

## Особенности взаимодействия языковых уровней в стихотворном тексте

Н.А. Фатеева  
МОСКВА

В книге «Французская стилистика. В сравнении с русской» Ю.С. Степанов поставил вопрос о взаимодействии уровней в тексте, преимущественно в художественном, который он соотносил с понятием «индивидуальной речи». Он писал, что «совокупная и довольно большая информация, полученная нами из высказывания», достигает нашего восприятия благодаря: «а) взаимодействию уровней сообщения и явлению внутренней (синтагматической) нормы; б) взаимодействию уровней языка и взаимодействию его функциональных стилей, т.е. парадигматической нормы; в) взаимодействию фонетики, грамматики и лексики в пределах одного уровня и, наконец, г) благодаря взаимодействию взаимодействий» [Степанов 2002: 37]. Далее академик Степанов отмечал, что «изучение подобных взаимодействий и составляет собственный предмет стилистики» [Там же: 37–38], но предупреждал, что описать и классифицировать все эти взаимодействия – задача почти неосуществимая. Но я все же, вдохновленная дарственной надписью Ю.С. Степанова на этой книге (*Дорогой Наталье Александровне Фатеевой с неизменным восхищением*), и понимая весь ее во много раз преувеличенный аванс, попытаюсь внести некоторую ясность в этот вопрос, отдавая должное научной интуиции великого ученого.

Переходя на зарубежную терминологию, можно сказать, что в любом тексте образование целостного смысла высказывания связано с «принципом композиционности», введенным Г. Фреге. Под композиционностью (compositionality) понимается принцип, согласно которому значение сложного выражения это – функция значений (семантических значений) входящих выражений и их синтаксической структуры (принцип Фреге). Е.В. Падучева [1999: 3], изучая данное явление, пишет, что принцип композиционности предполагает «некий изоморфизм между семантикой и синтаксисом» и понимается как «установка на наличие общих правил семантического взаимодействия значений слов, граммем, синтаксических конструкций, линейно-акцентной

структуры и проч. в составе высказывания». Однако исследовательница прежде всего изучает действие данного принципа в рамках одного предложения, и, согласно ее «представлениям о языке, значение предложения есть композиционная функция значения составляющих его частей и их синтаксического расположения в предложении» [Падучева 1999: 3].

Однако другие ученые, например В.З. Демьянков, распространяют его действие и единицы выше уровня предложения: «принцип композиционности является ведущим в теории интерпретации: значения составных выражений определяются значениями их частей в данной конфигурации, т.е. на основании синтаксического правила, соединяющего части в целое» [Демьянков 1995: 256]. И в целом, современная лингвистика стремится распространить «принцип композиционности» Г. Фреге на область речевого взаимодействия; то есть установить такие структуры и правила их преобразования, которые позволили бы, исходя из интерпретации составных частей речевого общения, получить – «композиционным путем» – интерпретацию целого [Harnish 1979: 316].

Таким образом, с точки зрения прагматики сам процесс интерпретации является основой образования цельности и связности языкового выражения. Связность, считает В.З. Демьянков [1981], «входит в интерпретацию текста, а не является свойством текста как такового, взятого вне интерпретации».

Интерпретационный подход обнажает тот факт, что даже при толковании нехудожественных высказываний смысл целого никогда не сводится к простой сумме его частей за счет взаимопроникновения значений, их преобразования в составе целого и множественности путей их интерпретации.

Этот главный вывод наиболее очевиден для стихотворного текста, который, по замечанию Б.В. Томашевского [1929: 317], отличается от прозаического тем, что он «речь двух измерений»: «...если проза протекает линейно, то стих есть речь двух измерений». Такое понимание позволяет выделить две координаты развертывания стиха: горизонтальную и вертикальную, и рассматривать стих как систему со сложной зависимостью горизонтальных и вертикальных рядов. Функциональная же роль ритма в стихе при этом не сводится лишь к созданию «тесноты и единства» (Ю.Н. Тынянов) горизонтальных стиховых рядов, но и детерминируется обязательной соотнесенностью этих стиховых единств по вертикали.

С этой точки зрения можно говорить не только о двойной сегментации стиха (синтаксической и метрической, разбивающей текст на строки) и, соответственно, не только о его «двух измерениях», но и о порождении структуры, создающей особые условия для сопоставления, противопоставления и взаимопроникновения смыслов, или, как считает С.Т. Золян [1983: 61], можно говорить об «одновременной актуализации нескольких смысловых структур, взаимодействующих друг с другом». «Каждая смысловая единица, – пишет далее ученый, – будь то слово, словосочетание, предложение или текст в целом – существует как бы в нескольких пересекающихся семантических плоскостях, но при этом (что и обеспечивает возможность осмысления поэзии) все семантические конфигурации взаимосвязаны и взаимовыводимы» [Там же]. Таким образом, метрико-композиционная упорядоченность логически выступает «как дополнительная по отношению к языковой форма выражения и структурирования поэтического смысла» [Там же]. Значит, приращение смысла создается

минимум в двух конфигурациях, что порождает и множественность интерпретаций. Поэтому интерпретация должна следовать принципу соотнесенности или иерархичности.

Так, в вертикальной организации стихотворения Е. Шварц «Верченье» (2001) возникает несколько конфигураций, заданных взаимопроникновением звуковых и семантических проекций. Ср.:

*Кружись, вертись!*  
*Раскинутые руки,*  
*Вращаясь, струят ветер,*  
*А после ветра диск*  
*Сам понесет.*  
*Ты превращаешься*  
*В водоворот,*  
*В безумный вихрь,*  
*В вертеп, в вертель,*  
*И вот уже вокруг тебя*  
*Несется мира карусель.*  
*Уже вокруг летящей плоти*  
*Кружатся памятью полотна*  
*(Они пришиты так неплотно),*  
*Одежды двойников моих,*  
*И хлопают на повороте.*  
*Но что «я»? Ось.*  
*Я устаю,*  
*Смотрю я вкось*  
*На звезд прилипших стаю, –*  
*Все ж у земли сырой во власти,*  
*Боюсь – я вылечу из вихря.*  
*И падают с худых запястий*  
*Венеры и Гермеса гири.*

Это, во-первых, конфигурация, связанная с понятием «вращения» и «поворота» и заданная звуковыми комплексами ВР-ВРТ (*вертись, вращаясь, ветер, превращаешься, водоворот, вихрь, вертеп, вертель, поворот, вихрь*); во-вторых, конфигурация, определяющаяся идеей круга и заданная звуковым комплексом КРУ-РУК-РКУ (*кружись, раскинутые руки, карусель*), и, наконец, соединяющее обе конфигурации наречие *вокруг*, образованное пересечением звукосемантических комплексов ВР- и КРУ-. Осью же вращения-верчения становится Я, образующее связку между «*летающей плотью*» и «*полотнами*», видимо, на которых изображены Венера и Гермес в «крылатых сандалиях». Более того, ось «Я» связана с верчением строки в стихе и поворотом от конца предыдущей к началу следующей. Эти повороты, сопровождающиеся звуковыми и корневыми повторами (ср.: *Уже вокруг летящей плоти / Кружатся памятью полотна*), и порождают семантические превращения, интерпретация которых следует принципу соответствия внутреннему миру как автора, так и интерпретатора. Точнее, структура, заданная автором, заставляет читателя под-

чиняться его интенции, хотя интерпретатор может следовать и собственным предпочтениям.

Получается, что смысл текста создается не столько по ходу его линейного чтения от начала к концу, сколько различными вертикальными метаграмматическими связями, которые опираются на изобразительные свойства языковых единиц. При этом единицы каждого языкового уровня включаются во взаимодействие не только с единицами своего уровня, но и более высоких уровней, нивелируя различия между ними. Так, слова «ветер», «поворот» и «вертеп» попадают в одну смысловую парадигму благодаря взаимодействию их звуковых оболочек (форм). Затем синоним «ветра» – «вихрь», связанный с ним в лексической парадигме, оказывается в одном синтагматическом ряду конструкции перечисления, единство которой рождается из звукового подобия (*водоворот, вихрь, вертеп, вертель*) и повторяющегося предлога В, который анафорически пронизывает текст, являясь его осью верчения. И, наконец, в конце перечислительного ряда мы получаем неологизм «вертЕль» (омографичный существующему слову *вЕртель*), созданный по словообразовательному типу «метель», но с использованием заглавного корня «верт-/верч-». Ср.:

Ты превращаешься  
**В** водоворот,  
**В** безумный вихрь,  
**В** вертеп, **в** вертель...

Таким образом, особенность поэтического способа выражения состоит в том, что в нем смысловое приращение затрагивает любые языковые структуры (фонетические, словообразовательные, лексические, грамматические, ритмические), которые служат как бы материалом для вновь порождаемых целостных эстетических языковых объектов. Последнее подтверждает особую значимость уровня целостного текста, на котором и происходит взаимодействие элементов всех уровней, формирующее особую текстовую категорию – связность, реализующуюся как в локальном, так и в глобальном контексте. В составе единой целостной структуры поэтического текста все его элементы оказываются связанными сложной системой внутренних соотношений, параллелизмов, противопоставлений, необычных в естественной языковой конструкции. Наша цель – показать, что любые преобразования языковых единиц, обусловленные структурой поэтического текста, имеют комплексную природу за счет взаимодействия друг с другом.

Само понятие взаимодействия – философская категория, отражающая процессы влияния объектов друг на друга, их взаимную обусловленность и возможное видоизменение одного объекта другим. Взаимодействие может протекать разными способами: путем интеракции, конвергенции и контаминации.

**Интеракция** (англ. interaction) – динамическое взаимодействие и соотношение между двумя или более переменными, когда величина одной переменной влияет на величину других переменных. В применении к лингвистическому анализу текста это означает, что элементы текста при его развертывании от начала до конца образуют систему, в основе которой лежат механизмы со-

гласования, подстройки, переноса. Причем функционирование этой системы происходит как проспективно, так и ретроспективно, т.е. элементы, появляющиеся в тексте позже, могут воздействовать по принципу обратной связи на более ранние, вступая с ними в определенные семантические конфигурации.

Так, если мы обратимся к самому началу стихотворения Л. Лосева «Римский полдень» (1997), то обнаружим, что сам текст развивается в соответствии с его первой фразой о щите Барберини («Три пчелы все не вытащат ног из щита Барберини...»), который лег в основание целостной композиции в Соборе Св. Петра в Ватикане. Один из представителей римского аристократического рода Барберини был Папой Урбаном VIII, и в честь успешных родов своей любимой племянницы он велел создать в соборе алтарь. В основании алтаря находятся 8 изображений герба Барберини в камне, сам герб представляет собой композицию из трех пчел на щите. В последовательности 8 щитов с пчелами представлена вся история родов – из-под щитов с пчелами сначала выглядывает изменяющаяся голова роженицы, а затем из-под последнего становится видна головка младенца. Подобная же целостная композиция создается и в стихотворении Лосева, начиная с первой строфы:

Три пчелы все не вытащат ног из щита Барберини,  
или, как **срифмовал бы ты, в Риме бери не**  
хочу вечных символов, эмблем, аллегорий и др.  
В вечной памяти нет прорех, пробелов и дыр.

Уже в ней мы видим, что имя собственное *Барберини* провоцирует не только появление во второй строке и составной, и внутренней рифмы (**в Риме бери не**), заданной самим текстом (**срифмовал бы ты**), но и обратной звуковой перспективы от *Рима* к глаголу *рифмовал*. При этом между второй и третьей строкой образуется иконический стиховой перенос, разбивающий известный фразеологизм «бери не / хочу» на две части, одинаково связанные с вечными символами, эмблемами и аллегориями (а в ретроспективе – с щитом Барберини). Замечателен и конец третьей строки, состоящий из сокращения и др., произносящегося омонимично рифмуящемуся сочетанию и дыр, которое завершает строфу. Несмотря на свою краткость, и др. подразумевает открытость процесса перечисления, что позволяет в четвертой строке завершить процесс отрицания отрицания, связанный с понятием «вечности», который не был закончен на границе второй (*бери не*) и третьей: *В вечной памяти нет прорех, пробелов и дыр*. Второе появление прилагательного «вечный», но уже в применении не к символам, а к памяти, возвращает нас к первой строке, где находим конструкцию отрицания *все не* (*вытащат ног... пчелы*), которая означает, что процесс «вытаскивания пчелами ног из-под щита» не может получить завершения и также становится по сути вечным. Все эти конфигурации соотносятся, с одной стороны, с представлением о Риме как Вечном городе, с другой – с образом пчел, открывающих текст о Риме, как тексто- и стихопорождающих символов.

Уподобление в поэзии действий поэта и мудрых пчел традиционно. В древнегреческой и римской традиции поэты нередко сравнивают себя с пчелами, самих пчел называли «медоточивыми ораторами», а философов

Платона и Софокла, следуя обратному переносу значения, называли «афинскими пчелами». Подобное уподобление получило отражение в строках О. Мандельштама *Чтобы, как пчелы, лирики слепые / Нам подарили ионийский мёд...* (1919). Параллельно В. Брюсов сравнивал процесс подбора звуковых соответствий и рифм в стихе с собиранием меда с цветов: *... Но я собрал с усердьем мудрых пчел, / Как мед с цветов, все рифмы к звуку «аций», / Хоть не коснулся я возможных зол / И обошел немало разных наций. / Теперь мне предоставлен произвол / Избрать иную рифму вариаций* (1919). При этом у Брюсова не исключено и соотнесение образа пчелы с древнеримским поэтом-оратором, имя которого задает сквозную рифму «аций»: *Сложив стихи, их на год спрятать в стол / Советовал расчетливый Горацій...*<sup>1</sup>.

В современной поэзии текстопорождающий потенциал «пчелы» получил наиболее полное отражение у Б. Ахмадулиной, где слово «пчела» становится перформативным, а именно с помощью метаморфозы рождение стиха уже непосредственно уподобляется «падению пчелы»:

*Стих падает пчелой на стебли и на ветви,  
чтобы цветочный мед названий целовать.  
Уже не знаю я: где слово, где соцветье?  
Но весь цветник земной – не гуще, чем словарь.*

Здесь процесс уподобления стихотворного текста природным сущностям – сначала стиха пчеле, падающей на растение, затем названий растений цветочному меду – развивается в некоторой прогрессии, и в начале следующего четверостишия эта прогрессия разрешается в чистой перформативности, когда слово «пчела» уже не привязано ни к какому денотату и обозначает только самое себя (т.е. автореферентно, по О.Г. Ревзиной):

*В отместку мне – пчела в строку влетела.*

В конце же анализируемого нами стихотворения Лосева появляется не пчела, а «невзрачная бабочка», которая также подвержена поэтическим метаморфозам:

*Это я просто так, чтобы время убить, для порядку.  
Вот невзрачная бабочка совершает промашку  
и мешает писать, совершая посадку на эту тетрадку,  
принимая ее за большую ромашку.*

<sup>1</sup> Ср. также образ «пчелы-рифмы» у Н. Клюева: *О, молот-ведун, чудотворец-верстак, / Вам ладан стиха, в сердце сорванный мак, / В ваш яростный ум, в многоструйный язык / Я пчелкою-рифмой, как в улей, проник, / Дышу восковиной, медыню цветов, / Сжигающих Индий и Волжских лугов!..* («Песнь солнценосца», 1917).

Но благодаря эпитету «невзрачная» символический потенциал слова «бабочка» снижается, поэтому ей приписываются «неплодотворные» действия, последовательность которых вновь разбивает стихотворный ряд, но зато связывает разделенные части отношением звукового отражения: *совершает промашку / и мешает писать*; при этом место записи стиха – тетрадка – превращается в поле зрения «бабочки» в еще один звуковой аналог «промашки» – **ромашку**.

Вспомним, что полет бабочки (*когда летишь на дуг, / желая корму, / приобретает форму / сам воздух вдруг*) ранее был запечатлен в стихотворении «Бабочка» (1972) И. Бродского, и уподоблен перу, скользящему по тетради:

*Так делает перо,  
скользя по глади  
расчерченной тетради,  
не зная про  
судьбу своей строки,  
где мудрость, ересь  
смешались, но доверясь  
толчкам руки,  
в чьих пальцах бьется речь  
вполне немая,  
не пыль с цветка снимая,  
но тяжесть с плеч.*

В тексте же Лосева о пчелах цита Барберини уподобление, как и у Ахмадулиной, становится перформативным: бабочка не уподобляется перу, скользящему по тетрадке, а мешает ему, совершая «промашку». Таким образом, стихотворение Лосева, начавшись с образа текстопорождающей пчелы, заканчивается образом «промахнувшейся» бабочки, которая вместо «пыли с цветка» может «снять» только написанный в тетрадке текст. Однако, если «пчелы» были только эмблемами, «бабочка» оказывается живой и сиюминутной. Поэтому вместо символов и эмблем «вечности» появляется «Я» поэта, которое «убивает время» (*Это я просто так, чтобы время убить, для порядка*), порождая данный текст. При этом даже ошибочное (с точки зрения бабочки) уподобление «ромашки» и «тетрадки» дает возможность для открытой интерпретации: ведь «ромашка», по Бродскому, – «неточный, / одноразовый, срочный, / пророк» (видимо, в силу того, что по ней гадают), а ищущая ее «бабочка» предвещает хоть и «невзрачное», но все же бессмертие, возвращающее нас к понятию вечности. Получается, что стихотворение описывает круг, начинающийся с изображения вечных символов, которые «бери не хочу», а заканчивается «рождением», как младенца, самого текста из-под пера пишущего его автора в тетрадке, напоминающей «неточного, одноразового, срочного пророка».

В связи с принципом множественности интерпретаций вступает в силу понятие **конвергенции**. Это понятие пришло в отечественную стилистику с именем М. Риффатерра, который понимал ее широко – как «скопление стилистических приемов» [Риффатерр 1980: 88–89]. «Каждый из них в отдельно-

сти, – пишет он, – является экспрессивным. Когда они стоят вместе, один придает другому дополнительную экспрессивность» [Риффатерр 1980: 88–89].

И.В. Арнольд вслед за М. Риффатерром определяет конвергенцию как «схождение в одном месте пучка стилистических приемов, участвующих в единой стилистической функции. Взаимодействуя, стилистические фигуры оттеняют, высвечивают друг друга, и передаваемый ими сигнал не может пройти незамеченным» [Арнольд 1981: 63].

Расширение границ «стилистического приема» (непонятно, к какому уровню они принадлежат) влечет за собой более широкое или более узкое понимание самой конвергенции как «пучка стилистических приемов». В узком понимании под стилистической конвергенцией подразумевается взаимодействие тропов (И.А. Соловейчик-Зильберштейн), или конвергенция средств языка каждого из уровней, и тогда выделяют соответственно конвергенцию лексическую, фонетическую, синтаксическую и другие (А.А. Гольдман).

Широкое понимание не ограничивается элементами одного уровня. Так, например, Т.Г. Хазагеров и Л.С. Ширина определяют конвергенцию как «средство усиления выразительности, состоящее в концентрации в каком-либо отдельном месте пучка изобразительных и выразительных средств, участвующих в реализации одной и той же стилистической функции» [Хазагеров, Ширина 1994: 144]. Это определение позволяет понимать конвергенцию как «сложный стилистический прием, основанный на взаимодействии стилистических средств одного или разных уровней языка в результате выполнения ими единой стилистической функции» [Копнина 2003: 682]. Такую конвергенцию, в которой участвуют языковые средства разных уровней, можно назвать *гетерогенной*, в отличие от *гомогенной*, в которой участвуют элементы одного уровня; также можно выделить *смешанный* тип конвергенции [Там же].

По своей сфере действия конвергенция может иметь локальный или распространённый (рассредоточенный) характер. Так, А.П. Сковородников выделяет две разновидности конвергенции: сосредоточенную («взаимодействие экспрессивных синтаксических конструкций на основе выполняемой функции, которая осуществляется в пределах одной коммуникативной единицы – предложения») и рассредоточенную («взаимодействие таких конструкций на основе выполнения единой функции в пределах нескольких предложений или даже ССЦ<sup>1</sup>, объединенных композиционно») [Сковородников 1981: 204–205]. Ученый также выделяет текстовую конвергенцию, которая определяется как взаимодействие стилистических фигур на протяжении всего текста как целостного законченного произведения (см.: [Копнина 2001: 14–15]). В то же время не все фигуры в тексте могут вступать во взаимодействие, поэтому возможно как конвергентное, так и дивергентное сочетание стилистических фигур [Копнина 2001].

Некоторые ученые также различают понятия «стилистический прием» и «стилистическая фигура». Так, Г.А. Копнина [2001: 14–15] определяет стилистический прием как «тропический и/или нетропический способ организации речи (текста в целом или его части) на основе мотивированного отклонения от языковой / речевой нормы с целью определенного воздействия на ад-

<sup>1</sup> ССЦ – сложное синтаксическое целое.

ресата». Под стилистической фигурой исследовательница понимает «нетропеический формализованный способ организации речи (текста в целом или его части) на основе мотивированного отклонения от языковой / речевой нормы с целью определенного воздействия на адресата» [Там же]. Стилистическая фигура как относительно формализованное явление может быть представлена схематически и реализована на всех уровнях языка. В ее понимании понятие стилистического приема шире понятия стилистической фигуры; она также формирует понятие «гиперприема», т.е. «многочленного стилистического приема» (обозначающего прием, который включает в себя однородные стилистические приемы) и «развернутого стилистического приема» (обозначающего прием, который включает как однородные, так и неоднородные стилистические приемы) [Там же: 9–10].

Принимая во внимание все существующие определения, мы постараемся не использовать в своем анализе понятия «стилистического приема» и «стилистической фигуры», а будем говорить в целом о семантических преобразованиях, затрагивающих тот или иной уровень текста или разные уровни. Как мы отметили выше, сама структурная организация стихотворного текста и есть определенный стилистический прием, который определяет интеракцию и конвергенцию маркированных явлений разных языковых уровней. При этом мы считаем разумным различать **сосредоточенные** и **рассредоточенные** (или дистантные) типы взаимодействий. Однако, принимая во внимание обратимость различных явлений в стиховой форме выражения, различные типы возврата, это подразделение также можно считать относительным.

В то же время нам кажется, что в большинстве текстов можно выделить доминантные уровни организации, которые определяют связность целого за счет конвергенции языковых средств. Одновременно в вертикальной структуре стиха, как писал Ю.М. Лотман, снимается дихотомия «парадигматика–синтагматика». А именно, возникают упорядоченности, не подразумеваемые «структурой естественного языка», которые позволяют «отождествить в определенных отношениях внутритекстовые сегменты и рассматривать набор этих сегментов как одну или несколько парадигм» [Лотман 1996: 52].

В «парадигмах» поэтического текста могут появляться и собственно окказионализмы, мотивация которых рождается в синтагматике текста. Ср., например, у И. Бродского (1993):

*Снаружи темнеет, верней – синеет, точней – чернеет.  
Дерева в окне отменяет, диван комнеет.*

Очевидно, что такая мотивация также может быть «расщепленной»: так, глагол *комнеет* возможно признать произведенным и от слова *ком* ('становится похожим на ком') и от слова *комната* ('приобретает очертания комнаты'). Последняя мотивация более предпочтительна, так как далее идут строки о мебели в комнате:

*Я выдохся за день, лампу включать не стану  
и с мебелью в комнате вместе в потемки кану.*

А далее в стихотворении Бродского парадигма глаголов на *-еть* со значением возрастания какого-либо признака сама разрастается, однако уже не за счет чистых окказионализмов, а за счет существующих глагольных форм, в том числе повторяющихся (*темнеет, чернеет*) и потенциальных (*ровнеет, длиннеет*):

*Темнеет, точней – чернеет, вернее – деревенеет,  
переходя ту черту, за которой лицо дурнеет,  
и на его развалинах, вприсядку и как попало,  
неузнаваемость правит подобье бала.  
В конце концов, темнота суть число волокон,  
перестающих считаться с существованьем окон,  
неспособных представить, насколько вещь окрепла  
или ослепла от перспективы пепла  
и в итоге – темнеет, верней – ровнеет, точней – длиннеет.  
Незрячесть крепчает, зерно крупнеет;  
ваш зрачок расширяется, и, как бы в ответ на это,  
в мозгу всю разгорается лампочка анти-света.*

В конце же стихотворения комната с мебелью все же приобретает свои очертания, однако сам образ «дивана-кушетки» за счет появления окказионализма-существительного (*в ее многогоности*) из совсем другой парадигмы приобретает подвижность, по мере того как «разгорается лампочка анти-света»:

*Так пропадают из виду; но настоящий финиш  
не там, где кушетку вплотную к стене придвинешь,  
но в ее многогоности за полночь, крупным планом  
разрывающей ленточку с надписью «Геркуланум».*

Однако эта комната становится похожей на экспонат – а именно, разрушенный и поверженный в пепел от извержения Везувия в 79 году город Геркуланум, по легенде основанный Гераклом. Затем этот город был открыт вторично после раскопок в 1710 году. Одной из достопримечательных находок в раскопанном Геркулануме был «Дом с обугленной мебелью»: внутри него сохранились (хотя и сильно обугленные) обеденное ложе, деревянный стол и керамика<sup>1</sup>. Таким образом, И. Бродский имплицитно сравнивая свою комнату с Геркуланумом, метафорически описывает свою бессонную ночь на диване как «возрождение из-под развалин и пепла»<sup>2</sup>, тем более что и сам он перестает себя считать одушевленным. Ср. продолжение первой строфы:

<sup>1</sup> См. Геркуланум // Википедия. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://ru.wikipedia.org/wiki/%C3%E5%F0%EA%F3%EB%E0%ED%F3%EC>. Дата обращения – 3.05.2011.

<sup>2</sup> Ср. ранее у Л. Губанова (1964): *Горят картины Верещагина / И пеплом ухают в диван!*

*Пора признать за собой поверхность и, с ней, наклонность  
к поверхности, оставить претензии на одушевленность;  
хрустнуть суставами, вспомнить кору, коренья и,  
смахнув с себя пыль, представить процесс горенья.*

Недаром затем в стихотворении появляется метафорическое выражение «на развалинах лица» (*переходя ту черту, за которой лицо дурнеет, / и на его развалинах...*), которое переводит категорию «неодушевленности» в категорию «безличности», но не на грамматическом уровне, а на уровне семантических преобразований. Хотя из-за нарастания качественности окружающих в комнате предметов и их активности лирический субъект действительно становится пассивным, что получает выражение либо в безличных конструкциях (*Пора признать за собой поверхность*), либо протекающих метонимически, т.е. независимо от целостного субъекта (*Незряченье крепчает, зерно крупнеет; / ваш зрачок расширяется, и, как бы в ответ на это, / в мозгу вовсю разгорается лампочка анти-света*), а к концу стихотворения (когда наступает полный финиш) появляется уже обобщенно-личный грамматический план, который становится «крупным» (*...но настоящий финиш / не там, где кушетку вплотную к стене придвинеешь...*).

Таким образом, получается, что конвергенция в поэтическом тексте почти всегда является гетерогенной, а семантические преобразования не только суммируются, но и накладываются друг на друга, образуя разного типа **контаминации**.

**Контаминация** (от лат. *contaminatio* – соприкосновение, смешение) как лингвистическое понятие – это взаимодействие, скрещивание, объединение языковых единиц или их частей на основе их структурной, функциональной или ассоциативной близости, приводящее к их семантическому или формальному изменению, а также к образованию новой языковой единицы. Термин «контаминация» введен в языковедение так называемыми младограмматиками – Е. Порцигом, Г. Паулем и др. (см.: [Силина 1990: 113]). Некоторые ученые (Г. Пауль, Б.Ю. Норман, Б.С. Шварцкопф) явление контаминации рассматривают как смешение единиц, другие (Ж. Марузо, Р.М. Цейтлин, В.Б. Силина) – как объединение, скрещивание, соприкосновение единиц.

Контаминация в психологии имеет несколько другую трактовку: это ошибочное воспроизведение слов, заключающееся в объединении слогов, относящихся к разным словам, в одно слово (например, «белок» и «желток» в «белток»). Подобные перестановки могут возникать не только внутри слов, но и при воспроизведении списков слов, когда слова из одного списка воспроизводятся в другом. В этом смысле контаминация может быть предметом языковой игры (например, «либеративный консервал» у В. Пелевина), поскольку ее реализации способствует близость (смысловая, фонетическая, функциональная) языковых элементов. В основании же контаминации лежат явления проактивной и ретроактивной интерференции.

Интересно, что в истории поэтического языка контаминация становится все более распространенным приемом на уровне словообразования, причем основным материалом для создания авторских неологизмов становятся имена



Как мы видим, у Маяковского в форме краткого прилагательного уже задана потенциальная глагольность «Леонардо до Винчи» за счет рифмы с «до-винчиваю», последняя аллюзивна по отношению к внутренней форме фамилии А. Крученых (ср. *винтить* – *крутить*).

Подобные примеры показывают, что контаминация, во-первых, также напрямую связана с понятием парадигмы в тексте (поэтому и образованные этим способом неологизмы чаще всего в тексте не единичны), и, во-вторых, она почти всегда обнаруживает интертекстуальную основу, как в широком, так и узком смысле.

В стихотворных текстах встречается и обратный контаминации прием: разложение существующих слов на части, которые создают их новую мотивацию или поэтическую этимологизацию, изменяющую интерпретацию целого. При этом часто используется полное и частичное звуковое сходство языковых элементов. Так, у В. Сосноры встречаем новое осмысление глагола «мечтать», значение которого слагается уже из двух существительных, причем одно из них (тать) уже стало архаизмом. Ср. в стихотворении «Не жди» (2001):

*Мечтать* – это, извиняйте, – *Меч* и *Тать*,  
и *ничего* больше, и *ничего* больше, и *ничего* больше, и – *Ничьего*.

Получается, что ментальное действие с ярко выраженными положительными коннотациями («предаваться мечтам о чем-либо»), начинает семантизироваться как сумма лексем с отрицательными коннотациями, да и к тому же принадлежащими к другой части речи: *меч* ‘холодное оружие с обоюдоострым длинным прямым клинком’ + *тать* ‘вор’. Обратим также внимание, что *Меч* и *Тать* у Сосноры написаны с заглавной буквы и поэтому должны восприниматься как имена собственные. Во второй строке происходит собственно контаминация, которая имеет более сложный характер: а именно, графические изменения вносят изменения не только в произношение, но и в частеречную принадлежность: а именно, отрицательное местоименное наречие *ничего* с маленькой буквы превращается в притяжательное местоимение *Ничьего* с большой буквы, что позволяет подразумевать его субстантивацию. Все это дает возможность интерпретировать эти две строки согласно принципу минимальности ограничений, фиксируя приращение смысла с учетом девятиформных форм. Выходит, что ментальное действие «мечтать», направляющее мысли субъекта на нечто воображаемое, являющееся объектом его желаний, становится неким острым предметом, который помогает красть время, обманывая Рок. Если мы обратимся к предыдущим строкам, то в стихотворении Сосноры «*побеждают не факты, а фантазмы, и имени им – нет*»: именно поэтому из *ничего* рождается *Ничьего* – ведь субъект лишается чего-либо в результате своего иллюзорного мышления.

Заметим, что в случае *Меч* и *Тать*, можно прибегнуть и к межъязыковой интерпретации, которая обратна по смыслу только что приведенной. Так, если мы возьмем более древнюю глагольную форму «мечтати», то получим соединение слов словосочетания «меч тати», где *тати*, *тачи* (яп.) – длинный японский меч, который как оружие японских князей и императоров считался надеющим силой и властью. На японском он записывается в виде двух иерогли-

фов (Тáти, тáти (яп. 太刀) – длинный японский меч), первый из которых похож на мельницу. И в нашем тексте мы получаем этому подтверждение в строке: *мне не уйти от войны с Веретеными Мельницами, приветствуя Рок*. Однако само словосочетание *Веретяные Мельницы* снова является контаминацией (ср. ветряные мельницы), и в них закодировано «веретено времен». Таким образом, глагольное действие «мечтать» становится оружием, наделяющим силой и властью в борьбе как с «ветряными мельницами» (аллюзия к Дон Кихоту), так и с «веретеном времен». Вспомним, что *время* и *веретено* исходно однокоренные. Исходно ВРЕМЯ – из ст.-слав. \*vertmen с последующим упрощением групп согласных, и первоначально это слово означало ‘возвращение, чередование дня и ночи’ [Шанский 2004].

Далее в тексте Сосноры «Не жди» встречаем еще несколько примеров поэтической этимологизации, которые концептуализируют «время» как слово и как понятие. Вот один из них:

*Время – всего лишь тиктаканье, так на так,  
и ничего у этого «время» нет, кроме вымысла – вымя слов.*

Заметим, что здесь звукоподражательный неологизм «тиктаканье» разлагается поэтом на части, однако этим частям придается другое значение, и вместо смысла ‘течение времени, отмечаемое колебательным звуком часов’ получаем выражение «так на так», которое часто употребляется при сделках и имеет значение ‘без придачи, одно за другое (взять, отдать при обмене)’<sup>1</sup>. Так, оказывается, что «время» не только отмеряется часами, но и обменивается, но на что? Обратим внимание, во второй строке лексема «время» становится несклоняемой, берется в кавычки и подвергается отрицанию, т.е. исчезает, оставляя после себя «вымысел», определяемый поэтом как «вымя слов» на основе звукового сходства.

Вспомним, что *вымя* – это ‘орган, выделяющий молоко у самок млекопитающих; молочная железа с сосками’; но это слово еще интересно тем, что оно имеет ту же парадигму склонения, что и «время». Однако в строке о времени порождается и особая звуковая парадигма, образующая ряд *время-кроме вымысла-вымя слов*. В этом смысле генитивная метафора «вымя слов» становится текстопорождающей, т.е. становится «органом», питающим вымысел времени и его смысл. Не означает ли это, что время обменивается поэтом на вымысел? Или это предположение алогизм?

Разрешение этой коллизии получаем в третьем контексте, в котором осмысляется неологическая, словотворческая деятельность поэта:

И если вид из-за луны  
в кожаных мячах,  
значит, над миром дрожит, как лунь,  
*международный меч.*

<sup>1</sup> Новое осмысление вспомогательных, служебных и местоименных элементов вообще свойственно поэзии. Ср. параллельный пример из И. Ахметьева, его однострочный стих: *толибокоенибудь*.

И если ты дописался до пят,  
то к тоге ты не готов,  
неологизм – не алогизм  
у голословных ртов.  
(«Не жди», 2001)

Учитывая плотную звуковую организацию этого стихового фрагмента (ср. *над миром дрожит – международный; то к тоге ты не готов; неологизм – не алогизм – голословных*), каждый языковой элемент тут может получить звукосемантическое переосмысление. Но прежде всего перерасположению подвергается прилагательное «голословный», определяющее слово «рты» – оно начинает члениться на «голос» + «ловный», т.е. появляются рты, которые ловят голос. В то же время оказывается, что любой неологизм у Сосноры не является «алогизмом», т.е. не должен восприниматься как нарушающий законы и правила логики или не укладывающимся в рамки логического мышления. Наоборот, он создает свой особый тип мышления у ловящих голос «ртов» или тех, кто «дописался до пят». В русском языке, как мы помним, есть фразеологизм «с головы до пят», означающий 'целиком, полностью, насквозь, сплошь'. В тексте же Сосноры он подвергается сначала эллипсису, а затем восстанавливается, соединяя «рот», принадлежащий голове, и пятки. Соединить «голову» и «пятки» могла бы «тога», верхняя одежда граждан мужского пола в Древнем Риме, драпировавшаяся вокруг всего тела (она была знаком отличия свободных римских граждан), однако это слово, как и все предыдущие ключевые слова (например, *время*), встраивается в пропозицию с отрицанием: «к тоге ты не готов». Таким образом, в тексте сохраняется неопределенность, позволяющая реализовать принцип множественности видов интерпретации, т.е. каждое языковое выражение может рассматриваться с неограниченного числа точек зрения. Это особо относится к лирическому тексту, в котором «эта привычка наша к определенным связям дает возможность поэту путем разрушения обычных связей создавать впечатление возможного значения, которое примирило бы все несвязные моменты построения» [Томашевский 1927: 188–189].

Обратимся теперь к примерам синтаксической контаминации, когда в одном стихотворном ряду сталкиваются разные синтаксические формы, образуя «тесноту этого ряда». И хотя С.В. Лопаткина [2006: 40] подчеркивает, что «для контаминации характерно контактное расположение единиц (на уровне слова, словосочетания и предложения), а при конвергенции единицы находятся дистантно по отношению друг к другу (на уровне отдельного предложения и микротекста)», как мы писали выше, в целой композиции лирического текста данная оппозиция может нивелироваться. Обратимся, к примеру, к стихотворению Ю. Левитанского «Музыка моя, слова...» (1991), в котором поэт собственно сам объясняет то, как слова в стихе соединяются в единую структуру:

*Музыка моя, слова,*  
их склоненье, их спряженье,  
их внезапное сближенье,  
тайный код, обнаруженье  
их единства и родства –

**музыка моя, слова,**  
*осень, ясень, синь, синица,*  
*сень ли, синь ли, сон ли снится,*  
*сон ли синью осенится,*  
*сень ли, синь ли, синева –*

**музыка моя, слова,**  
*то ли поле, те ли ели,*  
*то ли лебеди летели,*  
*то ли выпали метели,*  
*кровля, кров ли, покрова –*

**музыка моя, слова,**  
*ах, как музыка играет,*  
*только сердце замирает*  
*и кружится голова –*

*синь, синица, синева.*

Мы видим, как у Левитанского заданы сразу механизмы и внутрострофной и межстрофной связи. Межстрофная связь обеспечена повторяющейся первой строкой (*Музыка моя, слова...*), задающей тональность всего стихотворения и объясняющей «внезапное сближение слов», обнаруживающее их «единство и родство». Это единство поддерживается тем, что, несмотря на разбиение на строфы, все стихотворение представляет собой единое сложное предложение; переход же от одной строфы к другой задан тире, которое одновременно их разъединяет и соединяет. Таким образом, в структуре стихотворения одинаково реализуются как сосредоточенные, так и рассредоточенные типы взаимодействий.

Параллельно в каждой из строф создается свое единство. И прежде всего это касается второй строфы, где благодаря конструкции перечисления и вертикальному контексту в один ряд попадают разноструктурные элементы, буквально «пронизанные» звуковой связью. Сначала мы имеем дело с номинативным перечислением (*осень, ясень, синь, синица*), звуковая близость которого подкрепляется единым фреймом ‘синица, сидящая осенью на ясени и сливающаяся с синевой неба’. Затем выстраивается последовательность вопросительных конструкций с *ли*, однако не получающих в конце вопросительной интонации, но зато создающих «колебательное» движение от яви ко сну (*сень ли, синь ли, сон ли снится*). Появление глагольности и явной предикативности в этой строке (*сон ли снится*) позволяет ее дальнейшее развитие в плане возвратного значения, однако окказионального: ср. *сон ли синью осенится*. Но форма *осенится* окказиональна не только в грамматическом смысле (*сон осенится*), но и в семантическом, так как она развивает энантиосемию, заложенную в существительном «сень» и глаголе «осенить»: согласно этимологии в них одновременно сочетаются смыслы «покров, тень; покрывать тенью мраком» и «сиять, озарять» (см.: [Толковый словарь 2007: 874]).

Заканчивается строфа снова колебательным безглагольным рядом (*сень ли, синь ли, синева*), в котором появляется лексический повтор с наращением признака «синий» (*синь, синева*). В целом же в строфе образуются периодические последовательности из близкозвучных слов, в свою очередь, образующих группы по степени фонетической близости по горизонтали и вертикали: *осень, ясень, осенится; синь, синица, синева; сон, снится*. Связочными элементами этих последовательностей, кроме перечислительной интонации, становятся частица *ли*, вносящая, с одной стороны, неопределенность, с другой – плавность перехода от одной формы к другой, а также возвратные формы глагола (*снится, осенится*), порождающие эффект неактивного состояния природы и сознания между «ясностью» и «сном». Таким образом, образуется многострочная последовательность, в которой разноструктурные элементы, благодаря импровизации, образуют новую целостность с приращением суммарного смысла и нивелированием их формального различия и отдельного значения.

В следующей строфе сплошная звуковая последовательность разряжается, образуя менее сквозные сближенья, однако ведущим связующим элементом остается элемент «ли», который теперь входит в состав и глагольных и именных форм (*то ли лебеди летели, то ли выпали метели*), но к нему добавляется и повторяющийся союз «то», усиливающий неопределенность и подчеркивающий в системе текста «колеблющийся признак» (Ю. Тынянов) альтернативности, создаваемый частицей «ли». При этом нивелируются различие между отдельными языковыми компонентами (частицей «ли», глагольным формантом *-ли*, а также финальным слогом слов *ели, метели*) и за счет внутренней рифмовки создается заявленная автором музыкальность (*музыка моя, слова*). Так ритмически воплощаются слова из другого стихотворения Ю. Левитанского: *На волнах одного только ритма / Плавно качаюсь. / Как легко и свободно / Катит меня течение.*

В этой третьей строфе обращает на себя внимание и последняя строка (*кровля, кров ли, покров*), которая корреспондирует по смыслу с «сенью-покровом» первой строфы, но получает совсем другое звуковое наполнение.

Последняя же строфа стихотворения распадается, как бы воплощая в себе иконически эффект «замирания сердца» и «кружения головы» от музыки слов:

только сердце замирает  
и кружится голова –

*синь, синица, синева.*

Завершающий же ее ряд подвергается не только отделению, но и «отстранению», в то же время в ней сосредоточен весь семантический вес целого текста. А именно, последовательность *синь, синица, синева* закольцовывает текст и обращает нас снова ко второй строфе, при этом снимая ее неопределенность и все ее «сени-покрова». Перед нами снова четкий номинативный ряд, выделяющий доминанту всего текста, – а именно, звукосемантический признак, состоящий из сочетания согласных звуков –СН– при разных огласовках гласных (Я-Е-О-И). Интересно, что название птицы «синица», входящее в начальный и завершающий звукосемантический ряд с доминантой –СН–, са-

мо является контаминированным: первоначально в общеславянском языке эта птица называлась *зиницей* и ее имя было производно от ономастического слова *зинь*. Следовательно, «синица» получила свое название сначала по характерным для нее звукам, а затем – по цвету оперения. В нашем же тексте его звукосемантическая основа синтестетически рождает образ «синего звука» (вспомним «И над миром, холодом скован, / Пролился звонко-синий час» у Блока). Получается, что в поэтическом тексте «затрудненная форма несет не прагматическую и субъектно-познавательную нагрузку, а нагрузку семантическую, сегменты же текста превращаются из индексальных в иконические знаки, форма которых передает денотат или какое-либо его свойство по возможности точно» [Панченко 2010: 97]. Таким образом, первоначальные образы, встроившись в общую структуру стихотворения, «меняют свою структуру, в них выступают на первый план те стороны, которыми эти образы перекликаются друг с другом в новосозданной структуре, а не те, которыми они бросятся в глаза в изолированном виде» [Гаспаров 2011: 164].

#### Литература

- Арнольд И.В.* Стилистика современного английского языка (стилистика декодирования). Л., 1981.
- Бабенко Н.Г.* Оказиональное слово в художественном тексте: структурно-семантический анализ. Калининград, 1997.
- Гаспаров М.Л.* Композиция лирических стихотворений // Теория литературы. Произведение. М., 2011.
- Гольдман А.А.* Типы конвергенции стилистических приемов // Ученые записки МГПИИЯ им. М. Тореза. М., 1968. Т. 42.
- Демьянков В.З.* Прагматические основы интерпретации высказывания // Изв. АН СССР. Сер. литературы и языка. 1981. Т. 40. № 4. С. 368–377. [Электронный ресурс]. Режим доступа: [http://www.infolex.ru/IZV4\\_81.html](http://www.infolex.ru/IZV4_81.html). Дата обращения – 3.05.2012.
- Демьянков В.З.* «Теория речевых актов» в контексте современной лингвистической литературы: обзор направлений // Новое в зарубежной лингвистике. М., 1986. Вып. 17: Теория речевых актов. С. 223–235.
- Демьянков В.З.* Доминирующие лингвистические теории в конце XX века // Язык и наука в конце XX века. М., 1995. С. 239–320.
- Золян С.Т.* О принципах композиционной организации поэтического текста // Проблемы структурной лингвистики. 1983. М., 1986.
- Копнина Г.А.* Конвергенция стилистических фигур в русском языке (на материале художественных и газетно-публицистических текстов). Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Красноярск, 2001.
- Копнина Г.А.* Стилистическая конвергенция // Культура русской речи. Энциклопедический словарь-справочник. М., 2003.
- Лопаткина С.В.* К проблеме разграничения понятий конвергенции и контаминации тропов // Теоретические и прикладные аспекты речевого общения. Красноярск, 2006.
- Лотман Ю.М.* Анализ поэтического текста // Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии. СПб., 1996.

*Падучева Е.В.* Принцип композиционности в неформальной семантике // Вопросы языкознания. 1999. № 5.

*Панченко Н.В.* Знаковый характер текста // Теория текста. М., 2010.

*Пекарская И.В.* Контаминация в контексте проблемы системности стилистических ресурсов русского языка. Абакан, 2000. Ч. 1.

*Риффатерр М.* Критерии стилистического анализа // Новое в зарубежной лингвистике. М., 1980. Вып. 9.

*Силина В.Б.* Контаминация // Лингвистический энциклопедический словарь / Под ред. В.Н. Ярцева. М., 1990.

*Сквородников А.П.* Экспрессивные синтаксические конструкции современного русского литературного языка. Томск, 1981.

*Степанов Ю.С.* Французская стилистика. В сравнении с русской. Издание второе, стереотипное. М., 2002.

Толковый словарь русского языка с включением сведений о происхождении слов / Отв. ред. Н.Ю. Шведова. М., 2007.

*Томашевский Б.* Теория литературы. Поэтика. М.; Л., 1927.

*Хазазеров Т.Г., Ширина Л.С.* Общая риторика: курс лекций и словарь риторических фигур. Ростов н/Д., 1994.

*Шанский Н.М.* Школьный этимологический словарь русского языка. Происхождение слов / Н.М. Шанский, Т.А. Боброва. 2004. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://slovari.yandex.ru/~книги/Этимологический%20словарь/~Вр/> Дата обращения – 3.05.2012.

Harnish R.M. A projection problem for pragmatics // F. Heny, H.S. Schnelle eds. Selections from the Third Groningen Round Table. N.Y., 1979.