

8. Выготский Л.С. Мышление и речь. М., 1996.
9. Болотнова Н.С. К вопросу о границах прагмем в поэтическом тексте // Говорящий и слушающий: языковая личность, текст, проблемы обучения: Мат-лы междунар. науч. конф. (СПб., 26–28 февр. 2001 г.). Отв. ред. В.Д. Черняк. СПб., 2001.
10. Болотнова Н.С. О границах информем в поэтическом тексте // Вестн. Томского гос. пед. ун-та. 2002. Вып. 1 (29). Сер.: Гуманитарные науки (Филология). Томск, 2002.
11. Петрова Н.Г. Лексические средства регулятивности в поэтических текстах К. Бальмонта: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Томск, 2000.
12. Новиков А.И. Текст, его содержание и смысл // Текст: структура и функционирование: Сб. статей. Вып. 2. Барнаул, 1997.
13. Иссерс О.С. Коммуникативные стратегии и тактики русской речи. М., 2002.
14. Болотнова Н.С. Регулятивная стратегия художественного текста и ее виды // Текст: семантика, форма, функция: Мат-лы межвузовской научн.-практ. конф. 6–7 октября 2004 г. / Отв. ред. С.В. Пискунова. Тамбов, 2004.
15. Болотнова Н.С. Поэтический текст как форма репрезентации гиперконцепта // Язык и общество в синхронии и диахронии. Тр. и мат-лы Междунар. конф., посвященной 90-летию проф. Лидии Ивановны Баранниковой. Саратов, 2005.
16. Болотнова Н.С. Типы концептуальных структур поэтических текстов // Художественный текст: Слово. Концепт. Смысл: Мат-лы VIII Всерос. научн. семинара (21 апреля 2006 г.). Томск, 2006.

И.Н. Тюкова

«МАКСИМЫ» Б. ПАСТЕРНАКА: ИНДИВИДУАЛЬНЫЕ КОММУНИКАТИВНЫЕ «УНИВЕРСАЛИИ»

Томский государственный педагогический университет

Эстетическая природа и коммуникативная ориентация художественного произведения обуславливают закономерности его лексической организации – коммуникативные универсалии [1], или «правила, общие принципы словесно-художественного структурирования текста, ориентированные на «диалогическую гармонию автора и читателя, т.е. достижение определенного коммуникативного эффекта» [1, с. 138].

Существование коммуникативных универсалий не исключает (и даже предполагает) возможности проявления авторской индивидуальности в лексической структуре произведения.

В данной статье мы рассмотрим индивидуальные коммуникативные «универсалии» – «максимы» Пастернака, которые условно определим как *характерные для автора конструктивные принципы («правила») построения текста, обусловленные эстетическими установками создателя и реализующие его творческий замысел.*

Изучение и описание этих «правил» проводилось нами с опорой на «текстовую норму», то есть «гармоническую организацию всех элементов структуры текста в соответствии с авторским замыслом и ориентацией на адресата» [2, с. 64].

Материалом исследования послужила книга лирики «Сестра моя – жизнь» (1917, 1922).

Рассмотрим данные «максимы».

I. «Максима конвергенции». Понятие *конвергенция* при этом означает как «сгущение», «скопление» изобразительно-выразительных средств, участвующих

в воплощении образов, так и синкретизм элементов (поэтических реалий, вербальных единиц, признаков и т.д.), их «скрещивание», «гибридизацию» одного с другим (именно этот смысл вкладывает в понятие *конвергенция* А.К. Жолковский).

«Гибридизация» элементов достигается преимущественно за счет контаминации вербальных единиц (устойчивых и свободных сочетаний, нескольких тропов и/или других изобразительно-выразительных средств) и актуализации двух и более семантических компонентов лексемы (или сверхслового элемента). Приведем примеры совмещения прямого и метафорического обозначения, где на лексико-синтаксическом и смысловом уровнях реализуется допущение «как если бы X был Y-ом и одновременно X» (в данном случае – живым существом и реальным предметом):

1) «...в чайной, где **черные вишни** / *Глядят из глазниц и из мисок* / На веток кудрявый девичник, / *Есть, есть чему изумиться!*» (стих. «Мухи мучкапской чайной»). Нетрудно заметить, что в данном случае олицетворенная реалья «черные вишни» – это и глаза темного цвета, и плод: глагол *глядеть*, за счет соположения локальных конкретизаторов *из глазниц и из мисок*, наряду с прямым значением («устремлять, направлять взгляд», «смотреть» [МАС, I, с. 318]), приобретает в контексте метафорический смысл. Таким образом, актуализируются и синкретизируются два семантических компонента: «живое» и «выглядывать, быть видимым»;

2) «Скорей со сна, чем с крыши; скорей / Забывчивый, чем робкий, /

Топтался дождик у дверей...» (стих. «Лето») – соединяются «данное» и «новое» (устойчивое и свободное сочетание), а также актуализируется прямое и переносное значение лексем, участвующих в воплощении олицетворенного образа дождя.

Поэтически-парадоксальное мировидение поэта предопределяет своеобразие проявления и функционирования конвергенции: как текстовая структура она приобретает более интенсивный и, как правило, антиномичный характер. Понятие антиномичности применительно к поэтическому тексту расширяется и наполняется новым смыслом: имеется в виду взаимная дополнительность явлений/элементов, противоположных по своей эстетической и коммуникативной сущности, функциональному предназначению, смыслу и т.п. (о принципе дополнительности и наличии «антиномии (дополнительности элементов)» в системе поэтического языка пишет К.Э. Штайн [3, с. 8–25]). Все это усиливает смысловую многозначность, амбивалентность текста и, следовательно, – вариативность его интерпретации адресатом, который постоянно оказывается в ситуации альтернативного выбора.

«Максима конвергенции» представляет, таким образом, принцип, реализующий допущение «X это одновременно X, Y, Z ...» (формула – «это и то, и другое, и третье»); модификация – «X это не Y, не Z... это – N» («это – ни то, ни другое... это третье»). Это универсальный пастернаковский способ получения нового, отражающий установку автора на трансформацию (пересотворение) «данного» (традиционного, стереотипного, известного). По существу, таким способом Пастернак реализует «чрезвычайно существенную вообще для искусства формулу» [4, с. 125] «то и одновременно не то» [там же].

Обратимся для примера к описанию любви-страсти в стихотворении «Сложна весла», где формула «это и то, и другое» эксплицирована на поверхностном (вербальном) уровне (интересующий нас фрагмент выделен):

*Лодка колотится в сонной груди,
Ивы нависли, целуют в ключицы,
В локти, в уключины – о погоды,
Это ведь может со всяким случиться!*

*Этим ведь в песне тешатся все.
Это ведь значит – пепел сиреневый,
Роскошь крошеной ромашки в росе,
Губы и губы на звезды выменивать!*

*Это ведь значит – обнять небосвод,
Руки сплести вокруг Геракла громадного,*

*Это ведь значит – века напролет
Ночи на щелканье славок проматывать!*

Представим также модификацию названной формулы («это ни то, ни другое... это ... третье...»): «*Это не ночь, не дождь, и не хором / Рвущееся, ура! / Это слепящий выход на форум / Из катакомб, безысходных вчера*» (5-я строфа стихотворения «Весенний дождь»).

С «максимой конвергенции» соотносится и другой (более частный) принцип построения текста, условно обозначенный нами как «максима тропеизации».

II. «Максима тропеизации» текстового пространства – принцип, реализуемый на лексико-семантическом уровне: намеренное, обусловленное авторским замыслом, «нагнетание» (скопление) тропов, «соположение разнородных семантических единиц» [5, с. 712]. Названная закономерность, на которой базируется «семантическая структура стиха раннего Пастернака» [там же], отражает наметившуюся в начале XX века *общую тенденцию* в организации поэтического текста, в частности, смыслообразующий принцип соположения «принципиально несоположимых сегментов», лежащий в «основе поэтики разнообразных течений авангарда» [4, с. 413]. «Образуемые таким путем фигуры, – отмечает Ю.М. Лотман, – как правило, могут читаться и как метафоры, и как метонимии» [там же]. Осуществляемое посредством подобной организации текста «разрушение облика мира, создаваемого «здравым смыслом» и автоматизмом языка» [5, с. 715], рассматривается исследователем как «язык культуры эпохи» [там же].

Вместе с тем эта общая закономерность в текстах «Сестры – моей жизни» индивидуализируется за счет *интенсификации универсального приема* (принципа комбинаторики, соположения неоднородных элементов). Кроме того, в силу присущего поэту стремления к «реализму» – точности описания деталей, благодаря «конструктивному и словесному максимализму», «идеальный» пастернаковский троп получает дополнительную функциональную нагрузку. Так, наряду с названными выше функциями (разрушением «облика мира» и привычных связей), он, как правило, служит средством создания ярких, *зримых* образов, позволяющих читателю увидеть и почувствовать эстетически преобразованный мир не только по-новому, но и во всех его подробностях.

В дополнение к предыдущим примерам (см. контексты из стихотворения «Лето» и «Мухи мучкапской чайной») приведем еще две иллюстрации: 1) «*В траве, на кислице, меж бус / Брильянты, хмурясь, висли, / По захладелости на вкус / Напоминая рислинг*» (стих. «Имелось»); 2) «*Это диск*

одичалый, рога истесав / Об огады, бодеясь, крушил палисад. Это – запад, карбункулом вам в волоса / Залетев и гудя, угасал в полчаса, / Осытая багрянец с малины и бархатцев» (стих. «Послесловье»).

В этих и подобных им развернутых тропеических конструкциях не только воссоздаются особые пастернаковские образы, но и оживляются традиционно-поэтические «штампы» (в данном случае метафоры «брильянты» – «капли росы, дождя»; «диск одичалый» – «диск луны, месяц»). Достигается это как за счет «максимы тропеизации», так и благодаря «художественно-образной конкретизации» (термин М.Н. Кожинной), которая в текстах Пастернака совмещается с «конструктивным и словесным максимализмом».

Такие предельно «уплотненные» контексты, в которых основную «фигуру» (описываемую реалию) почти невозможно отличить от «фона» (деталей, вводимых с помощью различных конкретизаторов), являются «текстовой нормой» книги «Сестра моя – жизнь».

Таким образом, тропы позволяют поэту «свято воспроизвести» действительность, а их искусное, великолепное переплетение является одним из способов реализации эстетической программы.

III. «Максима метаморфозы», то есть принцип трансформации, преобразования одного элемента в другой, в пределе – «цепь» непрерывных, «круговых» метаморфоз: сначала искомое X переходит (перевоплощается) в Y (и одновременно включается в него), далее Y как «новое единство», синкретизирующее в себе черты X и свои собственные, трансформируется в Z («новое единство», структурно аналогичное предыдущему) и т.д. Ср. условную схему: $X \rightarrow (\subset) Y (\subset) \rightarrow Z \dots$ (\subset знак включения). Приведем пример из стихотворения «Определение творчества»:

*И сады, и пруды, и огады,
И кипящее белыми воплями
Мирозданье – лишь страсти разряды,
Человеческим сердцем накопленной.*

«Сады, пруды, огады» – реалии мира («натурфакты» и «артефакты»), его части (обозначим их как X - собирательное целое) в процессе смыслового развертывания текста включаются в новое целое (Y) – мирозданье (как весь мир), далее это мирозданье трансформируется в новое единство – «страсти разряды».

Способность реалий к перевоплощениям наиболее отчетливо обнаруживает подвижность и творческий характер пастернаковской «вселенной», где всё превращается во всё. Отсюда особая значимость конструкций с «творительным отождествле-

ния» [6] или с «творительным метаморфозы» [7] как одного из средств вербальной экспликации эстетической установки автора. Приведем точное и яркое описание сущности данного тропа Н.Д. Арутюновой: «...в творительном метаморфозы как бы исчезает основной субъект, а сохраняется лишь его «оборотень». <...> «Метаморфоза именно «показывает», демонстрирует образное видение мира...» [7, с. 29].

Проиллюстрируем сказанное несколькими примерами: «*Рассвет холодную ехидной / Вползает в ямы...»»; «*Сестра моя – жизнь и сегодня в разливе / Расшиблась весенним дождем обо всех...»»; «...И фата-морганой любимая спит...»»; «*И низко рея на руле / Касаткой об одном крыле...»*.**

Более того, принцип, заложенный в основу «творительного метаморфозы», распространяется на всю структуру, как бы «прошивает» ее насквозь (см. приведенные ниже контексты, в которых «идея» метаморфозы реализуется не только с помощью специальных тропеических средств, но и за счет особой организации структуры).

IV. «Максима образной перспективы» включает интенсивное сопряжение реалий поэтического мира в «микрокосме» и «макркосме», «малом» и «большом» (универсальном) пространстве (соответственно – на уровне макроструктуры целого текста/макротекста), неоднократную актуализацию «родственной» связи – «переключек» между образами. В ассоциативно-семантической сети текста это проявляется как ассоциативно-смысловые «переключки» слово-образов. Понятие ассоциативные «переключки», введенное С.М. Карпенко [8, с. 22], означает «воспроизведение в двух или нескольких стихотворных текстах комплекса ассоциативных связей, соотносящихся с одним концептом».

«Максима образной перспективы» объединяет, по существу, несколько неоднородных, но взаимосвязанных правил («максим»): 1) принцип «одно через другое» – универсальный принцип построения поэтического (художественного) образа (см. [9, с. 253]) и художественного текста в целом, «генетическое» качество образа, доведенное Пастернаком до «предела»; 2) принцип сопряженности (по смыслу, ассоциациям и/или на внешнем, формальном, уровне); 3) принцип «симметричной (взаимообратной) связи» (ср. формулу « $X \leftrightarrow Y$ »): регулярная актуализация особого (симметричного) вида связи между элементами приводит к тому, что они вступают в отношения «взаимообратности» (ср. эстетическую установку автора на «взаимозаменяемость образов»).

В динамике текстового развертывания все названные выше «максимы», как правило, взаимодействуют.

Приведем несколько ярких иллюстраций:

1. «Максима конвергенции» и «тропеизации» (формула «X это одновременно X, Y, Z ...») представлены в стихотворении «Определение поэзии», где образ поэзии сначала как бы дробится на множество составляющих (часть важнее целого), а потом синкретизируется в одном сложном (синкретичном) образе (целое важнее частей):

*Это – круто налившийся свист,
Это – щелканье сдавленных льдинок,
Это – ночь, леденящая лист,
Это – двух соловьев поединок.*

*Это – сладкий заглохший горох,
Это – слезы вселенной в лопатках,
Это – с пультов и флейт – Figaro
Низвергается градом на грядку.*

*Все, что ночи так важно сыскать
На глубоких купаленных доньях,
И звезду донести до садка
На трепещущих мокрых ладонях.*

*Площе досок в воде – духота.
Небосвод завалился ольхою.
Этим звездам к лицу б хохотать,
Ан вселенная – место глухое.*

Обращение к семантической структуре лексем *свист*, *щелканье* (льдинок), *соловей*, открывающих своеобразную поэтическую «дефиницию», позволяет обнаружить «глубинные» связи, лежащие в основе их ассоциативно-смысловой сопряженности в образной перспективе текста. Интегральной семой (архисемой) является семантический компонент «звук» (ср.: **свист** – «резкий, высокий **звук**, производимый сильным выдыханием воздуха сквозь сжатые губы или зубы, а также с помощью свистка»; «**звук** подобного тембра и тона, издаваемый некоторыми птицами...» [МАС, IV, с. 51]); **щелканье** («действие по значению глагола щелкать, а также **звуки** этого действия» [МАС, IV, с. 741]); *соловей* («маленькая певчая перелетная птица <...>, отличающаяся красивым **пением**» [МАС, IV, с. 191]; **пение** – «действие по глаголу петь (в 1, 2, 3 и 5 знач.), а также **звуки**, сопровождающие это действие» [МАС, III, с. 39]).

Этот семантический компонент присутствует также в лексическом значении слов, участвующих в формировании «музыкальных» микрообразов: *флейта* (ср.: музыкальный инструмент, издающий **звуки** «высокого тона» [МАС, IV, с. 571]); *Figaro* (*опера* Моцарта «Свадьба Фигаро», то есть «музыкально-драматическое произведение, сочетающее инструментальную **музыку** с вокальной...» [МАС, II, с. 621]). В процессе смыслового развертывания

текста эти отдельные микрообразы (звукообразы) синтезируются сначала в синкретичный образ звука, низвергающегося «градом на грядку» (это и музыкальные звуки, и звук ударяющихся о грядку градин), а затем – в такой же сложный (синкретичный) метафорический образ *ночи*. На лексическом уровне в качестве интегрирующего начала выступает сложная метафорическая конструкция (см. открывающее 3-ю строфу высказывание, начинающееся с местоимения *всё*), охватывающая целую строфу (по сути, это своего рода поэтическая идиома, не разложимая на отдельные составляющие).

Кроме того, подчеркнут и характер звучания: «интенсивность» («сила»). Названный семантический компонент также служит основанием для ассоциативного и смыслового сближения всех названных образов (максимальное, предельное проявление признака – характерное качество всех ключевых образов книги). Сравним: «**круто** налившийся свист» – актуальный смысл данного наречия, по видимому, основывается на таких интегральных семантических признаках, объединяющих отдельные ЛСВ лексемы, как «проявляющийся с большой силой и резкостью», «высокий» [МАС, II, с. 140]; «щелканье **сдавленных** льдинок (ср.: **сдавленный** – страдательное причастие от глагола сдавить, сдавить – «давя, сжать **с силой**» [10, с. 706]); «**двух** соловьев **поединок**» - сила и громкость звучания удваиваются (поют одновременно два соловья), кроме того, слово *поединок*, связанное отношениями синонимии с лексемой *дуэль*, вызывает в сознании и ассоциативные реакции «страсть», «любовь», «соперник».

Таким образом, благодаря особой организации лексической структуры, восстанавливаются (прямо или косвенно) почти все ядерные элементы ассоциативно-смыслового комплекса, связанного с ключевой реалией (метафорическим образом поэзии): «сила», «страсть», «любовь», «музыка», «ночь», «слезы» («влага»), «звезды».

2. «Максима метаморфозы» и принцип симметричных (взаимобратных, «зеркальных») отношений между ключевыми элементами («максима образной перспективы») наиболее ярко представлены в начальной строфе стихотворения «Девочка». Сравним (заглавие и первые два стиха для большей наглядности помещены в один линейный ряд):

«Девочка» → «Из сада, с качелей, с бухты бархаты / Вбегает ветка в трюмо!»

Итогом метаморфозы является единый синкретичный образ «Девочка ↔ ветка». В перспективе текста реализуется новая цепь метаморфоз: «девочка-ветка» перевоплощается в близкое существо, затем – в «сестру», во «второе трюмо». В трюмо происходит главная «родовая трансформация» [11, с. 187]: «Девочка ↔ «Я» и уравнивание всех обра-

зов – все они в итоге оказываются разными ипостасями лирического «Я». Ср. вторую строфу: «Сад застлан, пропал за её беспорядком, / За бьющей в лицо кутерьмой. / Родная, громадная, с сад, а характером – / **Сестра! Второе трюмо!**».

Сравним всю цепочку: девочка ↔ ветка ↔ сад ↔ «Я» и ее конечную метаморфозу: «девочка ↔ «Я» (читай также: девочка = ветка = сад = «Я»).

Покажем также действие «максимы образной перспективы» (интенсивную сопряженность образов на уровне макротекста) – «переключки» ключевого образа капли влаги (брильянты росы/дождя) и парадоксального собирательного образа висящих, подобно дождевой капле (капле дождя), дней, пропахших винной пробкой:

В траве, на кислице, меж бус
Брильянты, хмурясь, висли,
По захладелости на вкус
Напоминая рислинг.

(стих. «Имелось»)

Дни висли, в кислице блестя,
И винной пробкой пахли.

(стих. «Лето»)

В следующей иллюстрации «максима метаморфозы» и «принцип конвергенции» отчетливо эксплицированы на формальном уровне – сравним фрагмент из стихотворения (4-я строфа) «Имелось», в котором наряду с другими образами рисуется олицетворенный образ сентября (см. выделенные элементы контекста, отражающие названные «максимы»):

То, застя двор, водой с вином
Желтил песок и лужи,
То с неба спринцевал свинцом
Оконниц полукружья.

Ср. еще один пример (стих. «Mein Libchen, was willst du noch mehr?»):

Лес навис в свинцовых пасмах,
Сед и пасмурен репейник,
Он – в слезах, а ты прекрасна,
Вся, как день, как нетерпенье!»

В данном контексте (аналогичных примеров можно привести немало) «переключки» между образами актуализируются одновременно на формальном и смысловом уровне: предикат пасмурен связан со словом пасмы по звуковому сходству, которое, в свою очередь, ассоциативно и по смыслу сопрягается с лексемой космы (ср.: 2-й ЛСВ просторечного слова пасмы, пасм: «Космы» [МАС, III, с. 29]).

Ассоциативную сопряженность слов на основе звукового сходства, в том числе и паронимии, образующие великолепное «плетение», в текстах Пастернака можно рассматривать не только как средство связности, прием создания когерентности (смысловой и звуковой), «сцепления» слово-образов, но и как один из дополнительных способов эстетической актуализации смысловой программы – выдвигения основного, концептуально значимого смысла «единства», «близости» (родства) реалий поэтического мира (образов/микрообразов).

Таким образом, проведенный анализ показал, что поэтический мир автора «Сестры – моей жизни» отличается не только уникальностью, но (как ни странно это звучит) и «универсальностью», которая проявляется как в характере ключевых образов, так и в «правилах» (конструктивных принципах) организации текста – «максимах» Пастернака, фокусирующих общее и индивидуальное.

Литература

1. Болотнова Н.С. Лексическая структура художественного текста в ассоциативном аспекте. Томск, 1994.
2. Болотнова Н.С. Проблемы речеведения: определение основных понятий и категорий коммуникативной стилистики текста // Вестн. Томского гос. пед. ун-та. 2000. № 3 (9). Сер.: Гуманитарные науки. Спецвыпуск.
3. Штайн К.Э. «Глубокие идеи» на службе филологии // Принципы и методы исследования в филологии: Конец XX века. Сб. статей научно-методического семинара «TEXSTUS». Вып. 6. СПб. – Ставрополь, 2001.
4. Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб., 2000.
5. Лотман Ю.М. Стихотворения раннего Пастернака. Некоторые вопросы структурного изучения текста // Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии. СПб., 1996.
6. Григорьев В.П. Поэтика слова: на материале рус. сов. поэзии. М., 1979.
7. Арутюнова Н.Д. Метафора и дискурс // Теория метафоры. М., 1990.
8. Карпенко С.М. Ассоциативные связи слова в узусе и поэтическом тексте (на материале творчества Н.С. Гумилева): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Томск, 2000.
9. Эпштейн М. Образ // Литературный энциклопедический словарь / Под общ. ред. В.М. Кожевникова, П.А. Николаева. М., 1987.

10. Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка. М., 1999.
11. Фатеева Н.А. Семантические преобразования в прозе и поэзии одного автора и в системе поэтического языка // Очерки истории языка русской поэзии XX в. Образные средства поэтического языка и их трансформации. М., 1995.

Т.Е. Яцуга

РЕГУЛЯТИВНЫЙ ПОТЕНЦИАЛ СТИЛИСТИЧЕСКИХ ФИГУР В ПОЭТИЧЕСКИХ ТЕКСТАХ З. ГИППИУС

Томский государственный педагогический университет

Несмотря на то, что выразительные возможности стилистических фигур (фигур мысли) привлекали внимание еще античных риториков, до сих пор возникает вопрос о степени их изученности. Рассматриваются разновидности стилистических фигур, их соотношение со смежными явлениями, экспрессивные возможности и основные функции [1–9], конвергенция стилистических фигур в современном русском литературном языке (см., например: [4]).

В данной статье функционирование стилистических фигур в поэтических текстах З. Гиппиус исследуется в аспекте теории регулятивности: с точки зрения их способности организовывать познавательную деятельность читателя на уровне лексических микро- и макроструктур текста.

Уточним используемые нами ключевые понятия.

Регулятивность – «системное качество текста, заключающееся в его способности «управлять» познавательной деятельностью читателя» [10, с. 180]. На уровне элементов текста выделяются *регулятивные средства*, с помощью которых «выполняется определенная психологическая операция в познавательной деятельности читателя» [там же, с. 182]. Взаимосвязь регулятивных средств, важнейшими из которых являются лексические, формирует *регулятивные структуры*. На уровне макроструктуры выделяются *способы регулятивности*, различные виды сопряженности стилистических приемов и типов выдвижения [там же, с. 181]. Под стилистическим приемом, вслед за Н.С. Болотной, нами понимается «лингвистическое образование, характеризующееся преднамеренной выделенностью речевых средств в эстетических целях» [11, с. 32]. Придерживаемся мнения относительно целесообразности рассмотрения стилистических фигур и тропов «в качестве гипонимов (разновидностей) по отношению к родовому понятию (гиперониму) стилистического приема» [6, с. 453]. Стилистическая фигура понимается нами как «синтагматически более или менее типизированный прием, основанный на прагматически мотивированном отклоне-

нии от языковой или речевой нормы» [там же, с. 453].

Как известно, тексты как продукты духовной, интеллектуальной деятельности человека, конденсируют в себе знания, информацию, жизненный опыт и психологические особенности своего создателя. Поскольку перед нами не ставилась задача представить целостный «психологический портрет» автора и установить его взаимосвязь с языковыми особенностями текстов поэта, остановимся лишь на некоторых существенных чертах характера З. Гиппиус, отмеченных ее современниками, которые, как нам кажется, определили идиостилевые черты лирики автора.

Такие особенности характера З. Гиппиус, как категоричность, резкость, «колкость», шокирующая прямолинейность, притягивали и одновременно отталкивали от нее окружающих. Неоднократно исследователями отмечалось преобладание в лирике поэта волевой интонации: «Энергия ее стиха упруга, сильна и тверда, подобна любому мужскому началу» [12, с. 40]. И. Бунин когда-то назвал ее стихи «электрическими»: «действительно, иногда кажется, что они излучают синие потрескивающие огоньки и колотятся, как иголки. Да и скручены, выжаты, вывернуты они так, что сравнение с проводом возникает само собой» [13, с. 91]. По-видимому, «электричеством» поэтических произведений объясняется приверженность поэта к таким стилистическим фигурам, как анжабеман и парцелляция. Как известно, фигуры размещения, к которым относятся анжабеман и парцелляция, передают «изменчивость, разнонаправленность эмоционального настроения, оценок, реакций и пр.» [3, с. 125].

Рассмотрим регулятивные возможности данных стилистических фигур в лексической регулятивной структуре поэтических текстов З. Гиппиус.

Анжабеман основан на «намеренно создаваемом несоответствии между ритмическим и семантико-синтаксическом членением речи, чаще всего стихотворной; разрыве тесно связанной синтаксической группы слов путем переноса части этой группы слов из одной строки в другую и тем самым