

реальном виде, что поэт помнит ее "тонкую кисейную чадру, которую он не смел ей снять с волос. . .)" (Булдеев, 1912, с. 205). И другое высказывание: «В "Квадратных окошках" попытка возрождения любви влечет за собой активизацию состоящей из предметов мещанского обихода границы, которая разделяет персонажей. Развитие темы завершается гротеском — трансфигурацией женского образа в инфернально-мужской: . . . — Она. . . да только с рожками, С трясучей бородой — За чахлыми горошками, за мертвой резедой. . .)» (Смирнов, 1977, с. 74—75). Думаем, что в данном случае точнее говорить не о гротеске, а о логически последовательном завершении темы "недозволенной", грешной любви. Еще раз подчеркнем, что сама логичность развития образованного сюжета должна быть "разгадана", выведена на поверхность.

В соответствии с принятым планом исследования, в ряду других языковых приемов, характеризующих идиостиль, рассмотрим специфику олицетворения как тропа, функциональное назначение которого определяется и типологической структурой художественного целого.

Олицетворение (Анненский и Пастернак)

"Сцепление человека с природой и, шире, с окружающим миром — это исходная мысль всей поэтической системы Анненского, определяющая ее психологический символизм и ее предметную конкретность, определяющая в этой системе самое строение образа" (Гинзбург, 1974, с. 348). Как видим, Л. Гинзбург указывает на общие свойства идиостиля, предопределяющие значимость для него приема олицетворения (как и для предшественника Анненского — Фета), мы же обратимся к наблюдениям, конкретизирующим представления о "структуре образа" в идиостиле.

Характерные для поэта признаки олицетворения связа-

ны со стремлением рассмотреть как бы со стороны индивидуально неповторимое, глубоко личное переживание или ситуацию. Это общий принцип, на основании которого целесообразно исследовать художественную ткань произведения, содержащего данный прием. Другими словами, олицетворение в творчестве Анненского может употребляться для завуалирования исповедальных (и — шире — лирических) мотивов, т.е. входить в круг стилистических доминант, определяющих специфику художественного почерка. Говоря о типологических признаках идиостиля, мы уже назвали пример "перенесения" на природу сокровенных чувств лирического героя (упоминалось стихотворение "Стансы ночи"). Приведем еще один пример: Позабудь соловья на душистых цветах,/Только утро любви не забудь!/Да ожившей земли в неживших листьях /Ярко-черную грудь!/Меж лохмотьев рубашки своей снеговой/Только раз и желала она,/—/Только раз напоил ее март огневой,/Да пьянее вина!/Только раз оторвать от разбухшей земли/Не могли мы завистливых глаз,/Только раз мы холодные руки сплели/И, дрожа, поскорее из сада ушли. . ./Только раз. . . в этот раз. . . (В марте) (выделено в тексте).

Данное стихотворение можно рассматривать в ряду экспериментально-демонстративных примеров, раскрывающих сущность приемов, формирующих стилистическое ядро художественной системы: конкретная лирическая ситуация "передается" природе, затем — повторяется применительно к людям. В большинстве случаев такая "подсказка" отсутствует, но сам прием "передачи" олицетворенной природе чувств и состояний человека используется достаточно широко и во многом усложняет ассоциативно-смысловую структуру стихотворений. Так, видимо, по этой модели организован образный строй стихотворений с повторяющимся словом в заглавиях: Тоска белого камня; Тоска медленных капель; Тоска отшумев-

шей грозы; Тоска маятника, где чувства и состояния лирического героя передаются окружающей его среде или разделяются с ней.

Образное содержание произведений, включающих названную модель олицетворения, может быть очень сложным. Таково стихотворение "Ледяная тюрьма", где, по правилам стилистики Анненского, овеществлена "мечта весны" как воспоминание поэта о прошедшей весне (Мечта весны, *когда-то голубая*, Твоей тюрьмой горящей я смущен)¹⁵ и одновременно олицетворено "отторженное" от весны свойство, связанное с "чарами весны", которые неизбежно будут разрушены и станут *тлен Раскованным и громозвучным волнам*. Между чистотой зимнего льда и чарами весны, заключенными в ледяной тюрьме, находится период "умирания" льда и снега, нарушающий равновесие в природе и красоту. Примерно в таком смысле ключе понимается образное содержание названного стихотворения и некоторых других, посвященных этой же теме (см., например, "Черная весна", а также отчасти "Дочь Иандра").

С учетом названного вида олицетворения, "опредмечивающего", делающего независимым от человека его пристрастия и духовные потребности, может быть интерпретировано и стихотворение "Сиреневая мгла": Наша улица снегами залегла, / По снегам бежит сиреневая мгла. / Мимоходом только глянула в окно, / И я понял, что люблю ее давно. / Я молил ее, сиреневую мглу: "Погости-побудь со мной в моем углу, / Не мою тоску ты давнюю развей, / Поделись со мной, желанная, своей!" Но лишь издали услышал я в ответ: "Если любишь, так и сам отыщешь след. / Где над омутом синее тонкий лед, / Там часочек погощу я,

¹⁵ Ср.: мечта — . . . создание, содержание воображения; то, что кто-н. себе представляет (Словарь, 1957, с. 572).

кончив лёт, / А у печки-то никто нас не видал. . . / Только те мои, кто волен да удал". Образный строй данного стихотворения предположительно трактуется как выражение пристрастия поэта к зимнему пейзажу, связанному с метелью, проносящейся мимо и растворяющейся в недосытаемой для поэта дали (Обратим внимание на то, что данное произведение включено в трилистник "Сумеречный" и в Сборнике, 1987, и в Сборнике, 1959). Ср. похожую пейзажную зарисовку с "открытым" смыслом: Но люблю ослабелый / От заоблачных нег — / То сверкающе белый, / То сиреневый снег. . . / И особенно талый, / Когда, высн открыв, / Он ложится усталый / На скользящий обрыв. . . (Снег)¹⁶.

Отметим еще одно характерное свойство поэтики Анненского, связанное с приемом олицетворения — "раздвоение" чувств лирического героя на "свои" и "отданные" его оппоненту — природе. Так создается основа для "диалога". На диалоге построен сюжет "Сиреневой мглы", характерен он и для стихотворения "Который?"

Когда на бессонное ложе
Рассыплются бреда цветы,
Какая отвага, о Боже,
Какие победы мечты!..

Откинув докучную маску,
Не чувствуя уз бытия,
В какую волшебную сказку
Вольется свободное я!

¹⁶ Ср. иную интерпретацию данного стихотворения: "Немногочленные любовные стихотворения Анненского принадлежат к шедеврам русской лирики ("Сиреневая мгла", "В марте", "О нет, не стан!", "Невозможно" и др.)" (Гречишкин, 1983, с. 473). Думается, что наличие глагола "любить" еще не гарантирует разгадки тематического и образного содержания "трудных" стихов. Необходим ключ к прочтению, определяемый общими признаками стилистики художественной системы.

Там все, что на сердце годами
Пугливо таил я от всех,
Рассыплется ярко звездами,
Прорвется, как дерзостный смех. . .

Там в дымных топазах запястий
Так тихо мне Ночь говорит;
Нездешней мучительной страсти
Огнем она черным горит. . .

Но я . . . безучастен пред нею
И нем, и недвижим лежу. . .

.
На сердце ее я, бледнея,
За розовой раной слежу,

За розовой раной тумана,
И пьяный от призраков взор
Читает там дерзость обмана
И сдавшейся мысли позор.

.
О царь Недоступного Света,
Отец моего бытия,
Открой же хоть сердцу поэта,
Которое создал ты я.

В композиционной структуре данного стихотворения отчетливо выделяются три части. 1. Первые три строфы посвящены активному выражению лирическим героем своих затаенных чувств во время томительной бессонницы. 2. Три последующих строфы противопоставлены первым тем, что в них олицетворенная Ночь берет на себя сокровенные чувства лирического героя. Она выступает как своеобразный экран, на котором лирический герой отраженно видит свои чувства, противоположные тем, которые он испытывал как бы активно. Сопоставим: *Какая отвага — дерзость обмана; Какие победы мечты — сдавшейся мысли позор; Там все, что на сердце годами Пугливо таил я от всех, Рассыплется ярко звездами, Прорвется, как дерзостный смех — Так тихо мне Ночь говорит; Нездешней мучительной страсти Огнем она черным*

горит; В какую волшебную сказку Вольется свободное я! — И пьяный от призраков взор Читает там дерзость обмана И сдавшейся мысли позор. . .

Так с помощью перенесения на Ночь одного из своих душевных состояний лирический герой раскрывает еще одну сторону своего внутреннего мира. 3. Единство противоположностей состояния одной и той же души подчеркивается в заключительной части стихотворения, отделенной от остальных строф "строчным рядом отточий" (Шварцкопф 1988, с. 66)¹⁷. Но в данном стихотворении "многоточие" употреблено не только для отделения последней, подводящей содержательный итог стихотворения, строфы; этот графический знак применен и для создания интервала между стихами одной и той же строфы (при сохранении всех остальных показателей единства четверостишия), поскольку первых два стиха пятой строфы поддерживают "независимую" позицию лирического героя по отношению к переживаниям Ночи: (Но я . . . Безучастен пред нею/И нем, и недвижим лежу. . .), а вторые — напротив, вновь вводят тему личного переживания (см. . . *бледнея*), переходящую и в следующую, шестую строфу. Этот же образный "рубеж" подчеркивается и "простым" многоточием, с помощью которого берется в скобки тема "отмежевания" лирического героя от собственных ощущений (Но я . . . Безучастен пред нею/И нем, и недвижим лежу. . .). Такие дополнительные приемы, связанные с характером олицетворения, ориентированного на передачу личных чувств человека, могут свидетельствовать о типе идиостилия нефилологического, словесно-денотативного типа (Некрасова, 1986, с. 81–190), для которого не характерна "словесная игра" (см., например, показательное отсутствие "обыгрывания" семантики слова "бледнея", приме-

¹⁷ Там же используется и обозначение — "многоточие", где кавычки возвращают термину его первичный смысл.

нительно к цветовой характеристике зари и одновременно к передаче внутреннего состояния человека. Это замечание вызвано мысленной проекцией на прием олицетворения в художественной системе Пастернака, принадлежащей, по нашему представлению, к иному типологическому классу).

Образная характеристика олицетворенной ночи также может быть раскрыта с помощью обращения к способам передачи некоторых мотивов, проходящих через многие лирические тексты. Так, конкретная деталь, формирующая олицетворенное представление о ночи (*в дымных тонах запястий*)¹⁸, не поддержанная образной структурой данного текста (можно назвать только лексико-тематическую связь слов *дымный* – *туман*, не развитую в тексте), легко обнаруживается в других произведениях (Ср.: Но изумрудами запястий залитая./Меня волнует дев мучительная стая; На страсти, на призыв, на трепет вдохновенья/Браслетов золотых звучали мерно звенья. . . ; Вихри мутного ненастья/Тайну белую хранят. . . /Колокольчики запястья/То умолкнут, то звенят). Как видим, тема *запястий* устойчиво соотносится с любовным мотивом. Мотив ночи сопрягается в лирике поэта с темой рук и не в образном, а в собственно тематическом плане: Зажим был так сладостно сужен,/Что пурпур дремоты поблек, – /Я розовых, узких жемчужин/Губами узнал холодок./О сестры, о нежные десять,/Две ласково дружных семьи,/Вас *пологом ночи* завесить/Так рады желанья мои. . . (Дальние руки). Может быть, уместно напомнить, что и

¹⁸ Применительно к "запястьям" ночи можно говорить о "проецирующей детали" как приеме, формирующем олицетворение указанием на предметные характеристики объекта описания, которыми он в действительности не обладает и функциональное назначение которых – не переназывать денотат (прием метафоры), а расширять его контуры ориентацией на внешний облик живого существа (прием олицетворения).

стихотворение, посвященное О.П. Хмара – Барщевской, называется "Стансы ночи". Обращает внимание и определение страсти, применительно к переживаниям Ночи, как мучительной (Напомним рассуждение о "Мучительных сонетах").

Итак, детали описания, олицетворяющие Ночь, не столько рисуют ее конкретный облик, сколько содержат указания на устойчивые по содержанию и по образному выражению мотивы, зашифрованные поэтом по правилам стилистики данной художественной системы. Эти мотивы составляют часть переживаний лирического героя, "переданные" им природному явлению, обозначающему одновременно и время, когда эти переживания обостряются (тема бессонницы и галлюцинаций), и экран, с помощью которого одни чувства и настроения противопоставляются другим.

Мы описали коллизию конкретного стихотворения, где развивается "диалог", так как в этом случае наглядно виден сам прием передачи диалектики души через ряд последовательно названных и противопоставленных состояний человека.

В идиостиле Б. Пастернака, который мы относим к иному, чем идиостиль Анненского, типологическому классу художественных систем, олицетворение природы как способ передачи чувств человека может выражаться на "площади" одного и того же слова или синтаксического блока. Образный рисунок олицетворения создается переосмыслением (буквальным прочтением) языкового фразеологизма, общеязыковой метафоры или тематическим подбором слов таким образом, что возникающая при этом словесная ассоциативность не только формирует олицетворение как художественный способ передачи пейзажа или какой-либо жизненной коллизии, но и рисует (прямо или отраженно) внутренние переживания лирического героя.

Обратимся к текстам Пастернака и рассмотрим фрагменты двух стихотворений, входящих в цикл "Романовка". Основное образное содержание стихотворений "Душная ночь" и "Еще более душный рассвет" — передать ощущение тоски в бессонницу, вызванное как внутренним состоянием лирического героя, жаждущего скорейшей встречи и воспринимающего ночь как причину разлуки, так и одновременно на том же языковом пространстве описать внешнюю среду как сопричастную душевным мукам лирического героя. Перед нами вырисовывается внешне похожая на идиостилию Анненского и Фета структура олицетворения: перенесение на природу внутреннего мира человека. Однако в идиостилии Пастернака нет деления чувств на "отданные" внешней среде и "свои", а есть одновременная передача и восприятия фрагмента природы, и чувств человека. Это достигается тем, что развиваемый на основе метафорического обозначения деталей внешнего мира образный мотив использует чисто словесные ассоциации, дополнительно формирующие тему, связанную с чувственными переживаниями¹⁹.

Накрапывало, — но не гнулись
И травы в грозовом мешке,
Лишь пыль глотала дождь в пилюлях,
Железо в тихом порошке.

Селенья не ждало целенья,
Был мак, как обморок, глубок,
И рожь горела в востиленьи,
И в лихорадке бредил Бог.

В осиротелой и бессонной,
Сырой, всемирной широте

¹⁹ "... Пастернак попытался оживить яркость образного языка в поэзии. Он нарушил обычное соотношение двух смыслов в метафоре и заставил жить самостоятельной жизнью переносное значение, возвысив его над прямым. Переносное и прямое значение в образе у него как бы меняются местами" (Лихачев, 1985, с. 10).

С постов спасались бегством стоны,
Но вихрь, зарывшись, коротел.

За ними в бегстве слепли следом
Косые капли. У плетня
Меж мокрых веток с ветром бледным
Шел спор. Я замер. Про меня!

Я чувствовал, он будет вечен,
Ужасный, говорящий сад.
Еще я с улицы за речью
Кустов и ставней — не замечен,

Заметят — некуда назад:
Навек, навек заговорят.

Обратим внимание на то, как из зрительно достоверной зарисовки (уподобление смоченных накрапывающим дождем комков пыли пилюлям) вырастает словесная тема болезни (см. курсив в тексте), все дальше отходящая от характеристики собственно пейзажа и подготавливающая тему лирического героя как непосредственно наблюдателя болезненного состояния природы душевной предгрозовой ночью. Так формируется мотив душевного состояния человека через восприятие им олицетворенного пейзажа²⁰.

Дополнительный анализ связанных с олицетворением преобразований вскрывает и зрительно-наглядную основу представленной таким образом картины природы, скрытой рядом ассоциаций, направленных прежде всего на развитие заданной словесной темы. Если в "нефилологическом" идиостилии Анненского зрительная наглядность даже

²⁰ Ср. анализ данного стихотворения, не учитывающий ведущей и конструктивной роли тематического ряда: («"Лишь пыль глотала дождь в пилюлях". Это очень оригинальная и меткая метафора, которая, однако, тут же вызывает слишком отдаленную и "домашнюю" ассоциацию с тем, что принимают в "пилюлях", и дальше следует: "Железо в тихом порошке" (возникает далековатое сопряжение...)) — (Поспелов, 1976, с. 137.).

без опоры на конкретно названное слово является одним из основных конструктивных признаков образной картины, то в художественной системе Пастернака зрительный образ необходимо восстанавливать, освобождать от словесно-ассоциативных связей, сосредоточивающих внимание на собственно языковых сближениях образов. Итак, рассмотрим некоторые образные мотивы, касающиеся пейзажного плана.

Тема ночи вводится заглавием (Душная ночь) и поддерживается, хотя неявно, некоторыми словесными характеристиками: *селенье не ждало целенья* (может быть, это намек на спящее село с потушенными окнами); *мак, как обморок, глубокий* (тема интенсивности черного цвета сердцевинки мака? Или здесь наличествует словесно-ассоциативная метонимия, строящаяся на основе устойчивой сочетаемости слов? Ср. возможный ассоциативный ход: мак — дурман — обморок — глубокий обморок — глубокая ночь — глубокий сон — мак глубокий, как сон, как ночь, как обморок²¹; бессонная широта).

Более четко обозначено состояние природы перед грозой: *напряженное затишье (не гнулись и травы в грозовом мешке; был мак, как обморок, глубокий — тема неподвижности), прерываемое порывами ветра (но вихрь, зарывшись, коротел; в бегстве слепли следом косые капли)* и связанного с ним шума (*с постов спасались бегством стоны; шел спор; говорящий сад; за речью кустов и ставней; заговорят*), а также раскатами грома (*и в лихорадке бредил бог*). Следует назвать и тему дыма как основы ведущих словесных ассоциаций текста (см. заглавие), тему пыли (*пыль глота-*

²¹ Ср. показательную опечатку: «Был мрак, как обморок, глубокий», где замена слова нарушает хотя сложную, но последовательную связь слов, объединенных мотивом болезни, «проявляя» наглядно-зрительную картину пейзажа) (см.: Поспелов, 1976, с. 137).

да дождь в пилюлях, железо в тихом порошке), формирующих представление о летнем зное, засухе как болезни (*рожь горела в воспаленьи*). Итак, обнаруживается картина летней душной ночи в период засухи, когда ожидаемая и близкая гроза проходит стороной. Но данная пейзажная зарисовка скрыта за рядом словесных ассоциаций, развивающих тему болезни как состояния одушевленной природы и одновременно — настроения лирического героя. Происходит «накладывание» словесной ассоциативности на зрительно наглядный образ, который тем самым отходит на второй план, но сохраняет свою роль в качестве фона развития тематических линий, более четкого в одних случаях и теряющего конкретность зрительного представления в других.

Проанализированное стихотворение можно рассматривать как экспозицию следующего за ним (на что прямо указывает соположение заглавий: Душная ночь — Еще более душный рассвет). Второе стихотворение посвящено теме тоскливого ожидания окончания ночи как источника разлуки с любимой. Этот мотив также выражается рядом чисто словесных ассоциативных линий. Здесь следует прежде всего назвать использование семантических нюансов прилагательного «серый» в его прямом (цветовом) и переносном, имеющем узкий круг сочетаемости, значениях: «ничем не примечательный...» Подчеркнем также прямо не названную коллористическую характеристику через указание на арестантов и рекрутов, носивших серые шинели, серое одеяние. Тема серого цвета присутствует также и в определении *пыльный* (отзвук *молотьбы*) ..., *пыльный* (рынок). Здесь мы опять встречаемся с принципом взаимодействия словесных и зрительно-наглядных ассоциаций, в совокупности создающих образный рисунок словесно-ассоциативного стиля Б. Пастернака.

Параллельно объемной теме серого, одновременно

характеризующей пейзаж и настроение лирического героя, развивается в том же словесном ключе тема медлительности происходящего как отражение мотива мучительности ожидания: *Налегке/Шли пыльным рынком тучи,/ Тоску на рыночном лотке./Боюсь, мою баюча... Но моросило, и, топчась,/Шли пыльным рынком тучи,/Как рекруты, за хутор, поутру,/Брели не час, не век...*"

Примеров, подобных приведенным, в идиостилие Пастернака чрезвычайно много, поскольку использование (обыгрывание) языковых штампов, оживление их образного смысла составляет одну из черт его стилистического почерка.

Следует отметить, что в литературоведении имена Анненского и Пастернака скорее сопоставляются, чем противопоставляются: "...почти в каждом крупном русском поэте XX века жил и влиял на качество жизни и мысли его стих, тишайший, глубинный мир Иннокентия Анненского, знак его стиха оставлен и на поэзии Ахматовой и Пастернака. Он сумел утвердить свой стих в будущем, предугадал формы лирического бытия — по влиянию на весь путь нашей поэзии, создание лирического характера народа его можно поставить только с одним из его современников — Александром Блоком" (Цыбин, 1981, с. 14). Ср. еще: «...А. Урбан отмечает, что Анненский "оказался необходимым поэтом", видя связь с ним в творчестве многих лириков — от Ахматовой, Маяковского, Пастернака до наших сегодняшних современников, таких, как А. Тарковский, А. Кушнер, Ю. Мориц и др.» (Федоров, 1984, с. 73). Как видим, общелингвистические параметры строятся более широко, чем лингвистические потому, что они устанавливаются по отдельным совпадениям в манере художественного письма и прежде всего потому, что в их основу кладется сходство более широких, чем собственно языковых, признаков. Действительно, противопоставляя идиостилие Анненского и Пастернака по

принципам построения словесно-ассоциативного каркаса текста, нельзя отказаться и от общелингвистической основы их сопоставления. В нашем случае это характер олицетворения в идиостилиях названных поэтов, при котором природа выступает фиксатором чувств и наблюдений человека. Сопоставим: *Но забыто прошлое давно,/Шумен сад, а камень бел и гулок,/И глядит раскрытое окно,/Как трава одела закоулок (Анненский. Старая шарманка); Холодным утром солнце в дымке/Стоит столбом огня в дыму./Я тоже, как на скверном снимке,/Совсем неотличим ему./Пока оно из мглы не выйдет,/Блеснув за прудом на лугу,/Меня деревья плохо видят/На отдаленном берегу (Пастернак. Заморозки).* На основе этой общности и возможно исследование специфики олицетворения, обусловленной принадлежностью данных идиостилий к различным типологическим классам. Типологическая противопоставленность во многом похожих принципов художественного использования тропов дает основание к собственно языковым наблюдениям над структурой анализируемого приема. К изысканию такой возможности и сводится в конечном счете смысл лингвистической типологии стихотворных текстов.

Вернемся к идиостилию И. Анненского. Стремление скрыть глубоко личное выдвигает на первый план обобщенную, как бы общечеловеческую ситуацию. Отсюда прием наложения на олицетворение аллегоричности, придающей некоторым произведениям поэта яркую и четкую наглядность.

Совмещение в одном стиле приемов, связанных с "размыванием" контуров объекта описания, и приемов, основанных на зрительной конкретности языкового изображения, станет также характерной чертой поэтического почерка А. Блока. Но если у последнего эти приемы "разведены" по различным произведениям и даже томам лирики (см.: Некрасова, 1980, с. 98–121), то у

Анненского они объединяются общим принципом "разъединения" и противопоставления "частей" одного и того же целого. Это может быть выделение и опредмечивание конкретного чувства человека (см.: "Моя Тоска") или олицетворенной природы (см.: "Ледяная тюрьма"), вступающих в диалог (или "беседу") с лирическим героем, или представление в ролях тех или иных противоречивых и сложных жизненных коллизий или душевных переживаний. В последнем случае закономерно напомнить об использовании аллегории в данном идиостиле)²². Ср.: "То олицетворение сил природы, то очеловечивание ее образов, которые так характерны для пейзажных (в широком смысле) стихов Анненского, может быть истолковано и как своего рода аллегория, как иносказание, говорящее о человеческих чувствах, мыслях, действиях... Но то... только возможность, только намек, однако тем более многозначительный, чем менее он объяснен, раскрыт" (Федоров, 1984, С. 138). Именно в таком смысле первоначально воспринимается стихотворение "Смычок и струны". Однако присутствие личной ноты создает его специфику и объединяет с рядом других стихотворений символично-аллегорического типа. Поэтому мы не стали бы противопоставлять "Смычок и струны", "Старая шарманка" стихотворению "Стальная цикада", в котором "предмет не сопровождает человека и не замещает его иносказательно; оставаясь самим собой, он как бы дублирует человека" (Гинзбург, 1974, с. 332). Ведь и в данном стихотворении нет дублирования чувств человека (Ср.: Розно, увы! цикада,/Наши лежат пути), а есть параллелизм некоторых сопряжений:

²² Подчеркнем глубинное сходство "извечного" приема аллегории с получающим все более широкое употребление приемом "автономизации" отдельных чувств человека. См., например, у А. Блока стихотворение "Влюбленность" (Королевна жила на высокой горе...).

жизнь человека и стальной цикады зависит от "часовщика" запускающего "механизм", но есть и различие, заключающееся в предчувствии человеком Тоски — спутника роковой болезни и неизбежного конца. Для целей нашего анализа существенно обратить внимание на перенесение на цикад некоторых чувств и переживаний лирического героя наряду со "своими" ощущениями: Жадным крылом цикады/Нетерпеливо бьют:/Счастью ль, что близко, рады,/Муки ль конец зовут?... Очевидно, муки — характеристика состояния лирического героя, а счастье, по-видимому, — ощущение, приписываемое цикадам и связанное, может быть, с предчувствием скорой остановки их движения. Это раздвоение чувств лирического героя существенно увидеть и выделить при построении типологической характеристики стиля.

Следует подчеркнуть, что любой художественный прием может быть объяснен с точки зрения ведущих стилистических характеристик произведения, ведь они и создаются "усилиями" многих художественных средств в их неповторимых комбинациях, связанных с выбором языковых способов реализации художественного задания текста.

Сюжет стихотворения "Ненужные строфы" состоит в описании состояния поэта перед сожжением неудавшихся стихов. Олицетворенные строфы совместно с поэтом переживают ряд напряженных минут перед вынесением окончательного решения. При этом понятно, что строфы еще надеются и ждут благополучного исхода (Как чахлая листва, пестрима увяданьем/И безнадежностью небес позлащена,/Они полны еще неясным ожиданьем...), хотя все уже предрешено (Но погребальная свеча уж зажжена — камин растоплен) — И дети бледные Сомненья и Тревоги/Идут к нему приять пурпуровые тоги". Очевидно, что *Сомненья* относится к комплексу переживаний поэта-создателя, а *Тревога* характеризует внутрен-

нее состояние существ (олицетворенных строк), чья участь должна решиться. Так поддерживается тот образный рисунок, который связан с олицетворением (Они полны еще неясным ожиданием, но... Огонь под розами мучительно храним... — И дети бледные... Тревоги Идут к нему приять пурпуровые тоги), и в то же время развертывается характеристика душевного состояния поэта, оценивающего свой труд (... не жемчужины, рожденные страдаем... Тем до рождения их отверженным созданием. Мне одному, увы! известна лишь цена... Но погребальная свеча уж зажжена... И дети бледные Сомнения .. идут...). Здесь важно подчеркнуть столкновение противоположных чувств, их отнесенность к различным субъектам, их борение: *Без лиц и без речей разыгранная драма.*

Даже в тех случаях, когда поэт приписывает непосредственно природе свое восприятие, свою фантазию, он сохраняет формальную отъединенность от действий стихии, подчеркивая наличие неслияния, хотя и общности, с ней. Показательно стихотворение "Дождик", в котором метафорически описываются дождевые потоки, мгновенно преобразующие и оживляющие окружающий поэта ландшафт. Предлагая стихии смирить свои порывы, лирический герой восклицает: *О нет! Без твоих превращений, / В одно что-нибудь застывай! / Не хочешь ли дремой осенней / Окутать кокетливо май? / Иль сделаться Мною, быть может, / Одним из упрямых калек, / И всех уверять, что не дожит / И первый Овидиев век ...* Обратим внимание на заглавную букву личного местоимения (Мною), указывающую на объемность, как бы многоаспектность, лирического Я в данном случае проявляющего только одну из своих сторон, что подчеркивается соположением данной формы с ее "заменителем": *Мною — одним из упрямых калек.* Природа сопереживает, но полностью не приемлет на себя ощущений и чувств человека.

Показательно и тематически близкое к вышеназванному стихотворению "Октябрьский миф":

Мне тоскливо. Мне невмочь.
Я шаги слепого слышу:
Надо мною он всю ночь
Оступается о крышу.

И мои ль не знаю жгут
Сердце слезы, или это
Те, которые бегут
У слепого без ответа,

Что бегут из мутных глаз
По щекам его поблеклым,
И в глухой полночный час
Растекаются по стеклам.

В стихотворении внутреннему состоянию лирического героя (мне тоскливо...) соответствует и характер олицетворения природного явления. Причем следует подчеркнуть, что тот художественный прием, который мы назвали олицетворением, структурно достаточно сложен. Здесь не просто олицетворение дождя (как, например, в "Сказке о дожде" Б. Ахмадулиной), а прежде всего метафора-загадка, основанная на слуховых, а затем и зрительных ощущениях, не реализованных в названном словесном образе (слова *дождь* нет в тексте стихотворения). Ассоциативный ход, формирующий метафору, ясен (ср. с образным строением стихотворения Ф. Тютчева "Слезы людские, о слезы людские...") — в подтексте возникает прямо не названная тема дождя и формируется олицетворение. Пластика зрительного образа наслаивается на "угаданную" денотативную основу источника шума, создавая ощущение присутствия слепого (отсюда и ведущая тональность стихотворения, составляющая его основное эмоциональное содержание — сострадание и невозможность помочь несчастному человеку). Это представление поддерживается и заглавием (Октябрьский миф). Так, намечается и прием метаморфозы (превра-

щения дождя в человека-гиганта). В данном случае приемы метафоры и олицетворения "повернуты" в разные стороны: метафора объясняет слуховой образ, олицетворение, используя метафоричность текста, конструирует его эмоциональный строй (тема сострадания к слепому как способ выразить состояние собственной души). Наличие пунктира метаморфозы (допущение возможности превращения дождя в человека) удерживает баланс между этими приемами, их неслиянность. Такая структурная схема олицетворения характерна для идиостилия нефилологического типа, поскольку данный прием, как мы пытались показать, развивается "самостоятельно", на "своем" лексическом материале, а точнее — вне словесного выражения, ведь слово *дождь* в тексте отсутствует.

Проблема соотношения зрительного (и — шире — чувственного) образа и его словесного выражения может рассматриваться в двух аспектах. Первый аспект — необходимость зрительной конкретизации любого словесного элемента, обозначающего реалии объективного мира. « Напрягаться к зрительному образу "памятника нерукотворного" или "огненного глагола", любого "образа", любого символа, где формы не зрительны, а фиктивны, — значит напрягаться к непониманию, к невосприимчивости поэтического слова» (Шпет, 1922, с. 29). Однако для нас важен второй аспект названной проблемы — необходимость учитывать в лингвистическом анализе словесно не выраженные, но зрительно достоверные образы как реальные элементы тропической структуры текста²³. Отсутствие словесной выраженности,

²³ «...небезынтересно отметить, что восприятие, идущее по нескольким каналам (визуальному, чувственному, вербальному и т.п.), т.е. диффузное ассоциирование воспринимающего субъекта еще С.М. Эйзенштейн определял как "синэстезию" — способность "сводить воедино все разнообразные ощущения, привносимые из разных областей разными органами чувств"» (Телия, 1986, с. 84, сноска).

переключение на зрительно-сенсорное восприятие неназванного, но четко представляемого образа — признак идиостилия, для которого характерна завуалированность связи образа и его денотата. Так, в анализируемом примере происходит "переназывание" реального денотата — *дождь* — за пределами текста.

Итак, с помощью приема олицетворения поэт делает природу "частичным" носителем своих чувств.

А. Федоров, затрагивая проблему олицетворения в творчестве поэта, говорит о том, что в ряде случаев "образы природы" приобретают "новую смысловую емкость", превращаются "в своего рода параллели (пусть только потенциальные) к душевным состояниям, к человеческим качествам и действиям". Хотя данный исследователь и подчеркивает, что "человек и природа не отграничены друг от друга, но в то же время и неслиянны" он не усматривает "раздвоения" чувств лирического героя на "свои" и "отданные" природе (Федоров, 1984, с. 117, 139). Другой исследователь отмечает: "Природа становится продолжением его мысли, его думы" (Цыбин, 1981, с. 13).

Предложенный нами подход к пониманию олицетворения у Анненского ориентирован на типологические признаки стиля, дающие возможность выявления устойчивых языковых моделей, в которых реализуются те или иные средства (тропы). Таким образом, выявляются возможности сопоставительного анализа фрагментов различных идиостилей (и разрабатывается проблема описания эволюции языковых средств поэтического языка). В то же время, исследование языковой структуры определенного тропа (в нашем случае — олицетворения) позволяет выявить и неповторимую специфику художественного почерка, связанную с характером взаимодействия исследуемого тропа с другими элементами художественной структуры произведения. Выявляется и

уточняется специфика идиостиля и в то же время создается база для новых аспектов сопоставительного анализа.

Рассмотрим с этой точки зрения контакты олицетворения у Анненского с символом, а затем сопоставим полученные представления с некоторыми приемами языкового выражения символов в поэзии А. Блока.

Олицетворение и символизация (Анненский и Блок)

О значимости для художественной системы Анненского приема символизации пишут многие исследователи: "Если же говорить о том, что составляет... самую сущность его творческого метода..., то надо прежде всего будет назвать понятие смысловой многоплановости... И это свойство, хотя и предполагает активного и понимающего читателя и на него именно рассчитано, бывает заложено в произведении самим художником... На этом свойстве основано важное для искусства вообще и в частности — для литературы, также и реалистической, понятие символа как категории, означающей возможность особой глубины смысла, обогащения его новыми оттенками в результате взаимодействия всех компонентов художественного целого, даже и совмещения разных осмыслений" (Федоров, 1984, с. 130). Эффект смысловой многоплановости, о котором говорит исследователь, в художественных системах ассоциативно-денотативного типа обычно выражается через лексический повтор слова или словосочетания.

Понятно, что языковой механизм символа также непосредственно связан с лексическим повтором слова прежде всего в одном и том же

тексте²⁴. Видимо, в этом состоит вещественное (материализованное) отличие символа от метафоры, которая может реализоваться и в единичном употреблении. Языковая сущность образования символического значения хорошо показана Л. Гинзбург при анализе стихотворения Анненского "Мучительный сонет". Излагая идею индуктивного развития лирического сюжета стихотворения, исследователь отмечает, что изначально "лирическое сознание прикреплено к некоторому месту. На талый снег через стекло окна падает свет лампы. Можно представить себе загородный дом... Лирическое движение "Мучительного сонета" зарождается в локализованном пространстве, в его частностях и подробностях... Первый терцет, с его подчеркнuto условным традиционным поэтическим языком, отрывается от предметного, индуктивного ряда... Одно и то же слово оказывается в разных семантических рядах. Дымные тучи с померкшей высоты — здесь тучи еще предметны и сохраняют свое основное значение, но в следующем стихе терцета тучи уже стали метафорой: *Круженья дымных туч, в которых нет былого*... В первый раз дымные тучи стоят в одном ряду с тальм снегом, стеклом, прядью волос; во второй раз — с "музыкальной мечтой, еще не знавшей слова..." (Гинзбург, 1981, с. 169). Однако, Л. Гинзбург противопоставляет организацию символического текста у Анненского и Блока. Анализируя стихотворение Блока "Мы встречались с тобой на

²⁴ Ср. анализ Б.А. Лариным стихотворения "Неживая", где исследователь говорит о "второй тональности", связанной с "пути заметной переменной в стихах", т.е. с неполным лексическим повтором (Ларин, 1923, с. 154–155). Ср. также: "Особенно ясны в организации стихотворений лексические повторы, которые выводят на поверхность сходство между двумя ситуациями" (Кожевникова, 1986, с. 122).