

## ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ФУНКЦИОНИРОВАНИЕ ПОЭТИЧЕСКОГО ДИСКУРСА

*Н.В.Монгилева*

Костанай, Республика Казахстан

*Summary:* The article reveals the problems of aesthetic functioning and the value of poetic style. The concept of «discourse» is put in concrete terms; it is represented as the complex process of communication through art, where the work is the link connecting the aesthetic activity of the author (producer) and the interpreter (recipient). The meanings of interpreter enrich and supplement the semantic space of art fiction.

Поэтический дискурс, представляющий собой диалектическое взаимодействие составляющих «автор – текст» и «читатель – текст», является эстетически значимой и функционально организованной структурой, характеризующейся понятиями поэтической и эстетической функций. Поэтическая функция структурирует все уровни поэтического текста согласно принципам параллелизма и нарушения параллелизма: от метрического, фонетического, лексического, грамматического, синтаксического до уровня образных соответствий.

Эстетическая функция не имеет подобных механизмов и воплощается с помощью законченной системы художественного отображения в рамках целого произведения, делая его фактом искусства. Именно эстетическая функция представляет поэтический дискурс как промежуточный знак между автором и читателем, то есть как единицу поэтической коммуникации, так как постоянное взаимодействие смысла произведения с сознанием читателя и есть суть эстетического функционирования. Так, по словам А.А.Потебни, произведения живут не ради своего буквального смысла, а ради смысла, который может быть в них вложен [Потебня 1990].

С помощью художественных приемов отображения действительности автор вкладывает в произведение актуально важный для него смысл, делая каждый элемент дискурса реализатором интенции, то есть эстетически значимым. В дискурсе (процессе освоения текста читательским сознанием) текст приобретает осмысленность, читатель извлекает дополнительные смыслы, воспринимая форму произведения, «переживая ее эстетически» [Бахтин 1979].

Читатель стремится в процессе освоения текста к адекватности авторскому замыслу, но никогда не достигает ее, дополняя своими интерпретациями эстетический потенциал текста.

Данное предположение доказуемо тем, что всякое произведение искусства рассматривается психологом как система раздражителей, сознательно и преднамеренно организованных с таким расчетом, чтобы вызвать эстетическую реакцию [Выготский 1998: 26]. Проводя анализ какого-либо факта произведения, вызывающего функциональную реакцию, исследователь воссоздает черты эстетической реакции. Этот метод, по мнению

Л.С.Выготского, гарантирует и достаточную объективность получаемых результатов и всей системы исследования, потому что исходит из твердых, объективно учитываемых фактов.

Существуют исследования, доказывающие возможность сходных механизмов порождения и понимания речевого сообщения. Так, определяя речевую деятельность как активный, целенаправленный, мотивированный, предметный (содержательный) процесс, И.А.Зимняя сближает процессы выдачи и приема сформированной и сформулированной посредством языка мысли (волеизъявления, выражения чувств) [Зимняя 2001: 51]. Доказывая принципиальную возможность адекватного понимания «авторского содержания» художественного текста, многие исследователи [Апухтин 1977; Кузьменко-Наумова 1980] также делают вывод о наличии сходных механизмов восприятия и порождения речи. Целенаправленная организация структуры текста активно изменяет структуру информационного потока, повышает уровень сознательного внутреннего контроля реципиента, блокируя постороннюю информацию, сходную по смысловой значимости, направляя поток смысловых эквивалентных замен в русло знаковых структур, находящихся в фокусе восприятия [Кузьменко-Наумова 1980].

Однако восприятие художественного (поэтического) текста не может точно соответствовать процессу его порождения. В силу специфики эстетической речевой деятельности можно говорить лишь о степени адекватности этих процессов.

Восприятие объекта искусства, по словам А.А.Леонтьева, предполагает бессознательную поисковую деятельность, в ходе которой читатель синтезирует из отдельных характеристик не просто изображение, а изображение, отягощенное личностным смыслом автора, что требует развития эмоционально-волевых, мотивационных и других аспектов личности читателя [Леонтьев 1997: 200].

Мотивационные процессы, направляя эстетическую речевую деятельность автора, формируют индивидуальные эмоции, которые отражаются в тексте, по мнению В.А.Пищальниковой, эстетизированной доминантой эмоцией [Пищальникова 1999]. Реципиент воспринимает в художественном тексте систему ведущих и производных эстетизированных эмоций. Ведущая эмоция, фиксированная в художественном тексте, выявляется для реципиента через ее мотивированную акцентуацию в речевых действиях как эмоциональная доминанта того или иного художественного текста. Производные авторские эмоции воспринимаются реципиентом как модификации доминантной эстетизированной эмоции текста. Реципиент воспринимает субъективный мир автора, эстетизированный и репрезентируемый языковыми выражениями, объединенными доминантной эстетизированной эмоцией. В.А.Пищальникова подчеркивает, что содержательный аспект эстетизированной эмоции выявляется при анализе структурных отношений элементов поэтического текста [Пищальникова 1996].

Суггестивный характер эстетизированной эмоции определяется особенностью эмоций, которые не являются психическим отражением самой предметной деятельности, а выполняют роль внутренних сигналов, отражающих оценочное личностное отношение субъекта к складывающимся

или возможным ситуациям, к своей деятельности и к своим проявлениям в них. Исследуя влияние аффективных факторов на структуру мыслительной деятельности, Ю.Е.Виноградов указал на невозможность правильного решения субъективно сложных мыслительных задач без эмоциональной мотивации и активации компонентов деятельности. Эмоциональная активация проявляется в том, что в поисковую деятельность включаются только элементы, взаимодействующие с эмоционально закрепленными, причем это включение регламентируется общим замыслом решения [Виноградов 1980: 54]. Следовательно, в интерпретации авторского содержания участвуют только те элементы, которые структурированы в соответствии с эстетическими задачами автора, в том числе в соответствии с выраженной в тексте эстетизированной эмоцией.

Таким образом, вслед за В.А.Пищальниковой, мы выделяем следующие особенности эстетической речевой деятельности (ЭРД): а) она возникает из потребности, предмет которой – сам процесс деятельности, б) целевой доминантой ЭРД является адекватная репрезентация личностных смыслов, в) содержание ЭРД существует для реципиента как совокупность его личностных смыслов, актуализированных и регулируемых поэтическим текстом, г) действием ЭРД является акт репрезентации смысла языковым выражением, д) система взаимоотношений языковых выражений – репрезентаторов личностных смыслов – выявляет для реципиента смыслы поэтического текста, е) условия осуществления ЭРД отражаются превращенно в структуре поэтического текста – в мотивированности языковых выражений.

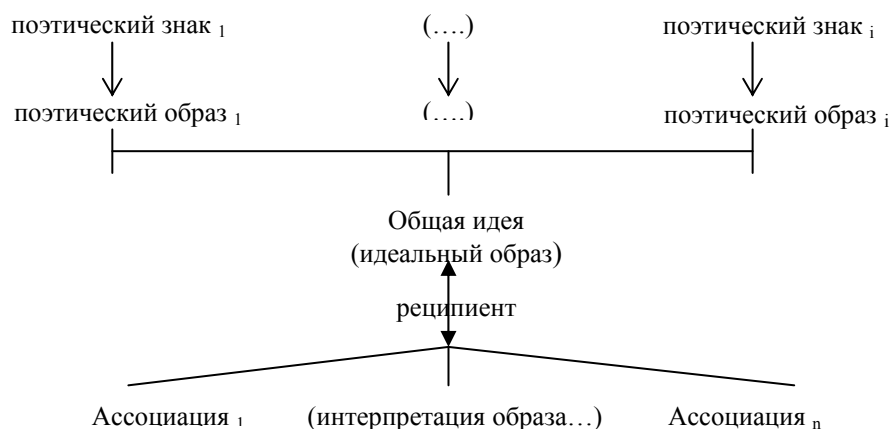
Эстетизированная эмоция актуализирует ассоциативную цепь, связывающую вербальный образ с другими словами. Владение нормативными ассоциациями позволяет читателям обнаруживать доминантные смыслы текста, что является условием адекватности в понимании и успешности в интерпретации текста. Релевантной оказывается как система ассоциативных привычек и оценок, сложившаяся в том или ином социуме и отражающая специфику условий жизни, языка и культуры последнего, так и система знаний об окружающем мире отдельного индивида. Читатель не только воспринимает содержание личностных смыслов автора, представленных в тексте, но и ассоциирует их с содержанием своей концептуальной сферы. Целенаправленность проявления личностного смысла активизирует креативные возможности реципиента: он обнаруживает и устанавливает в своей концептуальной системе новые ассоциативные связи, что позволяет ему образовывать новые смысловые структуры, в той или иной степени соотносимые со смысловой структурой воспринимаемого речевого произведения. Слово текста начинает существовать как бы в двух измерениях: как элемент личностного смысла автора и как ядро ассоциативно-семантической структуры, развертываемой в сознании читателя.

Далее в семантическом содержании слова значимые в данном контексте семантические компоненты, маркированные доминантной эстетизированной эмоцией, синтезируются в осмысленное целое, иными словами, то, что А.А.Леонтьев определяет как «образ содержания текста». По А.А.Леонтьеву, образ содержания текста – это сам процесс понимания,

способ опредмечивания процессов понимания, взятый с его содержательной стороны [Леонтьев 1997]. Образ содержания текста выражает идею текста, он есть сложный и многомерный феномен динамического характера, состоящий из образов конкретного текста и бесконечного множества вариантов, представленных в идеальном психическом образе, который возникает в сознании реципиента.

Психолингвистические исследования эстетической речевой деятельности, которые осуществляются, главным образом, на примере поэтического текста, позволяют констатировать, что поэтическое произведение отражает интенции автора и его эмоциональное состояние в процессе речетворчества выбором и сочетаемостью языковых единиц в структуре текста. Особенности эстетической речевой деятельности автора представлены системой доминантной и производных эстетизированных эмоций и, в свою очередь, активизируют мыслительные процессы реципиента, восприятие поэтического произведения которого адекватно эстетической речевой деятельности автора.

Характер восприятия читателем поэтического произведения можно представить в виде следующей схемы:



Идея текста вытекает из некоторой суммы поэтических знаков, используемых автором. Причем общее количество поэтических знаков (число  $i$  – сумма знаков) должно стремиться к оптимальному значению:

$$\text{поэт. знак } 1 + \text{поэт. знак } \dots + \text{поэт. знак } i = \text{оптимальное значение}$$

Недостаток знаков приведет к невозможности верного представления интенциональных смыслов автора, а их избыток превратит поэтическое произведение в математическую головоломку для самого создателя. Но одновременно существует и другая зависимость.

Если принять во внимание тот факт, что каждый знак есть составляющая идеи текста, можно выделить ее как функцию зависимости вели-

чины идеи текста от переменной величины поэтического знака. Следовательно, эту зависимость можно отобразить в следующем порядке:

$$f_1 (\text{поэтического знака } 1) = (\dots) + f_i (\text{поэтич. знака } i) = 1,$$

где сумма всех создаваемых образов, являющих часть единого образа, должна стремиться к единице, то есть к единому идеальному образу текста, смыслу, который автор и предоставляет читателю в произведении. Но по закону математики стремление не должно превращаться в равенство ни при каких условиях. В противном случае текст потеряет свое назначение и превратится в ребус, в котором лишь один ответ является правильным. Стремление к единице (максимально полному отражению) подразумевает максимальное приближение автора к раскрытию существа проблемы, но в то же время невозможность достичь буквального отражения оставляет автору, как и читателю, бесконечное множество вариантов восприятия и интерпретации образа, то есть количество ассоциаций (число  $n$ ) также стремится к бесконечности. Это и есть формула эстетической значимости произведения. Автор пытается достичь абсолютной величины, оставляя, тем не менее, читателю бесконечное множество вариантов передачи и восприятия образа текста, а читатель через свои ассоциации стремится к постижению образа текста. Это система, состоящая из двух функций. Общее решение лежит в области пересечения решений каждой из этих функций в отдельности. Поэтому поэтическое произведение необходимо рассматривать как систему, в которой первая функция задана автором, вторая – читателем. Чем большее количество интерпретаций получает данное поэтическое произведение, чем больше людей обращаются к данному произведению, тем важнее роль этого эстетического объекта в данную временную эпоху.

Таким образом, психолингвистические исследования поэтического произведения представляют поэтическое произведение как мотивированную структуру, где все подчинено эстетической интенции автора. Однако необходимо подчеркнуть и достаточную иконичность этой структуры. Читатель находит в соотношении языковых выражений поэтического произведения то, что подлежит обдумыванию, вызывает работу мысли и порождение смысла, отличного от замысла автора, смысла, имеющего эстетическую значимость для самого читателя.

В определении основных механизмов поэтического структурирования мы остановились на модели, предложенной Н.Б. Поповой исключительно для структуры поэтического текста [Попова 1992]. Эта модель выделяет два механизма поэтического структурирования разных уровней поэтического текста: принцип параллелизма и принцип нарушения параллелизма. Каждый из этих механизмов способствует образованию семантического пространства на разных уровнях поэтического текста (фонетическом, семантическом и т.д.). Таким образом, устанавливается семантическое пространство параллельных структур и семантическое пространство структур, отклоняющихся в тексте от установленного ранее параллелизма.

В данном исследовании обобщающее понятие семантического пространства означает смысловые проявления поэтических механизмов, которые формируются в сознании реципиента как результат эстетического преобразования специфики поэтического структурирования. Понятие семантического пространства позволяет наглядно представить эстетическое функционирование поэтического дискурса.

Так, эстетическое функционирование поэтических структур в произведениях Шарля Бодлера обнаруживает несколько иную интерпретацию его произведений.

Поэтическое видение Бодлера формулируется им самим в «Соответствиях», где человек наделен ощущениями, которые осуществляют связь с окружающей природой, ощущениями, которые находятся между собой в тех или иных соответствиях.

La Nature est un temple ou de vivants piliers  
Laisseront parfois sortir de confuses paroles;  
L'homme y passe à travers des forêts de symboles  
Qui l'observent avec des regards familiers.

Comme de longs échos qui de loin se confondent  
Dans une ténébreuse et profonde unité,  
Vaste comme la nuit et comme la clarté,  
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,  
Doux comme les hautbois, verts comme les prairies,  
— Et d'autres, corrompus, riches et triomphants,

Ayant l'expansion des choses infinies,  
Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens,  
Qui chantent les transports de l'esprit et des sens.

‘Природа – это храм, где живые сущности // Иногда дают услышать еле различимые слова; // Человек идет сквозь этот лес символов, // Которые смотрят на него дружескими взглядами.

Как долгие эха, которые издали переплетаются // В сумрачное и глубокое единство, // Просторное, как ночь и как ясность, // Запахи, цвета и звуки отвечают друг другу.

Есть свежие запахи, как запах тела детей, // Ласковые, как звук гобоя, зеленые, как степи, // И другие, испорченные, богатые и торжествующие,

Имеющие размах бесконечных вещей, // Как запах амбры, муската, смолы и ладана, // Которые поют о трансформациях ума и смыслов’ (перевод буквальный).

Подключенность всех вещей к первоначалам вселенской жизни приводит к тому, что они начинают вступать во взаимодействие: «запахи, цвета и звуки перекликаются». Сама структура произведения служит примером того, что каждое ощущение представляет собой отдельный образ, но несколько образов, полученных разными органами чувств, объединяясь

в поэтическом тексте отношением параллелизма, формируют явление поэтической синестезии, которое становится основой бодлеровской символистской эстетики.

Структура текста способствует единству символа этого произведения, основанного на явлении синестезии. Так, эквивалентность позиций *de vivants piliers – de confuses paroles* дает соответствие «живые опоры» – «смутные слова» (*de* + прил. + сущ. оба во мн. числе), 3-я строка второй строфы и 2 строка четвертой и пятой строф представляют сравнительные конструкции: II строфа, строка № 3 – «обширная, как ночь и как ясность», IV строфа, строка № 2 – «мягкий на слух, как гобой, зеленые, как степи», V строфа, строка № 2 – «как амбра, мускус, смола, ладан». Наблюдается грамматический параллелизм *qui* + глагол I группы в 3-ем лице мн.ч. I строфа, строка № 4 – «которые наблюдают за ним дружескими взглядами», IV строфа, строка № 3 – «которые поют об изменениях духа и смысла».

«Correspondances» Бодлера стали девизом символистских исканий поэтов. Ими была подхвачена мысль о «соответствиях» различных переживаний, близость которых строилась на основе смыслового единства мира и воплощалась, по мнению символистов, в символе.

Если проанализировать выбор лексических единиц в создании эффекта поэтической синестезии, то количественное преимущество остается за выражениями, означающими слуховые ощущения и запахи (*7 – de confuses paroles* ‘смутные слова’, *de longs échos* ‘долгое эхо’, *les sons* ‘звуки’, *se répondent* ‘отвечают друг другу’, *doux* ‘ласковый на слух’, *les hautbois* ‘гобой’, *chantent* ‘поют’; *des parfums frais* ‘свежие запахи’, *des chairs d'enfants* ‘запах кожи детей’, *l'ambre* ‘амбра’, *le musc* ‘мускус’, *le benjoin* ‘смола’, *l'encens* ‘ладан’), в противоположность цвету (*3 – tenebreuse* ‘затемненная’, *les couleurs* ‘цвета’, *verts* ‘зеленые’).

Внимание к звукам в поэтике Бодлера подтверждается и другими примерами: *les sons et les parfums tournent dans l'air du soir* ‘звуки и запахи кружатся в воздухе’ («Harmonie du soir»); *des cloches tout à coup s'outent avec furie* ‘колокола вдруг гневно вздрагивают’. // *Et lancent vers le ciel un affreux hurlement* ‘посылают к небу ужасный вой’ («Spleen»), *son haleine fait la musique* ‘ее дыхание творит музыку’ («Tout entière»).

Бодлер тщательно разрабатывает в своих стихах мир звуков. Поэт рисует поющий, смеющийся город («A une passante»), мяуканье кота, которое вдруг становится глубоким и звучным («Le Chat»), пение петуха и предсмертные хрипы в больницах («Le crepuscule du matin»). Лирический герой слышит, как тикают и бьют часы (L'Horloge), как со скрипом открывается и стонет сундучный замок («Le Flacon»).

Произведение Шарля Бодлера «Chant d'automne» также насыщено «звуковыми» образами:

Bientôt nous plongerons dans les froides ténèbres;  
Adieu, vive clarté de nos étés trop courts!  
J'entends déjà tomber avec des chocs funèbres  
Le bois retentissant sur le pavé des cours.  
Chant d'automne (1-я строфа)

В первой строфе звуковой образ появляется в третьей строчке: дословно «Вскоре мы погрузимся в холодный мрак; // Прощай, живая ясность нашего лета слишком краткого. // Я слышу уже, как падает с ударами погребальными // Лес звенящий на мостовой дворов». Но, рассматривая строфу на предмет семантического пространства структурных соответствий, видишь, что звук погребального стука введен несколько раньше.

В рифменной позиции перекрестной рифмы *les froides ténèbres* ‘холодные мраки’ – *des chocs funèbres* ‘удары похоронные’ оба сочетания образуют не только позиционную эквивалентность, но и нарушают ее перестановкой морфологических членов словосочетания: 1) арт. + прил. + сущ. 2) арт. + сущ. + прил. Семантическое пространство развивает поэтическую синестезию образов новыми соответствиями *froides chocs* ‘холодный удар’, *ténèbres – funèbres* ‘погребальный мрак’, что дает такое развитие значения, как ‘расчетливый удар’, ‘могила’. Языковые единицы второй перекрестной рифмы этой строфы также вступают в соотношение: *nos étés trop courts* ‘слишком короткие лета’ – *le pavé des cours* ‘мостовая дворов’ (*courts* и *cours* – омофоны [ku: r]), в семантическом пространстве этой рифмы первое рифмующееся слово переносит свое значение на омоним и формирует *le pavé court* ‘короткая дорога’ + *ténèbres – funèbres* ‘удары погребального мрака’ = удары короткого погребального пути.

Звенящие удары судьбы неоднократно возникают в звуковой организации стиха. Так, *teneBres – funeBres* и в третьей строке *tomBer* ‘падать’, а также *la tomBe* ‘могила’ в третьей строфе произведения закрепляют звук погребального удара за [b]. Если рассматривать строфу в целом, очевиден звуковой параллелизм первых слов первой и четвертой строк. Погребальный звон был представлен с первого звука произведения. Также чеканное закрытое [é] в цезуре второй и третьей строк передает шаги судьбы, а перенесение [é] в десятый слог четвертой строки воспроизводит их приближение:

Bientôt nous plongerons dans les froides tEnEBres;  
 Adieu, vive clartE de nos EtEs trop courts!  
 J'entends dEja tomBER avec des chocs funEBres  
 Le Bois retentissant sur le pavE des cours.

В творчестве Бодлера происходит познание явлений мира через ощущения от этих явлений, вернее, через соответствие ощущения от другого явления или предмета, часто не сопоставимое с первым. Познание посредством того, что находится за пределами познания, приводит к соединению несопоставимых свойств в целостное единство и через это к утверждению внутренней гармонии предмета. Например: *la tempête et ses convulsions* // ... // *Me berce* ‘ураган и его конвульсии меня убаюкивают’ («La Musique»); *de l'âbime profond Jusqu'au plus haut du ciel...* ‘пропасть глубока до неба’ («Je te donne ces vers afin que si mon nom...»); *La douleur qui fascine et le plaisir qui tue* ‘боль, которая очаровывает, удовольствие, которое убивает’ («A une passante»).



Соединение противоположных свойств восходит к традициям романтизма, характерной для романтиков идеи «двоемирия». Романтическое противопоставление идеала болезненным испарениям земли, порочному существованию людей составляет основу многих произведений: «Parfum exotique», «Le Soleil», «Réversibilité». Заглавием «Spleen et Ideal» («Сплин и идеал»), самого крупного раздела «Les Fleurs du Mal» («Цветы зла»), поэт подчеркивает двухслойность существующего, невозможность изображения действительности в рамках одного только «сплина». Мыслям об обязательном сосуществовании двух миров – сплина и идеала, добра и зла, – об их противоположности и об их соприкосновении посвящен «L'Albatros». Идея двоемирия – и в «Moesta et errabunda», где присутствуют два океана – грязный город и рай детской любви. В самом названии сборника «Les Fleurs du Mal» фигурируют противоположные понятия, но если традиция противопоставляла их, то у Бодлера они составляют одно целое, его поэзия наполнена острым ощущением зла, в царстве которого произрастают прекрасные цветы. Мотивы взаимопроникновения любви и смерти, гениальности и болезни, трагического разрыва между внешностью и сущностью, содержащиеся в сборнике Шарля Бодлера, стали доминирующими в поэзии символистов.

Использование в образовании символа двух противоположных понятий наблюдается и в произведении Бодлера «Les Hiboux»:

1. 4-4 Sous les ifs noirs qui les abritent,
2. 3-5 Les hiboux se tiennent rangés,
3. 5-3 Ainsi que les dieux étrangers,
4. 0-5 Dardant leur oeil rouge
5. 0-3 Ils méditent.
  
6. 4-4 Sans remuer ils se tiendront
7. 3-5 Jusqu'à l'heure mélancolique
8. 3-5 Ou, poussant le soleil oblique,
9. 3-5 Les ténèbres s'établiront.
  
10. 4-4 Leur attitude au sage enseigne
11. 2-3-3 Qu'il faut en ce monde qu'il craigne
12. 3-5 Le tumulte et le mouvement;
  
13. 2-3-3 L'homme ivre d'une ombre qui passe
14. 4-4 Porte toujours le chatiment
15. 4-4 D'avoir voulu changer de place.

‘1. Под черными тисами, которые их укрывают, // 2. Совы сидят в ряд, // 3. Как будто божества чужие, // 4. Устремляющие свой красный взор. // 5. Они размышляют. // 6. Не шевелясь, они останутся на месте // 7. До часа грустного, // 8. Когда, сдвинув с места склонившееся солнце, // 9. Сумерки водворяются. // 10. Их поведение мудрого научит, // 11. Что нужно в этом мире, которого он опасается, // 12. Суматоха и движение. // 13. Человек

пьяный в темноте, из которой идет, // 14. Несет всегда порицание // 15. За то, что хотел сменить место’.

Анализ структуры стиха обнаруживает следующее. Произведение представляет собой восьмисложник (отклонение от классического) без единого ритмического рисунка. Строка стремится к классической, делясь на две равные части 4-4. Деление 5-3, 3-5 разрушает равенство, увеличивает неравенство (№ 3 и № 4 представляют собой одно синтаксическое и ритмическое единство 5-3) и, в конце концов, распадается на триметр 2-3-3. Однако основные виды ритмического рисунка вступают в отношение параллелизма:

4-4	5-3	3-5	2-3-3
№ 1, 6, 10, 14, 15	№ 3, 12	№ 2, 6, 7, 8, 11,	№ 4, 10, 12
Всего: 5	2	5	3

Таким образом, ритмические изменения также устанавливаются свой параллелизм:  $5(4-4) = 5(3-5) = 2(5-3) + 3(2-3-3)$ .

Морфологические составляющие структуры произведения также образуют эквивалентности как между собой, так и между своими позициями в структуре стиха. Так, глаголы в третьем лице заканчивают 1, 5, 6, 9, 10, 11 и 13 строки, находясь при этом в рифменных позициях. В конце 1 и 4 строк мы наблюдаем параллелизм глаголов I группы мн. числа; в конце 6 и 9 – глаголы во мн. числе с одинаковой формой инфинитива *-ir*, но разных групп; 10 и 11 строки нарушают установленный грамматический параллелизм, так как они разных групп, разных форм инфинитива, оба в единственном числе (а не во множественном) – *enseigne – craigne*. Всего глаголов 7, для рифмы это нечетное число. Действительно, вместо восьмого глагола в рифменной позиции стоит существительное женского рода *place* ‘место’, нарушая установленный параллелизм глаголов.

Что касается существительных, то они в начальной позиции образуют параллелизм 2, 9, 10, 12, 13 строк, который несколько раз нарушается и вновь восстанавливается либо по роду, либо по числу: *les ifs – Les hiboux* (м.р. = м.р., мн.ч. = мн.ч.), *Les hiboux – Les ténèbres* (мн.ч. = мн.ч., м.р./ж.р.), *Les ténèbres – Leur attitude* (ж.р. = ж.р., мн.ч./ед.ч.), *Leur attitude – Le tumulte* (ед.ч. = ед.ч., ж.р./м.р.), *Le tumulte – L’homme* (м.р. = м.р., ед.ч. = ед.ч.). Гармония установилась, но существительных семь, требуется еще одно, и вместо него в этой же позиции появляется глагол в третьем лице единственного числа как скрещение с параллелизмом глаголов, т.е. повторяется модель нарушения параллелизма глаголов в конечной позиции строк.

Параллельные позиции занимают существительные м.р. в ед.ч. *le chatiment – le mouvement* (12-14), прилагательные, относящиеся к обоим родам, в ед.ч. *mélancolique – oblique* (7-8), а также деепричастие настоящего времени *poussant – Dardant* (4-8). Словосочетания, образованные существительными и прилагательными, также вступают в отношения параллелизма: определенный артикль + существительное + прилагательное: *les ifs*

*noirs – les dieux étrangers* (мн.ч. = мн.ч.), *leur oeil rouge – l'heure mélancolique – le soleil oblique* (все в ед.ч.).

В отношении синтаксиса в произведении мало «правильных» предложений. Первая строфа состоит из двух предложений, второе абсолютно правильно, но состоит из двух членов и занимает полстроки, а первое полностью «перевернуто»:

Sous les ifs noirs qui les abritent,  
Les hiboux se tiennent rangés,  
Ainsi que les dieux étrangers,  
Dardant leur oeil rouge.

Правильнее было бы: *Ainsi que les dieux étrangers* (3) *dardant leur oeil rouge* (4), *les hiboux se tiennent rangés* (2) *sous les ifs noirs qui les abritent* (1).

Вторая строфа также выглядела бы правильно в случае: *ils se tiendront* (6-я, конец) *Sans remuer* (6-я, начало), *Jusqu'à l'heure mélancolique* (7), *Ou* (8) *Les ténèbres s'établiront* (9-я), *poussant le soleil oblique* (9-я). Чтобы восстановить прямой порядок слов, пришлось менять слова в строке, тогда как в предыдущем примере строки сдвигались целиком. Данное нарушение, напряжение синтаксиса, вызванное порядком слов в строке, повторяется в 9 и 12 строках (обе являются началами строф) в одинаковой позиции: 10. *Leur attitude au sage enseigne – Leur attitude enseigne au sage*. 13. *L'homme ivre d'une ombre qui passe – L'homme ivre qui passe d'une ombre*.

Таким образом, структура произведения «Les Hiboux» представляет собой диалектическое единство отношений параллелизма и нарушения параллелизма, которые стремятся установить новое отношение – отношение параллелизма нарушений метрического, морфологического и синтаксического уровней. Уровень лексических соответствий будет рассмотрен далее, равно как и фонетический и образный, так как, устанавливая данные соответствия, необходимо вести речь об их семантической значимости.

В произведении читателю представляется образ сов, которые сидят неподвижно на ветках тиса, похожие на языческих идолов с красными глазами. Без движения остаются они до заката, пока не наступят сумерки. Их поведение говорит умному человеку, что миру, которого он страшится, необходима суматоха и движение. Пьяный прохожий, появившийся из темноты, несет с собою наказание за желание сменить место.

Сочетание в образе сов двух противоположных свойств – неподвижность/ подвижность – также подтверждает установленную константу идиостиля Шарля Бодлера. Неподвижность сов требует движения и потрясений, шаткость походки пьяного вызывает негативную реакцию за то, что вынуждает их к движению.

Семантическое пространство охватной рифмы обогащает образы сов дополнительными смыслообразованиями. 1-я строфа: *Ils méditent – rangés – étrangers – les abritent* ‘они медитируют, спрятавшись, потому, что считаются чужими’; 2-я строфа: *s'établiront – mélancolique – le soleil oblique – ils*

*se tiendront* ‘они будут так сидеть, и солнце заката загрустит’; 3-я и 4-я строфы представляют рифменную вариацию парной рифмы и перекрестной *a a v c v c*: *enseigne – qu’il craigne* ‘он проповедует то, что боится...’, *le mouvement – le chatiment – qui passe – de place* ‘...наказание за движение, когда уходит с места’.

Ритмический рисунок, меняясь, устанавливает отношения параллелизма по возможным вариациям. Если выстроить фразы по их ритмическому оформлению, получается:

4-4

1. Sous les ifs noirs qui les abritent,
6. Sans remuer ils se tiendront
10. Leur attitude au sage enseigne
14. Porte toujours le chatiment
15. D’avoir voulu changer de place.

В данном случае семантическое пространство соединяет в числе прочих строки 10 и 14, которые дают еще одно единство противоположностей: их поведение учит и несет наказание.

3-5

2. 3-5 Les hiboux se tiennent ranges,
7. 3-5 Jusqu’à l’heure mélancolique
8. 3-5 Ou, poussant le soleil oblique,
9. 3-5 Les tenebres s’établiront.
12. 3-5 Le tumulte et le mouvement;

Строки образуют тройную цезуру после третьего слога, и последние две строки в этом ряду близки носовыми звуками. Отношение ритмического параллелизма гармонично сочетается с уже указанным морфологическим, в результате образуется неожиданное сближение: *le soleil* ‘солнце’, *oblique* ‘на закате’ – *l’heure* ‘час’ – *mélancolique* ‘грустный’. Кроме сочетаний, которые вписываются в контекст, «грустящее солнце» и «час заката», в привычной метафоре «грустное солнце» актуализируется переносное значение *oblique* ‘уклончивый, неискренний’, еще более персонифицируя «солнце». В семантическом пространстве произведения появляется значение ‘фальшь, лицемерие’.

В этом же ряду строк, объединенных ритмическим параллелизмом 3-5, существительные также связаны грамматическим и синтаксическим параллелизмами. Устанавливается образное соответствие *Les hiboux* ‘совы’ – *Les ténèbres* ‘сумерки’. Эти существительные также образовывали эквивалентность: когда из «неправильных» предложений первой и второй строфы делали фразы с прямым порядком слов, тогда существительные становились подлежащими двух сложных предложений. Семантическое пространство этих эквивалентностей еще более неожиданно – ‘совы’ соединяются с ‘темнотой’, становятся символом мрака, который несет смятение («Le tumulte»). Рядом стоит слово *le mouvement* ‘движение’, но оно позиционно и грамматически точно соответствует *le chatiment* ‘наказание’ в

14-ой строке. Мрак несет смятение, хаос тем, что наказывает за попытку двигаться вперед.

Так образ сов становится символом и получает развитие на новом витке, эстетически преобразовывая ранее данные образы в символические аналогии.

Грамматический параллелизм (4-я строка) *Dardant leur oeil rouge* 'устремляя красный взор' – (8-я) *Ou, poussant le soleil oblique* 'смещая, заменяя закатное (фальшивое) солнце' образует семантическое пространство, в котором «взор» становится жгучим, как «солнце». *Dardant* актуализирует свое прямое значение 'метать копьё'. Одновременно слова *oeil* 'взгляд' (4-я строка, 4-ый слог) и *dieux* 'боги' (3-я строка, 5-ый слог) объединены фонетическим параллелизмом [œj] – [jœ], что формирует семантическое пространство «глаза языческих богов, как копьё, жгучи, злы».

Внимание привлекает еще один параллелизм синтаксических нарушений: 10-я строка *Leur attitude au sage enseigne* 'их поведение учит мудрого' – 13-я строка *L'homme ivre d'une ombre qui passe* 'пьяный человек, из тени который идет'. В этих фразах слова *au sage* 'мудрому' и *d'une ombre* 'из тени' создают напряжение тем, что нарушают порядок, который легко восстановить, лишь поменяв каждое из них местами с соседним словом. Два слова выпадают из предложений, что делает их значимыми. В семантическом пространстве произведения с эстетической доминантой противостояния мрачных сил движению символ сов достиг вселенского масштаба. Выделяемые структурой текста слова 'мудрому' и 'из тени' завершают формирование символа.

Совы, символизирующие мрак, хаос, смятение, настороженно держатся в тени. Они, древние, как языческие боги, не дают мудрости двигаться вперед, напуская сумерки, которые тушат солнце, сдерживают цивилизацию. Совы мечут косые взгляды на того, кто осмеливается двигаться к свету, считают его «не в себе».

Таким образом, если рассматривать поэтический текст как знаковую систему, механизмы поэтического структурирования, параллелизм и его нарушение характеризуют сторону означающего. Исследование семантического пространства единиц в параллельных позициях обнаруживает взаимодействие смыслов на уровне означаемого. Семантическая значимость структурных соответствий и их нарушений представляет на образном уровне разрозненные характеристики одного означаемого. Анализ этих характеристик приближает читателя к эстетическому замыслу автора, с одной стороны, а с другой – расширяет границы текста, находя дополнительную содержательность в духовном опыте читателя, увеличивая художественную ценность произведения новыми интерпретациями.

## ЛИТЕРАТУРА

*Bodelaire Ch. Selected Poems. Penguin Classics, 1986.*

Апухтин 1977 – *Апухтин В.Б. Психологический метод анализа смысловой структуры текста: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1977.*

- Бахтин 1979 – *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. М.: Прогресс, 1979.
- Бодлер Ш.* Цветы зла. М.: Наука, 1970.
- Выготский 1998 – *Выготский Л.С.* Психология искусства. Минск: Современное слово, 1998.
- Зимняя 2001 – *Зимняя И.А.* Лингвопсихология речевой деятельности. М.: Изд-во МПСИ, 2001.
- Кузьменко-Наумова 1980 – *Кузьменко-Наумова О.Д.* Смысловое восприятие знаковой информации в процессе чтения. Куйбышев, 1980.
- Леонтьев 1997 – *Леонтьев А.А.* Основы психолингвистики. М.: Смысл, 1997.
- Пищальникова 1999 – *Пищальникова В.А.* Психопэтика. Барнаул: Изд-во АГУ, 1999.
- Попова 1992 – *Попова Н.Б.* Информативность поэтического текста. Екатеринбург: Изд. Урал. ун-та, 1992.
- Потебня 1990 – *Потебня А.А.* Теоретическая поэтика. М.: Высшая Школа, 1990.