

СЕМАНТИКО-СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ МНОГОЗНАЧНОЙ ЛЕКСИКИ В ПОЭТИЧЕСКИХ ТЕКСТАХ А. А. ВОЗНЕСЕНСКОГО

А. Ю. Саркисова

Томский государственный педагогический университет, Томск

Введение. При изучении полисемантической лексики в синтагматическом аспекте отдельно необходимо говорить о специфике ее функционирования в художественной речи. Если в контексте обыденной речи слово тяготеет к семантическому тождеству, в художественном тексте полисемантическое слово не только способно сохранять свою многозначность, но и стремится реализовать это свойство. Такая особенность функционирования многозначной лексики в художественном тексте обуславливается двумя определяющими характеристиками художественного текста – «стремлением к максимальной информационной насыщенности» (Ю. М. Лотман) и художественно-образной речевой конкретизацией. Повышенная смысловая нагрузка и образность оказываются непосредственными факторами эстетической (собственно художественной) ценности текста.

Цель работы – в свете данных положений проанализировать семантико-стилистические особенности функционирования многозначного слова в поэзии А. А. Вознесенского, для творческой манеры которого характерны повышенная метафоричность, экспрессивность, неожиданные смысловые эффекты.

Материал и методы. Основными методами исследования соответственно становятся семантико-стилистический анализ, контекстуальный анализ, эстетическая интерпретация.

Основные результаты. С привлечением большого количества примеров показано, что в стихотворениях Вознесенского семантическое приращение и зримость образа достигаются как путем противопоставления значений многозначного слова, так и посредством их совмещения. Прослежено, как ресурс лексической многозначности искусно используется автором для усиления лиризма или драматизма текста, выражения авангардистской эстетики, философии взаимного уподобления и взаимосвязи всего сущего. Среди актуализированных автором приемов эстетического преломления многозначности слова оказываются семантические наслоения и сдвиги, акцентирование буквального значения слова, выдвигание одних смысловых компонентов слова и нейтрализация других, создание окказионального смысла слова в результате индивидуально-авторского ассоциативного переноса значения, прием «мерцания», неожиданная активизация имплицитного значения слова. Проиллюстрированы примерами приемы оживления стертых метафор и метонимий. Обозначены традиции В. В. Маяковского и Б. Л. Пастернака в некоторых особенностях метафорического переноса.

Заключение. Результаты исследования могут быть интересны для уточнения особенностей идиостиля А. А. Вознесенского, стилистических и риторических функций полисемии, семантического потенциала слова.

Ключевые слова: многозначное слово, семантика, стилистика текста, язык художественного текста, поэтическая речь, А. А. Вознесенский.

Введение

Лексическая многозначность является одной из наиболее актуальных проблем лексической семантики. В современных лингвистических исследованиях констатируется, что «одной из составляющих произошедшей в лингвистике за последние 20 лет смены парадигмы является перенос центра тяжести семантической теории с синонимии, бывшей в 1960–1970-е гг. базовой категорией семантики, на полисемию» [1, с. 20].

При этом большое количество работ посвящено парадигматическому аспекту изучения значений многозначного слова, то есть структуре многозначного слова, особенностям деривационных связей между его значениями, а также проблемам представления полисемантических слов в словарях. При таком подходе «связующим звеном» между многозначным словом в языке и его реализацией в речи выступает лексико-семантический вариант [2]. Исходя из парадигматического подхода к полисемии, В. В. Морковкин пишет, что мы в принципе

«не можем употребить многозначное слово, поскольку, становясь элементом речи, оно сразу обочивается одним из своих лексико-семантических вариантов» [3, с. 60].

А. А. Зализняк замечает, что сам термин «полисемия» обычно используется в научном дискурсе, когда необходимо выразить «чисто парадигматическое отношение: факт наличия у слова более одного значения» в противоположность более широкому термину «многозначность», поскольку «многозначность может быть также и синтагматической: многозначностью может быть названа в том числе возможность одновременной реализации, у той или иной языковой единицы, двух (или более) значений» [4, с. 18–19]. То есть в ряде случаев, попадая в речевой контекст, слово имеет способность свою многозначность сохранять.

Говоря о синтагматической многозначности слова, в качестве принципиально особого типа текстов необходимо выделять художественные тексты (оговаривая при этом, что художественные элемен-

ты могут проникать и использоваться в коммуникативно-прагматических целях в рекламе, публицистике и др.).

В обыденной речи слово тяготеет к семантической конкретности, и контекст должен быть выстроен говорящим так, чтобы любая неоднозначность исключалась. Во избежание коммуникативных неудач контекст должен выполнять дифференциальную функцию, обеспечивая для многозначного слова сильную позицию, в которой его актуальное значение не будет смешиваться с другими значениями. Не случайно именно опора на контекст лежит в основе всех известных в компьютерной лингвистике методов решения проблемы многозначности при автоматической обработке текстов, в том числе опора на сочетаемость слов с использованием корпусов текстов (см. об этом [5]).

В художественном дискурсе смысловая многозначность является не коммуникативным просчетом автора, а важнейшим семантико-стилистическим средством реализации главной функции художественного текста – эстетической. Глубокий подтекст, принципиальная неисчерпаемость смысла, богатая перспектива для читательской интерпретации являются общепризнанными показателями художественной ценности произведения. Фундаментальное положение, сформулированное Ю. М. Лотманом, гласит, что «в основе структуры художественного текста лежит стремление к максимальной информационной насыщенности» [6, с. 427]. В случае произведений искусства «один и тот же текст принципиально допускает более чем одну интерпретацию» [6, с. 491]. Смысловое приращение реализуется на всех уровнях текста.

Эстетическое значение подтекста как составляющей художественного текста, а также история изучения подтекста в отечественной лингвистике, фоноритмические, лексические и грамматические средства выражения подтекста в художественном произведении подробно освещены в монографии Е. И. Лелис [7]. В контексте тематики настоящего исследования важно, что «характер репрезентации подтекстовых смыслов носит идиостилевой характер, является одним из средств создания целостного художественного мира писателя, узнаваемой чертой его стиля» [7, с. 74]. В. М. Кикоть подчеркивает, что «в формировании элементов подтекста на лексическом уровне первостепенное значение приобретают коннотации, ассоциации слова и, безусловно, его многозначность» [8, с. 83].

Наряду с имплицитными смыслами («подтекст» подразумевает некоторую имплицитность), смысловая многоплановость может носить в художественном тексте и открытый, демонстративный характер.

Расширение смысла текста может достигаться как собственно языковыми средствами (к ним от-

носятся многозначность слов и выражений, символическая и ассоциативная лексика, вариативность актуального членения предложения, интонация, пунктуационные средства и др.), так и приемами, находящимися в компетенции литературоведения (прием умолчания, изменение точек зрения (автор, повествователь, герой), приемы психологизма (пейзаж, деталь, портрет и др.), реминисценции, прием ретроспекции и др.).

Многозначная лексика, таким образом, выступает одним из ключевых языковых средств семантического обогащения художественного текста. При этом эстетические особенности функционирования многозначных слов в тексте оказывают влияние на стиль и сами, в свою очередь, им обуславливаются. Художественный текст рассматривается в контексте положений функциональной стилистики (В. В. Виноградов, М. Н. Кожина) в качестве конкретной реализации художественного стиля. Значение также приобретает категория идиостиля (Ю. Н. Караулов и др.).

В свете вышеизложенных теоретических оснований в работе анализируются семантико-стилистические функции многозначной лексики в стихотворном наследии одного из наиболее известных отечественных поэтов второй половины XX века.

Материал и методы

Материалом исследования выступают тексты стихотворений А. А. Вознесенского (1933–2010). Фигура данного поэта интересна по нескольким причинам.

Его творчество занимает заметное место в русской поэзии второй половины XX века, вместе с тем оно недостаточно изучено, в том числе в аспекте особенностей лингвистических средств организации текста (отметим работы Л. В. Балахонской [9], И. В. Быдиной [10], О. В. Федотовой [11], С. В. Петровой [12], А. В. Паластрова [13]).

Вознесенский был одним из представителей так называемой «громкой поэзии» в 1960-е годы, сохранив ряд особенностей ее поэтики и в более поздних стихотворениях. Для этого направления характерны риторичность, публицистический пафос, сочетание социальности и гражданственности в содержании и исповедальности в поэтике. Выразительная форма и риторическое умение изложить мысль играли в «громкой поэзии» большую роль. При этом Вознесенский представлял авангардистскую ее ветвь, возродившую традиции футуризма и отличавшуюся «взрывом формы», огромным вниманием к языку. Новое мироощущение периода «оттепели» требовало «активизации семантического потенциала стиховой формы» [14, с. 121]. Повышенная метафоричность, ассоциативная игра, гротеск являются характерными свойствами стиля по-

эта. В этой связи тексты Вознесенского дают репрезентативный материал для уточнения семантико-стилистического и эстетического потенциала многозначной лексики в художественном тексте.

Вознесенский известен также как популярный поэт-песенник. Интерес представляет и роль многозначной лексики в создании лирического стиля, а также в сочетании в рамках одного текста лиризма, драматизма, иронии.

Будучи современным автором, Вознесенский показывает в своих текстах выразительные возможности поэтического языка на современном этапе. Его тексты представляют собой образцы современного русского языка.

Тема и цель исследования определили выбор методов.

Основным методом исследования является семантико-стилистический анализ. В его рамках применяется сопоставление текстовых единиц с узуальными с целью уточнения семантических трансформаций лексических единиц в тексте (семантические сдвиги, сдвиги коннотаций и т. д.). Используются элементы компонентного анализа слова с целью выявления смысловых наслоений, дополнительных сем по сравнению с узуальным значением слова, а также компонентов, ставших основой для образной ассоциации. Прослеживается, как речевая организация многозначных слов в поэтическом тексте способствует экспликации авторского замысла.

Используются также контекстуальный анализ и эстетическая интерпретация (в данном случае объяснение особенностей функционирования многозначной лексики с эстетической точки зрения).

Противопоставление значений многозначного слова как средство языковой игры в поэзии Вознесенского

Одним из наиболее распространенных стилистических приемов, реализующих ресурс лексической многозначности, является каламбур. Каламбур основан на столкновении в одном контексте небольшого объема похожих, но отличных языковых единиц, в интересующем нас случае – разных значений многозначного слова. Принципиальной особенностью каламбура по сравнению с другими приемами, основанными на многозначности слова, является противопоставление значений, а не их совмещение (см. [4, с. 24]).

В поэтических текстах Вознесенского примеры каламбурного обыгрывания многозначности слова встречаются очень часто, будучи средством стимулирования активного читательского восприятия, то есть предупреждения самой возможности его инертности.

Например, в раннем стихотворении «Первый лед» (1959) контекст задает ожидание прямого зна-

чения слова «лед», соответствующие ассоциации спровоцированы всем лексическим окружением (мерзнет, зябкое, льдышки, ледяная улочка, мерзлый след). Однако далее первый лед оказывается «льдом телефонных фраз» и «льдом от людских обид». В заглавном словосочетании таким образом актуализируется переносное значение: холодная враждебность. С помощью данной языковой игры автор добивается двух эффектов: у читателя провоцируется своего рода синестетическая реакция – изображаемая душевная боль ощущается физически как холод, за счет этого усиливается эмоциональное воздействие; во-вторых, сугубо художественными средствами транслируется мысль, что обида переживается тяжелее физически ощущаемого холода.

Так как лексико-семантические варианты многозначного слова вступают в разные синонимические и антонимические ряды, языковая игра может строиться за счет столкновения одного ЛСВ с синонимом или антонимом другого ЛСВ многозначного слова. Такой пример можно наблюдать в стихотворении «Последняя электричка» (1959): «Они сто раз судились, / Плевали на расстрел. / Сухими выходили / Из самых мокрых дел». В данном случае художественный эффект дополнительно усиливается и из-за того, что значения обоих слов-антонимов – «сухой» и «мокрый» – оказываются фразеологически связанными.

В основе каламбура может также лежать столкновение свободного и фразеологически связанного значения одного и того же слова. Например: «...что нас провожают / и машут лукаво / кто маминым шарфом, а кто – кулаками...» (Лонжюмо. 1962).

Особенностью идиостиля Вознесенского является то, что языковая игра, основанная на столкновении значений многозначного слова, в его текстах часто может носить не иронический, а лирический характер. В этом случае одно из актуализируемых поэтом значений слова имеет высокую коннотацию (либо составляющую узуальный компонент данного значения и отраженную лексикографически, либо приобретаемую в контексте).

В строках «Нету крыш. Только небо. / Нету крыши надежнее» (Из Ташкентского репортажа. 1962) отсутствует грамматическое противопоставление, но есть интуитивно ощущаемое коннотативное (оценочное) противопоставление прямого значения слова «крыша» (верхняя, покрывающая часть строения), использованного в первой части, и переносного, использованного во второй части. В узуальном переносном значении (дом, жилище, кров) актуализируется сема защищенности, охраны, она подчеркивается прилагательным «надежнее».

Известное стихотворение «Подберу музыку» (1981) заканчивается стихами «Если я в жизни

упаду, / подберет музыка меня...». Здесь, во-первых, задействованы значения, далеко отделенные друг от друга в структуре многозначного слова, но вместе с тем не являющиеся омонимами; при этом необычна последовательность их использования: производное значение актуализируется в заглавии и на протяжении всего текста, а первое, прямое значение возникает только в последней его строке. Во-вторых, в процитированной строке слово «подберет», входя в состав метафоры, получает окказиональную возвышенную коннотацию, обусловленную контекстом и переносным значением глагола «упаду».

На обыгрывании многозначности слова «настоящее», способного обозначать время и что-либо подлинное, построено стихотворение «Ностальгия по настоящему» (1976). Заглавие стихотворения, как и первое четверостишие, предопределяет актуализацию значения «время, текущее сейчас». Задаётся однозначная смысловая оппозиция: «...но я чувствую жесточайшую / не по прошлому ностальгию – / ностальгию по настоящему». Начиная со второго четверостишия, слово «настоящее» уже реализуется в значении «подлинное, истинное». Причем об этом, другом значении слова читатель может догадываться не сразу, так как уже нет однозначных оппозиций или сильного контекста. Имеют место косвенные оппозиции (Бог – настоятель), контекстуальные противопоставления (настоящее – искусство, подобье – настоящее, ржавая настоявшаяся вода – настоящая вода). Более того, иногда в тексте появляются отрезки, возвращающие к временной семантике слова «настоящее»: «Нас с тобою не будет в будущем...»; «...говорю: «Идиоты – в прошлом. / В настоящем рост понимания»; «Что прошло, то прошло. К лучшему»; «Что настанет. Да не застану». Постигание истинного смысла стихотворения может осуществляться даже не после первого прочтения, автор оставляет перспективу для «угадывания» смысла, неизменно влекущего эстетическое переживание.

Особенности реализации приема совмещения значений многозначного слова в поэзии Вознесенского

В примерах данной группы уже нет противопоставления разных значений слова, а имеет место их совмещение: то есть слово сохраняет свою многозначность в контексте.

При каламбуре, за некоторыми исключениями, многозначное слово повторяется в тексте (сопоставляются как минимум две единицы), за тождественной формой оказывается нетождественное содержание, на чем основан стилистический эффект.

При совмещении разные значения сочетаются в едином слове. В данных примерах или невозможно

определить точно, какое из значений многозначного слова реализовано в тексте, или одно из значений является основным, угадываемым, но оно обогащается семантикой другого значения.

Репрезентативный пример совмещения значений многозначного слова представлен в стихотворении Вознесенского «Мы снова встретились...» (1983). Приведем его полностью: «Мы снова встретились, / и нас везла машина грузовая. / Влюбились мы – в который раз. / Но ты меня не узнавала. // Ты привезла меня домой. / Любила и любовь давала. / Мы годы прожили с тобой, / но ты меня не узнавала!». Глагол «узнавала» одновременно сохраняет разные значения: 1) отождествлять с кем-либо, чем-либо знакомым; обнаружить знакомое, известное в ком-либо, чем-либо; 2) получить истинное представление о ком-либо, чем-либо. Семантическая двуплановость слова не только сохраняется в тексте, но именно за счет нее происходит эстетическое воздействие на читателя.

В стихотворении «Пожар в архитектурном институте» (1957) актуализируется смысловая многоплановость глагола «гореть». Слово «гореть» имеет более десяти лексикографических значений. На прямом значении (поддаваться воздействию огня; уничтожаться огнем) основано «фабульное» содержание стихотворения, связанное с описанием пожара. Однако второй содержательный план текста связан со стихией обновления: старое должно выгореть дотла, чтобы освободить место для нового. Пожар описывается как «амнистия по тюрьмам»; горят выговоры, дипломные работы, пять лет жизни, юность, архитектура, города. В строках «Прощай, пора окраин! / Жизнь – смена пепелищ. / Мы все перегораем. / Живешь – горишь» текстовое слово «горишь» употребляется с эстетическим приращением, которое происходит за счет комбинирования разных смысловых компонентов переносных значений слова «гореть»: постепенно уничтожаться, иметь внутри огонь, самозабвенно отдаваться чему-либо, изнашиваться. Совмещение прямого и переносного значений слова «выгореть» имеет место в заключительных строках: «...Все выгорело начисто. / Милиции полно. / Все – кончено! / Все – начато! / Айда в кино!» В прямом значении «уничтожиться от пожара; сгореть до конца» на первый план выдвигается сема «до конца», важная для авторского утверждения перспективы духовного обновления, обновления жизни. В этом контексте слово «выгорело» приобретает и переносное значение, связанное с полным освобождением души, памяти, мышления от старого.

Вскрыть заложенный автором в слове синтез имплицитных смыслов помогает сочетаемость слова и ближайший контекст.

Например, в строке «Мы в землю уходим, как в двери вокзала» («Баллада точки», 1970) метафора

на основе переноса с прозрачной мотивированностью «уйти в землю» (то есть умереть) становится выразительной благодаря актуализации прямого значения глагола за счет последующего сравнения (уйти как в двери вокзала) с подчеркнутой прозаичностью лексики (вокзал). Сравнение создает разные эмоциональные эффекты: снимается трагизм смерти, он же обесценивается, с другой стороны, драматизм смерти усиливается от сообщения о ней как о заурядном событии с использованием обобщающего местоимения «мы».

На основе разной сочетаемости выявляется нарочитое совмещение разных значений слова «пахнуть» в поэме «Лонжюмо» (1962): «Пахнет музыкой. Пахнет тесом. / А еще почему-то – верфью, / а еще почему-то – ветром, а еще – почему не знаю – / диалектикою познания!». Прямое значение «издавать запах» оказывается преимущественным только для словосочетания «пахнет тесом», при этом с учетом контекста мы не можем исключить в нем и переносного значения. Еще сложнее однозначно выбрать значение глагола «пахнуть» в словосочетании «пахнет верфью». Можно говорить о поэтическом приеме «мерцания», то есть одновременно наличия двух значений у слова в конкретном речевом употреблении.

Некоторые особенности создания образности Вознесенским (на основе лексической многозначности)

Отличительной чертой художественной речи является так называемая художественно-образная речевая конкретизация, в соответствии с которой «слово-понятие „переводится“ в слово-образ (художественный), становится выражением индивидуально-неповторимых, как бы видимых внутренним зрением, целостных художественных образов (и их элементов – „микрообразов“), пропущенных через эстетическую оценку писателя» [15, с. 585]. Ее цель – «активизация читательского воображения посредством особого построения текста, особой речевой организации, детализации, выдвижения, акцентирования каких-либо моментов повествования, чтобы задержать на них внимание читателя, чтобы он „увидел“, „ощутил“ предмет речи» [15, с. 588].

Данное свойство речи достигается комплексом средств, одним из важных ресурсов в руках поэта оказывается лексическая многозначность. В этом контексте рассмотрим несколько типологических примеров создания яркой образности в текстах Вознесенского.

Важнейшим средством достижения художественно-образной речевой конкретизации в его поэзии становится искусная актуализация прямого значения многозначного слова, в результате кото-

рой общеязыковые, «стертые» метафоры обретают свежесть восприятия.

Например: «Я – голос / Войны, городов головни / на снегу сорок первого года» («Гойя», 1959). Часто используемая, публицистически окрашенная метафора, основанная на выдвигании сем переносных значений слова «голос» (мнение, выражение, высказывание вслух, отражение, материализация), в стихотворении «Гойя» обретает новое звучание благодаря помещению ее в ряд синтаксических параллелей (я – горе, я – голод, я – горло, я – грозди). Вероятно, наибольшее эмоциональное воздействие на читателя оказывает строка «Я – горло / Повешенной бабы, чье тело, как колокол, / било над площадью голой...», где образная конкретизация проявляется максимально, носит кульминационный характер. Субъект в своем сопереживании сливается с объектом. Контекст не оставляет сомнений в том, что, по замыслу автора, слово «горло» должно восприниматься читателем в подчеркнутом прямом значении. Буквальное восприятие смысла переносится читателем на остальные параллели, в их числе метафора «я – голос войны...» становится звучащей, акустически выраженной, актуализируется прямое значение слова – «звуки, возникающие вследствие колебания голосовых связок». Художественная структура текста, таким образом, обуславливает эстетическое содержание его отдельных элементов, связь между которыми в данном случае акцентирована и на фонемном уровне (я – Гойя, я – горе, я – голод, я – горло, я – грозди).

В другом тексте еще более «стертая» метафора «годы летят» оживляется сравнением, так же акцентирующим прямое значение глагола: «Светло и прощально / горящие годы, как крылья, летят за плечами» (Лонжюмо. 1962).

Аналогичный пример – в стихотворении «Касирша» (1959): «...пахнуло слезами, / как будто озоном». Художественный эффект усиливается благодаря контрасту между семантикой неинтенсивности, заложенной в глаголе «пахнуть» (ударение на втором слоге), и неожиданным сравнением с озоном, известным резким выраженным запахом.

На актуализации буквального значения слова построено стихотворение «Плач по двум нерожденным поэмам» (1965). Стихотворение выражает ценностное отношение к творчеству. Несостоявшиеся произведения приравниваются к их убийству автором, и это сравнение содержит прежде всего нравственную оценку. Начиная с первой строки – «Убил я поэму. Убил, не родивши», – всячески подчеркивается буквальный смысл глаголов, семантика которых связана со смертью («убил», «хороним», «лежат (две поэмы)»), с помощью чего достигается высокая степень образной конкретизации. Далее смысл текста расширяется, две неро-

жденные поэмы становятся символом нереализованных творческих возможностей человека. Но последующие типологически сходные метафоры («погибло искусство», «мы столько убили / в себе, / не родивши» и др.) уже не могут восприниматься читателем как стертые.

Возможно, наибольшего драматизма добивается Вознесенский при помощи актуализации буквального значения слова «живой» в стихотворении «Зов озера» (1965), посвященного памяти жертв фашизма: «Гетто в озере. Гетто в озере. / Три гектара живого дна» или «Я живую водой умоюсь, / может, чью-то жизнь расплещу. / Может, Машеньку или Мойшу / я размазываю по лицу».

Наряду с рассмотренным приемом семантической буквализации, автором используются и другие средства создания образности. В их числе – наделение слова индивидуально-авторским значением, окказиональные метафоры. Так, в строках «Не мигают, слезятся от ветра / безнадежные карие вишни» («Ты меня на рассвете разбудишь...», 1962) слово «вишни» получает окказиональное значение, которое становится понятным только из контекста благодаря семантической совместимости с использованными глаголами и прежде всего с прилагательным с ограниченной сочетаемостью «карие». В данном примере семантическая деривация носит не ассоциативно-смысловую, а чисто ассоциативную связь значений слов (глаза – вишни) с несовпадающим типом дистрибуции и отсутствием общих сем.

Метонимия также очень характерна для идиостиля Вознесенского.

Имеют место как общезыковые, так и индивидуально-авторские метонимии. Однако везде стертые значения оживляются.

Переносное значение слова «соболь» в строках «...и плечи вместо соболя кому-то / закутайте в бесценную минуту...» («Живите не в пространстве, а во времени», 1969) реализует общезыковую метонимию, но само становится объектом окказионального сравнения.

По стандартной модели строится метонимия в строке «Что с вами, синий свитерок?» («Прощание с Политехническим», 1969). Выразительность достигается посредством сочетания официально-уважительного обращения «вы» с уменьшительной формой существительного и самой фамильярностью данного метонимического переноса в обращении.

На метонимии основана высокая степень выразительности строк из стихотворения «Монолог Мерлин Монро» (1963): «...забыв, / что сердце есть посередке, / в тебя завертывают селедки». Метонимический перенос строится по модели «человек – его изображение (в данном случае – в афишах и газетах)».

Метафоризм Вознесенского в аспекте традиции

Метафоризация является наиболее важным и распространенным в поэзии типом семантического сдвига. Метафорический перенос отличается от других механизмов образования лексической многозначности характером языковой мотивированности значения.

Творчество Вознесенского отличается ярким метафоризмом [16]. Остановимся далее только на одном аспекте своеобразия его метафоры, связанном с литературной традицией. Можно говорить, что во многом Вознесенский перенял саму приверженность к метафорическому стилю от своих главных литературных учителей – В. В. Маяковского и Б. Л. Пастернака. Их большое влияние на формирование личности и творческой манеры Вознесенского известно, к именам обоих имеются отсылки в самих стихотворениях поэта, с Пастернаком он был знаком лично. Тип метафоры Вознесенского преемственен по отношению к метафорам Пастернака и Маяковского.

У Пастернака, особенно раннего, метафора носит всеобъемлющий характер, выражая синкретизм поэтического мышления, постижение целостности мира. Пастернаковская метафора сближает все со всем, лирический герой выражает восторг перед бытием, осознает чудо жизни: передается состояние восприятия мира как бы впервые и поновому. Взаимосвязь и взаимозаменяемость образов складываются в общую концепцию мира.

В отношении поэтического стиля Вознесенского можно также говорить о всеобъемлющем метафоризме.

Взаимное уподобление всего всему как особенность восприятия мира проявляется в многочисленных метафорах, например: «Развяжи мне язык, / как осенние вязы / развязываешь / в листопад» («Осеннее вступление», 1967) или «...в нас просеки растворяются, / как ночь растворяет день, / как окна в сад растворяются / и всасывают сирень» (Возвращение в Сигулду. 1961).

В стихотворениях метафоризм иногда может, как у Пастернака, усиливать лирическую составляющую, служить выражению эмоционального избытка. Например, так происходит в стихотворении о родине «Ты меня не оставляй» (1972): «Край пронзительно любимый, / Ты всегда меня поймешь, / Гениальная равнина / В белых клавишах берез...». Окказиональное значение слова «клавиши» построено на визуальной ассоциации (черно-белое цветовое сочетание, геометрическое подобие), но актуализируется и музыкальная сема. Вновь можно говорить о синестетическом эффекте: мир воспринимается всеми органами чувств.

Традиции Пастернака сохраняются в поэзии Вознесенского во всестороннем одухотворении

живой и неживой природы, приятии бытия как единого целого, интересе к детали, малым случайностям, которые ценны угадыванием целого. Возникают метафоры: «табуны васильков» (Поглядишь, как несметно... 1975), «Париж, / горящий осами окошек» (Сирень. 1970), «Россия, что светилась избами» (Сонет-экспромт. 1995) и т. п.

Однако в творчестве Вознесенского сильны авангардистские тенденции, которые отразились и в типе метафоры. Взаимное уподобление всего всему приобретает неограниченные масштабы. Планета уподобляется мотающимся в авоське арбузам: «И так же весело и свойски, / как те арбузы у ворот – / земля / мотается / в авоське / меридианов и широт!» (Торгуют арбузами. 1969). Игра и импровизация достигают высшей степени: «Мой кот, как радиоприемник, / зеленым глазом ловит мир» (Антимиры. 1961); «По снегу фары шипят яичницей» (Прощание с Политехническим. 1969). Соединяется высокая и низкая лексика, возникают антиэстетические образы: «И иней в ухе волосатом!» («Туманная улица», 1959); «розы черные коровьего навоза!» (Да здравствуют прогулки в полвторого. 1962); «Их выдуваемые души / горят, как бычьи пузыри» (о стеклодувах) (Стеклозавод. 1969). Жизнь принимается во всех ее сторонах. Показывается, что все ее стороны взаимосвязаны.

Уже в этих, последних примерах видна печать футуристического натурализма. Метафора Вознесенского отражает влияние футуризма и особенно В. В. Маяковского.

Метафору Маяковского называют «овеществленной» или «материализованной». «Функция метафор в идиостиле Маяковского, – пишет М. Л. Гаспаров, – очевидна: они работают на образ мира, делают его нагляднее, вещественнее и осязаемее. Все они конкретны, все стремятся приблизить образ к читателю» [17, с. 379]. Маяковский стремится мир опредметить, отелесить, поэтому нерв не просто шалит, а начинает плясать. Приведем несколько характерных примеров «овеществленных» метафор Маяковского: «Из тела в тело веселье лейте», «Рот зажму. / Крик ни один им / не выпущу из искусанных губ я», «Улыбку в губы вложишь», «...морда комнаты выкосилась ужасом» (все – из поэмы «Флейта-позвоночник». 1915). У Маяковского «самый распространенный вид метафор-приписываний – это олицетворения, приписывание неодушевленному объекту признаков одушевленного объекта: простейший способ «оживить» (в прямом и переносном смысле) образ мира» [17, с. 381].

Конкретизация и антропоморфизм – ключевые свойства и метафоры Вознесенского. Они ярко проявлены в следующих олицетворяющих метафорах: «В стекло барабана, / ладони ломая, / орала

судьба моя / глухонемая!» (Кассирша. 1959); «Он был без ножек, черный ящик, / Лежал на брюхе и гудел. / Он тяжело дышал, как ящер, / В пещерном логове людей» (Баллада 41-го года. 1960); «Мысль его, описав дугу, / разворачивала / парапеты / возле Зимнего на снегу!» (Лонжюмо. 1962); «Как кричит полоска света, / Прищемленная дверьми!» (Можно и не быть поэтом... 1964); «...мне гладит щеки стыд / с изнанки уютюгом» (Нам, как аппендицит... 1983).

Максимальная образная конкретизация заставляет ощущать и представлять описываемое: «И версии урчат отчаянно / в лабораториях ушей» (Ода сплетникам. 1956); «Вонзался в дышащие ребра / ботинок узкий, как уютюг» (Бьют женщину. 1960); «...как у крабов на побережье, / у соборов горят клешни» (Лонжюмо. 1962).

Заключение

Предназначение любого художественного текста связано с эстетическим воздействием. Оно достигается в первую очередь: 1) принципиальным отсутствием однозначного соответствия плана выражения и плана содержания, что порождает особую имплицитную семантику, открытую для интерпретаций, подтекст художественного произведения; 2) образностью как конструктивным свойством художественной речи.

Эстетические потенции слова оказываются в фокусе реализации каждой из этих характеристик: «из слова природа стиха „выжимает“ все возможное» [8, с. 84], чем больше имеет слово смыслов, коннотаций, валентных связей, тем более значимую функциональную нагрузку оно получает в художественном целом. Исходя из этого, лексическая многозначность становится для поэта одним из важнейших ресурсов для формирования глубинной информации текста и ее образного оформления. Особенности использования многозначной лексики автором оказывают существенное влияние на его стиль.

В работе осуществлена попытка показать, что такие стилевые характеристики поэзии А. А. Вознесенского, как экспрессивность, повышенная метафоричность, лексический полистилизм, сочетание драматизма и лиризма, которые основываются в числе прочего на том, что номинативные значения слов перестают выражать истинное содержание речи или комбинируются с семантически производными значениями, имеют эстетическую цель и суть.

Лексическая многозначность в поэтических текстах А. А. Вознесенского направлена на воссоздание полноты семантического спектра слова и, как следствие, на перспективу смысловой глубины текста в целом. Другая задача связана с созданием «словообраза», создающего изобразительность, предупреждающего механическое восприятие слова и текста.

Список литературы

1. Зализняк А. А. Феномен многозначности и способы его описания // Вопросы языкознания. 2004. № 2. С. 20–45.
2. Яковлюк А. Н. Лексико-семантический вариант как связующее звено между многозначным словом в языке и его реализацией в речи // Вестник Челябинского гос. ун-та. 2009. № 34 (172). С. 156–162.
3. Морковкин В. В. О лексической полисемии // Русский язык за рубежом. 2009. № 4 (215). С. 57–67.
4. Зализняк А. А. Русская семантика в типологической перспективе. М.: Языки славянской культуры, 2013. 640 с.
5. Иомдин Б. Л. Многозначные слова в контексте и вне контекста // Вопросы языкознания. 2014. № 4. С. 87–103.
6. Лотман Ю. М. Структура художественного текста. Анализ поэтического текста. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2018. 704 с.
7. Лелис Е. И. Подтекст как лингвостетическая категория в прозе А. П. Чехова. Ижевск: Удмуртский университет, 2013. 424 с.
8. Кикоть В. М. Полисемия, подтекст и перевод // Вестник Центра международного образования Московского гос. ун-та. Филология. Культурология. Педагогика. Методика. 2013. № 4. С. 83–89.
9. Балахонская Л. В. Языковые антонимы и контекстно противопоставляемые слова как средства создания контраста в произведениях А. Вознесенского: автореф. дис. ... канд. филол. наук. СПб., 1987. 17 с.
10. Быдина И. В. Движение эмотивной семантики поэтического слова (на материале поэзии А. Вознесенского, Е. Евтушенко, Н. Матвеевой): автореф. дис. ... канд. филол. наук. Волгоград, 1994. 21 с.
11. Федотова О. В. Лексика науки и искусства в структуре языковой личности А. А. Вознесенского: дис. ... канд. филол. наук. Тюмень, 2007. 216 с.
12. Петрова С. В. Стихия земля в языке поэзии Е. Евтушенко, А. Вознесенского, Б. Ахмадулиной: дис. ... канд. филол. наук. Белгород, 2009. 156 с.
13. Паластров А. В. Словообраз «любовь» в поэмах А. Вознесенского // Вестник Удмуртского ун-та. Серия: История и филология. 2011. № 2. С. 157–164.
14. Лейдерман Н. Л., Липовецкий М. Н. Современная русская литература: 1950–1990-е годы: в 2 т. Т. 1. М.: Академия, 2003. 416 с.
15. Кожина М. Н. Художественно-образная речевая конкретизация // Стилистический энциклопедический словарь русского языка / под ред. М. Н. Кожин. М.: Флинта, Наука, 2011. С. 585–594.
16. Новиков В. Философия метафоры // Новый мир. 1982. № 8. С. 246–251.
17. Гаспаров М. Л. Владимир Маяковский // Очерки истории языка русской поэзии XX века: Опыт описания идиостилей. М.: Наследие, 1995. С. 363–395.

Саркисова Анна Юрьевна, кандидат филологических наук, доцент, Томский государственный педагогический университет (ул. Киевская, 60, Томск, Россия, 634061). E-mail: anju@sibmail.com

Материал поступил в редакцию 26.02.2019.

DOI: 10.23951/1609-624X-2019-4-129-137

SEMANTIC AND STYLISTIC PECULIARITIES OF POLYSEMANTIC WORDS IN THE POETIC TEXTS OF A. A. VOZNESENSKY

A. Yu. Sarkisova

Tomsk State Pedagogical University, Tomsk, Russian Federation

In the study of polysemantic words in syntagmatic aspect it is necessary to speak specially about the specifics of its functioning in fiction. In the context of everyday speech the word tends to semantic identity, but in the literary text polysemantic word is not only able to maintain its ambiguity, but also seeks to realize this property. Such feature of functioning of polysemantic lexicon in the literary text is caused by two defining characteristics of the literary text – they are “the intention for maximum information saturation” (Yu. M. Lotman) and imaginative (figurative) speech concretization. The increased load of meaning and imagery are direct factors of aesthetic value of the text.

The purpose of the work is to analyze the semantic and stylistic features of the functioning of the polysemantic word in the poetry of A. A. Voznesensky. High metaphoricalness, expressivity, unexpected semantic effects characterize his creative manner. Therefore, the main methods of research are semantic and stylistic analysis, contextual analysis and aesthetic interpretation.

A large number of examples prove that semantic increment and visibility of the image in Voznesensky’s poems are achieved both by contrasting the meanings of a polysemous word and by combining them. The author skillfully uses the resource of the lexical polysemy to enhance lyricism or drama of the text, to express avant-garde aesthetics, philosophy of mutual assimilation and interrelation of all things. Among the methods of aesthetic refraction of polysemy of the word actualized by the author are semantic layers and shifts, accentuation of the literal meaning of the word, putting on the first plan of some semantic components of the word and the neutralization of others, the creation of the occasional meaning of the word as a result of the individual author’s associative transfer of meaning, «flicker» of meanings, the unexpected activation of the implicit meaning of the word. The examples illustrate the methods of

erased metaphors and metonymy revival. There are traditions of Mayakovsky and Pasternak in some features of metaphorical transfer.

The results of the study may be interesting to clarify the features of the individual style of A. A. Voznesensky, stylistic and rhetorical functions of polysemy, semantic potential of the word.

Keywords: *polysemantic word, semantics, stylistics of the text, language of the literary text, poetic speech, A. A. Voznesensky.*

References

1. Zaliznyak A. A. Fenomen mnogoznachnosti i sposoby ego opisaniya [The phenomenon of polysemy and ways to describe it]. *Voprosy yazykoznavaniya – Voprosy Jazykoznavaniya*, 2004, no. 2, pp. 20–45 (in Russian).
2. Yakovlyuk A. N. Leksiko-semanticheskiy variant kak svyazuyushchee zveno mezhdu mnogoznachnym slovom v yazyke i ego realizatsiyey v rechi [Lexical semantic variant as a link between a polysemous word in a language and its implementation in speech]. *Vestnik Chelyabinskogo gosudarstvennogo universiteta – Bulletin of Chelyabinsk State University*, 2009, no. 34 (172), pp. 156–162 (in Russian).
3. Morkovkin V. V. O leksicheskoy polisemii [About lexical polysemy]. *Russkiy yazyk za rubezhom – Russian language abroad*, 2009, no. 4 (215), pp. 57–67 (in Russian).
4. Zaliznyak A. A. *Russkaya semantika v tipologicheskoy perspective* [Russian semantics in typological perspective]. Moscow, Yazyki slavyanskoj kul'tury Publ., 2013. 640 p. (in Russian).
5. Iomdin B. L. Mnogoznachnye slova v kontekste i vne konteksta [Polysemous words in context and out of context]. *Voprosy yazykoznavaniya – Voprosy Jazykoznavaniya*, 2014, no. 4, pp. 87–103 (in Russian).
6. Lotman Yu. M. *Struktura khudozhestvennogo teksta. Analiz poeticheskogo teksta* [The structure of the literary text. The analysis of the poetic text]. Saint Petersburg, Azbuka, Azbuka – Attikus Publ., 2018. 704 p. (in Russian).
7. Lelis E. I. *Podtekst kak lingvoesteticheskaya kategoriya v proze A. P. Chekhova* [Subtext as a linguo-aesthetic category in Chekhov's prose]. Izhevsk, Udmurt University Publ., 2013. 424 p. (in Russian).
8. Kikot' V. M. Polisemiya, podtekst i perevod [Polysemy, subtext and translation]. *Vestnik Tsentra mezhdunarodnogo obrazovaniya Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologiya. Kul'turologiya. Pedagogika. Metodika – Bulletin of the Center for international education of Moscow State University. Philology. Pedagogy. Method. 2013, no. 4, pp. 83–89 (in Russian).*
9. Balakhonskaya L. V. *Yazykovye antonimy i kontekstno protivopostavlyаемые slova kak sredstva sozdaniya kontrasta v proizvedeniyakh A. Voznesenskogo*. Avtoref. dis. kand. filol. nauk [Language antonyms and context-contrasted words as means of creating contrast in the works of A. Voznesensky. Abstract of thesis of cand. philol. sci.]. Saint Petersburg, 1987. 17 p. (in Russian).
10. Bydina I. V. *Dvizheniye emotivnoy semantiki poeticheskogo slova (na materiale poezii A. Voznesenskogo, E. Evtushenko, N. Matveevoy)*. Avtoref. dis. kand. filol. nauk [The movement of the emotive semantics of the poetic word (by the material of the poetry of A. Voznesensky, E. Evtushenko, N. Matveeva). Abstract of thesis of cand. philol. sci.]. Volgograd, 1994. 21 p. (in Russian).
11. Fedotova O. V. *Leksika nauki i iskusstva v strukture yazykovoy lichnosti A. A. Voznesenskogo*. Dis. kand. filol. nauk [Words of science and art in the structure of the linguistic personality of A. A. Voznesensky. Diss. cand. philol. sci.]. Tyumen, 2007. 216 p. (in Russian).
12. Petrova S. V. *Stikhiya zemlya v yazyke poezii E. Evtushenko, A. Voznesenskogo, B. Akhmadulinoy*. Dis. kand. filol. nauk [The element of earth in the language of the poetry of Ye. Evtushenko, A. Voznesensky, B. Akhmadulina. Diss. cand. philol. sci.]. Belgorod, 2009. 156 p. (in Russian).
13. Palastrov A. V. Slovoobraz «lyubov'» v poetemakh A. Voznesenskogo [The image-word «love» in poetic terms of A. Voznesensky]. *Vestnik Udmurtskogo universiteta. Seriya: Istoriya i filologiya – Bulletin of Udmurt State University. Series: History and Philology*, 2011, no. 2, pp. 157–164 (in Russian).
14. Leyderman N. L., Lipovetskiy M. N. *Sovremennaya russkaya literatura: 1950–1990-e gody: v 2 t. T. 1* [Modern Russian literature: 1950–1990 years: in 2 vol. Vol. 1]. Moscow, Akademiya Publ., 2003. 416 p. (in Russian).
15. Kozhina M. N. [Artistic figurative speech concretization]. *Stilisticheskiy entsiklopedicheskiy slovar' russkogo yazyka*. Pod red. M. N. Kozhinoy [Stylistic encyclopedic dictionary of Russian language. Ed. M. N. Kozhina]. Moscow, Flinta, Nauka Publ., 2011. Pp. 585–594 (in Russian).
16. Novikov V. *Filosofiya metafory* [Philosophy of metaphor]. *Novyy mir*, 1982, no. 8, pp. 246–251 (in Russian).
17. Gasparov M. L. *Vladimir Mayakovskiy* [Vladimir Mayakovsky]. *Ocherki istorii yazyka russkoy poezii XX veka. Opyty opisaniya idioshtyley* [Essays on the history of the language of Russian poetry of the XXth century. The experiments describe idioshtyle]. Moscow, Naslediye Publ., 1995. Pp. 363–395 (in Russian).

Sarkisova A. Yu., Tomsk State Pedagogical University (ul. Kiyevskaya, 60, Tomsk, Russian Federation, 634061).