

А. Гик

Институт русского языка им. В. В. Виноградова РАН (Москва)

Ассоциации по смежности в творчестве

М. Кузмина

Анализ творчества автора с опорой на описание особенностей его поэтики позволяет дать объективное представление развития творческого метода. Тропеическое строение текста может охарактеризовать специфику восприятия и интерпретации окружающего и представить способы формирования поэтической картины мира. Традиционно метафору и метонимию относят к такому художественно-изобразительному средству, в результате которого происходит перенос наименования с одного предмета на другой на основе сходства или смежности. Ассоциацию по сходству чаще находят в поэзии, а по смежности — в прозе, так как в метафоре превалирует образная составляющая, а в метонимии — соположенные объекты, предметы, признаки, связанные с реальным положением дел в мире. Но не все так однозначно.

Как пишет Н. Д. Арутюнова под метонимией (от греч. μετανομία — переименование) понимается «троп или механизм речи, состоящий в регулярном или окказиональном переносе имени с одного класса объектов или единичного объекта на другой класс или отдельный предмет, ассоциируемый с данным по смежности, сопредельности, вовлечённости в одну ситуацию. Основой метонимии могут служить пространственные, событийные, понятийные, синтагматические и логические отношения между различными категориями, принадлежащими действительности и её отражению в человеческом сознании, закреплённым значениями слов, — между предметами,

лицами, действиями, процессами, явлениями, социальными институтами и событиями, местом, временем и т. п.¹

Различные авторские стратегии опираются на различные образные средства. Преобладание того или иного способа переноса наименования может квалифицировать и разные периоды творчества автора, и разных авторов, превалировать в прозе или поэзии.

Поэтический язык в отличие от практического характеризуется особенной «художественной телеологией»,² поэтому использование разнообразных тропических средств в том числе формирует особый авторский стиль. Приверженность тому или иному тропу рассматривалась как мировоззренческие и структурно-тематические нюансы произведения.

В. М. Жирмунский писал, что существуют поэты, придерживающиеся определенных тропических средств. Например, «Блок — поэт метафоры. Метафорическое восприятие мира он сам признает за основное свойство истинного поэта, для которого романтическое преобразование мира с помощью метафоры — не произвольная поэтическая игра, а подлинное прозрение в таинственную сущность жизни».³ А у Пушкина исследователь выделяет следующие преобладающие тропы: «В поэзии Пушкина метонимия и перифраза являются основным элементом стиля, как мы видели уже раньше на примере “Брожу ли я вдоль улиц шумных...”. В этом отношении Пушкин продолжает традицию поэтов XVIII в. Сюда относятся прежде всего простые примеры метонимического расширения значения слова по типу “берег” вместо “море”: “Иди же к невским берегам, новорожденное творенье...”, “Адриатические волны”, “И по балтийским волнам...” (вместо “море”). Или еще: “Все флаги в гости будут к нам...” (вместо “корабли”), “...обув железом острым ноги...” (вместо “коньки” — сужение значения) <...> и т. д. Такое словоупотребление представляет традиционное наследие русской лирики XVIII века, до некоторой степени — и прозаического книжного языка».⁴

Кузмин перенимает принципы поэзии XVIII века от Пушкина, ср.: «его <Кузмина. — А. Г.> поэзия светла, проста, легка и в этом смысле лучше всего в XX веке продолжает пушкинскую линию».⁵

Приведем еще некоторые важные с нашей точки зрения замечания В. М. Жирмунского, касающиеся стилеобразующих свойств метонимии. Он выделяет стиль метонимический и называет его ос-

новные признаки: «Этому соответствует словесный стиль — обобщающий, типизующий, метонимический. <...> Метонимический стиль, в частности метонимическая перифраза, является характерным стилистическим признаком поэзии французского классицизма. <...> В такой поэзии вещественный, логический смысл слова играет решающую роль. Искусство поэта проявляется в выборе и соединении слов, индивидуальном, неповторимом, синтетическом, где каждое следующее слово прибавляет нечто новое к сказанному прежде, увеличивает смысловую насыщенность речи. <...> Только теория поэзии может указать нам основные особенности метонимического стиля и внутреннюю связь между отдельными приемами этого стиля».⁶

Метонимия отдает «холодком абстракции»: «художественное развертывание темы происходит также по принципу метонимии (или синекдохи) — замена рода его видом или разновидностью. При этом метонимическое развертывание основной темы придает каждой отдельной теме значение примера для более общего положения, расширяет смысл этих отдельных положений, окружает их как бы «холодком абстракции».⁷ Стилевой «доминантой» для Брюсова и символистов является эмоциональное и напевное действие стиха, для Пушкина, Ахматовой, Кузмина — смысловая, вещественно-логическая стихия речи.⁸

Идею разделения способа восприятия и интерпретации мира и использования тропов активно начинает развивать Р. О. Jakobson в серии статей, касающихся проблем афазии, творческих путей Маяковского и Пастернака. В них он выделяет универсальные законы памяти, основанные на метафоре и метонимии. Так, Jakobson писал: «Существуют стихи метонимической текстуры и прозаические повествования, пересыпанные метафорами (яркий образец — проза Белого), но, несомненно, самое тесное и глубокое родство связывает стих с метафорой, а прозу с метонимией. <...> Ассоциации по смежности тем более автономны, чем беднее проза непосредственным содержанием. Для метафоры линию наименьшего сопротивления представляет поэзия, для метонимии — такая проза, сюжет которой или ослаблен, или целиком отсутствует (первый случай мы найдем в новеллах Пастернака, второй — в “Охранной грамоте”)».⁹

Интересно, что Jakobson попытался наметить поэтологическую природу передачи сна: «Конкуренция между двумя механизмами

поведения — метафорическим и метонимическим — проявляется в любом символическом процессе, как внутриличностном, так и социальном. Так, в исследовании структуры снов решающий вопрос сводится к тому, на чем основаны символы сна и его временные последовательности — на смежности (фрейдовское метонимическое “замещение” и синекдохическое “сжатие”) или на сходстве (фрейдовские “тождество и символизм”). Принципы, лежащие в основе магических обрядов, были сведены Фрэзером к двум основным типам: заговоры, основанные на законе подобия (сходства), и заговоры, основанные на ассоциации смежности. <...> Поскольку каждое из обсуждаемых отношений (сходство и смежность) может проявляться на любом языковом уровне — морфемном, лексическом, синтаксическом и фразеологическом — и в любом из двух аспектов, тем самым создается впечатляющий диапазон разнообразных конфигураций. При этом может доминировать любой из двух гравитационных полюсов. В русской народной лирической песне, например, преобладают метафорические конструкции, а для героического эпоса более характерна линия метонимии.¹⁰ Исследователь один из первых заметил, что образы сна могут быть интерпретированы на разных основаниях. Нам показалось, что именно такой подход поможет раскрыть секреты произведений Кузмина, образная система которых не прозрачна, а построена на метонимических ассоциациях особого рода. О способе объяснения сновидческих текстов писал Н. И. Толстой: «Часть толкований снов основывается на метонимии — пространственно-временной или иной, например: песок или глина снятся — к смерти, к похоронам, т. е. к вырытой могиле <...> Рушник, полотно — к дороге, а часть на метафоре».¹¹ Какой способ кодирования снов характерен для Кузмина пока не ясно. Интересно, что в статье, посвященной образу сна у Блока, творчество Кузмина не рассматривается.¹²

Теоретические рассуждения Jakobsona могут служить лишь общей картиной развития тропов в художественном тексте. М. Л. Гаспаров провел тотальную проверку гипотезы Jakobsona, и результаты оказались впечатляющими (ср. анализ двух теорий¹³).

М. Л. Гаспаров сравнивает метафору и метонимию с субъективным и объективным способом описания мира, анализируя поэтический язык Маяковского: «Метафоры от “Облака” к “Ленину” убывают, метонимии — нарастают. Может быть, можно сказать:

это — та же разница между художественным миром субъективным, творимым, структурно организуемым по сквозному принципу внутреннего сходства, и художественным миром объективным, устоявшимся, с закрепившимися приметам внешней смежности». ¹⁴ Гаспаров уточняет выводы Якобсона, который приписывал Пастернаку метонимическую специфику, а Маяковскому — метафорическую.

Нас заинтересовал способ организации поэтического текста Кузмина с точки зрения использования метонимического переноса в разных видах стихов и в разные периоды творчества. Кузмин периода «Сетей» активно использует языковую метонимию, начиная с первого стихотворения — «Мои предки».

Метонимия создает связность на текстовом и метатекстовом уровне. Эта функция позволяет писателю именовать различные явления, предметы или персонажей не напрямую, а используя метонимический перенос, чтобы избежать тавтологии. Информативная функция разбираемого семантического приема, заключается в использовании метонимии для достижения меткости и лаконичности высказывания. К примеру, чтобы не давать полное описание конкретным действиям или явлениям, о которых автор пишет в тексте, он может сделать сокращенное обобщение этих действий или явлений. Для придания тексту наибольшей образности, наглядности, яркости существует изобразительная функция метонимии. Варьирования в обозначениях может придать тексту экспрессивность. Метонимия также может выполнять прагматическую функцию, если она вызывает у читателя определенные негативные или позитивные эмоции по отношению к какому-либо предмету или явлению.

Кузмин активно использует языковую метонимию. ¹⁵ Одна из самых распространенных форм метонимии — это обозначение целого по части в сфере соматических наименований.

Языковая метонимия представлена синекдохой, в которой тело человека репрезентирует самого человека (часть/орган тела — человек): «Где же руки, где же плечи...» (1906); «Увидишь — мы дети Божьи / У теплых родных колен...» (1915); «Я чувствую: четыре / Ноги, и все идут...» (7 ноября 1924).

Наименования парных органов метонимически заменяют словоформы в единственном числе. Например, словоформа глаз в единственном числе может представлять человека как носителя

какой-либо функции, в данном случае — видеть и знать (часть/орган тела — функция органа, способность человека): «Розы любви расцветающие видит глаз...» (1908); «И бесслезен стал мой зрящий глаз...» (1908); «...не заблистает глаз...» (1908–1909); «Карий глаз и персик щек, светлый локон...» (1908); «...смотря на глаз лукавый. Карий твой глаз...» (1908); «Что калека. Я на солнце правлю глаз...» (1908); «Будь верен, глаз мой. Не смотри!» (1908–1910); «Но так пленителен твой глаз зеленоватый...» (1911); «Как матадоры красным глаз щечочут...» (1916); «Стекло блестит, сверкает глаз...» (1924).

Похожий механизм работает и с существительным «рука»: «...ослабели ли наши руки» (1922) (о способности работать). Но вот следующий контекст: «Я рукой колени слышу...» (1911) — расширяет функции руки — работать, трогать до слышать, здесь, скорее всего — в значении «чувствовать».

Метонимия как семантический прием выполняет функцию языковой экономии. Так использование различных онимов (антропонимов, топонимов и др.) автоматически сокращает текст, в котором надо было бы подробно объяснять, например, из какого произведения и какого автора героиня с именем Лукреция или Дон Жуан: «Ищу тебя, моя жар-птица. / Как некий новый Дон Жуан <...> Вид добродетельных Лукреций...» (1913). В использовании этого приема есть и элемент загадки и создания второго и третьего — многомерного — значения и интерпретации произведения. Создание глубины текста — одна из важных сторон введения в произведения имен собственных в том числе и в переносных метонимических значениях.

Некоторые книги Кузмина становятся текстами «для своих», так как читатель должен иметь один горизонт понимания с автором, чтобы представить и использовать знания метонимических сдвигов. В стихотворении, озаглавленном «Балет (картина С. Судейкина)», мы находим отсылку к французскому живописцу XVIII века Антуану Ватто: «О царство милое балета, / Тебя любил старик Ватто!» (1912). Таким образом Кузмин метонимически (по тематическому сходству) соотносит творчество современника Судейкина с работами французского классика.

Поэтический словник Кузмина перенасыщен именами собственными. В тексте и в заглавиях, а также подзаголовках стихотворений встречаются имена писателей: Данте Алигьери, Андерсен, Апулей,

Ауслендер, Верлен, Вергилий, Вольтер, Гейне, Гете, Гомер, Гольдони, Гонкур, Гофман, Гоцци, Зноско-Боровский, Казотт, Крылов, Лермонтов, Манн, Рэнбо, Пушкин, Тассо, Шекспир; живописцев: Бердсли, Брюллов, Ватто, Гоген, Сапунов, Судейкин, Ходовецкий; композиторов: Берлиоз, Вебер, Дебюсси, Лекок, Маркалю, Моцарт, Россини, Чимароза.

Культурологический потенциал онимов вмещает в себя и историю создания произведений, и сюжеты, и героев, и интерпретации текстов и музыкальных произведений. Основная метонимическая формула имен собственных — «автор — произведение/произведения автора»; «автор — место работы/жизни»; «автор — герои произведений автора» как раз и служат свертыванию, минимизации языковых затрат, но расширяют поле читательского восприятия: «От северных безумств на родину Гольдони...» (1907); «Когда призыв я слышу нежный / То Моцарта, то Дебюсси... (1916); «Ведь это из Гейне что-то / А Гейне я не люблю...» (1916); «Я знаю, что был Гомер...» (1917); «Тараторит Чимароза...» (1920); «Он — Пушкин, и бессмертен он!» (1921); «...где были Гофман, Моцарт и Ходовецкий» (1922).

Иногда Кузмин избегает метонимической компрессии, указывая не только автора произведения, но и жанр, в котором автор работал: «...и, прочитав рассказ Апулея...» (1905–1908), «...прочеть Жюль Верна том-другой...» (1914); или содержит намек на профессию носителя имени: «Красавица, как полотно Брюллова...» (1927); или характерный образ: «...(еще Верлен сравнивал душу с пейзажем)...» (1913). А иногда фамилия художника никак не подкрепляется контекстом: «Приходите завтра, приходите с Сапуновым...» (1906–1907). Читателю текста может ничего не говорить фамилия «Сапунов», но знаток серебряного века поймет, что речь идет о Н. Н. Сапунове (1880–1912) русском живописце и театральном художнике, трагически погибшем в 1912 году.

Особенно перенасыщена онимами литературно-музыкальная сюита Кузмина «Лесок» (1922). Поэтика литературно-музыкальной сюиты Кузмина «Лесок» лежит на пересечении как минимум четырех культурных кодов: поэтического (так как часть текста написана стихом), прозаического (так как стихи чередуются с объяснительной прозой), музыкального (так как произведение имеет музыкальное со-

провожение как инструментальное, так и вокальное), пантомимного (так как текст включает в себя описание коротких представлений). Художественно-культурное пространство литературно-музыкальной сюиты Кузмина захватывает эпохи от Апулея до Шекспира, от Канта, Гофмана до Шоберга. Она имеет три части, которые так и называются: Шекспировский лесок, Гофмановский лесок, Апулеевский лесок. Кузмин описывает сюжетные линии произведений этих авторов. Он выбирает тексты, описывающие любовные истории, которые заканчиваются трагедией: Ромео и Джульетта; Гретхен и Фауст; Венера и Адонис. То есть выстраивает метонимические связи произведений, исходя из близости сюжета. Мы считаем, что метонимия становится в данном произведении главным текстообразующим фактором.

По законам своей капризной памяти Кузмин использовал в одном семиотическом пространстве разные виды имен собственных: это антропонимы (личные имена людей), топонимы (географические названия), этнонимы (названия народов), зоонимы (клички животных), космонимы (названия взеземных объектов), теонимы (названия мифических существ, божеств) и др.

За каждым именем собственным стоит своя культурная история. Имена писателей: Шекспир, Апулей, Гофман, Жорж Санд; композиторы: Шуман, Бах, Моцарт; музыканты: Крейслер; военные и государственные деятели: Наполеон; мифологические персонажи: Лаокоон (Λαοκόων), Прометей (Προμηθεύς); герои музыкальных и художественных произведений: осел Луций; актеры: Вилли Хьюз, Чарли Чаплин.

Кузмин использует имена героев известных произведений, но выстраивает свой сюжет: «Венера сдерживает Адониса. Она — не Венера Ботичелли, не Вилли, а рыжая женщина с молочным телом, розы ее лиловаты, шея — мягка, и ноги, не привыкшие, не как у Дианы, ходить по земле. Даже в лесу лежит она на низком диване, разбросав простыни и пуховые подушки, и полными, без мускулов, руками обнимает Адониса, путаясь ногами в сиреневом покрывале неловко и жалко.

— Поздно! Взошла звезда, моя звезда! Ляг, мальчик, ляг мне на груди, которые слаще малины.

— Рог трубит, фокс-терьеры лают, запахло землей и мохом. Мне тут жарко и тесно в постели. Прощай, я вернусь!».¹⁶

Для описания охоты Адониса Кузмин совмещает похожие события, происходящие в разные эпохи. Это антиисторическое изложение имеет метонимическую подоплеку, так как в сознании автора является ассоциацией по смежности. Прошлое сравнивается с настоящим, создается параллельная история: «Рожки хриплы, но веселы. Собаки рыщут. Охотничья песенка скоро будет похожа на “Типперери”. Лицо у Адониса вроде лорда Пэмброка или молодого Дугласа, может быть, простого браконьера на земле этих лордов. Оно будет сниться Бердсли. Он откидывает волосы и резв, как школьник, вырвавшийся из школы. Кабан ничего не понимает ни в любви, ни в искусстве, ни в красоте. А, может быть, его привлекает изогнутое, круглое бедро молодого человека. Как раз в это место направлен удар его клыков. Может быть, он кое-что понимает».¹⁷

Место действия Гофмановского леска — садик в Кенигсберге. В этой части Кузмин использует локусы и имена героев Гофмана, Гете и других немецких деятелей культуры и искусства. Роман Гофмана «Житейские воззрения Кота Мурра» вкупе с фрагментами биографии капельмейстера Иоганнеса Крейсlera, случайно уцелевшими в макулатурных листках (1819–1821), Кузмин знал с гимназической скамьи.

Апулеевский лесок, мотивы которого восходят к роману Апулея «Метаморфозы», также имеет «кубистическую природу».

В Гофмановский лесок внедряется ироническое и антиутопическое описание современной политической обстановки: «Вот и рай! Три таблицы: обязанности, потребности и понятия. Всё ясно, как расписание поездов. Весь земной шар — интернат или исправительное заведение. Все одного возраста и пола. Красок — нет, звуков, света — тоже. Питаются пилюлями. Депутации к Фаусту. Вдруг рёв паровозных сирен. Ослепительный свет! Страшный суд. Все закрывают глаза, но никуда не проваливаются.

То же расписание поездов, тот же интернат. Вы уже в аду, дети мои! Если бы лица могли что-нибудь выражать, они выразили бы такую муку, перед которой муки Лаокоона и Прометея — детские игрушки».¹⁸

Каждая из частей произведения содержит описание или упоминание произведения изобразительного искусства. Так что к изобразительного ряду Божерянова присоединяются тексты известных

картин разных времен и народов. Шекспировский лесок: картина «Рождение Венеры» (ок. 1483–1484) Сандро Боттичелли; графика английского художника Бердсли (Бердслей) Обри; Даниэль Ходовецкий — польский и немецкий художник-график (ср. стихотворение Кузмина «Ходовецкий», 1916). Гофмановский лесок: Константин Сомов — живописец, член «Мира искусства»; близкий друг Кузмина; Мисс — псевдоним художницы-графика А. В. Ремизовой. Апулеевский лесок: Беноццо Гоццоли — итальянский живописец (фреска «Шествие волхвов» (1459).

Отличие метонимии от сравнения заключается в том, что она убирает все сопутствующие признаки и выделяет основной. Ю. М. Лотман определяет акт метонимии как «выделение существенно-специфического и элиминирование несущественного».¹⁹

Именно так — для выделения существенного — Кузмин использует в своем творчестве метонимию. Как мы уже сказали, высоким метонимическим потенциалом обладают имена собственные. В одном тексте могут использоваться онимы, принадлежащие к разным классам, но всякий раз они будут требовать от читателя выстраивать метонимические ассоциации.

Читаю ли я «Блор и Баншефлор»,
Брожу ль за Дантом по ступням ада,
Иль Монтеверди, смелых душ отрада,
Меня пленяет, как нездешний хор.

Плетет ли свой причудливый узор
Любви и подвигов Шехерзада,....

Эроса торс, подростки Боттичелли
Иль красота мелькнувшего лица...²⁰
(1904–1905)

Смотрелся в серые очи,
Что милее мне были
Таис, Клеопатр и Антиноев?...²¹
(Из «Александрийских песен», 1904–1905)

Исследователи узуса говорят о том, что метонимия может соотноситься только с миром вещей и объектов. «Интерес к метонимии, — пишет Е. В. Падучева, — это следствие обращения лингвистов к связям между высказыванием говорящего и (воспринимаемой и

осознаваемой им) действительности: связи по смежности существуют не между смыслами, а в действительности». ²² Кузмин выстраивает метонимические связи и между смыслами, которые формируются в сознании человека. Для интерпретации таких текстов важен общий горизонт понимания читателя и автора. Имена собственные становятся таким паролем.

Метонимическими ассоциациями можно подкрепить и наличие у поэтики Кузмина тенденции к разговорности и прозаизации.

Мир, описываемый поэтом, разворачивается перед глазами читателя без опоры на реалии времени написания. Интимный и задушевный стиль Кузмина располагает к себе читателя, но требует дополнительной работы по доставанию смысла, именно не достраивания, а извлечения. Так в стихотворении «Каждый вечер я смотрю с обрывов ...» определения пароходов: «Каменский, Волжский или Любимов» оказались наименованиями компаний, которым принадлежат суда: Любимова, братьев Каменских и «По Волге» 1843 года. ²³ Соответственно имена собственные метонимически представляли пароходные компании:

Каждый вечер я смотрю с обрывов
На блестящую вдали поверхность вод;
Замечаю, какой бежит пароход:
Солнце стало совсем уж низко.
И пристально смотрю я всегда,
Есть ли над колесом звезда,
Когда пароход проходит близко.
Если нет звезды — значит, почтовый,
Может письма мне привезти. ²⁴

Исследователи выделяют различные типы метонимии. На одном полюсе деления: регулярные метонимические схемы (например, дерево — плод этого дерева), на другом — окказиональные/дискурсивные/живые/событийные). Так Горбаневский замечает: «К событийной метонимии отнесем вторичные значения топонимов, названия различных артефактов. История государств, отдельных городов, артефактов порождает событийную метонимию, обязательно связанную со временем, факультативно — с топосом. Событий вне времени не бывает. Событийную метонимию широко использовали Блок, Есенин, Багрицкий». ²⁵

Мы считаем, что в художественном тексте могут использоваться различные способы развития значения слов, в том числе встречаются примеры и регулярных метонимических переносов (отраженных в толковых словарях русского языка), и окказиональных. Последние примеры метонимии мы называем текстовыми. Они появляются в индивидуальном стиле автора, переходят из одного произведения в другое, создают сеть объективных для данного автора метонимических связей явлений внешнего мира и внутренней жизни. В частности, такой подход позволяет объяснить многие темные стихи Кузмина, которые требуют специального «реального» комментария. В принципе, можно читать стихи и без комментариев, они без этого не становятся хуже. А смысл стиха развертывается последовательно, как захват объектов, попадающих в поле зрения и поле воображения автора.

У Кузмина текстовая метонимия может быть связана логической цепочкой: «...и редкие огни неспящих окн» (1906). Если в окне горит огонь, значит в комнате люди не спят, состояние человека переносится на окно, которое становится индексальным знаком: «И руку жмут бездушными руками...» (1906–1907). Бездушные руки — это такие руки, которые принадлежат бездушным людям. Синекдоха: часть — целое (часть/орган тела — человек). Признак человека переносится на орган — руки.

К регулярным метонимическим переносам относятся многие примеры из книги «Сети».

Первое стихотворение цикла «Любовь этого лета» — «Где слог найду, чтоб описать прогулку...» содержит несколько примеров переноса. «Слог», «перо» — эти слова метонимически представляют манеру письма. В Толковом словаре под редакцией Ушакова выделяются два значения этих слов: «Слог 1. Звук или сочетание звуков в слове <...> 2. Стиль, манера писать или говорить <...>»;²⁶ «Перо 1. Роговое наковое образование у птиц <...> 5. перен. <...> Та или иная писательская манера <...>».²⁷ В первой строфе находим пример метонимического переноса по модели: материал — стиль: Где слог, чтоб описать прогулку — «Стиль, манера писать или говорить, излагать свои мысли», инструмент — письмо: Иль Мариво капризное перо — «Та или иная писательская манера»: ср. «Ломает чернь неблагодарна / Поэта славное перо...» (1913). Перо — материал для письма — результат письма — творчество.

Во второй строфе стихотворения используется соматическая синекдоха: часть — целое. Взор, нос и губы создают портрет любимого человека. Как оказывается, друзья Кузмина однозначно соотносили это метонимическое описание с П. К. Масловым: «...он <Маслов> такой же, как и прежде. И нос Пьеро, и лукавые глаза, и сочный рот — все на месте» (письмо В. Ф. Нувеля).²⁸

Именно так автор дает описание своих возлюбленных и дальше: «Где же руки, где же плечи, / Где ж прерывистые речи / И любимые уста?...» (1906); «Успокойся, друг мой, скоро / ты увидишь нежность взора, / Отдохнешь от скучных мук / В сладких ласках прежних рук...» (1906).

В цикле «Мудрая встреча» в стихотворении «О, плакальщики дней минувших...» появляется текстовая метонимия: «Искатели сокровищ потонувших, — / Вы ждете трепетно трубы?» (1907). Здесь лексема труба указывает на текст Библии, где описываются события при воскрешении мертвых.

В цикле «Пальцы дней» из книги «Форель разбивает лед» также используется текстовая метонимия. Перечисляются атрибуты еврейской культуры (щука, чеснок): «О, елка, о, ребята. / О, щука, о, чеснок» (1925).

Отличным примером текстовой метонимии становятся стихотворения из цикла «Прерванная повесть», книга «Сети»: «Счастливым день», «Мечты о Москве», «Утешение». В этих произведениях автор выделяет особенный атрибут любимого человека — «голландская шапка». Именно она замещает потерянного друга: «Я жалкой радостью себя утешу, / Купив такую ж шапку, как у Вас; / Ее на вешалку, вздохнув, повешу / И вспоминать Вас буду каждый раз». Шапка для лирического героя стихов становится фетишем. Такой наивный способ остаться с любимым человеком как нельзя лучше комментирует «детскость» и открытость чувств, характерных для самого Кузмина.

Некоторые тексты Кузмина разрабатывают поэтику метонимии от начала до конца. Так, стихотворение «Мои предки» почти полностью построена на ассоциациях по смежности:

и вот вы кричите сотнями голосов,
погибшие, но живые,
во мне: последнем, бедном,
но имеющем язык за вас,

и каждая капля крови
близка вам,
слышит вас,
любит вас²⁹

<курсив мой. — А. Г.>

Метонимии: *иметь язык за вас* («язык» здесь метонимически обозначает: «Способность говорить, выражать словесно свои мысли, речь»). Капля крови — метонимия: «единокровное родство».

Синекдоха также встречается в текстах достаточно часто. При чем человека может представлять не только орган / часть тела, но и часть одежды. Здесь — золотой узор твоих сандалий:

Если б я был твоим рабом последним,
сидел бы я в подземельи
и видел бы раз в год или два года
золотой узор твоих сандалий,
когда ты случайно мимо темниц проходишь,
и стал бы
счастливей всех живущих в Египте.³⁰

<курсив мой. — А. Г.>

Метонимические ассоциации могут выполнять функцию загадки. Первые буквы слов становятся заменителями самих слов.

Одна блестит желанная награда:
Чтоб *А* и *Б* задумались на миг,
Не о строках моих, простых и бедных,
Где я неловко ставлю робкий стих
В ряды метафор суетных и бледных,
Не о любви, что светит через них.
А чтоб не говорить, что мы лукавим,
Меж *А* и *Б* мы букву *Д* поставим.³¹

<курсив мой. — А. Г.>

Встречаются языковые метонимические переносы по типу: музыкальный инструмент — звуки инструмента:

Слушать флейты и бубны
И смотреть на яркие звезды...³²
(Из «Александрийских песен», 1904–1905)

И повести о золотом осле,
столь дорогой мне,
смеху Вафилла кудрявого.
Смердиса пенью,
лирам и флейтам
внимаю я равнодушно...³³
(Из «Александрийских песен», 1904–1905)

Музыкальный термин H-dur — название тональности — характер музыки: мажорная тональность «си мажор» («Смотр», февраль 1925).

Пока идут... О, катер Мурр,
Johannisberger Kabinett!
Лак пролит на скользящий свет, —
И желтым хлынул с лип H-dur.³⁴

И текстовая метонимия:

По шахте катится, крутясь, граната.
Курган Малахов, взрывы и восторг.³⁵
(Октябрь 1924)

— Курган Малахов — метонимия Крымской войны. Тип метонимии: Место — событие.

В свою очередь становится метонимией и метафорой в стихотворении географическое наименование — Сибирь.

О чем кричат и знают петухи
Из курной тьмы?
Что знаменуют темные стихи,
Что знаем мы?
За горизонтом двинулась заря,
Душа слепая ждет поводыря.
Медиумически синей, Сибирь!
Утробный звон...
Спалили небо перец и инбирь,
Белесый сон...
Морозное питье, мой капитан!
Невнятный дар устам судьбою дан.
На сердце положи, закрой глаза.
Баю, баю!
И радужно расправит стрекоза

Любовь мою.
Не ломкий лед, а звонкое вино
Летучим пало золотом на дно.
(Декабрь 1924)³⁶

Имена собственные — географические наименования:

Прспите, лучше, Молли, до полудня.
Быть может, вам приснится берег Темзы
И хмелем увитой родимый дом...
(«Переселенцы», апрель 1926)³⁷

Прямая дорога в Удельную,
Если правду заговорю.
(«Золотая Елена по лестнице...», ноябрь 1926)³⁸

Удельная — название психиатрической клиники.

«После упразднения Удельного училища часть его бывшей территории отошла под полотно сооружавшейся Финляндской железной дороги, юго-западный участок бывшего Удельного училища отводился Царскосельскому скаковому обществу под ипподром, на остальной части территории Удельное ведомство устроило ухоженный парк, получивший название Удельного.

Сами здания училища были отданы под Временную загородную больницу, а через 15 лет в них обосновалась городская больница Св. Пантелеймона для хронических душевнобольных. Севернее больницы в 1870 г. по изволению наследника цесаревича Александра Александровича (будущего Александра III) началось строительство Дома призрения душевнобольных, названного в его честь. Ныне все эти постройки находятся на территории психиатрической больницы им. И. И. Скворцова-Степанова».³⁹

Богатая смысловая структура имен собственных, их эмоциональная и культурная значимость формируются за счет их коннотативных признаков. Актуализация коннотативных признаков имен собственных приводит к семантической деривации имен собственных и их использованию как средства вторичной номинации.

Ты слышишь ветер? Солнце и февраль!
Зеленый рай, Тристанов Irish boy!
Крестильным звоном задрожал хрусталь...
Ленивых тополей теперь не жаль:
Взвился пузатый парус над тобой.⁴⁰

В стихотворении «Сны» (1920) Кузмин использует текстовые метонимии, которые требуют объяснения.

— Спишь ли? — Сплю; а ты? — Молчи!
— Что там видно с каланчи?
— *Византийская парча*
Ниспадает со плеча.
— Слышишь? — *Сквозь густую лень*
Звонко белый ржет олень.
И зелена, и вольна,
Мнет волокна льна волна!
— Видишь? — *Вижу: вымпела*
Нам мадонна привела.
Корабли, корабли
Из далекой из земли!
На высокое крыльцо
Покажи свое лицо.
Чтоб сподобиться венца,
Удостоиться конца,
Золотое брось кольцо.⁴¹
<курсив мой. — А. Г.>

Стихотворение построено на причудливом соединении образов, которые опираются на реальные объекты итальянского города.

Каланча — Кампанила собора Святого Марка — отдельно стоящая колокольная башня (кампанила) высотой 98,6 метров при соборе Святого Марка в Венеции.

Сквозь густую лень
Звонко белый ржет олень.⁴²

Великомученик Евстафий считается покровителем охотников. По легенде он решил стать христианином во время охоты, когда увидел, что на рогах преследуемого им оленя появился образ Христа.

Византийская парча: в Византии, как и в других средневековых культурах, одежда служила средством обозначения положения носителя в социальной иерархии. Соответственно схема метонимии: одежда — носитель одежды.

Необычно по организации тропов стихотворение «По черной радуге мушиного крыла...» (1921). В нем звук становится метонимической заменой тактильного ощущения воды.

По черной радуге мушиного крыла
Бессмертье щедрое душа моя открыла.
Напрасно кружится немолчная пчела, —
От праздничных молитв меня не отучила.

Медлительно плыву от плавней влажных снов.
Родные пастбища впервые вижу снова,
И прежний ветерок пленителен и нов.
Сквозь сумрачный узор сине яснит основа.

В слезах расплавился злаченный небосклон,
Выздоровления не вычерпано лоно.
Средь небывалых рощ сияет Геликон
И нежной розой зорь аврорится икона!⁴³
<курсив мой. — А. Г.>

Первая строфа содержит образ мушиного крыла. Как будто под микроскопом. Первая паронимическая пара: *черная радуга* вырастает в целый ряд паронимов. Звук становится ведущим. Радуга не бывает черной, это противоречит реальному миру, но воображаемому миру и душе лирического героя соответствует.

Муха — насекомое с крыльями, которое тоже может стать символом души, как во второй строке возникающий образ *пчелы*. «В орфическом учении пчёлы были воплощением души»⁴⁴. Пчелы и их мед становятся атрибутами поэтического творчества⁴⁵.

Весь стих построен на сопоставлении и противопоставлении дрожащего звука *p* и сонорного тоже звонкого *л*: первая строфа: 9:5; вторая строфа 5:5; третья строфа: 8:8. Это не просто конфликт мягкого и твердого, это намечающийся конфликт души и тела.

Поэтический текст выстраивается по двум осям: вертикальной и горизонтальной. Горизонтальные связи слов построены у поэта по принципу сцепления звуков. Звукобуквенные связи оказываются важнее, чем семантические.

Подобрать ключ к стиху помогает вертикальный контекст — рифмы парные: *крыла — открыла — пчела — отучила*.

А также внутренние глубокие межстрочные звуковые повторы: *мушиного — душа; немолчная — молитв*.

Во второй строфе рифмы перекрестные: *снов — снова — нов — основа*. Глубокие повторы внутрискрочные: *медлительно плыву от*

плавней влажных снов — строка как будто пропитана влажными звуками.

Медленные движения в воде. Читатель будто ощущает сопротивление водного пространства. Лексема сон поддерживает повторяемость ощущений и одновременно их новизну: *снова* — *основа* — *нов*.

Формально последний случай подходит под определение паронимической аттракции, а первая строка носит смешанный характер. Синтагматические связи строятся не только на синтаксисе, но и на взаимодействии звуков.

Третья строфа подхватывает водную тему второй, но переносит читателя в небесное пространство: «В *слезах* расправился *злаченный небосклон*...».

Глубокие звуковые повторы внутри строки связывают корни: слез-, злач-, склон-.

Небо объединяет идею творчества — гора Геликон (гора муз).

Звуковая магия сближает лексически несвязанные слова: *лоно выздоровления*.

Последняя строка строфы также является сплетением звуков и даже включает *палиндромические* сочетания: *розой* — *зорь*.

Аврориться — неологизм, созданные на базе имени собственного.

Так, окказиональный глагол «*аврориться*» концентрирует высокое воодушевление, упоенность и восторженность. Аврора — богиня утренней зари, образ, метонимически синонимичный состоянию души лирического героя, находящегося в состоянии соприкосновения с вечным и бессмертным, переживающего «выздоровление» души, открытой откровению. Эта потенциальная метафора «утра новой жизни» заключена в окказиональное новообразование, которое, в свою очередь, помещено в сильную позицию текста, *выражая смысловую доминанту* всего стихотворения.

В подтексте всего стихотворения находится мифологема творчества, которая может быть прочитана только в конце стиха. Ключевое слово — Геликон.

Согласно греческой мифологии, на горе Геликон находились священные для муз родники. По легенде, источник возник от удара копыта Пегаса по камню. Также на Геликоне находится родник, в который смотрелся Нарцисс. Геликон был обителью муз.

Итак, данное стихотворение цикла является поэтическим комментарием к греческому мифу, связывающему гору, воду, музыку, творчество и сон. Очищающая сила которого созвучна в прямом и переносном смысле катарсису — выздоровлению.

Таким образом, нам кажется важным отметить метонимическую поэтику Кузмина, которая опирается не только на языковые общепринятые модели переноса наименования на основе смежности явлений, но использует текстовые ассоциации, которые опираются на метонимию онимов разных классов. Метонимический принцип построения текста может объяснить сложность интерпретации многих произведений Кузмина. Так как ассоциации по смежности в его текстах часто построены не только на реальных связях объектов, но и воображаемых. А метонимия захватывает не только лексический уровень стиха, но и звуковой.

¹ Арутюнова Н. Д. Метонимия // Лингвистический энциклопедический словарь. М., 1990. С. 300–301.

² Жирмунский В. М. Задачи поэтики // Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977. С. 28.

³ Там же. С. 206.

⁴ Там же. С. 44.

⁵ Марков В. О свободе в поэзии: статьи, эссе, разное. СПб, 1994. С. 37

⁶ Жирмунский В. М. Задачи поэтики. С. 42–47.

⁷ Там же. С. 27.

⁸ Там же. С. 385.

⁹ Якобсон Р. О. Заметки о прозе поэта Пастернака // Якобсон Р. Работы по поэтике. М., 1987. С. 324–338.

¹⁰ Якобсон Р. О. Два аспекта языка и два типа афатических нарушений // Теория метафоры. М., 1990. С. 110–132.

¹¹ Толстой Н. И. Славянские народные толкования снов и их мифологическая основа. // Сон — семиотическое окно. XXVI-е Випперовские чтения. М., 1993. С. 89–95.

¹² Тименчик Р., Топоров В. Н., Цивьян Т. В. Сны Блока и «петербургский текст» начала XX века. // Тезисы I Всесоюзной конференции «Творчество А. Блока и русская культура XX века. Тарту, 1985. С. 129–135.

¹³ Падучева Е. В. Динамические модели в семантике лексики. М., 2004. С. 168–169.

¹⁴ Гаспаров М. Л. Владимир Маяковский // Очерки истории языка русской поэзии XX века: Опыт описания идиостилей. М., 1995.

¹⁵ «Регулярность — отличительная черта метонимических переносов», считает Ю. Д. Апресян (Апресян Ю. Д. Избранные труды. Том I. Лексическая семантика: 2-е изд., испр. и доп. М., 1995. С. 190). Исследователь приводит модели метонимического переноса. Там же. С. 193–203

¹⁶ Кузмин М. Стихотворения. Из переписки / Сост., вступ. ст., подгот. текста и примеч. Н. А. Богомолова; науч. ред. А. В. Гик. М., 2006. С. 99.

¹⁷ Там же. С. 99–100.

¹⁸ Там же. С. 108.

¹⁹ Лотман Ю. М. Семиотическая школа. М., 1994. С. 183.

²⁰ Кузмин М. Стихотворения / Вступ. ст., сост., подгот. текста и примеч. Н. А. Богомолова. СПб., 1996. С. 609.

²¹ Там же. С. 615.

²² Падучева Е. В. Семантические исследования. Семантика времени и вида в русском языке. Семантика нарратива. М., 2000. С. 241.

²³ Нехотин В. В. Из реального комментария к стихотворениям М. А. Кузмина // De visu. 1994. № 1/2. С. 95–96.

²⁴ Кузмин М. Стихотворения. С. 63.

²⁵ Голованевский А. Л. Поэтическая метонимия как тип лексического значения и его отражение в лексикографической практике // Вестник Волгоградского государственного университета. Серия 2. Языкознание. 2018. Т. 17. № 3. С. 205.

²⁶ Толковый словарь русского языка. / Под редакцией Д. Н. Ушакова. В 4-х т. М., 1935–1940. Т. IV. С. 274.

²⁷ Там же. Т. III. С. 233.

²⁸ Кузмин М. Стихотворения. С. 690.

²⁹ Там же. С. 58.

³⁰ Там же. С. 114.

³¹ Там же. С. 608–609.

³² Там же. С. 616.

³³ Там же. С. 617.

³⁴ Там же. С. 668.

³⁵ Там же. С. 666.

³⁶ Там же. С. 667–668.

³⁷ Там же. С. 672–673.

³⁸ Там же. С. 674.

³⁹ Глезеров С. Е. Исторические районы Петербурга. Изд. 2-е, испр. и доп. СПб, 2005. С. 186–190.

⁴⁰ Кузмин М. Стихотворения. С. 520.

⁴¹ Там же. С. 446.

⁴² Там же. С. 446.

⁴³ Там же. С. 478.

⁴⁴ Пинаев С. М. Философско-эзотерический контекст венка сонетов М. А. Волошина «Corona Astralis» // Вестник ТвГУ. Серия «Филология». 2014. № 3. С. 118.

⁴⁵ Ср. утверждение Нильса Нильссона «В греческой и римской поэзии поэты часто сравниваются или сравнивают себя с пчелами» (цит. по: Тарановский К. Пчелы и осы. Мандельштам и Вячеслав Иванов // Тарановский К. О поэзии и поэтике / Сост. М. Л. Гаспаров. М., 2000. С. 126).