

## Двойная семантика поэтического слова Double semantics of a poetic word

Смиренский В. Б. ([smiren@migmil.ru](mailto:smiren@migmil.ru))

Институт научной информации по общественным наукам (ИНИОН РАН)

Анализируя соотношение фонетики и семантики в поэзии, Юрий Тынянов указывал, что здесь в слове происходит перераспределение частей вещественной и формальной, и, что особенно важно – семасиологизация их... Перед нами как бы двойная семантика, с двумя планами, из которых в каждом особые основные признаки и которые взаимно теснят друг друга. Поэтические паронимы и другие формы языковой игры представляет собой оперирование когнитивными структурами, когда когнитивные структуры одного слова начинают функционировать на новом фоне смыслового или ассоциативного поля другого слова. Пример такого оперирования когнитивными структурами, которое стимулируется поразительной звуковой энергией стиха, представляет собой стихотворение Пастернака «Дурной сон» (1914).

Анализируя смысл стихового слова, Юрий Тынянов в 1924 г. писал, что это слово не имеет одного, определенного значения. Оно – хамелеон, в котором каждый раз возникают разные оттенки. Признаки значения делятся на два основных класса – основной признак значения и *второстепенные*. При этом понятие основного признака не совпадает с понятием вещественной части слова так же, как понятие второстепенного с понятием формальной.

Разбирая каламбур Андрея Белого «Человек – чело века», Тынянов указывает, что здесь происходит *перераспределение частей вещественной и формальной*, и, что особенно важно – семасиологизация их... Перед нами как бы двойная семантика, с двумя планами, из которых в каждом особые основные признаки и которые взаимно теснят друг друга. Колебание двух семантических планов может повести к частичному затемнению основного признака – и выдвинуть колеблющиеся признаки значения, где в данном случае немалую роль играет лексическая окраска слов «чело» и «век» (принадлежность их, в особенности, первого, к «высокому» лексическому строю). Таким образом, этот пример показывает, что особенности словоупотребления вызывают второстепенные, или *колеблющиеся* признаки.

Используемые в поэзии повторы и рифмы, фонетические и паронимические сближения, создают «смысловый круг», высвобождают «непредвидимую семантическую энергию» [Бройтман С.Н.]. «Очей очарованье» – группа, объединенная метрически и фонически; осознаются как сопоставляемые звуки: «очей - оча». При этом значение слова «очарованье» окрашивается сильной связью со значением слова «очей»; «очарование» мы как бы возводим к корню «очи». Так в слове оживают колеблющиеся признаки значения» [Тынянов Ю.Н.].

По мнению Андрея Белого, еще один важный момент заключается в том, что «суть звукописи коренится в глубочайшей связи метафоры, мысли с первичными феноменами слуха (физиологической акустикой); связь дана метафорой, которая по Вундту – первичный этап языка, или – начало речевого творчества...» [Белый А., с. 251].

М.Л. Гаспаров полагал, что Тынянов так и не объяснил, как именно происходит обмен колеблющимися признаками между словами [Гаспаров М.Л., с.296]. Однако дальнейшие исследования показали, что именно звуко-смысловые связи (о которых писал Тынянов) создают реальную возможность для формального семантического анализа поэтической лексики. Например, у Маяковского такая связь поддерживает мотивирование «окказионально-поэтической связи:

*Эта тема день истемнила в темень.*

Слово *тема* оказывается носителем значения *тьма*» [Эткинд Е.Г., с.328]. Здесь очевидно направление семасиологизации: *тема* ← *истемнила*, *темень*. Но часто связь паронимов двусторонняя, равноправная, симметричная – в том смысле, что оба они в одинаковой степени являются друг для друга источниками смысла, как в пастернаковской строке «реплики леса окрепли» [Никитина С.Е.]

В поэзии Цветаевой можно увидеть, как паронимическое сближение служит сближению метафор:

О милая! Ни в *гробовом сугробе*  
Ни в облачном с тобою не прошусь.

Сближение происходит на основе ассоциаций сем *смерть (гроб) – белый (сугроб)*. Сугроб – саван, смертное покрывало [Козинец С.Б., с. 70].

Похожий пример паронимического сближения метафор находим у Пастернака, когда любовное переживание сравнивается с переживанием трагического катарсиса:

Как я *трогал* тебя! Даже губ своей медью  
*Трогал* так, как *трагедией* *трогают* зал.

Глагол *трогать* при повторах употребляется в двух значениях: 1) прикасаться и 2) волновать; он сталкивается со словом *трагедия*: прикосновение волнует, как трагедия (*трогал1 ← трагедией → трогал2*).

В стихотворении Цветаевой «Минута» (1923) слово *минута* связывается с ближайшим в фонетическом отношении словом *минует*:

*Минута, минуция, минешь!*

Эта связь говорит «о времени, о преходящей человеческой жизни, противоположной вечности, о разрыве между конечным бытием и бесконечным духом» [Северская О.И., с. 128]. В значении слова *минута* основной (по Тынянову) признак «малая единица времени» «частично затемняется» значением слова *минует*. От него же *минута* приобретает колеблющиеся признаки: «то, что проходит, исчезает бесследно». Такие глубокие скрытые резервы таит в себе, на первый взгляд, относительно простой прием поэтической паронимии.

Здесь снова видим направленную семасилогизацию: *Минута ← минуция, минешь!*

В 1919 году Пастернак в стихе «Конец» в книге «Сестра моя жизнь» написал:

Ах, как и тебе, *прель*, мне смерть  
Как *приелось* жить!

Здесь сходный с цветаевским мотив тщеты жизни выражается, в том числе, при помощи того, что перекличка слов *прель* (тлен) ↔ *приелось* связана со словами *смерть – жить*.

Через три строфы это стихотворение заканчивается рифмующимся финалом, где снова настроение поэта, его экспрессия выражается созвучием *оскоминой* ↔ *с комьями*, в котором мы видим и «слитный групповой смысл» отчаяния и отвращения:

Но с *оскоминой*, с оцепененьем, с *комьями*  
В горле, но с тоской столько слов  
Устаешь дружить!

В стихотворении «Весенний дождь» Пастернак передает впечатление от выступления Керенского в мае 1917 года.

В чьем это сердце вся кровь его быстро  
Хлынула к славе, схлынув со щек?  
Вот она бьется: руки министра  
*Рты* и *аорты* сжали в пучок.

Здесь эмоциональный центр строфы в емком и неожиданном созвучии *рты* и *аорты*, которое участвует в метафоре, передающей момент власти оратора над слушателями и их волнение.

В целом, для комментирования этого и других приведенных стихов можно привести определение метафоры, которое по своему смыслу вполне распространяется и на «паронимические стуски»: «...метафора является одной из форм реализации универсального механизма компрессирования смысла, сущность которого заключается в способности «сворачивать» эмоциональную энергию языковых структур и структур ментальных в структуры метафорической когниции» [Губернаторова Э.В., с.4.].

Пример такой метафорической когниции находим, например, в поэме «Спекторский» Пастернака:

Сейчас мы руки углем *замараем*,  
*Вмуруем* в камень *самоварный* дым,  
И, в рукопашной с медным *самураем*,  
С кипящим солнцем в комнаты влетим.

Здесь два слова *замараем* и *самоварный* употреблены в прямом значении, но далее за «бытовым» глаголом *замараем* следует глагол «поэтический» *вмуруем*, а *самовар* уподоблен *самураю*; все четыре слова сходны и связаны своим звучанием, обозначая единый процесс. Звуковое сходство *самовар - самураю* позволяет создать метафору, в которой можно найти и смысловое сходство: пышущий «грозной» энергией *самовар* уподобляется *самураю*. Эти же строки дают возможность сравнить эту метафору с метафорой более «обычной»: уподоблению самовара с «кипящим солнцем».

О.Г. Журавлева считает, что при языковой игре «язык выступает не столько кодом соотношения репрезентанта со смыслом, сколько ключом когнитивного конструирования», а «языковая игра представляет собой ментальную деятельность по оперированию когнитивными структурами», когда когнитивные структуры одного слова начинают функционировать на новом фоне смыслового или ассоциативного поля другого слова [Журавлева О.Г.]. Л.А. Шестак считает, что таким образом, происходит сопряжение смыслов как результат сближения, аппликации или фракционирования номинаций слотов или фреймов, в которых отражены представления о типичных ситуациях, а также представления о концептах. «Механизмом языкового образа является семный синтез при сближении и аттракции номинаций (*катастрофика*), переконфигурация тождественных сем разных имен при метафоризации и языковой игре» [Шестак Л.А.]

Одним из приемов этой языковой поэтической игры является соположение формально подобных концептов одного за другим. При исследовании поэтических паронимов отмечается разнообразие приемов этого использования. В частности, паронимы служат для создания **смысловой плотности** стиха, или, как писал Ю.Н. Тынянов, для создания «тесноты стихового ряда».

*Неподражаемо лжет жизнь,  
Сверх ожидания, сверх лжи...  
Но по дрожанию всех жил  
Можешь узнать: жизнь.*

С.Б. Козинец считает, что здесь «напряженность обстановки, ощущений создается Цветаевой за счет частого повтора звуков [ж], [л], [р]» [Козинец С.Б.]. Но, кажется, замысел поэта и глубже, и конкретней, а комментарий можно продолжить. Слову *лжи* противопоставлено *жил*, а сочетанию *неподражаемо лжет - но по дрожанию всех жил*, где со звуковой стороны обращают на себя внимание созвучия – настоящие аккорды согласных [н, п, д, р, ж, м, л, ж] – [н, п, д, р, ж, н, ж, л]. Таким образом, с одной стороны, жизнь – во многом ложь, но узнать ее можно только в самой основе – по дрожи жил.

Велемир Хлебников выдвигал тезис о так называемом «внутреннем склонении» внутри не только поэтической, но и лексической системы русского языка. Если грамматические падежи не меняют значения слов, то «склонение по падежам основы» могут связывать значения далекие: *лес - лыс, бык - бок* («бык есть то, откуда следует ждать удара, а бок то место, куда следует направить удар»). При всей научной фантастичности этой гипотезы, Тынянов и Маяковский признавали ее действительность внутри поэзии. Маяковский писал: «Хлебниковские строки – *Лесы лысы. Леса обезлосили. Леса обезлосили* – не разорвешь – железная цепь». А Тынянов подчеркивал, что «для Хлебникова нет неокрашенного смыслом звучания», которое является и орудием изменения смысла.

Одним из наиболее ярких примеров семасиологизации (и, соответственно, двойной семантики) в поэзии является возведение собственного имени к разным смысловым корням. В стихотворении Цветаевой «Жалоба» (1923) из цикла «Федра» имя Ипполит сопрягается со словами, содержащими согласные п – л – т, б - л – т или только б – л, п – л: *болит, опалает, пыль, палит, слепну, склеп...* Таким образом, «имя *Ипполит* вбирает в себя смыслы всех этих слов: в роковой страсти к сыночку соединяются боль, опаленность, ослепление, предчувствие гибели (склеп) и т.п.» [Эткинд Е.Г., с.304].

Примером «железной» звукомысловой цепи и одновременной яркой, глубокой семантизации служит четверостишие Мандельштама о Воронеже, где поэт чувствовал себя заложником, пленником; он буквально задыхался, испытывая недостаток воздуха, «ощущение конца», по собственному его выражению. Название города предсказывает почти все последующие ключевые слова и смыслы стиха. Это отчаянная надежда вырваться на свободу и одновременно сознание того, что вырваться уже не удастся; оно сопровождается зловещим «парадом» шипящих и приводит к такой же зловещей, завершающей строфу поэтической этимологии *Воронеж – ворон, нож!*

Пусти меня, отдай меня,  
Воронеж –  
Уронишь ты меня иль  
проворонишь,  
Ты выронишь меня или вернешь –

Воронеж – блажь, Воронеж –  
ворон, нож!

Ю.В.Казарин, анализируя этот фонолексический контекст, отмечает, что его образует лексическая парадигма: *Воронеж, уронишь, проворонишь, выронишь, вернешь, Воронеж, ворон, нож*, где *ворон* – предвестие смерти, *нож* – орудие убийства. «Этот сложный, "двойной" - фонетический (фонографический) и лексический, - контекст образует в тексте стихотворения мощное ассоциативно-смысловое поле» [Казарин Ю.В.].

«Сверхплотность» смысловую и звуковую наблюдаем в четверостишии современного поэта Дмитрия Авалиани, в котором критики усматривают отражение русской истории:

Древневерие деревни  
И веранд, дворян надрывы.  
У народов недоверие,  
Выданные нерадивы.

Стих представляет собой пересечение двух тем, двух смысловых парадигм в рамках одной «как бы сплошной «фугированной» ткани» [Николаева Т.М., 444-445]. Эта «фугу» образуют согласные д – р – в – н, повторяясь в разной последовательности

В стихотворении «Город» с помощью точно найденных паронимов, которые образуют и метафорические сближения (*скоп, скарб, скорбь, городской гороскоп*), Пастернак создает грустную осеннюю картину:

Это доски мостков  
Под кленовым листом. Это шелковый *скоп*  
Шелестящих красот и крылатых семян  
Для засева прудов. Всюду рябь и туман.  
Всюду скарб на возах. Всюду дождь. Всюду скорбь.  
Это - наш городской гороскоп.

Нельзя не отметить поэтическую находку сближения *скарб* и *скорбь*. Явное звуковое сходство, словно ключ, раскрывает и создает настроение, выявляя общую сему осенней (и не только) ущербности, горести. Но такова судьба, таков в итоге *городской гороскоп*; и все это, действительно, поднимает стих до лирического и философского обобщения:

Пример оперирования когнитивными структурами, которое стимулируется поразительной звуковой энергией пастернаковского стиха, представляет собой «Дурной сон» (1914). В этом стихотворении, написанном под впечатлением первых месяцев войны, используется ассоциация с народным поверьем: увидеть во сне, как выпадают зубы, означает смерть. У Пастернака этот сон приснился «небесному постнику»; это необычный, навязчивый сон, его неотвязность подчеркнута рядом слов с согласными С-Н: *проснуться, сон* и одновременно с парой *засунутый - засов*:

...не может *проснуться*,  
Не может, *засунутый* в сон на засов.

За упоминанием приметы к ключевому слову «зубы» присоединяются образующие тематический куст всё новые и новые однокоренные слова, которые должны отразить счет множущихся потерь на войне (*зубы, зубьев, трезубцев, зазубрин, зубцов*):

Он видит: попадали **зубы** из челюсти  
И шамкают замки, поместия с пришептом,  
Все вышиблено, ни единого в целости,  
И постнику тошно от стука костей.  
От **зубьев** пилотов, от флотских **трезубцев**,  
От красных **зазубрин** карпатских **зубцов**.

В то же время слова с шипящими должны передать шамканье беззубого рта. После этого идет дальнейшее, весьма болезненное, тягостное развитие этой образной, метафорической системы, возникшей из слов «попадали **зубы** из челюсти». И вот уже «язык» - «месяц небесный» «с кровью заглочен хрящами развалин»:

Язык и глагол ее, - месяц небесный,  
Нет, косноязычный, гундосый и сиплый,

Он с кровью заглочен хрящами развалин.

По мнению Р.Г. Кадимова, «два слова, в сильной степени сходные по форме, для которых поэтом найден контекст, связывающий их общей семей, могут квалифицироваться как имплицитная или потенциальная паронимическая аттракция» [Кадимов Р.Г.]. В тексте нет слова «глотка», но слова «язык», «глагол», «заглочен» актуализируют ее и, тем самым, представляют метафору «жерла» войны, всепожирающей бойни, кровавого месива.

Стихотворение закончится описанием санитарного поезда, но до этого вновь мелькнут «десны безносых трущоб», а в словах *деСНЫ* и *соСНЫ* как бы «зашифровано» слово *сны*:

Сквозь сосны, сквозь дыры заборов безвездых,  
Сквозь доски, сквозь десны безносых трущоб.

.....

И сказка ползет, и клочки околесицы,  
Мелькая бинтами в желтке ксероформа,  
Уносятся с поезда в поле. Уносятся  
Платформами по снегу в ночь к семафорам.  
Сопят тормоза санитарного поезда.  
И снится, и снится небесному постнику...

В последних двух строках повтор «И снится, и снится...», многократно подчеркнутый отражением в словах с согласными С, Н (*уносятся, уносятся, снегу, санитарного, небесному, постнику*) вновь означает, что неотвязный сон продолжается.

Звукосмысловые связи получили в поэзии 20 века исключительно широкое распространение. Отмечается, что связи, исходящие, например, от слов *минута – минувшая*, живут лишь внутри стихотворения и распадаются за его пределами: образуется особый, сугубо окказиональный микромир закономерностей, действующих только внутри малой системы [Эткинд Е.Г., с.316]. Вместе с тем, эти «колеблющиеся» семантические признаки характеризуются во многих случаях не внешней, а глубинной семантической образностью, основанной на психологических ассоциациях. А звукосмысловые связи, найденные одним поэтом, используются в стихах другого. Рифму Пастернака *челюсти – целости* находим и у Маяковского в стихах о нэпманах:

Ничуть не смущаясь челюстей целостью,  
Пошли греметь о челюсть челюстью.

У обоих поэтов рифма осмыслена идеей хищности и алчности, хотя и выполняет разные задачи. У Пастернака она служит созданию апокалипсической картины войны, у Маяковского – сатирической задаче.

## Литература

- Белый А. Мастерство Гоголя: Исследование. – М.: МАЛП, 1996.  
Бройтман С.Н. Заглавие к книге К. Вагинова «Опыты соединения слов» // Контрапункт. Кн. статей памяти Г.А. Белой. – М., 2005. – с. 195-203.  
Гаспаров М.Л. Записи и выписки. – М.: НЛЮ, 2001.  
Губернаторова Э.В. Метафора как компрессированный компонент перевода: деятельностный аспект. Автореф. дис. ... канд. фил. наук. – Барнаул, 2003. – 21 с.  
Журавлева О.Г. Когнитивные модели языковой игры (на материале заголовков русских и английских публицистических изданий). Автореф. дисс. канд. филол. наук. - Барнаул, 2002. – 21 с.  
Кадимов Р.Г. Об одном приеме семантического осложнения поэтического текста // Язык русской поэзии XX века. – М., 1989. – с.138-139.  
Казарин Ю. В. Анаграмма как способ смысловыражения в поэтическом тексте // Известия Уральского гос ун-та, № 17(2001) Гуманитарные науки. Выпуск 3. Филология.  
Козинец С.Б. Паронимическая аттракция в поэтической речи М. Цветаевой // Духовная сфера деятельности человека: Межвуз. сб. науч. тр. аспирантов и соискателей. - Саратов, 2000. - С. 63-72.  
С.Е.Никитина. Паронимическая аттракция или народная этимология?  
<http://rus.1september.ru/2001/16/2.htm>  
Николаева Т.М. От звука к тексту : Языки рус. культуры. - М., 2000.  
Северская О.И. Паронимическая аттракция как конструктивный принцип текста // Язык русской поэзии XX века. – М., 1989. – с.128-137. 1989, с. 128.  
Тынянов Ю.Н. Проблема стихотворного языка. – М: КомКнига, 2007.

Шестак Л.А. Основы общей когнитивной теории образности: проблематика и метод (образ ментальный, языковой, литературный, культурологический). - <http://www.ksu.ru/ss/cogsci04/science/cogsci04/251.doc>  
Эткинд Е.Г. Материя стиха. – СПб: Гуманитарный союз, 1998.