

## МАТЕРИАЛЫ И СООБЩЕНИЯ

Т. И. СИЛЬМАН

### ЛЕКСИЧЕСКИЕ СВЯЗИ КАК СРЕДСТВО ОРГАНИЗАЦИИ ЛИРИЧЕСКОГО СТИХОТВОРЕНИЯ \*

Лексику я буду трактовать здесь ограничительно, а именно: лишь как сферу полнозначных, знаменательных слов. Разного вида повторы таких слов принадлежат к важнейшим средствам, помогающим организовывать сверхфразовые единства, большое синтаксическое целое, абзац, вообще все единицы текста, выходящие за рамки предложения во всех функциональных стилях, во всех разновидностях текста.

На материале прозы (работ по эстетике Винкельмана, Лессинга, Гердера и Гете) это явление было рассмотрено мною в книге «Проблемы синтаксической стилистики»<sup>1</sup>.

Там были отмечены следующие типы повторов знаменательных слов: 1) простое повторение одного и того же слова; 2) варьирующее повторение какого-либо слова, протекающее в форме введения в текст двух или большего числа слов, объединенных материально идентичным корнем (варьирующий повтор); 3) повторение, протекающее в форме замены одного слова другим — синонимическим (синонимический повтор), причем в качестве синонимов рассматриваются и ряды слов с более частным (даже единичным) и родовым значением («вертикальная синонимика») <sup>2</sup>. Кроме того, само собой понятно, что лексический повтор (т. е. повтор полнозначного слова) может поддерживаться сочетанием с местоимением (особенно сочетанием существительного с согласующимся указательным местоимением).

Но по отношению к материалу данной статьи, т. е. к тексту лирического стихотворения, необходимо будет не только несколько расширить истолкование некоторых из этих повторов, иногда соприкасающихся с метафорическим обозначением предметов и явлений, а также включающих в себя порой момент контрастности, но и ввести понятие частичного или разрабатывающего смыслового повтора-подхвата. Его суть состоит в том, что слово в стихотворении нередко подхватывает и развивает лексико-семантическую проекцию, исходящую от другого слова, причем обычно активизируется какая-то определенная сторона семантической структуры слова, часто второстепенная или даже окказиональная. Такая проекция обычно взаимна, т. е. предполагает направленность и от какого-либо предыдущего слова к последующему, и от последующего слова к пре-

\* Публикуемая работа принадлежит к циклу анализов лирических стихотворений, который в своей основной части вошел в посмертно изданную книгу Т. И. Сильман «Заметки о лирике», Л., 1957.— *Ред.*

<sup>1</sup> Сильман Т. И. Проблемы синтаксической стилистики. Л., 1967. В этой книге даны также ссылки на ряд работ, затрагивающих проблему использования полнозначных слов для организации текста, а также общие вопросы построения сверхфразовых единств и абзаца (см. с. 17—24, 69—75, 106—113), в связи с чем я считаю возможным обойтись здесь без подобных ссылок.

<sup>2</sup> Аджони В. Г., Сильман Т. И. Отбор языковых средств и вопросы стиля. — «Вопросы языковедения», 1954, № 4, с. 93.

дыдущему. Более того, подобный повтор-подхват может затрагивать и целую серию слов.

Само собой разумеется, что такие лексические связи составляют лишь часть всех видов связи, которые цементируют всякий, в том числе и лирический текст (местоименная связь, употребление союзов, синтаксические параллелизмы и т. д.). Но на них я буду здесь останавливаться лишь попутно.

Так же само собой разумеется, что реализация всех видов лексических повторов (как и вообще применение всех видов связи, цементирующих текст) непосредственно происходит в формах, определяемых специфическими чертами грамматического строя данного языка (например, наличием или отсутствием артикля).

Целью моей статьи является, однако, отнюдь не исчерпывающее установление общей типологии лексических средств связи в лирическом тексте, а анализ некоторых форм этой связи в их смысловой и структурной функции на примере двух стихотворений: одного немецкого и одного русского.

Немецкое стихотворение принадлежит перу Теодора Шторма (1817—1888), выдающегося немецкого писателя, который больше известен как новеллист, но которому принадлежит и несколько замечательных стихотворений. Анализируемое мною небольшое стихотворение Шторма озаглавлено «Морской берег» (Meeresstrand). По всей вероятности, оно написано в 1854—1855 гг. Привожу его целиком:

Ans Haff nun fliegt die Möwe,  
Und Dämmerung bricht herein;  
Über die feuchten Watten  
Spiegelt der Abendschein.

Graues Geflügel huschet  
Neben dem Wasser her;  
Wie Träume liegen die Inseln  
Im Nebel auf dem Meer.

Ich höre des gärenden Schlammes  
Geheimnisvollen Ton,  
Einsames Vogelrufen —  
So war es immer schon.

Noch einmal schauert leise  
Und schweiget dann der Wind,  
Vernehmlich werden die Stimmen,  
Die über die Tiefe sind.

В образно-смысловом плане стихотворение направлено на изображение постепенного нарастания сумерек на берегу моря, на передачу той атмосферы, которая сопряжена с переходом от ясных дневных очертаний предметов к их расплывчатости и зыбкой таинственности, даже потусторонней жуткости при наступлении ночи. В этом плане стихотворение Шторма следует той семантической ориентации, которая была свойственна романтической лирике XIX в. и которая в свою очередь строится в соответствии с основной семантической моделью лирического стихотворения в мировой поэзии вплоть до начала XX в.<sup>3</sup> Ведь и раскрытие загадочности, потусторонности ночного мира на морском берегу есть особый вид постижения того меняющегося пейзажа, который показан в стихотворении, правда, постижения сугубо романтического.

<sup>3</sup> См. Сильман Т. И. Семантическая структура лирического стихотворения (к проблеме «модели жанра»). — В сб.: Philologica. Л., 1973.

Однако обычно обнаружение некоей таинственной, жуткой сути в реальном пейзаже происходит в балладе и в романтической лирике прямо, т. е. лексически эксплицитно. Не только в знаменитых стихотворениях Гете «Лесной царь» и «Рыбак», но и во многих стихотворениях Эйхендорфа и Брентано потустороннее, фантастическое непосредственно названо. Здесь возможны различные построения: и рядоположность реального и фантастического, как в «Лесном царе» Гете, и указание на потусторонность либо в начале, либо в конце стихотворения, или многократное употребление лексем с подобной семантикой и т. п.

Совсем по-другому строит картину перехода от реального к нереальному Шторм. У него отсутствуют какие-нибудь эксплицирующие обобщения этого процесса. А способом выявления такого «соскальзывания» из мира четких очертаний в мир неведомого становится, во-первых, создание некоего синонимического (в самом широком смысле) лексического ряда, движущегося от первых строф к последней в смысловом направлении от большей конкретности, определенности, четкости к большей неясности, неопределенности, таинственности. Этот ряд — птичий. Сначала, в первой строфе, прямо и недвусмысленно названа определенная птица — чайка (die Möwe). Во второй строфе появляется более суммарное и как бы импрессионистическое обозначение птиц (наверное, тех же чаек), летающих над морем: Graues Geflügel (в приблизительном и неуклюжем русском переводе: серые летающие существа). В третьей строфе вместо очертания птиц возникают уже лишь их голоса: Einsames Vogelrufen (в столь же приблизительном и грубом переводе: одинокие крики птиц). А в четвертой строфе говорится лишь о голосах, становящихся слышимыми над бездной (Vernehmlich werden die Stimmen, die über die Tiefe sind), а птицы даже не упоминаются.

Другое средство в сфере субстантивной лексики, с помощью которого осуществляется смысловое развитие стихотворения, связано с употреблением артикля. В первых трех строфах все существительные, обозначающие предметы, которые принадлежат к «исходной», т. е. реальной, точно очерченной пейзажной картине, снабжены артиклем (Ans Haff, die Möwe, die feuchten Watten, der Mondschein, dem Wasser и т. д.). Между тем те существительные в этих строфах, которые семантически так или иначе относятся уже к заключительному, нереальному облику описываемого мира, предвосхищая и подготавливая эту нереальность, приближая ее, лишены артикля (Dämmerung, Graues Geflügel, Träume, Geheimnisvollen Ton, Einsames Vogelrufen). Между тем в четвертой строфе положение изменяется. Здесь совершился переход — мы как бы уже выскользнули из мира реальных очертаний и перешли в мир таинственно-нереальный. А поэтому здесь с артиклем появляются и те существительные, которые обозначают то, что принадлежит к этому потустороннему миру (die Stimmen, über die Tiefe).

Таким образом, в «Морском берегу» Т. Шторма «романтическое» движение от реального к нереальному не эксплицировано каким-либо специальным словом, т. е. не названо в упор, а достигается путем последовательного введения ряда синонимически связанных слов и использования определенной лексико-грамматической закономерности (употребления/неупотребления артикля).

Правда, и в этом стихотворении встречается слово, способное само по себе обозначить ту сферу ночной смутности и загадочности, к которой ведет смысловое развитие «Морского берега». Это слово — geheimnisvoll (таинственный) в сочетании geheimnisvollen Ton (таинственный звук). Но само это сочетание составляет здесь лишь часть более обширной группы существительного, имея при себе в высшей степени конкретное, с точки зрения семантики, генитивное определение (des gärenden Schlammes), обозначающее такое явление (находящаяся в состоянии брожения тина), которое и в буквальном смысле слова может оказаться источником стран-

ных, необычных звуков. Поэтому слово *geheimnisvoll* здесь лишь опосредованно дает общую характеристику смысловому итогу стихотворения.

Чтобы показать, как совсем иные виды смысловых связей между словами могут организовать лирическое стихотворение, я возьму первые строки небольшого иронического, но не лишнего и более глубокой смысловой перспективы стихотворения Осипа Мандельштама. Ироничность этого стихотворения состоит в том, что оно косвенно рисует такой облик лирического героя мандельштамовской лирики, такой облик самого поэта, который мог возникнуть при внешнем, поверхностном восприятии его поэзии, но который противоречил и внутреннему смыслу этой поэзии, и всему внутреннему миру поэта. Мандельштам биографически отнюдь не был причастен к изображаемому в стихотворении миру богатства и внешней изысканности — к тому миру, за связь с которым его «корят». Но возникающий в стихотворении показ реальных черт этого мира разворачивается как одна из разновидностей мастерски изображенных в поэзии Мандельштама различных периодов истории мировой культуры в их материальном, эстетическом воплощении<sup>4</sup>. Вот эти строки:

Я пью за военные астры, за все, чем корили меня;  
за барскую шубу, за астму, за желчь петербургского дня.  
За прозелень сосен савойских, Полей Елисейских бензин,  
За розу в кабине рольс-ройса и масло парижских картин.

В этом стихотворении почти каждое слово — это своеобразный семантический узел с двусторонней — регрессивной и поступательной — ассоциативной направленностью, с двусторонней проекцией смысловых ассоциаций. При этом груз семантических связей, отягощающих отдельное слово, с продвижением стихотворения нарастает.

После слова «астма» слово «желчь» прежде всего воспринимается в аспекте медицинского плана, и лишь после «петербургского дня» сочетается с новыми атмосферными, а с другой стороны, и психологическими представлениями. Петербургский день оказывается днем сумеречного, затуманенного города и одновременно днем больного, тоскующего, раздраженного человека. Это — регрессивно направленная связь «желчь → астма».

Следующая затем строфа, и притом уже ее первая строчка, присоединяется к той самой «желчи» через регрессивную ассоциативную связь «прозелень ← желчь». Это — некая цветовая гамма, идущая от городского ландшафта. «Прозелень», регрессивно связанная с «желчью», в поступательном направлении меняет свой оттенок, оживает, расцветает окраской природного ландшафта: «За прозелень → сосен савойских». И эта естественная окраска на мгновение сохраняется и за словом «полей», поскольку на них поступательно (с точки зрения «сосен савойских») падает проекция прекрасной природы. Но лишь на мгновение. Уже действует поступательная связь со словом «Елисейских» и, более того, со словом «бензин», от чего «поля» приобретают совсем иной смысл и входят в картину города как название его части.

«Бензин» в дальнейшем перебрасывает мостик и к «маслу». Это «масло» в регрессивной связи, до своего сочетания с «парижскими картинами», воспринимается в аспекте техники («бензин» — «машинное масло») и лишь в порядке регрессивных ассоциаций («масло парижских картин») становится элементом описания произведений искусства.

И получается следующий ряд двусторонних ассоциативных связей: астма ↔ желчь ↔ прозелень ↔ сосен савойских ↔ Полей ↔ Елисейских ↔ бензин ↔ масло ↔ парижских картин.

<sup>4</sup> О важности для поэзии Мандельштама (правда, более раннего Мандельштама) осмысления и воплощения некоторых этапов в развитии мировой культуры см.: *Жирмунский В. М.* Вопросы теории литературы. Л., 1928, с. 228—230; *Гинзбург Л.* Поэтика Осипа Мандельштама. — «Изв. АН СССР. Сер. лит. и языка», 1972, т. XXXI, вып. 4, с. 309, 310.

В значительной мере эта смысловая двуплановость и это постоянное скольжение от одного значения к другому достигается тем, что уточняющие определения расположены в тексте стихотворения не до, а после определяемых слов («желчь петербургского дня» — «прозелень сосен савойских», «Полей Елисейских бензин», «масло парижских картин»), благодаря чему на какой-то миг слово «повисает» в воздухе, неся на себе груз предшествующих контекстуальных связей, и, лишь будучи «пройдено» в движении высказывания, ретроспективно освещается последующим контекстом, присоединяет к своему первоначальному значению новые значения, по сути дела основные для себя в данном конкретном употреблении, но уже с некоторым запозданием, а следовательно, уже с учетом своей многозначности.

В заключение остается повторить, что моей задачей отнюдь не было дать общую типологию всех смысловых связей, с помощью которых лексика организует, цементирует лирическое стихотворение. То, что здесь было показано, — это лишь некоторые, хотя, на мой взгляд, и немаловажные из таких связей.