

ПРЕДИСЛОВИЕ

Io premerei di mio concetto il suco

Эту строчку из «Божественной Комедии» Данте (Inf. XXXII, 4) цитирует Мандельштам в «Разговоре о Данте». Он переводит ее так —

«Я выжал бы сок из моего представления, из моей концепции».

И дает свой комментарий:

«...форма ему [Данте. — Л. П.] представляется выжимкой, а не оболочкой.

Таким образом, как это ни странно, форма выжимается из содержания-концепции, которое ее как бы облекает. Такова четкая дантовская мысль.

Но выжать что бы то ни было можно только из влажной губки или тряпки. Как бы мы жгутом ни закручивали концепцию, мы не выдавим из нее никакой формы, если она сама по себе уже не есть форма. Другими словами, всякое формообразование в поэзии предполагает ряды, периоды или циклы формозвучаний совершенно так же, как и отдельно произносимая смысловая единица».

Замечу в скобках, что «Разговор о Данте» — это своего рода *ars poetica* Мандельштама¹. Потому-то пассаж о формообразовании звучит не по-дантовски, а по-мандельштамовски, как ответная реплика поэта эпохи модернизма — поэту Средневековья. В XXXII песне «Ада» речь совсем о другом:

S'io avessi le rime aspre e chioce, / come si converrebbe al tristo buco / sovra 'l qual pontan tutte l'altre rocce, / io premerei di mio concetto il suco / più pienamente. (Inf. XXXII, 1—5).

[Если бы я имел слова [одновременно 'слова, стих и стиль'] шероховатые и хриплые, / что соответствовало бы этой печальной дыре [т. е. самому центру Ада], / на которую опираются все остальные скалы [т. е. круги Ада], / я выжал бы сок (суть) из моего представления / более полно.]

¹ Подробнее об этом см. Пинский 1989: 379—396; Левин 1998: 142—155.

Нет подходящих слов — и авторский замысел выражен не полностью: вот о чем говорит Данте². Эти метатекстовые сожаления по поводу неосуществленных возможностей имеют еще и второе назначение — риторически восполнить то, что не под силу слову. А раз так — значит *сок* все-таки *выжат полностью*.

Лингвопоэтический анализ мировоззрения поэта — это тоже своего рода «выжимание сока», правда, с обратным распределением ролей. «Выжимке» подлежат тексты поэта, а «выжатым соком-концепцией» становятся заложенные в них авторские представления.

Но какова вероятность того, что авторские представления, сознательно или бессознательно заложенные в поэтические тексты, совпадут с исследовательской реконструкцией? Ведь не секрет, что даже самая корректная реконструкция простейшего из филологических объектов будет носить приблизительный и гипотетический характер. Что уж говорить о поэзии, которая, как и любой другой вид искусства, предполагает неоднозначность и суггестивность! И все же картина мира — а именно ей посвящена эта книга — способна оказаться наиболее приближенной к взглядам Мандельштама: и в мандельштамоведении, и в литературоведении, и в лингвистике сложились предпосылки для того, чтобы при решении этой задачи свести искажения к минимуму (об этом см. § 0.2—0.4), а заодно и ограничить исследовательский произвол³.

² В развитие мысли о том, что представление о самом ужасном месте Ада передать на итальянском языке невозможно (Inf. XXXII, 5—9), вполне логически следует обращение к Музам — за помощью: *Ma quelle donne aiutino il mio verso* (Inf. XXXII, 10).

³ Репликой самого Мандельштама против исследовательского произвола — в частности, гиперинтертекстуального подхода, когда в тексты Мандельштама «вчитывается» чуть ли не вся мировая литература, — звучит известное место из статьи «Выпад» (1923): «Однажды удалось сфотографировать глаз рыбы. Снимок запечатлел железнодорожный мост и некоторые детали пейзажа, но оптический закон рыбьего зрения показал все это в невероятно искаженном виде. Если бы удалось сфотографировать поэтический глаз академика Овсяннико-Куликовского или среднего русского интеллигента, как они видят, например, своего Пушкина, получилась бы картина не менее неожиданная, нежели зрительный мир рыбы. (...) Легче провести в России электрификацию, чем научить читателей читать Пушкина так, как он написан»

В связи с только что разобранной мандельштамовско-дантовской метафорой *выжимания сока* неминуемо встанет и другой вопрос: насколько полно сможет исследователь «выжать» из текста авторские представления? Лингвостатистический подход к поэзии Мандельштама, который проводится в этой книге, на наш взгляд, способен «выжать» больше, чем другие известные нам (и перепробованные нами) подходы. На заре «точного» литературоведения о нем провидчески писал А. Белый в своей знаменитой статье «Пушкин, Тютчев и Баратынский в зрительном восприятии природы». Вот его доводы в защиту статистики:

«Как поэты видят природу?

Краски зрения их — изобразительность слова: эпитет, метафора и т. д.

Необходимо их знать; необходима статистика; необходим словарь слов: Баратынского, Пушкина, Тютчева.

Критику недостаточно чуткости; проникновение в цитату и в сумму их индивидуально всегда; нужна квинтэссенция из цитат — предполагающая нелегкую обработку словесного материала; невозможно ее мгновенное извлечение; утонченнейший знаток Пушкина не резюмирует в мысли суммы пушкинских слов о любви.

Слово критика о поэте должно быть объективно-конкретным и творческим; критик, оставаясь ученым, — поэт. (...) Поэт, интерпретатор (критик) и слушатель — треугольник поэзии; в нем она — процветает в великое социальное дело; в нем она — метаморфоза самого душевного строя душ, движущая развитие» (Белый 1922: 7).

Кстати говоря, сам Мандельштам одобрительно отзывался об объективном литературоведении (идущем в том числе и от А. Белого) и противопоставлял ему необъективную критику:

«Опыт последних лет доказал, что единственная женщина, вступившая в круг поэзии на правах новой музы, это русская наука о поэзии, вызванная к жизни Потебней и Андреем Белым и окрепшая в формальной школе Эйхенбаума, Жирмунского и Шкловского» (О. Мандельштам, «Литературная Москва», 1922).

(ОМ, II: 212). Справедливости ради следует отметить, что «читать Мандельштама так, как он написан», остается непосильной задачей в силу многих причин — в частности, в силу семантической, содержательной неоднозначности одних стихотворений и «темноты» других. Поэтому неизбежный минимум «вчитываний» и «вычитываний» остается и при нашем подходе, но они носят исключительно культурологический и лингвистический характер.

«Критики как произвольного истолкования поэзии не должно существовать, она должна уступить объективному научному исследованию, науке о поэзии» (О. Мандельштам, «Выпад», 1923).

Лингвостатистический подход в том формате, который предлагается в этой книге, включает в себя сложный и исключительно трудоемкий процесс поэтапного перехода от текстов (отправная точка) к представлениям поэта (конечная точка) через поэтический язык:

«тексты → поэтический язык (лексика + грамматика⁴) → представления».

На начальном этапе исследования из поэтических текстов выбирается языковой материал в полном объеме (эта задача вполне реальная, если собираемый материал подводится под какую-нибудь категорию; в нашем случае — это «мир», «пространство» и «время»); далее он классифицируется и обрабатывается статистическими методами. *A summa lexicografica et grammatica* — это и есть поэтический (авторский) язык, или идиолект.

Почему предпочтительнее опираться на поэтический язык, а не на поэтические тексты или текстовые фрагменты, цитаты и т. д.? Потому что поэтический язык оказывается наиболее кратким и наиболее надежным путем к содержательной стороне поэзии; тексты и цитаты явно проигрывают на его фоне как слишком крупные семантические блоки. Как подметил еще в 1960-х гг. Ю. И. Левин, при работе с языком поэта «искажения оказываются меньшими, так как на авторскую модель мира наложена языковая модель исследователя, а ее можно считать узурпаторской» (Левин 1969: 114).

Постулат, гласящий — чем меньше «масштаб» рассматриваемых единиц, тем меньше произвольность интерпретации, — заставил нас пойти еще дальше и применить семантические методы к собранному языковому материалу, т. е. разложить языковые единицы на минимальные содержательные составляющие — семы (или смыслы).

Далее, от поэтического языка, состоящего из мельчайших смыслообразующих языковых единиц (в нашем случае — слов,

⁴ В принципе этот ряд может быть дополнен авторским словообразованием, авторской фонетикой и просодией, авторской пунктуацией и т. д. (из последних работ в этом направлении, см., например, Зубова 1999).

грамматических форм и конструкций как «атомов» «мира», «пространства» и «времени», подробнее см. § 0.4.1) легко можно перейти к следующему этапу — моделированию представлений поэта, которые в сумме и дают поэтическую картину мира. Как показывает опыт многих ученых (например, Б. М. Эйхенбаума, Ю. М. Лотмана), достоинства моделирования состоят в том, что исследователь проходит фактически тем же путем порождения смысла, которым шел поэт; более того, в поле зрения исследователя попадает не только то, что выражено, но и как это выражено. Моделирование позволяет исследователю ответить на ключевой вопрос, с которого, собственно говоря, и начинается филология, — «А как это сделано?»⁵.

Моделирование картины мира на основании поэтического языка выполняется следующим образом. Языковые единицы помещаются в широкий языковой, культурный контексты; они также рассматриваются на фоне традиционно-поэтического словопотребления. Полная выборка языкового материала из текстов поэта оправдывает себя и на этом этапе: внутри каждой категории она позволяет отделить случайные явления от констант, наметить инварианты и — что не менее важно — реконструировать внутреннюю системность разных категорий в рамках единой суммы представлений.

Итак, фрагменты картины мира получены, языковой репертуар средств для выражения какой-либо категории перечислен, авторские представления выявлены. На этом вроде бы можно поставить точку. Однако парадоксальным образом полученные данные вовлекаются в процесс реинтерпретации сложных манделштамовских текстов. В этой книге предлагается опыт прочтения стихотворения «Нашедший подкову» (а оно до сих пор не получило общепризнанной расшифровки) на фоне трех фрагментов картины мира Манделштама.

Фактически путь, который мы предлагаем читателю проделать вместе с нами, может напомнить движение «по спирали»: от манделштамовской синтагматики (стихотворных текстов) — к его парадигматике (языку и представлениям), а от парадигмати-

⁵ Таковую научную парадигму задала пионерская статья Б. М. Эйхенбаума «Как сделана „Шинель“ Гоголя» (Эйхенбаум 1919).

ки, вооружившись репертуаром языковых средств, константами, инвариантами поэтического мира Мандельштама, — опять к синтагматике, к сложным текстам Мандельштама. Схематически он выглядит так:

«тексты → поэтический язык (лексика + грамматика) →
→ представления → (ре-)интерпретация текстов».

Нужно сказать несколько слов и по поводу используемых методов. Эти методы — самые разные. Основные — семантический и статистический — в разных главах книги дополняются литературоведческим (это композиционный, мотивный анализ текста) и отчасти культурологическим (все подробности — в § 0.3). Читателю, привыкшему к методологической «чистоте», такое количество и разнообразие методов может показаться избыточным. В качестве самооправдания мы можем только сослаться на мандельштамовско-дантовскую метафору: лингвистическая поэтика в том и состоит, чтобы из текстов *выжимать сок*, — а здесь любые методы хороши, лишь бы они работали.

Предлагаемая исследовательская позиция в корне расходится с практикой интертекстуальных интерпретаций Мандельштама, узаконенных мандельштамоведением, а именно «вчитыванием» или «вычитыванием». Расхождения начинаются с интересов и фокусов внимания и кончаются, естественно, методами. Интертекстуальное направление исходит из того, что в поэзии Мандельштама почти все заемное — и цитаты, и сюжеты, и образы, а «свое» — это переработка и комбинация чужих элементов (см. Taranovsky 1976, Ronen 1983, Segal 1998a, Segal 1998b и многочисленные публикации в этом русле). К сожалению, из сферы внимания мандельштамоведов выпал большой тематический пласт того, что определено не является «заемным» у Мандельштама, а именно его оригинальнейшая сумма представлений о мире. Например, никогда не привлекалось внимание к тому факту, что в русской поэтической традиции Мандельштам — первый «поэт пространства» (см. Главу II). Ускользнули от внимания исследователей и другие не менее интересные явления: например, набор и смена моделей времени, вневременная компонента поэзии Мандельштама, сродни англ. «beyond time», и мандельштамовская хронофобия (об этом — Глава III). И уж тем более в ман-

дельштамоведении никогда не поднимался вопрос о том, как «мир», «пространство» и «время» соотносятся между собой или как пространство и время вписываются в мандельштамовский «сценарий существования вещей». Очерченный круг явлений не заметен «на расстоянии», при традиционном литературоведческом анализе тем, мотивов, структуры текста; он виден лишь когда на поэзию смотрят «под микроскопом» и изучают ее язык.

Теперь о композиции этой книги.

«ВВЕДЕНИЕ» познакомит читателя с тем, что такое «поэтическая картина мира» и как ее выстраивать, какие сложности возникают при работе с идиолектом Мандельштама вообще и при реконструкции его картины мира в частности.

Детальное описание трех фрагментов поэтической картины мира Мандельштама читатель найдет в Главе I «МИРОЗДАНИЕ (МИР И ЕГО СОСТАВЛЯЮЩИЕ)», Главе II «ПРОСТРАНСТВО» и Главе III «ВРЕМЯ».

Разбор «Нашедшего подкову» — единственного стихотворения, в котором описываемые нами «пространственно-временные» сюжеты и проецируемые на них «диалектические» (в системе представлений Мандельштама) законы дают связный «экзистенциальный» сценарий, позволит — по пушкинской формуле! — *поверить алгебру гармонией* и убедиться в правильности наших реконструкций. Об этом — Глава IV «СТИХОТВОРЕНИЕ „НАШЕДШИЙ ПОДКОВУ“».

Разбор стихотворений Мандельштама о Москве 1916 г. в сопоставлении со «Стихами о Москве» М. Цветаевой 1916 г. преследует другую цель — еще раз, на новом витке спирали, вернуться к понятию авторских поэтических миров. В «московских» текстах Мандельштама и Цветаевой 1916 г. происходит наибольшее сближение их идиолектов — тематическое, образное и даже лексическое, что дает все основания для филологически корректного сопоставления. Об этом — Глава V «СТИХИ О МОСКВЕ О. МАНДЕЛЬШТАМА И М. ЦВЕТАЕВОЙ 1916 ГОДА: ДВА ОБРАЗА ГОРОДА — ДВЕ ПОЭТИКИ — ДВА ПОЭТИЧЕСКИХ МИРА».

Я хочу выразить свою искреннюю благодарность и признательность моим Учителям: М. Л. Гаспарову — за постоянную и неизменную поддержку всех моих начинаний и поисков, и О. Г. Ревзиной — за собственно лингвистический опыт работы с

поэтическими текстами. М. Л. Гаспаров знакомился с результатами этого — во многом экспериментального — исследования на разных этапах его становления, начиная с курсовых работ на филологическом факультете МГУ им. М. В. Ломоносова и кончая кандидатской диссертацией (1998 г.) и последующими статьями; без его мягкого и доброжелательного руководства, без его советов и пожеланий оно не состоялось бы. Я также признательна Ю. Д. Апресяну — за консультации по теоретической лингвистике и за навыки практической лексикографии, Н. Д. Арутюновой, В. П. Григорьеву, А. К. Жолковскому, Г. А. Золотовой, С. В. Кодзасову, М. Ю. Михееву, Т. В. Скулачевой, Н. А. Фатеевой, Б. С. Шварцкопфу и др. — за внимательное и доброжелательное прочтение диссертации и работ, которые легли в основу этой книги, А. Я. Шайкевичу — за несколько редакторских замечаний. Отдельная благодарность — О. А. Лекманову за ценные советы и наблюдения.

Часть исследований, вошедших в эту книгу, были поддержаны грантами РФФИ — «Поэтика как точная наука» («Школа М. Л. Гаспарова» № 96-1598581; № 00-15-98845) и «Время в зеркале поэтической грамматики О. Мандельштама» (№ 00-06-80275).

0. ВВЕДЕНИЕ

Синопсис

Что такое «картина мира» (§ 0.2)? «Наивная» (языковая) картина мира (§ 0.2.1) vs. авторская (поэтическая) картина мира (§ 0.2.2). Категории как составляющие поэтической картины мира (§ 0.1.2, 0.4).

Как реконструировать поэтическую картину мира (§ 0.3). Лингвистические (§ 0.3.1), литературоведческие (§ 0.3.3), культурологические (§ 0.3.4), статистические (§ 0.3.2) основания картины мира. Принципы моделирования фрагмента картины мира (§ 0.4): лексические поля (§ 0.5.2), концепты (§ 0.5.1) и модели (§ 0.4.2) как выразители авторских представлений.

Категории «мир», «пространство», «время» в художественном преломлении (§ 0.1). «Мир», «пространство», «время» как реконструируемые фрагменты поэтической картины мира (§ 0.4).

Терминология в лингвистической поэтике (§ 0.5.1). Сложности описания идиолекта Мандельштама: поэтическая лексикография (§ 0.5.2), тропика (§ 0.5.3) и грамматика (§ 0.5.4).

Перечень графических выделений (§ 0.6). Список сокращений (§ 0.7).

0.1. КАТЕГОРИИ «МИР», «ПРОСТРАНСТВО», «ВРЕМЯ» В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПРЕЛОМЛЕНИИ

0.1.0

Из трех категорий, к которым мы обращаемся, в мандельштамоведении только время становилось предметом изучения, причем время в особом, историко-софском ракурсе (см., например, Terras 1969, Фэвр-Дюпегр 1989, Сегал 1998а, Сегал 1998б, Седых 2001). «Миру» и «пространству» в этом отношении повезло значительно меньше: из этих областей рассматривались лишь отдельные слова — *звезда*, *солнце* и некоторые другие, причем их описание преследовало не лексикографические цели — выявить стоящие за этими словами представления, а герменевтические — объяснить подборкой примеров на одно слово смысл стихотворения.

Восполнение этого «космологического» пробела в мандельштамоведении мы начнем с рассуждений в культурологическом ключе. Они и будут той необходимой предпосылкой, с которой должно начинаться исследование авторской космологии.

**0.1.1. Культурологические аспекты исследования:
«мир», «пространство», «время» — пограничные
категории между философией и искусством**

И «мир», и «пространство», и «время» — категории с размытым содержательным наполнением. О постоянном их переосмыслении свидетельствует и вся история человечества, и вся философия, и даже изменения в лексике и грамматике естественных языков. Ср.:

«Время и пространство — определяющие параметры существования мира и основополагающие формы человеческого опыта. Современный обыденный разум руководствуется в своей обыденной деятельности абстракциями „время“ и „пространство“. Пространство понимается как трехмерная, геометрическая, равно протяжимая форма, которую можно разделить на соизмеримые отрезки. Время мыслится в качестве чистой длительности, необратимой последовательности протекания событий из прошлого через настоящее в будущее. (...) пространство и время не только существуют объективно, но и субъективно переживаются и осознаются людьми. (...) Современные категории Время и Пространство имеют очень мало общего с временем и пространством, воспринимавшимся и переживавшимся людьми в другие исторические эпохи» (Гуревич 1984: 43—45).

Следовательно, и нам стоит принять как аксиому тезис о гетерогенности каждой из этих трех категорий.

В истории искусства категории «мир», «пространство», «время» выступают как приглашение к творчеству или к сотворчеству. Применительно к искусству можно говорить не только о типах (или моделях) мира, пространства, времени, сменяющих друг друга по мере смены идеологических и философских представлений (новая эпоха дает новое видение мира, пространства и времени, и это отражается в искусстве), но и об индивидуальных, авторских образности и категоризации.

Очертим теперь те минимальные понятийные поля, которые соответствуют категориям «мир», «пространство» и «время» в философии, науке и искусстве.

«Мир» может получать разные определения: ‘то, что до всего’, ‘то, что все в себя включает’, ‘целое, все’ (есть и другие, см. Бибихин 1995). Однако статус «мира» как собственно философской категории то признается (ср. курьезную запись, сохранившуюся в рукописном наследии Шопенгауэра: «Мир, мир, ослы! — вот проблема философии, мир — и больше ничего!», цит. по Бибихин 1995: 183), то отвергается (для целого ряда философов XX в. «мир» — фикция, выдумка, слово, облакающее пустоту). Лингвистика, в ответ на последнее положение, согласилась, что это слово не с чем соотнести. Но она отстаивала и отстояла его психологическую, а не онтологическую реальность: у человека всегда есть потребность сослаться на *мир* (например, *В мире есть добро и зло*) (Wierzbicka 1980: 186—187)⁶.

В искусстве же категория «мир» выполняет прежде всего роль семантической емкости, которая приемлет практически любое наполнение. В мир может войти и реальность, и фантастика; авторское «я» может разрастись до целого мира; автор может создать новый мир, далеко отстоящий от реальности. Поэзия, разумеется, в наибольшей степени зависима от языка: и даже если сам мир заслонен от человека языком, как считают лингвисты, и если, наоборот, мир открывается в языке и через язык, как считают некоторые философы, в поэзии самобытные авторские миры создаются прежде всего посредством языка. Так, в поэзии XIX—XX вв. достаточно распространены описания мира и его составляющих в локативных конструкциях «*В мире есть...*», «*На свете (земле) есть...*» (в лингвистике такой тип конструкций даже получил название миропорождающих):

Забывли вы, что в мире есть любовь, / Которая и жжет и губит! (А. Блок);
Пусть в мире есть слезы, но в мире есть битвы (Н. Гумилев); *Были бы мастера на свете, / Построили бы они часовню* (О. Седакова); *Все говорят: нет правды на земле* (А. С. Пушкин).

Хотя и реже, но встречаются в поэзии и такие случаи, когда поэт дает определения и оценки миру:

⁶ В семантических теориях языка это слово даже одно время входило в состав примитивов — и не потому, что его смысл прост и далее неразложим, а потому, что человеку без него никак не обойтись при объяснении всего остального (там же).

Мир не велик и не богат (А. Блок); *Тяжек Твой подлунный мир, / Да и Ты не милосерд. / И к чему такая ширь, / Если есть на свете смерть?* (Вл. Ходасевич).

Категории «пространство» и «время» в современной философии рассматриваются параллельно: обе категории — умозрительные, обе не имеют единого определения. При этом содержательная размытость категории «пространство» значительно превосходит содержательную неоднозначность «времени»:

«В самом деле, в нашей повседневной жизни мы не ощущаем пространство столь непосредственно, как мы чувствуем течение времени. Переживание времени связано с переживанием нашего собственного „я“, с переживанием нашего собственного существования. „Я существую“ значит „я существую сейчас“, однако существую в некоем „вечном теперь“ и чувствую себя тождественным самому себе в неуловимом потоке времени» (Рейхенбах 1985: 130; более подробно см. § 2.2).

Применительно к искусству можно говорить о том, что эти две категории дают еще больший простор для творчества, чем категория «мир». Но не тогда, когда они выступают в форме законов, регулирующих все происходящее, или располагают вещи и события в определенном порядке. Во всех этих случаях о них говорят как об **относительных**, т. е. относительно какой-либо точки отсчета ориентированных. В языковом узусе у «относительного пространства» появляется *верх* и *низ*, *право* и *лево*, у «относительного времени» — *прошлое*, *настоящее* и *будущее*. Такие пространство и время вобрали в себя многовековой опыт народа и воспринимаются как изначально заданные, неизменные. Ср.:

Вглядитесь в пространство! / в его одинаковое убранство / поблизости и вдалеке: в упрямото, / с каким, независимо от размера, / зелень и голубая сфера / сохранияют колёр. <...> (И. Бродский, «Эклога V-я: летняя»); *Как птица в воздухе, как рыба в океане, / Как скользкий червь в сырых пластах земли, / Как саламандра в пламени — так человек / Во времени. Кочевник полудикий, / По смене лун, по очеркам созвездий / Уже он силится измерить эту бездну / И в письменах неопытных заносит / События, как острова на карте... / Но сын отца сменяет. Грады, царства, / Законы, истины — преходят. Человеку / Ломать и строить — равная услада: / Он избрал историю, он счастлив! / <...> / Следит безумец, как между минувшим / И будущим, подобно ясной влаге, / Сквозь пальцы уходящей, — непрерывно / Жизнь утекает. И трепещет сердце, / Между воспоминаньем и надеждой — / Сей памятью о будущем...* (Вл. Ходасевич, «Дом»).

Творческое (или сотворческое) отношение к пространству и времени начинается, когда «пространство» и «время» задевают человека лично. Но что стоит за личным опытом восприятия пространства и времени? Человек осваивает и обживает пространство — и это может привести к осмыслению пространства, мест, расстояний...; человек переживает время — а это уже приводит к осмыслению свойств времени и отпущенного человеку века, мига... И в случае «обжитого пространства», и тем более в случае «пережитого времени» человек судит о них по некоторым косвенным данным. Назовем такие пространство и время **эмпирически** (т. е. через опыт) постигаемыми. Эмпирически постигаемое пространство представлено, например, в стихотворении «**Пространство**» Б. Пастернака:

К ногам флиппает наждак. / Долбеж понемногу стихает. / Над стезжами капли дождя, / Как птицы, в ветвях отдыхают. / Чернеют сережки берез. / Лозняк отливает изнанкой. / Ненастье, дымясь, как обоз, / Задерживается по знаку, / И месит шоссейный кисель, / Готовое снова по взмаху / Рвануться, осев до осей / Свинцовую всей колымагой. / Недолго приходится ждать. / Движение нахмуренной выси, — / И дождь, затяжной, как нужда, / Вывешивает свой бисер. / Как к месту тогда по таким / Подушкам колеи непроезжих / Пятнистые пятна / Лиловых, как лес, сыроежек! / И заступ скрежещет в песке, / И не попадает зуб на зуб, / И знаясь не хочет ни с кем / Железнодорожная насыпь. / Уж сорок без малого лет / Она у меня на примете, / И тянется фельсовый след / В тоске о стекле и цементе. / Во вторник молебен и акт. / Но только ль о том их тревога? / Не ради того и не так / По шпалам проводят дорогу. / Зачем же водой и огнем / С откоса хлеща переезды, / Упорное, ночью и днем / Несется на север железо? / Там город, — и где перечесть / Московского съезда соблазны, / Ненастий горящую шерсть, / Заманчивость мглы непролазной? / Там город, — и ты посмотри, / Как ночью горит он багрово. / Он былью одной изнутри, / Как плоскою, иллюминирован. / Он каменным чудом облеп / Рожденья стучащий подарок. / В него, как в картонный кремлек, / Случайности вставлен огарок. / Он с гор разбросал фонари, / Чтоб капать, и теплится, и плавить / Историю, как стеарин / Какой-то свечи без заглавья.

А эмпирически постигаемое время — в «Дон Жуане» Н. Гумилева:

*Моя мечта надменна и фроста: / Схватить весло, поставить ногу в стремя / И обмануть медлительное **время**, / Всегда лобзая новые уста.*

Но настоящая встреча с «пространством» и «временем» может состояться, только когда человек начинает задумываться об их сути. Этот последний тип пространства и времени можно назвать **умопостигаемым**, или абсолютным. И в самом деле, на пространство и время нельзя указать пальцем, нельзя — как в случае с миром — перечислить какое-то количество их составляющих. Не случайно философия относит их к трансценденциям: на философском языке это значит, что они и присутствуют, и отсутствуют одновременно (некоторые философы относят к трансценденциям и мир). В какой же форме пространство и время присутствуют в мире? Один из ответов дает Кант: пространство — в форме «внешнего восприятия мира», а время — «в форме внутреннего». Есть и другие ответы на этот вопрос — в том числе крайне редкие, поэтические:

[песня трески] *«Время больше пространства. Пространство — вещь. / Время же, в сущности, мысль о вещи. / Жизнь — форма времени. Кап и лец — / сгустки его. И товар похлеще — / сгустки. Включая волну и твердь / суши. Включая смерть»* (И. Бродский, «Сохрани на холодные времена...»).

Весь опыт осмысления этих категорий все-таки приводит философов скорее к умудренному незнанию, чем к положительному выводу об их сути (подробнее см. § 2.2, § 3.2).

И в языке слова *пространство* и *время* существуют как своего рода семантические загадки — им трудно дать толкование (см. § 2.4, § 3.4). Так, в русском языке «говорящими» оказывается либо внутренняя форма этих слов (*время* — ‘вертеть’, ‘вращаться’; *пространство* — ‘простор’, ‘простирается’), либо стертые метафоры (*время бежит, течет, лечит* и т. д.). Вот и еще одна причина, по которой поэтам открыта возможность домыслить время и пространство или довообразить.

Итак, можно наметить **три стадии** освоения и постижения пространства и времени поэтами — по восходящей:

- | |
|---|
| 1) относительные пространство и время;
2) эмпирически постигаемые;
3) умопостигаемые, или абсолютные. |
|---|

Три типа пространства и времени образуют шкалу, на которую мы будем ориентироваться в дальнейшем.

**0.1.2. Лингвопоэтические аспекты исследования:
«мир», «пространство», «время» и поэтическая космология**

Обычно мир, пережитое и гораздо более редкое умопостигаемое пространство, пережитое и умопостигаемое время входят в тематический и лексический репертуар так называемой «натурфилософской» лирики наряду с таким чисто философским понятием (словом), как «бытие». Традиционно под «натурфилософскую» лирику подводятся поэтические рассуждения о мироздании, о сущности вещей, об абстрактных понятиях. Ее даже иногда уравнивают с философией, чего явно делать не стоит: поэзия уж никак не строже и не философичнее самой философии.

Мы решились на более тяжеловесные замены. Текст или часть текста, в которой объясняется сущность реалии или отвлеченного понятия, мы назовем **рассуждением о природе вещей**.

Будем считать, что у Мандельштама рассуждения о природе вещей имеют место там, где поэт фактически отвечает на вопросы: «Что такое X?», «Каковы типичные характеристики, свойства, действия X-а?». Примеры:

[о щегле] *Хвостик лодкой, перья черно-желты, / Ниже клюва в краску влит, / Сознаешь ли — до чего щегол ты, / До чего ты щеголит?* 1936;

[о человеческом черепе] *Развивается череп от жизни / Во весь лоб — от виска до виска, — / Чистотой своих швов он дразнит себя, / Понимающим куполом яснится, / Мыслью пенится, сам себе снится, — / Чаша чаи и отчизна отчизне, / Звездным рубчиком шитый чепец, / Чепчик счастья — Шекспира отец...* 1937;

[о свете] *И у звезды учись / Тому, что значит свет. / Он только тем и луч, / Он только тем и свет, / Что шопотом могуч / И лепетом согрет* 1937.

Конечно, *de rerum natura* нужно понимать не в строго лукрециевском смысле, а с поправкой на то, что перед нами поэзия. Прозаическое подтверждение того, что мысль Мандельштама движется именно в направлении *de rerum natura*, служит статья Мандельштама «О природе слова».

Сумму представлений о мироздании, извлеченную из разных текстов, а также отдельные рассуждения в этом ключе внутри одного текста мы назовем **космологией**⁷. Так, Мандельштам мета-

⁷ О космологии применительно к другим поэтам Мандельштам рассуждает неоднократно, ср. о Тютчеве: «Эрфуртская программа, марксистские Про-

форическим, герметичным языком объясняет, что такое земля, воздух, небо, пространство, или же передает воздействие времени, века, звезд на окружающий мир. Примеры:

Несется земля — меблированный шар 1935; Воздух бывает темным, как вода, и всё живое в нем плавает, как рыба, / Плавниками расталкивая сферу, / Плотную, упругую, чуть нагретую, — / Хрусталь, в котором движутся колеса и шафрахаются лошади, / Влажный чернозем Нееры, каждую ночь распаханный заново / Вилами, трезубцами, мотыгами, плугами. / Воздух замешен так же густо, как земля, — / Из него нельзя выйти, в него трудно войти 1923; И под временным небом чистилища / Забываем мы часто о том, / Что счастливое небохранлище / Раздвижной и прижизненный дом 1937 и др.

Космология же в чистом виде дана в очень немногих стихотворениях (отчасти в «Восьмистишиях»; в «Нашедшем подкову»). Во всей своей полноте и упорядоченности она предстает, когда перед глазами исследователя или читателя появляется список словоупотреблений и перечень цитат. Космология Мандельштама может рассматриваться еще и как самостоятельный дискурс, имеющий свой словарь (причем у многих слов появляется устойчивый парадигматический ореол), свой синтаксис с установкой на объяснение и изображение и даже свой, натурфилософский, тип метафор (см. § 0.5.3).

Оба явления — и рассуждения о природе вещей, и космологию — можно считать инвариантными для поэзии Мандельштама.

Возвращаясь к картине мира Мандельштама и места мира, пространства и времени в ней, отметим следующее. Эти три категории в человеческом сознании активно взаимодействуют. Так, «мир в пространстве» мыслится как стабильный, тяготеющий к статике (*миръ/миръ* как 'покой', если вспомнить древний синкретизм в значении этого слова в древнерусском языке); «мир во времени», напротив, предполагает динамику, изменение. Показать, к какому полюсу смещается мир в поэзии Мандельштама, — одна из стоящих перед нами задач.

пилии... Разве Каутский Тютчев? Разве дано ему вызывать космические ощущения („и паутинки тонкий волос дрожит на праздной борозде“)? А представьте, что для известного возраста и мгновенья Каутский... тот же Тютчев, то есть источник космической радости, податель сильного и стройного ощущения, мыслящий тростник и покров, накиннутый над бездной» (ОМ, II: 33). Приятие космологической поэзии — знак того, что и Мандельштам не чужд этой традиции.

Итак, категории «мир», «пространство» и «время», особенно в поэзии с ясно обозначенной космологической или натурфилософской тематикой (Г. Р. Державина, Ф. И. Тютчева, О. Мандельштама), достойны того, чтобы стать героями самостоятельного исследования. Но прежде чем перейти непосредственно к ним, мы хотели бы предложить читателю правила игры.

0.2. «КАРТИНА МИРА»: «НАИВНАЯ» (ЯЗЫКОВАЯ) И АВТОРСКАЯ

0.2.0

Методологическая программа для этих мандельштамовских штудий создавалась достаточно долго методом проб и ошибок⁸. В течение более чем десяти лет, пока выполнялось это исследование, автором было перепробовано множество разных методик анализа (в том числе «теория отклонений», грамматика времени по Русской грамматике 1980, вслед за исследованием Никитина 1993 (семантическая теория «Смысл \Leftrightarrow Текст») и др.). От них пришлось отказаться по той простой причине, что они не давали желаемого результата. Например, не «высвечивали» тех смыслов, которые были очевидны интуитивно. На протяжении всего этого времени неизменной оставалась только статистика. Однако статистика — это лишь средство доказать или опровергнуть рабочую гипотезу. Наиболее приемлемой формой реконструкции представлений Мандельштама оказалась **картина мира**, причем близкая к той, которую предлагает современная семантика.

Построение картины мира Мандельштама уже давно назрело — хотя бы потому, что в мандельштамоведении существует множество отрывочных описаний и наблюдений над особенностями мировидения Мандельштама, которые, однако, не сведены воедино. И все-таки осуществление этого замысла оказалось возможным только сейчас, когда для исследования такого рода подготовлена почва.

Начнем с того, что в мандельштамоведении плодотворная деятельность нескольких поколений ученых по текстологии и комментированию Мандельштама, интертекстуальные находки,

⁸ В области лингвистической поэтики нет готовых путей. К каждому поэту нужно подобрать свой «ключ».

имманентный разбор его стихотворений, открытия в области его поэтики⁹ приближают нас к пониманию его текстов.

Далее, в области лингвистической поэтики уже существуют первые удачные опыты по созданию картины мира поэта и тезаурусного описания идиолекта — О. Г. Ревзиной (поэзия М. Цветаевой, см., в частности, Ревзина 1995) и М. Л. Гаспарова (сб. «Сети» М. Кузмина, Гаспаров 1988).

Наконец, разработанная в семантике форма описания языка, получившая название «картина мира», открывает и для поэтики совершенно новые перспективы. Первый и пока единственный прецедент описания поэтического языка — лексики русских духовных стихов — на основе семантических моделей («Смысл \Leftrightarrow Текст») дал результаты, превосходящие всякие ожидания. Речь идет о книге С. Е. Никитиной «Устная народная культура и языковое сознание» (Никитина 1993¹⁰).

0.2.1. Семантика: «наивная» (языковая) картина мира

Лингвистические понятия, которыми мы оперируем, — «семантика», «картина мира», нуждаются в более пространственных комментариях.

Семантика представляет собой отдельное направление внутри лингвистики, которое, как это явствует из названия, занято описанием смысла на разных уровнях языка. Например, для описания смысла слова (или одного из значений слова) необходимо прежде всего установить его сочетаемость, характерные для него конструкции, его просодические и прагматические особенности (если они есть), его коннотации (если они есть), его принадлежность к одному из стилистических регистров, его место в словообразовательном гнезде, а также его синонимы, антонимы, конвер-

⁹ Основные тенденции поэтики Мандельштама — неоднозначность, пропуски причинно-следственных связей, амбивалентность, сложные смысловые построения и т. д., см. Левин и др. 1974.

¹⁰ Как уже отмечалось, наш собственный опыт проецирования модели «Смысл \Leftrightarrow Текст» на поэтическую лексику Мандельштама был не столь удачным. Это объясняется тем, что фольклорная сочетаемость обладает простой и повторяемостью, близкой к языковой; что же касается поэтического языка Мандельштама, насыщенного сложнейшими тропеическими построениями, то он не поддается однозначному разбиению на лексические функции.

сивы и проч. (подробнее см. Предисловие Ю. Д. Апресяна к НОСС 1997, Апресян 1999).

Здесь и далее речь будет идти только о двух семантических школах: Польской (работы А. Вежбицкой) и Московской (работы Ю. Д. Апресяна, И. М. Богуславского, М. Я. Гловинской, Е. В. Урысон и др.), поскольку понятие «наивной картины мира» / англ. «folk model of the world» было выработано внутри этих школ.

В основание **языковой (наивной) картины** мира были положены следующие принципы.

Принцип первый: все в языке предназначено для **выражения смысла** — и лексика, и грамматика, и прагматика. С целью определения и формализации этого смысла разрабатывается единый семантический язык, или язык примитивов, — универсальный, для любого языка (А. Вежбицкая), только для русского языка (Московская семантическая школа).

Что такое «**примитивы**»? В семантике Анны Вежбицкой это изначально заданный набор простейших слов, которые (в идеале) есть во всех языках. Приведем набор примитивов по работе Wierzbicka 1991:

я, ты, кто-то, что-то; этот, тот же самый (the same), два, все; род (kind of), часть; хотеть, не хотеть, говорить, думать, знать, делать, случаться; мочь (can), если/представить (if/imagine); хороший, плохой; место, время, после (до), над (под) (above (under)); похожий на (like), потому что.

В Московской семантической школе набор и состав примитивов русского языка — это задача, которая должна быть решена в результате полного описания лексики по принципу ступенчатого толкования: сложные слова толкуются через более простые, более простые — через еще более простые, и таким образом исследователь приходит к примитивам (см. подробнее Апресян 1994). В целом априорный набор примитивов по большей части совпадает с набором А. Вежбицкой.

Как показывают многочисленные работы по семантике, язык примитивов позволяет описывать практически все в естественном языке — от элементов слова до речевых актов и даже текстов. Сами описания называются **толкованиями**.

Принцип второй: язык — это **интегральная** система. В соответствии с этим принципом единицы разных языковых уровней должны рассматриваться не порознь, а в своей взаимосвязи.

Принцип третий: в каждом языке существует свое членение мира и свой способ его смысловой организации. Считается, что часть смыслов, выражаемых в языке, универсальна, другая — на-

ционально-специфична; в сумме они дают особое видение мира, отличающее один язык от другого. Этот принцип также называется **этноцентризмом**.

Принцип четвертый — **антропоцентричность** языка и, следовательно, языковой картины мира — означает, что концептуализация мира отвечает человеческим меркам и человеческому восприятию (т. е. лингвистика вернулась к тезису Протагора «Человек — мера всего»).

Для таких фрагментов картины мира, как «мир», «пространство» и «время», вводится еще и пятый принцип — **эгоцентризм**: говорящий (или наблюдатель) может становиться точкой отсчета в пространстве и во времени.

Таким образом, **наивная картина мира** — это определенная концептуализация действительности, которая навязывается носителям языка в качестве обязательной. Ее фрагменты — «наивные» мир, пространство, время — далеко не так наивны, как это может показаться. Они представляют собой сложную и упорядоченную систему, иногда отстоящую от той, которая принята в нашей культуре.

Полное, законченное описание русской наивной картины мира пока что остается сверхзадачей для русистики. **Пространство** и **время** как фрагменты наивной (языковой) картины мира были описаны на русском, а также англоязычном материале в работах

Анны Вежбицкой (Wierzbicka, Anna) —

«Semantic primitives» (1972), разделы «Time» и «Space»;

«Lingua mentalis» (1980), раздел «Tenses: The Semantics of Grammar Categories»;

«Semantics of Grammar» (1988);

Дж. Лайонза (Lyons, John) —

«Semantics», vol. II (1978), разделы «Spatial expressions», «Tense and deictic temporal reference», «Tense as a modality», «Aspect»;

М. Я. Гловинской —

«Семантические типы видовых противопоставлений» (1982);

«Теоретические проблемы видо-временной семантики русского глагола» (1986);

Ю. Д. Апресяна —

«Дейксис в лексике и грамматике и наивная модель мира» (1986);

и Е. С. Яковлевой —

«Фрагменты русской языковой картины мира» (раздел «Время») (1994).

Также для этого исследования немаловажную роль сыграли ежегодные конференции «Логический анализ языка» под руководством Н. Д. Арутюновой (Институт языкознания РАН, Москва) и последующие публикации материалов этих конференций:

- «Язык и время» (1998), конференция 1997 г.;
- «Языки пространств» (2000), конференция 1998 г.;
- «Языки динамического мира» (1999), конференция 1999 г.;
- «Семантика начала и конца» (в печати), конференция 2000 г.

В качестве справочного материала привлекались следующие монографии и справочники:

- G. N. Leech «Towards a Semantic Description of English» (1969);
- М. В. Всеволодова «Способы выражения временных отношений в современном русском языке» (1975);
- М. В. Всеволодова, Е. Ю. Владимирский «Способы выражения пространственных отношений в современном русском языке» (1982);
- В. В. Морковкин «Опыт идеографического описания лексики (анализ слов со значением времени в русском языке)» (1977);
- Г. А. Золотова «Синтаксический словарь: Репертуар элементарных единиц русского синтаксиса» (1988);
- Теория функциональной грамматики (разделы «Аспектуальность», «Временная локализованность», «Таксис») (1987);
- Теория функциональной грамматики (раздел «Темпоральность») (1990) и некоторые другие.

Поскольку описание трех ключевых для нашего исследования слов, а именно *мифа*, *пространства*, *времени*, с семантических и логико-лингвистических позиций не выполнялось, то специально для этого исследования были описаны:

- 1) слова *миф*; *пространство*; *время*;
- 2) космологические значения слов *миф*, *свет*, *вселенная*, *земля* (*миф-1.1*, *свет-1.1*, *земля-1.2*, *вселенная-1* и *вселенная-2*).

Лексикографические портреты всех этих слов даются на фоне соответствующих слов с эталонной семантикой других европейских языков. Эталонными древнегреческий, латинский; некоторые современные романские и германские языки делают два фактора. Во-первых, на эти языки наложила отпечаток хорошо развитая философия (метафизика, онтология, гносеология), которая на

Руси и в России вплоть до XX в. отсутствовала и едва ли могла запечатлеться в значениях слов *мир*, *пространство*, *время*. Во-вторых, исторически вышеперечисленные языки влияли на формирование или новое понятийное наполнение целого ряда космологических слов в русском языке.

В заключение этого раздела остается сказать несколько слов о методах, которые мы заимствовали из Польской и Московской школ для описания авторского поэтического языка и авторской (поэтической) картины мира. Семантической теории А. Вежбицкой мы следуем при описании авторской концептуализации действительности. От Московской семантической школы мы берем самые общие принципы определения структуры многозначности слова (см. Предисловие Ю. Д. Апресяна к НОСС 1997, Апресян 1999). В соответствии с традициями Московской семантической школы слово в одном значении мы называем **лексемой**.

Наконец, мы учли опыт обеих школ в толковании значений слов и грамматических единиц, «ступенчатого» (Московская школа, см. также ТКС) и на основе заранее заданных примитивов (Польская школа). Толкования слов, выполненные в этой книге, стремятся к максимальной простоте и выполняются на языке, приближенном к языку примитивов.

0.2.2. Авторская (поэтическая) картина мира

Теоретически **авторская картина мира** — это мир, который распадается на относительно замкнутые в себе единства, или категории (см. Флоренский 1993: 3), начиная от вещей и кончая законами природы. Но поскольку картина мира Мандельштама нам не дана в готовом виде, то мы идем не путем ее анализа и расчленения, а путем синтеза и начинаем с отдельных фрагментов. Каких именно фрагментов? Основополагающих, фундаментальных — «мира», «пространства» и «времени». Получив все фрагменты и сложив их в определенном порядке (а мандельштамовский порядок достаточно сложен, потому что в его основе лежит иерархия), мы и получим поэтическую картину мира Мандельштама.

При рубрикации картины мира Мандельштама, чья поэзия дает образец целостной и законченной космологии, никак нельзя

миновать следующих фрагментов: «мир/мироздание», «пространство», «время», «вещи», «человек», «события».

Нас будет интересовать и понятийное поле, и его вербализация. Авторская (поэтическая) картина мира в том виде, как она будет представлена в этой книге, заимствует многое от наивной (языковой) картины мира. В частности, каждый ее фрагмент — это и тематическая классификация языкового материала, и его подробное описание, и толкование ключевых слов. Но при этом между «наивной» картиной мира и авторской есть одно существенное отличие. **Авторская картина мира** — это вторичная концептуализация мира вырастающая в том числе из первичной концептуализации (т. е. наивно-языковой). Не секрет, что каждое литературное поколение и каждый большой поэт приходят, фактически, с совершенно новыми взглядами на мир: это значит, что каждый раз язык приспособливается для выражения новых смыслов. Если адекватных языковых средств для нового мироощущения в нем не находится, то новые языковые единицы или сочиняются по существующим в языке моделям, или создаются как кальки по образцу других языков, или же выражаются в тропах и перифразах. Это и есть **вторичная концептуализация мира**.

0.3. «Поэтическая» картина мира МАНДЕЛЬШТАМА: ЕЕ ЛИНГВИСТИЧЕСКИЕ, ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКИЕ, КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЕ И СТАТИСТИЧЕСКИЕ ОСНОВАНИЯ

0.3.1. Лингвистические основания

Как уже отмечалось, при построении поэтической картины мира Мандельштама будет проводиться четкая ориентация на семантику, семантические классификации, семантическое описание и толкования. Что дает такая семантическая направленность для нашего исследования?

Во-первых, только в рамках семантики наши три категории, «мир», «пространство» и «время», могут рассматриваться как самостоятельные области, включающие в себя разноуровневые элементы языка (вспомним второй принцип семантики, интегральность, § 0.2.1). А это значит, что у «мира», «пространства» и «времени», трех категорий, есть свой словарь и свой дейксис (т. е. языковые механизмы соотнесения слова или высказывания с ре-

альностью, с точкой отсчета), у «пространства» и «времени» — своя морфология и свой синтаксис (естественно, «время» в большей степени грамматикализовано, чем «пространство», хотя и у «пространства» есть свое грамматическое выражение, например свои падежи и свои синтаксические конструкции). Тем самым семантика отвечает такому требованию, предъявляемому к авторской картине мира, как полнота охватываемого материала.

Во-вторых, семантика позволяет проследить, как на основании первичной, языковой, концептуализации мира, формируется вторичная, авторская. Поэтому каждому «лингвопоэтическому» разделу, будь то описание группы слов, отдельного слова или грамматики, будет предшествовать лингвистическое отступление, предлагающее интерпретацию этого же явления в русском языке. Попутно отметим, что сам принцип рассмотрения поэтического языка на фоне нормативного литературного языка мы получили от О. Г. Ревзиной.

И в-третьих, семантика важна для нас еще и по культурологическим причинам. Нельзя не согласиться с А. Вежбицкой в том, что взгляд на мир любого человека (даже и исследователя) культурно обусловлен (Wierzbicka 1991: 15). Семантика, раскладывающая значение слова на атомарные составляющие — примитивы — позволяет выйти за пределы данного языка, данной культуры и данной коллективной психологии (т. е. **расхожих представлений**). Мы ничего не поймем в Мандельштаме, если на его пространство и время мы будем распространять расхожие представления, почерпнутые из теории относительности, о пространстве как о «трех измерениях» и о времени — как о «четвертом». Еще раз подчеркнем, что именно семантика, предоставляющая простой и доступный метаязык, позволяет описывать идиомат с минимумом искажений и без привнесения чуждых поэту представлений и смыслов.

0.3.2. Статистические основания

Закономерен вопрос — какие категории выделены в поэзии Мандельштама, а какие, напротив, находятся «в тени»? На него поможет ответить статистика. Подсчеты выполнялись вручную по изданию:

Осип Мандельштам. Сочинения: В 2 т. М.: Художественная литература, 1990. Т. 1.

Рассматривался весь корпус поэтических текстов Мандельштама (исключая шуточные и детские). Также для сравнения привлекались цитаты из прозы Мандельштама, по II тому того же издания.

Все статистические подсчеты даются в процентном отношении от общего количества стихотворных строк:

О. Э. Мандельштам — 6 608.

Подсчеты приводятся в круглых скобках, например — (1/78), и их нужно прочитывать так: одно употребление на 78 строк.

Правомерен и другой вопрос — был ли Мандельштам оригинален в передаче «мира», «пространства», «времени» или следовал поэтической традиции? Для ответа на этот вопрос были выполнены (также вручную) подсчеты по другим идиолектам:

А. С. Пушкина (лирика) — 13 809 строк (по изданию Пушкин 1985),

Ф. И. Тютчева — 6 675 (по конкордансу Vilokug 1975),

А. А. Блока (лирика и поэмы «Соловьиный сад» и «Ночная фиалка») — 13 152 (Блок 1955),

Н. С. Гумилева (лирика) — 6 902 (Гумилев 1991),

А. А. Ахматовой (лирика и поэмы) — 6 790 (Ахматова 1986).

В некоторых случаях привлекались подсчеты и по идиолектам М. Ю. Лермонтова и А. А. Фета.

0.3.3. Литературоведческие основания

Авторская (поэтическая) картина мира в идеале предполагает единство стоящего за ней сознания, единство языковой личности и неизменность или, по крайней мере, стабильность языкового фона. В действительности говорить о единстве можно только применительно к языковой личности, т. е. можно утверждать, что на всех текстах Мандельштама лежит печать его самобытного стиля. О единстве сознания, стоящего за текстами Мандельштама, мы судить не беремся¹¹. Что же касается единства языкового

¹¹ В литературоведении есть целые направления, принимающие как данность и единство авторского сознания, и единство и неизменность языковой личности («человек — это стиль»). Но нельзя не отметить антиномичность такого подхода. Мандельштам-символист и поздний Мандельштам — это одно и то же сознание? А Кузмин эпохи «прекрасной ясности», написавший «Александрийские песни», и поздний Кузмин, написавший по-гностически

фона, то он как раз менялся. Перемены коснулись в первую очередь языкового узуса — и поэзия Мандельштама запечатлела некоторые из таких перемен. «Советский или новоязовский» узус запечатлен как в явно ироничных контекстах высмеивающих усредненного человека:

*Пора вам знать, я тоже современник, / Я человек эпохи **Москвошвея** 1931; **Наглей комсомольской ячейки** / **И вузовской песни наглей**, / **Присевших на школьной скамейке** / **Учить щебетать палачей** 1933,*

так и в серьезных, нужных Мандельштаму для того, чтобы стать понятным народным массам:

***Трудодень** земли знакомой / Я запомнил навсегда, / **Воробьевского райкома** не забуду никогда 1935; см. также в этой связи «Письмо тов. Кочину».*

Кроме того, поэзия Мандельштама 30-х гг. ощутила сильное «вливание» разговорной, площадной стихии, т. е. слов и конструкций со сниженной стилистикой, или, как об этом сказал сам Мандельштам, *языка трамвайной перебранки*:

*[чиновник] Командированный — **мать твою так!** — / **Без подорожной в армянские степи** 1930; **Греки сбондили** Елену / **По волнам** 1931; **Чур**, не просить, не жаловаться! **Цыц!** 1931; **Шасть** к порогу (...) 1931; **Послать** хандру к туману, к бесу, к ляду 1931 и т. д.*

Изменения языковой ситуации нач. — сер. XX в., к счастью, запечатлели некоторые лингвистические труды, в числе которых «Толковый словарь русского языка» под ред. Д. Н. Ушакова (1936—1940).

На тексты Мандельштама проецируются не только разные языковые ситуации, но и чисто литературные перемены. Каждое новое литературное поколение — это манифестация новых идей, новые культурные коды, новый словарь. На век Мандельштама выпало несколько литературных смен: он застал эпоху Надсона, сам был участником литературного движения символистов, вместе с Гумилевым и Ахматовой создал одно из постсимволистских направлений — **акмеизм**. В 1928 г. Мандельштам выпускает сборник статей «О поэзии», где как раз и описывает весь поэтический

темный цикл «София» или «заумную» «Форель разбивает лед»? А Цветаева московского периода, с «прозрачными» стихами, и Цветаева периода эмиграции с «заумными» поэмами?

фон (особенно символизм, акмеизм, футуризм, а также имажинизм). После революции на его глазах шло развитие советской поэзии и Мандельштам то отдалялся и отмежевывался от нее, то приближался к ней (напомним, что он был автором «Оды» Сталину). Основными вехами в творчестве Мандельштама справедливо считаются символистская поэзия (до 1912 г.) и акмеистическая (1912—1914 гг.). От этих вех в творчестве Мандельштама мы и будем вести отсчет.

В поэзии Мандельштама легко себя обнаруживают две разные модели мира, каждая со своими литературными корнями. Очень условно их можно обозначить так: ранняя, «**символистская**», и «**основная**», акмеистическая и постакмеистическая, 1912—1937 гг. (со «сталинской» на периферии). Поскольку целостная и законченная космология выстраивается только в основной модели, то она-то и будет предметом реконструкции. «Символистская» модель важна для нас тем, что в ней намечается формирование основной: при сравнении двух моделей хорошо видно, от чего Мандельштам отталкивается, а что Мандельштам продолжает и развивает. Символистская модель восстанавливается по ранним стихотворениям, не включенным Мандельштамом в сб. «Камень», а также по самым первым стихотворениям из сб. «Камень» (до 1912 г.).

От основной модели необходимо отделить тексты, написанные в какой-то степени под влиянием обстоятельств, — «Стансы» 1935 и 1937 гг., «Оду» (Сталину) 1937 г. и некоторые прилежащие к «Оде» стихотворения. Во всех этих стихотворениях мироздание перестраивается в соответствии с принятыми в советской литературе нормами, причем так, что Сталин оказывается центром мира. При сравнении этих текстов с основной моделью видно, что Мандельштам переделывает в своем мироздании, следуя особенностям хвалебной советской оды, а что оставляет нетронутым. Применительно к нашей теме «сталинские» тексты можно считать маргинальными (подробнее см. § 1.1).

Еще один круг влияний, отразившийся на мировоззрении и языке Мандельштама, но не так сильно, как смена символистской парадигмы на акмеистическую, был связан с его увлечениями разными европейскими культурами. Напомним лишь несколько: Франция эпохи Вийона, Эллада, античный и папский Рим, Италия Данте и Петрарки, Ариосто и Тассо, Германия эпохи роман-

тизма и Гете и т. д. Культура входит в поэзию Мандельштама не только в качестве общего фона, но и в качестве подтекстов. На изучении подтекстов как раз и сложилось одно из самых первых и самых популярных направлений в мандельштамоведении — интертекстуальное.

Таким образом, картина мира Мандельштама будет рассматриваться не изолированно от культуры, но на ее фоне.

При построении картины мира такого поэта, как Мандельштам, должны быть оговорены отдельно обращение к интертексту и «глубина чтения». Если поэзия — не раз и навсегда заданный смысл, а, по выражению Мандельштама, «исполняющее понимание», то у картины мира должен быть и свой образ читателя. Это может быть как среднестатистический читатель¹², читающий «мелко», так и филолог-комментатор, читающий «глубоко». Внимание филолога, естественно, привлекут все мыслимые контексты и подтексты стихотворения, тонкости, касающиеся подачи материала, структура текста и т. д. Среднестатистический читатель скорее всего удовлетворится содержательной (и эмоциональной) стороной поэзии. Едва ли эти два принципа чтения можно примирить между собой и найти золотую середину, однако, чтобы избежать крайностей, мы будем опираться на «умеренно-филологическое» (или умеренно-глубокое) чтение. Это означает, что при анализе языкового материала будут учитываться лишь те подтексты, которые входят в структуру текста и без которых рухнет связность стихотворений.

0.3.4. Культурологические основания

Мандельштам — не только «поэт-смысловик», но и поэт культуры. Поэтому на его поэзию, его поэтический язык могут быть спроецированы еще и культурные архетипы. Это в первую очередь касается того понимания «мира», «пространства» и «времени», которое было выработано в европейской культуре (подробнее см. 0.1.1; 2.2; 3.2 и 3.3).

¹²Аналогичный подход мы обнаружили в ранних разработках модели «Тема ⇌ Текст» А. К. Жолковского и Ю. К. Щеглова (Shcheglov, Zholkovskiy 1987: 26; Жолковский, Щеглов 1996).

0.4. ФРАГМЕНТ ПОЭТИЧЕСКОЙ КАРТИНЫ МИРА МАНДЕЛЬШТАМА И ОСНОВНЫЕ ПРИНЦИПЫ ЕГО МОДЕЛИРОВАНИЯ

0.4.1. От поэтических текстов — к поэтическому языку

В этом разделе будет изложена конкретная программа перехода от текстов поэта — к языковому материалу и от языкового материала — к готовому фрагменту картины мира.

На первом, подготовительном этапе из поэтических текстов выбираются те языковые средства, которые подводятся под наши три категории, и подсчитывается частотность каждого из них.

Для категории «мир» — это слова *мир* и его синонимы, слова, называющие самые общие составляющие мира — *небо, земля, воздух* и названия светил — *солнце, луна, звезда*.

Для категории «пространство» — вся пространственная лексика (включая предлоги), пространственные метафоры, а также предложно-падежные конструкции.

Для категории «время» — вся временная лексика (включая предлоги), предложные и предложно-падежные комплексы, временные метафоры, синтаксические времена (времена в предложении), аспектуальное время глагола (по классификации З. Вендлера такими временами считаются исполнения, достижения, деятельности и состояния) и синтаксические конструкции.

В результате получатся три семантических гнезда поэтического языка Мандельштама. При этом все языковые единицы в них должны быть разложены на минимальные составляющие.

Это значит, что многозначное слово должно быть разбито на значения, или, что то же, на лексемы. Для ключевых многозначных слов каждой лексеме будет присвоен цифровой индекс: например, *воздух*-1 нужно прочитывать как *воздух* в первом значении (подробнее см. § 0.5.2).

Далее, **граммемы** (формы) времени глагола — т. е. так называемые «прошедшее», «настоящее» и «будущее» — должны быть разбиты на более простые единицы. Глагольные и неглагольные способы передачи времени в предложении называются синтаксическими временами и анализируются согласно предлагаемой нами классификации (подробнее см. раздел «Поэтическая грамматика времени», § 3.6.0).

Следующие шаги — это статистические подсчеты собранных и расклассифицированных единиц и последующий семантиче-

ский анализ. В результате каждая языковая единица получает семантический «ярлычок» — определенный пространственный или временной смысл.

На втором этапе мы упорядочиваем каждый из фрагментов, причем так, чтобы приблизиться еще на один шаг к представлениям Мандельштама. Создание тематического частотного тезауруса для каждой категории (а также таблиц «Синтаксические времена») дополняется разбором ключевых слов.

Пространственный и временной тезаурусы, равно как и таблица времен, имеют самостоятельную ценность: они наглядно демонстрируют вербализованные представления Мандельштама. На фоне общекультурных, философских, традиционно-поэтических, языковых типов и моделей они раскрываются еще и с другой стороны. Например, как меняющиеся/неизменные, как уникальные/неуникальные, как характерные для ментальности поэта / как дань эпохе и т. д.

При анализе вербализованных пространства и времени обсуждается еще один принципиальный вопрос, а именно пространство и время **как средство оформления индивидуально-авторского мира**. Как известно, в реальности вещи и события существуют в пространстве и во времени; а каким получается вещный и событийный сценарии в поэзии Мандельштама? Здесь нас будет интересовать количественный аспект (насколько нужны Мандельштаму в изображении мира пространство и время), качественный аспект (какими языковыми средствами выполняется оформление мира) и сравнительный аспект («время и пространство» или же «время vs. пространство»), см. § 2.8, 3.8.

Что такое **ключевое слово**? Обычно это полнозначное слово¹³, семантически насыщенное, с высокой частотностью, которое выделено в большинстве контекстов. Особенность идиолекта Мандельштама — в том, что ключевое слово в большинстве контекстов должно стоять в позиции определяемого (например, в метафорах и в рассуждениях о природе вещей). В этой книге для каждого из значений ключевого слова предлагается толкование, выполненное, как уже отмечалось, на языке, приближенном к

¹³ Вообще говоря, некоторые свехупотребительные предлоги, например мандельштамовский *В + Предл.* с пространственной семантикой, также можно рассматривать как ключевые слова.

языку примитивов. Кроме того, в связи с ключевыми словами обсуждается вопрос о частотности этих же слов у пяти других поэтов.

Таким образом, на втором этапе работы языковой материал тематически упорядочивается, и дальнейшая работа с ним имеет и лингвистический, и культурологический характер.

0.4.2. От поэтического языка — к фрагменту картины мира

Итак, «мир», «пространство» и «время» будут проанализированы с точки зрения того, в каком количестве и какими средствами ими осуществляется оформление мира.

Пространственная категориальная сфера состоит из таких классов, как «место», «расстояние», «форма», «перемещение» и т. д., а «временная» — из «локализованности во времени», «хронологии», «фаз», «кратности» и т. д. О категориальной сфере «мир» и ее частях мы писали выше.

В поэзии Мандельштама категории «мир», «пространство» и «время», а также соответствующие им слова до какой-то степени свободны от интертекста; однако нельзя утверждать, что они свободны от господствующих (и весьма жестких) представлений, навязываемых культурой и языком. Забегая вперед, скажем, что в поэзии Мандельштама можно встретить и его собственное переживание пространства и времени, и «культурнообусловленное». Вот только один пример: хронофобия Мандельштама (= свое), проявляющаяся в отрицательных оценках и образах времени, прекрасно уживается с линейной моделью времени (= общекультурной), которая задается и лексически, и грамматически.

Одна из форм описания, модель, требует некоторых пояснений. Считается, что в языке и культуре уже существуют определенные **модели** или **типы** пространства и времени (моделями времени, обнаруживающими себя в языке, первой начала заниматься Е. С. Яковлева, см. Яковлева 1994), так что поэт может принять их в готовом виде, оформить новыми способами или создать свою модель¹⁴.

¹⁴ Реконструкция авторской модели или типа предполагает значительно большую активность со стороны исследователя, чем, например, описание ключевых слов или лексических полей. Именно поэтому соположение моделей и ключевых слов в пределах одного исследования оказывается продуктивным: оно позволяет избежать искажений.

0.5. ИДИОЛЕКТ МАНДЕЛЬШТАМА: ПРОБЛЕМЫ ЕГО ОПИСАНИЯ (ЛЕКСИКОЛОГИЯ, МЕТАФОРИКА, ГРАММАТИКА)

0.5.0

Исследователь поэзии Мандельштама сталкивается с трудностями при описании лексики, метафорики (что неоднократно отмечалось) и, как ни странно, грамматики. Об этих трех языковых областях — четыре раздела. Первый раздел — о лингвопоэтической терминологии, которая может быть неизвестна читателю. Второй раздел, о поэтической лексикографии, носит сугубо прикладной, практический характер. Два следующих раздела — о тропах Мандельштама и о грамматике Мандельштама — носят уже теоретический характер; в них предлагается по-новому взглянуть на эти средства авторской выразительности в поэзии вообще и в поэзии Мандельштама в частности.

0.5.1. Лингвопоэтическая терминология

Мы используем один термин с греческим корнем *ἴδιος* ('свой', 'частный') — **идиолект**.

Идиолект применительно к языку писателя — это индивидуально-авторское использование нормативного литературного языка.

Мы также используем ряд терминов с латинской основой (*con-*)*cept-*/*cēp-*/*cept-* ('понятие') — **концепт**, **концептуализация**, **концептуализироваться**. Они имеют уже некоторую лингвистическую традицию употребления.

Концепт — вербализованное понятие, т. е. сумма представлений о реалии, которая у слова или лексемы выражена в сочетаемости, конструкциях, просодии и которая может передаваться производным словам. Здесь авторский концепт отождествляется с тем «готовым» продуктом, который был в авторском сознании и «регулировал» словоупотребление.

Соответственно, концептуализация (языковая и авторская) — это некий способ помыслить реалию и выразить ее в слове. Есть ли авторский или «поэтический» концепт грамматических единиц, это во многом остается непроясненным вопросом, требующим дальнейших разысканий.

«Я», которое встречается в тексте стихотворения, называется либо традиционно — «лирическим „я“» (средний род, к сожалению, ограничивает возможности согласования), либо, вслед за О. Г. Ревзиной, — **Я-субъектом**.

0.5.2. Поэтическая лексикография

1. Слово в поэзии *Мандельштама*

Мандельштам — поэт-смысловик (самоопределение). Поэзия Мандельштама — это поэзия слова, которое живет по своим законам. Частично эти законы приоткрывает проза Мандельштама:

«Для акмеистов сознательный смысл слова, Логос, такая же прекрасная форма, как музыка для символистов» («Утро акмеизма»);

«Не требуйте от поэзии сугубой вещности, конкретности, материальности. Этот тот же революционный голод. Сомнение Фомы. К чему обязательно осязать перстами? А главное, зачем отождествлять слово с вещью, с травой, с предметом, который она обозначает?

Разве вещь хозяин слова? Слово — Психея. Живое слово не обозначает предмета, а свободно выбирает, как бы для жилья, ту или иную предметную значимость, вещь, милое тело. И вокруг вещи блуждает свободно, как душа вокруг брошенного, но еще не забытого тела.

...Ныне происходит как бы явление глоссолалии. В священном иступлении поэты говорят на языке всех времен, всех культур... Слово стало не семистольной, а тысячестольной цевницей, оживляемой сразу дыханием всех веков» («Слово и культура»);

«На место романтика, идеалиста, аристократического мечтателя о чистом символе, об отвлеченной эстетике слова, на место символизма, футуризма и имажинизма пришла живая поэзия слова-предмета, и ее творец не идеалист-мечтатель Моцарт, а суровый и строгий ремесленник Сальери, протягивающий руку мастеру вещей и материальных ценностей, строителю и производителю вещественного мира» («О природе слова»).

Стало уже общим местом говорить о расширении семантического потенциала поэтического слова, об изоощренных фонетических, смысловых переключках слов, о метафоризации метафор; в золотой фонд мандельштамоведения попал целый ряд исследований о словах в мандельштамовских текстах — например, «Пчелы и осы» К. Ф. Тарановского (Tarantovsky 1976), прилагательные в поэзии Мандельштама — в статье Ю. И. Левина «О некоторых чертах плана содержания в поэтических текстах. Материалы к изу-

чению поэтики Мандельштама» (Левин 1969) и т. д. Однако вопросов, касающихся мандельштамовского слова как такового, не убавляется. Нам хорошо известно, что Мандельштам расширяет семантический потенциал слова — а насколько? Можно ли измерить меру отклонения мандельштамовского слова от общеязыкового или традиционно-поэтического? Нам также известно, что мандельштамовское слово может называть не только привычные объекты, но и служить переносным наименованием для других объектов — каких именно? Совпадают ли метафорические переносы Мандельштама с традиционно-поэтическими, с символистскими или представляют собой нечто новое? Употребления одного слова в идиолекте Мандельштама на первый взгляд кажутся разнородными и неупорядоченными: при более внимательном, лексикографическом описании они останутся тем же хаосом или все-таки обретут внутренний порядок?

Эти и другие вопросы, касающиеся специфики мандельштамовского слова, разрешимы при словарном описании лексики Мандельштама. Любопытно отметить, что путь словарного описания был заранее одобрен самим Мандельштамом как путь от хаоса, от бесформенности — к порядку:

«У нас нет Акрополя. Наша культура до сих пор блуждает и не находит своих стен. Зато каждое слово словаря Даля есть орешек акрополя, маленький кремль, крылатая крепость номинализма, освященная эллинским духом на неутомимую борьбу с бесформенной стихией, небытием, отовсюду угрожающим нашей истории» («О природе слова»).

2. Авторская лексикография

Для авторской лексикографии с учетом поставленных перед нами задач (составление картины мира) релевантными оказываются только те методы, которые позволяют эксплицировать семантику слова. И здесь встают два серьезных вопроса:

1) что считать «отправным» пунктом — слово (лексему) или некий денотат, которому может соответствовать одно или больше слов идиолекта? В силу явной логоцентричности поэзии Мандельштама (каждое слово (лексема) — со своей ярко выраженной семантикой) мы предпочли первый путь. И действительно, лексическая система Мандельштама так устроена, что для тех «денотатов» (реалий ... понятий), которые имеют вес в поэтическом ми-

ре Мандельштама, существует, как правило, ровно одна лексема с высокой частотностью, вмещающая всю полноту смысла — и ряд других, отражающих частичное знание об этой же самой реалии (см., например, словарную статью для слова *небо*, § 1.4.4)¹⁵;

2) что рассматривать — слова или лексемы? В поэтической авторской лексикографии известны сторонники первого принципа — т. е. того, что слово в поэзии «играет» всеми своими красками одновременно и с точностью установить его семантический объем невозможно: это, например, составители словарей-конкордансов (из последних назовем «Самовитое слово» (1998), «Словарь языка русской поэзии XX века» (2001)), авторы «Словаря поэтического языка М. Цветаевой» (СЛМЦ 1996, 1998, 1999, 2000)¹⁶. Сторонники второго принципа — составители «Словаря языка Пушкина» (1956—1961). Мы вслед за составителями «Словаря языка Пушкина» придерживаемся того убеждения, что поэтическое слово может и должно быть поделено на значения. В противном случае мы едва ли будем в состоянии сравнивать разные идиолекты между собой. Например, в поэзии Мандельштама слово *земля* представлено в 9 разных значениях, от ‘земного шара’ до ‘вещества’; у пяти других поэтов, по нашим наблюдениям, и значений меньше, и структура многозначности несколько иная (см. § 1.4.2). Из этого следует, что основанием для сравнения должно быть не все слово, а то или иное его значение. Позволим себе еще один довод в пользу нашего подхода. Даже и в том случае, если в поэтическом слове актуализируется несколько значений (что, по нашим наблюдениям, явление не столь уж частое даже и для идиолекта Мандельштама), в большинстве случаев можно установить совпавшие общезыковые значения¹⁷.

¹⁵ См., однако, отсутствие доминанты в семантическом гнезде «вода», § 1.4.8.

¹⁶ Справедливости ради следует отметить, что в «Словаре поэтического языка М. Цветаевой» принцип неразделения на значения проводится непоследовательно: слова, традиционно считающиеся ключевыми (такие, как *время*), все-таки делятся на значения, а все остальные (например, *войти, вода*) — нет.

¹⁷ Поучительно, что еще Ю. Н. Тынянов, поставивший вопрос о «колеблющемся» значении слова в стихе, придавал большое значение основному значению слова. Разбирая строки Ф. И. Тютчева *В ночи лазурной почивает Рим. / Взошла луна и овладела им, / И спящий град безлюдно величавый / Наполни-*

3. Способы описания авторской лексики: «ключевое слово», «лексическое поле», описание тропов

На современном этапе лингвистическая поэтика выработала три способа описания авторских представлений: «ключевое слово» (§ 0.4.1), «лексическое поле», описание тропов. Все они представлены в нашем исследовании; они удачно дополняют друг друга.

4. Если ключевое слово — многозначное...

Применительно к многозначному слову правильнее говорить не о концепте слова, а о концепте отдельных его лексем. В некоторых случаях концепт слова легко отождествить с инвариантной семантикой лексем (например, в таких мандельштамовских словах, как *мир*, *воздух*, *небо*), в других — нет (это, например, такие мандельштамовские слова, как *земля*, *луна*, *время*).

Многозначное слово делится на лексемы, или значения. Значения слова представляют собой структуру. Если значений слова всего два, то им присваиваются единичные индексы. Пример — слово *воздух*:

воздух-1 ‘среда’;
воздух-2 ‘вещество’ (см. § 1.4.3).

Если значений больше двух и они разбиваются на семантические блоки, то принадлежность к блоку помечается двойным индексом. Пример — слово *земля*:

«территориальный» блок *земли* — *земля*-1.1 ‘нижняя часть мира, шар, на котором живут люди’; *земля*-1.2 ‘суша, материк’; *земля*-1.3 ‘поверхность, по которой люди ходят, на которой стоят’; *земля*-1.4 ‘часть земли-1.2; часть света, страна, государство, край, территория’;

«материально-вещественный» блок — *земля*-2.1 ‘верхний слой земного шара, земная кора’; *земля*-2.2 ‘рыхлое, рассыпчатое вещество; почва, на которой может что-то расти’; *земля*-2.3 ‘прах’ (см. § 1.4.2).

ла своей безмолвной славой, Ю. Н. Тынянов различает два совпавших значения слова *слава*: это абстрактная, стилистически нейтральная русская *слава* и конкретная, «предметная» *слава* библеизма (новозаветные контексты для такой *славы* — *видя славу его, сияние славы, наполнился храм дыма от славы Божия*) (Тынянов 1965: 136—137).

Структура значений мандельштамовского многозначного слова может расходиться с общеязыковой структурой. И расхождения, и совпадения специально оговариваются.

5. Структура словарной статьи для ключевого слова

Структура словарной статьи для ключевого слова включает в себя:

— статистические данные по употребительности слова во всей поэзии Мандельштама, исключая шуточные и детские стихотворения;

— для сравнения приводятся статистические данные по пяти другим идиолектам (Пушкина, Тютчева, Блока, Гумилева, Ахматовой);

— толкования для всех значений мандельштамовского слова, сопровождаемые а) указанием на совпадение / неполное совпадение / несовпадение с общеязыковыми значениями слова; б) синонимами, антонимами, точными и неточными, если таковые встречаются в идиолекте Мандельштама; в) показателями употребительности в основной модели (1912—1937);

— описание каждого значения в свободной форме, с исчерпывающим или максимальным количеством примеров; фоном для такого описания служит русский язык и поэтическая традиция;

— перечень неиспользованных Мандельштамом возможностей.

6. Лексическое поле

Лексическое поле организовано по принципу частотного тезауруса. Каждое лексическое поле объединяет лексемы, в толкование которых входит соответствующий компонент (причем семантический вес этого компонента должен быть значительным): например, внутри лексического поля «ПРОСТРАНСТВО» под рубрикой «МЕСТО» будут идти слова с компонентом 'место'. К сожалению, у нас не было никакой возможности пометить каждую лексему в лексическом поле цифровым индексом — это задача отдельного исследования. Однако принадлежность к той или иной подкатегории, а также подборка примеров выполняют идентифицирующую функцию. При каждой лексеме ставится количество употреблений. Например, *место* б. Подсчеты даются по словоупотреблению Мандельштама в период с 1912 по 1937 г.; итоговых цифр — две: одна по основной модели, вторая, с пометкой «всего», — по всей поэзии, включая символистскую.

Условные обозначения

(..., всего ...) — первая цифра — частотные данные по основной модели, вторая цифра — по всей поэзии; если стоит только одна цифра, то общее количество словоупотреблений совпадает с основной моделью.

* — слово или употребление слова очень условно может быть отнесено к данной группе.

↓ и ↑ — пример см. ниже или выше.

(Caus.) — каузатив: каузативы обозначают такое воздействие на X, в результате которого с X что-то происходит.

0.5.3. Поэтическая тропика¹⁸

1. Исследования о метафоре Мандельштама

Познавательные, объяснительные и чисто художественные возможности метафоры были осознаны Мандельштамом; о них — небольшие по объему, но емкие по содержанию рассуждения в его статьях, например в «Разговоре о Данте».

В поэзии Мандельштама метафора — это сама ткань стихотворения. Именно поэтому метафорика Мандельштама традиционно привлекала к себе внимание исследователей. И. М. Семенко по данным сохранившихся черновиков Мандельштама восстановила процесс создания некоторых стихотворений: оказалось, что он в большой степени зависит от метафоротворчества:

«Поэт безудержно метафорический, Мандельштам обычно идет путем разветвления и все большего уточнения метафоры... Отсюда — пропуски (в окончательных редакциях) опосредствующих звеньев, загадочность некоторых мест в его стихах, сугубая вещественность образов, зачастую являющихся до предела реализованной и уточненной метафорой. Отсюда же и еще одна мандельштамовская черта: отброшенные боковые ответвления переходят в другое стихотворение, становясь в нем главным стволом, вокруг которого, в свою очередь, вырастают новые ветви» (Семенко 1986: 6).

Рассматривалась мандельштамовская метафора и с точки зрения ее устройства. Ю. И. Левин выделил три метафорических типа, на которые мы будем опираться в дальнейшем: метафору-сравнение (*колоннада рожи*), метафору-загадку (били копыта по *клавишам мерзлым*) и метафору, приписывающую одному объекту свойства

¹⁸ Я благодарю М. Ю. Михеева за обсуждение этого раздела.

другого (*ядовитый взгляд*) (Левин 1965: 293, «Структура русской метафоры»). Б. А. Успенский рассмотрел «анатомию» мандельштамовской метафоры — ее языковую мотивированность:

«...для того, чтобы объяснить порождение метафоры, мы должны, констатируя необычное, переносное употребление того или иного слова, подобрать то слово, которое отвечало бы прямому употреблению и при этом было бы фонетически созвучным и, по возможности, изоритмичным» (Успенский 1996: 315).

Например, в строчках *И расхаживает ливень / С длинной плеткой ручьевою* в качестве фонетического и изоритмического субститута метафорического *ливня* предлагается *парень* (Успенский 1996: 313). И хотя в целом найденный принцип порождения метафор представляется верным (и подтверждается прозаическими параллелями и рассуждениями, а также анализом сохранившихся черновики), не все предлагаемые Б. А. Успенским субституты можно отнести к бесспорным; кроме того, не ясно, какая часть мандельштамовских метафор охватывается принципом замещения — около двух десятков, приведенных в статье? половина? подавляющее большинство? Н. А. Кожевникова проследила, как одно и то же слово употребляется в качестве прямого названия и в качестве опорного слова тропа; это явление имеет место в пределах одного стихотворения, в стихотворениях-двойчатках, в разных стихотворениях (Кожевникова 1995а). Наблюдения О. Ронена над акмеистической метафорой-метонимией с «эллиптической цитатой-загадкой» принимают во внимание интертекстуальность поэзии Мандельштама:

«Доминирующим тропом образного языка акмеистов стал некий гибрид метафоры и метонимии, позволяющий создавать сложные системы интеллектуальных аналогий, сопрягающих подобное в наиболее отдаленном и одновременно обнаруживающих скрытое сходство частей и целого. Когда Мандельштам в одном из ранних стихотворений назвал судьбу цыганкой [*Домовика судьба-цыганка / Обратно в степи привела.* — Л. П.], то объяснить этот троп можно двояким образом: судьба столь же непостоянна, как цыганка, и — цыганки предсказывают судьбу. Третья мотивировка лежит уже за пределами стихотворения: это поэма Пушкина „Цыганы“, завершающаяся словами: „И от судеб защиты нет“» (Ронен 1992: 518).

М. А. Гаспаровым был подсчитан коэффициент метафоричности Мандельштама, превышающий коэффициент метафоричности

Пастернака, признанного метафоротворца (выборка по двум поэтам; Гаспаров 2000). Иными словами, для описания механизма порождения и функционирования метафоры в стихотворениях Мандельштама сделано очень много.

Вопросы, которые нам предстоит обсудить, лежат в несколько иной плоскости. Один касается понимания мандельштамовской метафоры, другой — метафорической концептуализации мира, пространства и времени в поэзии Мандельштама и языковых способов ее реализации, ее отличия от общепринятых и традиционно-поэтических тропов. Для осуществления наших задач мы будем рассматривать тропику Мандельштама в составе высказывания (и с привлечением более широкого контекста, когда это необходимо для понимания метафоры). Главной логико-синтаксической единицей для нас станет **пропозиция**, или одно положение дел; она может включать в себя один или несколько тропов. Вот пример, когда пропозиция равна высказыванию: *В разноголосице девического хора / Все церкви нежные поют на голос свой*. Здесь нам встретился метафорический эпитет *нежный*, метафорическая номинативная синтагма *девический хор*, отсылающая к кремлевским церквям Москвы, метафорический предикат *петь*, генитивная метафора *разноголосица хора*. Заметим, что в рассматриваемом примере изоляция трех последних метафор — разных по своей грамматической структуре — приведет к исчезновению песенно-хоровой метафорической цепочки, а следовательно, к деформации смысла этого высказывания. Итак, если в пропозиции (или в высказывании, состоящем из одной пропозиции) имеются два и больше тропов, мы их будем рассматривать не изолированно друг от друга, но в их семантической и грамматической взаимосвязи.

Образцы разборов техники дантовской метафоры, ее содержания дал сам Мандельштам — в «Разговоре о Данте»:

«Иногда Дант умеет так описывать явление, что от него ровным счетом ничего не остается. Для этого он пользуется приемом, который мне бы хотелось назвать гераклитовой метафорой, — с такой силой подчеркивающей текучесть явления и такими росчерками перечеркивающей его, что прямому созерцанию, после того как дело метафоры сделано, в сущности, уже нечем поживиться»;

«Дантовские сравнения никогда не бывают описательны, то есть чисто изобразительны. Они всегда преследуют конкретную задачу дать внут-

ренный образ структуры, или тяги. Возьмем обширнейшую группу „птичьих“ сравнений — все эти тянущиеся караваны то журавлей, то грачей, то классические военные фаланги ласточек, то неспособное к латинскому строю анархически беспорядочное воронье, — эта группа развернутых сравнений всегда соответствует инстинкту паломничества, колонизации, переселения» и т. д.

Мы пойдем тем же путем. Увидеть специфику мандельштамовской метафоры, и синтаксическую, и содержательную, нам поможет грамматический анализ метафор (перечень метафорических единиц — в разделе 2; их последующий синтез в пределах одного высказывания — если, конечно, метафоры поддаются такому синтезированию — в разделе 3).

2. Метафоры и другие тропы (перечень)

Небольшой экскурс в логико-лингвистическую теорию тропов (в том числе с опорой на работы Арутюнова 1979, Арутюнова 1998¹⁹) как раз и даст нам необходимый перечень грамматических разновидностей метафоры в окружении других тропов — сравнения, эпитета, метонимии.

Как известно, классическое определение тропам было дано Аристотелем в «Поэтике» (57 b 6—30):

«Переносное слово (μεταφορά) — это несвойственное имя, перенесенное с рода на вид, или с вида на род, или по аналогии. С рода на вид — под этим я имею в виду [такие случаи], как „Вон и корабль мой стоит...“, ибо „стоять на якоре“ есть частный случай от „стоять“ [вообще]. С вида на род — [это, например], „...Тысячи славных дел свершены Одиссеем“, ибо „тысячи“ есть частный случай от „много“, и поэтому [это слово] употреблено здесь вместо „много“. С вида на вид — это, например, „медью вычерпнув душу“ и „[воду от струй] отсеки безустальной медью“: в первом случае „вычерпнуть“ сказано вместо „отсечь“, во втором — „отсечь“ вместо „вычерпнуть“, потому что и то, и другое означает „отгять“. А „по аналогии“ — здесь я имею в виду [тот случай], когда второе так относится к первому, как четвертое к третьему, и поэтому [писатель] может сказать вместо второго четвертое или вместо четвертого второе. Иногда к этому добавляется и то [слово], к которому относится подмененное: например, чаша так относится к Дионису, как щит к Аресу, поэтому можно назвать чашу „щитом Диониса“, а щит — „чашей Ареса“; или, [напри-

¹⁹ Пользуясь случаем, я приношу свою благодарность Н. Д. Арутюновой за обсуждение теоретической части этого раздела.

мер], старость так относится к жизни, как вечер к дню, поэтому можно назвать вечер „старостью дня“ (или так, как у Эмпедокла), а старость — „вечером жизни“ или „закатом жизни“. Некоторые из соотносимых [понятий] не имеют постоянного имени, однако и они могут именоваться по аналогии: например, когда [сеятель] разбрасывает свои семена, то это называется „сеять“, а когда солнце свои лучи, то это названия не имеет, но так как [действие] это так же относится к солнцу, как сеяние к сеятелю, то и говорится „сея благодатный свет“. Таким переносным оборотом можно пользоваться и по-другому: прибавив несвойственное [слово], отнять [этим] часть собственного [значения], например, назвать щит не „чашею Ареса“, а „[чашею] не для вина“» (Аристотель 1978).

Метафора на этом широком тропеическом фоне — перенос по сходству. Для того чтобы получилась метафора, требуются два компонента: определяемая реалия... признак... действие... ситуация (X), т. е. референт, и вспомогательная определяющая реалия... признак... действие... ситуация (Y). При этом X может быть не назван (в случае метафоры-переименования или метафоры-загадки)²⁰, а Y, отсылающий к X-у, должен быть назван обязательно: это может быть слово или целая синтагма.

Семантическая запись метафоры — «звезда ← булавка» — должна прочитываться так: левая часть — X (определяемое), правая часть — Y (определяющее).

Грамматика метафоры (перечень)

Мы приведем те метафорические разновидности, которые встретились в поэзии Мандельштама, с иллюстрациями из поэзии Мандельштама²¹.

1. [метафора-существительное, с неэксплицитованным X-ом]
- 1.1. метафора-переименование — *В лазури мучилась заноза* [X — подразумеваемый 'самолет'; Y — *заноза*]²².

²⁰ Применительно к поэзии можно говорить даже и о креативном, миропорождающем характере метафоры, которая задает принципиально новую ситуацию, не имеющую стандартного выражения в языке; об этом, в частности, — этюд В. В. Виноградова о поэзии Ахматовой (Виноградов 1976).

²¹ Более или менее сходный перечень метафор, только применительно к поэзии М. Цветаевой, дается в исследовании О. Г. Ревзиной (Ревзина 1999: 5—6).

2. [метафора-существительное, с эксплицированным X-ом]
 - 2.1. генитивная метафора — *Изредка выскочит дельфина колесо*²³;
 - 2.2. метафора-приложение — *мачта-недотрога*; *деревушка-гнида*;
 - 2.3. метафора-дополнение — *Несется земля — меблированный шар / И зеркало корчит всезнайку*;
 - 2.4. предикативная классифицирующая — [об армянском языке] *Где буквы [X¹] — кузнечные клещи [Y¹] / И каждое слово [X²] — скоба [Y²] ...*²⁴.
3. [а д е к т и в н а я — существительному (X-у) приписываются чужие характеристики]
 - 3.1. метафорический эпитет — *Я вижу каменное небо*.
4. [а д в е р б а л ь н а я — глаголу (X-у) приписываются чужие характеристики]
 - 4.1. приглагольная — *Огромный парус строго реет*²⁵.
5. [п р е д и к а т н а я — X-у приписываются чужие свойства]
 - 5.1. основной предикат — *В столице северной томится пыльный тополь*;
 - второстепенный предикат — [Как] *нагибается булочник, с хлебом играющий в жмурки...*
6. [ф р а з о в а я , с э к с п л и ц и р о в а н н ы м X - о м]
 - 6.1. не X, но Y — [руины кафедрального собора и дворца католикоса в Звартноце, цикл «Армения»] *Не развалины [X] — нет, — но порубка могоучего циркульного леса [Y¹], / Якорные пни поваленных дубов зверино и басенного христианства [Y²]*.
7. [ф р а з о в а я , с н е э к с п л и ц и р о в а н н ы м X - о м]
 - 7.1. метафора-загадка — [название стихотворения — КУВШИН [X]] *Длинной жажды должник виноватый, / Мудрый сводник вина и воды / На боках твоих пляшут козлята / И под музыку зреют плоды [Y]*²⁶.

²² Ср. в прозе: «Тот не любит города, кто... не заглядывался в каторжном дворе Вхутемаса на занозу в лазури, на живую, животную прелесть аэроплана...» («Холодное лето», 1923, ОМ, II: 295).

²³ В научной литературе по генитивной метафоре также отмечается, что определяемое (X) всегда стоит в Род. пад., а определяющее (Y) им управляет, что затрудняет возможности согласования с метафорическим предикатом (Платонова 1992, Михеев 2000). Об этом более подробно — при разборе примера *И круглые ласточки твердых бровей*.

²⁴ В научной литературе различается «Именительный сказуемый» и «Творительный сказуемый» (Виноградов 1976: 410); В. Полухина называет этот тип «метафорой-копулой» и различает также метафоры с глагольной связкой и без (Полухина 1986).

²⁵ Этот тип практически не представлен в поэзии Мандельштама.

Метафора входит в более широкое поле тропов и смежных с ними явлений, которые могут употребляться вместе с метафорой в составе одного высказывания. Это:

8. сравнение с *как, словно, подобно* — **Как бык шестикрылый и грозный**, / *Здесь людям является труд; В Петербурге жить — словно спать в гробу; То, что я сейчас говорю, говорю не я, / А вырыто из земли, подобно зернам окаменелой пшеницы*, а также *И тянется глухой недоразвиток / Как бы дорогой, согнутою в фог; Недостижимое, как это близко — / Н развязать нельзя, ни посмотреть, — / Как будто в руку вложена записка / И на нее немедленно ответь...*;
9. Творительный сравнения — *Я слышу Августа и на краю земли / Державным яблоком катящиеся годы*;
10. эпитет (неметафорический)²⁷ — *Я вспомню Цезаря прекрасные черты — / Сей профиль женственный с коварною горбинкой!*;
11. метонимия (и синекдоха)²⁸ — вне зависимости от грамматического оформления — может семантически накладываться на метафору, ср.: **близорукое небо** [здесь традиционная метафора 'небо смотрит на землю' дополняется метонимией близи — расстояние между землей горной Армении и небом столь малое, что создается эффект близорукости].

Другие, малоупотребительные типы тропов здесь не рассматриваются; о них см., например, Гаспаров 1991б.

Но каков характер метафорического переноса в каждом из семи типов метафор? Какую ментальную операцию мы производим, определяя X через Y?

Грамматические разновидности метафоры могут быть сгруппированы в три класса согласно трехчленной классификации Ю. И. Левина (Левин 1965).

²⁶ Впервые метафоры-загадки были выделены Ю. И. Левиным (Левин 1965).

²⁷ Определение эпитета: «Поэтическое определение повторяет признак, заключающийся в самом определяемом слове, и имеет целью обращение внимания на данный признак или выражение эмоционального отношения говорящего к предмету»; примеры — *широкая степь, синее море* (по: Томашевский 1927: 34).

²⁸ Определение метонимии: «...между прямым и переносным значением тропа существует какая-нибудь вещественная зависимость, т. е. *самые предметы и явления*, обозначаемые прямым и переносным значением, находятся в причинной или объектной связи»; пример: *выпить чашу до дна*. Синекдоха: «часть вместо целого или обратно» (Томашевский 1927: 39).

Генетически номинативная и фразовая метафора с эксплицированным X-ом (№ 2, 6) близки к сравнению. Однако у таких метафор основание для сравнения, *tertium comparationis*, может быть спрятано.

Предикатная метафора (№ 5) и атрибутивные метафоры — адъективная и адвербиальная метафоры (№ 3, 4) — это приписывание X-у чужого, непривычного свойства, действия и т. д. Предикатная и атрибутивные метафоры, как правило, порождают новый мир, новую ситуацию. Элемент сравнения в такой метафоре может полностью отсутствовать.

Номинативная и фразовая метафора с неэксплицированным X-ом, построенные по принципу загадки (№ 1, 7), — это метафорически описанный сигнификат (Y), по которому нужно догадаться о денотате (X). В номинативной метафоре-загадке Y, определяющее, может быть представлен словом или целой синтагмой. Среди синтагм выделяются такие, в которых один из элементов прямо отсылает к X-у, определяемому, например:

Пчела за данью полевой / Летит из кельи восковой (Пушкин, «Евгений Онегин»).

Грамматически *полевой*, *восковой* можно рассматривать как метафорический эпитет при *дани* и *келье* (в отвлечении от этого контекста такие словосочетания — явные метафоры), а семантически — как X-овую «поддержку» (*anchoring*), позволяющую правильно распознать определяемое метафоры-переименования. В. Полухина со ссылкой на Кристин Брук-Роуз пишет еще об одном приеме уточнения таких метафор в русской поэзии — при помощи анафорических местоимений²⁹, ср.:

[об Адмиралтействе] *Сей целомудренно построенный ковчег*; [о гомеровском списке кораблей] *Сей длинный выводок, сей поезд журавлиный*, / *Что над Элладою когда-то поднялся*.

Дальше применительно к таким случаям вслед за В. Полухиной мы будем говорить об **уточнении метафоры**. Некоторые метафо-

²⁹ В. Полухина иллюстрирует его примером из поэзии И. Бродского: [душа] *Здесь я одна скорблю в небесной выси / о том, что создала своим трудом / тяжелье, как цепи, чувства, мысли. / Ты с этим грузом мог вершить полет / среди страстей, среди грехов и выше* («этот груз» — метафора замещения мыслей и чувств Джона Донна) (Полухина 1986: 69).

ры-загадки с развернутым определяющим близки к **перифразе**, например, *лавашные влажные шкурки* вместо 'лаваш'.

По наблюдениям исследователей, в русской традиции от Пушкина до Мандельштама грамматический фонд метафор складывался постепенно. При этом у каждого из русских поэтов были свои предпочтения (см., например, наблюдения по тропике А. Ахматовой — Виноградов 1976; И. Бродского (с подсчетами) — Полухина 1986; В. Маяковского и Б. Пастернака — Гаспаров 1995б; М. Цветаевой — Ревзина 1999; А. Платонова — Михеев 2000). Выявить предпочтения Мандельштама и литературный генезис его тропов — дело будущего.

3. *Tertium comparationis* в метафоре

Начиная с Аристотеля, о метафоре много и плодотворно писали философы, логики, лингвисты; при этом «вопрос о метафоре» — о правилах ее понимания, ее истинности/ложности и т. д. — по-прежнему остается открытым и во многом сводится к тому, есть ли между определяемым референтом (X-ом) и определяющим его словом (или целой синтагмой) Y-ом третий компонент, *tertium comparationis*, т. е. чисто смысловое сходство, которое можно однозначно вычленить (дискуссии по этому поводу отражены, в частности, в Теории метафоры 1990).

Сторонники подхода к метафоре «без восстановления *tertium comparationis*» отстаивают принципиальную невозможность однозначно и точно установить общие компоненты, особенно если речь идет о живой (не стертой) метафоре:

«Мы имеем право (в определенного рода текстах) дополнить метафору *жемчуг до жемчуг зубов*, но не имеем права восстанавливать третий элемент типа *белый, ровный, блестящий*. Для экспликации метафоры нужны два элемента, а не три» (Вежицкая 1990: 148—149).

Так, Анна А. Зализняк предлагает толкование для мандельштамовской строчки *Дикой кошкой горбится столица* (стихотворение «В Петербурге мы сойдемся снова...») в вежицкианском духе:

- «(1) нечто происходит со столицей;
- (2) представь себе дикую кошку, выгибающую спину;
- (3) то, что происходит со столицей, внешне похоже на это;
- (4) представь себе на мгновение, что столица и есть дикая кошка» (цит. по Рахилина 2000: 80).

Однако этот двойной троп не так прост, как кажется. Расширим контекст:

Дикой кошкой горбится столица, / На мосту патруль стоит, / Только злой мотор во мгле промчится / И кукушкой прокричит 1920.

В стихотворении речь идет не просто о послереволюционном Петербурге, но еще и о петербургском мосте. Отсюда *qui pro quo*, метонимия, наложенная на метафору,— это *мост* определяется через Твор. сравнения *дикой кошкой* и предикатную метафору *горбится* [tertium comparationis — форма], а на долю послереволюционной *столицы* остается только семантика ‘дикости’, ‘злости’, тоже часть tertium comparationis: она, кстати говоря, поддерживается другими метафорическими сопоставлениями — *злой мотор* (‘автомобиль’), *кукушкой прокричит*.

Другой подход — с восстановлением tertium comparationis — применялся гораздо чаще для анализа метафорической поэзии. Посмотрим в этой связи на два разбора мандельштамовских генитивных метафор.

М. Ю. Михеев предлагает несколько толкований для начальных строк стихотворения «Импрессионизм» *Художник нам изобразил / Глубокий обморок* [Y-у соответствует целая синтагма] *сирени* [X]:

- «а) *изобразил* [склоненные вниз тяжелые ветки цветущей] *сирени*; — (? напоминающие женщину, падающую в) *обморок*; или
- б) (? — уже слегка увядшие *грозди*), а возможно и:
- в) [на картине изображено такое пышное цветение (? — источающее такой сильный (густой) аромат), который способен привести зрителя в состояние] — *обморока*» (Михеев 2000: 48).

Интерпретации М. Ю. Михеева можно назвать «по ассоциации»: Мандельштам увиден глазами среднестатистического читателя, а метафора расшифрована так, как подсказывает здравый смысл. Мы можем предложить альтернативное прочтение — «от поэтического мира Мандельштама к расшифровке его метафоры». *Глубокий* (усилитель) + *обморок*, «импрессионистское» (по выражению Мандельштама) словосочетание на основе паронимии (общие звуки — *Б* + *К* + ударное *О*) в принципе снимает вопрос о затаенном tertium comparationis: звукопись преобладает над смыслом. Тем не менее, если расширить синтагматику словосочетания *глубокий обморок*, которая окажется синеэстетической (зре-

ние, ощущение, слух, обоняние, вкус подключены к обрисовке импрессионистического пейзажа) —

Художник нам изобразил / Глубокий обморок сирени / И красок звучные ступени / На холст, как струнья, положил. / Он понял масла густоту, / Его запекшееся лето / Лиловым мозгом разогрето, / Расширенное в духоту. / А тень-то, тень — все лиловей / <...> / И в этом сумрачном фазвале / Уже хозяйничает шмель 1932,

и восстановить его парадигматику — *Линяет зверь, играет рыба / В глубоком обмороке вод 1932* (вариант — *Но не хочу уснуть, как рыба, / В глубоком обмороке вод*)³⁰, то основанием для сравнения станет не «женщина, упавшая в обморок», а «интенсивно-лиловый цвет сирени (далее — *Лиловым мозгом разогрето / <...> / А тень-то, тень — все лиловей*) + импрессионистический способ ее передачи (название стихотворения — «Импрессионизм») + в изображаемой художником-импрессионистом картинке интенсивное воздействие *лета, духоты* на *сирень*, в результате которого *обморок* (и другая перифраза)».

Разберем еще более сложный пример.

И твердые [твердые брови — видимо, метонимия: брови человека с твердым характером] ласточки [генитивная мтф синтагма] круглых [эпитет] бровей / Из гроба ко мне прилетели [предикатная глагольная мтф] / Сказать [предикатная глагольная мтф], что они отлежались [предикатная глагольная мтф] в своей / Холодной стокгольмской постели [мтф-переименование, синтагма] (стихотворение «Возможна ли женщине мертвой хвала...» (1935—1936), написанное на смерть Ольги Ваксель).

В диссертации О. В. Платоновой (Евтушенко) разбирается генитивная часть этой семичастной метафоры, *ласточки бровей*, как иллюстрация положения о том, что в основе именных метафор лежит оконтуренность (или форма): отсюда *tertium comparationis* метафоры *ласточки бровей* — «брови круглые, как ласточка» (Платонова 1992: 81—82)³¹. На наш взгляд, это только «половина» ин-

³⁰ Прозаической параллелью к этому пейзажу может служить одно замечание из «Разговора о Данте»: «...краски даны в той стадии, когда они еще находятся на рабочей доске художника, в его мастерской».

³¹ О. В. Платонова также пишет о семантических аспектах согласования этой метафоры с метафорическим предикатом: «Грамматически главным членом предложения рассматриваемого типа является только вспомогательный компонент генитивной метафоры, поскольку основной всегда стоит в

терпретации³², потому что *ласточки* включаются и в другой образный ряд: *прилетели ... сказать ...отлежались* + *гроб* (он же — *холодная стокогльмская постель*), всего три пропозиции, согласованных между собой. Включение ласточек бровей в новую метафорическую цепочку предполагает уже совсем другое сходство — сходство ситуаций, и он не понятен без выхода на мандельштамовскую мифологию. Итак, описываемая ситуация такова: ‘мертвая женщина напомнила о себе’; вот что метафоризируется как ‘прилет ласточки’. Почему *ласточки*? Потому что в поэтическом мире Мандельштама именно *ласточки* — и это неоднократно отмечалось в мандельштамоведческой литературе — «медиаторы» между этим и загробным миром, ср.:

Что зубами мысли точат / Жизни тоненькое дно, — / Это ласточка и дочка / Отвязала мой челнок; Слепая ласточка в чертог теней вернется / На крыльях срезанных с прозрачными играть; Научи меня, ласточка хилая, / Разучившаяся летать, / Как мне с этой воздушной могилой / Без руля и крыла совладать.

М. А. Гаспаров иначе объясняет метафору *ласточки бровей* — двумя найденными О. Роненом подтекстами: общим («Ласточка» Г. Р. Державина, ее спячка) и частным (скандинавской зимовкой ласточки из «Дюймовочки» Г.-Х. Андерсена).

Итак, два противоположных подхода к метафоре, без *tertium comparationis* и с *tertium comparationis*, оказываются малоприспособленными для анализа языка художественной литературы. Первый оставляет метафорическую поэзию без объяснений, вто-

форме родительного падежа... Этот запрет на первый взгляд не распространяется на те метафоры, вспомогательный компонент которых служит экспликации контура основания [т. е. формы]: „И твердые *ласточки* круглых бровей / Из гроба ко мне *прилетели*“. Очевидно, что предикат сочетается со вспомогательным компонентом („ласточки прилетели“), а не с основным (*брови прилетели)...» (Платонова 1992: 81—82).

³² В этой связи нельзя не отметить неточность, приблизительность генитивной метафоры *ласточки круглых бровей*. Едва ли тело ласточек может напомнить круг или полукруг, в то время как женские брови в идиоме Мандельштама, действительно, ассоциируются с круглой, дугообразной формой, и ласточки ничего не прибавляют к прилагательному *круглый*, ср.: *И в дугах каменных Успенского собора / Мне брови чудятся, высокие, дугой*. Значит, разгадку *ласточки* нужно искать в чем-то другом.

рой не принимает в расчет семантическую диффузность или семантическую неоднозначность метафоры и навязывает однозначное решение; в простых случаях (как в цитированном пушкинском примере *Пчела за данью полевой / Летит из кельи восковой*³³) оно действительно однозначно; в других (например, в приведенных мандельштамовских³⁴) — нет. Объяснение мандельштамовских метафор, выделение *tertium comparationis* едва ли оправдано искать только в области логики или общеизвестных ассоциаций, к ним нужно подключать представления о его поэтическом мире, фонетическое окружение определяемого и определяющего, интертекст и т. д. Отсюда вывод: «живая» авторская метафора явно лежит не в области однозначно закодированных посланий, которые можно так же однозначно расшифровать, а в области искусства, которое суггестивно и несет в себе множественность прочтений. Значит, объяснение метафор художественного произведения — это целое *ars interpretationis*.

В следующем разделе о тропеических построениях в высказывании мы попробуем восстановить основные, конструктивные компоненты, общие для одного определяемого (X-а) и определяющих (Y-ов) именно в таком ключе.

4. Три типа тропеических высказываний (пропозиций)

По нашим наблюдениям, в поэзии Мандельштама в пределах одного высказывания (точнее — одной пропозиции) встречается

³³ Этот пример привел в своей «Теории литературы» Б. В. Томашевский: «„Келья“ — обозначает улей, „дань“ — цветочный сок. Психология сближения этих понятий ясна и не требует пояснений. Важен отрицательный момент: отсутствие каких бы то ни было прямых связей между понятием кельи и понятием улья, с одной стороны, дани и цветочного сока — с другой. Но в представлении кельи возникают вторичные признаки (теснота, затворническая жизнь), аналогичные признакам, сопутствующим представлению об улье; также „дань“ вызывает признаки собирания и т. п., присутствующие в процессе собирания пчелой сока с цветов» (Томашевский 1927: 30).

³⁴ Есть в поэзии Мандельштама метафоры, легко поддающиеся интерпретации. О. В. Платонова приводит интерпретацию генитивных метафор формы: «солнца подсолнечника» — «помимо формы, ‘желтый, поворачивающийся к солнцу’», «чулки переулков» — «помимо формы, ‘узкие’, ‘темные’», «коля морозных дымов» — «помимо формы, ‘белая’, ‘выделяющаяся на каком-то фоне’» (Платонова 1992: 78).

три типа тропеических построений, и их мы условно обозначим как «**бескодовое**», «**однокодовое**» и «**разнокодовое**». **Код** — это семантическая согласованность разных тропов внутри одной пропозиции (одного высказывания). Для первых двух типов мы приведем экспериментальные примеры с генитивной метафорой В. Набокова *кинжалы кипарисов*, заимствованной из статьи Михеев 2000: экспериментальные примеры в свете всего вышеизложенного выглядят более наглядными.

I. Бескодовое высказывание состоит из одного тропа: *Я вижу кинжалы кипарисов*. Можно ли однозначно восстановить в нем *tertium comparationis*? По-видимому, оконтуренность (кипарисы, напоминающие по форме кинжалы? торчащие, как кинжалы?) будет существенной для объяснения этого примера. Для Мандельштама метафорически одноместные высказывания — явление редкое³⁵.

II. Однокодовое высказывание получится при семантическом согласовании разных типов тропов. Например, если к генитивной метафоре *кинжалы кипарисов* добавить согласованный с ней метафорический предикат:

Кинжалы кипарисов ранили небо.

Из метафорически двухчастного это высказывание можно легко переделать в метафорически трех- и многочастное:

Кинжалы кипарисов ранили грудь неба [ср. у Мандельштама о шпиле собора: [обращение к камню] *Неба пустую грудь / Тонкой иглою рань!*].

Tertium comparationis в таких однокодовых высказываниях восстанавливается легче за счет семантического сужения, задаваемого семантической согласованностью нескольких тропов. В разбираемых примерах это — ‘кинжал ранит живое существо (грудь живого существа), как кипарисы (воздействуют) на небо’. Однако воздействие кипарисов на небо не имеет устоявшегося выражения в языке, а это означает, что однокодовой метафорой задается принципиально новая ситуация.

Однокодовая метафора чрезвычайно распространена в поэзии Мандельштама. Разумеется, есть она и в других идиолектах.

³⁵ В перечне грамматических разновидностей метафоры в качестве иллюстраций приводятся преимущественно бескодовые высказывания.

О творительном сравнения, развернутом в поэзии А. Ахматовой в «метаморфозу», писал еще В. В. Виноградов. Приведа следующие примеры:

*Еще недавно ласточкой свободной / Свершила я свой утренний полет; Я к нему
влетаю только песней / И ласкаюсь утренним лучом; А тайная боль разлуки
/ Застонала белою чайкой,*

он отметил следующее: мы «...имеем дело не с чисто словесными метафорами, а с отголосками „мифологического мышления“³⁶. Все эти превращения *созерцаются* героиней как реальность. Стало быть, здесь дело не в языковых метаморфозах, а в способе восприятия мира. И поэтому в этом же аспекте должны быть толкуемы и такие примеры:

*...Но если птица полевая / Взлетит с колючего снопа, / Я знаю: это ты, убитый,
/ Мне хочешь рассказать о том...; Зачем притворяешься ты / То ветром,
то камнем, то птицей»* (Виноградов 1976: 411—412).

Инвариантная структура мандельштамовской однокодовой метафоры такова, что синтаксически она состоит из простых метафор, имеющих, как правило, разную частеречную принадлежность, разные функции и позиции в предложении; при этом простые метафоры настолько прочно семантически сцеплены между собой, что не поддаются «расчленению» без потери смысла.

Инвариантная структура однокодовой метафоры Мандельштама

[X]	[Y ¹]	[Y ²]
Определяемая реалия [... событие... ситуация]	Генитивная метафора Метафорический эпитет Сравнение (<i>как, словно</i>) Творительный сравнения Метафора-переименование*	Метафорический предикат

* при метафоре-переименовании (редкий для Мандельштама случай) определяемая реалия остается неназванной.

³⁶ Полагаем, что приведенные выше метафоры Ахматовой вполне попадают под наш однокодовый тип, поскольку главное свойство предикатной метафоры (а о ней В. В. Виноградов ничего не говорит) — это называние того, что названия не имеет, иногда — порождение нового мира.

Итак, в двухчастных метафорах с определяемой реалией, во-первых, согласована генитивная метафора, метафорический эпитет, сравнение и т. д., а во-вторых, метафорический предикат, ср.:

Мелкоколосья колетса щетина; [об Армении] И нянчишь зверушек-детей; Та-ет в бочке, словно соль, звезда. Другие примеры: Ты каждый раз, как иностранец, / Сквозь рошу портиков идешь; И над Римом диктатора-выродка / Подбородок тяжелый висит.

Пространственная и временная метафорика, о которой пойдет речь дальше, по большей части укладывается в представленный инвариант (см. § 2.7, 3.10) и образует целые парадигмы, например ‘X движется так, как движется Y’.

III. Разнокодовое высказывание — это случай, когда разные семантические коды накладываются друг на друга.

Продemonстрируем это на относительно простом пушкинском примере:

Пчела за данью полевой / Летит из кельи восковой («Евгений Онегин»).

Его разбирает И. М. Дьяконов как аналогию древнеегипетской мифологии, в которой одно божество имело несколько образов, несколько функций:

«...небо — это великая корова, и ее четыре ноги — это четыре стороны света; небо — это богиня Нут, поднятая богом Шу из объятий ее возлюбленного, бога земли Геба; небо — это река, по которой плывут с востока на запад ладьи солнца, луны и звезд... Возьмем аналогию древнему мифотворческому ряду в виде классических метафор из литературы нового времени. У Пушкина „...пчела из кельи восковой / летит за данью полевой...“ [ошибка в цитате. — Л. П.]. Раскрывая эти метафоры, мы можем выразиться так: „пчела подобна монахине тем, что она живет в темных и замкнутых восковых сотах улья, как монахиня в келье; пчела подобна сборщику налогов или дружиннику тем, что она собирает нектар — достояние цветов, как дружинник собирает дань с поданных царя или царицы“. То обстоятельство, что монахиня несколько не похожа на сборщика налогов, не обедняет своей противоречивостью образ пчелы, а обогащает его, делая более разносторонним. Точно также небо-корова, небо — возлюбленная земли, и небо-река не противоречат друг другу, а в плане мифологическом только обогащают осмысление образа неба» (Дьяконов 1972: 20—21).

Вслед за И. М. Дьяконовым уточним лишь, что в пушкинском примере представлены две метафоры-переименования. Синтагма *полевая дань* расшифровывается как ‘мед’, а синтагма *келья вос-*

ковая — как 'улей'. Хотя эти метафорические синтагмы и задают разные семантические коды, однако за счет адъективной поддержки — двух «пчелиных» эпитетов, *полевой* и *восковой*, описываемая в высказывании ситуация все-таки одна — 'пчела летит за медом из улья'. Однокодовое решение подобного пчелиного тропа у Мандельштама — *Как пчелы, вылетев из улья, / Роятся циффы круглый год.*

В поэзии Мандельштама однозначно разнокодовым можно считать *Раскидать бы за стогом стог, / Шапку воздуха, что томит; А жизнь проплывет театрального табора пеной.*

* * *

Выскажем одно гипотетическое соображение. По нашим наблюдениям, мандельштамовская метафоризация основана преимущественно на однокодовых метафорических высказываниях. Такие метафоры складываются в целые парадигмы. Категориальный анализ этих парадигм приводит к мысли о том, что семантика, синтаксис таких метафор отвечает натурфилософской направленности его поэзии. Вообще, Мандельштам был исключительно точен и аккуратен как в выборе вспомогательных образов метафоры, так и в их синтаксическом оформлении. «Акмеистическая» подоплека такого отношения к метафорам — в том, что они пролагают путь к сущности, к природе вещей³⁷ — но при этом никак не нарушают общепринятого категориального членения мира. Чтобы это положение выглядело более наглядным, мы позволим себе процитировать мандельштамовской «выпад» против символистской поэтики, с культивируемыми в ее рамках символами и/или метафорами-переименованиями:

«Все преходящее есть только подобие. Возьмем, к примеру, розу и солнце, голубку и девушку. Для символиста ни один из этих образов сам по себе не интересен, а роза — подобие солнца, солнце — подобие розы, голубка — подобие девушки, а девушка — подобие голубки. Образы выпотрошены, как чучела, и набиты чужим содержанием. Вместо символического „леса соответствий“ — чучельная мастерская.

³⁷ «Каждый раз, когда метафора поднимает до членораздельного порыва растительные краски бытия, я с благодарностью вспоминаю Данта», — пишет Мандельштам в «Разговоре о Данте».

Вот куда приводит профессиональный символизм. Восприятие деморализовано. Ничего настоящего, подлинного. Страшный контрданс „соответствий“, кивающих друг на друга. Ни одного ясного слова, только намеки, недоговаривания. Роза кивает на девушку, девушка на розу. Никто не хочет быть самим собой» (ОМ, II: 183).

Феномен мандельштамовской метафоризации мира требует сопоставлений с другими идиолектами. Критика Мандельштама в отношении современников — например, имажинистов, московских поэтесс — в статьях о литературе 1921—1923 гг.:

«Молодые московские дикари открыли еще одну Америку — метафору...»; «Большинство московских поэтесс ушиблены метафорой. Это бедные Изиды, обреченные на вечные поиски куда-то затерявшейся второй части поэтического сравнения, долженствующей вернуть поэтическому образу, Озирису, свое первоначальное единство»,

а также подробные разборы метафор Данте (см. выше), несколько облегчает эту задачу — задачу на будущее.

Теоретическая канва для описания авторской метафорической концептуализации мира разработана слабо: сделаны лишь первые шаги в этом направлении. С сожалением приходится констатировать, что об авторской метафоре даже в пределах русской поэзии XIX — нач. XX в. мы знаем еще пока очень мало, хотя содержательная сторона русской метафористики этого периода неоднократно описывалась (Кожевникова 1995б; Гаспаров 1995б, Павлович 1995 и др.).

В заключении этого раздела нам остается еще раз подчеркнуть, что в задачи этой книги входят категориальный анализ метафорических парадигм Мандельштама и семантический анализ отдельных тропов.

0.5.4. Поэтическая грамматика

О Мандельштаме еще при его жизни сложилось мнение как о поэте-филологе, работающим преимущественно со словом (об этом — Ю. Н. Тынянов «Промежуток» (1924 г.), В. М. Жирмунский «Преодолевшие символизм» (1916), Б. М. Эйхенбаум «Конспект речи о Мандельштаме» (1933), Эйхенбаум 1987: 447—448). Эта репутация неизменно поддерживается и в современном мандельштамоведении. Многие исследования в этой области были направлены на слово как на средство порождения многозначно-

сти и многоосмысленности стихотворных текстов Мандельштама. Что же касается поэтической грамматики, то ей в этих исследованиях практически всегда отводились «вторые роли» (исключений крайне мало — это исследование М. И. Шапира, посвященное глаголам *verbum finitum* в сборнике «Камень», Шапир 2000: 17—18, а также М. Ю. Лотмана (Лотман 1997)). Неоднократно отмечалась общая тенденция Мандельштама к аграмматизму и фиксировались конкретные случаи отклонения от нормы, иллюстрирующие эту тенденцию (см., например, Левин 1991). На этом ставилась точка.

Справедливости ради следует отметить, что грамматика других идиостилей также описывалась в виде отрывочных наблюдений, поэтому современная лингвистическая поэтика располагает только обобщающими теоретическими исследованиями по поэтической грамматике (см., например, Ковтунова 1986, Красильникова 1993) (единственное исключение — описание грамматических мотивов в работе Жолковский 1992). Так что отношение к идиолекту Мандельштама в этом отношении — не исключение, а правило.

Безразличие к «авторской» грамматике было прямым следствием весьма распространенного в лингвистике взгляда на грамматику как на «строительный материал» *par excellence*. В рамках этой теории считалось, что грамматика в поэзии становится выразительным средством, если отклоняется от нормы. Так, поэтический синтаксис в теории литературы Б. В. Томашевского сводится к описанию редких, необычных явлений или отклонений: это необычные согласования, необычный порядок слов, изменение узуальных значений синтаксических конструкций, риторические фигуры (Томашевский 1927: 42—54). Другая парадигма, заданная «Поэзией грамматики и грамматикой поэзии» Р. О. Якобсона, рассматривает отдельные стихотворения с точки зрения повтора грамматических единиц:

«Контрасты, сходства и смежности различных времен и чисел, глагольных видов и залогов приобретают впрямь руководящую роль в композиции отдельных стихотворений; выдвинутые путем взаимного противопоставления грамматические категории действуют подобно поэтическим образам» (Р. Якобсон «Поэзия грамматики и грамматика поэзии», Якобсон 1983: 462); «Принудительный характер грамматических значений за-

ставляет поэта считаться с ними: он либо стремится к симметрии и придерживается этих простых, повторных, четких схем, либо он отталкивается от них в поисках „органического хаоса“ (Якобсон 1983: 472).

Надеемся, что смена научных взглядов и признание семантического характера грамматики вслед за Дж. Лайонзом, А. Вежбицкой и др. позволит анализировать в первую очередь те случаи, которые соответствуют норме, а уже только затем — отклонения от нормы.

Целесообразность статистического обследования и последующего семантического анализа авторской грамматики видится нам в следующем. Во-первых, некоторые концептуальные области в языке, такие как «время», «количество», передаются все-таки в большей степени грамматически, а не лексически. Во-вторых, грамматика также может стимулировать множественность прочтений одного текста. При исследовании грамматики времени Мандельштама мы столкнулись с одним достаточно частым явлением — грамматической омонимией (см. обсуждение стихотворения «*Когда Психея-жизнь спускается к теням...*» в разделе «Поэтическая грамматика времени», § 3.6.0, пример (0)). Это значит, что даже у такого «аграмматичного» поэта, как Мандельштам, грамматика входит в тот фонд языковых средств, которыми порождается многозначность или, во всяком случае, неоднозначность лирического текста.

0.6. ГРАФИЧЕСКОЕ ОФОРМЛЕНИЕ

Курсивом выделяются слова и лексемы — например, *пространство*. В кавычки берутся понятия и категории — например, «пространство».

В марровские кавычки заключаются слова, используемые как смыслы, — например, ‘пространство’.

В круглых скобках после слова приводится количество употреблений, например, *земля* (79) — 79 употреблений или (1/79) — одно употребление на 79 строк.

* форма восстановлена.

СВ — совершенный вид глагола.

НСВ — несовершенный вид глагола.

0.7. СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

ОМ, I — *Мандельштам Осип*. Сочинения: В 2 т. М.: Художественная литература, 1990. Т. 1.

ОМ, II — *Мандельштам Осип*. Сочинения: В 2 т. М.: Художественная литература, 1990. Т. 2.

РЯ — русский нормативный литературный язык, противопоставленный поэтическому языку вообще и идиолекту Мандельштама в частности.

ПЯ — поэтический язык (и традиционно-поэтическое употребление языковых единиц).