

## Поэтический синтаксис. Фигуры.

*Синтаксис как предмет анализа поэтического текста. - Синтаксические свойства стиха и прозы. - Роль синтаксического анализа в изучении индивидуального авторского стиля. - Синтаксические отступления от правил "естественной" речи. - Теория фигур. - Фигуры нестандартной логической и грамматической связи синтаксических элементов. - Фигуры необычной композиции частей синтаксической конструкции. - Фигуры интонационной разметки текста.*

Не менее значимой, чем *поэтический словарь*, областью исследования выразительных средств является *поэтический синтаксис*. Изучение поэтического синтаксиса заключается в анализе функций каждого из художественных приемов отбора и последующей группировки лексических элементов в единые синтаксические конструкции. Если при имманентном исследовании лексики художественного текста в роли анализируемых единиц выступают слова, то при исследовании синтаксиса - предложения и фразы. Если при исследовании лексики устанавливаются факты отступления от литературной нормы при отборе слов, а также факты переноса значений слов (слово с переносным значением, т. е. *трон*, проявляет себя только в контексте, только при смысловом взаимодействии с другим словом), то исследование синтаксиса обязывает не только типологическому рассмотрению синтаксических единств и грамматических связей слов в предложении, но и к выявлению фактов корректировки или даже изменения значения целой фразы при семантическом соотношении ее частей (что обычно происходит в результате применения писателем т.н. *фигур*).

Уделять внимание авторскому отбору типов синтаксических конструкций необходимо потому, что этот отбор может быть продиктован тематикой и общей семантикой произведения. Обратимся к примерам, которыми послужат фрагменты двух переводов "Баллады повешенных" Ф.Вийона.

Нас пять повешенных, а может, шесть.  
А плоть, немало знавшая услад,  
Давно обожрана и стала смрад.  
Костями стали - станем прах и гнилость.  
Кто усмехнется, будет сам не рад.  
Молите Бога, чтоб нам всё простилось.  
(А.Парин, "Баллада повешенных")

Нас было пятеро. Мы жить хотели.  
И нас повесили. Мы почернели.  
Мы жили, как и ты. Нас больше нет.  
Не вздумай осуждать - безумны люди.  
Мы ничего не возразим в ответ.  
Взглянул и помолился, а бог рассудит.  
(И.Эренбург, "Эпитафия, написанная Вийоном для него и его товарищей в ожидании виселицы")

Первый перевод более точно отражает композицию и синтаксис источника, но его автор в полной мере проявил свою поэтическую индивидуальность в отборе лексических средств: словесные ряды построены на стилистических антитезах (так, высокое слово "услады" сталкивается в пределах одной фразы с низким "обожрана"). С точки зрения стилистического многообразия лексики второй перевод видится обедненным. К тому же, мы можем заметить, Эренбург наполнил текст перевода короткими, "рублеными" фразами. Действительно, минимальная длина фраз переводчика Парина равна стиховой строке, и ей же равна максимальная длина фраз Эренбурга в приведенном отрывке. Случайно ли это?

По-видимому, автор второго перевода стремился к достижению предельной выразительности за счет использования исключительно синтаксических средств. Более того, выбор синтаксических форм он согласовал с выбранной Вийоном точкой зрения. Вийон наделил правом повествующего голоса не живых людей, а бездушных мертвецов,

обращающихся к живым. Эту смысловую антитезу следовало подчеркнуть синтаксически. Эренбург должен был лишить речь повешенных эмоциональности, и потому в его тексте так много нераспространенных, неопределенно-личных предложений: голые фразы сообщают голые факты ("И нас повесили. Мы почернели..."). В этом переводе отсутствие оценочной лексики, вообще эпитетов - своеобразный "минус-прием".

Пример стихотворного перевода Эренбурга - логически обоснованное отступление от правила. Это правило по-своему формулировали многие писатели, когда касались вопроса о разграничении стихотворной и прозаической речи. А.С.Пушкин высказался о синтаксических свойствах стиха и прозы так:

"Но что сказать об наших писателях, которые, почитая за низость изъяснить просто вещи самые обыкновенные, думают оживить детскую прозу дополнениями и вялыми метафорами? Эти люди никогда не скажут *дружба*, не прибавя: сие священное чувство, коего благородный пламень и пр. Должно бы сказать: рано поутру - а они пишут: едва первые лучи восходящего солнца озарили восточные края лазурного неба - ах, как все это ново и свежо, разве оно лучше потому только, что длиннее. <...> Точность и краткость - вот первые достоинства прозы. Она требует мыслей и мыслей - без них блестящие выражения ни к чему не служат. Стихи дело другое..."

(*"О русской прозе"*)

Следовательно, "блестящие выражения", о которых писал поэт, - а именно лексические "красоты" и разнообразие риторических средств, вообще типов синтаксических конструкций - явление в прозе не обязательное, но возможное. А в стихах - распространенное, потому что собственно эстетическая функция стихотворного текста всегда значительно оттеняет функцию информативную. Это доказывают примеры из творчества самого Пушкина. Синтаксически краток Пушкин-прозаик:

"Наконец в стороне что-то стало чернеть. Владимир поворотил туда. Приближаясь, увидел он рощу. Слава богу, подумал он, теперь близко". (*"Метель"*)

Напротив, Пушкин-поэт нередко многословен, выстраивает длинные фразы с рядами перифрастических оборотов:

Философ резвый и пиит,  
Парнасский счастливый ленивец,  
Харит изнеженный любимец,  
Наперсник милых аонид,  
Почто на арфе златострунной  
Умолкнул, радости певец?  
Ужель и ты, мечтатель юный,  
Расстался с Фебом наконец? <...>  
(*"К Батюшкову"*)

Е.Г.Эткинд, анализируя это стихотворное послание, комментирует перифрастический ряд: "Пиит" - это старое слово означает "поэт". "Парнасский счастливый ленивец" - это тоже значит "поэт". "Харит изнеженный любимец" - "поэт". "Наперсник милых аонид" - "поэт". "Радости певец" - тоже "поэт". В сущности говоря, "мечтатель юный" и "философ резвый" - это тоже "поэт". <...> "Почто на арфе златострунной умолкнул..." Это значит: "Почему ты перестал сочинять стихи?" Но дальше: "Ужель и ты... расстался с Фебом..." <...> - это то же самое", - и заключает, что пушкинские строки "на все лады видоизменяют одну и ту же мысль: "Почему же ты, поэт, не пишешь больше стихов?"<sup>1</sup>

Следует уточнить, что лексические "красоты" и синтаксические "длинноты" необходимы в стихах только тогда, когда они семантически или композиционно мотивированы. Многословность в поэзии может оказаться неоправданной. А в прозе столь же

<sup>1</sup> Эткинд Е.Г. Проза о стихах. СПб., 2001. С.105.

неоправдан лексико-синтаксический минимализм, если он возведен в абсолютную степень:

"Осел надел львиную шкуру, и все думали - лев. Побежал народ и скотина. Подул ветер, шкура распахнулась, и стало видно осла. Сбежался народ: исколотили осла".

(*"Осел в львиной шкуре"*)

Скупые фразы придают этому законченному произведению вид предварительного сюжетного плана. Выбор конструкций эллиптического типа ("и все думали - лев"), экономия значимых слов, приводящая к грамматическим нарушениям ("побежал народ и скотина"), наконец, экономия служебных слов ("сбежался народ: исколотили осла") определили излишний схематизм сюжета этой притчи, а потому ослабили ее эстетическое воздействие.

Другой крайностью является переусложнение конструкций, использование многочисленных предложений с разными типами логических и грамматических связей, со множеством способов распространения. Например:

"Хорошо было год, два, три, но когда это: вечера, балы, концерты, ужины, бальные платья, прически, выставляющие красоту тела, молодые и немолодые ухаживатели, все одинакие, все что-то как будто знающие, имеющие как будто право всем пользоваться и надо всем смеяться, когда летние месяцы на даче с такой же природой, тоже только дающей верхи приятности жизни, когда и музыка и чтение, тоже такие же - только задирающие вопросы жизни, но не разрешающие их, - когда все это продолжалось семь, восемь лет, не только не обещая никакой перемены, но, напротив, все больше и больше теряя прелести, она пришла в отчаяние, и на нее стало находить состояние отчаяния, желания смерти" (*"Что я видел во сне"*)

В сфере исследований русского языка не существует установившихся представлений о том, какой максимальной длины может достичь русская фраза. Однако читатели должны ощущать предельную затянутость данного предложения. Например, часть фразы "но когда всё это" не воспринимается как неточный синтаксический повтор, как парный элемент к части "но когда это". Потому что мы, доходя в процессе чтения до первой указанной части, не можем удержать в памяти уже прочитанную вторую часть: слишком далеко отстоят одна от другой в тексте эти части, слишком большим количеством деталей, упомянутых в пределах одной фразы, осложнил наше чтение писатель. Стремление автора к максимальной детализации при описании действий и психических состояний приводит к нарушениям логической связи частей предложения ("она пришла в отчаяние, и на нее стало находить состояние отчаяния").

Прочитированные притча и рассказ принадлежат перу Л.Н. Толстого. Особенно легко определить его авторство при обращении ко второму примеру, и в этом помогает внимание к стилиобразующим синтаксическим приемам. Г.О.Винокур писал о приведенной выше цитате из рассказа: "... Я узнаю здесь Льва Толстого не только потому, что в этом отрывке говорится о том, о чем часто и обычно говорит этот писатель, и не только по тому тону, с каким обычно о подобных предметах он говорит, но также по самому языку, по синтаксическим его приметам..."<sup>1</sup> По мысли ученого, которую он высказывал неоднократно, важно проследить развитие языковых примет, авторского стиля в целом на всем протяжении творчества писателя, потому что факты эволюции стиля являются фактами биографии автора. Поэтому, в частности, необходимо проследить эволюцию стиля и на уровне синтаксиса.

Исследование поэтического синтаксиса предполагает также оценку фактов соответствия использованных в авторских фразах способов грамматической связи нормам национального литературного стиля. Здесь можно провести параллель с разностилевой пассивной лексикой как значимой частью поэтического словаря. В сфере синтаксиса, как и в сфере лексики, возможны варваризмы, архаизмы, диалектизмы и пр., потому что

---

<sup>1</sup>Винокур Г.О. Об изучении языка литературных произведений // Русская словесность: от теории словесности к структуре текста. Антология. Под ред. В.П.Нерознака. М., 1997. С.185.

две эти сферы взаимосвязаны: по словам Б.В.Томашевского, "каждая лексическая среда обладает своими специфическими синтаксическими оборотами".<sup>1</sup>

В русской литературе наиболее распространены синтаксические варваризмы, архаизмы, просторечия. Варваризм в синтаксисе возникает, если фраза построена по правилам иностранного языка. В прозе синтаксические варваризмы чаще опознаются как речевые ошибки: "Подъезжая к сией станции и глядя на природу в окно, у меня слетела шляпа" в рассказе А.П.Чехова "Жалобная книга" - этот галлицизм настолько явный, что вызывает у читателя ощущение комизма. В русских стихах синтаксические варваризмы иногда использовались как приметы высокого стиля. Например, в балладе Пушкина "Жил на свете рыцарь бедный..." строка "Он имел одно виденье..." - образец такого варваризма: связка "он имел виденье" появляется вместо сочетания "ему было виденье". Здесь встречаем и синтаксический архаизм с традиционной функцией повышения стилистической высоты: "Несть мольбы *Отцу, ни Сыну,*/ Ни святому Духу ввек / Не случилось палладину..." (следовало бы: "ни Отцу, ни Сыну"). Синтаксические просторечия, как правило, присутствуют в эпических и драматических произведениях в речи персонажей для реалистического отражения индивидуального речевого стиля, для автохарактеристики героев. С этой целью к использованию просторечий прибегал Чехов: "Ваш *папаша* говорили мне, что *оне надворный советник*, а оказывается теперь, *оне* всего только *титულлярный*" ("Перед свадьбой"), "Это вы про каких Туркиных? Это про тех, *что* дочка играет на фортепьянах?" ("Ионыч").

Особую важность для выявления специфики художественной речи имеет изучение *стилистических фигур* (также их именуют *риторическими* - по отношению к частной научной дисциплине, в рамках которой теория тропов и фигур была впервые разработана; *синтаксическими* - по отношению к той стороне поэтического текста, для характеристики которой требуется их описание).

Учение о фигурах складывалось уже в те времена, когда складывалось учение о стиле, - в эпоху Античности; развивалось и дополнялось - в Средние века; наконец, окончательно превратилось в постоянный раздел нормативных "поэтик" (учебников по поэтике) - в Новое время. Первые опыты описания и систематизации фигур представлены в античных латинских трактатах по поэтике и риторике (более полно - в "Воспитании оратора" Квинтилиана). Античная теория, по словам М.Л.Гаспарова, "предполагала, что есть некоторое простейшее, "естественное" словесное выражение всякой мысли (как бы дистиллированный язык без стилистического цвета и вкуса), а когда реальная речь как-нибудь отклоняется от этого труднообразимого эталона, то каждое отдельное отклонение может быть отдельно и учтено как "фигура".<sup>2</sup>

Тропы и фигуры были предметом единого учения: если "троп" - изменение "естественного" значения слова, то "фигура" - изменение "естественного" порядка слов в синтаксической конструкции (перестановка слов, пропуск необходимых или использование "лишних" - с точки зрения "естественной" речи - лексических элементов). Заметим также, что в пределах обыденной речи, не имеющей установки на художественность, образность, обнаруживаемые "фигуры" часто рассматриваются как речевые ошибки, но в пределах художественно ориентированной речи те же фигуры обычно выделяются как действенные средства поэтического синтаксиса.

В настоящее время существует множество классификаций стилистических фигур, в основу которых положен тот или иной - количественный или качественный - дифференцирующий признак: словесный состав фразы, логическое или психологическое соотношение ее частей, и т.д. Ниже мы перечислим особо значимые фигуры, учитывая три фактора:

1. Необычную логическую или грамматическую связь элементов синтаксических конструкций.

<sup>1</sup> Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. М., 1996. С.73.

<sup>2</sup> Гаспаров М.Л. Средневековые латинские поэтики в системе средневековой грамматики и риторики. // Гаспаров М.Л. Избранные труды, в 3-х тт. Том 1, О поэтах. М., 1997. С.629. Ср.: Гаспаров М.Л. Античная риторика как система. // Там же. С.570.

2. Необычное взаиморасположение слов во фразе или фраз в тексте, а также элементов, входящих в состав разных (смежных) синтаксических и ритмико-синтаксических конструкций (стихов, колонов), но обладающих грамматическим подобием.

3. Необычные способы интонационной разметки текста с помощью синтаксических средств.

С учетом доминирования отдельного фактора мы выделим соответствующие группы фигур. Но подчеркнем, что в некоторых случаях в одной и той же фразе можно обнаружить и нетривиальную грамматическую связь, и оригинальное расположение слов, и приемы, указывающие на специфическую интонационную "партитуру" в тексте: в пределах одного и того же отрезка речи могут совмещаться не только разные тропы, но и разные фигуры.

К группе приемов нестандартной связи слов в синтаксические единства относятся *эллипс*, *анаколуф*, *силлесп*, *алогизм*, *амфиболия* (фигуры, отличающиеся необычной грамматической связью), а также *катахреза*, *оксюморон*, *гендиадис*, *эналлага* (фигуры с необычной семантической связью элементов).

Одним из самых распространенных не только в художественной, но и в обыденной речи синтаксических приемов является *эллипс* (греч. *elleipsis*- оставление). Это имитация разрыва грамматической связи, заключающаяся в пропуске слова или ряда слов в предложении, при котором смысл пропущенных членов легко восстанавливается из общего речевого контекста. Данный прием чаще всего используется в эпических и драматических сочинениях при построении диалогов персонажей: с его помощью авторы придают жизнеподобие сценам общения своих героев.

Эллиптическая речь в художественном тексте производит впечатление достоверной, потому что в жизненной ситуации разговора эллипс является одним из основных средств композиции фраз: при обмене репликами он позволяет пропускать ранее прозвучавшие слова. Следовательно, в разговорной речи за эллипсами закреплена исключительно *практическая* функция: говорящий передает собеседнику информацию в необходимом объеме, используя при этом минимальный лексический запас.

Между тем, использование эллипса как выразительного средства в речи художественной может быть мотивировано и установкой автора на психологизм повествования. Писатель, желая изобразить различные эмоции, психологические состояния своего героя, может от сцены к сцене менять его индивидуальный речевой стиль. Так, в романе Ф.М.Достоевского «Преступление и наказание» Раскольников часто изъясняется эллиптическими фразами. В его разговоре с кухаркой Настасьей (ч.1, гл.3) эллипсы служат дополнительным средством выражения его отчужденного состояния:

- ...Прежде, говоришь, детей учить ходил, а тепер пошто ничего не делаешь?
- Я [*кое-что*] делаю... - нехотя и сурово проговорил Раскольников.
- Что [*ты*] делаешь?
- [*Я делаю*] Работу...
- Каку работу [*ты делаешь*]?
- [*Я*] Думаю, - серьезно отвечал он помолчав.

Здесь мы видим, что пропуск *одних* слов подчеркивает особую смысловую нагрузку оставшихся *других*.

Часто эллипсы обозначают и стремительную смену состояний или действий. Такова, например, их функция в пятой главе «Евгения Онегина», в повествовании о сне Татьяны Лариной: «Татьяна [ ] *ах!* а он [ ] реветь...», «Татьяна [ ] в лес, медведь [ ] за нею...».

И в быту, и в литературе речевой ошибкой признается *анаколуф* (греч. *anakoluthos* - непоследовательный) - неверное использование грамматических форм при согласовании и управлении: "Чувствуемый оттуда *запах* махорки и какими-то прокислыми щами делал почти невыносимым *жизнь* в этом месте" (А.Ф.Писемский, "Старческий грех"). Однако его применение может быть оправдано в тех случаях, когда писатель придает экспрессию речи персонажа: "Стой, братцы, стой! Ведь вы не так сидите!" (в басне Крылова "Квартет").

Напротив, скорее сознательно примененным приемом, чем случайной ошибкой, оказывается в литературе *силлесп* (греч. syllepsis - сопряжение, захват), заключающийся в синтаксическом оформлении семантически неоднородных элементов в виде ряда однородных членов предложения: "Половой этот носил под мышкой салфетку и множество угрей на щеках" (Тургенев, "Странная история").

Европейские писатели XX в., особенно представители "литературы абсурда", регулярно обращались к *алогизму* (греч. *a* - отрицательная частица, *logismos* - разум). Эта фигура представляет собой синтаксическое соотнесение семантически несоотносимых частей фразы с помощью ее служебных элементов, выражающих определенный тип логической связи (причинно-следственные, родовидовые отношения и пр.): "Автомобиль быстро ездит, *зато* кухарка лучше готовит" (Э.Ионеско, "Лысая певичка"), "Как чуден Днепр при тихой погоде, *так* ты, Ненцов, здесь зачем?" (А.Введенский, "Минин и Пожарский").

Если анаколуп чаще видится ошибкой, чем художественным приемом, а силлесп и алогизм - чаще приемом, чем ошибкой, то *амфиболия* (греч. *amphibolia*) всегда воспринимается двояко. Двойственность - в самой ее природе, так как амфиболия - это синтаксическая неразличимость подлежащего и прямого дополнения, выраженных именами существительными в одинаковых грамматических формах. "Слух чуткий *парус* напрягает..." в одноименном стихотворении Мандельштама - ошибка или прием? Можно понять так: "Чуткий слух при желании его обладателя уловить шорох ветра в парусах волшебным образом действует на парус, заставляя его напрягаться", - или так: "Раздутый ветром (т.е. напряженный) парус привлекает внимание, и человек напрягает слух". Амфиболия оправдана только тогда, когда оказывается *композиционно* значимой. Так, в миниатюре Д.Хармса "Сундук" герой проверяет возможность существования жизни после смерти самоудушением в запертом сундуке. Финал для читателя, как и планировал автор, неясен: либо герой не задохнулся, либо задохнулся и воскрес, - так как герой двусмысленно резюмирует: "Значит, *жизнь* победила *смерть* неизвестным для меня способом".

Необычную семантическую связь частей словосочетания или предложения создают *катахреза* (см. раздел "Тропы") и *оксюморон* (греч. *oxymoron* - остроумно-глупое). В том и другом случае - логическое противоречие между членами единой конструкции. Катахреза возникает в результате употребления стертой метафоры или метонимии и в рамках "естественной" речи оценивается как ошибка: "морское *путешествие*" - противоречие между "плыть по морю" и "шестьствовать по суше", "устное *предписание*" - между "устно" и "письменно", "Советское *шампанское*" - между "Советский Союз" и "Шампань". Оксюморон, напротив, является запланированным следствием применения свежей метафоры и даже в обыденной речи воспринимается как изысканное образное средство. "Мама! Ваш сын *прекрасно болен!*" (В.Маяковский, "Облако в штанах") - здесь "болен" является метафорической заменой "влюблен".

К числу редких в русской литературе и потому особенно заметных фигур относится *гендиадис* (от греч. *hen dia dyoin* - одно через два), при котором сложные прилагательные разделяются на исходные составляющие части: "тоска *дорожная, железная*" (А.Блок, "На железной дороге"). Здесь расщеплению подверглось слово "железнодорожная", в результате чего три слова вступили во взаимодействие - и стих приобрел дополнительный смысл. Е.Г.Эткинд, касаясь вопроса о семантике эпитетов "железная", "железный" в поэтическом словаре Блока, заметил: "Железная тоска" - это словосочетание бросает ответ и на другое, на сочетание "железная дорога", тем более что рядом поставлены два определения, устремленные друг к другу <...>, как бы и образующие одно слово "железнодорожная", и в то же время отталкивающиеся от этого слова - оно обладает совсем иным значением. "Железная тоска" - это отчаяние, вызванное мертвым, механическим миром современной - "железной" - цивилизации".<sup>1</sup>

Особую семантическую связь получают слова в колонне или стихе в том случае, когда писатель применяет *эналлагу* (греч. *enallage* - перемещение) - перенос определения на слово, смежное с определяемым. Так, в строке "Сквозь мяса жирные траншеи..." из

<sup>1</sup> Эткинд Е.Г. Проза о стихах. СПб., 2001. С.61.

стихотворения Н.Заболоцкого "Свадьба" определение "жирные" стало ярким эпитетом после перенесения с "мяса" на "траншеи". Эналлага - примета *многословной* поэтической речи. Применение этой фигуры в *эллиптической* конструкции приводит к плачевному результату: стих "Знакомый труп лежал в долине той..." в балладе Лермонтова "Сон" - образец непредвиденной логической ошибки. Сочетание "знакомый труп" должно было означать "труп знакомого [человека]", но для читателя фактически означает: "Этот человек давно знаком героине именно как труп".

К числу фигур с необычным взаиморасположением частей синтаксических конструкций относятся различные виды *параллелизма* и *инверсии*.

*Параллелизм* (от греч. *parallelos* - идущий рядом) предполагает композиционную соотнесенность *смежных* синтаксических отрезков текста (строк в стихотворном произведении, предложений в тексте, частей в предложении). Виды параллелизма обычно выделяют на основании какого-либо признака, которым обладает первая из соотносимых конструкций, служащая для автора образцом при создании второй.

Так, проецируя порядок слов одного синтаксического отрезка на другой, различают параллелизм *прямой* ("Спит животное Собака, / Дремлет птица Воробей" в стих. Заболоцкого "Меркнут знаки Зодиака...") и *обращенный* ("Играют волны, ветер свищет" в "Парусе" Лермонтова). Мы можем записать колонны лермонтовской строки вертикально:

<u>играют</u>	<i>волны</i>
<i>ветер</i>	<u>свищет</u>

И увидим, что во втором колоне подлежащее и сказуемое даны в обратном порядке относительно расположения слов в первом. Если теперь графически соединить существительные и - отдельно - глаголы, можно получить образ греческой буквы "χ". Поэтому обращенный параллелизм также именуют *хиазмом* (греч. *chiasmus* - χ-образность, крестообразность).

При сличении количества слов в парных синтаксических отрезках выделяют также параллелизм *полный* и *неполный*. Полный параллелизм (его распространённое название - *изоколон*; греч. *isokolon* - равночленность) - в двухсловных строках Тютчева "Опорожнены амфоры, / Опрокинуты корзины" (стих. "Кончен пир, умолкли хоры..."), неполный - в его неравнословных строках "Помедли, помедли, вечерний день, / Продлись, продлись, очарованье" (стих. "Последняя любовь"). Существуют и другие виды параллелизма.

К той же группе фигур относится такое популярное поэтическое средство, как *инверсия* (лат. *inversio* - перестановка). Она проявляется в расположении слов в словосочетании или предложении в порядке, отличном от естественного. В русском языке естественным является, к примеру, порядок "подлежащее + сказуемое", "определение + определяемое слово" или "предлог + имя существительное в падежной форме", а неестественным - обратный порядок.

"Эрота выпрених и стремных крыльях на..." - так начинается пародия известного сатирика начала XX в. А.Измайлова на стихи Вячеслава Иванова. Пародист заподозрил поэта-символиста в злоупотреблении инверсиями, поэтому перенасытил ими строки своего текста. "Эрота крыльях на" - порядок неправильный. Но если отдельная инверсия "Эрота крылья" вполне допустима, более того - ощущается как традиционная для русской поэзии, то "крыльях на" осознается как признак не художественности речи, а косноязычия.

Инвертированные слова могут располагаться во фразе по-разному. При *контактной* инверсии сохраняется смежность слов ("Как трагик в провинции *драму Шекспирову...*" у Пастернака), при *дистантной* - между ними вклиниваются другие слова ("Покорный *Перуну* старик *одному...*" у Пушкина). И в том, и в другом случае необычная позиция отдельного слова влияет на его интонационное выделение. Как отмечал Тома-

шевский, "в инверсированных конструкциях слова звучат более выразительно, более веско".<sup>1</sup>

К группе фигур, маркирующих необычную интонационную композицию текста или его отдельных частей, относятся разные виды *синтаксического повтора*, а также *тавтология*, *анноминация* и *градация*, *полисиндетон* и *асиндетон*.

Различают две подгруппы приемов *повтора*. К первой относятся приемы повтора отдельных частей внутри предложения. С их помощью авторы обычно подчеркивают семантически напряженное место во фразе, так как любой повтор есть интонационное выделение. Подобно инверсии, повтор может быть контактным ("*Пора, пора, рога трубят...*" в поэме Пушкина "Граф Нулин") или дистантным ("*Пора, мой друг, пора! покоя сердце просит...*" в одноименном пушкинском стих.).

Простой повтор применяют к разным единицам текста - и к слову (как в вышеприведенных примерах), и к словосочетанию ("Вечерний звон, вечерний звон!" в переводе И.Козлова из Т.Мура) - не изменяя грамматические формы и лексическое значение. Повтор одного слова в разных падежных формах при сохранении его значения с античных времен опознают как особую фигуру - *полиптон* (греч. *polyptoton* - многопадежие): "Но человека человек / Послал к анчару властным взглядом..." (Пушкин, "Анчар"). На полиптоне, по наблюдению Р.Якобсона, построена "Сказка о красной шапочке" Маяковского, в которой представлена полная парадигма падежных форм слова "кадет".<sup>2</sup> Столь же древней фигурой является *антанакласис* (греч. *antanaklasis* - отражение) - повтор слова в исходной грамматической форме, но с переменной значения. "Последний филин сломан и распилен. / И, кнопкой канцелярскою припилен / К осенней ветке книзу *головой*, // Висит и размышляет *головой*..." (А.Еременко, "В густых металлургических лесах...") - здесь слово "головой" используется в прямом, а затем в метонимическом значении.

Ко второй подгруппе относятся фигуры повтора, распространяемые не на предложение, а на более крупную часть текста (строфу, синтаксический период), иногда на всё произведение. Такие фигуры маркируют интонационное уравнивание тех частей текста, на которые они были распространены. Эти виды повтора различают по позиции в тексте. Так, *анафора* (греч. *anaphora* - вынесение; отеч. термин - единоначатие) - это скрепление речевых отрезков (колонов, стихов) с помощью повтора слова или словосочетания в начальной позиции: "Это - круто налившийся свист, / Это - щелканье сдавленных льдинок, / Это - ночь, леденящая лист, / Это - двух соловьев поединок" (Пастернак, "Определение поэзии"). *Эпифора* (греч. *epiphora* - добавка; отеч. термин - единоконечие), напротив, соединяет лексическим повтором концы речевых рядов: "...Потому что обратили в лошадь *добродетельного человека* <...>; потому что изморили *добродетельного человека* <...>; потому что лицемерно призывают *добродетельного человека*; потому что не уважают *добродетельного человека*" (Гоголь, "Мертвые души"). Спроецировав принцип эпифоры на цельный поэтический текст, мы увидим ее развитие в явлении *рефрена* (например, в классической балладе).

*Анадиплосис* (греч. *anadiplosis* - сдваивание; отеч. термин - стык) - это контактный повтор, связывающий конец речевого ряда с началом следующего. Так связаны колоны в строках С.Надсона "Только утро любви *хорошо*: | *хороши* Только первые, робкие речи", так связаны стихи Блока "О, весна *без конца и без краю* - / *Без конца и без краю* мечта". Анафора и эпифора часто выступают в малых лирических жанрах в роли структурообразующего приема. Но и анадиплосис может приобрести функцию композиционного стержня, вокруг которого выстраивается речь. Из длинных цепей анадиплосисов сложены, например, лучшие образцы ранней ирландской лирики. Среди них едва ли не древнейшим является анонимное "Заклинание Амергина", датированное предположительно V-VI в. н.э. (ниже приведен его фрагмент в синтаксически точном переводе В.Тихомирова):

<sup>1</sup> Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. С.75.

<sup>2</sup> Якобсон Р. Основа сравнительного славянского литературоведения // Якобсон Р. Работы по поэтике. М., 1987. С.32.



Эрин кличу я зычно  
Зычное море тучно  
Тучны на взгорье травы  
Травы в дубравах сочны  
Сочна в озерах влага  
Влагой богат источник  
Источник племен единый  
Единый владыка Темры...

Анадиплосису противоположен *прозаподосис* (греч. *prosapodosis* - прибавление; отеч. термин - кольцо, охват), дистантный повтор, при котором начальный элемент синтаксической конструкции воспроизводится в конце следующей: "Мутно небо, ночь мутна..." в "Бесах" Пушкина. Также прозаподосис может охватывать строфу (на кольцевых повторах построено стих. Есенина "Шаганэ ты моя, Шаганэ...") и даже весь текст произведения ("Ночь. Улица. Фонарь. Аптека..." А.Блока)

К этой подгруппе относится и сложная фигура, образованная сочетанием анафоры и эпифоры в пределах одного и того же отрезка текста, - *симплока* (греч. *symplose* - сплетение): "Я не хочу Фалалея, | я ненавижу Фалалея, | я плюю на Фалалея, | я раздавлю Фалалея, | <...> я полюблю скорее Асмодея, | чем Фалалея!" (Достоевский, "Село Степанчиково и его обитатели") - этот пример из монолога Фомы Опискина служит наглядным свидетельством того, что интонационно подчеркнутыми бывают не только повторяющиеся элементы: при симплоке в каждом колоне выделяются слова, обрамленные анафорой и эпифорой.

Воспроизвести при повторе можно не только слово как единый знак, но и оторванное от знака значение. *Тавтология* (греч. *tauto* - то же самое, *logos* - слово), или *плеоназм* (греч. *pleonasmus* - излишек), - фигура, при использовании которой не обязательно повторяется слово, но обязательно дублируется значение какого-либо лексического элемента. Для этого авторы подбирают либо слова-синонимы, либо перифрастические обороты. Нарочитое применение писателем тавтологии создает у читателя ощущение словесного избытка, нерационального многословия, заставляет его обратить внимание на соответствующий отрезок речи, а декламатора - интонационно обособить весь этот отрезок. Так, в стих. А.Еременко "Покрышкин" двойная тавтология интонационно выделяет на фоне общего потока речи колон "злая пуля бандитского зла".

С целью интонационного выделения семантически значимого речевого отрезка используют также *анноминацию* (лат. *anominatio* - подобословие) - контактный повтор однокоренных слов: "Думаю думаю свою..." в "Железной дороге" Н.Некрасова. Эта фигура распространена в песенном фольклоре и в произведениях поэтов, в творчестве которых сказалось их увлечение стилизацией речи.

К фигурам повтора близка *градация* (лат. *gradatio* - изменение степени), при которой слова, сгруппированные в ряд однородных членов, имеют общее семантическое значение (признака или действия), но их расположением выражено последовательное изменение этого значения. Проявление объединяющего признака может постепенно усиливаться или ослабевать: "Клянусь небом, несомненно, что ты прекрасна, неоспоримо, что ты красива, истинно, <...> что ты привлекательна" ("Бесплодные усилия любви" Шекспира в пер. Ю.Корнеева). В этой фразе рядом "несомненно-неоспоримо-истинно" представлено усиление одного признака, а рядом "прекрасна-красива-привлекательна" - ослабление другого. Вне зависимости от того, усиливается или ослабевает признак, градуированную фразу произносят с нарастающей *эмфазой* (интонационной выразительностью): "Прозвучало над ясной рекою, / Прозвенело в померкшем лугу, / Прокатилось над рощей немою..." (Фет, "Вечер").

Кроме того, к группе средств интонационной разметки относятся *полисиндетон* (греч. *polysyndeton* - многосоюзие) и *асиндетон* (греч. *asyndeton* - бессоюзие). Как и градация, которой обе фигуры часто сопутствуют, они предполагают эмфатическое выделение соответствующей им части текста в звучащей речи. Полисиндетон по существу является не только многосоюзием ("и жизнь, и слезы, и любовь" у Пушкина), но и многопредложием ("о доблестях, о подвигах, о славе" у Блока). Его функция - или маркировать логическую последовательность действий ("Осень" Пушкина: "И мысли в голове

волнуются в отваге, *И* рифмы легкие навстречу им бегут, / *И* пальцы просятся к перу...") или побуждать читателя к обобщению, к восприятию ряда деталей как цельного образа ("Я памятник себе воздвиг нерукотворный..." Пушкина: видовое "*И* гордый внук славян, *и* финн, *и* ныне дикой / Тунгус, *и* друг степей калмык" складывается при восприятии в родовое "народы Российской империи"). А с помощью асиндетона подчеркивается либо одновременность действий ("Швед, русский колет, рубит, режет..." в пушкинской "Полтаве"), либо дробность явлений изображенного мира ("Шепот. Робкое дыханье. / Трели соловья. / Серебро и колыханье / Сонного ручья" у Фета).

Использование писателем синтаксических фигур накладывает отпечаток индивидуальности на его авторский стиль. К середине XX в., к тому времени, когда понятие "творческая индивидуальность" существенно обесценилось, изучение фигур перестало быть актуальным, что зафиксировано А.Квятковским в его "Словаре поэтических терминов" 1940 г. издания: "В настоящее время названия риторических фигур сохранились за тремя наиболее устойчивыми явлениями стиля, как-то: 1) риторический вопрос <...>, 2) риторическое восклицание <...>, 3) риторическое обращение..."<sup>1</sup> Сегодня возрождается интерес к изучению синтаксических приемов как средств художественной стилистики. Исследование поэтического синтаксиса получило новое направление: современная наука все чаще анализирует явления, находящиеся на стыке разных сторон художественного текста, например, ритма и синтаксиса, стихового метра и синтаксиса, лексики и синтаксиса, и т.д.<sup>2</sup>

### Литература:

- Античные риторика* / Под общ. ред. А.А.Тахо-Годи. М., 1978.
- Античные теории языка и стиля* / Под общ. ред. О.М.Фрейденберг. М.; Л., 1936.
- Горнфельд А.Г. Фигура в поэтике и риторике // Вопросы теории и психологии творчества. 2-е изд. Харьков, 1911. Т.1.
- Дюбуа Ж., Эделин Ф., Клинкаберг Ж.М. и др. Общая риторика. М., 1986.
- Корольков В.И. К теории фигур // Сб. науч. трудов Моск. гос. пед. ин-та иностр. языков. Вып.78. М., 1974.
- Очерки истории языка русской поэзии XX века: Грамматические категории. Синтаксис текста. М., 1993.
- Поспелов Г.Н. Синтаксический строй стихотворных произведений Пушкина. М., 1960.
- Томашевский Б.В. Стилистика и стихосложение: Курс лекций. Л., 1959.
- Якобсон Р. Грамматический параллелизм и его русские аспекты // Якобсон Р. Работы по поэтике. М., 1987.
- Lausberg H. Handbuch der literarischen Rhetorik: eine Grundlegung der Literaturwissenschaft. Bd.1-2. Munchen, 1960.
- Todorov T. Tropes et figures // To honor R.Jakobson. Essays on the occasion of his seventieth birthday. The Hague; P., 1967. Vol.3.

**Авторский вариант главы учебника, представленной в изд.:** Введение в литературоведение / Под ред. Л.В.Чернец. М., Высшая школа, 2004. С. 442-455.

<sup>1</sup> Квятковский А.П. Словарь поэтических терминов. М., 1940. С.176.

<sup>2</sup> См., например, статьи М.Тарлинской, Т.В.Скулачевой, М.Л.Гаспарова, Н.А.Кожевниковой в изд.: Славянский стих: Лингвистическая и прикладная поэтика / Под ред. М.Л.Гаспарова, А.В.Прохорова, Т.В.Скулачевой. М., 2001.