

со словом, результатом которой является создание ярких мотивационных сцепок, случаев индивидуально-авторских мотиваций, авторских неологизмов, служащих средством выражения его самых метких ироничных оценок и выступающих одной из основных черт его авторского стиля.

Однако если текст оригинала сопоставить с текстом перевода, как бы наложить перевод на оригинал, то можно увидеть, что не всем случаям индивидуально-авторской мотивации соответствуют мотивационные сцепки в переводе: часть из них остается невоспроизведенными, другие, наоборот, появляются в переводном тексте там, где их не было в оригинале. Количество индивидуально-авторских мотиваций в переводе даже может превышать их количество в исходном тексте.

Причиной данного факта, на наш взгляд, является стремление переводчика воспроизвести коммуникативный эффект всего произведения в целом. Он стремится произвести на читателя текста на языке перевода то же впечатление, что производит на читателя текст на исходном языке. Среди общих слагаемых коммуникативного эффекта (общее настроение произведения, имплицитные приращения смысла, авторские акценты и т. д.) необходимым признается и воспроизведение авторской манеры повествования, основных черт его авторского стиля. Так как, в силу объективных причин различного рода, не всегда удастся сохранить авторский стиль каждой фразы, каждого высказывания, переводчик выделяет для себя основные элементы авторского стиля и направляет свое внимание на передачу тем или иным способом именно этих элементов.

Поскольку, как показывает анализ контекстов, именно случаи индивидуально-авторской мотивации наиболее трудно передаются при переводе и чаще всего опускаются, то переводчику приходится создавать подобные мотивационные комплексы нелокально, вводить в текст новообразования, чтобы поддержать коммуникативный

эффект текста. Он старается взглянуть на русское слово как бы глазами Э. Базена, увидеть в русском слове нюансы, подобные тем, что увидел автор в словах французских, и проявить их через возможные в языке перевода мотивационные связи в тех местах, где предоставляет возможности система языка перевода:

– Но Польша была левой, свободомыслящей и свободомечтающей и не скрывала этого (Э. Базен).

– В правде порой больше кривды, чем во лжи (Э. Базен).

– Город благомыслящий. Внесем поправку: город, мыслящий о "благах" (Э. Базен).

Как показывает анализ материала, появившиеся в переводе индивидуально-авторские мотивации и мотивационные сцепки прагматического типа неравномерно распределяются между русскими вариантами романов трилогии, выполненными разными переводчиками. Талант переводчика, его способность играть со словом, активно привлекать в перевод большое количество устойчивых сочетаний, пословиц и поговорок русского языка, содержащих мотивационно связанные слова, вводить новообразования, также представляет собой немаловажный фактор передачи индивидуально-авторской мотивации при переводе.

Индивидуально-авторская мотивация, таким образом, представляет собой особый вид мотивационных сцепок прагматического типа, имеющих специфику при переводе. Их передача при переводе определяется не только трудностями объективного плана, идущими от несопоставимости внутриязыковых отношений в языках источника и перевода, но и столкновением субъективных факторов двух видов: с одной стороны, авторского замысла, отраженного в редком, нестандартном видении языковых фактов, с другой – уровнем таланта переводчика, его возможностями в воспроизведении авторского приема средствами языка перевода.

Литература

1. Блинова О.И. Явление мотивации слов: лексикологический аспект. – Томск, 1984. – 191 с.
2. Блинова О.И. Об одном феномене антропологической лингвистики // Современные образовательные стратегии и духовное развитие личности. Ч. 2. Язык в социально-культурном пространстве: Материалы Всероссийской научной конференции. – Томск, 1996. – С. 8–13.
3. Болотнова Н.С. Художественный текст в коммуникативном аспекте и комплексный анализ единиц лексического уровня. – Томск, 1992. – 312 с.
4. Велединская С.Б. Проблемы интерпретации лексической мотивации в художественном тексте. Дис. ... канд. филол. наук. – Томск, 1997. – 238 с.
5. Виноградов В.С. Лексические вопросы перевода художественной прозы. – М.: МГУ, 1978. – 172 с.
6. Евнина Е. Эрве Базен и его семейный роман. // Базен Э. Избранные романы. Предисловие. – М.: Прогресс, 1979. – С. 3–14.
7. Зубова Л.В. Фюззия М. Цветаевой: Лингвистический аспект. – Л.: ЛГУ, 1989. – 264 с.
8. Наумов В.Г. Явление мотивации слов в системе диалекта. Дис. ... канд. филол. наук. Томск, 1985.

Е. А. Бакланова

РОЛЬ ЛЕКСИЧЕСКИХ СРЕДСТВ В СМЫСЛОВОМ РАЗВЕРТЫВАНИИ ПОЭМЫ ВЛАДИМИРА НАБОВОУ "ПЕТЕРБУРГ"

Космополиту, "двуязыкой бабочке мировой культуры" (А. Вознесенский) – Владимиру Владимировичу На-

бовоу в 1999 г. исполняется 100 лет. Но не только и не столько приближением к юбилейной дате объясняется

все возрастающий интерес к писателю и поэту. Его проза и стихи – благодатный материал для исследователя. Благодатный не в том смысле, что прозрачно-ясный и легко поддающийся пониманию, а напротив, затрудненный, неоднозначный, часто намеренно направляющий интерпретатора по ложному пути. Слова Набокова о почитаемом им Гоголе как феномене языка, а не идей с полным правом относятся и к нему самому. Поэтому исследования идиолекта и идиостилия великого мистификатора чрезвычайно актуальны.

Начав восхождение на литературный олимп в 20-х гг. под псевдонимом Сирина (и, единожды, Василия Шишкова), Набоков нажил себе врагов: Г. Адамовича, З. Гиппиус, Г. Иванова, Д. Мережковского. Были у него и поклонники: В. Ходасевич, Бицилли, Вейдле, Савельев. Интересно мнение Д. Мережковского, высказанное о Набокове в процессе обсуждения критикой предполагаемого автора "Романа с кокаином": "У него прекрасный, образный язык. Не уступает, с одной стороны, Бунину, с другой – Сирину. Соединяет в языке (в образительности) плотную, по старым образцам вытканную, материю бунинского стиля с новейшей блестящей тканью Сирина. Это – внешность. А дальше – надо забыть и Бунина с его плотностью, и Сирина с пустым блеском искусственного шелка, а вспомнить... пожалуй, Достоевского, – только Достоевского тридцатых годов нашего века" [20, с. 201]. Возможно, с "легкого пера" Мережковского проза Набокова считается блестящей, но лишенной глубины, где-то циничной и всегда самодостаточной; стихи же – откровенно слабыми, "пасынками" его творчества. Позволим себе не согласиться с этим, поскольку, во-первых, согласно одному из постулатов герменевтики, понимание произведения возможно только при отмирании всех актуальных связей, т. е. на достаточном временном расстоянии. Говоря другими словами, время Набокова еще не пришло, хотя сейчас появляются работы, анализирующие набоковский язык [см. 14, 15, 7, 1, 2 и др.]. И, во-вторых, сошлемся на мысль Р. Барта о стереофоничности текста: "... оно (прочтение текста – Е. Б.) сплошь соткано из цитат, отсылок, отзвуков; все это языки культуры (...), старые и новые, которые проходят сквозь текст и создают мощную стереофонию" [3, с. 418].

В данной статье предпринята попытка анализа лексических единиц поэтического текста с целью выявления их роли в смысловом развертывании. Разумеется, это не исчерпывает проблемы, так как, анализируя синтаксис текста (в частности, обращаясь к актуальному членению предложения), тоже можно делать выводы о развертывании смысла.

Проясним для себя сущность термина "смысловое развертывание текста". Н.С. Болотнова трактует смысловое развертывание произведения как "отражение в сознании коммуникантов закодированной вербально содержательно-фактуальной и содержательно-концептуальной информации (термины И.Р. Гальперина (1981))" [4, с. 283]. Смысловое развертывание текста осуществляется поэтапно, в "иерархии расширяющихся контекстов"

[4] на основе отношений дополнения, усиления и контраста. Имея в виду данную формулировку, попробуем наметить (не определяя!) сущность этого процесса. Владующий языком воспринимает слова и стоящие за ними смыслы, которые складываются, сталкиваются, наслаиваются в определенных соотношениях. По какому принципу? Может быть, по принципу мозаичных картин, где к каждому элементу подходит только один элемент? Может быть, как в калейдоскопе? Слова-смыслы складываются в определенный узор, каждый раз немного другой, но из одних и тех же составляющих? (Ср. слова А. Горнфельда: "Свой Гамлет у каждого поколения, свой Гамлет у каждого читателя" [8, с. 40]).

Развертывание – это сам процесс и констатация того, что процесс имеет место. Текст – результат процесса, матрица, которая наполняется смыслом при каждом новом прочтении.

Разумеется, развертывание смысла не может идти в совершенно произвольном направлении. Создание текста и его восприятие – коррелятивные процессы. Движение мысли, чувства потенциально все же задано автором. Как? Нас интересует при этом только один пласт, самый существенный – слова.

При последовательном анализе актуальных смыслов слов получается нечто вроде сети, где ячейка цепляется за ячейку... Если рассматривать слово как экспресему (В.П. Григорьев), то сеть окажется многослойной. Так как текст анализируемой поэмы состоит из 87 строк, последовательный анализ невозможен из-за малого пространства статьи. Логично обратиться к набору ключевых слов как к предельно сжатому тексту. Лингвистический энциклопедический словарь определяет ключевые слова как "слова с относительно повышенной частотностью у данного автора или в данном тексте" [13, с. 467]. Л.Н. Мурзин, А.С. Штерн, ссылаясь на Ю.Н. Караулова, Л.А. Гиндина, И.В. Севбо, замечают, что понятия "ключевое слово" и "высокочастотное слово" не всегда совпадают, а главным критерием отнесенности или неотнесенности слова к разряду ключевых является степень концентрации смысла. "...Ключевые слова (КС) – смысловые вехи текста. В парадигме компрессированных текстов набор ключевых слов (НКС) будет одним из минимальных текстов, сохраняющих цельность" [16, с. 73].

Все это справедливо по отношению к прозе. Но попытка составить НКС значительного по объему поэтического текста поэмы В. Набокова "Петербург" ни к чему не привела, произошло видимое обеднение смысла, который в значительной мере создается самой специфической стихотворной формой. Поскольку есть мнение, что для стихотворения особенности художественной формы превалируют над содержанием, было решено воспользоваться идеей Григорьева В.П. о возможности замены основной единицы стихотворного языка/речи. Автор, отмечая отсутствие теоретического обоснования данной интересной и перспективной идеи, предлагает поэтическое слово считать "смыслоразличителем строк" (В.П. Григорьев), а поэтическую строку – основной единицей стихотворной

речи. В соответствии с этой идеей на основе пилотажно-го эксперимента был составлен набор ключевых строк в поэме Владимира Набокова "Петербург".

Поэма была написана в Берлине в 1923 г. Ее можно считать типичной для творчества Набокова в целом, поскольку мысленное путешествие по прошлому происходит почти во всех его произведениях. Но поэма необычна по своей структуре – это нерифмованный (белый) пяти-стопный ямб. Стихоразделы почти везде рассекают фразы, что дает основание говорить об анжамбмане (фр. "перенос", "перескок"). Такая неровная, рваная структура как нельзя лучше приспособлена для передачи отрывочных воспоминаний, ощущений, ассоциаций, а это признаки импрессионистического стиля. Высокая концентрация тропов – эпитетов, по преимуществу, передает "гленэрную", трепетную живописность. Поэма ассоциируется с городскими пейзажами импрессионистов: Камилля Писсаро ("Оперный проезд в Париже", "Бульвар Мон-мартр в Париже") и Мориса Утрилю. Необычность

структуры произведения, сравнительно малый объем и тематика делают поэму привлекательной для читателя.

К эксперименту были привлечены 25 педагогов и старшеклассников средней специальной музыкальной школы-лицея при Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки. Испытуемым предлагалось следующее задание: "Прочитайте поэму. Подумайте и подчеркните 25 строк, наиболее важных в смысловом отношении". Так как поэма в основном построена на анжамбманах, у испытуемых возникли вопросы типа: "Возможно ли выделить строку, если она является частью предложения?" Задание было повторено в прежнем варианте с уточнением, что, поскольку предложения в поэме редко совпадают со стихотворной строкой и даже иногда равны строфе (II строфа – 14 стихотворных строк, IV строфа – 8 строк), то среди них можно выбрать наиболее нагруженные в смысловом отношении. Результаты получились следующие:

Таблица 1

№ строфы п/п	№ строки п/п	Строки	Р %
	1	<i>Мне чудится в Рождественское утро *</i>	0, 72
	2	<i>мой легкий, мой воздушный Петербург...</i>	0, 48
	3	<i>Я странствую по набережной... Солнце</i>	0, 68
I	...		
	11	<i>мерцает крепость (в полдень бухнет пушка:</i>	0, 52
	14.	"	
II	15	"	
	...		
	28		
	29	<i>Я странствую по городу родному, *</i>	0, 8
	30	<i>по улицам таинственно-широким,</i>	0, 56
	31	<i>гляжу с мостов на белые каналы,</i>	0, 48
	32		
III	33	<i>Катки, катки – на Мойке, на Фонтанке,</i>	0, 52
	...		
	41		
	42	<i>А в городском саду – моём любимом, – *</i>	0, 84
	43	<i>Между Невой и дымчатым собором,</i>	0, 4
	44	<i>сияющие, легкие виденья *</i>	0, 76
IV	...		
	49		
	50	<i>Я помню все: Сенат охряный, тумбы</i>	0, 68
	...		
	57	<i>морозом очарованный Исакий: *</i>	0, 76
V	...	"	
	59		
	60	<i>Мой девственный, мой призрачный !... Навеки *</i>	0, 8
	61	<i>в душе моей, как чудо, сохранится</i>	0, 68
	62	<i>твой легкий лик, твой воздух несравненный</i>	0, 6
	63	<i>твои сады, и дати, и каналы,</i>	0, 44
	...		
67	<i>ты отлетел, а я влачу виденья</i>	0, 48	
VI	...		
	69	<i>на палубах скользящих... Трудно мне...</i>	0, 44
	70	<i>Но иногда во сне я слышу звуки</i>	0, 56
...			

	72	<i>о Петербурге Пушкин ясноглазый</i>	0, 52
	73	<i>беседует с другим поэтом, поздно</i>	0, 4
	...		
	76		
	77	<i>И слышу я, как Пушкин вспоминает</i>	0, 68
	78	<i>все мелочи крылатые, оттенки</i>	0, 44
VII	...		
	86	<i>тот легкий мост, где встретил я Данзаса.</i>	0, 52
	87	<i>В январский день, пред самую дуэлью..."</i>	0, 48

$P \% = m/p$, где m – абсолютное число встречаемости, p – число испытуемых, * – узловые (ключевые) строки.

Если критическим порогом считать $P=0, 7\%$, то истинный НКС будет состоять из шести строк: 1-й, 29-й, 42-й, 44-й, 57-й, 60-й. Эти строки можно считать узловыми, т. е. наиболее значимыми в смысловом развертывании с точки зрения читателей.

Заметим, что само произведение – его язык, стиль, тематика и т. д. – в значительной степени определяют характер "разговора" с ним. Поэт рисует картину Петербурга – легкого, прозрачного, тающего. Поэтому хочется понять текст в целом, взглянув на него как бы со стороны, отстраненно.

Итак, какую роль в смысловом развертывании играют выделенные строки? Общеизвестно, что чаще всего о главном текст "проговаривается" в начале части, абзаца

или строфы. Данный текст не исключение: из шести узловых строк четыре – начальные. Чрезвычайно важна первая строка:

Мне чудится в Рождественское утро.

Здесь задано три плана: во-первых, "Я" лирического героя, во-вторых – модальность ("чудится"), в третьих – хронотоп ("Рождественское утро", т. е. условно сейчас и здесь).

"Я" лирического героя декларируется в начале шести строф из семи (см. строки 1, 29, 42, 50, 60, 77). Четыре из них (1, 29, 42, 60) входят в НКС, что останавливает на себе внимание. Но еще и внутри строф многократно звучит: "я", "мне", "мой":

Таблица 2

№ строфы	№ строки	Строки
и/п	п/п	
I	1	<i>Мне чудится... *</i>
	2	<i>мой легкий, мой воздушный Петербург...</i>
	3	<i>Я странствую...</i>
II	21	<i>бывало, сядешь (в кресло на сосновых</i>
	22	<i>полозьях...)</i>
III	29	<i>Я странствую... *</i>
	30	<i>гляжу...</i>
IV	42	<i>А в городском саду – моём любимом, – *</i>
V	50	<i>Я помню все:...</i>
	60	<i>Мой девственный, мой призрачный!... Навеки *</i>
	61	<i>в душе моей...</i>
	67	<i>... а я влачу виденья</i>
VI	69	<i>... Трудно мне...</i>
	70	<i>... я слышу...</i>
	71	<i>... я слышу...</i>
	77	<i>И слышу я,...</i>

* – узловые (ключевые) строки.

Задается оппозиция "лирический герой – Петербург" благодаря сочетанию личного местоимения "я" с "протяженно-лирически-мечтательными" глаголами: чудится, странствую, гляжу, помню, влачу, слышу – и притяжательного местоимения "мой" с эпитетами: легкий, воздушный, девственный, призрачный. Последний трехкратный повтор "я слышу" ставит многоточие в ощущениях лирического героя – они становятся принципиально не завершенными.

В последней строфе слово передается Пушкину.

79 *"Я помню, – говорит, –*
80 *летучий снег, и Летний сад, и лепет*
81 *Олениной... Я помню, как женатый,*

82 *я возвращался с медленных балов*
83 *в карете дребезжащей по Мильонной,*
84 *и радуги по стеклам проходили;*
85 *но, веришь ли, всего живее помню*
86 *тот легкий мост, где встретил я*
Данзаса
87 *в январский день, пред самую дуэлью..."*

Здесь трехкратный повтор "помню" заканчивается глаголом: "встретил".

Средством отражения субъективной модальности является глагол "чудится" в первом стихе. Задается оппозиция "реальность-ирреальность" противопоставлением первой строки всем остальным, т. е. действия "странст-

вую, помню, влачу, слышу" лирического героя ирреальны. То, что именно чудится герою, хорошо видно из узловых строк (см. табл. 1).

Наконец, рассмотрим самую сложную и интересную для этого произведения характеристику – динамику хронотопа. В первом стихе утверждается, что герой условно находится здесь и сейчас (Рождественское утро). Далее он отправляется в своих воспоминаниях в прошлое, т. е. в зимний Петербург начала века. Ни в коем случае не отождествляя реального поэта с лирическим героем, тем не менее, можно заключить, что это Петербург набоковского детства. Воспоминания заканчиваются:

66 Ты растаял,
67 ты отлетел, а я влачу виденья

А далее лирическому герою иногда снятся сны (см. строки 70, 72, 73, 77 в табл. 1), в которых он разговаривает с Пушкиным. Выделенное нами слово не кажется случайным. "Иногда" – ущербное "всегда", т. е. события, происходящие иногда, нельзя всецело отнести к прошлому, они имеют тенденцию к продолжению. Так что же ему снится? Пушкин тоже вспоминает прошлое – зимний Петербург прошлого века (см. строки 79–87).

То есть нить воспоминаний передается другому герою и уходит все дальше, к 26 января 1837 г. Но одновременно речь идет о будущем, поскольку лирический герой окажется в раю не раньше, чем умрет поэт.

70 Но иногда во сне я слышу звуки
71 далекие, я слышу, как в раю
72 о Петербурге Пушкин ясноглазый
73 беседует с другим поэтом, поздно
74 пришедшим в мир и скорбно
отшедшим,
75 любившим город свой непостижимый
76 рыдающей и реющей любовью...

Итак, подведем некоторые итоги. Выяснено, что заявленные в первом стихе три плана: "Я" лирического героя, модальность ("чудится") и хронотоп (условное "сейчас" Рождественского утра) воплощаются в ткани поэмы. "Я" лирического героя декларируется как в начале, так и внутри строф употреблением личного местоимения "я", притяжательного местоимения "мой" и гла-

голов 1-го л. ед. ч. Оппозиция "реальность-ирреальность" задается возвратным глаголом "чудится" и поддерживается глаголами, выражающими ирреальные действия, но стоящими в личной форме: странствую, гляжу, влачу. Оппозиция "лирический герой – Петербург" продолжает и уточняет первую оппозицию. Кроме упомянутых ранее слов, она поддерживается большим количеством имен существительных, в том числе собственных: Петербург, крепость, пушка, Нева, Сенат, Исакий и пр. И, наконец, интересна динамика хронотопа: автор виртуозно смешивает настоящее с прошлым и будущим, используя для этого, по преимуществу, глаголы настоящего времени. Реальное пространство на самом деле условно, никак не названо. Его сменяет воображаемый Петербург, а затем – рай.

Таким образом, эксперимент не подтвердил гипотезу о приоритетной значимости ключевых строк в смысловом развертывании стихотворного текста. Центральной единицей по-прежнему является слово. Проследивая процесс смыслового развертывания, мы опирались прежде всего на слова и стоящие за ними смыслы. Выделение ключевых строк сыграло, скорее, вспомогательную роль в поиске смысловых вех текста.

Эксперимент показал, что в истинный, т. е. минимальный, набор ключевых вошли только строки, условно объединенные темой: "Мой призрачный Петербург". В этот набор не вошли стихи, касающиеся Пушкина. Наборы ключевых слов (строк) можно расширять, если понизить критический порог $R\%$. Тогда они будут вкладываться друг в друга по принципу матрешки. Из таблицы 1 видно, что строки на тему "Пушкин" имеют достаточно высокий коэффициент $R\%$, т. е. они войдут в расширенный набор. На основании этого делаем вывод, что главные смыслы концентрируются вокруг первой темы, но и вторая тема (субтема) не оказалась незамеченной.

Таким образом, выявление ключевых строк упростило задачу поиска смысловых вех в развертывании текста. Перенесение акцента со слова на строку и обратно могло взглянуть на поэтический текст как на нечто цельное, стройное. А именно такое восприятие созвучно общему тону произведения.

Литература

1. Бакланова Е.А., Чупина Г.А. Античность в поэзии В.В. Набокова. // Античный вестник. Сб. науч. тр. Вып. III. – Омск: Изд-во ОмГУ, 1995. – 189 с.
2. Бакланова Е.А. Проблемы герменевтики и личностные аспекты смысловой интерпретации художественного текста (на материале текстов В. Набокова "Бледное пламя" и Л. Кэрролла "Алиса в стране чудес") // Проблемы развития творческого потенциала личности в системе педагогического образования. Тез. Докл. Сибир. Науч. конф. 27–29 ноября 1996 г. – Томск: ТГПУ, 1996. – 114 с.
3. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. – М.: Изд. группа "Прогресс", 1989. – 615 с.
4. Болотнова Н.С. Художественный текст в коммуникативном аспекте и комплексный анализ единиц лексического уровня. – Томск: Изд-во Том. ун-та, 1992. – 312 с.
5. Болотнова Н.С. Лексическая структура художественного текста в ассоциативном аспекте. – Томск: Изд-во Том. гос. пед. ин-та. 1994. – 210 с.
6. Виноградов В.В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. – М.: Изд-во АН СССР, 1963. – 255 с.
7. Виноградова В.Н., Улуханов Н.С. Словообразование В. Набокова // Язык как творчество: Сборник статей к 70-летию В.П. Григорьева. – М.: Рос. акад. наук. Ин-т рус. яз. им. В.В. Виноградова. 1996. – 365 с.
8. Выготский Л.С. Психология искусства. М.: – Педагогика, 1987. – 341 с.
9. Гаспаров М.Л. Русские стихи 1890-х – 1925-го годов в комментариях. – М.: Высшая школа, 1993. – 271 с.
10. Григорьев В.П. Поэтика слова: На материале русской советской поэзии. – М.: Наука, 1979. – 343 с.

11. Григорьев В.П. Два идиостиля: Хлебников и Мандельштам. Подступы к теме, I // Поэтика. Стилистика. Язык и культура: Памяти Т.Г. Винокур. – М.: Наука, 1996. – 325 с.
12. Григорьева А.Д. Опыт анализа поэтического текста (отрывок из поэмы А.С. Пушкина "Юдифь": "Когда владыка ассирийский...") // Поэтика. Стилистика. Язык и культура: Памяти Т.Г. Винокур. – М.: Наука, 1996. – 325 с.
13. Лингвистический энциклопедический словарь / Под ред. В.Н. Ярцевой. – М.: Сов. энцикл., 1990. – 683 с.
14. Люксембург А.М., Рахимкулова Г.Ф. Мастер игры Вивиан Ван Бок: (Игра слов в прозе Владимира Набокова в свете теории каламбура). – Ростов-на-Дону: Рост. гос. ун-т, 1996. – 201 с.
15. Мондри Генриетта. Вновь раскрытые литературные пародии. – М.: Изд. фирма "Вост. лит." РАН. 1995. – 92 с.
16. Мурзин Л.Н., Штерн А.С. Текст и его восприятие. – Свердловск: Изд-во Урал. гос. ун-та, 1991. – 171 с.
17. Набоков В.В. Как я люблю тебя. Стихотворения, поэма, эссе о России. – М.: Центр-100, 1994. – 156 с.
18. Очерки истории языка русской поэзии XX века. Образные средства поэтического языка и их трансформация. – М.: Наука, 1995. – 263 с.
19. Рогова М.В. Имя в поэтическом тексте: значение определенности/неопределенности // Филологич. сб. (к 100-летию со дня рождения акад. В.В. Виноградова). – М.: Рос. акад. наук. Отд-ние лит. и яз. Ин-т рус. яз. им. В.В. Виноградова, 1995. – 430 с.
20. Струве Н. Роман-загадка // М. Агеев. Роман с кокаином; Роман; Паршивый народ; Рассказ. – М. 1990. – 205 с.

Н. Г. Петрова

ТИПЫ ЛЕКСИЧЕСКИХ РЕГУЛЯТИВНЫХ СТРУКТУР В ПОЭЗИИ К. БАЛЬМОНТА

Смысловое богатство художественного текста требует активности со стороны читателя, как бы вовлекает его в процесс поэтического сотворчества. Отмечая, что "разгадывание не дается сразу", И.Р. Гальперин [1, с. 50] заключает: "сотворчество начинается там, где есть повторение".

Возвращение к предыдущему, вызываемое повтором, удачно названо "осцилляцией" (термин Э. Ханкисса). В процессе осцилляции, отмечает В.А. Мальцев [2, с. 133], развивая взгляды Э. Ханкисса, "устанавливается не просто идентичность / неидентичность, а степень тождества и различия содержательной структуры знаков А1 и А2 и устанавливается возникающая в результате их взаимодействия дополнительная информация".

Таким образом, являясь "принципом построения стихов" [3, с. 37], повторы в то же время оказываются и одним из способов организации познавательной деятельности читателей, т. е. регулятивности художественного текста.

Настоящая статья посвящена рассмотрению лексических регулятивных структур, значимых в организации читательского восприятия на уровне блока высказываний и целого текста.

Материалом для исследования послужили стихотворения трех наиболее известных книг К. Бальмонта: "Горящие здания" (1900), "Будем как солнце" (1903), "Только любовь" (1903) [4].

Поэтическое творчество К. Бальмонта заслуживает особого внимания, поскольку он, "соединив молоточковую пушкинскую беглость, некрасовскую трехсложность и собственную бальмонтговскую певучесть, создал новый по окраске и по функциональному назначению... стих" [5, с. 6]. Хотя "скрытая нота Бальмонта звучит во всем многоголосом оркестре русской поэзии XX века", творчество его остается почти не изученным. Этим, с одной стороны, объясняется наш интерес к поэтическому наследию художника слова; с другой стороны, тем, что повтор, как показал анализ 430 поэтических произведений, является наиболее характерным для К. Бальмонта

типом выдвигания, организующим читательское восприятие. (Под выдвиганием вслед за И.В. Арнольд [6, с. 61] "понимаются способы формальной организации текста, фокусирующие внимание читателя на определенных элементах сообщения и устанавливающие семантически релевантные отношения между элементами одного и чаще разных уровней").

Если на уровне высказывания – основной коммуникативной единицы, способной отражать целый фрагмент действительности – ситуацию [7, с. 358], К. Бальмонт использует повтор для многократной актуализации одного и того же смысла с помощью различных лексических средств (см. о разных типах усиления в кн.: [8]), то на уровне блока высказываний и целого текста отмечается широкое использование поэтом параллелизма как частного случая повтора.

Параллелизм известен стилистике очень давно и неоднократно был предметом пристального внимания исследователей (см., например: [1], [2], [9], [10] и др.).

Достаточно часто параллелизм трактуется как композиционный прием, подчеркивающий связь элементов текста путем однотипного построения (см.: [11, с. 193]). Указывая, что непременным условием параллелизма является общность синтаксического построения, И.В. Арнольд [9, с. 53] замечает, что "общность лексическая встречается при этом достаточно часто, но она факультативна". Наблюдения над текстами К. Бальмонта свидетельствуют о том, что для поэта важен не только и не столько повтор синтаксической конструкции, сколько ее лексическое наполнение, т. е. повторяющиеся высказывания (или их фрагменты) совпадают полностью или частично.

Учитывая данное обстоятельство, цель статьи – описать типы лексических регулятивных структур, основанных на стилистическом приеме синтаксического параллелизма.

В зависимости от совпадения членов параллели различается полный и неполный параллелизм. О полном