмы комизма: Сб. статей / Отв. ред. Н.Д. Арутюнова. М., 2006. С. 712–723.

65. Михаил Лермонтов в русской поэзии XX века // Русский язык в школе. 2006. № 6. С. 46–51.

66. Авторская лексикография на рубеже веков // Вопросы языкознания. 2007. № 6. С. 116–129.

67. Структура и содержание словарной статьи в словарях языка писателя // Известия РАН. Серия литературы и языка. 2007. Т. 66. № 5. С. 3–15.

68. Словарь и семантика стихотворения М. Волошина «В серо-сиреневом вечере...» // Русский язык в школе. 2007. № 5. С. 42–46.

69. Словарная статья в словаре языка писателя // Язык как материя смысла: Сб. статей к 90-летию академика Н.Ю. Шведовой. М., 2007. С. 708–716.

70. Конкордансы в русской авторской лексикографии // Слово и словарь. Vocabulum et vocabularium: Сб. научных трудов по лексикографии. Гродно, 2007. С. 89–92.

71. Словарь языка русской поэзии XX века: этапы создания и некоторые результаты // Проблемы авторской и общей лексикографии: Материалы междунар. научн. конфер. (Брянск, 17–18 октября 2007 г.). Брянск; Москва, 2007. С. 84–88.

72. Современная картина авторской лексикографии // Лингвистика и поэтика в

начале третьего тысячелетия: Материалы междунар. научн. конфер. (Москва, 24–28 мая 2007 г.). М., 2007. С. 65–78.

73. Стихотворные заглавия в тематическом аспекте // Искусство поэтики – искусство поэзии. К 70-летию И.В. Фоменко: Сб. научных трудов. Тверь, 2007. С. 107–115.

74. Словари языка писателей XIX века // Acta linguistica Petropolitana: Труды Института лингвистических исследований РАН. Т. IV. Ч. 3. СПб., 2008. С. 41–54.

75. Личное имя в зеркале поэтического словаря // Рациональное и эмоциональное в языке и в речи: Грамматические категории и лексические единицы: Межвузовский сб. научных трудов. М., 2008. С. 75–81.

76. Новое в русской поэтической лексикографии // Лингвистика и поэтика: преодоление границ. Памяти Наталии Алексеевны Кожевниковой: Сб. научных трудов / ИРЯ РАН, Тверской гос. университет. М.; Тверь, 2008. С. 15–27.

77. «К нам Лермонтов сходит, презрев времена...» // Литературно-художественный авангард в социокультурном пространстве российской провинции: история и современность: Сб. статей участников междунар. научн. конфер. (Саратов, 9–11 октября 2008 г.). Саратов, 2008. С. 7–15.

78. Электронные словари русской поэзии Серебряного века // Новое в теории и практике лексикографии: синхронный и диахронный подходы: Материалы VIII Междунар. школы-семинара (Иваново, 10–12 сентября 2009 г.). Иваново, 2009. С. 202–204.

79. Материалы о словарях языка писателей в филологических энциклопедических справочниках // Слово и словарь. Vocabulum et vocabularium: Сб. научных трудов. Гродно, 2009. С. 99–101.

80. Из парижской лирики Максимилиана Волошина // Русский символизм и мировая культура. Вып. 3. М., 2009. С. 104–113.

81. Словарь и структурно-семантические особенности стихотворений Н. Языкова о водной стихии // Славянский мир в третьем тысячелетии. Россия и славянские народы во времени и пространстве: Сб. статей. М., 2009. С. 301–308.

82. Частотный словарь как средство интерпретации философского текста // Язык как медиатор между знанием и искусством: Сб. докладов междунар. научн. семинара (в соавторстве с А.Ф. Яковлевой). М., 2009. С. 94–106.

83. Заметки к интерпретации стихотворения О. Мандельштама «Актер и рабочий» (1920) // Авангард и идеология: русские примеры / Ред. проф. д-р Слободан Грубачич, ред.-составитель проф. д-р Корнелия Ичин. Белград, 2009. С. 367–374.

84. Рифма как отдельный параметр в словаре поэтического языка // Поэтика и фоностилика: Бриковский сб. Вып. 1 Материалы Междунар. научн. конфер. «I-е Бриковские чтения: Поэтика и фоностилика» (Моск. гос. ун-т печати, Москва, 10–12 февраля 2010 г.) / Отв. ред. Г.В. Векшин. М., 2010. С. 190–192.

85. Проблемы терминологии в сфере авторской лексикографии // Известия РАН. Серия литературы и языка. 2010. Т. 69. № 4. С. 3–11.

86. Литература по русской авторской (писательской) лексикографии за 2000–2008 гг. // Вестник РГГУ. № 9 (52)/10. Серия «Филологические науки. Языкознание» / Московский лингвистический журнал. Т. 12. М., 2010. С. 297–341.

87. Способы подачи стилистической информации в «Словаре языка русской поэзии XX века» // Вестник Новгородского государственного университета. 2010. № 56. С. 70–74.

88. «Но соразмерностей прекрасных В душе носил я идеал»: о красоте, красивом и прекрасном в поэзии Евгения Боратынского // Русский язык в школе. 2010. № 2. С. 35–40.

89. Поэтическая лексикография В.П. Григорьева // Поэтика и эстетика слова: Сб. научных статей памяти Виктора Петровича Григорьева / Под ред. З.Ю. Петровой, Н.А. Фатеевой, Л.Л. Шестаковой. М., 2010. С. 30–36.

90. Семейства словарей в писательской лексикографии // Слово. Словарь. Слоvesность: Текст словаря и контекст лексикографии: Материалы Всероссийской научн. конфер. (Санкт-Петербург, 11–13 ноября 2009 г.). СПб., 2010. С. 309–313.

91. Словарь языка русской поэзии XX века: принципы составления и возможности использования // Владимир Даль в счастливом доме на Пресне: Сб. статей. М., 2010. С. 138–146.

92. О языке произведений Н.Ф. Федорова // «Служитель духа вечной памяти». Николай Федорович Федоров (к 180-летию со дня рождения). Сб. научных статей: в 2 ч. Ч. I / Сост. А.Г. Гачева, М.М. Панфилов. М., 2010. С. 421–429.

93. Информационно-поисковая система «Словари русской поэзии Серебряного века» // Проблемы компьютерной лингвистики: Сб. научных трудов. Вып. 4. Воронеж, 2010. С. 331–340.

94. К истории становления научного направления: писательская лексикография // Межкафедральный словарный кабинет им. проф. Б.А. Ларина. Л. СПб., 2010. С. 109–126.

95. «Словарь языка Пушкина» в истории русской авторской лексикографии // Русский язык в школе. 2011. № 10. С. 71–77.

96. Русская поэзия в словарном измерении // Antički kod u slovenskim književnostima, priredile: prof. dr Kornelija Ičin, prof. dr Tanja Popović. Filološki fakultet, Beograd, 2011. С. 156–165.

97. Поэзия и словари: слово в поэтическом языке // Слоvesность 2011. Альманах. Книга 5. М., 2011. С. 111–113 (в соавторстве с С.Д. Шеловым).

98. Понятие музея в философии Н. Федорова // Литературоведческий журнал. 2011. № 29. С. 178–190.

99. Роль заголовочно-финальных элементов в создании текста и подтекста стихотворного цикла (на материале поэзии М. Волошина) // Текст и подтекст: Поэтика эксплицитного и имплицитного: Материалы Междунар. научн. конфер. (ИРЯ им. В.В. Виноградова РАН, 20–22 мая 2010 г.). М., 2011. С. 199–206.

100. Идея «цитатных сумм» Андрея Белого и современная авторская лексикография // Миры Андрея Белого: Материалы Междунар. научн. конфер. (Москва, 25–30 октября 2010 г.). М., 2011. С. 540–548.

101. Музей как часть проективно-утопического учения Николая Федорова: комментарий лингвиста // Логический анализ языка. Лингвофутуризм. Взгляд языка в будущее / Отв. ред. Н.Д. Арутюнова. М., 2011. С. 157–168.

102. Информационно-поисковая система «Словари русской поэзии Серебряного века»: структура и ресурсы // Актуальные проблемы источниковедения и текстологии в контексте современных информационных технологий: Материалы Всероссийской научн. конфер. (Москва, 16–18 ноября 2011 г.). М., 2011. С. 189–198.

103. Некоторые особенности макроструктуры словаря в авторской лексикографии // Человек о языке – язык о человеке: Сб. статей памяти академика Н.Ю. Шведовой / Отв. ред. М.В. Ляпон. М., 2012. С. 398–408.

104. «Словарь языка русской поэзии XX века» как источник сопоставительного изучения авторских лексиконов и стилей // Велимир Хлебников в новом тысячелетии. М., 2012. С. 132–139.

105. Сводный словарь поэтического языка: принципы составления и возможности использования (на примере «Словаря языка русской поэзии XX века») // Проблемы поэтики и стиховедения: Материалы VI Междунар. научно-теоретич.

конфер., посв. 100-летию со дня рождения выдающегося казахского писателя, драматурга, ученого Зеина Шашкина (Алматы, 24–25 мая 2012 г.). Алматы, 2012. С. 324–327.

106. «Всё испытать душа успела...»: слово душа как ключевая единица в поэзии Евгения Боратынского // Русский язык XIX века: роль личности в языковом процессе. Материалы IV Всероссийской научн. конфер. «Русский язык XIX века: роль личности в языковом процессе». СПб., 2012. С. 232–243.

107. Опыт рецензирования словарей в ранней русской писательской лексикографии // Українська і слов'янська тлумачна і перекладна лексикографія. Леонідові Сидоровичу Паламарчукові / Інститут української мови НАН України; відп. ред. І.С. Гнатюк. К., 2012. С. 424–430.

108. «Хоть и заглядывал я встарь в академический словарь...» // Словесность 2012. Альманах. Книга 6. М., 2012. С. 59–61.

109. Мифоним Азраил в истории поэтического языка // Корпусный анализ русского стиха: Сб. научных статей / Отв. ред. В.А. Плунгян, Л.Л. Шестакова. М., 2013. С. 81–116.

110. У начала русской авторской лексикографии: «Словарь к стихотворениям Державина» Я.К. Грота // От буквы к словарю: Сб. научных статей к 200-летию со дня рождения академика Я.К. Грота / Отв. ред. О.А. Старовойтова. СПб., 2013. С. 62–69.

111. Словари редких слов в современной русской лексикографии // Слово и словарь=Vocabulum et vocabularium: сб. науч. тр. / РГУ им. Я. Купалы; редкол.: Л.В. Рычкова (гл. ред.), Т. Ройтер, В.В. Дубичинский [и др.]. Гродно, 2013. С. 109–112.

112. «...И едят нэпачи и завы в декабре арбузы и дыни...»: нэп в языке поэзии Владимира Маяковского // Словесность 2013. Альманах. Книга 7. М., 2013. С. 72–74.

113. Словарь языка русской поэзии XX века: особенности макро- и микро-структуры // Life beyond Dictionaries: Материалы юбилейной X Междунар. школы-семинара (Иваново – Флоренция, 12–14 сентября 2013 г.). Иваново, 2013. С. 70–73.

114. Русская авторская лексикография: общее состояние и тенденции развития // Славянская лексикография. Междунар. коллективная монография / Отв. ред. М.И. Чернышева. М., 2013. С. 645–652.

115. Редкие слова в поэзии В. Маяковского // Русский язык в школе. 2013. № 6. С. 63–68 (в соавторстве с А.С. Кулевой).

116. Итальянский ономастикон в русском поэтическом дискурсе // Диалог культур: «Итальянский текст» в русской литературе и «русский текст» в итальянской литературе: Материалы междунар. научн. конфер. (Институт рус. яз. им. В.В. Виноградова РАН, 9–11 июня 2011 г.). М., 2013. С. 125–134.

117. Китайские мотивы в русской поэзии: короткие заметки к теме // Словесность 2013. Альманах. Книга 8. М., 2013. С. 66–69.

118. Ю.С. Степанов как автор классического учебника по языкознанию // Языковые параметры современной цивилизации. Сб. трудов первой научн. конфер. памяти академика РАН Ю.С. Степанова / Под ред. В.З. Демьянкова, Н.М. Азаровой, В.В. Фещенко, С.Ю. Бочавер. М., 2013. С. 48–56.

119. On-Line Dictionaries of Russian Poetic Language // Essays on Lexicon, Lexicography, Terminography in Russian, American and Other Cultures. Cambridge Scholars Publishing, 2007. P. 84–92.

120. Modern Scene of Russian Author Lexicography // New Trends in Lexicography: Ways of Registrating and Describing Lexis. Cambridge Scholars Publishing, 2010. P. 148–157.

СОДЕРЖАНИЕ

О СОВРЕМЕННОЙ ЛЕКСИКОГРАФИИ	3
«ХОТЬ И ЗАГЛЯДЫВАЛ Я ВСТАРЬ В АКАДЕМИЧЕСКИЙ СЛОВАРЬ...».....	4
РУССКАЯ ПОЭЗИЯ В СЛОВАРНОМ ИЗМЕРЕНИИ.....	9
СТИХОТВОРЕНИЕ О. МАНДЕЛЬШТАМА «СЕСТРЫ ТЯЖЕСТЬ И НЕЖНОСТЬ, ОДИНАКОВЫ ВАШИ ПРИМЕТЫ...»	18
«Я ИДУ ДОРОГОЙ СКОРБНОЙ...»: ИЗ КИММЕРИЙСКОЙ ЛИРИКИ М. ВОЛОШИНА.....	28
ПРИНЦИП СЕРИЙНОСТИ В СТИХОТВОРЕНИИ ДАНИИЛА ХАРМСА «ЗВОНИТЬ ЛЕТЕТЬ».....	36
«ПОЭТИКА ЖИВОГО»: СТИХОТВОРЕНИЕ ЕЛЕНА ШВАРЦ «СМЯТЕНЬЕ ОБЛАКОВ».....	46
<i>СПИСОК ИЗБРАННЫХ НАУЧНЫХ ТРУДОВ Л.Л. ШЕСТАКОВОЙ.....</i>	<i>61</i>

СОЮЗ ЛИТЕРАТОРОВ РОССИИ
Библиотека альманаха “СЛОВЕСНОСТЬ”

ЛАРИСА ЛЕОНИДОВНА ШЕСТАКОВА
ПОЭЗИЯ В СЛОВАРНОМ ИЗМЕРЕНИИ

Книжная серия «Визитная карточка литератора»

*Редактор книжной серии «Визитная карточка литератора»
Нина Давыдова*

Редактор — Евгений Степанов
Верстка — Марина Кива
Корректурa авторская

Заказное издание
Книга выпущена в авторской редакции

Бумага офсетная
Гарнитура Minion
Тираж 100 экземпляров
Сдано в набор 27.11.2013
Подписано в печать 12.12.2013

Издательство и типография
«Вест-Консалтинг»
109378, г. Москва, Есенинский бульвар,
д. 1/26, корп. 1, офис 34.
Тел. (495) 978 62 75