

Федеральное государственное автономное образовательное учреждение
высшего образования «Национальный исследовательский Томский
государственный университет»

На правах рукописи



Двизова Анна Владимировна

**Ситуация чувственного восприятия
и способы ее языковой репрезентации в поэзии Б. Л. Пастернака**

10.02.01 – Русский язык

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель:
кандидат филологических наук,
доцент Л. Б. Крюкова

Томск – 2014

ОГЛАВЛЕНИЕ

Том 1

ВВЕДЕНИЕ	4
ГЛАВА 1 ФЕНОМЕН ЧУВСТВЕННОГО ВОСПРИЯТИЯ И ЕГО ОСМЫСЛЕНИЕ В СОВРЕМЕННОМ ЯЗЫКОЗНАНИИ	
1.1 Лингвосенсорика как область лингвистического знания.....	15
1.2 Перцептивность как объект изучения когнитивной лингвистики	26
1.3 Чувственное восприятие сквозь призму семантического синтаксиса.....	33
1.4 Проблемы авторского мировосприятия в лингвостилистическом аспекте	50
ГЛАВА 2 ВЕРБАЛИЗАЦИЯ ЧУВСТВЕННОГО ВОСПРИЯТИЯ В ПОЭЗИИ Б. Л. ПАСТЕРНАКА.....	56
2.1 Языковые проявления категории чувственного восприятия в поэтическом тексте	56
2.2 Языковые средства выражения семантики зрительного восприятия	63
2.2.1 Модус перцепции «зрение»	63
2.2.2 Структурно-семантические особенности пропозиции зрительного восприятия.....	66
2.2.3 Вербализация семантики <i>цвета</i> в поэтическом тексте	85
2.2.4 Вербализация семантики <i>света</i> в поэтическом тексте	101
2.3 Языковые средства выражения семантики слухового восприятия.....	103
2.3.1 Модус перцепции «слух»	103
2.3.2 Структурно-семантические особенности пропозиции слухового восприятия.....	104
2.3.3 Вербализация семантики <i>музыки</i> в поэтическом тексте	131
2.3.4 Вербализация семантики <i>тишины</i> в поэтическом тексте	137
2.4 Языковые средства выражения семантики тактильного восприятия	140
2.5 Языковые средства выражения семантики обонятельного восприятия	165
2.6 Языковые средства выражения семантики вкусового восприятия.....	176

ГЛАВА 3 АВТОРСКОЕ МИРОВОСПРИЯТИЕ И ОСОБЕННОСТИ ЕГО ЯЗЫКОВОГО ВЫРАЖЕНИЯ В ПОЭТИЧЕСКИХ ТЕКСТАХ

Б. Л. ПАСТЕРНАКА 194

3.1 Комплексность восприятия как идиостилевая характеристика поэзии

Б. Пастернака..... 194

3.2 Синестезия как особенность поэтического мировоззрения..... 204

3.3 Лингвостилистический анализ стихотворения с позиций категории

восприятия..... 216

ЗАКЛЮЧЕНИЕ 228

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ..... 236

БИБЛИОГРАФИЯ..... 237

Цитируемые источники 237

Литература..... 237

Словари..... 262

Том 2

ПРИЛОЖЕНИЕ 1. ЯЗЫКОВЫЕ ЕДИНИЦЫ С СЕМАНТИКОЙ

ЧУВСТВЕННОГО ВОСПРИЯТИЯ В ПОЭЗИИ Б. Л. ПАСТЕРНАКА.....266

ПРИЛОЖЕНИЕ 2. ЛИНГВОСТИЛИСТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ

СТИХОТВОРЕНИЙ Б. Л. ПАСТЕРНАКА С ПОЗИЦИЙ

КАТЕГОРИИ ВОСПРИЯТИЯ.....380

ВВЕДЕНИЕ

Творчество и биография Б. Пастернака, лауреата Нобелевской премии, одного из самых ярких представителей русской литературы XX в., изучены глубоко и подробно. В рамках общей тенденции, присущей филологии прошлого столетия, тексты художественных произведений Б. Пастернака анализировались преимущественно в литературоведческом ключе в работах А. А. Якобсона, Л. Я. Гинзбург, Н. Б. Ивановой, Л. Флейшмана, А. Д. Синявского, В. С. Баевского, Е. А. Некрасовой, Н. А. Озерова, И. В. Фоменко. Обращаясь к образам, темам и метафорической системе лирики Б. Пастернака, филологи и литературные критики (Л. В. Кнорина, Ю. М. Лотман, В. Н. Альфонсов, И. И. Ковтунова, Б. Я. Бухштаб, В. А. Красильников, А. К. Жолковский и др.) не могли обойти вопросы, связанные со своеобразием поэтического языка автора, синтаксического строения его стихотворений. На современном этапе развития теории и истории литературы осмыслению творческого наследия Б. Пастернака посвящены работы О. Ю. Казмирчук, А. Г. Масловой, Д. Л. Быкова, А. Н. Журавлева, Л. К. Африкантовой, Л. Л. Горелик, И. Ю. Кондратьевой, О. В. Сененко, О. А. Замеровой, А. Е. Москалевой, А. А. Пелиховой и др.

В последние годы возросло и количество исследований, имеющих собственно лингвистический характер и рассматривающих особенности языковой картины мира и лингвопоэтики Б. Пастернака (М. В. Фокина, С. В. Шармар, Е. В. Губенко, И. Н. Тюкова, О. С. Чумак, Н. С. Молчанова, И. В. Зензеря, А. П. Василенко, Е. В. Макаровская, Е. П. Акулинина, Т. А. Бурцева и др.). Несмотря на критические замечания, ставящие под сомнение художественную ценность произведений Б. Пастернака (В. И. Сафонов, И. Н. Толстой, В. Р. Молотников), большинство исследователей отмечают принципиальную новизну, оригинальность и своеобразие идиостиля Б. Пастернака, создавшего

суверенный поэтический мир, и называют его самым ярким продолжателем Пушкина в XX в. [Баевский и др., 1999].

В рамках антропоцентрического подхода к изучению языка одной из основных задач становится осмысление действительности сквозь призму человеческого сознания, мышления, индивидуальных особенностей мировосприятия и их репрезентации в языковой картине мира.

Чувственное восприятие, будучи первичным способом постижения действительности и универсальной категорией сознания, сопряжено с эмоциональной, когнитивной, социальной, интеллектуальной сферами существования человека, что находит отражение в языке художественной литературы. А. В. Бондарко отмечает, что в современной лингвистике перцептивность рассматривается как элемент семантики высказывания и может приобретать статус содержательной характеристики целого текста или значительных его фрагментов [Бондарко, 2004, с. 276–277]. Формируется новая область знания – лингвосенсорика, объектом изучения которой является язык перцепции, вербализация показаний пяти органов чувств. В рамках этого направления выполнены работы О. Ю. Авдевиной, Ю. Ю. Архиповой, И. В. Башковой, Т. А. Демешкиной, И. Ю. Колесова, О. А. Мещеряковой, Т. Р. Степаняна, Н. Е. Сулименко, В. К. Харченко и многих других (см. гл. 1).

Актуальность предпринятого исследования обусловлена следующими факторами:

1) изучением языковых репрезентаций универсальной категории восприятия, проявляющей индивидуальный взгляд на мир. Это вписывает настоящую диссертацию в круг работ, выполненных в рамках антропоцентрического подхода к исследованию языка;

2) необходимостью систематического и многоаспектного описания лингвопоэтики Б. Пастернака, т.к. до настоящего момента подробный анализ

синтаксических и стилистических особенностей его поэтики с позиции категории перцептивности не проводился;

3) материалом исследования, который позволяет, во-первых, выявить особенности мировосприятия конкретного языкового сознания – носителя русского языка и, во-вторых, углубить знания о языковых возможностях поэтической речи. Ограничение материала творчеством одного автора нацелено на выявление идиостилевых особенностей исследуемых поэтических произведений, описание индивидуально-авторской картины мира. Обращение к творческому языковому сознанию предоставляет возможность для раскрытия потенциала языка, проявляющегося на различных уровнях;

4) интегративным подходом к описанию языковых единиц, который учитывает лексический, синтаксический, стилистический, функциональный аспекты: такой подход позволяет представить языковые способы репрезентации чувственного восприятия в поэтических текстах Б. Пастернака во всей полноте их проявлений.

Исследование имеет междисциплинарный характер и находится на стыке таких направлений современной лингвистики, как семантический синтаксис, коммуникативная стилистика текста и когнитивная лингвистика. Семантический подход предполагает использование модели «Смысл $\Leftrightarrow$ Текст» (И. А. Мельчук, Ю. Д. Апресян) и позволяет провести анализ не только формальной, но и содержательной составляющей языковой единицы. Стилистический аспект дает возможность обратить внимание на способы репрезентации ситуации восприятия и смысловую нагрузку соответствующих единиц в тексте художественного произведения как на характерную черту идиостиля автора. На примере вербализации в текстах одной значимой для человека категории – категории восприятия – определяются особенности художественного текста на всех уровнях языка с точки зрения смысла, формы и функции.

Когнитивный подход предполагает обращение к чувственному восприятию как выразителю ментальных особенностей конкретной языковой личности. Наиболее ярко специфика языковой картины мира проявляется в рамках индивидуально-авторского понимания, которое характеризуется творческой интерпретацией реальности и сочетанием универсальных и уникальных представлений о мироустройстве [Бабенко, 2004, с. 108]. Исходя из того, что «язык может рассматриваться как неотъемлемая часть когнитивной сферы человека», а «языковой факт как явление ментальное, культурно обусловленное» [Мишанкина, 2002, с. 5–6], логично предположить, что анализ языковых структур приближает к пониманию специфики индивидуальной и универсальной составляющих мышления индивида.

Синтаксический аспект позволяет изучать свойства высказывания как важнейшей языковой единицы с точки зрения репрезентации в нем определенной ситуации. В центре внимания диссертационного исследования находится ситуация восприятия, представленная в высказывании. Термин «ситуация восприятия» допускает множественность интерпретаций. В данной работе он трактуется как реальность, воспринятая чувственными рецепторами человека и отраженная в предложении в виде модели – пропозиции (В. А. Белошапкина, Т. В. Шмелева и др.).

В поэтическом дискурсе Б. Пастернака имеют место взаимосвязанные смысловые единства разной степени сложности, что позволяет изучить особенности авторского мировосприятия в разные периоды творчества.

Научная новизна работы связана с тем, что исследование языковой репрезентации всех типов чувственного восприятия в аспекте идиостиля на материале поэтических текстов Б. Пастернака проводится впервые. В диссертации реализуется комплексный подход к исследованию перцептивного компонента поэтики. В предшествующих работах не единожды подчеркивалась мысль о том, что лингвистическое описание лексических единиц, вербализующих отдельные

типы восприятия, не позволяет увидеть целостность уникального перцептивного опыта индивида, поэтому при изучении способов репрезентации перцептивности в языке необходимо учитывать все уровни языка и все типы восприятия [Мещерякова, 2011, с. 7]. Таким образом, в сфере анализа языкового материала вовлекаются лексический, семантико-синтаксический, стилистический аспекты. В настоящей работе высказывания с семантикой всех типов чувственного восприятия, представленные в поэтических произведениях Б. Пастернака, впервые анализируются на уровне текстообразования и смыслообразования.

Существуют исследования, посвященные описанию лексико-семантических полей цвета и света в произведениях Б. Пастернака [Губенко, 1999; Шармар, 2005], а также отдельные наблюдения о роли высказываний с семантикой восприятия в его стихотворениях [Крюкова, 2005], однако вопрос о функциях языковых средств с семантикой чувственного восприятия в поэзии Б. Пастернака остается открытым и требует систематического описания и осмысления. Кроме того, недостаточно полно изучен феномен комплексного восприятия и синестезии и его экспликация в идиостиле исследуемого автора.

В диссертации разработан алгоритм лингвостилистического анализа стихотворения, осуществляющийся с позиции категории перцептивности: такой анализ становится эффективным инструментом в процессе выявления идиостилевых особенностей поэтического текста.

В ходе исследования было доказано, что категория восприятия проявляет своеобразие идиостиля Б. Пастернака на семантико-синтаксическом уровне в процессе передачи индивидуально-авторских смыслов.

Выбор темы научной работы обусловлен вниманием к сложной и неоднозначной «поэтической вселенной» Б. Пастернака как фрагменту русской языковой картины мира, к роли высказываний с семантикой восприятия в создании художественных образов, а также к исследованию функциональной

нагрузки языковых единиц с перцептивной семантикой в проекции от конкретного стихотворения к идиостилю.

Материалом для исследования послужили 499 непереводаемых стихотворений Б. Пастернака [Пастернак, 1990а]¹. В них было выявлено и проанализировано 2 512 высказываний, в которых эксплицирована семантика всех типов чувственного восприятия.

Объектом исследования являются высказывания, репрезентирующие на языковом уровне информацию о чувственном восприятии в поэзии Б. Пастернака.

Предмет исследования – способы языковой репрезентации ситуации чувственного восприятия в аспекте идиостиля.

Цель диссертационной работы – выявление традиционных и индивидуально-авторских способов репрезентации ситуации чувственного восприятия в поэзии Б. Пастернака и их анализ в идиостилевом аспекте.

Указанная цель обусловила постановку и решение следующих исследовательских **задач**:

- 1) описание специфики пяти модусов перцепции и их научного осмысления в лингвистике;
- 2) выявление и систематизация на разных уровнях языковой системы единиц с семантикой чувственного восприятия в поэтических текстах Б. Пастернака;
- 3) анализ основных структурных и содержательных характеристик высказываний с семантикой чувственного восприятия, представленных в поэзии Б. Пастернака;

¹ После цитирования стихотворения в диссертации в скобках указывается его номер в соответствии с нумерацией в сборнике.

4) разработка алгоритма лингвостилистического анализа стихотворения с точки зрения представленности в тексте категории перцептивности;

5) определение функциональной нагрузки языковых единиц со значением чувственного восприятия в поэзии Б. Пастернака, их текстообразующих и смыслообразующих возможностей в аспекте идиостиля на примере стихотворений, написанных в разные периоды творчества;

6) выявление перцептивных доминант индивидуально-авторской картины мира Б. Пастернака.

Гипотезой исследования является следующее положение: высказывания с семантикой чувственного восприятия представляют значимый фрагмент индивидуальной языковой картины мира Б. Пастернака и демонстрируют своеобразие идиостиля поэта, проявляющееся на семантико-синтаксическом уровне в процессе передачи художественных, эстетических, идейных смыслов.

Доказательство выдвинутой гипотезы связано с функциональным подходом к высказываниям со значением чувственного восприятия и предполагает выявление текстообразующего и смыслообразующего потенциала исследуемых языковых единиц.

Для решения поставленных задач были определены **методы и методики** исследования. В работе используются общенаучные методы анализа и синтеза, а также лингвистические методы и приемы: описание, лингвистическое моделирование, прием сплошной выборки, статистических подсчетов, компонентного и контекстуального анализа высказываний, элементы семантико-стилистического и структурно-функционального методов, лингвостилистический анализ текста.

Поэтический текст отражает не реальную ситуацию, а особым образом интерпретированную, «пропущенную» через авторское сознание и представленную в соответствии с установками автора (мировоззренческими, эстетическими и др.), т.е. являет собой фрагмент обобщенной модели мира.

С помощью метода лингвистического моделирования выстраивается набор характерных для идиостиля Б. Пастернака моделей представления ситуации чувственного восприятия. Выявленные модели коррелируют со структурными схемами предложений, приведенными в трудах Г. А. Золотовой, Е. В. Падучевой, И. М. Кобозевой, В. А. Белошапковой, В. А. Кирилловой, М. Б. Примовой и др.

Образ мира, представленный в поэтических текстах Б. Пастернака, включает в себя значимый фрагмент, связанный с чувственным восприятием и являющийся проявлением духовной активности автора. Выявление функций высказываний и отдельных лексем (маркеров) с семантикой чувственного восприятия отображает специфику смыслового развертывания текста. Определяя идиостиль как «индивидуальный “код иносказания” творческой личности, который во многом задан генетически и зависит от способа мышления данной личности» [Фатеева, 1996, с. 12, 225], можно утверждать, что «код иносказания» Б. Пастернака включает «набор» ситуаций восприятия, связанных с индивидуальным опытом и миропониманием поэта.

Основные положения, выносимые на защиту:

1. Для художественных текстов Б. Пастернака характерны языковые и семантические трансформации, отражающие возможности развития и расширения чувственного фрагмента русской языковой картины мира носителем языка: в рамках высказывания субъект, объект восприятия, их свойства и отношения регулярно осмысляются метафорически; наращение или замещение исходных узуальных значений исследуемых языковых единиц ведет к формированию их новых значений; широко представлены транспозиционные переносы (восприятие – состояние, восприятие – движение, восприятие – мыслительная деятельность и др.). Окказионализмы и синестетические сочетания демонстрируют наивысшую степень проявления речетворческого начала.

2. Характерной чертой индивидуального стиля автора является особая функциональная нагрузка лексических и синтаксических единиц с семантикой

восприятия в пределах поэтического дискурса. Эти единицы являются основой для создания художественных образов, вводят в текст модусные смыслы, имплицитно и эксплицитно способствуют смысловому развертыванию текста и отдельных поэтических образов, идей и тем, участвуют в композиционной организации стихотворений.

3. Лингвостилистический анализ стихотворений с позиции категории перцептивности проявляет способность языковых единиц с семантикой чувственного восприятия являться ключом к декодированию художественно-эстетических смыслов стихотворения и специфики идиостиля, отражает такие оригинальные черты поэтики Б. Пастернака, как метафоризм, экспрессивность, динамизм, многообразность, музыкальность, синестетичность.

4. Мироощущению Б. Пастернака присущи острота и комплексность восприятия мира. Количественный анализ высказываний, репрезентирующих ситуацию восприятия в поэзии Б. Пастернака, подтверждает взгляд на систему восприятия как иерархически организованную структуру, во главе которой стоит зрение, далее следуют слух, осязание, обоняние и вкус. Однако наиболее значимой модальностью в исследуемых текстах является слух: этот факт обусловлен широтой охвата и значимостью смысловых сфер, с которыми соприкасается слух, а также особой ролью звуковых характеристик для мировосприятия Б. Пастернака-музыканта.

Теоретическая значимость диссертации состоит в том, что исследование вносит вклад в разработку знаний о категории восприятия и возможностях ее представления в русском языке. В настоящем исследовании реализован семантико-синтаксический подход к изучению идиостиля, нацеленный на преодоление лексикоцентричности соответствующего направления в коммуникативной стилистике текста и выявление связей и отношений языковых единиц в рамках целостного художественного произведения. Таким образом, выводы, сделанные в работе, расширяют представление об аспектах изучения

индивидуально-авторской картины мира, о роли перцептивных процессов в моделировании художественного мира и поэтического «я», позволяют углубить знания об организации семантической системы русского языка.

Практическая ценность диссертации заключается в том, что данные, полученные в ходе исследования, могут быть применены при разработке теоретических курсов по лексикологии и синтаксису современного русского языка, лингвосенсорике. Принципы анализа и выводы, представленные в диссертации, могут быть использованы в школах и вузах при изучении творчества Б. Пастернака и других поэтов, особенностей их поэтического метода и стиля; в литературоведческих и лингвистических курсах, предусмотренных программами бакалавриата и магистратуры, в т.ч. в рамках спецсеминаров и спецкурсов, посвященных анализу поэтического текста и языка художественной литературы в целом, изучению особенностей поэтической картины мира. Продуктивным представляется использование разработанной методики анализа в преподавании русского языка как иностранного. Результаты исследования могут быть применены и в процессе научного осмысления других произведений Б. Пастернака. Список языковых единиц с семантикой чувственного восприятия, представленный в приложении, может быть использован при составлении словаря образных средств русской поэзии, перцептивного словаря русского языка и поэтического языка Б. Пастернака (уже существуют частотный словарь «Стихотворения Юрия Живаго» [Романова, 1997] и словарь рифм Б. Пастернака [Бурцева, 1997]).

Результаты исследования **апробированы** на методическом семинаре (5 марта 2013 г.) и на заседании кафедры русского языка Томского государственного университета (15 апреля 2014 г.); на научно-практических конференциях всероссийского и международного уровня, проходивших в Томском государственном университете (2008–2013 гг.), Томском политехническом университете (2009, 2010, 2012 гг.), Томском государственном

педагогическом университете (2010, 2012, 2014 гг.). Автор принимал заочное участие в отечественных и зарубежных научных конференциях (Саранск, 2010, 2012; Астана, 2012; Брно, 2009, 2012). Основные теоретические положения диссертации нашли своё отражение в двадцати пяти публикациях.

Структура диссертации включает в себя 2 тома. Первый том состоит из введения, трех глав, заключения, библиографического списка литературы, списка кратких обозначений. Основной текст диссертации изложен на 263 страницах.

Первая глава отражает значимые теоретические положения и представляет обзор научных работ, вносящих вклад в систему знаний о языке перцепции. В центре внимания второй главы находятся способы репрезентации ситуации чувственного восприятия с точки зрения формы и содержания (лексический и семантико-синтаксический аспекты), третьей – с точки зрения функций высказываний с семантикой восприятия в поэтическом тексте (функционально-стилистический аспект). В заключении обобщаются результаты и подводятся итоги исследования, обозначаются его перспективы.

Приложение 1 содержит полный список высказываний с семантикой восприятия в поэзии Б. Пастернака, классифицированных по пяти группам: Зрение, Слух, Осязание, Обоняние, Вкус.

В приложении 2 представлены варианты анализа стихотворений Б. Пастернака, осуществляемого с позиции языковых проявлений категории чувственного восприятия в тексте.

Я решаюсь утверждать относительно других людей, что они суть не что иное, как связка или пучок различных восприятий, следующих друг за другом с непостижимой быстротой и находящихся в постоянном движении.
Д. Юм

ГЛАВА 1 ФЕНОМЕН ЧУВСТВЕННОГО ВОСПРИЯТИЯ И ЕГО ОСМЫСЛЕНИЕ В СОВРЕМЕННОМ ЯЗЫКОЗНАНИИ

1.1 Лингвосенсорика как область лингвистического знания

Перцептивность как объект научного изучения находится в поле зрения сразу нескольких гуманитарных дисциплин: психологии, философии, лингвистики, литературоведения. Интерес к чувственному восприятию как индивидуальному способу интерпретации действительности обусловлен антропоцентрическим подходом, предоставившим в XX в. новые методологические основания для лингвистических исследований (Л. В. Щерба, А. А. Потебня, Ю. Д. Апресян, Н. Д. Арутюнова, Ю. Н. Караулов, Е. С. Кубрякова, Ю. С. Степанов, А. Вежбицкая и др.).

Антропоцентризм в описании языка сменяет лингвоцентризм, ставит «во главу угла» индивидуальный характер языковых процессов, протекающих в сознании индивида. Принцип антропоцентризма реализуется в плоскостях ««человек в языке» (отражение структур сознания и психики, в том числе и восприятия, в формировании языковых отношений) и «язык о человеке» (отражение в языковой семантике представлений о психологии человека: опять-таки восприятия, а также эмоций, памяти, воображения, мышления, речи и т.п.)» [Авдевина, 2014, с. 96].

Семантическое поле категории «чувственное восприятие» является одним из самых обширных в русском языке. «Вероятно, это объясняется тем, что субъективный опыт человека основывается на информации, полученной при

помощи пяти сенсорных систем. Значение любого слова прямо или косвенно связано с семантикой ощущений, что проявляется в определенной сочетаемости слов» [Григорьева, 2004, с. 9–10]. Восприятие неотделимо от человека и может рассматриваться как связующее звено между внутренним и внешним миром: «Семантика номинативных единиц восприятия характеризуется в первую очередь антропоцентричностью и взаимообусловленностью всех сфер деятельности сознания» [Моисеева, 2005, с. 5]. Перцептивность все чаще становится точкой зрения, с которой исследователи смотрят на идиостиль конкретного автора, специфику определенного дискурса, национальную и индивидуальную языковую картину мира, на феномен языка в целом. За рубежом направление лингвосенсорики активно развивается и представлено, в частности, работами по исследованию перцептивной и синестетической метафоры в творчестве различных авторов (см. работы [Shirley P. Walker, 1973], [Lluís Cabre, 1996], [Sean Day, 1996], [Julia Salzinger, 2010] и др.).

Объектом изучения сенсорной лингвистики является вся система языка, а предметом – языковая репрезентация показаний сенсорных систем человека.

В широком смысле восприятие – любое взаимодействие человека с внешним миром (ментальное, физиологическое, физическое, психологическое и т.д.). В рамках перцептивного подхода в лингвистике восприятие трактуется в узком смысле и ограничивает поступающую в мозг человека информацию только той, которая предоставляется рецепторами или органами чувств: зрением, слухом, осязанием, обонянием и вкусом (поэтому в лингвистической литературе нередко можно встретить термины «чувственное восприятие», «ощущение» или «чувственное представление», понимаемые как полные или частичные синонимы по отношению к понятию «восприятие»). Вариантами термина «восприятие» являются «перцепция» и «сенсорика» (ср. перцептивность и сенсорность). В работах по языкознанию, датируемых концом XX в., можно встретить наименование «физическое восприятие», обозначающее то же, что и «чувственное

восприятие», однако позднее исследователи разводят эти понятия: процесс физического восприятия трактуется шире, как процесс физического действия.

В традиционном понимании процесс восприятия включает в себя несколько стадий: обнаружение предмета в поле восприятия, выделение в нем значимых для индивида свойств и признаков, формирование чувственного образа в сознании воспринимающего – синтез этих признаков [Демешкина, 2006, с. 5]. Восприятие является событием, которое осуществляется не только в физической сфере, но также в чувственной, интеллектуальной, ирреальной [Ломоносова, 2005, с. 4]. «Первичная ситуация восприятия включает двух основных участников. Первый – тот, кто воспринимает, второй – то, что воспринимается» [Апресян, 1995а, с. 357]; субъектом восприятия выступают одушевленные существа, а объектом – те реалии, которые могут быть восприняты рецепторами.

Некоторые классификации подходов к изучению чувственного восприятия в языковом воплощении представлены в диссертациях И. Ю. Колесова [2009], О. Ю. Авдевиной [2014]. В целом, исследования, выполняемые в рамках лингвосенсорики, объединены тем, что в центр своего внимания авторы ставят перцептивность как семантическую и эпистемическую (гносеологическую) категории, имеющую инструментальный статус в познании и устанавливающую границы возможностей и параметров какого-либо языка в передаче того или иного смыслового содержания на основании перцептивной составляющей опыта человека [Колесов, 2009, с. 14].

Такие работы, в зависимости от объекта и методов исследования, можно условно разделить на следующие типы:

- 1) лингвофилософский: определение статуса, функции и роли категории восприятия в системе языка и мышлении человека;
- 2) лексико-семантический: анализ номинативных единиц (преимущественно глаголов) с семантикой восприятия;

3) семантико-синтаксический, грамматический: анализ высказываний и текстов с перцептивной семантикой, а также отдельных элементов ситуации восприятия (чаще предиката);

4) лингвоперсонологический, коммуникативный: выявление комплекса языковых единиц с семантикой восприятия (преимущественно лексических), представленных в творчестве конкретного автора или в речи носителя языка, и их роли в идиостиле и/или идиолекте;

5) когнитивный: концептуальный анализ перцептивных структур, моделей и механизмов, а также образных схем, выявляемых при помощи языковых данных;

6) дискурсивный: выявление функций языковых единиц с семантикой восприятия в том или ином дискурсе;

7) сравнительный: сопоставление способов репрезентации процесса восприятия в разных языковых картинах мира, в грамматике родственных и неродственных языков.

О. Ю. Авдевнина отмечает: «Многоаспектность языковой репрезентации психологического восприятия и возможность его исследования в русле различных направлений лингвистики (грамматического, семантического, лингвопоэтического, лингво-коммуникативного, когнитивного, психолингвистического) указывает на объемность категории восприятия, что в свою очередь позволяет связать ее со структурно-семантическим направлением современной лингвистики» [Авдевнина, 2014, с. 111].

Время зарождения лингвосенсорики можно условно обозначить 1970-ми гг. За период своего становления данное направление накопило немалый объем знаний о представлении категории восприятия в языке, и при дальнейшем изучении способов репрезентации перцептивной семантики необходимо учитывать множественность подходов к рассматриваемому явлению. Большинство исследований, выполненных в этом ключе, являются многоаспектными и даже междисциплинарными.

Так, ряд наблюдений, связанных с восприятием, делает в своих работах А. Вежбицкая. Автор отмечает необходимость исследования семантической репрезентации восприятия с позиций лингвистики, а не философии. А. Вежбицкая размышляет о глубинных семантических основаниях классификации типов восприятий; обосновывает свое видение толкования глаголов восприятия, когда более правильным могут считаться не определения типа *видеть* = *воспринимать зрением*, *слышать* = *воспринимать слухом*, а определения типа *видеть* = *воспринимать глазами*, *слышать* = *воспринимать ушами* (ср. в МАС *видеть* – «воспринимать зрением» [МАС, т. 1, с. 173]). При этом все сенсорные глаголы, как указывает исследователь, семантически ведут себя по-разному. По наблюдению А. Вежбицкой, понятие «воспринимать» является весьма сложным. Следует отталкиваться от того, что сообщает нам тот или иной орган восприятия о мире, при этом необходимо и учитывать начальный стимул, являющийся причиной получения какой-либо информации [Вежбицкая, 1986]. Обозначения цвета и универсалии зрительного восприятия составляют тему одной из глав книги «Язык. Культура. Познание». Автор утверждает универсальность обозначения процесса видения во всех языках, в отличие от процесса восприятия цвета [Вежбицкая, 1996, с. 231–232], а также подробно останавливается на семантике цветообозначений, «прототипических основах» цветовых концептов.

Ю. Д. Апресян описывает основные системы, на которых базируется образ человека с точки зрения наивной картины мира: среди них первичным ставится физическое восприятие (зрение, слух и т.д.), локализованное в органах восприятия. Отмечается тесная связь восприятия с мышлением, интеллектом, желаниями, эмоциями человека. Описана специфика семантики некоторых глаголов восприятия, основным синтаксическим признаком которых является обязательное управление творительным беспредложным [Апресян, 1995а, с. 357–358, 365, 547–549]. Ю. Д. Апресяну принадлежит замечание об иерархическом устройстве системы восприятия, согласно которому зрительное восприятие

находится на первом месте по важности и объему поступающей к человеку информации; далее следуют слух, осязание, обоняние и вкус [Апресян, 1995б, с. 48]. «Лидерство» обуславливается также наибольшим количеством лексем, обслуживающих тот или иной тип восприятия, и степенью участия соответствующих единиц в процессах метафоризации.

Вопросы перцептивности затрагиваются в работах Н. Д. Арутюновой. Автор говорит о функции идентификации, присущей наименованиям, связанным с восприятием: «Общераспространенное представление о естественных объектах формируется, прежде всего, на основании чувственного опыта и сводится в некоторый недетализированный образ (сумму восприятий), относительно которого осуществляется идентификация индивидов» [Арутюнова, 1999, с. 19]. Н. Д. Арутюнова описывает специфику предикатов с семантикой чувственного восприятия, которые «демонстрируют зависимость своей семантической структуры от тех “каналов”, через которые человек осуществляет свое знакомство с объектами действительности» [Арутюнова, 1999, с. 35], уделяет внимание проблеме сенсорной оценки и степени участия восприятия в формировании и построении образов, в процессах метафоризации [Арутюнова, 1988; 1999]. Автор представляет обзор основных модусов, среди которых выделяются модусы восприятия: «К сенсорному плану принадлежат модусы чувственного восприятия: *видеть, слышать* <...> и др.» [Арутюнова, 1999, с. 411].

Семантическая категория перцептивности рассматривается в работах А. В. Бондарко. Автор сопоставляет семантику перцептивности со значением видовых форм глаголов и делает выводы о том, что «выявляются существенные различия между типами и аспектами языковой и речевой интерпретации восприятия мира человеком» [Бондарко, 2004, с. 282].

Наиболее подробно описана лексика с семантикой восприятия (преимущественно глагольная), существующая в современном русском языке: см. работы [Васильев, 1971; Сидорова, 1978; Кретов, 1980; Кузнецова, 1983;

Герасимова, 1986; Федосюк, 1988; Лещенко, 1990; Моисеева, 1998; Николина, 1989, 1998; Архипова, 2000; Василевич, 2002; Слезкина, 2005; Моисеева, 2005; Павлова, 2006; Козюра, 2007; Лещинская, 2008; Кезина, 2010; Крапивник, 2013] и др.

Описание и анализ лексических единиц со значением того или иного типа чувственного восприятия и специфики его функционирования в творчестве конкретного автора является одним из самых продуктивных способов изучения идиостиля в рамках лингвоперсонологического подхода. С этой точки зрения изучался, например, идиостиль И. Бунина: [Житков, 2000], [Одинцова, 2008]. Вследствие своего большого символического потенциала наиболее активно исследуются цвето- и светонаименования на материале поэтических текстов: в творчестве М. Цветаевой [Зубова, 1989], А. Ахматовой [Ландсман, 1984], И. Северянина [Карташова, 2004], Н. Гумилева [Кочетова, 2008], С. Есенина [Алампиева, 1971; 1997], Б. Пастернака [Губенко, 1999; Шармар, 2005], А. Блока и М. Волошина [Алимпиева, Таран, 2012]; В. Высоцкого [Дюпина, 2009] и др. Анализ лексики со значением всех типов восприятия выполнен на материале произведений Ю. Балтрушайтиса [Караваева, 1989], Ю. Куранова [Овчинникова, 2009], С. Есенина [Жаркова, 2005], В. Брюсова [Кочетков, 1992].

Функциональная нагрузка языковых единиц с перцептивной семантикой анализируется в аспекте идиостиля А. Чехова в книге О. Н. Григорьевой «Цвет и запах власти». Автор выделяет следующие функции «запахов» в произведениях А. Чехова: «...они [запахи] формируют жизненное пространство героев, будь то дом, сад, весь мир, ад или рай, становятся частью портрета героя или описания его состояний, используются для создания стилистического контраста, влияют на эмоциональный строй всего рассказа, характеризуют время жизни (молодость или старость) или время года (весну или осень), при помощи запахов автор дает социальную оценку человека в обществе. <...> Можно говорить даже об особой “философии” запахов у Чехова» [Григорьева, 2004, с. 158].

Лексика со значением чувственного восприятия становится объектом научного осмысления в исследованиях, выполненных на материале других языков: например, английского [Домбровская, 2004; Родионова, 2007] и французского [Котенева, 2006; Козюра, 2007]. И. В. Домбровская представляет подробный обзор работ отечественных лингвистов по изучению глаголов зрительного восприятия в английском, немецком, французском, испанском, латинском, японском, китайском и других языках (подробнее см.: [Домбровская, 2004, с. 9–10]).

Активно ведется изучение языка перцепции в сопоставительном аспекте: [Сунь Хуэйцзе, 2001; Светличная, 2003; Хакимова, 2005; Моисеева, 2005; Матвеева, 2005; Магомедова, 2007; Пак Сон Гу, 2008; Лебедева, 2009] и др.

Комплексное описание грамматики восприятия представлено в диссертации Т. В. Башковой [Башкова, 1995], исследование учитывает лексический и синтаксический уровни русского языка. Отдельные элементы пропозиции восприятия (субъект, объект восприятия и др.) описываются в исследованиях [Белова, 2010], [Авдевина, 2011] и др. Семантико-синтаксический аспект языковой вербализации чувственного восприятия представлен в работах [Золотова, 1982], [Логачева, 1988], [Кириллова, 1988], [Кривозубова, 1988], [Ломоносова, 2004], [Борейко, 2006], [Гейко, 1999] (см. 1.3).

Перцепция осознается как основа когниции и эмоции; эта связь подтверждается в национальном языке: метафорах и поговорках, этимологии названий эмоций [Харченко, 2012]. Перцептивные концепты исследуются применительно к русской языковой картине мира в рамках когнитивного направления (см. 1.2).

Языковые единицы с семантикой восприятия используются для создания художественных образов и средств выразительности речи и текста. Вопросам перцептивной метафоры посвящены работы [Гридасов, 1999], [Крюкова, 2008], [Карапетова, 2011] и др. Сенсорные тропы описаны и проанализированы в работе О. И. Усминского [Усминский, 1996]. Особое внимание автор уделяет

метонимическим переносам; отмечает образную яркость, достигаемую метафорой, осложненной метонимией. Исследователь указывает на образный синкретизм, проявляющийся в случае «естественного соединения качественно разных образов» [Усминский, 1996, с. 70]. Речь идет о феномене синестезии, которому посвящено немало культурологических, литературоведческих и лингвистических исследований на материале русского языка и, в частности, русского художественного текста: [Блинов, 1980], [Серебрякова, 2004], [Секачева, 2007], [Савинова, 2010], [Сатретдинова, 2012], [Скворецкая, 2004; 2013] и др. Исследователи отмечают особую роль синестезии как основного стилеобразующего элемента в поэзии Серебряного века (см. гл. 3).

Средства выражения перцептивной семантики в современном русском языке наиболее полно проанализированы в докторской диссертации О. Ю. Авдевниной [Авдевнина, 2014]. Автор наделяет восприятие статусом структурно-семантической категории, «организующей семантику и структуры единиц различных уровней языковой системы (лексического, морфологического, уровня синтаксических структур)»; категория восприятия в понимании О. Ю. Авдевниной «объединяет грамматикализованную категорию перцептивности со всеми иными средствами выражения семантики восприятия в языке и художественном тексте» [Авдевнина, 2014, с. 101, 111].

Будучи многоаспектным феноменом, представляющим широкие возможности для исследования, восприятие стало объединяющей темой для таких сборников научных трудов, как «Восприятие: лингвистический и психолингвистический аспекты» (Омск, 2005), «Проблемы интерпретационной лингвистики: типы восприятия и их языковое воплощение» (Новосибирск, 2013). В статьях русских и зарубежных лингвистов представлен анализ языковой, ментальной, коммуникативной, лингвокультурной составляющих ситуации восприятия, способов ее вербализации в разных типах дискурса.

Проблемы лингвосенсорики, перспективы ее развития как молодой науки описаны в монографии В. К. Харченко [Харченко, 2012]. Автор приводит мысль о назревшей потребности сенсорной лингвистики в работах теоретического, обобщающего, систематизирующего типа.

Необходимо отметить, что лингвосенсорика постепенно вырабатывает свой уникальный терминологический аппарат. Изучение отдельных элементов текста с перцептивной семантикой приводит исследователя к необходимости выработки специальных терминов. Так, Н. П. Перфильева при изучении вставок в аспекте перцепции вводит понятие *перцептивной модели текстового фрагмента*: это такая модель, «которая включает перцептивную (сенсорную) информацию о его компонентах» [Перфильева, 2013, с. 98].

Сенсорные оценки определяются Н. Д. Арутюновой как «оценки, связанные с ощущениями, чувственным опытом – физическим и психическим» [Арутюнова, 1999, с. 180].

Понятие *перцептивной точки зрения* подробно определено А. Л. Ломоносовой: «Описание событий с перцептивной точки зрения обозначает воспроизведение картин, событий фикциональной действительности как непосредственно воспринимаемых органами чувств говорящего в рамках литературной перцептивности. Выражение перцептивной точки зрения есть представление ситуации восприятия в художественном тексте. Перцептивная точка зрения находит своё выражение на всех уровнях художественного произведения» [Ломоносова, 2004, с. 155].

Понятие *перцептора* разводят с понятием *наблюдателя*: Ю. А. Пупынин полагает, что в семантической структуре высказывания роль перцептора можно трактовать как обязательный компонент в «денотативно-понятийном содержании события» [Пупынин, 1992, с. 153].

Определим круг терминов, актуальных для настоящего исследования.

Под *перцептивной ситуацией* (термин А. В. Бондарко) понимается ситуация чувственного восприятия, в идеальной модели которой присутствуют субъект и объект восприятия, их свойства и отношения, статус и функции, процессы и действия, пространственно-временной континуум [СЭС, с. 394].

Термин *соматизмы* допускает широкое понимание (как наименования любых частей тела), нами же он трактуется как наименования тех частей тела, которые участвуют в процессе чувственного восприятия мира (т.е. рецепторов – глаза, уши, пальцы, язык и т.д.).

Под *модусом перцепции* в работе подразумевается один из пяти типов восприятия (Н. Д. Арутюнова, И. Г. Рузин).

Перцептивная метафора – метафора, основанная на чувственно-воспринимаемых признаках [Гридасов, 1999, с. 2].

Фоновые высказывания – такие высказывания, в которых ситуация восприятия не представлена (или представлена слабо) на языковом уровне, однако ее наличие является очевидным (подробнее: [Демешкина, 2006, с. 17]).

Существенными для изучения способов языкового представления чувственного восприятия нам представляются знания, накопленные когнитивной лингвистикой, семантическим синтаксисом, коммуникативной стилистикой текста. В каждом из названных направлений представлена своя «точка зрения» и сформирован свой подход к изучению языковой категории перцептивности, складывающийся из специфической теоретической базы, а также набора способов и приемов анализа языкового материала.

Когнитивная лингвистика раскрывает специфичность чувственного восприятия как категории познания, исследует взаимосвязь восприятия и мышления в аспекте идиостиля. Семантический синтаксис позволяет отобразить структуру высказываний с семантикой восприятия, выделить частные и универсальные модели ее языковой репрезентации. Языковые единицы с семантикой восприятия рассматриваются в нашей работе в аспекте

текстообразования: методологической основой для выявления функций исследуемых единиц в тексте является теория лингвостилистического анализа, разрабатываемая коммуникативной стилистикой.

Таким образом, суть интегративного подхода, реализованного в настоящем исследовании применительно к идиостилю одного автора, состоит в том, что языковой материал, с одной стороны, ограничивается единицами с семантикой восприятия (т.е. с точки зрения содержания) и, с другой стороны, расширяется с принятием во внимание не только лексического, но и синтаксического уровня языка. Тем самым преодолевается лексикоцентричность как наиболее распространенный подход в сфере изучения идиостиля, а также раскрываются возможности семантического синтаксиса при изучении отдельной языковой личности.

В связи с вышесказанным необходимо более подробно очертить круг исследований, выполненных в рамках лингвосенсорики и внесших вклад в изучение категории восприятия, в т.ч. в аспекте идиостиля.

1.2 Перцептивность как объект изучения когнитивной лингвистики

Восприятие занимает важное место в ряду актуальных проблем когнитивного направления, непосредственно связанного с изучением способности человека познавать окружающую действительность и особым образом ее интерпретировать (лат. *cognitio* – «познание»). Первым этапом познания признается чувственное восприятие мира: «это первая (чувственная) ступень в процессе познания, звено в цепочке “реальность – ощущения – восприятие – когниция”» [Кубрякова, 2004, с. 95].

Одним из постулатов когнитивной лингвистики является тот факт, что язык может стать средством доступа к мыслительным процессам. Язык

«рассматривается как хранилище мирового знания», в нем фиксируется менталитет нации и отдельного индивида. Другими словами, язык – это способ организации знаний, которые отражают нужды, интересы и опыт индивида и культуры [Geeraerts, 2007, s. 3–5].

С конца XX в. лингвистика все чаще обращается к способам познания человеком окружающей действительности, осознает их соотношение с индивидуальностью речи и мышления, а интерес к языковой личности растет в связи с формированием антропоцентрического подхода в науке. Когнитивный подход антропоцентричен по своей сути, поскольку «позволяет описывать семантику языковых единиц с точки зрения всей суммы знаний, полученных в ходе познавательной деятельности человека» [Присянникова, 2012, с. 2].

Особого внимания исследователей удостоивается проблема субъективности восприятия: ведь, как известно, каждый воспринимает «по-своему». В результате процесса восприятия и взаимодействия двух сфер существования человека – физической и ментальной – в сознании индивида формируется чувственный образ, в сложном процессе трансформации «раздражения в факт сознания» участвуют ассоциации, воспоминания и другие свойства мышления: «воображение, фантазия, интуиция, память и прочие когнитивные способности всегда вносят свою лепту в освоение и осмысление мира» [Кубрякова, 2004, с. 79–82]. В этом отношении когнитивистика «интегрирует научные разработки в области лингвистики, психологии, психолингвистики, философии и других смежных наук» [Родионова, 2007, с. 3].

Системы восприятия особым образом представлены в речи. Е. С. Кубрякова указывает на тот факт, что в большинстве современных когнитивных концепций «постулируется исключительная роль чувственного, наглядного восприятия мира для всего строения языка» [Кубрякова, 2004, с. 76]. Она также подчеркивает, что восприятие – не просто регистрация чувств и раздражителей, а целый когнитивный процесс, вовлекающий различные субъективные факторы мышления

конкретного индивида, состоящий из обработки когнитивными системами стимулов, передаваемых рецепторами. Важным является и замечание о том, что восприятие заключается именно в активном взаимодействии с миром, а не в простом его созерцании [Там же, с. 84–90].

Когнитивные возможности личности формируют специфику ее мировидения. «В современных антропоцентричных исследованиях язык представляется вербальной реализацией структурированного опыта людей, сложившегося в целостный образ мира – картину мира» [Колесов, 2009, с. 14].

Разграничивают непосредственную и опосредованную картины мира: «Непосредственная картина мира – это картина, получаемая в результате прямого познания сознанием окружающей действительности. Познание осуществляется как при помощи органов чувств, так и при помощи абстрактного мышления, которым располагает человек, однако в любом случае эта картина мира не имеет “посредников” в сознании и формируется как результат непосредственного восприятия мира и его осмысления» [Попова, 2010, с. 51]. Непосредственную (когнитивную) картину мира отличают от мировоззрения: два эти явления тесно связаны друг с другом, но имеют качественные отличия и соотносятся как содержательное знание о мире (результат познания) и система методов познания.

Под опосредованной картиной мира понимается результат «фиксации концептосферы вторичными знаковыми системами» – это «языковая и художественная картины мира» [Там же, с. 53]. Картина мира в тексте художественного произведения обусловлена языком и индивидуально-авторской концептуальной картиной мира и воплощается определенными языковыми средствами как в плане содержания, так и в плане выражения в виде отбора языковых и образных средств [Там же, с. 56]. Картина мира «формируется и закрепляется в языке, и художественная картина мира, т.е. структура реальности, проявляющаяся в художественном образе, – это вторичная структура, тем не менее, она не только реализует языковую картину мира, но и сама порождает

новое мироотношение, требующее нового языка. Картина мира в искусстве моделирует не столько знания о реальности, сколько систему ценностных ориентаций <...>» [Рыбальченко, 2003, с. 261].

Восприятие является неотъемлемой частью любой языковой картины мира. Рассматривая модель восприятия, отраженную в русском языковом сознании, Е. В. Урысон отмечает: «Этот фрагмент русской языковой картины мира очень логичен. Правда, он не разработан языком до конца – представление о некоторых невидимых органах восприятия лишь намечено» [Урысон, 2003, с. 85].

В процессе формирования языковой картины мира ведущая роль принадлежит восприятию.

Т. А. Трипольская обращает внимание на важность «перцептивного» языкового материала в исследованиях когнитивистов, а также на сенсорные репрезентации как основу формирования концептов [Трипольская, 2013, с. 51]. На это же указывают в своих исследованиях В. В. Яцковский и И. Ю. Колесов: «Перцепция и ментальная деятельность являются одновременными непрекращающимися процессами в рамках познания человеком окружающего мира. В то же самое время языковая деятельность, формируя основу процессов познания, является реакцией на воспринятую и ментально обработанную информацию об окружающем мире. Существование индивида в мире и обществе себе подобных возможно лишь на основе интеракции – реакции на воспринятую и осознанную информацию об окружающей действительности» [Яцковский, 2005, с. 5]; «Когнитивный ракурс в изучении роли восприятия в эволюции мышления и языка выдвигает перцептивность в ранг категории познания и мегакатегории филогенеза по причине влияния восприятия на становление основополагающих когнитивных моделей и образных схем» [Колесов, 2009, с. 4].

Когнитивные механизмы играют ключевую роль в процессе порождения текстов, их восприятия, интерпретации и понимания. На основании текста и его элементов возможно моделирование когнитивного стиля автора, принципов

отбора им лингвистического материала в соответствии с различными факторами текстообразования [Болотнова, 2012, с. 190–191]. Сопоставление особенностей поэтических картин мира разных культур может пролить свет на решение проблемы, касающейся соотношения индивидуального и национального мировосприятия [Демешкина, 2006а, с. 10].

Перцептивные концепты изучаются применительно к русской языковой картине мира: концепты «свет» и «тьма» [Гуревич, 2005; Полежаева, 2008], концепт «цвет» [Белобородова, 2000], концепт «запах» [Колупаева, 2009], концепт «вкус» [Матвеева, 2005], фрейм «вкус» [Макарова, 2007].

Перцептивные компоненты художественных текстов (высказывания, лексические единицы, концепты и др.) привлекаются для изучения идиостиля.

Анализ семантики перцепции в «художественной когниции» И. А. Бунина представлен в докторской диссертации О. А. Мещеряковой [2011].

Кандидатская диссертация О. С. Жарковой посвящена описанию лексики ощущения, восприятия и чувственного представления как средств номинации и предикации в поэмах С. Есенина [Жаркова, 2005]. В работе учитывается лингво-когнитивный уровень структуры языковой личности, отвечающий «за формирование и преобразование индивидуального знания о мире, то есть за языковую картину мира», и опирается на понятие ассоциативно-семантического поля текста как номинанта концепта. О. С. Жаркова полагает, что «рассмотрение актуализации ассоциативного потенциала лексики ощущения и восприятия <...> может открыть особенности феномена языкового сознания С. Есенина» [Жаркова, 2005, с. 23, 24].

Анализ концептов, связанных с конкретными модусами перцепции, и способов их выражения в идиостиле того или иного автора на материале поэзии составляет содержание работ [Дзюба, 2001], [Закурдаева, 2003], [Прокофьева, 2004], [Бабарыкова, 2007], [Болотов, 2009; 2010] и др.

В многочисленных современных исследованиях, выполненных на стыке лингвистики и литературоведения, объектом рассмотрения выступает цветовая картина мира автора (ЦКМ).

Так, С. Р. Носовец реконструирует фрагмент ЦКМ В. Набокова в когнитивно-прагматическом аспекте. В качестве единицы ЦКМ признается цветовой концепт – «понятие цвета с потенциально заложенной возможностью развивать эстетические и символические смыслы» [Носовец, 2002, с. 7]. И. Е. Цегельник исследует ЦКМ И. Бродского в рамках когнитивно-функционального подхода и выделяет ряд специфических особенностей, сопоставляя русскую национальную и индивидуально-авторскую картины мира. В работе сформулированы способы конструирования ЦКМ поэта: «цветопись, цветосемантика, светопись» [Цегельник, 2007, с. 6]. Н. В. Разумкова отмечает, что ЦКМ следует рассматривать как составляющую концептуальной картины мира, реализованную в отдельных лексемах, словосочетаниях. Диссертация Н. В. Разумковой по исследованию лексико-семантического поля цвета и света как когнитивно-поэтического феномена выполнена на материале произведений К. Батюшкова и О. Мандельштама: выявление характерных для этих поэтов цветовых метафор, по мнению Н. В. Разумковой, способствует определению авторского способа концептуализации мира [Разумкова, 2009, с. 13].

Помимо цветового, когнитивисты выделяют и другие «перцептивные» концепты. Например, докторская диссертация И. Ю. Колесова посвящена актуализации зрительного восприятия (ЗВ) в языке в семантико-когнитивном аспекте (на материале английского и русского языков) [Колесов, 2009]. Автор доказывает следующую гипотезу: «в силу широкой представленности в языке концепт ‘зрительное восприятие’ относится к наиболее значимым в языковой картине мира, соответственно, его актуализация имеет системный характер и осуществляется как переход с уровня концептуальной структуры на уровень семантической структуры языка в результате отбора элементов концептуальной

структуры для их означивания при помощи имеющихся в языке средств и приёмов», при этом языковая картина мира рассматривается как «частный случай реализации миромоделирования в языке и с его помощью» [Колесов, 2009, с. 6, 14]. Посредством языковых средств концептуальная структура проецируется на структуру языковую. И. Ю. Колесов определяет систему актуализации ЗВ в языке как включающую две подсистемы: манифестации и интерпретации концепта «зрительное восприятие», а также предлагает вариант семантико-когнитивного анализа, основанного на следующем положении: «Некая денотативная ситуация (процесс или событие) восприятия конструируется субъектом (наблюдателем) в виде модели и выражается знаками языка». Исследователь устанавливает специфику актуализации ЗВ в языке: «...концепт манифестируется единицами различных групп лексики и интерпретируется в семантике лексических единиц, грамматических форм, синтаксических структур, а также в различных регистрах текста» [Там же, с. 12–26].

Концептуальная сфера «слышать/слушать» проанализирована в диссертации Г. Ф. Хакимовой на уровне лексических блоков в русском и английском языках: «Слуховая картина мира, которая отражается в ситуациях восприятия звуков и передается различными языковыми средствами, является фрагментом общей языковой картины мира; слуховое восприятие служит основой познания мира и сопровождает основные виды деятельности человека: бытовую, производственную, коммуникативную, творческую, деструктивную» [Хакимова, 2005, с. 10].

Перцептивные концепты могут быть исследованы в рамках системы определенной части речи. Так, в центре внимания статьи Н. Е. Сулименко [Сулименко, 2013] находятся перцептивные концепты, выражаемые русскими прилагательными. Подчеркивается особая роль эталона в процессе концептуализации объектов и их прототипических признаков, а также ее культурная обусловленность.

«Неперцептивные» концепты нередко актуализируются «перцептивными» свойствами. Об этой взаимосвязи пишет, например, О. А. Ружа, называя домашний запах и звук «отельными перцептивными микро-концептами», повторяющими структуру концепта «дом». Автор делает вывод о том, что «запах дома по сравнению со звуком является более частотным в упоминаниях носителей языка, это может быть связано как с большей доступностью, простотой описания, так и, возможно, с тем, что запах больше способствует созданию домашней обстановки» [Ружа, 2013, с. 149].

В рамках когнитивной поэтики востребован метод моделирования, в том числе моделирование авторского сознания на основании художественного текста [Бутакова, 2002; Тарасова, 2003]. Например, идиостиль автора поэтических текстов анализируется «от ментальных феноменов – концептов и когнитивных структур – к языковым способам их реализации» [Тарасова, 2003, с. 5] (подробно об этом: [Болотнова, 2012]).

Одним из центральных вопросов в этой области является организация когнитивной метафоры. Исследовались метафоры, базирующиеся на отдельных типах восприятия: «зрительная» [Филатова, 2009], «звуковая» [Мишанкина, 2002], «обонятельная» [Старостина, 2010], «вкусовая» [Бойчук, 2012]. Перцептивные метафоры рассматриваются в сравнительном ключе в статьях [Мусси, 2013], [Гарбуйо, 2013].

1.3 Чувственное восприятие сквозь призму семантического синтаксиса

Семантический синтаксис опирается на идею диктумно-модусного устройства предложения. В то время как диктум соотносится с объективным содержанием предложения, модальность влияет на способ представления ситуации, отраженной в высказывании. Среди модусов выделяется перцептивный (сенсорный) модус [Арутюнова, 1988; Золотова, 2004]. Если такой модус

доминирует в тексте, то говорят о текстах с перцептивной доминантой: «Перцептивный модус позволяет представлять ситуацию, реализуя изобразительную установку с опорой на зрительные, слуховые и другие чувственные представления (в модальной рамке *я вижу, как*)» [Сердюкова, 2010, с. 20]. Таким образом, понятие *модус восприятия* может относиться как к диктуму, так и модусу предложения: «В семантической структуре высказывания восприятие представлено не только в диктумной части (объективное содержание), но оно формирует и модус, поскольку отражает способ получения информации» [Демешкина, 2006а, с. 13].

Термин *ситуация* трактуется лингвистами по-разному – одни относят его к сфере действительности, другие – к языку, семантике предложения. Ситуация, по мнению В. Г. Гака, является референтом высказывания, и определяется как «совокупность элементов, присутствующих в сознании говорящего в объективной действительности в момент “сказывания”, и обуславливающих в определенной мере отбор языковых элементов при формировании самого высказывания» [Гак, 1973, с. 358]. В. С. Храковский определяет смысловую структуру предложения как «вырезанный и обработанный мыслью и языком фрагмент действительности, который принято называть индивидуальной денотативной ситуацией или событием» [Храковский, 1972, с. 5]. Н. Н. Гриднева отмечает, что понятие ситуации в трактовке В. С. Храковского относится «и к экстралингвистической действительности, и к мышлению, и к языку. При таком определении ситуации четко разграничиваются три аспекта: денотативный, психический и лингвистический, а также показывается их взаимодействие» [Гриднева, 2009, с. 10]. Различают денотативные и сигнификативные ситуации (события, выражаемые в высказываниях и их семантические соответствия).

Каждая ситуация имеет свою структуру, в которой могут быть выделены участники ситуации и отношения, которые обеспечивают связь между ними.

Элементы ситуации коррелируют в сознании воспринимающего текст субъекта с единицами образного строя и понятийно-концептуального уровня и соответствуют компонентам структуры – предикату и актантам, которые коррелируют с функциями «участников события» [Крюкова, 2005, с. 9]. Отбор говорящим составляющих ситуации является важным признаком индивидуальных особенностей мышления, так как «интерпретировать одну и ту же ситуацию говорящий может по-разному – в зависимости от целого ряда факторов и, прежде всего, от того, что в ней для него является значимым» [Кобозева, 2000, с. 226]. То же касается ситуации восприятия в целом: «Человек воспринимает индивидуальные объекты, входящие в его перцептивную зону» [Арутюнова, 1988, с. 110].

При исследовании языковой актуализации любых объективных процессов некая ситуация представлена в виде пропозиции – интеллектуальной модели названного предложением события [Арутюнова, 1999]. Рабочим может быть принято определение В. А. Белошапковой: «Пропозиция понимается как модель называемого предложением “положения дел”, как объективное содержание предложения, рассмотренное в отвлечении от всех сопровождающих его субъективных значений и тех особенностей, какие придает ему та или иная формальная организация предложения» [Белошапкова, 1989, с. 686]. По мысли Т. А. Демешкиной, пропозиция представляет собой форму кодирования информации в памяти человека или, иными словами, модель, выполняющую «описательную, объяснительную, предсказательную и аксиологическую функции» [Демешкина, 2006, с. 6].

Как отмечает Н. Д. Арутюнова, денотатом предложения является некая ситуация. Пропозиция же – семантически однородная единица, соответствующая сигнификату предложения, обозначающая некоторое положение дел и соотносимая с субъективным модусом. Семантика предложения опирается на предикат, именно его специфика задает «определенную конфигурацию и семантические типы актантов». Пропозиция составляет «основу, на которой

держится здание пропозитивной семантики». Н. Д. Арутюнова понимает пропозицию как «семантическую структуру, объединяющую денотативное и сигнификативное значения, из которых последнему принадлежит центральная позиция» [Арутюнова, 1976, с. 37].

Когнитивисты рассматривают пропозициональные репрезентации в связи с «языком мысли» в качестве способа «языковой интерпретации мыслительного содержания ментальных репрезентаций»: «Создание пропозиции есть языковой механизм семантизации мыслительного содержания для выражения средствами языка» [Колесов, 2009, с. 13, 20]. В психолингвистике оперируют понятием «мысленного образа ситуации»: в процессе понимания текста важную роль играет не только языковая репрезентация образа ситуации (пропозиции), но и модели ситуации, отвечающей мировосприятию читателя. Таким образом, пропозиция является средством выявления модели ситуации в ходе чтения текста [Чугунова, 2006, с. 44–45].

Обширность и специфика сферы, которую охватывает категория восприятия, порождает не только проблему интерпретации, но также не позволяет сформировать единую структуру представления ситуации восприятия в языке, которая зависит «от точки зрения говорящего-воспринимающего»: «одна и та же ситуация может быть представлена в высказывании как моно- или полисобытийная: объект восприятия может быть представлен как предмет или как событие» [Башкова, 1995, с. 23]. В нашей работе выделяется ряд структур, репрезентирующих ситуацию восприятия, с учетом точки зрения одного воспринимающего сознания – сознания лирического героя, за которым стоит личность Б. Пастернака.

Согласно типологии Т. В. Шмелевой [Шмелева, 1988], пропозиции в русском языке делятся на событийные и логические. Выделяются пять типов событийных пропозиций: существование, состояние, движение, восприятие и действие. Они отображают действительность, ситуации и их участников (тогда как логические

пропозиции представляют результаты умственных операций и сообщают о некоторых установленных признаках, свойствах, отношениях). Структуру событийных пропозиций определяют актанты и сирконстанты. Актантами выступают персонажи и предметы; сирконстанты – локатив и темпоратив – обладают различной структурообразующей силой в разных ситуациях. Основным способ выражения такой пропозиции – предикатный, т.е. выражаемый при помощи знаменательных слов с пропозитивной семантикой. Возможно также обозначение с помощью актантов и сирконстантов – так называемый нулевой способ.

«Классическая» пропозиция восприятия двухактантная – в ней обязательно наличие субъекта и объекта восприятия. Субъект восприятия – всегда существо, объектом может быть предмет, лицо, событие (в последнем случае ситуация становится полипропозитивной). Одна из возможностей усложнения ситуации – внутрипропозитивная, производится за счет факультативных актантов: *Проведу рукой по лицам, / Пьяный и слепой* (470).

Восприятие преимущественно позиционируется как элемент психической сферы, однако можно говорить о физическом восприятии – *Чтобы, комкая корку рукой, мандарина / Холодящие дольки глотать* (76), ментальном – *Дантон не понимал меня* (434) и даже социальном – *Но он был любим* (214) [Шмелева, 1988, с. 9–19]. Таким образом, восприятие в узком понимании (как чувственное восприятие, т.е. получение показаний пяти органов чувств) относится в русской языковой картине мира к психической сфере существования человека: *Ложится – слышит: обернись!* (79), реже – к физической: *И холодно было младенцу в вертепе / На склоне холма* (279).

Модель «кто-то воспринимает что-то» выражена на формальном уровне в виде пропозитивных, полипропозитивных высказываний или же в виде свернутой пропозиции. Исследователи признают высокую эффективность метода лингвистического моделирования при изучении языковой вербализации чувственного восприятия: «Особое внимание в лингвистике в настоящее время

уделяется способам отражения в языке чувственного восприятия человеком действительности и изучению средств языковой актуализации этого процесса путем выявления наиболее типичных языковых структур и моделей» [Братчикова, 2007, с. 35]. Модели высказываний с семантикой восприятия могут быть построены на различных основаниях: способе восприятия, степени активности или пассивности субъекта, прямом или переносном способе описания ситуации, принадлежности ее к разным сферам жизни (физическая, психическая, интеллектуальная, социальная) или по противопоставленности процесса и результата [Демешкина, 2006, с. 6].

И. В. Башкова выделяет три основных принципа построения пропозиций восприятия: принцип прямого обозначения, принципы метафорического и метонимического осмысления [Башкова, 1995, с. 4]. В ее работе реализован комплексный подход к анализу восприятия в языке и представлен опыт «описания грамматики восприятия, под которой понимаются общие принципы, определяющие характер словаря, структуру предложений (пропозиций, репрезентаций) и текстов, представляющих ситуацию восприятия». Автор анализирует типы восприятия в их связи с языком, во взаимодействии «грамматики и лексики, формального, семантического и актуального аспектов высказывания» [Башкова, 1995, с. 3]. Восприятие понимается автором максимально широко, при этом отмечается, что чувственное восприятие репрезентативно для восприятия вообще. Содержание предложения – это структура, состоящая из ситуации (денотат), репрезентации и пропозиции (языковое содержание). «Для моделирования и представления каждой ситуации в языке существуют определенные системы пропозиций и репрезентаций, отличные от систем пропозиций и репрезентаций других ситуаций» [Башкова, 1995, с. 7].

У любой ситуации имеется конкретный набор участников, и в структуре пропозиции выделяется ряд конституирующих и факультативных элементов.

Некоторые исследования учитывают отдельные компоненты (предикат, субъект, объект и т.д.), другие охватывают все элементы той или иной пропозиции.

Основой синтаксической модели ситуации восприятия является предикат с семантикой чувственного восприятия. Г. А. Золотова отмечает в этой связи: «Предикативные компоненты в отдельно взятом предложении относят содержание высказывания к акту говорения, то есть связывают диктум с модусом, а связь с действительностью осуществляется в тексте в диктумном плане через таксисные отношения между соответствующими предикатами, выражающими смену ситуаций и структурирующими композицию текста» [Золотова, 2004, с. 483]. При этом, по важному замечанию Т. В. Шмелевой, «пропозиция окончательно “прочитывается” в предложении», т.е. связана не только с предикатом [Шмелева, 1988, с. 8]. Однако именно предикатная лексика (чаще глагол) предопределяет выбор языковых форм для выражения субъекта и объекта восприятия [Авдевина, 2014, с. 122].

Н. Д. Арутюнова, рассматривая семантические характеристики предикатной лексики в сопоставлении со значениями идентифицирующего типа, отмечает, что способ восприятия свойств предмета влияет на специфику семантической структуры предиката [Арутюнова, 1999, с. 35]: «вкус и обоняние направлены по преимуществу на обнаружение статических свойств предметов», тесно связанных с оценкой, для осязания существенно «обнаружение внутренних свойств предиката (*твердый, мягкий, плотный*)», слуховое восприятие «отвечает только динамическому аспекту мира. Оно дает языку прежде всего процессуальные глаголы <...>; зрительное восприятие мира может в равной степени охватывать и статику и динамику» [Арутюнова, 1999, с. 33–34].

Предикаты восприятия рассматривались Е. В. Падучевой. Исследователь приводит полный список глаголов восприятия, выделяя их в особый тематический класс [Падучева, 2004, с. 253–255]. Важнейшим является наблюдение о семантике глаголов восприятия: в ней различаются два компонента – собственно

перцептивный (реакция органа восприятия на действительность) и ментальный (осознание воспринятого, идентификация объекта, выявление его свойств) [Падучева, 2001, с. 43]. Автор противопоставляет глаголы восприятия, опираясь оппозицию «состояние vs. деятельность/происшествие» [Падучева, 2004, с. 205].

О. Ю. Авдевина также называет в качестве основополагающей для классификации глаголов восприятия оппозицию «состояние vs. действие»: «Именно эта оппозиция, во-первых, соответствует семантическому противопоставлению произвольности / непроизвольности восприятия – очень важного семантического компонента содержания глаголов данного класса, и, во-вторых, позволяет исключить из анализа психологических аспектов семантики этих глаголов вторичные их значения: социальные и онтологические аспекты, ведь “происшествия” и “деятельности” – это процессы, характеризующие не столько психологию восприятия (внутреннее бытие человека), сколько устройство внешнего мира (онтологический аспект) или взаимодействие человека с другими людьми, общество, историю и т.д. (социальный аспект семантики восприятия)» [Авдевина, 2013, с. 127].

Г. И. Кутова говорит о предикатах, «соединяющих в своем значении два типа компонентов: 1) физический – а именно, пространственный (имеется в виду не только местонахождение, но и перемещение) и 2) нефизический – перцептивный (или, как более сложный его вариант у ряда глаголов, – перцептивно-контактный, – поскольку соответствующий ему аспект ситуации не сводится к восприятию, а предполагает более сложный человеческий контакт)» [Кутова, 1999, с. 229]. Автор отмечает, что «местонахождение – одна из главных характеристик физических объектов <...>; а восприятие (особенно – зрительное) – из главных характеристик человека и один из главных каналов получения информации о мире». Таким образом, «локатив является связующим звеном между существованием и восприятием»: «если человек видит объект, этот объект находится в некотором месте – в том месте, куда смотрит человек», «если объект

существует, его можно увидеть (или как-то иначе обнаружить, зафиксировать, воспринять)» [Там же, с. 230–231].

Предикаты восприятия репрезентированы в языке прежде всего базовыми глаголами восприятия, которые представлены Н. В. Моисеевой в виде следующей парадигмы: когнитивные – *(у)видеть*, *(у)слышать*; активные – *(по)смотреть*, *(по)слушать*, *трогать*, *(по)пробовать*, *(по)нюхать*; дескриптивные: *выглядеть*, *пахнуть* [Моисеева, 1998, с. 90].

Глаголы восприятия выполняют свою основную (предикативную) функцию и в художественном тексте, однако предикативный компонент имеет в нем свои особенности формирования и употребления. Например, диссертация М. В. Фокиной представляет подробный анализ индивидуально-авторских способов и средств выражения предиката в произведениях М. Цветаевой и Б. Пастернака. В центре исследования – роль «этой семантико-грамматической категории в создании смысла художественного произведения» [Фокина, 2006, с. 3]. Предикат понимается как «конститутивный член субъектно-предикатной структуры, признак, приписываемый субъекту, отвечающий определенным семантическим требованиям (характеризация, таксономия, реляция и т.д.) и занимающий определенную позицию в структуре предложения-высказывания (не всегда сказуемое)» [Там же, с. 9]. В понятие предикатных отношений включаются не только отношения подлежащего и сказуемого, но также обращения, контекстуально-предицирующие эллиптические конструкции, включенный и глубинный предикат и др. Исследователь придерживается функционально-семантического подхода к определению «предикативности»: «предикативность заложена в языковых грамматических моделях, актуализируется на конструктивно-синтаксическом уровне посредством синтаксического наклонения, синтаксического времени и лица, а на коммуникативно-синтаксическом уровне (в динамическом, актуальном аспекте) – через категорию

утвердительной/отрицательной модальности, оформляющей соединение темы с ремой. Предицирование совершается на уровне предложения (уровень языка), предикативность же соотносит предложение с действительностью (относится к высказыванию, речи). Предикат – “связка” между предикацией и предикативностью, и имеет отличительные особенности в художественном тексте» [Там же, с. 10].

Способы вербализации предикативного компонента обусловлены авторской интенцией, а также тесной взаимосвязью процессов восприятия, состояния и мыслительной деятельности. Список возможных компонентов пропозиции восприятия совпадает со списком актантов любого высказывания в русском языке. Пропозиция включает следующие основные компоненты: воспринимающий (субъект), воспринимаемое (объект), процесс восприятия (предикат). «На языковом уровне процесс восприятия представлен двунаправленно: от субъекта к объекту и наоборот. Это создает объективную основу для существования большого репертуара структурно-семантических моделей, позволяющих выразить степень активности / пассивности субъекта, интенсивность ощущения, силу воздействия, состояния или реакцию субъекта» [Демешкина, 2006, с. 6].

Способы выражения субъекта в русском языке детально проанализированы в кандидатской диссертации Т. П. Бабиной. Семантический субъект рассматривается как один из актантов, а пропозиция – как отражение элементарной ситуации. «Внимание сосредотачивается на диктуме, ему соответствует пропозиция, в рамках которой выделяется денотативный субъект» [Бабина, 1986, с. 3].

Общий признак ситуации заключается в том, что во всех случаях речь идет о той или иной характеристике действия в его отношении к субъекту и объекту [Бондарко, 1991, с. 125]. А. В. Бондарко понимает субъект как семантическую категорию, обозначающую источник или носитель действия, а под объектом –

семантическую категорию, обозначающую участника ситуации, на которого направлено действие или который этим действием затрагивается [Там же, с. 130].

Особый подход к моделированию ситуации восприятия в русском языке демонстрируют работы, обращенные к конкретному модусу перцепции.

В лингвистике отмечается недостаток исследований, выполненных в русле семантического синтаксиса на материале высказываний с семантикой зрительного восприятия, в связи с необычайной обширностью объекта исследования: Г. А. Золотова обращает внимание на то, что любое упоминание о предметах и его свойствах, способных быть воспринятыми зрением, является результатом зрительного восприятия [Золотова, 1982, с. 220]. Иными словами, фактически любое высказывание содержит в себе информацию о ситуации зрительного восприятия, даже если она не выражена на формальном уровне.

В. А. Кириллова и М. Б. Примова представляют обзор основных предикативных средств для обозначения ситуаций слухового и зрительного восприятия: ядерными единицами являются базовые глаголы активного и пассивного восприятия, используются также глагольные сочетания с существительными, имеющими значение слухового и зрительного восприятия, а на периферии находятся краткие прилагательные. Описаны распространители предложений со значением СВ и ЗВ, среди которых особое место занимает локальный распространитель. Что касается обязательности наличия тех или иных компонентов, то «стандартной» может называться трехкомпонентная структурно-смысловая организация предложения, в котором присутствует обозначение субъекта и объекта восприятия, а также отношений между ними (процесса восприятия) [Кириллова, Примова, 1988, с. 122].

Диссертация О. Ю. Логачёвой посвящена семантико-синтаксическим особенностям предложений, обозначающих ситуацию звучания. Автор разделяет ситуацию звучания (первичная денотативная ситуация) и ситуацию слухового восприятия (вторичная денотативная ситуация), которые вместе составляют

денотативную «макроситуацию» звучания и слухового восприятия. Структура такой «макроситуации» включает четыре обязательных компонента: объект (порождающий физический звук), процесс звучания, субъект и процесс слухового восприятия. Отмечается, что все эти компоненты имплицитно или эксплицитно присутствуют в предложениях со значением звучания. «Переменными» смысловыми компонентами для ситуации звучания являются акустические, пространственные признаки, каузатор распространения звука; для ситуации слухового восприятия – пространственный компонент, активный/пассивный характер восприятия, способ или средство слухового восприятия.

Ситуация тактильного восприятия, способы и механизмы ее представления в общей системе русского языка и в индивидуальном сознании носителей языка описаны в диссертации Т. С. Борейко. Автором подробно проанализированы предикаты тактильного восприятия и их дериваты, а также элементы пропозиции тактильного восприятия (объекты, субъекты, атрибуты). В работе уделяется внимание синестезии в сфере тактильного восприятия и метафоризации атрибутов, а также представлена экспериментальная реконструкция ситуации тактильного восприятия как фрагмента языкового сознания: в речи «преобладают номинации объекта восприятия, в ряде случаев содержится указание на характеристику его поверхности; представлены все компоненты пропозиции тактильного восприятия, как основные, так и факультативные <...>. Данные эксперимента по моделированию ситуации выявили включённость ситуации ТВ в следующие сферы действия человека: профессия, быт, природа, выражение эмоций, чувств» [Борейко, 2006, с. 227]. Отмечается синкретизм базовых элементов пропозиции: объектного и субъектного значения, субъектного и инструментального, предикативного и инструментального значения, а также тесная взаимосвязь тактильного и зрительного восприятия. Важными являются наблюдения о широком распространении соматизмов в репрезентации

тактильного восприятия, которые входят в состав аналитических предикатов или в лексическое значение глагола.

Г. А. Золотова в монографии «Коммуникативные аспекты русского синтаксиса» постулирует возможность выделения комплекса структур, организованных особым набором семантико-синтаксических компонентов и объединенных общим значением чувственного восприятия. Такие структурно-семантические компоненты, по ее мнению, «являются единицами выражаемого смысла и вместе с тем единицами синтаксического построения» [Золотова, 1982, с. 222]. В работе с помощью компонентного анализа предложений выявляются структуры с общим значением запаха и отмечается, что другие ситуации восприятия могут быть проанализированы подобным образом. Общий список элементов, характерных для таких предложений, таков: лицо, воспринимающее запах – Pers; предмет – источник запаха – Ob; квалификация запаха – Q; процесс восприятия или движения запаха – V; исходный и конечный пункты движения запаха – LD1 и LD2; среда или место распространения запаха – L.

«Факультативными компонентами могут быть различные определители при любом из компонентов. В различных комбинациях и вариациях основных компонентов выявляется определенная упорядоченность. Субъектно-предикатной структурой мысли-предложения предопределяется порядок компонентов – препозиция субъекта и постпозиция предиката в экспрессивно-нейтральном предложении, независимо от того, совпадают ли они с «подлежащим» и «сказуемым». Субъект и предикат соответствуют теме и реме в актуальном членении (функциональной перспективе) высказывания» [Золотова, 1982, с. 214].

На основании конкретно-типového значения субъекта и предиката, а также компонентного состава предложений Г. А. Золотова выделяет несколько моделей ситуации восприятия запаха в языке: первая модель представляет субъекта и его восприятие запаха, вторая модель – соотношение компонентов «предмет и его состояние, свойство», в третьей добавляется каузатор движения запаха (субъект во

второй и третьей моделях отсутствует). То есть первая модель репрезентирует активное, вторая и третья – пассивное восприятие. При этом принципиально важным является наблюдение о синтаксической значимости субъекта восприятия даже при его речевой невыраженности: «Если предложение сообщает о восприятии, существует субъект этого восприятия, и язык находит различные способы указания на него» [Золотова, 1982, с. 218]. Отмечено преобладание моделей со значением пассивного восприятия запаха, что соответствует общей природе перцептивности.

В диссертационной работе Е. В. Гейко также исследуются высказывания, содержащие информацию о запахах, с позиций семантического синтаксиса. В центре внимания находится смысловой тип пропозиции обонятельного восприятия и его манифестация в современной русской речи. Автор делает выводы о том, что для «обозначения ситуации восприятия существует система диктумных структур, представляющих единый инвариантный смысловой тип пропозиции (X воспринимает запах Y-а) и манифестированных в языке и речи единым смысловым типом высказывания <...>». Объект и предикат в таких высказываниях регулярно выражены на формальном уровне, в отличие от субъекта восприятия. Предикат – конституирующий компонент пропозиции обонятельного восприятия – представлен глаголом или глагольно-именным сочетанием. Лексика источника запаха своеобразна и «способна выступать в разных синтаксических ролях в высказывании» [Гейко, 1999, с. 21–22].

Не менее актуальными представляются исследования, интегрирующие информацию о различных типах восприятия с целью решения тех или иных лингвистических задач. Так, диссертация А. Л. Ломоносовой ставит целью выявление специфики семантико-синтаксической организации высказываний со значением восприятия и их функционирования в художественном тексте. Материалом работы послужили произведения немецких авторов. Важным представляется глубокое осмысление понятия «перцептивной точки зрения», которая может принадлежать как повествователю, так и персонажам, и «находит

своё выражение на всех уровнях художественного произведения»: пространственно-временном, психологическом, речевом и идеологическом [Ломоносова, 2004, с. 156]. К перцептивной точке зрения относятся «принцип отбора изображаемых явлений, использование нейтрального способа описания для выражения объективной точки зрения или интерпретационного способа для выражения субъективной точки зрения, а также выражение сенсорной оценки» [Там же, с. 153].

Диссертация А. Л. Ломоносовой вписывается в круг работ, обращающих внимание не на язык в совокупности его проявлений, а на конкретный его пласт – на тот или иной тип дискурса, что позволяет учесть не только общеязыковые, но и специфические способы репрезентации ситуации чувственного восприятия. Такие работы различаются прежде всего качеством исследуемого материала. Так, представление модальностей сенсорного восприятия изучалось на материале народно-разговорной речи города [Лещинская, 2008]; родословных, религиозных и мемуарных произведений [Харченко, 2012], маркетингового текста [Чибисова, 2012]; речи одного диалектоносителя [Кузнецова, 2013].

В исследованиях, рассматривающих языковые репрезентации ситуации восприятия в том или ином дискурсе, эффективным становится метод лингвистического моделирования, когда «в результате пошаговой операции свертывания *речевая единица* (высказывание) превращается в *единицу языка* – структурную схему, или модель этого высказывания» [Комарова, 2012, с. 421]. В монографии, изданной в 2006 г. в Томском государственном университете, представлен анализ ситуации восприятия на материале диалектных высказываний, фразеологизмов и поэтических текстов. По мнению авторов, лингвистическое моделирование имеет особую «объясняющую силу» в процессе изучения языка как недоступного непосредственному наблюдению объекта, так как «восприятие мира уже происходит по определенным моделям» [Демешкина, 2006, с. 5].

Моделирование ситуации восприятия на синтаксическом и семантическом уровнях как метод анализа поэтического текста представлен в учебном пособии Л. Б. Крюковой [Крюкова, 2005]. Можно выделить основные положения этой работы, актуальные для нашего исследования. Под лингвистическим моделированием понимается особый способ репрезентации явлений действительности на языковом уровне, который позволяет выстроить связи между грамматикой, семантикой и текстовой деятельностью. Модели предложений могут быть рассмотрены на примере репрезентации определенной ситуации, воплощенной в тексте особым образом, обусловленным ЯКМ автора. Для поэтических тестов характерно моделирование ситуации по образу и подобию другой, при этом преобладает метафорический способ описания действительности [Крюкова, 2005, с. 8–10].

Выделяя основные (базовые для русского языка) конструкции, представляющие ситуацию восприятия, Г. А. Золотова предлагает квалифицировать на их основе индивидуально-поэтические способы представления тех же явлений, заключающиеся в гиперболизации, метафоризации ощущений, персонификации силы, воздействующей на субъект восприятия и др. Л. Б. Крюкова отмечает, что интерпретация отдельных понятий путем моделирования (таких, как, например, восприятие) на материале поэтического текста позволяет реконструировать фрагменты РЯКМ, и лингвистическое моделирование может быть рассмотрено как один из аспектов лингвистического анализа текста [Крюкова, 2006].

Определённый набор актантов в высказывании, выбор писателем той или иной лексики, типа структуры высказывания, способа описания ситуации (предикативного или непредикативного, прямого или переносного и др.) – все это характеризует языковую личность. Чувственное восприятие признается сферой субъективного, индивидуального [Арутюнова, 1999, с. 186], теснейшим образом связано с ментальной сферой, памятью, ассоциациями, оценочностью, т.е. с

внутренним аспектом человеческого существования, а также с опытом, условиями жизни конкретного человека [Рузин, 1994, с. 93].

В связи с этим представляется важным изучение перцептивной составляющей поэтических текстов, как являющих собой пример наиболее субъективированной речи. Как отмечает О. Ю. Авдевина, именно в художественных текстах реализуются стремления языка и искусства к объективации содержания психики, «особенно в плане выражения перцептивной семантики»: «в основе моделирования восприятия в художественном тексте лежит общезыковая когнитивная тенденция к *объективации субъективного* – выражению скрытого внутреннего содержания психики – *экстериоризации*» [Авдевина, 2014, с. 128–129].

Моделирование ситуации восприятия, перцептивных образов, в формировании которых участвуют слух, зрение и т.д., является «определяющим фактором формирования художественной картины мира» [Авдевина, 2014, с. 130]. Исследователи говорят о формировании сенсорной картины мира и сенсорной модели мира конкретного автора, характеризующейся субъективным языком оценки [Лаврова, эл. ресурс]. Поэтому дальнейшее развитие лингвосенсорики должно быть связано с комплексным, текстовым описанием ситуации восприятия, затрагивающим все типы восприятия и все уровни языка. Высказывание как минимальная единица текста становится в этом случае важнейшей единицей исследования. Таким образом, именно синтаксис позволяет перейти от лексического значения единицы к ее текстовому воплощению, однако «синтаксическая система не может изучаться изолированно: подсистема синтаксиса тесно и необходимо взаимодействует с подсистемами лексики и морфологии, вместе с ней участвует в организации системы языка» [Золотова, 1982, с. 130].

1.4 Проблемы авторского мировосприятия в лингвостилистическом аспекте

Комплексное исследование творчества того или иного автора не может не опираться на инструмент анализа текста. Важным этапом является определение эффективного алгоритма анализа, способного решать поставленные задачи по выявлению специфики идиостиля. Важным также является и ответ на вопрос – способна ли категория перцептивности стать инструментом для анализа художественного текста, его структурных, содержательных, общеязыковых и индивидуально-авторских особенностей.

Перцептивность в работах А. В. Бондарко понимается как элемент семантики высказывания: по отношению к признаку наблюдаемости все высказывания делятся им на перцептивные (включающие признак перцептивности) и неперцептивные. Автор говорит о феномене художественной перцептивности («литературной перцептивности»), когда описываются доступные наблюдению ситуации с точки зрения «всеведущего автора»: «Образно-поэтическая перцептивность» характеризуется тем, что элементы наблюдаемости обладают образной конкретностью, она связана с поэтическим временем, пространством и образом перцептора, восприятием мира и выражением его чувств и мыслей» [Бондарко, 2004, с. 277–279]. Таким образом, в рамках исследования способов языковой репрезентации восприятия значимым становится декодирование индивидуальных смыслов в структурно-семантической организации произведения.

Комплексный подход к изучению текста реализуется в работах по коммуникативной стилистике художественного текста (М. Н. Кожина, Н. С. Болотнова, Л. Г. Бабенко, Ю. Н. Караулов и др.). С одной стороны, исследователи уделяют внимание процессам восприятия, интерпретации и понимания текста, с другой – структуре, семантике и прагматике текста.

Указанное направление учитывает как лингвистические, так и экстралингвистические факторы общения (последние включают личность автора и адресата, их цели и задачи; жанр и т.д. [Болотнова, 1992]).

Проявления языковой личности автора в тексте обусловлены идиостилем. Выделяют различные типы идиостилей: культурно-речевой, коммуникативный, когнитивный [Болотнова, Болотнов, 2012, с. 187–188]. Идиостиль понимается как феномен, имеющий комплексный характер, выражающий национальные, индивидуально-психологические и нравственно-этические особенности человека. В идиостиле проявляется мировоззрение автора и его знание о мире, общая и языковая культура в их текстовом воплощении. Ю. Н. Караулов детально описал модель языковой личности, включающую вербально-семантический, когнитивный, мотивационный уровни [Караулов, 1987], разработал коммуникативно-деятельностный подход к тексту как явлению идиостиля. Идиостиль в таком понимании проявляется как в «доминантных личностных смыслах», так и в специфике смыслового развертывания текстов, в характере моделирования их смысловой структуры [СЭС, 2006, с. 159–161].

Филологический анализ текста рассматривается как один из эффективных методов изучения идиостиля и включает в себя лингвистический, литературоведческий, стилистический анализ.

Лингвистический анализ текста отделился от литературоведческого и был признан самостоятельным инструментом, решающим собственные задачи, примерно во второй половине XX в. Цель лингвистического анализа была сформулирована еще Л. В. Щербой: «показ тех лингвистических средств, посредством которых выражается идейное и связанное с ним эмоциональное содержание литературных произведений» [Щерба, 1957, с. 27]. Лингвистический анализ служит изучению поэтики – области, объединяющей «и лингвистический, и эстетико-стилистический, и литературоведческий, и иные искусствоведческие подходы к изучению литературно-художественных произведений» [Виноградов,

1963, с. 206]). Лингвопоэтический разбор текста (наиболее полный вид лингвистического анализа) включает лингвистический, эстетико-стилистический, литературоведческий и другие подходы к изучению художественных текстов.

З. И. Комарова представляет исчерпывающий обзор стилистических методов и приемов анализа художественных текстов, которые могут быть условно объединены в один общий метод, называемый «слово – образ» [Комарова, 2012, с. 622]: он определяется М. Н. Кожиной как выявление «комплекса языковых средств различных уровней со всеми стилистико-смысловыми нюансами, который служит выражению (и созданию) данного микрообраза в системе образной мысли писателя» [Кожина и др., 2008, с. 33]. З. И. Комарова обращает внимание на тот факт, что «в последние годы в исследованиях художественного текста широко применяется *комплексный анализ*, совмещающий в себе разные виды не только лингвистического, но и литературоведческого анализа» [Комарова, 2012, с. 622].

Коммуникативный подход к анализу текста подробно разработан в трудах Н. С. Болотновой. Лингвистический анализ текста понимается как изучение языковых средств разных уровней в системе художественного текста с функционально-эстетической точки зрения, с точки зрения их соответствия авторскому замыслу и индивидуальной манере письма. При таком анализе важным фактором является учет жанровой принадлежности текста. Среди специфических черт поэтических текстов выделяются «затрудненность» языка поэзии, наличие особого кода, повышенная значимость звуковой организации, сложное членение, словесная экспрессия, смысловая «осложненность» слова, особая роль иносказаний, предельная смысловая и эмоциональная насыщенность, тенденция к монологичности, яркое проявление речетворческого начала [Болотнова, 2001, с. 199–207].

Одной из важнейших характеристик языковых единиц при лингвостилистическом разборе текста становятся текстообразующие возможности этих единиц, проявляющиеся на жанровом, композиционном уровне, на уровне

художественно-изобразительных средств, стилистических приемов. Так, звуковые единицы участвуют в создании мелодики и ритмики текста, в формировании приемов звукозаписи. Морфемы используются, например, в связи с игрой слов.

Лексические единицы могут отражать микротему, характеризовать денотат, создавать микрообраз, ситуацию или ее элемент, могут быть эмотемой. Слово обладает коммуникативным потенциалом, участвует в коммуникации на основе ассоциативных связей различных типов. В связи с лексическим уровнем анализируется соотнесенность узусных и индивидуально-авторских словоупотреблений. В тексте могут быть выделены ключевые единицы, актуализированные автором для выражения определенной темы и идеи (таковы, например, названия произведений), другие слова при этом могут служить маркерами ключевых элементов. Важным изобразительным приемом является сопряжение лексических единиц, построение парадигм антонимического типа.

Предложения формируют поэтапное смысловое развертывание текста, текстообразующий потенциал заключается в их структурно-семантической организации, инициальности позиции, семантической соотнесенности с последующим композиционно-смысловым звеном текста. Выделяется крупнейшая языковая единица – коммуникативный блок высказывания; особый способ соотношения блоков высказываний и организация их темо-ремного членения также участвуют в текстообразовании [Болотнова, 2009, с. 266–300].

Несмотря на существующее описание широких возможностей синтаксических единиц, проявляющихся в процессе текстового развертывания, в большинстве исследований, направленных на выявление идиостилевых черт поэтики того или иного автора, в центре внимания находится лексема как ключевая смыслообразующая единица текста. При изучении идиостиля активно используются лексическая статистика, анализ лексических единиц и лексико-семантических полей. Тем временем определение связей и отношений единиц в рамках текста (синтаксическая позиция, тип предложения и др.) приближает к

пониманию значения языковой единицы, реализованной в конкретном тексте. Рассмотрение семантической стороны предложения предоставляет возможность для построения авторских моделей, в рамках которых языковые единицы выполняют роли различных компонентов пропозиции. Наличие таких моделей также свидетельствует о специфике идиостиля автора.

Помимо текстообразования функциональная нагрузка единиц текста может быть определена с позиций смыслообразования, ведь в конечном счете ключевая мысль произведения (*о чем*) и есть то, что передается и воспринимается в процессе диалога автора и читателя.

Выводы

Чувственное восприятие является универсальной категорией, с помощью которой происходит познание и интерпретация действительности. Объекты окружающего мира, воспринимаемые человеком, осмысляются посредством языка. В связи со становлением антропоцентрического подхода в науке категория перцептивности как объект изучения «перешла» из философской и психологической парадигмы знания в сферу языкознания.

Выявление характеристик процесса восприятия и способов его репрезентации оказывается важным в связи с исследованием взаимовлияния языка и мышления. Возможность изучить способы репрезентации восприятия в различных аспектах на всех уровнях языка обусловила появление лингвистических работ соответствующей тематики, выполненных в рамках философского, когнитивного, структурно-семантического, лексико-семантического, персонологического, стилистического, коммуникативного, психологического подходов. Накопленные в рамках различных лингвистических дисциплин знания о семантике, грамматике, лексике восприятия позволяют

говорить о том, что на современном этапе развития языкознания формируется новое самостоятельное направление – лингвосенсорика.

Когнитивное направление демонстрирует важнейшую роль чувственного восприятия в формировании языковой картины мира нации и индивида. Изучаются перцептивные концепты русской культуры, «перцептивные» составляющие картины мира («художественной когниции») того или иного автора: цветовая, слуховая (звуковая, аудиальная), вкусовая и т.д.

В рамках семантического синтаксиса выделена и подробно проанализирована пропозиция восприятия, ее компоненты. Описаны средства усложнения ситуации восприятия, отраженной в высказывании; рассмотрены способы представления ситуации зрительного, слухового, обонятельного, тактильного, восприятия в русском языке, в частности в русском поэтическом тексте, в диалектной коммуникации и др. Таким образом, на примере функционирования языковых единиц с семантикой чувственного восприятия представляется возможным провести сравнительный анализ различных форм языка, типов дискурса, проследить их динамику и специфику.

Моделирование ситуации чувственного восприятия, отражающей показания пяти органов чувств человека, выявляет также специфику мировосприятия индивида, проявленную в тексте. Поэтому эффективным может быть признан анализ идиостилевых особенностей поэтики с опорой на категорию восприятия и семантический синтаксис. Идиостиль изучается в рамках коммуникативной стилистики текста: он признан системой, состоящей из многоуровневых текстовых проявлений в структуре и семантике текста. Преодоление лексикоцентричности в этом направлении способно, на наш взгляд, вывести к новому уровню понимания значения и функции языковой единицы в рамках текста и – шире – идиостиля.

*Чтобы понять Пастернака,
надо научиться видеть, слышать, осязать по-пастернаковски.*

В. Н. Альфонсов

ГЛАВА 2 ВЕРБАЛИЗАЦИЯ ЧУВСТВЕННОГО ВОСПРИЯТИЯ В ПОЭЗИИ Б. Л. ПАСТЕРНАКА

2.1 Языковые проявления категории чувственного восприятия в поэтическом тексте

Чувственный фрагмент языковой картины мира является интегрирующим началом, объединяющим разнообразные пласты смыслов созданных автором текстов, эксплицирующих разные уровни языковой личности [Жаркова, 2005, с. 10]. Лингвистами осмыслена важнейшая роль категории восприятия в художественном тексте: сенсорная компонента произведения «системно оживляет концепты в богатстве сопутствующих им ощущений – не только эмоций» [Харченко, 2012, с. 13], а сенсорно-перцептивная образность выделяется в качестве одного из «энергопотоков», подпитывающих поэтическую энергию эстетического знака в лирическом тексте [Алефиренко, 2004, с. 20]. Исследование процессов восприятия на материале поэзии расширяет представление об универсальных и уникальных способах вербализации категории восприятия в языке: «в содержательно-концептуальном плане художественный текст несет на себе печать как неповторимого эстетического осмысления окружающего мира конкретной авторской личностью с ее особыми целями и мотивами, культурологическим тезаурусом и выражающими их ассоциациями, так и соотнесенности с культурными константами, с поэтической картиной мира в ее текстовом воплощении» [Болотнова, 2004, с. 32].

Поэтическая картина мира постоянно находится в центре внимания филологов (Н. А. Кузьмина, Ж. Н. Маслова, Н. С. Болотнова, М. Л. Гаспаров, А. К. Жолковский, Л. А. Ерофеева, Е. А. Тырышкина, О. Г. Ревзина и др.) и понимается как «смысловой инвариант» всех произведений автора и «поэтическая альтернатива миру действительному, физическому», «образ мира, смоделированный сквозь призму сознания художника как результат его духовной активности» [Кузьмина, 1999, с. 227]. Поэтический мир представляет собой особое авторское отображение действительности, обусловленное его психологическими особенностями, эстетическими установками и мировосприятием.

Все более распространенной среди лингвистов становится точка зрения, согласно которой индивидуальный характер языковой картины мира определяется в немалой степени наличием в ней тех или иных чувственных доминант. Речь идет о двусторонней связи, когда «индивидуальные особенности чувственного восприятия задают определенные параметры картины мира» [Демешкина, 2006а, с. 13], и, напротив, специфичность картины мира влияет на способы и частотность представления того или иного модуса перцепции в текстах автора. Чувственное восприятие мира характерно для русской национальной ЯКМ и, как представляется, является основой мироощущения Б. Пастернака, обуславливает систему смысловых связей в его стихотворениях, сказывается на выборе автором языковых средств выражения «перцептивного» содержания.

Среди исследователей нет единства мнения по поводу периодизации поэтического творчества Б. Пастернака, признается условность «классического» деления на «ранние» и «поздние» стихотворения: так, А. А. Якобсон выделял периоды «до» и «после» 1940 года [Якобсон, 1992], В.С. Баевский говорил о трех «эпохах», деля их на конкретные фазы [Баевский, 2001], а Д. Л. Быков – о пяти периодах [Быков, 2007]. Однако для настоящего исследования, не имеющего целью провести подробный анализ эволюции художественного метода поэта,

актуальным следует признать существование двух периодов: «раннего» (сборники «Начальная пора», «Поверх барьеров», «Сестра моя – жизнь», «Темы и вариации», «Стихи разных лет», «Второе рождение») и «позднего» («На ранних поездах», «Стихотворения Юрия Живаго», «Когда разгуляется»). Стихотворения, не включенные в основное собрание, написанные до 1936 года, относятся к первому периоду, после – ко второму.

Поэтические тексты Б. Пастернака представляют собой обширное поле для исследования ситуации чувственного восприятия: окружающий мир в них предстает воспринимаемым сложно и неоднозначно. Одной из основных особенностей поэзии Серебряного века является «перцептивность» картины мира, представленной в текстах (см. работы Л. Б. Крюковой); это период новой поэзии, а значит, новых художественных приемов, способов представить индивидуально-авторское видение реальности. Именно Серебряный век знаменует начало творческого пути Б. Пастернака, хотя его поэзию невозможно отнести к какому-либо течению или периоду в развитии литературы (отмечается связь стиля поэта с символизмом, футуризмом, кубизмом и др.). М. Л. Гаспаров включает в поэтику Серебряного века поэтику русского модернизма и отмечает, что для последней характерна «гиперболизация красок, гиперболизация чувств – страсти, ненависти, реже нежности, – это относится в равной мере и к Брюсову, и к Маяковскому <...>, и к Пастернаку [Гаспаров, эл. ресурс].

Б. Пастернак находится в постоянном художественном поиске, не позволяющем надолго прибегать к ограничениям того или иного метода, и в итоге вырабатывает ни на кого не похожий стиль, формирует свою «перцептивную» поэтическую вселенную, которая заслуживает отдельного и глубокого исследования.

Ранние стихотворения отвечают основным требованиям и веяниям эпохи – в основе восприятия лежат чувства, которые нередко предстают в сложных хитросплетениях (отсюда многообразие синестетических сочетаний: см. 3.2). На

основе индивидуального восприятия и необходимости самовыражения возникает абстрактное авторское слово, и стихи раннего Б. Пастернака – яркое тому подтверждение. Посредством семантики восприятия, вербализованной в текстах, поэт представляет импрессионистское видение окружающего мира, в котором сливаются реальные и ирреальные характеристики предметов и явлений.

Художественный метод поэта – в изображении жизни сквозь призму индивидуального, творческого, «субъективно-биографический реализм» [Пастернак, 1990б, с. 356]. Действительно, многие перцептивные образы имеют автобиографические источники (например, образ Рождества неразрывно связан с запахом ели: см. анализ стихотворения «Жизнь» в прил. 2).

Личность Б. Пастернака можно охарактеризовать как тонко чувствующую и чувствительную, тяготеющую к «вчувствованию» в мир: *Я чувствую за них за всех, / Как будто побывал в их шкуре* (280). Пастернак понимал способность воспринимать и впитывать в себя мир как неотъемлемое качество настоящего поэта: «“алчность”, жадность до впечатлений и до жизни как таковой, Пастернак всегда называл едва ли не первой, формулируя перечень необходимых поэту качеств» [Быков, 2007, с. 445]. Восприятие органически связывалось в его сознании с самой материей жизни, и поэзия как раз отражала эту связь: «“Благоговение перед жизнью” – так или иначе – заложено в самом искусстве, в живости реального восприятия, силе “пяти чувств” <...>. Весь облик Пастернака в этом отношении – живое воплощение поэзии как удесятеренной восприимчивости, разряжаемой в ответном чувстве (в стихах)» [Альфонсов, 1990, с. 11]; «Пытаясь запечатлеть наиболее точно, во всей полноте, во всей сложности, то или иное мгновение своего бытия, он – то есть Пастернак – ошеломленный хаосом красок, звучаний и чувств, торопился воплотить всю сумятицу впечатлений в стихах» [Чуковский, 1966, с. 15].

Перцептивные ощущения играли особую роль в жизни Пастернака с раннего возраста: отец-художник и мать-пианистка часто принимали в доме

гостей, также представителей творческих профессий. Известно, что Пастернак серьезно занимался музыкой. Сам дух времени был пропитан тяготением к восприятию: «Времена были символистские, люди жили большими ожиданиями, каждый звук и запах казался им откровением – болезненная восприимчивость окрасила все детство Пастернака» [Быков, 2007, с. 23].

В ранних, сложных по форме, стихотворениях Б. Пастернака чувствуется искренность и непосредственность ощущений, а поэтический образ строится на ассоциативном сближении предметов, явлений, состояний (на сочетании далеких по значению слов). Особую организующую роль в стихах Б. Пастернака играет синтаксис, «усложненный, порой громоздкий, но удивительно правильный по своим конструкциям, не дающий стихотворению “рассыпаться” хаосом несвязных образов» [Альфонсов, 1990, с. 19]. Л. В. Кнорина отмечает, что Б. Пастернак почти нигде не нарушает правил построения сложнейших предложений, насыщенных всеми возможными оборотами; и всё-таки синтаксис его производит впечатление именно непринятой в поэзии сложности [Кнорина, эл. ресурс]. С годами Б. Пастернак освобождается от чрезмерной роли субъективного в своих произведениях, усиливает философскую составляющую, его поздние стихи обретают все большую ясность, прозрачность (это наблюдение касается как формы, так и содержания текстов поэта).

В сравнении с прозой, поэзия призвана наиболее полно передавать эмоциональное состояние лирического героя, его переживания, ощущения, проецировать действительность на текст сквозь призму авторского мировидения. Стихотворение апеллирует к чувственным ощущениям, ассоциациям читателя, нацелено на инициацию определенного эмоционального состояния, которое становится «углом зрения», формируемым автором для передачи идеи, заложенной в тексте. Языковые единицы с семантикой чувственного восприятия выполняют в тексте определенные писательские задачи. Одной из таких задач является не просто описание мира «глазами» лирического героя, а вовлечение в

этот мир читателя, и перцептивные образы способствуют адекватному пониманию стихотворных строк, «вчувствованию» в поэтическую действительность. На этот факт обращает внимание, например, исследователь лингвопоэтики Б. Пастернака Т. А. Бурцева: «Следуя принципу сложения искусства “из органов восприятия”, поэт создает удивительные по яркости зрительные образы, не ограничиваясь между тем лишь внешним их изображением, а создавая осязаемый образ, запах которого, вкус и еще массу мелких, но столь глубинных подробностей мы можем ощущать <...>» [Бурцева, 1997, с. 7].

Необходимо отметить, что интерпретация любого поэтического текста и его элементов заведомо лишена объективных выводов и заключений, особенно если речь идет о таком сложном во всех смыслах художнике, как Б. Пастернак. Однако можно выделить базовые смыслообразующие категории для творчества поэта, которые помогают выявить особенности картины мира и идиостиля автора. Одной из таких категорий становится «острота восприятия» [Якобсон, 1992], а именно: зрение, слух, обоняние, осязание и вкус. Все эти перцептивные системы неразрывно связаны между собой и обозначают принципиально важные для поэта понятия и явления, обслуживают ключевые образы и темы его творчества: «Очень часто образ у него возникает из реального чувственного ощущения, зрительного, осязательного, слухового или – всех сразу» [Альфонсов, 1990, с. 316]. Ситуация восприятия нередко становится смысловым центром стихотворений. Уже названия многих из них задают определенную чувственно-образную доминанту (преимущественно звуковую), развивающуюся и усиливающуюся в дальнейшем развертывании текста, подсказывая тем самым читателю некий содержательный «код» текста: «Раскованный голос», «Голос души», «Эхо», «Не трогать», «Свистки милиционеров», «Зарево», «Тишина», «Музыка», «Хор», «Скрипка Паганини» и др. Еще больше стихотворений, в которых ситуация восприятия возникает уже в

первой строке, сразу настраивая читателя «включить» свои рецепторы для более глубокого «проникновения» в текст.

Пять существующих модусов перцепции обуславливают деление ситуации восприятия на следующие разновидности: ситуация зрительного, слухового, обонятельного, осязательного и вкусового восприятия. В качестве шестого типа можно выделить ситуацию комплексного восприятия и синестезии.

Как известно, поэтическая форма диктует автору свои условия: «Специфический ритм оказывается следствием актуализации поэтической формы, а “внутри” этой формы – смысла. Поэтическая форма становится “изобразительно-выразительной”. Благодаря специфике своей формы стихотворный текст, в сравнении с прозаическим, менее свободен, так как имеет ряд ограничений: требование соблюдать определенные метроритмические нормы, организованность на фонологическом, рифмовом и композиционном уровнях» [Валгина, 2003, с. 140]. Принято говорить о многоплановости и наращении смыслов в пределах языковой единицы поэтического текста любого уровня – от фонетического до синтаксического. Поэтому, несомненно, в связи с отсутствием нужного пространства и особенностями поэтического мышления, автор концентрирует в отдельной лексеме больше смысла, превращая ее в ассоциацию, символ и т.д.

Слова, отсылающие нас к ситуации чувственного восприятия, мы называем словами-маркерами. Статус маркера приписывается лексеме в двух случаях: если она является универсальным символом того или иного типа восприятия, закрепленным в национальной ЯКМ, или же лейтмотивным, частотным образом в пределах творчества художника, демонстрирующим регулярную связь с перцептивной семантикой в контекстах. Ввиду ориентации поэтического языка на индивидуальное восприятие, второй подход к определению маркированности слова считаем более продуктивным, однако он обязательно опирается на первый.

Любой маркер мы рассматриваем как лексему с пропозитивной семантикой (т.е. в ней содержится свернутая пропозиция восприятия).

Под контекстом в работе подразумевается такой отрывок поэтического текста, который позволяет наиболее точно и полно интерпретировать смысл входящих в него слов.

В соответствии с задачами, поставленными в диссертационном исследовании, необходимо обозначить общие способы представления ситуации восприятия в тексте, которые, с опорой на предшествующие исследования, могут быть классифицированы по следующим основаниям: на уровне формы – предикативный и непредикативный способ; на уровне содержания – буквальный или метафорический. Ситуация восприятия, представленная в тексте, может быть проанализирована с точки зрения выделения базовых синтаксических структур, способов выражения отдельных компонентов ситуации (субъекта, объекта, предиката и т.д.), а также с позиций содержательного и функционального потенциала соответствующих высказываний.

2.2 Языковые средства выражения семантики зрительного восприятия

2.2.1 Модус перцепции «зрение»

Зрительное восприятие (ЗВ) квалифицируется как главный способ пространственной ориентации, осуществляющейся относительно глаз человека. В иерархии сенсорных модальностей, составленной на основании их значимости для человека, ЗВ занимает ведущее положение [Апресян, 1995; Арутюнова, 1999]. Зрение – категория универсальная [Вежбицкая, 1996], общечеловеческая и даже экзистенциальная (ср. миропонимание – мировосприятие – мировидение – мировоззрение – угол зрения). Лингвисты активно интересуются репрезентацией ЗВ в языковой картине мира [Архипова, 2000; Колесов, 2009; Магомедова, 2007; Рябцева, 2000, 2002; Яцковский, 2005 и др.]. Ими признается тот факт, что в

русской языковой картине мира пласт ЗВ является наиболее разработанным: об этом свидетельствует широкий спектр соответствующих лексических единиц и синтаксических моделей.

А. Вежбицкая обозначает специфику языковой вербализации ЗВ следующим образом: «Из того, что нам известно о ‘видении’ в различных культурах, мы можем заключить, что в большинстве культур употребление терминов, обозначающих ‘видение’, сильно контекстно обусловлено, и зрительное восприятие описывается как сложное и интегральное, включая цвет, форму, фактуру и многие другие признаки, которые рассматриваются как неделимое целое» [Вежбицкая, 1996, с. 231–232]. В сферу физических проявлений ЗВ Н. К. Рябцева включает также размеры, количество, пространство, расстояние, перспективу, положение наблюдателя, состояние среды, через которую воспринимается предмет, наличие преград, силу и состояние зрительной способности и др. [Рябцева, эл. ресурс].

Зрение теснейшим образом связано с категориями зримости и визуализации, применяемыми в отношении художественного текста. В современной лингвистике особое внимание уделяется соотношению локативного и перцептивного компонентов ЗВ, ментальным операциям, сопутствующим ЗВ, понятию «наблюдаемости» и др. [Бондарко, 2004].

Визуальность (зримость) является одной из ключевых характеристик художественного образа, понимаемого как «способ конкретно-чувственного воспроизведения действительности в соответствии с избранным эстетическим идеалом» [Валгина, 2003, с. 124]. Зрительный образ сложен: он дробится на несколько составляющих его элементов и одновременно единит их. «Будучи ориентирован на предметный мир, образ воспроизводит объект в его целостности. Основной источник образов – зрительное восприятие. Это подтверждается такими сочетаниями, как *яркий (тусклый) образ*; образы могут *проходить перед глазами*, человек может *увидеть* (но не *услышать*) *образы прошлого*. Зрительное

восприятие комплексно. <...> Даже тогда, когда образ создается заочно, т.е. по данным имеющейся информации, он все равно зрим» [Аругюнова, 1999, с. 263].

В широком смысле все, что связано с описанием окружающей действительности в тексте, связано со зрительным восприятием. Однако в реальном коммуникативном акте актуализируется какая-то одна (или несколько, но не все сразу) составляющая зрительного образа – цветовая, световая и т.д. Из-за размытости понятия ЗВ у исследователей нет единого мнения о том, каков набор признаков, определяемых зрением – часто они определяются контекстуально. Так, В. К. Харченко относит признак консистенции к ЗВ, тогда как в исследовании Т. С. Борейко консистенция является параметром тактильного восприятия (ТВ). К сфере пересечения ЗВ и ТВ могут быть также причислены форма, размер, пространственные ощущения, скорость, количество. В нашем исследовании мы ограничиваем объем материала контекстами, содержащими такие характеристики, которые можно воспринимать только зрением.

ЗВ – важнейший инструмент познания и описания мира в поэтическом тексте, и моделирование ситуации ЗВ происходит в соответствии с эстетической концепцией автора, образно воплощенной в тексте [Болотнова, 2004, с. 31]. Б. Пастернак называл искусство «дерзостью глазомера»: поэт видит «невидимое», заглядывает в самую глубь вещей и явлений, избирательно подмечает тончайшие связи между ними. Изображенная действительность в тексте предстает «как открывшийся взору автора образ зримого мира. Поэтический текст имплицитно потенциальную воспроизводимость этого образа в каждом акте прочтения данного произведения... Перцептивность, отражающая взаимосвязь времени, пространства и точки зрения наблюдателя, в стихотворных текстах оказывается связанной с поэтическим временем, поэтическим пространством, поэтическим “я”» [Бондарко, 2004, с. 279].

2.2.2 Структурно-семантические особенности пропозиции зрительного восприятия

Ранее исследователи творчества Б. Пастернака обращали внимание лишь на цвето-световые проявления ЗВ в его текстах: см. работы [Губенко, 1999; Радионова, 2002; Шармар, 2005; Тюкова, 2007]. Однако не менее значимыми для поэтической вселенной Б. Пастернака являются указания на процесс ЗВ, характеристики объектов и явлений относительно глаз лирического героя. Ситуация ЗВ (не включая ситуацию восприятия света и цвета) эксплицирована в 219 стихотворениях (374 контекста).

Наиболее распространенная схема предложений ЗВ выглядит так: S/N1 + Vf + + Ob/N4, где S – это субъект восприятия, чаще всего выраженный личным местоимением 1-го или 3-го лица или существительным в именительном падеже, Vf – спрягаемый глагол ЗВ, употребленный в одном из своих значений, Ob – объект ЗВ – некий предмет, воспринимаемый органами зрения (при глаголах активного ЗВ объект выражен косвенным дополнением, при глаголах пассивного ЗВ – прямым). В качестве дополнительного актанта чаще всего присутствуют локатив и квалификатор действия: *Море, сумрачно бездельничая, / Смотрит сверху на идущих* (168) (S/N1 + Q + Vf + Loc + Ob/N4).

Некоторые глаголы ЗВ, не требующие дополнений (не базовые глаголы ЗВ), являются предикатами в предложениях типа S/N1 + Vf: *Слепла соль* (107); *Мелькали косички и щелкал челнок* (147). Объект может отсутствовать и при базовых глаголах ЗВ в случае, когда автору требуется акцентировать внимание на процессе восприятия: *А ты глядишь?* (448); *Ты видел? Понял? / Ты понял? Да?* (186).

На синтаксическом уровне высказывания с глаголами ЗВ в качестве предиката могут быть организованы следующим образом:

1. Двусоставные предложения:

В простых и сложных конструкциях варьируется набор компонентов пропозиции ЗВ. При этом в сложных предложениях придаточная часть представляет собой объект ЗВ и присоединяется союзным и бессоюзным способами. Такой сложный объект представляет собой отдельную пропозицию, которая отражает уже не ситуацию восприятия, а ситуацию действия, состояния и т.д.: *Сонная смотрит толпа, / Как заедает ржаной горбушкой, / Пальцы в солонку, / Пышный огонь он* (432) (подробнее об объекте ЗВ см.: с. 78).

2. Односоставные предложения:

В односоставных предложениях присутствуют предикат и объект ЗВ: субъект восприятия либо не выражен, либо представлен местоимением в косвенном падеже:

- определенно-личные: *Увижу нынче ли опять ее?* (83);
- неопределенно-личные: *Что только нарвется, разлаявшись, тормоз / На мирных сельчан в захолустном вине, / С матрацев глядят, не моя ли платформа, / И солнце, садясь, соболезнает мне* (52);
- обобщенно-личные: *Есть лица, к туману притертые / Всякий раз, как плашмя на них глянешь, / И только одною аортою / Лихорадящий выплеснут глянец* (364);
- безличные: *Впустите, мне надо видеть графа* (43).

В некоторых случаях при предикате ЗВ обнаруживаются лексемы *взгляд*, *взор* и номинации органов ЗВ (соматизмы): *глаза*, *очи*. Эти слова могут занимать разные синтаксические позиции и выполнять разнообразные функции.

Рассмотрим набор этих функций на примере существительного *глаза*: оно выступает как субъект действия – подлежащее (*Глаза зари в глаза воды / Глядят, зимую в изумруде* (372)) или локатив – косвенное дополнение (*Смотреть по-разному в глаза* (187); *Вы векам в глаза смотрели / С пригородных баррикад* (249)). При глаголах других ЛСГ *глаза* являются объектом – прямым дополнением (*Например, я глаза закрываю и вижу / Не обсиженный стол, а прибор в Туапсе*

(453)). В случаях непредикативного способа представления ситуации ЗВ, лексема *глаза* выступает в качестве инструмента восприятия – косвенного дополнения при деепричастиях (*И в эту красоту уставясь / Глазами бравших край бригад* (191)). Лексема *глаза* входят в состав фразеологизмов: *Борясь, чтоб захлебнуться в миг / И сгинуть вовсе с глаз* (106).

Анализ лингвистических средств выражения ситуации ЗВ (в первую очередь, предикативного компонента) в поэтических текстах Б. Пастернака позволяет выявить традиционные и индивидуально-авторские (в том числе метафорические) способы ее репрезентации. Некоторые выводы об особенностях репрезентации предиката в произведениях Б. Пастернака сделаны в диссертации М. В. Фокиной [2006]. Исследование показало, что основной тип предиката в русском языке (личная/спрягаемая форма глагола) не отличается от преобладающего типа предиката в текстах М. Цветаевой и Б. Пастернака. Однако «индивидуально-авторская “обработка” глаголов обуславливает определенные семантические нюансы» их употребления [Фокина, 2006, с. 11].

Предикативный компонент представлен прежде всего глаголами ЗВ, которые неоднократно становились объектом лингвистических исследований (см. гл. 1). Всё разнообразие точек зрения на классификацию глаголов ЗВ можно свести к следующим [Домбровская, 2004, с. 10–12]:

1. Глаголы «смотрения» противопоставлены глаголам «видения» по признаку преднамеренности (активности) – непреднамеренности (пассивности).
2. Глаголы смотрения противопоставлены глаголам видения по признаку «целенаправленность – результативность».
3. У глаголов смотрения действие направлено от субъекта, а у глаголов видения – к субъекту.

Рассмотрим группу предикатов ЗВ, представленных в поэзии Б. Пастернака.

I. Ядром исследуемой предикативной группы являются базовые глаголы *(у)видеть*, *(по)смотреть*, *(по)глядеть*, употребляемые в следующих значениях:

видеть – «1) иметь зрение, обладать способностью зрения; 2) воспринимать зрением; мысленно представлять, воображать; 3) сознавать, понимать, чувствовать; 4) считать, признавать кого-л. чем-л., принимать за кого-л.» [МАС, т. 1, с. 173].

смотреть – «1) устремлять, направлять взгляд куда-л., иметь глаза направленными на кого-, что-л.; глядеть... 4) осматривать, рассматривать кого-, что-л. с целью ознакомления... 6) виднеться, выглядывать откуда-л.; 7) иметь какой-л. вид, выглядеть как-л.» [МАС, Т. 1, с. 158–159].

глядеть – «1) устремлять, направлять взгляд, иметь глаза направленными на кого-, что-л. или куда-л.; смотреть... 4) пристально, с вниманием смотреть на кого-, что-л.; осматривать, рассматривать... 6) быть видимым, виднеться, выглядывать; 7) иметь какой-л. вид, выглядеть как-л.» [МАС, т. 1, с. 318–319].

Относительные синонимы **смотреть** и **глядеть** предполагают активное действие со стороны субъекта восприятия, в то время как **видеть** отражает саму способность ЗВ, его непреднамеренность. Необходимо отметить, что Б. Пастернак явно отдает предпочтение активному типу ЗВ, что свидетельствует о динамичности и результативности процесса мировосприятия:

(по)смотреть – 37 словоупотреблений: *С порога смотрит человек, / Не узнавая дома (277); Посмотрел с мольбою / Всадник в высь небес / И копье для боя / Взял на перевес (274);*

(по)глядеть – 18 словоупотреблений: *Теперь на нас одних с печалью / Глядят бревенчатые стены (273); Но в даль отбыть, в даль летейской гребли / Грустя, грустя гляжу я, блудный сын (330);*

(у)видеть – 27 словоупотреблений: *И увидел конный, / И приник к копы, / Голову дракона, / Хвост и чешую (274); Я видел, чем Тифлис / Удержан по откосам, / Я видел даль и близь / Кругом под абрикосом (228).*

Помимо указанных глаголов встречаются лексемы **виднеться / видиться**: *Внизу был винный погреб, / А из чердачных створ / Виднелся гор апокриф (229).*

Ситуация восприятия здесь предстает как «состояние-обнаружение объекта» [Башкова, 1995]. В глаголе **виднеться** присутствует дополнительный элемент значения: длительность, неясность, произвольность проявления признака.

Дериваты (производные) базовых глаголов, такие как **всматриваться / осматриваться, заглядываться / оглянуться**, представляют процесс ЗВ как действие, направленное от субъекта: *Вы всматриваетесь друг в дружку* (171); *Они оглянутся на старый / Пробег знакомого пути* (8).

Значимым является употребление в тексте лексем **взглянуть/глянуть**: *И я, как ты, взгляну бездонно, / И я, как ты, скажу: терпи* (47). Указанные глаголы свидетельствуют о одновременности, краткосрочности перцептивного действия.

Базовые глаголы, функционирующие в поэтическом тексте Б. Пастернака, приобретают контекстные наращения. Отражая индивидуально-авторское видение ситуации, они практически всегда входят в диктумную часть высказывания.

Использование нескольких глаголов ЗВ в пределах одного контекста формирует определенный стилистический эффект, усложняет смысл высказывания: *Он мог сказать: «Я знаю, старый друг, / Как ты дошел до этого. Я знаю, / Каким ключом ты отпер эту дверь, / Как ту взломал, как глядывал сквозь эту / И подсмотрел все то, что увидал* (186). Окказионализм **глядывал** (от **глядеть**) обозначающий действие, совершаемое с определенной периодичностью, можно рассматривать как оценочный (ироничный). Глагол **смотреть** трансформируется в **подсмотрел** (*подсмотреть* – «случайно, нечаянно заметить, увидеть; подглядеть» [МАС, т. 3, с. 218–219]) и в рамках подчинительной конструкции взаимодействует с лексемой **увидал**, имеющей значение результата. Все действия совершаются одним субъектом: из контекста можно предположить, что это друг лирического героя, который предал его, превратив свою способность «видеть» в донос.

Ситуация ЗВ и мыслительной деятельности тесно связаны между собой и представляют единый когнитивный механизм, отраженный в русском языковом сознании (ср.: видеть – предвидеть – ясновидение – провидец – провиденье – виденье; узреть – прозреть – прозрение и т.д.). Во вторичных значениях глаголов ЗВ отображается ментальное значение с актуализированными семами «понять», «знать» и др. Так, в поэзии Б. Пастернака глагол **видеть** регулярно реализует значение «сознавать, понимать, чувствовать» [МАС, Т. 1, с. 173]: *Будущее вижу так подробно, / Словно ты его остановил. / Я сейчас предсказывать способна / Вещим ясновиденьем сивилл* (284). Помимо словосочетания *вижу будущее* еще 3 лексемы указывают на ситуацию предсказания, предвидения. Это же значение реализуется в следующем высказывании: *Я вижу сквозь его пролеты / Всю будущую жизнь насквозь. / Все до мельчайшей доли сотой / В ней оправдалось и сбылось* (319). «Видеть» можно и с закрытыми глазами: *Например, я глаза закрываю и вижу / Не обсиженный стол, а прибор в Туансе* (453).

В стихотворении «Разлука» присутствуют три базовых глагола, но если **смотреть** и **глядеть** моделируют ситуацию зрительной деятельности («устраивать, направлять взгляд куда-л.»), то **видеть** соотносит эту ситуацию со сферой ирреального и приобретает значение «мысленно представлять, воображать». Процесс ЗВ и возникший в сознании лирического героя образ любимой ведет к эмоциональному всплеску: *С порога смотрит человек, / Не узнавая дома. / Ее отъезд был как побег, / Везде следы разгрома. <...> И человек глядит кругом: / Она в момент ухода / Все выворотила вверх дном / Из ящичков комода. / И наколовшись об шитье / С невынутой иголкой, / Внезапно видит все ее / И плачет втихомолку* (277).

Особого внимания заслуживает репрезентация ситуации «сновидения», где проявляется связь психической и ментальной сферы. Предикат в таких случаях представлен глаголом **видеть** в одном из основных значений: *Наяву ли все? Время ли разгуливать? / Лучшие вечно спать, спать, спать, спать / И не видеть снов*

(96); *Средь вьюг проходит рождество. / Он **видит сон**: пришли и подняли* (111); *Он **видит сон**. Лесное зарево / С горы заглядывает в спальню* (253). Рассмотрим контекст, в котором словосочетание **видеть сон** функционирует параллельно с глаголом **сниться** – на лексическом уровне они могут быть рассмотрены как синонимичные, но на синтаксическом использование личной и безличной конструкций свидетельствует в первом случае о наличии субъекта действия (пусть и пассивного), а во втором – лишь о носителе состояния: *Льет дождь. Я **вижу сон**: я взят / Обратно в ад, где все в компоте, / И женицин в детстве мучат тети, / А в браке дети теребят. / Льет дождь. Мне **снится**: из ребят / Я взят в науку к исполину, / И сплю под шум, **месяций** глину, / Как только в раннем детстве спят* (193).

Связь процесса ЗВ с ирреальным проявляется на уровне введения в контекст слов с соответствующим значением, например: *Нынче в Спасском с дороги бревенчатый домик / **Видит, галлюцинируя**, та же тоска* (136).

Видеть для поэта – это не только видеть физически, но и наблюдать жизнь, фиксировать ее в своем сознании, анализировать и понимать. Так, в стихотворении «Любимая – жуть! Когда любит поэт...», в котором развивается тема поэта, глагол **видеть** реализует одновременно сразу два значения – «воспринимать зрением» и «сознавать, понимать, чувствовать»: *Он **видит**, как свадьбы справляют вокруг, / Как спаивают, просыпаются. / Как общелягушечью эту икру / Зовут, обрядив ее, паусной* (94). Эти значения глагола развиваются благодаря распространенному объекту восприятия – сначала физически реальному, затем метафорическому.

Высказывания, в которых предикативный компонент представлен глаголами **видеть, смотреть, глядеть**, а объект – существительными *глаза, взгляд, взор*, свидетельствуют о неоспоримой значимости ЗВ для индивидуально-авторской картины мира, демонстрируют высокую концентрацию ЗВ в пределах одного контекста: *Таким я **вижу** облик ваш и **взгляд*** (162); *Вы векам в **глаза смотрели** /*

С пригородных баррикад (249); *Глаза зари в глаза воды / Глядят*, зимуя в изумруде (372).

II. Предикативный компонент помимо базовых глаголов ЗВ может быть представлен иными глаголами с семантикой ЗВ, а также глаголами других лексико-семантических групп (чаще всего в сочетаниях с лексемами *глаза*, *взгляд*).

1. Глаголы с семантикой ЗВ:

– *замечать / заметить* – «воспринять зрением, увидеть; приметить» [МАС, т. 1, с. 543]: *Заметят* – некуда назад: / *Навек, навек заговорят* (81); *Мы время по часам заметили / И кверху поползли по склону* (254);

– *озираться* – «бросать взгляды вокруг себя, оглядываться» [МАС, т. 2, с. 602]: *Метался, стучался во все ворота, / Кругом озибался, смерчком с мостовой...* (25);

– *следить* – «наблюдать за кем-, чем-л., смотреть на кого-, что-л., не отрывая глаз, взора» [МАС, т. 4, с. 133]: *Вот этот душный, лишний, / Вокзальный вор, валанда, / Следит с соседских вишен / За вышиваньем ангела?* (87);

– *наблюдать* – «внимательно следить глазами за кем-, чем-л.» [МАС, т. 2, с. 326]: *Превозмогая обожанье, / Я наблюдал, боготворя* (243);

– *показываться* – «стать видным, заметным; появиться» [МАС, т. 3, с. 244]: *Когда нежданно в коноплянике / Показывались мы ватагой, / Их танки скатывались в панике / На дно размокшего оврага* (255);

– *любоваться* – «рассматривать кого-, что-л. с восхищением, удовольствием» [МАС, т. 2, с. 209]: *Небо сверху любит лепкой / Мертвых, крепко придавленных век* (316);

– *мелькать* – «являться, показываться на недолгое время и исчезать; появляться время от времени» [МАС, т. 2, с. 250]: *Мелькали косички и щелкал челнок* (147); *Милиция, улицы, лица / Мелькали в свету фонаря* (310).

Используются глаголы с семантикой «потери зрения»:

– **слепнуть** – «становиться слепым, терять способность видеть» [МАС, т. 4, с. 136]: *За ними в бегстве слепли следом / Косые капли* (81); *Слепла соль. И слезы высыхали* (107); *Лапой ели на ели слепнет снег, / На дупле – силуэт дупла* (113); *Слабеют, слепнут, идут дни, / И в крепости крошатся своды* (187). Этот глагол в узусе употребляется с одушевленными существительными, обозначающими существ, имеющих глаза; в поэзии Б. Пастернака – становится основой метафоры, олицетворения;

– **слепить** – «мешать видеть, смотреть, ослепляя ярким, сильным светом» [МАС, т. 4, с. 135]: *«Зимы», «Зисы» и «Татры», / Сдвинув полосы фар, / Подъезжают к театру / И слепят тротуар* (317);

– **ослепить** – «лишить зрения, сделать слепым» [МАС, т. 2, с. 648] – используется в значении **слепить**: *Одних это все ослепляло* (48); *Его попутчиц ослепит / Огонь восьми ночных зениток* (248).

2. Глаголы других лексико-семантических групп в сочетании с существительными ЗВ (*глаза, взгляд, взор* и др.). Эти существительные влияют на интерпретацию ситуации, отраженной в высказывании, и могут находиться в позиции подлежащего, дополнения или входить в состав предиката:

1) глаголы со значением иных типов восприятия:

– слухового – **лепетать**: *Я знал, что прелесть путешествий / И каждый новый женский взгляд / Лепечут о его соседстве / И отрицать его велят* (43); **прохрипеть**: *Гость еще сдержан, / Но очи очам прохрипели: «Открой!»* (357);

– тактильного – **пробивать**: *Но спокойный глаз стрелка, / Как картонные мишени, / Пробивал врагу бока* (249). Сочетания данных глаголов с существительными ЗВ демонстрируют явление синестезии;

2) глаголы движения и физического действия:

– **упереть**: *Как воды набрала в рот, / Взор уперла в потолок* (85);

– **сновать**: *Очам и снам моим просторней / Сновать в туманах без меня* (336);

– **обводить**: *Разбужен чудным перечнем / Тех прозвищ и времен, / Обводит день теперешний / Глазами анемон* (56).

В данную группу входит большое количество фразеологизмов:

– **окинуть**: *Когда рассвет столичный хаос / Окинул взглядом торжества, / Уже, мотая что-то на ус, / Похаживали пристава* (182);

– **резать**: *По рельсам плыли, прорезая мглу, / Столбы сигналов, ударяя в тучи, / И резали глаза* (186);

– **не оторвать**: *Мы от толпы в ракетном пламени / Горящих глаз не отрываем* (253);

– **приковывать**: *И осень, ясная как знаменье, / К себе приковывает взоры* (275);

– **мозолить**: *Левкой и млечный путь / Одною лейкой полит, / И близостью чуть-чуть / Ему глаза мозолит* (224);

– **вперить** – «устремив, остановить на ком-, чем-л. (глаза, взгляд, взор)» [МАС, т. 1, с. 221]: *Когда за лиры лабиринт / Поэты взор вперят, / Налево развернется Инд, / Правей пойдет Евфрат* (328).

3) глаголы различных ЛСГ, стоящих за пределами классификации:

– **ночевать**: *И вдруг – из садов, где твой / Лишь глаз ночевал, из милого / Душе твоей мрака, – плотвой / Свисток расплескавшийся выловлен* (680);

– **сдаваться**: *И где привык сдаваться глаз / На милость засухи степной, / Она, туманная, взвилась / Революционной копной* (78);

– **бурлить**: *В глазах бурлят луга, как медь / В отеках белого каленья* (180);

– **осилить**: *Собьются тучи в ком, / Глазами не осилишь* (229).

III. Предикативный компонент в высказываниях ЗВ в поэзии Б. Пастернака может быть выражен краткими прилагательными и страдательными причастиями:

– **видно (виден, видна)**: *Виден еще, еще виден / Берег, еще не без пятен / Путь, но уже необыден / И, как беда, необъятен* (168); *Обнявший, как поэт в*

*работе, / Что в жизни порознь **видно** двум, / Одним концом – ночное Потю, / Другим – светающий Батум (191); За снежной густой занавеской / Какой-то сторожки стена, / Дорога, и край перелеска, / И новая чаща **видна** (239); В окно ж из комнат в этом доме / **Не видно** ни с каких сторон / Следов знакомой жизни, кроме / Воды и неба вне времен (446);*

*– (не) замечен: Я чувствовал, он будет вечен, / Ужасный, говорящий сад. / Еще я с улицы за речью / Кустов и ставней – **не замечен** (81);*

*– ослеплен: Вихрь, что как кучер, облеплен; как он, / Снегом по горло набит и, как кучер, / Взят, перевязан, спален, **ослеплен**, / Задран и к тучам, как кучер, прикручен (349).*

Таким образом, в высказываниях с семантикой ЗВ в поэзии Б. Пастернака предикативный компонент представлен широким спектром языковых единиц, среди которых численно доминируют базовые глаголы ЗВ.

Предикаты ЗВ служат прямому обозначению процесса ЗВ, не осложненного дополнительными смыслами: в этом случае используются нейтрально-номинативные языковые единицы ЗВ: *Тогда он **взглянул** благодарно / В окно, за которым стена / Была точно искрой пожарной / Из города озарена (310).* В случае реализации вторичных значений глаголов и словосочетаний ЗВ актуализируется иная ситуация (чаще ситуация мыслительной деятельности): *Как росток на снегу распрямясь, / Ты **посмотришь** на все по-другому (197); Благими намереньями вымощен ад. / **Установился** взгляд, / Что если вымостить ими стихи, / Простятся все грехи (187).*

Устойчивые словосочетания демонстрируют оценку, отношение субъекта восприятия к объекту ЗВ: явлениям, предметам действительности, другим людям: *приковывать взоры, мозолить глаза.* Эту же функцию выполняют глаголы с коннотативным элементом значения: *Пути себе расчистив, / На жизнь мою с холма / Сквозь желтый ужас листьев / **Уставилась** зима (237).*

Наконец, глаголы различных ЛСГ в сочетаниях, не являющихся устойчивыми, отражают индивидуально-авторское моделирование ситуации ЗВ (такие предикаты названы Ю. Ю. Архиповой функционально-текстовыми [Архипова, 2000]): *очи снуют, хрипят, глаз ночует* и т.д.

Что касается **субъекта ЗВ**, то он может быть как конкретным: *Я видел, миги местничеств избегли, / Был каждый сумрак полднем вокруг меня* (405); так и обобщенным: *Сонная **смотрит** толпа, / Как заедает ржаною горбушкой, / Пальцы в солонку, / Пышный огонь он* (432).

Субъектами восприятия при глаголах ЗВ, регулярно использующихся в переносном значении, часто становятся неодушевленные существительные. Об этом свидетельствуют многочисленные примеры олицетворений. В поэзии Б. Пастернака «оживают» природные явления, времена года: солнце: *<...> и новое солнце с зенита / **Смотрело**, как сызнава учат ходьбе / Туземца планеты на новой планиде* (48); море: *Море, сумрачно бездельничая, / **Смотрит** сверху на идущих* (168); кручи и облака: *Он шел с котомкой по дну балки, / Где **кости круч и облака** / Торчат, как палки катафалка, / И **смотрят** в клетку рудника* (191) и др.

Особенно часто способностью видеть наделяется растительный мир:

– цветы и кустарники: *Иван-да-марья, зверобой, / Ромашка, иван-чай, татарник, / Опутанные ворожкой, / **Глазеют**, обступив кустарник* (296);

– деревья: *Пред ним стоит на перекрестке, / Который полузанесло, / **Береза** со звездой в прическе / И **смотрится** в его стекло* (238).

Практически весь неодушевленный мир в стихотворениях Б. Пастернака имеет глаза, смотрит и наблюдает за происходящим вокруг, например: *На дела их картины / **Смотрят** строго со стен* (273); *И на небо глядел исподлобья / Булыжник* (376); *Плыла черепица, и полдень смотрел, / Не смаргивая, на кровли* (48); *О, в день тот, как демон, глядела земля, / Грозу пожирая, из трав и кустарника* (376); *Открылся, в жару, в лихорадке и насморке, / Больной горизонт и дворы **озирал*** (156).

«Простой» объект ЗВ может быть представлен одним словом: *Я вижу сон* (193) или словосочетанием: *Но я видал девятый съезд / Советов* (187).

«Сложный» объект при базовых глаголах ЗВ, выполняющих предикативную функцию, вводится в виде придаточного предложения, содержащего уже иную ситуацию, например, ситуацию движения. На синтаксическом уровне такие случаи представлены сложными бессоюзными и союзными подчиненными конструкциями: *Он видел, вход не разрешен* (137); *Кажется, вижу в замочную скважину: / Лампы задули, сдвинули стулья, / Пчелками кверху порх фитили, / Масок и ряженных движется* (24); *И рвутся оборки настурций, и буря, / Баллоном раздув полотно панталон, / Вбегают и видит, как тополь, зажмурясь, / Нашествием снега слепит небосклон* (44).

«Перцептивно-объектные» придаточные зависят как от объекта, выраженного обобщающим словом: *Я видел все, что в них привел* (192), так и от предиката: *Но из них не заметит никто, / Что опять я ненастьями запил* (7). Как видно из примеров, такой «сложный объект» вводится двумя типами союзов, определяющими значение придаточного: *что* и *как*.

«Объектными» в ситуации ЗВ могут быть названы и самостоятельные предложения, которые не входят в состав предложения, актуализирующего ЗВ напрямую, но следуют сразу за ним и контекстуально продолжают мысль о том, что видит субъект восприятия, например: *И тогда, вчетвером на отвесе, / Как один, заглянули мы вниз. / Мельтеша, точно чернь на эфесе, / В глубине шевелился Тифлис* (209). Такие конструкции, в которых значимый компонент высказывания вынесен за его пределы, являются средством создания «напряженности» художественного текста.

В качестве неосновных актантов ситуации ЗВ присутствуют квалификатор и локатив.

Квалификатор процесса ЗВ на грамматическом уровне может выступать в роли определения или обстоятельства образа действия. Возможные способы

выражения квалификатора – наречие, деепричастие или существительное: *Я наблюдал, **боготворя*** (243); *Смотрят **хмуро*** <...> (267); *И целый мир, столпившись в отдалении, / **В восторге смотрит** на его лицо* (260), а также сравнительная конструкция: *Большой канал с косой ухмылкой / **Оглядывался, как беглец*** (10) и деепричастный оборот: *С порога **смотрит** человек, / **Не узнавая дома*** (277). Квалификатор характеризует предикат, привнося в ситуацию ЗВ дополнительные смыслы, например, эмоциональную составляющую процесса ЗВ: *Теперь на нас одних **с печалью** / **Глядят** бревенчатые стены* (273); оценку качества процесса ЗВ: *Пока оно из мглы не выйдет, / Блеснув за прудом на лугу, / Меня деревья **плохо видят** / На отдаленном берегу* (302) и др.

Локатив, будучи сирконстантом, вводится существительным с предлогом: *Приезжий **видит у крыльца** / Велосипед и две винтовки* (248); может выполнять функцию обязательного актанта: *И не **заглядывал нам в душу*** (254).

Примечательно, что тип локатива находится в сильной зависимости от типа предиката. Если в предложении употреблен глагол активного восприятия, то может присутствовать указание на исходный и конечный пункт распространения процесса ЗВ (*смотреть откуда и/или куда*), при этом важным остается указание на субъект восприятия; и, напротив, если ситуация ЗВ непреднамеренная, то локатив чаще всего отсутствует, а на первое место по значимости для смысла высказывания выходит объект ЗВ (*видеть что*): *По склонам цвел анис, / И, высясь пирамидой, / **Смотрели сверху вниз** / Сады горы Давида. // Я **видел блеск светца** / Меж кадок с олеандром, / И **видел ночь: чтеца** / За старым фолиантом* (228).

На первый взгляд локатив и квалификатор четко различимы в контексте: *Из-под гребня **тяжелого** / **Смотрит** женщина в шлеме, / **Запрокинувши голову** / **Вместе с косами всеми*** (267); *Доху отряхнув от постельной трухи / И зернышек проса, / **Смотрели с утеса** / **Спросонья** в полночную дали пастухи* (279). Но в некоторых случаях граница между ними стирается: речь идет о лексемах, которые объединяют в своем значении семантику пространства и свойства. Их

существование в языке является вполне закономерным: лингвисты неоднократно обращали внимание на пространственные характеристики как на компонент ситуации ЗВ, так как оценка окружающей обстановки посредством глаз осуществляется в определенной системе координат относительно положения человека в пространстве (мы оцениваем предметы как близкие и далекие, находящиеся справа или слева и т.д.) (см. подробнее: [Яковлева, 1994, с. 23]). Такие «пространственные квалификаторы» выражены в высказывании наречиями: *Отдышась, мы **взглянули назад*** (209); *И вижу смерть **в упор*** (237); *И человек **глядит кругом*** (277). Нередко присутствуют дополнительные локативы, которые характеризуют исходный пункт распространения процесса ЗВ: *Этой белой ночью мы оба, / Примостясь на твоём подоконнике, / **Смотрим вниз с твоего небоскреба*** (265).

Единственный пример демонстрирует наличие в пропозиции ЗВ **темпоратива** (темпоративом является придаточное со значением времени): *Я увидал его, **лишь только** / С прудов зиме / **Мигнул** каток шестом флажтока / И сник во **тьме*** (181).

Непредикативный способ изображения ситуации ЗВ может быть представлен:

- 1) одиночными существительными с семантикой ЗВ:
 - существительными, обозначающими направленность и устремленность глаз: *взгляд, взор*;
 - соматизмами: *глаза, очи, зрачок, зенки, глазницы, хрусталик*;
 - существительными, обозначающими результат ЗВ: *виденье, вид, зрелище*.
 - существительными, обозначающими возможность видеть: *зрение, зрячесть, видимость*;
 - существительными, обозначающими способность определять расстояние простым глазом: *глазомер*;
 - существительными, обозначающими процесс ЗВ: *подглядыванье*;

– существительными, обозначающими характеристику человека по его способности видеть: *слепцы, зрячий*;

2) прилагательными: *зоркий, слепой, глазной*;

3) причастиями – краткими: *ослеплен, не замечен*; полными: *глядящий, ослепший, слепящий/слепнущий, заглядевшийся, виденный/видавший, рассматриваемый, незримый, мелькающий*;

4) деепричастиями: *завидевши, видевав/увидав, ослепляя, не осмотрясь, не посмотревши, оглядываясь, вглядываясь, глядя, смотря, всмотрясь, следя, прозрев, озираясь, уставясь, тараща*;

5) наречием: *незримо*.

Высказывания с семантикой восприятия реализуют свой потенциал на уровне плана выражения и содержания. В первом случае речь идет об их участии в построении тропов, формировании композиции стихотворения; во втором – о тех смысловых пластах (темах), которые задаются и поддерживаются языковыми единицами с соответствующим значением.

Можно говорить о двусторонней связи между языковыми единицами с семантикой ЗВ и спектром изобразительно-выразительных средств текста. В поэзии Б. Пастернака формируются следующие виды тропов:

– олицетворение: *А в городе, на небольшом / Пространстве, как на сходке, / Деревья **смотрят** нагишом / В церковные решетки* (264);

– перцептивная метафора, в том числе синестетическая: *И не только жажда миценья, / Но спокойный **глаз** стрелка, / Как картонные мишени, / Пробивал врагу бока* (249);

– эпитет: ***Слепых зарниц** бурлит котел* (192).

Функциональная направленность языковых единиц с семантикой ЗВ проявляется также на уровне текстового развертывания:

– построение анафорического повтора: ***Я видел**, чем Тифлис / Удержан по откосам, / **Я видел** даль и близь / Кругом под абрикосом <...> **Я видел** блеск светца / Меж кадок с олеандром, / И видел ночь: чтеца / За старым фолиантом (228).*

– инициальная позиция глагола в связи с обращенностью, призывом к совместному восприятию. Ввиду частотности представления глаголов ЗВ в форме императива в поэзии Б. Пастернака остановимся на этой функции подробнее.

Косвенное или прямое обращение лирического героя (автора) к зрительному каналу собеседника (читателя), инициирование читательских зрительных ассоциаций и впечатлений служит «визуализации» образов в художественном тексте. Приемы визуализации имеют разнообразные способы выражения. Так, «включению» зрительного канала читателя способствуют глаголы в форме повелительного наклонения. Лирический герой Б. Пастернака с их помощью обращает особое внимание своего собеседника (или автор – своего читателя) на тот или иной фрагмент действительности: ***Вглядись** в ту сторону, откуда / Нахлынуло **все то, что есть**, / Что я когда-нибудь забуду // Как разом выросшая рысь, / **Всмотри**сь во все, что спит в тумане, / А если рысь слаба вниманьем, / То пристальней еще **всмотри**сь (178).* Принципиальным является характерный для поэзии Б. Пастернака прием «усиление за счет повтора» – *вглядись, всмотри*сь, *всмотри*сь (приставка *в-* указывает на призыв к «тщательному», активному восприятию). В контекстах, демонстрирующих такой тип «визуализации», описание самих воспринимаемых предметов не включает зрительные характеристики – объект может быть представлен обобщенно (*все то, что есть; все, что спит в тумане*), но его «зримость» очевидна.

К этой же группе могут быть отнесены примеры с базовым глаголом *(по)смотреть* (активного целенаправленного нерезультативного восприятия): *Как белым ключом закипая в котле, / Уходит бранчливая влага, – / **Смотрите, смотрите** – нет места земле / От края небес до оврага (34); **Посмотри**, как преображена / Огневой кожурой абажура / Конура, край стены, край окна, /*

*Наши тени и наши фигуры (291); **Смотри:** с тобой объясняется знаками / Полярная швея. // Отводит глаза лазурью лакомой, / Облыжное льет стекло, / **Смотри,** с тобой объясняются знаками... / Так далеко зашло (355).*

Помимо обозначения ситуации восприятия, данные языковые единицы являются коммуникативными средствами: «в рамках двух знаковых систем: речи и восприятия» [Авдевина, 2014, с. 490]. По мнению О. Ю. Авдевиной, такие примеры сигнализируют о появлении особого вида перцептивного значения – семантики совместного восприятия [Там же, с. 924].

Несколько иной тип «визуализации» представлен в примерах с глаголом (у)видеть: ***Видишь,** полозьев **чернеются швы,** / Мерзлый нарыв мостовых расковырян (15); **Видишь,** в высях мысли сбились **в белый кипень** / Дятлов, туч и шишек, жара и хвои (77).* Глагольные формы 2-го лица, «соотносящиеся с разными типами адресатов, в том числе и фиктивными», входят в перечень средств адресации в поэзии Б. Пастернака и связаны с категорией обращенности [Зензере, 2003, с. 21]. Автор использует модель определенно-личного предложения, но семантически данное высказывание является обобщенно-личным (субъект речи объединяет в себе и адресата в процессе зрительной деятельности). Если в первом случае важным является «призыв» к восприятию, то во втором – результат совместной деятельности, который, однако, тоже предполагает «призыв».

Из контекстуального прочтения высказываний с семантикой ЗВ можно сделать вывод о том, что на уровне плана содержания они обслуживают ряд важнейших для творчества Б. Пастернака тем, затрагивающих сферы природной среды, материальной, интеллектуальной и духовной жизни человека:

1) представления о творчестве и творце: *Мне по душе строптивый норов / Артиста в силе: он отвык / От фраз, и прячется от **взоров,** / И собственных стыдится книг (218);*

2) философское осмысление действительности: *Когда я устаю от пустозвонства / Во все века вертевшихся льстецов, / Мне хочется, как сон при свете солнца, / Припомнить жизнь и ей **взглянуть** в лицо* (212);

3) чувство любви между мужчиной и женщиной: *Свело одно мгновенье **ока** / Мне все мгновенья всех **очей*** (430);

4) ментальная сфера (воспоминания, сны, воображение): *Он **видит** сон. Лесное зарево / С горы **заглядывает** в спальню* (111);

5) чувственная сфера: *И в эту красоту **устанься** / **Глазами** бравших край бригад, / Какую ощутил я зависть / К наглядности таких **преград**!* (191);

6) природные явления, растения, времена года: ЗВ позволяет увидеть красоту окружающего природного мира и одновременно наделять его способностью к зрительному восприятию: *Осень. Сказочный **чертог**, / Всем открытый для **обзора**. / **Просеки** лесных дорог, / **Заглядевшихся** в озера* (304).

Анализируя способы языковой репрезентации ситуации ЗВ в поэтических текстах Б. Пастернака, можно сделать вывод о том, что авторский отбор лексических, синтаксических средств свидетельствует, с одной стороны, об универсальности модели зрительного восприятия в русском языковом сознании (*некто видит нечто, некто смотрит откуда/куда*), с другой – о «контекстных наращениях», формирующих идиостиль поэта, об образовании индивидуально-авторских моделей ЗВ. В последних проявлены метафоризация, синестезия, обозначен квалификатор процесса, транспозиционные переносы – *очи снуют*. Тот факт, что стихотворения Б. Пастернака насыщены олицетворениями, представляется возможным трактовать как отражение мировоззренческой концепции поэта, согласно которой природа является одухотворенным носителем истины, т.е. способна «видеть» гораздо больше человека. Зримой предстает не только реальная действительность (насколько можно говорить о реальности художественного мира): ЗВ распространяется на область снов, воображения, воспоминаний, эмоций.

Б. Пастернак живописует действительность, стремясь ярко представить окружающий мир в своих стихотворениях. Без сомнения, этому способствуют многочисленные цветообозначения. Количество высказываний с семантикой цвета в поэзии Б. Пастернака превышает количество высказываний с «общим» значением ЗВ (431 и 374 соответственно), поэтому на указанных языковых единицах необходимо остановиться подробнее.

2.2.3 Вербализация семантики *цвета* в поэтическом тексте

Восприятие цвета – разновидность зрительного восприятия, достаточно активно изучаемая в гуманитарных науках в теоретическом и прикладном аспектах. Цветовое восприятие мира теснейшим образом связано с психическими особенностями человека и особым образом выражается в индивидуально-языковой картине мира (об отражении «мира цвета» в языке см.: [Фрумкина, 1984]). Цвет – «один из наиболее эталонных модусов: трудно определить цвет, не используя образцов, поскольку восприятие цвета есть «индивидуальный опыт» [Рузин, 1994, с. 81].

В поэзии, где на первом месте стоят лирическое переживание и впечатление, цвета становятся предметом личностного осмысления и по-особому представляют образ в преломлении авторского замысла. По выражению М. Г. Слезкиной, «интерес в именах цвета вызывает не только и не столько номинативный смысл, сколько тот смысл, который в них читается, условия и причины, которыми он генерируется. Употребление цветowych прилагательных индивидуализируется. Тексты наполняются цветовой символикой, что требует индивидуального толкования» [Слезкина, 2005, с. 5]. Таким образом, важную роль в определении оттенков значения колоремы играет контекст конкретного произведения и контекст творчества конкретного автора.

Анализ цветовой лексики в художественном тексте является предметом многих филологических исследований. В рамках когнитивного направления отмечается, что «синтагматика и парадигматика цветообозначений внутри идиостилевого семантического поля “Цвет” определяет своеобразие индивидуально-авторской картины мира» [Носовец, 2002, с. 8]. Цветовая картина мира «реализуется в отдельных лексемах, идиоматических выражениях, словосочетаниях, она органично входит в лексическую систему языковой картины мира»; «ассоциации, связанные с цветообозначениями, в языке отражаются метафорическими переносами значений, сравнениями, коннотациями. Способ концептуализации мира автора можно отразить через характерные для него цветковые метафоры» [Разумкова, 2009, с. 13].

В поэтическом тексте цветообозначения не только выполняют функцию визуализации предметов, но и помогают актуализировать коммуникативно значимые смыслы; «цветонаименования отражают поэтическую картину мира автора, его индивидуальность и своеобразие творческого метода» [Кочетова, 2008, с. 71]. Являясь ярким средством художественной выразительности, цвет становится смыслообразующим и стилеобразующим фактором. Цветообозначения в творчестве любого писателя или поэта есть элемент его стиля и мировосприятия.

Н. В. Пестова и И. Г. Мальцева выделяют в поэтическом сознании Г. Трапля визуальную доминанту, а именно единицы цветовой картины мира – «метафорические цветковые концепты, представляющие собой понятие цвета с потенциально заложенной возможностью развивать эстетические и символические смыслы» [Пестова, эл. ресурс].

Особенности цветоупотребления подробно исследованы на материале русской поэзии (см. с. 21). Л. В. Зубова отмечает, что «каждый писатель, поэт, используя общеязыковые значения и отношения слов, создавая собственную картину мира, переосмысляет их и тем самым способствует дальнейшему

развитию как внутрисистемных отношений между членами данной лексико-семантической группы, так и включению этих элементов во взаимодействие с другими лексико-семантическими группами» [Зубова, 1989, с. 110–111].

«Тема цвета» в работе А. В. Радионовой названа одной из главных тем творчества Б. Пастернака, перенесенных из поэзии в прозу [Радионова, 2002].

Нашей задачей является отображение закономерностей и особенностей цветоупотребления в поэзии Б. Пастернака не только на лексическом, но и на синтаксическом уровне, а также выявление актуализируемых цветообозначениями смыслов.

Анализ высказываний с семантикой ЗВ в поэзии Б. Пастернака показал, что «цвет» является одним из значимых семантических компонентов его текстов. Можно предположить, что любое цветообозначение будет вмещать в себя целый комплекс смыслов, которые проявляются либо локально (в контексте одного стихотворения, темы), либо в контексте всего творчества.

Лексемы со значением цвета в поэзии Бориса Пастернака многочисленны и разнообразны: с основой на *-черн-* – 109 словоупотреблений (*Изогнутой **черной** подковой / Над рекою висит, холодея, гроза* (453)), *-бел-* – 88 (*В **белом** облаке скачет лихач* (11)), *-син-* – 41 (*Меж туч проглянет **синева*** (299)), *-лилов-* – 22 (***Лиловой** медью блистала плита* (376)), *-серебр-* – 22 (*Село в **серебряном** плену / Горит белками хат потухших* (44)), *-золот-* – 16 (*Липы обруч **золотой** / Как венец на новобрачной* (304)), *-желт-* – 16 (*Луга **желтели** курослепом, / Ромашками и пастью львиною* (256)), *-красн-* – 15 (*От **красных** зазубрин карпатских зубцов* (16)), *-зелен-* – 15 (***Зеленый** визг заждавшегося льда* (458)), *-сер-* – 13 (*А нынче и мысли, и воздух, и воля / Из ветра, из пыли, **из серого** дерева* (370)), *-голуб-* – 9 (*И ночь подплывает во всем **голубом*** (44)), *-кровав-* – 6 (*Утро шло **кровавой** банею* (45)), *-багров/багрян-* – 6; *-бордов-* – 4 (*И клевер бурен и **багров** / В **бордовых** брызгах маляров* (75)), *-сиз-* – 5 (*Там, в сумерек **сизом** зеркале* (348)), *-розов-* – 5 (*Где роскошь лета **розовей*** (75)), *-сед-* – 4 (***Седого** облака вихор* (245)) и др.

Наиболее употребительными являются слова с основами *-черн-* и *-бел-*, обозначающие основные ахроматические цвета. Далее по частотности следуют группы *синий, лиловый, серебряный, золотой, красный, желтый* и *зеленый*. Помимо указанных цветов в каждую группу входят обозначения оттенков: посредством их употребления поэт расширяет цветовую гамму своих стихотворений, насыщает их простыми и сложными живописными эпитетами.

Ситуация восприятия цвета представлена предикативным и непредикативным способами:

I. Предикат может быть выражен:

1) глаголами с семантикой цвета, мотивированными прилагательными (например, *черный – чернеть*): *чернеть (чернеться), белеть, синеть, серебриться, желтеть / желтить, золотить, зазеленеть* – цвет в этих лексемах предстает как процесс, динамично развивающееся явление.

В большинстве контекстов прослеживается пассивность действия (действие, направленное к субъекту, связано в данном случае с проявлением цветового признака как объективного качества предмета, явления), однако в стихотворениях Б. Пастернака встречаются и «активные» глагольные цветообозначения, нехарактерные для русского языка. Ср.: *желтел песок* и *желтил песок* (в контексте сентябрь *желтил песок и лужи* (95), то есть придавал им желтый цвет) – *песок* меняет функцию подлежащего (субъекта действия) на функцию дополнения (объекта, над которым совершается действие).

В узусе глаголы со значением цвета обычно не требуют при себе дополнения (*проталины чернеют*), но встречаются также конструкции «глагол с семантикой цвета + сущ. в тв. падеже»: *Зазеленели первым пухом* (320); *Луга желтели курослепом, / Ромашками и пастью львиною* (256);

2) глаголами других ЛСГ:

– несущими в себе сему цвета: *кровавиться* (*Был бешен шквал. Песком сгущенный, / Кровавился багровый вал* (106));

– конструкциями «глагол другой ЛСГ + сущ. с семантикой цвета»: *Землистый и пчелиный лик, / Как хищник, **копит позолоту**...* (400); *Освещенные окна у Красных Ворот / **Режут** глаз **желтизною** клеенки и серы* (453.2). Некоторые высказывания, в которых функцию предиката выполняет, например, глагол движения, демонстрируют явление транспозиционного переноса: *Пусть в запуски с зябкостью запертых лавок / **Бежит**, в рубежах дребезжа, **синева*** (452);

3) краткими прилагательными или прилагательными в сравнительной степени, которые входят в сказуемое в качестве именной части: *Насыть **черна*** (244); *Обоев цвет, как дуб, **коричнев*** (59); *Были занавески / **Желты*** (376); *А одна, как снег **бела** / В шуме, свисте, гаме / Снова павой поплыла, / Поводя боками* (272); *Лбы **голубее** олив* (105–110.4) и др.

II. Непредикативный способ реализуется через прилагательные, причастия, деепричастия, существительные: *И вы прошли сквозь мелкий, нищенский, / Нагой, трепещущий ольшанник / В **имбирно-красный** лес кладбищенский, / **Горевший**, как печатный пряник* (275); *Светел свод полдневный, / **Синева** нежна* (274). Следует обратить внимание на отглагольное существительное *синение*, организующее ситуацию ЗВ как процесса и представляющее пропозицию восприятия цвета: *За **синением** стекол мерзлых горюшь* (359) (ср. *синева*). Наиболее частотным способом выражения семы цвета является прилагательное в функции определения или элемента составного именного сказуемого (именно прилагательное признается базовой структурно-морфологической моделью цветообозначений в русском языке [Разумкова, 2009, с. 16], что обусловлено признаковостью как организующей семой данного поля [Губенко, 1999, с. 17].

В лингвистике определены основные этапы анализа цветовой лексики в художественном тексте: «выделение цветowych единиц, характеристика идиостилевой парадигмы цветообозначений, цветовой доминанты, выявление

общепоэтических, общезыковых, индивидуально-авторских символических значений» [Тойшибаева, 1990, с. 4].

Проанализируем 8 основных цветовых групп применительно к поэзии Б. Пастернака с точки зрения формы (способа выражения), реализации традиционных и индивидуально-авторских значений. В заглавие каждой группы вынесено цветообозначение, которое выражает «самым обобщенным образом данную цветовую субстанцию» [Бахилина, 1975, с. 71].

1. *Лиловый.*

Лиловый и его оттенки обращают на себя особое внимание в творчестве Б. Пастернака с точки зрения идиостиля поэта. Многочисленные случаи употребления этой цветовой группы в его стихотворениях в самых разных формах и контекстах позволяют сделать выводы об особой роли соответствующих языковых единиц в лирике Б. Пастернака.

Лиловый – цвет сирени, одного из ключевых образов в текстах всех периодов: *Чтоб сук не горчил и **сирень** не пахла, / – Гипноза залить не могла.* 1917 г. (54); *Далекая молодость в сотах, седая **сирень** расцвела!* 1927 г. (172); *Меня наполнит, как кувшин, / Водю и **сиренью**.* 1940–1942 гг. (235); ***Сиренью**, двойными оттенками / Лиловых и белых кистей.* 1956 г. (306).

Связь *лилового* с *сиренью* проявляется в этимологии (от фр. *lilas* – «сирень»). Обратим внимание на то, что в словаре также отражена связь указанного ряда слов с *сиренью* и *фиалкой*: «**светло-фиолетовый**, цвета **сирени** или **фиалки**» [МАС, т. 2, с. 183]. Что касается *фиалки*, то в поэзии Б. Пастернака дважды актуализирован ее запах, но не цвет: *А в комнате **пахнет**, как ночью / Болотной **фиалкой*** (205). Средствами выражения оттенков *лилового* являются прилагательные, самое частотное из которых – *лиловый*: 20 словоупотреблений (в т.ч. *лиловатый*, *лилогозродый*); *сиреневый*: 3 словоупотребления. По одному разу встречаются прилагательное *фиолетовый* и краткая форма *светло-фиолетов*; маркером оттенка считаем существительное *сирень*.

Фиолетовый символизирует духовное начало, связан со сдержанностью, умеренностью и раскаянием, а также с переходом от активного к пассивному, от мужского к женскому, от жизни к смерти². Лиловый же – цвет церковный.

Достаточно четко индивидуально-поэтические смыслы этих оттенков сформулированы самим Б. Пастернаком в романе «Доктор Живаго», где автор демонстрирует свое понимание лилового и фиолетового как абсолютных синонимов и связывает их с сиренью: *Любимый ее цвет был **лиловый, фиолетовый**, цвет церковного, особо торжественного облачения, цвет нераспустившейся **сирени**, цвет лучшего бархатного ее платья, цвет ее столового **винного** стекла. Цвет счастья, цвет воспоминаний, цвет закатившегося дореволюционного девичества России казался ей тоже **светло-сиреневым**. И она любила сидеть в лавке за кассой, потому что **благоухавший** крахмалом, сахаром и **темно-лиловой** черносмородиновой карамелью в стеклянной банке **фиолетовый** сумрак помещения подходил под ее излюбленный цвет* [Пастернак, 1989, с. 241].

Для религиозного сознания Б. Пастернака *лиловый*, очевидно, связан с церковными смыслами, а также с дворянской Россией. Этот цвет однозначно имеет в творчестве Б. Пастернака положительные коннотации. Отметим, что в представленном отрывке также прослеживается неразрывная связь восприятия фиолетового цвета с восприятием запаха. По наблюдению А. В. Радионовой, *лиловый* имеет в поэзии Пастернака блоковские традиции, однако трагическое и демоническое значения у Пастернака почти не актуализированы: у него лиловый тесно связан с темой творчества (см. подробнее: [Радионова, 2002]).

В продолжение мысли о многоаспектности признака *сиреневый* применительно к поэзии Б. Пастернака можно привести в пример словосочетания

² Здесь и далее символические значения приводятся по книгам «Словарь символов» [Тресиддер, 1999] и «Энциклопедия символов» [Бидерманн, 1996].

сиреневая ветвь (тракуется либо как цветовая характеристика, либо как характеристика принадлежности виду растения), *лиловое зданье из воска* (метафорически – сирень). Маркер «сирень» отсылает нас и к цвету, и к запаху сирени. Сиреневый цвет связан на уровне словосочетания также и с другими цветами: *сиреневая синева* и *сиреневый пепел*.

В высказываниях лексемы с семантикой лилового цвета входят в предикативный центр предложения: *Что в грозу лиловы глаза и газоны, / И пахнет сырой резедой горизонт* (52); либо выступают в роли квалификатора: *Лиловой медью блистала плита* (376). В связи с лиловым реализуется функция характеристики природного пространства: *Луга мутило жаром лиловатым* (135); *Лиловый лес на заднем плане* (245); процесса музыкального творчества: *Седой малинник, а за ним / Лиловый грунт его [Шопена] прелюдий* (148–152.2). Наблюдается склонность к связности значений на основании синестезии: *жаром лиловатым; лиловый гам*.

Таким образом, *лиловый* в поэзии Б. Пастернака употребляется в прямом значении (*лиловых* как *лес сыроежек, в фольге лиловой*), однако преобладает метафорический способ языковой реализации.

2. Черный.

Слова с основой на *-черн-* количественно преобладают в поэзии Б. Пастернака. Эта группа представлена прилагательными *черный* (в т.ч. краткими формами, прилагательными в сравнительной и превосходной степени), *черногривый, чернолатый, черномаз*; существительными *чернила, чернозем, прочернь, чернокнижье*, а также маркерами черного: *тушь* (как синоним слова *чернила*), *сажа, зола, графит, уголь, копоть*; причастиями *чернеющий, почерневший, почернелый*; наречиями *дочерна, вчерне*.

Традиционная символика черного предполагает его трактовку как цвета негативных сил и печальных событий. Он обозначает смерть, невежество,

отчаяние, горе, желание, скорбь и зло. Дуалистическое единство Света и Тьмы, необходимое для продолжения жизни, выражено в черно-белом сочетании.

В стихотворениях Б. Пастернака черный предстает не так однозначно, хотя негативные смыслы контекстуально этим цветом все-таки актуализируются: зло, горе, смерть, старость (*черные от слез обводины; недобрый блеск графита; черный запад смерти*). Нередко *черный* заменяет красный цвет крови, что характерно для РЯКМ. И. В. Кочетова в этой связи отмечает: «Прилагательное “черный” вместе с существительным “кровь” образует сильное по воздействию на читателя словосочетание, рисуящее в его сознании яркую картину смерти человека» [Кочетова, 2008, с. 69]. Такие контексты связаны у Б. Пастернака с темой войны – *На почерневшей гимнастерке* (254); *Каплет спелая кровь черным дождиком на пол* (359). В устойчивых выражениях лексема *черный* перестает выражать цвет: *черный чай, черный ход, про черный день*.

При метафорическом переносе черными становятся *весна, катастрофа, годы*; грачи представляются поэту как *черные девятки тref...*

С помощью черного цвета создается вечерний и ночной пейзаж – *чернее вечера* (231), *черный небосвод* (238); *сумерек золу* (399); *И вечер явно не про нас / таинственен и черномаз* (217). На этой функции цвета необходимо остановиться подробнее. Тот факт, что в художественном тексте описание природы тесно связано с цветовыми характеристиками, представляется естественным. Б. Пастернак употребляет большое количество цветообозначений для создания неповторимого пейзажа. А. Марченко сближает такой пейзаж с гоголевским и отмечает его необычайную сложность, связанную с остротой восприятия: «Ощущение и реальность сливаются в одно <...> так, что реальность отчетливо проступает сквозь сильно окрашенное восприятие» [Марченко, 1989, с. 40]. Тема природы – одна из центральных в творчестве Б. Пастернака, и цвет играет важную роль как вспомогательное средство для раскрытия этой темы.

3. Белый.

Форма выражения оттенков белого: прилагательные *белый* (в т.ч. краткие, сравнительная степень), *белесый, белокурый, седой*, а также маркеры белого: *перламутр; облако, пена, снег*; прилагательные *перламутровый, облачный, молочный*; существительные *белила, белок*; причастия *белеющий, убеленный, побелевший*; наречие *набело*.

Белый – абсолютный цвет света и поэтому символ чистоты, истины, невинности, божественности. Когда белый приобретает негативные коннотации, он обозначает страх, холодность, пустоту и бледность смерти. Отражая связь между светом и радостью, белый цвет ассоциируется с праздниками.

В лирике Б. Пастернака белый цвет имеет положительные, нейтральные и отрицательные коннотации. Положительные связаны с универсальным представлением о соотношении белизны и чистоты девушки: *А одна, как снег бела* (272) (о невесте); *Ты появишься у двери / В чем-то белом, без причуд* (206).

Белый цвет в пейзаже традиционно связан с описанием зимы: *Всё в белых хлопьях скроется / Залепит снегом взор* (313). Зимние образы метафоричны: например, снегопад предстает метафорически осмысленным в словосочетаниях *белые мухи, под белой бахромой, все в крестиках белых*. Можно выделить в лирике Б. Пастернака ассоциативный ряд: зима – снег – стужа – смерть: *И белому мертвому царству* (239); *Губами, белыми от стужи* (312). Белый организует, например, стихотворение «После выюги» (316), характеризуя разные категории – зиму, снег и чистый лист бумаги. Зимний снег отливает город *в безупречные формы*, как поэт творит стихи на бумаге: *Море крыш возвести на бумаге, / Целый мир, целый город в снегу*.

К употреблению белого относятся характеристики растений: *Ветви яблоневые и вишневые / Одеваются цветом белесым* (265). Органично употребление лексем со значением белого в составе сравнительных оборотов с союзом «как»: *и деревья, как призраки, белые; как плат белы* (о подсолнухах).

Необходимо отдельно сказать о значениях сочетаний *белого* и *черного*. Обнаружено 6 контекстов с сочетанием слов с основой на *-черн-* и *-бел-*, и это самое частотное из всех сочетаний цветов, употребляемых поэтом в рамках одного высказывания. Контраст белого и черного в истории культуры воспринимался как антонимичный (антиномичный), отсылающий к противопоставлению света и тьмы, добра и зла и т.п. В текстах Б. Пастернака с помощью черно-белой гаммы происходит смысловое развертывание поэтического текста: при этом традиционная оппозиция либо трансформируется: *Смеркается, и постепенно / Луна хоронит все следы / Под **черной** магиею пены / И белой магией воды* (236), либо реализуется прямо: *Я люблю их, грешным делом, / Стаи хлопьев, холод губ, / **Небо в черном, землю – в белом,** / Шапки, шубы, дым из труб* (219). «Сцепление черного и белого есть символ гармонии, совершенного мироустройства. Отсюда явное пристрастие Пастернака к оксюморонным образам, в которых белое и черное слито» [Радионова, 2002, с. 77]: *белизна сурьмится углем* (171).

4. Синий.

Для выражения семантики *синего* используются: прилагательные *синий, светло-синий, голубой* (в т.ч. в краткие формы, степени сравнения), *светло-голубой*; существительные: *синева, синение, синь, зАсинь*; маркеры синего: *сапфир, лазурь, бирюза*.

Традиционная символика оттенков синего связана с вечностью, истиной, верой, целомудрием, духовной и интеллектуальной жизнью. Голубой ассоциируется с ветром, небом, чистотой, искренностью, а в отрицательном аспекте – с холодом, льдом, равнодушием.

В поэзии Б. Пастернака с помощью синего цвета реализуются традиционные смыслы, связанные с природными стихиями неба и воды: *в **синем** небе – в **светло-голубой** воде* (32); *Светел свод полдневный, / **Синева** нежна* (274); *Меж туч проглянет **синева*** (299); ***Синь** и солнце, тишь и гладь* (460).

Также *синий* применяется для характеристики предметов: *синий* циферблат (135), участвует в формировании красочных метафор, например: *голубой* улыбкою пустыни (107), позор *голубой* (4), Улицы зимней *синий* испуг (45). В последнем контексте явно прослеживается связь синего с семантикой холода, зимы, как и в следующих высказываниях: *Приходил по ночам / В синеве* ледника от Тамары (49); *За синением* стекол мерзлых горюшь (359).

5. Серый.

Семантика серого цвета транслируется благодаря прилагательным *серебряный*, *серый* (что примечательно, цветообозначений *серебряный* почти в два раза больше, чем *серый*), *серебристый*, *сизый*, *пепельный* (*В рассветном сером* пепле; *среди серой*, как *пепел*, *предутренней мглы*), *дымчатый*; существительному *серебро* (в т.ч. поэтизм *сребро*), маркеру *пепел*; причастию *сереющий*; деепричастию *серебря*. Употребление слов *седой* и *серебряный*, *сизый* в рамках одного высказывания сближает серебряный цвет с белым: (например: *Седые серебристые* маслины / *Пытались вдаль по воздуху шагнуть* (286); *Там: В сумерек сизом* зеркале, / *Где блекнет воздушная проседь* <...> (348)). Таким образом, *седой* и *серебряный* находятся в цветовом спектре между белым и серым, поэтому отнесение одного к белому, а другого к серому цвету условно.

Универсальная символика оттенков серого – смирение, безразличие. Будучи цветом пепла и праха, он ассоциируется со смертью, трауром и душой. Серебро связано с чистотой, целомудрием, это лунный, женский, холодный знак.

Как и *синий*, *серый* связан с белым цветом через образы зимы и снега. Он репрезентирует негативные смыслы, такие как «мрак» и «сумрак», и этим демонстрирует связь с семантикой света: *Север злодейств сереет* (68); *Москва встречала нас во мраке*, / *Переходившем в серебро* (243); *А теперь – в зимовий* гложущем забрале – / *Широта разлуки, пепельная* мгла (337); *Ты – сереющий сумрак* за астрами (414).

6. *Красный.*

Форма выражения *красного* (сюда же мы относим оттенки коричневого и розового) – прилагательные *красный, имбирно-красный, кровавый, пунцовый, оранжевый, рыжий, розовый, бледно-розовый, бордовый, багровый, огненный, огневой, коралловый, коричневый, карий*; существительные *пурпур, багрянец, огонь, пожар, пламень, кровь, кровоподтек, марена* (вещество, из которого производится ярко-красная краска), *шоколад*.

Красный символизирует активное мужское начало, это цвет жизни, огня, энергии, агрессии, опасности, эмоций, страсти, любви, радости, жизненной силы, здоровья и молодости. *Красный* иногда связывали со злом революции, армии «красных».

Можно сделать вывод, что в целом традиционная трактовка красного цвета применима к поэзии Б. Пастернака. Через *красный* представлена тема огня и огненная символика (с помощью «огненной» лексики пополняется синонимичный ряд *красного*): *Этот **огненный** тюльпан, / Полевой **огонь** бегоний* (87). В приведенном примере «огненный» в значении «красный» и «огонь» в значении «красный цвет» являются характеристиками цветов (тюльпана и бегоний). Цветы же, в свою очередь, символизируют сжигающую все на своем пути силу революции. В этом же смысле *красный* употребляется в стихотворении «9-е января»: *Невыспавшееся событие, / Как провод, в воздухе вися, / Обледелой **красной нитью** / Опутывало всех и вся* (182). Кровь, война связаны с красным цветом в высказывании *Но чем обстрел дымил **багровее*** (254).

Традиционным представляется употребление багрового и «кровавого» (экспрессивного синонима красного), наряду с золотым и желтым, при описании осеннего пейзажа: ***кровавыми** слезами сентября* (5); *Лесов – **багровый** шар, / Чадивший без послабы* (368). Ярко-красной представляется заря: *И адский пламень **карих** зорь* (388); *И в **кровоподтеках** заря* (308). Контекстами подтверждается неразрывная связь красного цвета с огнем: ***пожаром** листьев*

(95). Б. Пастернак прибегает к усилению цветового признака посредством повторения признака в разных лексемах: *Кровавился багровый вал* (106).

7. Желтый.

Семантика желтого цвета репрезентируется широким спектром лексических единиц: прилагательными *желтый* (в т.ч. краткая форма), *желто-лимонный*, *золотой* (*златой*), *янтарный*, *медный*, *палевый*, *бронзовый*; существительными *желтизна*, *желток*, *желтофиоль*, *золото* (*злато*), *позолота*, *охра*, *янтарь*, *медь*, *лимон*, *песок*; причастиями *золоченый*, *пожелтелый*.

Желтый, как и *белый*, наиболее противоречивый из всех цветов по своей символике. Это цвет умирающих листьев и переспелых плодов. Теплые желтые тона разделяют солнечную символику *золота*, а *золото*, в свою очередь, обозначает правду, гармонию, мудрость, великолепие и богатство.

Как упоминалось выше, *желтый* и *золотой* в поэзии Б. Пастернака активно применяются для создания осенних растительных образов: *Мареной и лимоном / Обрызгута листва* (94) (имеется в виду красный и желтый цвет). В этом смысле примечательно стихотворение «Золотая осень» (304), где уже в названии отражается установка на неразрывную связь цвета и времени года; стихотворение насыщено оттенками желтого: *В позолоте небывалой; Липы обруч золотой; В желтых кленах флигеля, / Словно в золоченых рамах; Оставляет след янтарный*.

8. Зеленый.

Зеленый – группа цветов, репрезентируемая прилагательными *зеленый*, *мутно-зеленый*, *зеленоглазый*; существительными *зелень*, *изумруд*.

Зеленый повсеместно ассоциируется с жизнью растений (в более широком смысле – с весной, молодостью, обновлением, свежестью, надеждой). Этот цвет преобладает в природе, часто связан с чувственным и даже потусторонним миром.

В лирике Б. Пастернака актуализировано традиционное значение «растительный мир»: *Меж зелени клейкой* (30), *понятое о зелени* (186)), *зеленый*

используется при характеристике реальных предметов: *Зеленой садовой скамейки* (30). В высказывании *Глаза зари в глаза воды / Глядят, зимую в изумруде* (372) создается необычайный по силе художественной выразительности образ зеленых «глаз» олицетворенной зари. Другой пример – *Зеленоглазая жажда гигантов!* (148–152.5) – представляет собой яркий пример «перцептивного» эпитета. *Зеленый* соотносится с цветением, возрождением, весной: *Зазеленели первым духом* (320).

Поэзия Б. Пастернака насыщена «эталонными» прилагательными; при этом эталонами служат самые разные предметы окружающей действительности. Если следовать классификации И. Г. Рузина [1994, с. 81], то можно выделить следующие типы эталонных объектов: камни: *изумрудный, сапфировый, алмазный, жемчужный, янтарный, аметистовый, агатовый, бирюзовый*; растения: *лимонный, сиреневый*; металлы: *серебряный, золотой, медный*; прочие: *дымчатый, пепельный, кровавый* и др. Качественное значение этих прилагательных развилось из относительных. Л. В. Зубова отмечает: «Во-первых, такие прилагательные метафоричны по своей природе и, благодаря мотивированности в языке, более способны к выражению связей между явлениями внешнего мира, чем прилагательные изначально качественные. Во-вторых, продуктивная модель этих производных прилагательных <...> превращает набор уже существующих в языке цветообозначений в открытый ряд, легко принимающий окказионализмы» [Зубова, 1989, с. 113]. «Цветовые» окказионализмы Б. Пастернака: *северно-сизый, имбирно-красный, серебристо-ореховый, обветшало-серый*.

Таким образом, помимо моноксемных цветообозначений Б. Пастернак использует огромное разнообразие производных. Сочетание цветов, их смешение реализует сравнительно-конкретизирующее значение. Эти значения выражаются как на уровне словосочетания в форме составных прилагательных (*сериозно-синий*), так и на уровне однородных членов предложения (*Великолепие выше сил / Туши, и*

сени, и белил, / Синих, пунцовых и золотых / Львов и танцоров, львиц и франтих (241)).

ЛСП цвета представляет собой «благодатную почву» для развития индивидуально-авторских значений и форм (окказионализмов). Стоит отметить, что система символов, закрепленная за той или иной колоремой, уже выработана в русском языке и, в частности, языке поэтическом. Так, исследование цветообозначений в поэзии Н. Гумилева показало, что *зеленый* ассоциируется с жизнью растений, весной, молодостью, обновлением; *белый* приобретает и положительную, и отрицательную оценочность, *черный* носит скорее негативный характер и соотносится с кровью и т.д. (см. подробнее [Кочетова, 2008]). Все эти же значения мы встречаем и в стихотворениях Б. Пастернака. Поэтому о семантической трансформации цветообозначений в стихотворениях исследуемого автора можно говорить только в связи с контекстом.

Особого внимания заслуживают перцептивные метафоры, основой для которых становятся ассоциации, связанные с восприятием цвета (*позор голубой*). Эти метафоры – явление частотное и закономерное: они являются результатом сложного индивидуально-авторского мировосприятия и становятся проявлением завуалированности смыслов в поэзии Б. Пастернака.

Цветовая лексика полифункциональна: цветовые характеристики часто приобретают ряд дополнительных эстетических, оценочных и символических значений. Цвет помогает представить явление или объект с наибольшей достоверностью, создает настроение, провоцирует возникновение тех или иных чувств: *желтый ужас* листьев; *белое бешенство* петель (105); моделирует пространство: *в синем небе, в светло-голубом пруде*. Колористический эпитет способен передать состояние окружающего мира и участвовать в игре слов: *Что пожелтелый белый свет / С тобой – белей белил* (60). Внутреннее психологическое состояние человека представлено через колоремы в следующем высказывании: *И белою не видится мне ночь, / И солнце мне не кажется*

лиловым (434). Игра слов подразумевает, что солнце должно быть желтым, а ночь черной (таково правильное устройство миропорядка).

В пределах одного поэтического текста нередко наблюдается тенденция к концентрации одного цвета (или одной цветовой группы) в рамках одного стихотворения, однако существуют исключения. Например, стихотворение «Когда разгуляется» представляет собой текст, насыщенный разнообразными цветообозначениями (см. анализ в прил. 2).

2.2.4 Вербализация семантики *света* в поэтическом тексте

Лексемы с семантикой цвета и света нередко дополняют друг друга в одном контексте, совместно формируя комплексный зрительный эффект: *Лиловой медью блистала плита* (376); *Ты – сереющий сумрак за астрами* (414). В пределах одного контекста могут актуализироваться одновременно свет, цвет и другие аспекты ЗВ: *Болотной непроглядной гущею / Чернеют заросли заречья, / И город, яркий, как грядущее, / Вздыхается из тьмы навстречу* (253).

Некоторые языковые единицы объединяют в себе оттенки значений цвета и света: *Она пламенела, как стог, в стороне / От неба и Бога, / Как отблеск поджога, / Как хутор в огне и пожар на гумне* (279). Значение лексем *серебряный* и *золотой* также отображает взаимодействие ЛСП цвета и света в лирике Пастернака [Шармар, 2005].

Маркерами света могут быть названы *звезда* и *свеча*: они демонстрируют традиционную связь света с религиозным, божественным. Об этом же говорит, например, С. Корычанкова применительно к лирике В. Соловьева: лексические единицы со значением света и цвета репрезентируют философские взгляды поэта, использование лексических единиц *свет, солнце, луч, сияние, огонь* связано с «проявлением Бога» и опирается на сложившуюся религиозно-символическую традицию, а употребление лексем *отблеск, блеск, лазурь, золото, серебро*

отражает «проявление божественного начала» и «образ Софии» [Корычанкова, 2006, с. 52]. Так, стихотворение Б. Пастернака «Рождественская звезда», описывающее рождение младенца Христа, содержит 26 (!) лексем со значением света: *Он спал, весь **сияющий**, в яслях из дуба, / Как **месяца луч** в углубленье дупла* (279). Вербализация антиномии «свет – тьма» отсылает к дихотомии «добро – зло», «город – церковь»: *Город. Зимнее небо. / **Тьма**. Пролеты ворот. / У **Бориса и Глеба** / **Свет**, и служба идет. // Лбы молящихся, ризы / И старух шушуны / **Свечек** пламенем снизу / Слабо **озарены*** (317).

Для репрезентации ситуации восприятия света в тексте характерны те же способы представления, что и для ситуации восприятия цвета. Поэтому остановимся на отдельных аспектах, связанных с функциями светообозначений.

Свет (так же, как цвет и/или наряду с ним) помогает представить явление или объект с наибольшей достоверностью, расширить визуальную составляющую образа: ***Сверкает** клубники мороженный клин, / И градинки стелются солью поваренной* (41); моделировать пространство, подробно описывать его: ***Светел** свод полдневный, / **Синева** нежна* (274); характеризовать человека: *Его герой болел падучею, / **Горел** и был страданьем **светел*** (253). Семантика света участвует в передаче состояния природного мира (нередко средствами контраста или оксюморона): *Был, как осень, **темен** / **Рассвет** <...> (5); Ослепляя **блеском**, / Вечерело в семь. / С улиц к занавескам / Приникала **тьма*** (472); а также физического и психологического состояния человека: *Все ежится, как он, в истоме, / **Просвечивая** изнутри* (465). Синестетические сочетания, включающие световые характеристики, достигают наивысшей степени визуализации: *И слышать сквозь **темные** спай / Ее поцелуев <...> (22).*

В стихотворении «На пароходе» смена «световых характеристик» (дня и ночи, света и тени) способствует текстовому развертыванию (см. анализ в прил. 2). Таким образом, высказывания с семантикой ЗВ (в том числе света и

цвета) «способствуют формированию семантической и синтаксической структуры произведения» [Крюкова, 2005, с. 31], визуализируют художественные образы.

2.3 Языковые средства выражения семантики слухового восприятия

2.3.1 Модус перцепции «слух»

Слух «является одним из главных каналов поступления информации о мире, это процесс, протекающий от психо-физиологического перцептивного восприятия до сложной ментальной деятельности, отражающей восприятие действительности» [Хакимова, 2005, с. 6]. Слуховое восприятие (далее СВ), как и любое другое, может быть активным (*слушать*) и пассивным (*слышать*). Воспринимающий оценивает качество звуков, степень их громкости: звуковой образ является сложным комплексом различных характеристик и может быть интерпретирован с разных точек зрения.

Высказывания со значением СВ подробно проанализированы отечественными лингвистами на материале литературного языка и диалекта (см. гл. 1). Что касается поэтического текста, то СВ имеет в нем многоаспектную область реализации и проявляется на уровне звукописи, мелодики текста и т.д. Поэтика звукообразов в лирике русских авторов получила глубокое осмысление в литературоведении. Например, «звук» выделен в качестве философско-эстетической категории художественного мышления М. Ю. Лермонтова [Мансурова, 2004]. Существуют работы по изучению фоносферы в языковой картине мира. Так, исследование Е. А. Братчиковой выполнено на материале англоязычной и русской поэзии начала XX в. [Братчикова, 2007].

Наряду со зрительной (цветовой) выделяют звуковую картину мира. В диссертации А. В. Мансуровой она понимается как воссозданный в аспекте звучания миробраз писателя [Мансурова, 2004, с. 4]. В статье Н. Е. Сулименко затрагивается вопрос о представлении звуковой картины мира на лексическом

уровне прозаического текста: «Семантика звучания реализована в серии текстовых ситуаций, иерархически организованных в пределах повести, все многообразие которых условно можно свести к двум типам: 1) ситуации с преобладанием речевого общения <...>; 2) ситуация звукового состояния изображаемой внешней среды» [Сулименко 1992, с. 5]. По мнению автора, «ядерная роль звучания в обрисовке текстовых ситуаций проявляется и в том, что они становятся центром текстового функционально-семантического поля, объединяющего единицы разных уровней языковой системы. Ближайшую периферию составляют глагольные распространители и уточнители, указывающие на источник звука, характер звучания, интонационные характеристики и др. Способом организации функционально-семантического поля текста выступают межчастеречные связи слов с опорой на синонимы и гипонимы ЛСГ глаголов звучания» [Там же, с. 13].

Перейдем к рассмотрению ситуации СВ, которая получает языковое выражение на синтаксическом уровне в лирических текстах Б. Пастернака.

2.3.2 Структурно-семантические особенности пропозиции слухового восприятия

«Вселенную» Б. Пастернака можно смело назвать звучащей на все лады. О значимости СВ в поэзии Б. Пастернака свидетельствует количество стихотворений, в которых представлена ситуация СВ (364 стихотворения из 499 исследованных, 932 высказывания), присутствие лексики СВ в названиях стихотворений («Эхо», «Раскованный голос», «Голос души», «Тишина», «Хор», «Музыка», «Свистки милиционеров»...). Многие тексты формально и содержательно базируются на высказываниях, репрезентирующих СВ (например, стихотворение «Когда смертельный треск сосны скрипучей...» (1927 г.) и др.).

Ситуация СВ является «макроситуацией», которая включает ситуацию звучания и ситуацию собственно СВ [Логачева, 1988, с. 176–178]. «Глаголы СВ имеют онтологическую двойственность: они, выражая физический процесс или психическую деятельность субъекта, представляют явление первичной онтологии, но, будучи предикатами пропозиционального отношения, являются предикатами второго порядка, так как сама ситуация СВ вторична по отношению к ситуации звучания. Воспринимать слухом можно только звучащие объекты» [Логачева, 1988, с. 34].

Ситуация собственно СВ включает предикативный компонент в виде базовых глаголов СВ *слышать/слушать* и их дериватов. Классическая структура такого высказывания трехчастна и соотносима с ситуацией ЗВ: S + Vf + Ob.

Наличие объекта восприятия на формальном уровне может быть обязательным: *И прислушивался сфинкс к Сахаре* (Vf + S/N1 + Ob/N3) (107). Объект восприятия отсутствует в тех случаях, когда смысловой акцент делается на самом процессе восприятия: *О солнце, слышишь?* (127); *Я, право, утомлен! / Вы про свое, а я сиди и слушай?* (178) или неспособности воспринимать слухом: *Не слышу* (434) (ср.: *Не слышу ног и я, и возраст свой зову* (450)). Объект представлен как отдельным существительным (чаще в вин. п.), так и придаточными предложениями в составе сложного: *Тогда я слышу, как верст за пять, / У дальних землемерных вех / Хрустят шаги, с деревьев капит / И шлепается снег со стрех* (319). В приведенном примере придаточная часть содержит дополнительные пропозиции СВ. В качестве объекта могут выступать высказывания, оформленные в виде косвенной речи: *Но слышит:* «Спор нельзя решать железом, / Вложи свой меч на место, человек <...>» (286).

Дополнительные актанты присутствуют редко, и чаще всего это квалификатор (характеристика процесса восприятия): *И слышать сквозь темные спай / Ее поцелуев* (22) (Vinf + Q).

Таким образом, ситуация собственно СВ представлена:

1. Двусоставными предложениями: ***Я слышу** мокрых кровель **говорок**, / Торцовых плит заглохшие **эклоги*** (162).

2. Односоставными предложениями:

– определенно-личные: *Опять опавшей сердца мышцей / **Услышу** и вложу в слова, / Как ты ползешь и как дымишься. / Встаешь и строишься, Москва* (191);

– обобщенно-личные: ***Не слушай** сплетен о другом* (466);

– неопределенно-личные: *Подыметесь, шелохнется ли сом – / Оглушены. **Не слышат**. Далеки* (90);

– безличные: *Когда в тиши речной таможни, / В морозной тишине земли / Сухой, опешившей, порожней / Лишь **слышалось**, как сзади шли* (182).

Специфика репрезентации ситуации звучания на синтаксическом уровне заключается в том, что она фактически не предполагает наличия так называемого объекта восприятия (в отличие от ситуации активного восприятия – *слышать/слушать что*). Существует источник звука и процесс его распространения: ***Раздался стук*** (47). Однако ситуация звучания может реализовываться и в рамках конструкции активной, которую нельзя назвать ситуацией активного восприятия, но можно обозначить как ситуацию «активного действия». В этом случае ситуация репрезентирована глаголом СВ либо с помощью конструкции «глагол другой ЛСГ + существительное с семантикой СВ»: *Сажаят пассажиров, / **Дают звонок, свистят*** (87).

При реализации ситуации звучания дополнительные характеристики ситуации (особенно квалификатор) присутствуют почти всегда. Это связано с необходимостью охарактеризовать, определить качество звука: *Кони **щелкают** шикарней, / Чем крокетные шары* (377).

Набор синтаксических средств выражения ситуации звучания разнообразен. В поэзии Б. Пастернака представлены сложные и простые предложения: двусоставные: *Все стихло* (41), в т.ч. неполные предложения: ***Был зов. Был звон.** Не новогодний ли?* (111); *В городе – **говор** мембран, / **Шарканье** клумб и кукол*

(88); односоставные – именные: *Шаги* (96); определённо-личные: *Стою и радуюсь, и плачу, / И подходящих слов ищу, / Кричу любые наудачу, / И без конца рукоплещу* (477); неопределенно-личные: *Опять одною полой, плоской, / Пустою каплей звонят пост* (383); безличные: *Шаркало* (360); *Ни звука* (461) и др. Ситуация звучания человеческой речи репрезентируется предложениями с прямой речью: *Под обрыв / Хотелось крикнуть* им: «Простите, / Но бросьтесь, будьте так добры, / Не врозь, так в реку, как хотите <...>» (63).

Классифицируем предикаты ЗВ, представленные в поэзии Б. Пастернака.

I. Ядро составляют базовые глаголы СВ [Моисеева, 1998, с. 83]: это активный глагол *слушать* и пассивный *слышать*. Глагол *внимать* (синонимичный лексеме *слушать*) в исследуемом материале не встретился. Базовые глаголы репрезентируют ситуацию собственно СВ.

В поэтических текстах Б. Пастернака глагол *слышать* встречается значительно чаще, чем *слушать* (21 глагол с корнем -*слуш*- против 44 с корнем -*слыш*-). *Слушать* предполагает преднамеренное желание, готовность субъекта к восприятию, направленность на процесс восприятия, тогда как *слышать* – действие непроизвольное и направленное на результат.

Основное значение глагола *слышать* – «различать, воспринимать слухом (издаваемые, производимые кем-, чем-л. звуки)» [МАС, т. 4, с. 146–147] – реализуется во всех случаях употребления Б. Пастернаком, кроме одного, где данный глагол выступает в значении «получать какие-н. сведения, узнавать»: *Я слышу, что это не тот полустанок, / И солнце, садясь, соболезнает мне* (52).

Ранняя лирика Б. Пастернака отличается метафоричностью и сложностью художественных образов. Так, в большинстве примеров, содержащих глагол *слышать*, реализуется переносное значение: *И не слышал колосс, / Как сидит Кавказ за печалью* (49). Способность *слышать* приписывается природным явлениям: *О солнце, слышишь?* (127). Звуки повсюду окружают лирического героя: звучат кровли, плиты: *Я слышу мокрых кровель говорок, / Торцовых плит*

заглохшие эклоги (162), даже во сне он продолжает воспринимать слухом: *Все было тихо, и, однако, / Во сне я слышал крик, и он / Подобьем смолкнувшего знака / Еще тревожил небосклон* (10).

Узусное (общепринятое) значение глагола *слушать* – «направлять слух на что-нибудь» – реализуется в одном контексте: *Я, право, утомлен! / Вы про свое, а я сиди и слушай?* (178); субъект восприятия здесь эксплицирован и противопоставлен собеседнику через противительный союз *а*. В другом случае представлено метафорическое значение лексемы *слушать*: *Невыносимо тихий тиф, / Колени наши охватив, / Мечтал и слушал с содроганьем / Недвижно лившийся мотив / Сыпучего самосверганья* (187). Языковые единицы СВ и ТВ в этом примере участвуют в олицетворении.

Е. В. Падучева среди глаголов СВ выделяет ряд глаголов, образованных от базовых: *вслушиваться, выслушивать, прислушиваться, прослушивать, прослышать, подслушивать, послышаться, слышаться, расслышать* [Падучева, 2004, с. 253–255]. В стихотворениях Б. Пастернака встречаются следующие лексемы, образованные от глаголов *слышать* и *слушать*: *прислушаться* – 7 словоупотреблений, из них 4 в форме императива: *Прислушайся к вьюге, сквозь десны процеженной* (349)), *вслушиваться* – 2: *И вслушивался в звон уздечек, / В акцент звонков и языка / Мечтательный, как ночь, кузничик* (110), *слышаться* – 4: *И тучи играют в горелки, / И слышится старшего речь, / Что надо сирени в тарелке / Путем отстояться и стечь* (172), *заслушиваться* : *И ноздри с коротким дыханьем / Заслушались мокрой ромашки и мха, / А то и конины в духане* (159) и *послушать* в форме императива: *Послушай, в посадке, куда ни одна / Нога не ступала, одни душегубы <...>* (25). Глагол *услышать* употребляется в значении «понять»: *Они услышат: вот начаток* (8). 2 раза встречается форма *слыхать* («то же, что слышать» [МАС, т. 4, с. 146]): *Я слыхал про старость. Страшны прорицанья!* (77).

Как отмечалось, базовые глаголы СВ репрезентируют ситуацию собственно СВ. Субъект восприятия в ней обычно выражен на синтаксическом уровне с помощью личных местоимений, реже – существительных: *В ночь кончины от тифа сгорающий комик / Слышит гул: гомерический хохот райка* (136).

II. Приядерная часть группы предикатов СВ в поэзии Б. Пастернака состоит из глаголов, имеющих сему «звук», и глаголов других лексико-семантических групп, образующих словосочетания с пропозитивными существительными (*крик, гул, щебет...*).

1. Глаголы, содержащие в своем значении сему «звук».

Предлагаемая классификация глаголов звучания в творчестве Б. Пастернака составлена на основании уже имеющихся в русском языке (см. [Авилова, 1976; Васильев, 1981, 2003]).

1) глаголы речи, в т.ч. обозначающие громкость речи: *говорить* – 6 словоупотреблений: *Я говорю* – не три их, спи забудь: / все вздор один (124); *сказать* – 9: *И я, как ты, скажу: терпи* (47); *заговорить* – 3: *И он заговорил* (187); *шептать* – 8: *Где пруд, как явленная тайна, / Где шепчет яблони прибой* (2); *нашептывать*: *Тот год! Как часто у окна / Нашептывал мне, старый: <...>* (116); *сообщать*: *Он сам пленял, как описание, / Он что-то знал и сообщал* (191); *повествовать*: *Он сам повествовал о плене / Вещей, вводимых не на час* (191); *вещать*: *Сырели комоды, и смену погоды / Древесная квакша вещала с сучка* (194); *твердить*: *Мы в будущем, твержу я им, как все, кто / Жил в эти дни* (212); *бормотать* – 3: *Это ведь бредишь ты, невменяемый, / Быстро бормочешь вслух* (19); *забормотать*: *Он ожил ночью нынешней, / Забормотал, запах* (56); *бурчать*: *И, стоя в воздухе верстой, / Как бы бурчал: <...>* (187); *крикнуть* – 2: *В кашне, ладонью заслонясь, / Сквозь форточку крикну детворе: / Какое, милые, у нас / Тысячелетие на дворе?* (49); *вскрикивать/вскрикнуть* – 3: *Дремала даль, рядясь неряшливо / Над ледяной окрошкой в иней, / И вскрикивала и покашливала / За пьяной мартовской ботвиньей; раскричаться* (100); *Стаями / По городу, как*

чайки, / Льды **раскричались**, таючи (30); *орать* – 2: Твердыня **орала** и, падая замертво, / В мученьях ослепшая, утро рождала (27); *охать*: Устает кустарник **охать** (25); *ахать*: И **ахал** трюм (181); *аукаться*: И вот – айда! **Аукаемся**, кличем (117); *цыцкать*: И, как вы на него не **цыцкай**, / Он пальцем вам и ни гугу (167); *кликать* / *перекликнуться*: За плетнем **перекликнулось** эхо с подпаском (136); *лепетать* – 2: Я знал, что прелесть путешествий / И каждый новый женский взгляд / **Лепечут** о его соседстве / И отрицать его велят (43); *тараторить*: После в Москве мотоцикл **тараторил** (152); *горланить* – 2: В тот час, как **загорланит** первый кочет, / За ним другой, еще за этим все? (170); *голосить*: И страх фистулой **голосил** от потуг (46); *трубить*: Но март их понимал / И всем **трубил** про молодость и свежесть (186); *рывать* – 2: Как зверски **рывать** надо клетке / Такой грудной! (181); *шепелявить*: Так **шепелявят** **рты** примет (47); *шамкать*: И **шамкают** замки (16); *кликать*: Косит, носит, пишет, **кличет** (425).

Статус некоторых из перечисленных глаголов является спорным. Так, глагол *заговорить* не все исследователи относят к глаголам речи [Крылова, 2006]: в его значении «актуализируются процессуальные семы «начинательности», т.е. такие глаголы «составляют особые грамматические разряды слов» [Падучева, 2004, с. 18]: **Заговорила** артиллерия (254). Другие значения этого глагола реализуются в контексте *Заметят – некуда назад*: / Навек, навек **заговoryят** (81): «1. утомить многословным разговором; не дать возможности собеседнику сказать что-л.; 2. Оказать действие на кого-, что-л. заговором; заколдовать» [МАС, т. 1, с. 509].

Глаголы речи часто сопровождаются в поэтическом тексте самой речью, выраженной прямо или косвенно, в таких случаях может создаваться и ситуация диалога: Ты **скажешь**: – Милый! – Нет, – **вскричу** я, – нет! (129);

2) глаголы с семантикой молчания: *молчать* – 2: **Молчит**, крепясь из сил последних, / И вечно числится в нетях (43); *безмолвствовать* – 2: И долго **безмолвствует** лес, / Следя с облаков за пронесшейся илюпкой (134);

3) глаголы, связанные с чувственной сферой: *плакать* – 3: *Что он **плачет**, старый олух?* (78); *рыдать* – 3: *Не **рыдал**, не сплетал / Оголенных, исхлестанных, в шрамах* (49); *разрыдаться* – 3: *Чтоб **разрыдаться**, мне / Не так уж много надо, – / Довольно мух в окне* (87); *всхлипывать*: *Усмехнулся черемухе, **всхлипнул**, смочил / Лак экипажей, деревьев трепет* (67); *смеяться* – 4: *Лей, **смейся**, сумрак рви!* (57); *хохотать* – 3: ***Хохочут**, сибились, – ниц!* (57); *гоготать*: *И, бреясь, **гогочет**, держась за бока* (103). Эти глаголы (особенно количественно преобладающая группа *рыдать/разрыдаться*) в наибольшей мере отражают чрезвычайно эмоциональную, где-то надрывную тональность ранних стихотворений Б. Пастернака, которые *слагаются навзрыд* и в которых лирический герой всегда *готовый навзрыд при случае*: «открытия, предваряющие зрелого Пастернака <...> достигаются <...> усилением открытого эмоционального начала» [Альфонсов, 1990, с. 18]. С этим же связан и авторский окказионализм *взрыды*;

4) глаголы, связанные с музыкой и пением: *играть/сыграть/наигрывать/заиграть* – 9: *Газовые, жаркие, / Осыпают в гравий / Все, что им нашаркали, / Все, что **наиграли*** (69); *петь* – 8: *Я забывал, что сам – суфлер! / Что будешь **петь** и во второй, / Кто б первой ни совлек* (61); *запеть* – 2: *И, раз сваясь, **запеть**: «Седой <...>»* (96);

5) глаголы, связанные с потерей способности слышать и возможности говорить: *глохнуть*: *Но время шло, и старилось, и **глохло*** (5); *оглушать* – 3: *Не вводи души в обман, / **Оглуши**, завесь, забей* (85); *молкнуть* – 2: *Лишь знойное щелканье белочье / **Не молкнет** в смолистом лесу* (37); *смолкнуть* – 3: *Рвануло, отдало и **смолкло**, / И вновь насторожилась близь* (182); *примолкнуть*: ***Примолкла** и взмокла безбрежная степь* (80);

6) глаголы со значением убывания звука: *стихать/стихнуть* – 4: *Вдруг, громкая, запнулась ты и **стихла*** (5); *притихнуть*: *И в третий раз **притихли** выси* (182); *глохнуть (= стихать)*: *И **глохнет свисток** повторенный* (9);

7) глаголы, обозначающие производство звука вообще и его распространение: звучать – 2: *Попытка душу разлучить / С тобой, как жалоба смычка, / Еще мучительно **звучит** / В названьях Ржакса и Мучкап* (86); шуметь – 4: *Дождь в мозгу / **Шумел**, не отдаваясь мыслью* (95); нашуметь: *Чьи стихи настолько **нашумели**, / Что и гром их болью изумлен?* (73); оглашаться: *Когда ночь **оглашается** фурой / Повестей, неизвестных весне* (99); доноситься: *Идешь, и с запасных / **Доносится**, как всхнык* (87);

8) глаголы, обозначающие звуки особого качества, издаваемые человеком и механизмами: сопеть (о тормозах) – 2: ***Сопят** тормоза санитарного поезда. / И снится, и снится небесному постнику...* (16); храпеть – 2: ***Храпел** в снегах Архангельск* (107); кашлять: *Город **кашляет** школой и коксом* (158); покашливать: *И вскрикивала и **покашливала** / За пьяной мартовской ботвиньей* (100); трещать – 4: *Лед, перед тем, как дрогнуть, / Соками пух, **трещал*** (20), вздыхать – 3: ***Вздыхает** ковыль, шуришат мураши* (80); греметь – 6: *Потом, морозом землю скомкав, / **Гремит** плавучих льдин резня / И поножовщина обломков* (25); отгреметь: *Оглянись: **отгремела** в красе, / Отплыла, осыпалась – в пепле* (72); гроыхать – 3: *И где-то **гроыхали** дрожки* (186); звенеть: *Дождь / **Звенел** об зымзу, словно о подойник* (186); звякать: *Похоже, огромный, как тень, брадобрей / Макает в пруды дерева и ограды / И **звякает** бритвой об рант галерей* (43); гудеть – 2: *А уж **гудели** кобзами / Колодцы* (64); скрипеть – 2: ***Скрипели**, бились об землю / Скирды и тополя* (64); дребезжать – 2: *И ставень **дребезжал*** (56); бряцать – 2: *Бросьте лодкою **бряцать*** (63); хрустеть – 2: *У которой суставы в запястьях **хрустят**; (76) хряснуть: Но отведи / Кусты, и грузный полдень разом / Всей массой **хряснет** позади, / Обламываясь под алмазом* (171); скрежетать: *И заступ **скрежещет** в песке* (165); стучать – 3: ***Стучала** трость по плитам тротуара* (186); пыхтеть: ***Пыхтел** пассажирский* (27); шуришать – 2: ***Шуришит** вода по ушам, и, чирикнув, / На цыпочках скачет чиж* (54); грянуть – 2: ***Гром** не **грянул**, что креститься?* (78); хлопать: *И **хлопают***

паром по тьме **клокочущей** (44); свистеть – 3: Сажаят пассажиров, / Дают звонок, **свистят** (87); цокать: Мелькали косички и **цокал** челнок (147);

9) глаголы, обозначающие звуки, характерные для животных: **брехать**: **Брешет** пес, и бьет в луну / Цепной, кудлатой колотушкой (44); **щебетать** – 3: И в этот раз твой / Наряд **щебечет**, как подснежник / Апрелью: здравствуй! (59); **ворковать**: Все утро голубь **ворковал** / У вас в окне (82); **щелкать** – 3: Горячей, чем глазной Маргаритин белок, / Бился, **щелкал**, царил и сиял соловей (101); **стрекотать**: Завел глаза, чтоб **стрекотать**, / И засинел, уже безмерный (110); **мурлыкать**: В шубе, в креслах дух, и **мурлычет** – и / Все одно, одно всегда (113); **каркать**: Ну, и надо ж было, тужась, / **Каркнуть** и взлететь в хаос (141); **чирикать** – 3: **Чирикали** птицы и были искренни (147); **шипеть**: Кому ужонки **прошипел**? (149); **реветь** в значении «производить, издавать звуки, похожие на рев животных» [МАС, т. 3, с. 691] – 2: Но тучи черней, аппарат / **Ревет** в типографском безумьи (184); **крякнуть**: Февраль нищал и стал неряшлив. / Бывало, **крякнет**, кровь откашляв (187).

Помимо прямых и переносных значений глаголов Б. Пастернак употребляет лексемы, обозначающие производство звуков человеком, применительно к животному: **Рыдает** пес, обезголосев! (44) и, наоборот, приписывает человеку звуки, которые издают животные: Так начинают. Года в два / От мамки рвутся в тьму мелодий, / **Щебечут**, свищут, – а слова / Являются о третьем годе (126).

Глаголы с семантикой звучания нередко употребляются Б. Пастернаком в составе устойчивых формул выражения, например, **свистеть в ушах**: И вихрь степной **свистел в ушах** (106); **трещит мороз/лед**: **Трещал** мороз, и ведра висли (187).

Поэтом образованы окказионализмы с семантикой СВ: <...> тише, **не гамьте!** (148–152.5); Звезды благоуханно **разахались** (74).

2. Глаголы других лексико-семантических групп в сочетании с существительными, имеющими сему «звук»:

1) глаголы движения и физического действия: *ходить* – 2: *Бряцанье шпор ходило горбясь* (187); *пойти*: *И гул пойдет* (145); *долетать*: *И говор долетает снизу* (47); *взбираться*: *Взбирался кверху тот пустой, / Сосущий клекот лихолетья* (187); *ловить*: *Мне все равно, чей разговор / Ловлю, плывущий ниоткуда* (163); *плавать*: *И плавает плач комариный* (80); *плыть*: *Плыл плач комариный, ползли мураши* (80); *выплывать*: *Он – этот мой голос – на черствой / Узде выплывает из мути...* (21); *уплывать*: *И в третий плеснув, уплывает звоночек* (52); *вливаться*: *В последний раз в орлиный клекот / Вливается трамвайный рокот* (378); *ворваться*: *Гул ворвался, как шомпол* (144); *зарыть*: *Он зарыл в нее рыданья* (76); *виснуть*: *Он [крик] вис трезубцем Скорпиона / Над гладью стихших мандолин* (10); *раскатываться*: *Раскатывался балкой гул, / Как баней шваркнутая шайка* (109); *внести*: *Он внес с собой / Дворовый шум и – делать нечего* (116); *пронести*: *То ветер смех люцерны вдоль высот, / Как поцелуй воздушный, пронесет* (90); *разносить*: *Дворовый окрик свой татары / Едва успеют разнести* (8); *ложиться* – 2: *На тумбы ложилось, хлынув волной, / Немолчное пенье и щелканье шпuleк* (147); *вырывать*: *Без клещей приближение фургона / Вырывает из ниш костыли / Только гулом свершенных прогонов, / Подымающих пыль издали* (99); *роиться*: *Роился шум* (181); *врезаться*: *На повороте созвездьем врежется / В небо Норвегии скрежет конька* (21); *поднимать, сыпать*: *Он [гул] сыплет лестницы, как в детстве, / И подымает страшный шум* (167); *отмыкать*: *И гром отмыкает кусты* (172); *прокатить*: *И гром прокатаешь по оврагам* (176); *метаться*: *По стенам испуганно мечется бой / Часов и несется оседланный маятник* (376). В этих примерах, связанных с явлением транспозиции, звук почти всегда олицетворяется или опредмечивается;

2) глаголы с семантикой тактильного восприятия: *пронзить*: *Я помню, говорок его / Пронзил мне искрами загривок, / Как шорох молнии шаровой* (187); *вонзаться*: *Не ход часов, но звон цепов / С восхода до захода / Вонзался в воздух сном шипов* (91); *впиться*: *Впился – весь отчаянье – вопль пустельги* (363);

резать: Все это **режет слух тишины** (187); тонуть: И **тонут** копыта и скрипы кибиток / В сыпучем самуме бумажной стопы (184). Эти сочетания глаголов с существительными СВ демонстрируют явление синестезии;

3) глаголы ментальной и чувственной сферы: *мерещиться*: Дыра полыни, и **мерещится в музыке** / Пурги (26); *тревожить*: Во сне я слышал крик, и он / Подобьем смолкнувшего знака / Еще **тревожил небосклон** (10); *сниться*: Он [гул] **снится** мне за массой действий, / В рядах до крыши горящих сумм (167);

4) глаголы разных лексико-семантических групп: *дежурить*: На станции **дежурил** крупный **храп** (186); *окрепнуть*: И реплики леса **окрепли** (26); *вырасти*: Ей недоставало лишь нескольких звеньев, / Чтоб выполнить раму и **вырасти в звук** (43); *реять*: Чей **шепот реял** на брезгу? (86); *колебать*: И **колеблет всхлипы звезд** / В апокалипсисе мост (87); *разжижать*: **Пыхтение, сажу, жар** / Не соснам **разжижать** (87); *вырваться*: Вырвусь к ним, к **бряцанью** декабря (120); *найти*: **Найди** мою **песню** в живых! (159); *оставлять*: Их **пенье оставляло пену** / В ложбине каждого двора (182); *редчать*: **Редчал разговор** оживленный (183); *исчезать*: Их **шум**, поавши на вокзал, / За водокачкой **исчезал** (187); *сливаться* – 2: В последний раз трамвайный **шум** / **Сливается с рычаньем** пум (378);

5) глаголы с бытийной семантикой: **Был зов. Был звон** (111).

Нередко ситуацию звучания актуализируют устойчивые сочетания, в которых глаголы не имеют сему «звук», но связь с процессом СВ закреплена за ними в традиционном употреблении. Это глаголы *издать*: Он [крик] **вис** **трезубцем Скорпиона** / Над гладью стихших мандолин / И женщиною оскорбленной, / Быть может, **издан был** вдали (10), т.е. «женщина кричала»; *раздаться*: Тогда **раздался гул** оваций (187); **Раздался стук** (47); **Раздастся** ль только **хохот** (73).

Фразеологические единицы играют важную роль в поэзии Б. Пастернака в связи с актуализацией ситуации СВ. С их помощью звуки олицетворяются: Бывалый **гул** былой мясницкой / **Вращаться стал** в моем кругу (167); **На части**

разрывался, вне себя / От счастья, этот щебет (186) или, напротив, олицетворяют неодушевленные субстанции: *Где тучи стоны испускают / И врозь по роспуске идут* (153); *И стекла уши обрели: / Рвануло, отдало и смолкло, / И миг спустя упало: пли!* (182).

3. Глаголы других лексико-семантических групп в сочетании с наречием, имеющим сему «звук»: *И эта голая картавость / Отчитывалась вслух во всем, / Что кровью былей начерталось* (187).

В стихотворениях Б. Пастернака встречаются высказывания, в которых ситуацию СВ формируют сразу два глагола в сочетании с существительным, имеющим сему «звук»: *Но шорох гроздий перебив, / Какой-то рокот мер и мучил* (109). В этом примере один звук перекрывает другой и воздействует на лирического героя; отражается проникновение физической сферы в чувственную.

Глаголы, имеющие семантику движения, часто вербализуют ситуацию СВ в высказываниях, в которых «субъектом действия» выступает прямая речь (т.е. звучащие слова): *Как рухнет в воду, да как треснется / Усталое: «итак, до завтра!»* (100). Глагол *рухнуть* имеет в своем значении звуковую составляющую («обвалиться, упасть с шумом, разрушаясь» [МАС, т. 3, с. 742]), глагол *треснуться* относится к глаголам ТВ. В высказывании эти глаголы усиливают эффект неожиданности и эмоциональной силы, которую оказали на воспринимающего произнесённые слова. В продолжение этой строчки уже другой глагол движения способствует разворачиванию ситуации СВ: *То был рассвет. И амфитеатром, / Явившимся на зов предвестницы, / Неслось к обоим это завтра, / Произнесенное на лестнице.*

В другом стихотворении уже не прямая речь, а ряд однородных подлежащих (существительных с семантикой СВ) репрезентирует ситуацию звучания, в то время как два глагола способствуют «опредмечиванию» звукообразов: *Закрой глаза. В наглушайшем органе / На тридцать верст забывшихся пространств / Стоят в парах и каплют храп и хорканье, / Смех, лепет, плач, беспмятство и*

транс (146). В последней строке происходит переход из «состояния» физического восприятия к особому психическому состоянию воспринимающего субъекта, вызванному нагромождением различных звуков: *транс* – «помрачение сознания и автоматичность поступков при некоторых психических расстройствах, в состоянии гипноза, экстаза и т.п.» [МАС, т. 4, с. 398], *беспамятство* – «потеря сознания; обморок» [МАС, т. 1, с. 81]. Из контекста ясно, что существует конкретная причина возникновения и звуков, и ощущений – ей становится весна, которая производит сильное впечатление на лирического героя.

Еще один «актуализатор» семантики СВ – сочетание глагола, имеющего сему «звук», с двумя глаголами других ЛСГ, например: *Гул отхлынул и сплыл, и заглох* (164) или: *Рвануло, отдало и смолкло* (182); *Рвало и множилось и молкло* (182). В некоторых случаях используется повторение глаголов в сочетании с союзом *и* для обозначения длящегося процесса звучания: *Ходит и ходит* лесками, / *Грохнув и борт огороша, / Ширящееся плесканье* (167); *Шепчут и шепчут* пивца загогулины (148–152.5). Этот же прием характерен для непредикативного способа репрезентации ситуации СВ: *Плеск и плеск, и плеск без отзыва* (168).

III. Периферия предикативной группы представлена словами категории состояния, краткими прилагательными и страдательными причастиями:

1) краткая форма прилагательного *слышный*: *Этот грохот им слышен впервые* (99); *В чаще – всё то же ожиданье, / Но неслышна тайная стопа* (400);

2) лексема *тихо*: *Все было тихо* (10); *Ночь тиха* (113);

3) краткие прилагательные с семантикой невозможности произнести звук или слышать: *Будто нем он, взгляд этих игл и ветвей, / А другой, в высотах, – тугоух* (113); *Салон безмолвен, как салон на вате* (178);

4) краткие прилагательные, характеризующие звук: *Как на разведке, чуден звук / Любой. Ночами звуки редки* (180);

5) краткие страдательные причастия: *Неизвестно, на какой / Из страниц
земного шара / **Отпечатаны** рекой / Зной и **тявканье** овчарок (84); **Звон** ведер
сшиблен набекрень (75).*

Известно, что Б. Пастернак неоднократно возвращался к редактированию своих ранних стихотворений. Из разных редакций видно, что ситуация СВ представлена в них неодинаково. Чтобы продемонстрировать эту динамику, сравним два варианта стихотворения «Венеция» (10 и 336). Данные и выводы сравнительного анализа представлены в таблице:

Строфа	Первоначальный вариант, 1913 г.	Итоговый вариант, 1928 г.	Выводы
1-я	<i>Я был разбужен спозаранку / Бряцаньем мутного стекла</i>	<i>Я был разбужен спозаранку / Щелчком оконного стекла.</i>	Изменяется качество звука, но форма выражения (существительное в тв. п.) одна и та же
2-я	<i>Висел созвучьем Скорпиона / Трезубец вымерших гитар, / Еще морского небосклона / Чадающий не касался шар</i>	<i>Все было тихо, и, однако, / Во сне я слышал крик, и он / Подобьем смолкнувшего знака / Еще тревожил небосклон</i>	Непредикативный способ сменяется предикативным. При этом ситуация отсутствия звучания представлена сочетанием <i>вымерших гитар</i> , на смену приходят лексемы <i>тихо</i> и <i>смолкнувшего</i>
3-я	<i>В краях, подвластных зодиакам, / Был громко одинок аккорд. / Трехжалым не встревожен знаком, / Вершил свои туманы порт</i>	<i>Он вис трезубцем Скорпиона / Над гладью стихших мандолин / И женщиною оскорбленной, / Быть может, издан был вдали</i>	Лексема <i>аккорд</i> сменяется лексемой <i>крик</i> ; противопоставление звучания и тишины усиливается добавлением слова <i>стихших</i>

4-я	–	<i>Теперь он стих и черной вилкой / Торчал по черенок во мгле</i>	Ситуация СВ во второй редакции заканчивается указанием на отсутствие СВ
5-я	–	–	–
6-я	<i>И пеной бешеных цветений, / И пеною взбешенных морд / Срывался в брезжащие тени / Руки не ведавший аккорд</i>	–	Ситуация СВ в первой редакции заканчивает стихотворение композиционно и разворачивается в ситуацию звучания

Распределение лексики с семантикой СВ в двух вариантах, таким образом, равномерно, но не идентично по своему качеству: с течением времени ситуация СВ меняет свое значение и место в тексте. В первой редакции проанализированного стихотворения акцент сделан на звучании музыкального свойства (*гитары*, *аккорд* – 2 словоупотребления), во второй – ситуация СВ организована как чередование громкости звуков – то вокруг становится тихо, то вновь слышен крик. Этот факт отражает эволюцию поэтического восприятия и поэтической «перцептивной» картины мира Б. Пастернака.

Как видно, предикативный и непредикативный способы могут сменять друг друга, выполняя различные авторские задачи, причем в итоговом варианте поэт приходит к предикативному способу репрезентации ситуации. То же происходит и в стихотворении «Мельницы» (варианты 1915 и 1928 года: 44 и 357) – в первой строфе ранней редакции значение звука передается в виде свернутой пропозиции через существительное *лай* (*Над свежесвзрытой тишиной, / Над вечной памятью **лая***), а в тексте 1928 г. происходит не только разворачивание ситуации звучания, но и ее расширение за счет количественного увеличения лексики и замены существительного на глаголы СВ. Так, семантика *лая* распределяется по двум

первым строфам и разрастается в два предложения: *Рыдает пес, обезголосев* и *Брешет пес, и бьет в луну* <...>.

Роль существительных с семой «звук» в организации ситуации СВ может быть различной. Они выступают в качестве объекта ситуации собственно СВ (*Во сне я слышал крик* (10)), субъекта и объекта ситуации звучания (*Он [гул] снится мне за массой действий* <...> *И подымает страшный шум* (167)), квалификатором (*Где-то с шумом падает вода* (177)). Такие существительные могут организовывать ситуацию СВ непредикативным способом: *Шелест налившихся слив* (432). В поэзии Б. Пастернака существительные с семантикой СВ представлены следующими группами слов:

– существительные, связанные со звуками, издаваемыми человеком (в т.ч. производные от речевых глаголов, глаголов эмоциональной сферы): *окрик, крик, вскрик, вопль, стон, смех, хохот, шепот, шепоток, лепет, ропот, обмолвка, говор, говорок, разговор, голос, голошенье, реплики, возглас, выклик, восклицание, рыданье, плач, всхлип, пыхтенье, спор, зов, вздох, отголосок, стенанье, храп, таратор, шушуканье, хрип, визг, нытье, взрыды, всхнык;*

– существительные, связанные со звуками, издаваемыми животными: *лай, вой, клекот, тьяканье, рычанье, бляенье, щебет, фырканье;*

– существительные, обозначающие звуки особого качества и способ их распространения: *щелчок, щелканье, шорох, шелест, гром, скрежет, шипение, завыванье, плеск, плескание, топот, топотня, стук, звон, треск, шарканье, гул, грохот, рокот, свист, гуденье, бряцанье, лязг, лясканье, копошенье, хрустенье, хряск, залп, раскат, бой, хлопанье, клохтанье, эхо;*

– существительные, связанные со звучанием и пением: *музыка, песня, мелодия, мотив, пенье, хор, хорал, альт, фальцет, марш, аккорд, колокол, соната;*

– существительные, обозначающие присутствие/отсутствие звука вообще и его характеристику: *звук, шум, гам, гул, галдеж, гомон, тишина, тишь, молчанье, затишье, безмолвие, звонкость, разноголосица. Окказионализм затишь;*

- существительные, обозначающие способность/неспособность слышать: *глухота, слух*;
- звуки, издаваемые специальными инструментами: *свисток, звоночек*;
- соматизмы: *уши, глотка, горло, рот, уста, язык, губы*;
- характеристика поведения человека: *тихоня, горлопан, рассказчик, слушатель*.

Использование просторечных (*хряск*), разговорных форм (*галдеж*), устойчивых сочетаний (*тишь гробовая*), образование окказионализмов (*взрыды, всхнык*) говорит об использовании поэтом всех возможностей, предоставляемых языком, для передачи своих ощущений и идей через звукообразы.

Наблюдается нанизывание звуков для создания полного, полифонического звукового образа, усиления эффекта, например в стихотворении «Определение поэзии» дается следующая характеристика центрального образа: *Это – круто налившийся свист, / Это – щелканье сдавленных льдинок, / Это – ночь, леденящая лист, / Это – двух соловьев поединок* (71).

Для этой же цели используются лексические повторы. Например: *И рассыпал гармонист / Снова на баяне / Плеск ладоней, блеск монист, / Шум и гам гулянья. // И опять, опять, опять / Говорок частушки / Прямо к спящим на кровать / Ворвался с пирушки. // А одна, как снег, бела, / В шуме, свисте, гаме / Снова павой поплыла, / Поводя боками* (272). Такой прием «нанизывания» репрезентируется ситуацией звучания, выраженной существительными.

Полные прилагательные, выступающие в качестве квалификатора звука, характеризуют и другие явления и предметы действительности, привнося в контекст семантику СВ в виде свернутой пропозиции (часто это осуществляется посредством метафоризации):

1. Громкость: *тихий, громче, звонкий, шумный, громогласный, наиглушайший*.

2. Качество звука или голоса: *гундосый, гулкий, сиплый, хриплый, раскатистый, певческий, певучий, напевный, скрипучий.*

3. Характеристика относительно способности издавать/воспринимать звуки: *говорливый, горластый, крикливый, молчаливый, безгласный, немой (немы), глухой (глух), шумный (шумней), неслышный, немолчный, полношумны.*

Прилагательное *глухой* нередко демонстрирует вторичные значения в контекстах (*в бору глухом, в глухой лощине* и т.п.).

В стихотворениях Б. Пастернака встретились следующие причастия, содержащие свернутую пропозицию СВ: *услышанный, отпевший, рыдающий, гремящий, хохочущий, гудевший, шелестящий, окликнутый, вопивший, кричавший, оглушенный, шумевший, притихший, гудящий, гудевший, воркующий, дребезжащий, заглохший, журчащий, певший, ревущий, плещущий, картавящий, напетый, зовущий, произнесенный, скрежещущий.*

Помимо одиночных употреблений существительных, прилагательных и причастий с семантикой СВ, непредикативный способ репрезентации ситуации СВ представлен:

– деепричастиями: *слыша, крича, заслышав, щебеча, свища, ляская, разлаявшись, шумя, жужжа, онемев, смеясь, стуча, гремя, оклика, рыдая, нарыдвшись, судача, звеня, плавав, крякнув, плача, оплакивая, постучавшись, шаркая, ревя, бормоча, шурша, отцокав, дребезжа, сосвистав, трубя;*

– наречием, категорией состояния: *громко, тихо (тише), тихомолком, молча, молчаливо, крикливо, глухо, вслух, беззвучней, гулко, нараспев, охрипло, втихомолку, безвозгласно.*

Ситуация звучания репрезентируется также звукоизобразительными и звукоподражательными единицами языка [Мишанкина, 2002, с. 5]: *И возникающий в форточной раме / Дух сквозняка, задувающий пламя, / Свечка за свечкой / явственно вслух: / Фук. Фук. Фук. Фук (241).*

Следует отметить, что в поэтических текстах Б. Пастернака преобладают комбинированные способы репрезентации СВ. Для ситуации звучания характерны принцип нанизывания, дополнения и расширения звукового образа (с этим связана полипропозитивность многих высказываний со значением СВ). Например, так создается яркий звуковой образ весеннего оживления в стихотворении «Чирикали птицы и были искренни...» (147): пробуждение природы связано с появлением большого многообразия звуков, и поэту нужно усилить, «оживить» их. Помимо повторения предложения *чирикали птицы* в пределах одной строфы встречаем дополнительно лексемы *немолчное пенье, щелканье, цокал*.

Чередование предикативного и непредикативного способов в пределах одного высказывания или контекста используется в целях нагнетания звуковых характеристик: *Встаю, разбуженная гулом, / Рассвет кидается кивать / И хлопает холстиной стула. // Как глаз усталых ни таращ, / Террасу оглушает гомон, / Сырой картон кортомных чащ, / Как лапой, грохотом проломан* (444) или усиления эффекта тишины: *Все умолкает на четвертый. / Никто не открывает рта / В окрестностях аэропорта / Усталость, отдых, глухота* (465); *Жаркие папоротники. Ни звука. / Муха не сядет. И зверь не сягнет. / Птица не порхнет – палящее лето. / Лист не шелохнет – и пальмы стеной* (461). Ситуация звучания и тишины могут противопоставляться (формируется контрастность): *Чем громче о тебе галдеж, / Тем умолкай надменной* (466); *Но высь за говором под стяг / Идущих туч / Не слышала мольбы / В запорошенной тишине, / Намокшей, как шинель, / Как пыльный отзвук мольбы, / Как громкий спор в кустах* (82).

В некоторых контекстах лексемы, не содержащие сему «звук» непосредственно (маркеры), могут рассматриваться как косвенное и более сложное средство выражения ситуации восприятия.

Одним из примеров маркера СВ служит лексема *соловей* (в узусном и символическом понимании ассоциируется с пением: «маленькая певчая

перелетная птица сем. дроздовых, с серовато-бурым оперением, отличающаяся красивым пением» [МАС, т. 4, с. 191]). У Б. Пастернака встречаем: *Это – двух соловьев поединок* (71); в контексте явно представлена ситуация звучания, а не физической схватки птиц. Всегда остается вероятность, что оригинальность поэтического сознания не связывает образ с тем, с чем его связывают все остальные. Подтверждение или опровержение этому мы находим в текстах: *Соловьи славословьем грохочущим / Оглашают лесные пределы* (265); *Бился, щелкал, царил и сиял соловей* (101); *Как гулкий колокол набата / Неистовствовал соловей* (266) и др. Видно, что ассоциации между соловьем и издаваемыми им звуками отражены в стихотворениях. Лексема *соловей* встречается в стихотворениях Б. Пастернака 7 раз и является маркером СВ.

То же касается лексемы *петух* (пение петуха является признаком раннего утра [МАС, т. 3, с. 116]). В текстах Б. Пастернака эта птица нередко предстает субъектом ситуации звучания на формальном уровне: *На том конце, где громыхали дрожки, / Запел петух* (186); *И где-то за лесной трясиной / Поют в селенье петухи* (301). В другом высказывании лексема *петух* выступает как маркер звука, что подтверждаются и окружающим контекстом: *Шарманка ль, петух или окрик татар, / Иль хрипы хронических гриппов, / Но ясны клики: «Готовься, готовься» <...>*. В другом примере метафорически представлен крик испуганного петуха, хотя субъектом на формальном уровне является уже чувство страха: происходит перегруппировка понятий, их художественное переосмысление: *Но вот петухи начинали пугаться / Потемок и силились скрыть перепуг, / Но в глотках рвались холостые фугасы, / И страх фистулой голосил от потуг* (46). Слово *петух* моментально отсылает нас к ситуации СВ, которая разворачивается далее.

В стихотворении «Осенний лес» ситуация СВ пронизывает весь текст, представлена она через крики петуха, которые репрезентированы самыми разнообразными лексемами с семантикой звучания; многочисленные лексические

повторы усиливают эффект звучания: *Петух* свой **окрик** *прогорланит*, / *И вот он*
вновь надолго смолк, / *Как будто он раздумьем занят*, / *Какой в запевке* этой толк.
 // *Но где-то в дальнем закоулке* / **Прокукарекает** сосед. / *Как часовой из караулки*, /
Петух откликнется в ответ. // Он *отзовется* словно эхо, / *И вот, за петухом*
петух / **Отметят** глоткою, как вехой, / *Восток и запад, север, юг.* // По
петушиной перекличке / *Расступится к опушке лес* / *И вновь увидит с непривычки* /
Поля и даль и синь небес (301). Стоит отметить, что такие названия, как «Петухи»
 или «Дрозды», сигнализируют о дальнейшем разворачивании ситуации звучания,
 которая является формальной и семантической основой текстов. «Пение» птиц
 связывает мир природы и мир музыки: наверное, по этой причине можно говорить
 о наличии целой группы «птичьих» звуковых маркеров в поэзии Б. Пастернака:
И на пруду цвели кувшинки, / И птиц безумствовали оргии (259).

Примеры «звукового» маркирования представляют собой названия
 музыкальных инструментов, фамилии композиторов (см. 2.3.3); лейтмотивными
 звуковыми образами в поэзии Б. Пастернака являются бой часов и звуки шагов.
 Последние демонстрируют теснейшую связь семантики звучания и движения (ср.:
Чтобы под ладонью / **Слушать**, как поет / *Бегство и погоня, / Трепет и полет*
 (472)). Лексема *бег* также подразумевает наличие звуковой составляющей
 значения: *Вдруг бег пса* / *Пробуждает сад* (96).

Сочетания *бой часов* и *били часы* напрямую репрезентируют ситуацию СВ, а
ход часов актуализирует одновременно и ситуацию движения времени, и
 ситуацию СВ: *Не ход часов, но звон цепов* / *С восхода до захода* / **Вонзался** в
воздух сном шипов, / Заворожив погоду (91). Сочетание *бой часов*
 трансформируется таким образом, что глагол *бить* самостоятельно представляет
 ситуацию СВ: *Сколько било?* (434). Значение слова *часы* у Б. Пастернака как бы
 мерцает – то оно обозначает устройство, а то и само время, которое приобретает
 звуковые характеристики. Лирический герой вслушивается во «время», слышит
 его, и стук часов перерастает в нечто высшее, проскальзывает в иные сферы: *Он*

*слышал жалобу бруска / О лезвие косы. / Он слышал... падала плюска... / И шли часы. / О нет, не шли они... Как кол / Колодезной бадьи, / Над севером слезливых сел, / Что в забыты, / Так время, радуясь как шест, / Стонало на ветру / И зыбью обмелевших звезд / Несло к утру (404). Бой связывается с эмоциональной сферой существования героев: Был слышен **бой сердец** (437).*

Что касается лексемы *шаги*, то она становится маркером звука, реализуя свое вторичное значение «звуки, возникающие при таком движении» [МАС, т. 4, с. 696–697]. Такие звуки могут иметь дополнительное семантическое свойство, выраженное семой звука (*скрипучие шаги, хрустят шаги, трещат шаги, замолкли шаги*) или же характеризовать через специфику звука шагов другие объекты. Например, Москва представляется лирическому герою так: *Она гремит, как только кандалы / Греть умеют **шагом** арестанта* (426); звук тишины сравнивается с беззвучным «шагом» гепарда: *И только **шагом** схожая с гепардом, / В одной из крайних комнат **тишина*** (178) (ср. олицетворение сумрака: *Сумрак крался быстрой кошкой / В дымчатых отметах* (428)).

Одинокое употребление слова *шаги* также актуализирует ситуацию СВ в процессе комплексного восприятия: *Обрывки цветов, и **шаги**, / И приторный привкус эфира* (214); *Где ж начинаются пустые небеса, / Когда, куда ни глянь, – без передышки / В **шаги**, во взгляды, в сны и в голоса / Земле врываться, век стуча задвижкой!* (426); *Ждет – улягутся. Вдруг – гигант из **затемн**, / И другой. **Шаги**. «Тут есть болт». / **Свист и зов: тубо!*** (96). Во всех этих контекстах *шаги* – это маркеры ситуации СВ (ср.: *Дорога под луной бела, / Казалось, **полнилась шагами***. А. Блок). Маркеры СВ играют особую роль не только для «встраивания» в сжатую форму емкого содержания, но и для демонстрации системы поэтического миропонимания, которое воспринимает мир в едином комплексе ощущений и ассоциаций.

На уровне плана выражения языковые средства с семантикой СВ реализуют свой потенциал в следующих направлениях:

1. Пропозиция СВ формируется с помощью изобразительно-выразительных средств, отражающих метафорическое осмысление действительности:

– олицетворение: *Устает кустарник **охать*** (39); *Так тянет снег. Так **шепчут** хлопья* (47); ***Примолкла** и взмокла безбрежная степь* (80). Следует отметить, что для «одушевления» предметов и явлений используются глаголы речи и глаголы с семантикой отсутствия звука: глаголы звучания в этом случае не являются эффективными, т.к. в пропозиции звучания в качестве субъекта (источника звучания) могут представлять неодушевленные реалии. Олицетворению также способствуют соматизмы: *То **шевелились** тихой тьмы / Засыпанные снегом **уши***. Как и ЗВ, СВ чаще всего участвует в олицетворении природных явлений;

– метафора: *И сквозь сон / **Услышать**, как разбился скорбно оземь / Запекшихся ржаных пространств разгон* (399); ***Слушать** нежность, и ярость, и юность, и старость* (453). Встречаются случаи возникновения перцептивных метафор, основанных на явлении синестезии, например: *Гость еще сдержан, / Но **очи очам прохрипели**: «Открой!»* (363);

– эпитет: *За высоту ж этой **звонкой** разлуки, / О, пренебрегнутые мои, / Благодарю и целую вас, руки / Родины, робости, дружбы, семьи* (169);

– оксюморон: *Все **громкой тишиной** дымилось, / Как звон во все колокола* (191).

2. Высказывания с семантикой звука создают композиционный рисунок стихотворений; в этом смысле языковые единицы с семантикой СВ употребляются для следующих целей:

– лексические повторы наращивают звуковые образы, усиливают ощущение присутствия звуков: *Казалось, ночь свята, как копать в катакомбах, / В глубокой **тишине** последних дней поста. / Был **слышен** дерн и дром, но не был **слышен** Зомбарт. / <...> Был **слышен** бой сердец. И в этой **тишине** / Почудилось: вдали курьерский неся, пломбы / Тряслись, и взвод курков мерещился стране* (437). В приведенном примере реализуется принцип контраста. Повторение может

достигаться употреблением абсолютных или относительных синонимов: *Как спать, когда родится новый мир, / И дум твоих безмолвие бушует, / То говорят народы меж собой / И в голову твою, как в мяч, играют, / Как спать, когда безмолвие дум твоих / Бросает в трепет тишь, бурьян и звезды / И птицам не дает уснуть. Всю ночь / Стоит с зари бессонный гомон чащи* (434);

– анафорический повтор: *Он слышал жалобу бруска / О лезвие косы. / Он слышал... падала плюска... / И шли часы* (404). В стихотворении «Я говорю тебе: Сибирь...» (431) высказывание *Я говорю тебе* начинает каждую из пяти строф; то же происходит в стихотворении «Когда случилось **петь** Дездемоне...» (70). Предложение *Чирикали птицы* начинает первую и третью строфы в четырехстрочном стихотворении «Чирикали птицы, и были искренни...» (147). Анафорические повторы служат симметризации и ритмизации текстового пространства;

– построение кольцевой композиции: например, стихотворение «Бабье лето» (271) начинается и заканчивается синонимичными предложениями: *Лист смородины груб и матерчат. / В доме хохот и стекла звенят и В доме смех и хозяйственный гомон, / Тот же гомон и смех вдалеке*, т.е. указание на шумный хохот начинает и замыкает композицию текста (в конце звук распространяется из закрытого пространства дома в открытую даль).

3. Языковые единицы СВ в той или иной форме могут выполнять определенную авторскую задачу:

– высказывания с лексемами *слышно, слышаться* ориентируют читателя на объект восприятия и акцентируют его внимание на ситуации звучания, намеренно не эксплицируя субъект (независимо от того, является ли предложение односоставным или двусоставным): *Лязга не слышно / Идущих мимо вагонов* (432); *Гром отрывистый слышится, / Отдающийся резко, / И от ветра колышется / На окне занавеска* (267);

– базовые глаголы СВ в поэзии Б. Пастернака употребляются в форме императива или вводного слова, имея при этом чаще всего инициальную синтаксическую позицию. Они используются для вовлечения собеседника в процесс СВ (ср.: с. 86–87): *Послушай, стихи с того света / Им будем читать только мы* (454); *Прислушайся к гулу раздолий неезженных, / Прислушайся к бешеной их перебежке* (16).

4. Языковые единицы с семантикой СВ способствуют реализации структурно-семантических доминант текста (идейно-эстетических, смысловых: см. [Жиркова, 2006]), являясь основой того или иного стихотворения как в количественном, так и в качественном отношении. Например, звуковыми характеристиками «выстроены» образы шумного веселого праздника в стихотворении «Свадьба» (272), города («Город» (177)), тоски («Матрос в Москве» (181)).

На уровне плана содержания высказывания с семантикой СВ обслуживают следующие темы поэзии Б. Пастернака:

1. Представления о творчестве и творце, поэте и поэзии: *Тогда б по свисту строф, по крику их, по знаку <...>* (119). Стихотворение «Так начинают. Года в два...» (153) описывает становление поэта, связанное непосредственно со слуховым восприятием мира: *Так начинают. Года в два / От мамки рвутся в тьму мелодий, / Щебечут, свищут, – а слова / Являются о третьем годе.* Стихотворение «Вдохновение» (99) отображает ситуацию СВ в 4 строфах из 6.

2). Философское осмысление действительности: *Но надо жить без самозванства, / Так жить, чтобы в конце концов / Привлечь к себе любовь пространства, / Услышать будущего зов* (288).

3. Чувство любви между мужчиной и женщиной: *Все было громко, неожиданно, / И спор горяч и чувства пылки, / И все замолкло, все раскидано. / Супруги спят. Блестят бутылки* (253); *Помешай мне шуметь о тебе!* (121).

4. Ментальная сфера существования лирического героя (сфера воспоминаний, снов, воображения): *И только то, что тюль и ток, / Душа, кушак и в такт / Смерчу умчавшийся носок / Несут, **шумя** в мечтах* (76).

5. Чувственная сфера существования лирического героя: *Перевесившись, **слушать в волненьи**, какую / Меру дней прокукует мне уличный шум* (453).

6. Природный мир, растения, времена года: *С моря еще по морошку / Ходит и ходит лесками, / **Грохнув** и борт огороша, / **Ширящееся плесканье*** (167). Одним из лейтмотивных образов поэзии Б. Пастернака является образ звучащей грозы – с ним связаны существительные раскаты, гром, грохот и т.д.: ***Гром** отрывистый **слышится**, / Отдающийся резко, / И от ветра колышется / На окне занавеска* (267) (см. подробнее: 3.1).

Все вышесказанное позволяет сделать вывод о том, что языковые единицы с семантикой СВ выполняют в поэзии Б. Пастернака смыслообразующую и текстообразующую функции. Звуки в стихотворениях Б. Пастернака «оживают», звучит весь мир, а слух лирического героя всегда обострен до предела.

Ранее нами уже отмечалась важная роль звуковых характеристик в построении художественного образа не только в рамках одного текста, но и в рамках всего поэтического творчества Б. Пастернака (например, образа грозы). Лейтмотивным и тесно связанным с ситуацией СВ является также образ города: *Таков **Петроград**, / Еще с государственной думы / Ночами и днями кочующий в чумах / И утром по юртам **бесчувственный к шуму** / **Гольтепы*** (184); *Как в пулю сажают вторую пулю / Или бьют на пари по свечке, / Так этот **раскат берегов и улиц** / Петром разряжен без осечки* (19). Думается, эта тема может стать объектом рассмотрения отдельного исследования.

Из всех актуализируемых звуками смыслов особое внимание следует уделить смысловой нагрузке, которую несут в себе высказывания с семантикой музыки и тишины. Значимость первой категории обусловлена особой приверженностью Б. Пастернака классической музыке, которой он в юности

занимался профессионально. Указания на тишину также часто встречаются в его стихотворениях, что сопряжено с желанием поэта показать процесс вслушивания в контрастный – молчащий и звучащий – мир.

2.3.3 Вербализация семантики *музыки* в поэтическом тексте

Поэзия Б. Пастернака обращает на себя особое внимание в связи с актуализацией ситуации музыкального звучания как разновидности ситуации СВ: *И марш похоронный роптал, / И снег у ворот был раскидан, / И консерваторский портал / Гражданскою плыл панихидой. // Меж пальм и московских светил, / К которым ковровой дорожкой / Я тихо тебя подводил, / Играла огромная брошка. // Орган отливал серебром, / Немой, как в руках ювелира, / А издали слышался гром, / Катившийся из-за полмира. // Покоилась люстр тишина, / И в зареве их бездыханном / Играл не орган, а стена, / Украшенная органом. // Ворочая балки, как слон, / И освобождаясь от бревен, / Хорал выходил, как Самсон, / Из кладки, где был замурован. // Томившийся в ней подделом, / Но пущенный из заточенья, / Он песнею неся в пролом / О нашем с тобой обрученьи. // Как сборы на общий венок, / Плетни у заставы чернели. / Короткий морозный денек / Вечерней звенел ритурнелью* (214).

Музыка – «искусство, отражающее действительность в звуковых художественных образах» [МАС, т. 2, с. 310] – есть особый способ восприятия и понимания мира (поэзия моделирует свою действительность через слово, музыка – через звук). «Музыкальное звучание осмысливается двояко: с одной стороны, как воплощение духовных потенций, с другой – как возможность подсознательного воздействия на эмоциональном уровне, суггестии. Оно воспринимается как привлекающее внимание и тесно связано с возможностью эмоционального воздействия. К сказанному можно добавить, что о близости сферы творчества и

сферы природной свидетельствует экспансивная эмоциональная установка человека» [Мишанкина, 2002, с. 9].

Сложное единство музыки и слова демонстрирует поэзия Б. Пастернака: музыка включена в ритмическую организацию текстов (звукопись, мелодика и т.д.), присутствует в текстах в виде нотных записей: например, в стихотворение «Жизни ль мне хотелось слаще?..» (460) включен отрывок из Интермеццо И. Брамса – этот фрагмент нотной записи присутствовал в рукописи Б. Пастернака в виде авторского примечания (подробнее см. [Кац, 2013]). Музыка является объектом осмысления и изображения в лирике Б. Пастернака, музыкальная тема нередко входит в смысловой центр произведения; музыке посвящены стихотворения разных периодов творчества: «Хор» (346), «Импровизация» (42), «Музыка» (311), цикл «Скрипка Паганини» (362) и др. Музыкальные характеристики присутствуют в текстах факультативно для описания и раскрытия других образов.

«“Мир – это музыка, к которой надо найти слова!” Это единственная в своем роде формулировка того, что делал в литературе Пастернак. И найдена она до того, как он совершил что-либо в лирике» [Быков, 2007, с. 35].

Литературно-музыкальные сопоставления нередки в отношении творчества Б. Пастернака, и они вполне оправданны. Дух музыки чрезвычайно силен в его поэзии, что связано с личностью художника, его жизненным путем, синкретичностью мышления, одаренностью в различных видах искусства. Сам поэт в письме к А. Л. Шлихту писал о себе тринадцатилетнем: «Отныне ритм будет событием для него, и обратно – события станут ритмами; мелодия же, тональность и гармония – обстановкою и веществом события» [Письма Б. Пастернака, с. 144].

Известно, что Б. Пастернак прекрасно играл на рояле, сочинил несколько композиций: в отрочестве ему прочили судьбу большого музыканта, сам Скрябин восторженно отзывался о его работах. «<...> Пастернак говорил сложно,

метафорически избыточно – вероятно, потому, <...> что первоначально для него главной стихией была музыка, и он был вынужден все время как бы переводить свою внутреннюю музыку в слово, а это нелегко давалось» [Быков, 2007, с. 175]. Несмотря на то что будущий поэт в итоге отказался от профессии композитора, музыка навсегда и прочно вошла в его жизнь и способ мировосприятия, впоследствии найдя не только косвенное, но и прямое отражение в стихах: *Окно не на две створки alla breve**, / *Но шире, на три: в ритме трех вторых, //* *Кратко (ит.), укороченный счет 2/2 (муз.). Использование музыкального термина требует пояснения, понимание строк – читательских усилий. Разные смысловые и формальные слои сплетаются в приведенных строках в одно целое: ритм как музыкальное понятие, ритм стихотворный, звукопись (взрывное р)...

Музыкально-литературные сопоставления делаются и самим поэтом. Так, в одном из последних своих стихотворений «Во всем мне хочется дойти...» он сравнивает творение стихов с творением музыки, а себя с Шопеном (фамилия этого композитора наиболее часто встречается в поэзии Б. Пастернака среди других): *В стихи б я внес дыханье роз, / Дыханье мяты, / Луга, осоку, сенокос, / Грозы раскаты. // Так некогда Шопен вложил / Живое чудо / Фольварков, парков, рош, могил / В свои этюды* (287).

Пласт «музыкальной» лексики в языке огромен, что обусловлено самой спецификой предмета, его наполнением почти бесконечным количеством вариантов, сочетаний, аккордов, направлений и т.д.

В своем определении музыка тесно связана с пением, но в то же время противопоставляется ему (этот факт закреплен во втором значении лексемы: «инструментальная разновидность этого искусства в отличие от вокальной» [МАС, т. 2, с. 310]). У поэтов, уделяющих особое внимание двум этим компонентам, часто преобладает либо пение (то, что требует человеческого участия), либо «музыка без слов». В текстах Б. Пастернака семантика музыки и пения, песни широко распространена, и эти значения обособлены друг от друга.

Верность поэта музыке (и музыкальным инструментам) проявляется в количественном доминировании соответствующих языковых единиц в его текстах.

Музыка играет особую роль для поэта еще и потому, что обозначает упорядоченное, гармоничное звучание, имеющее отношение к искусству, красоте, творчеству и вдохновению. Роль музыки в лирике Б. Пастернака – тема чрезвычайно обширная, ставшая объектом рассмотрения в огромном количестве литературоведческих, библиографических и лингвистических работ (см. исследования Б. Кац, Н. Асеева, Н. А. Фатеевой, Д. Л. Быкова и др.). Перед нами не стоит задачи всестороннего анализа музыкальной составляющей стихотворений Б. Пастернака: приведем некоторые наблюдения о способах репрезентации в них ситуации музыкального звучания.

Предикативный компонент пропозиции музыкального звучания рассмотрен в 2.2.2.

С непредикативным способом репрезентации ситуации музыкального звучания в лирике Б. Пастернака связаны существительные, выражающие семантику *музыки* и *пения* в поэзии Б. Пастернака:

1. Лексемы *музыка, пенье, песня, мелодия, мотив, аккорд, ритм*.
2. Лексемы, маркирующие ситуацию звучания контекстуально:
 - наименования музыкальных инструментов и их элементов: *пианино, рояль, фортепьяно, баян, смычок, клавиши, арфа, колокол, шарманка*;
 - обозначения тембра музыкального голоса: *альт, фальцет, фистула*;
 - обозначения музыкальных жанров: *соната, марш*;
 - наименование объектов-источников звучания: *оркестр, хор, хорал*;
 - фамилии композиторов: Шопен; Себастьян [Бах]; Бетховен; Чайковский; Брамс; например: *Удар, другой, пассаж, и сразу / В шаров молочный ореол / Шопена траурная фраза / Вплывает, как больной орел* (192).

Маркером СВ в контексте может являться даже название музыкального произведения: *По крышам городских квартир / Грозой гремел полет валькирий*

(311). Сложность восприятия стихов Пастернака проявляется не только в завуалированности смысла и витиеватости формы: для их понимания требуется наличие определенной читательской культуры.

Слова, обозначающие музыкальные профессии (*Пианисту* *понятно швырянье ветошниц* (150)), не актуализируют ситуацию звучания.

Музыкальная семантика служит основой для многочисленных «родных для Пастернака музыкальных метафор» [Быков, 2007, с. 115], с помощью которых поэт описывает окружающую действительность. Зима в стихотворении «Пространства туч – декабрьская руда...» представляется так: *По санной грусти водит, как всегда, / Фонарь **смычком** из машущих мерцаний* (399). Маркер смычок начинает формировать ситуацию звучания, которая находит продолжение в следующей строфе глаголом звучания *наигрывать*: *И как всегда, **наигрывает** мглу / Бессонным и юродивым тапером*. Далее в тексте встречаются другие лексемы СВ, распространяющие семантику СВ на все стихотворение, переводя ее из сферы звучания мира (*перекрестки сошлись нараспев, гудящая гряда туч гулко ползет, небо беззвучней уличных испарин*) во внутреннее, душевное пространство: *<...> Что сумерки без гула и отдачи / Взломают душу, словно полый зал. // Душа же – площадка с **плещущим** глазком, / которую лакает ураган. / О нет! Душа – воркующий причал <...>*.

Точно так же, т.е. метафорически, связана музыка с появлением в городе другого времени года – весны – в стихотворении «Бетховен мостовых»: *И вдруг **сонаты** кандалы / Повлек по площади **Бетховен**. // Окно закрыли. Смыт побег. / Одна весна лишь над висками. / Кресты и клики пересек / **Филармонический экзамен*** (385).

В стихотворении «Окно, пюпитр и, как овраги эхом...» лексемы *пюпитр* и *эхо* получают «музыкальную» поддержку в словах *ритм, нотных линий, концертом мертвых шумов* (198).

Маркер *Шопен* в начале стихотворения «Опять Шопен не ищет выгод» (208) не связывается с музыкой на формальном уровне, однако затем музыкальная тема «захватывает» весь текст: *Из окон музыка гремит. // Гремит Шопен, из окон грянув, / А снизу, под его эффект / Пряма подсвечники каштанов, / На звезды смотрит прошлый век. // Как бьют тогда в его сонате, / Качая маятник громад, / Часы разъездов и занятий, / И снов без смерти, и фермат! <...> Опять трубить, и гнать, и звякать, / И, мякоть в кровь поря, опять / Рождать рыданье, но не плакать, / Не умирать, не умирать? // Опять в сырую ночь в мальпосте / Проездом в гости из гостей / Подслушать пенье на погосте / Колес, и листьев, и костей? // В конце ж, как женичина, отпрянув / И чудом сдерживая прыть / Впотьмах приставших горлопанов, / Распятьем фортепьян застыть? <...> / Опять? И, посвятив соцветьям / Рояля гулкий ритуал, / Всем девятнадцатым столетьем / Упасть на старый тротуар.*

Таким образом, появление «музыкальных» метафор сигнализирует читателю о том, что в стихотворении они станут ключами к пониманию различных смыслов и образов; маркеры СВ указывают на «солирующую» роль звуков в данном тексте.

Музыка как искусство, воздействующее, прежде всего, на эмоционально-эстетическую сторону восприятия, обнаруживает в текстах Б. Пастернака неразрывную связь с чувственной сферой: *Или консерваторский зал / При адском грохоте и треске / До слез Чайковский потрясал / Судьбой Паоло и Франченки* (311). Такая же связь наблюдается между музыкой, чувствами и воспоминаниями: *Попытка душу разлучить / С тобой, как жалоба смычка, / Еще мучительно звучит / В названьях Ржакса и Мучкап* (86).

В стихотворении «Годами когда-нибудь в зале концертной» (196) ситуация музыкального звучания (игры на фортепьяно) сначала вызывает у лирического героя острое чувство тоски: *Мне Брамса сыграют, – тоской изойду*, затем физические ощущения и, наконец, воспоминания, которые вызывают новый прилив эмоций и слезы: *Мне Брамса сыграют, я вздрогну, я сдамся, / Я вспомню*

покупку припасов и круп, / Ступеньки террасы и комнат убранство, / И брата, и сына, и клумбу, и дуб. <...> **Мне Брамса сыграют**, я сдамся, **я вспомню** / Упрямую заросль, и кровлю, и вход, / Балкон полутемный и комнат питомник, / Улыбку, и облик, и брови, и рот. // И вдруг, как в открывшемся в сказке сезаме, / Предстанут соседи, друзья и семья, / **И вспомню** я всех, и **зальюсь я слезами**, / И вымокну раньше, чем **выплачусь**, я. // И станут кружком на лужке **интермеццо**, / Руками, как дерево, **песнь** охватив, / Как тени, вертеться четыре семейства / Под чистый, как детство, немецкий **мотив**. Эмоциональный эффект усиливается анафорой – повторением неопределённо-личного предложения *Мне Брамса сыграют*. Помимо всего прочего, ситуация СВ в этом стихотворении инициирует появление зрительных и тактильных ощущений.

По мысли Пастернака, ментальная сфера, сны и память – те области, которые являются источниками вдохновения для поэта и музыканта и, напротив, музыка «переносит» человека в область ирреального: *Так ночью, при свечах, взамен / Былой наивности нехитрой, / Свой сон записывал Шопен / На черной выпилке пюпитра* (311); *Внизу толпится гольтепа, / Пыхтит ноябрь в седой попоне. / При первой пробе фортепьян / Все это я тебе напомним* (449).

В высказываниях, эксплицирующих ситуацию музыкального звучания, подчеркивается истинность, искренность, правдивость, чистота музыки (в этом музыка в мировоззрении Пастернака сближается с природой): *Опять Шопен не ищет выгод, / Но, окрыляясь на лету, / Один прокладывает выход / Из верить в правоту*. <...> *Под чистый, как детство, немецкий мотив* (208).

2.3.4 Вербализация семантики тишины в поэтическом тексте

Не только в музыке, но и в тишине обретаются смыслы, проступают истинные свойства предметов, просыпается воображение: *И в этой тишине / Почудилось* <...> (437).

Ситуация, связанная с отсутствием звучания, часто формируется с помощью фразеологизмов, которые в процессе игры слов подвергаются авторской переработке и предстают в необычной форме или непривычном контексте: *Если губы на замке, / Вешай с улицы другой* (85); *Которым на зиму замазкой / Зажать не вызвались бы рот?* (131); *Научи, как ворочать / Языком, чтоб растрогались* (144) и др.

Большое значение приобретает контрастность как излюбленный прием поэта. Посредством противопоставления резких смен звучания и тишины контрастным предстает образ «плачущего» сада: *И слышно: далеко, как в августе / Полночь в полях незревает. // Ни звука. И нет соглядатаев <...>* (53). Короткие, емкие односоставные (безличные) предложения создают эффект мгновенного переключения. В стихотворении «9-е января» посредством контрастов формируется страшная атмосфера революционного восстания: *Когда в тиши речной таможи, / В морозной тишине земли / Сухой, опешившей, порожней / Лишь слышалось, как сзади шли. // Ро-та! – взвилось мечом Дамокла, / И стекла уши обрели: / Рвануло, отдало и смолкло, / И миг спустя упало: пли!* (182). Тема революции представлена через семантику тишины в стихотворении «Русская революция»: *День пел, пчелой роясь. // А здесь стояла тишь, как в сердце катакомбы* (437).

Нередко происходит буквальное чередование слов с семантикой звучания и его отсутствия: *Как спать, когда родится новый мир, / И дум твоих безмолвие бушует, / То говорят народы меж собой / И в голову твою, как в мяч, играют, / Как спать, когда безмолвье дум твоих / Бросает в трепет тишь, бурьян и звезды / И птицам не дает уснуть. Всю ночь / Стоит с зари бессонный гомон чащи* (434). В большинстве контекстов тишина тесно связана с различными звуковыми характеристиками. Причиной такого противоречия может служить тот факт, что тишина, как отмечалось выше, – только повод к вслушиванию в мир и различению звуков, до этого не слышимых: *Когда в тиши речной таможи, /*

В морозной тишине земли / Сухой, опешившей, порожней / Лишь слышалось, как сзади шли (182).

Группа слов со значением тишины насчитывает наибольшее количество лексем в сравнении с другими группами СВ: *тишина* – 15 словоупотреблений, *тишь* – 13, *затишье* – 3, *затишь* – 2.

Тишина вездесуща (*Все тишь!* (383)) и часто «оживает» в сознании лирического героя. Об этом свидетельствуют олицетворения: так, тишина предстает в образе бесшумного гепарда: *Представьте дом, где пятен лишена / И только шагом сходя с гепардом, / В одной из крайних комнат тишина, / Облапив шар, ложится под бильярдом* (178) или в образе человека: *Все это режет слух тишины, / Вернувшейся с войны, / А как натянут этот слух, – / Узнали в дни разрух* (187). Встречаются случаи опредмечивания тишины благодаря тактильным характеристикам: *В запорошенной тишине, / Намокшей, как шинель* (82); *И сыплется рыхлая тишь с высоты* (363). Данные примеры демонстрируют явление синестезии.

Олицетворения осуществляются благодаря семантике движения: тишина имеет способность двигаться, перемещаться (к ней применимы понятия *шаги*, *шагать*). В некоторых случаях *тихо* и *медленно* – синонимы: *С каждым кругом тише, тише, / Тише, тише, тише, стоп* (377).

Тишина способна свести с ума. Она связана с чем-то настораживающим, имеет негативные коннотации: *Во сне ты бредила, жена, / И если сон твой впрямь был страшен, / То он был там, где, шпатов пашен / Стуча, шагает тишина* (441); *Часто казалось, ушей нет, / В мире такая затишь! / Затишь кораблекрушенья, – / Часто казалось, спятишь* (432).

Традиционно тишина связана со сном, зимой (*сон земли*) и смертью: *Коньки, поленья, елки, миги, / Огни, волненья, времена, / И в вышине струной визиги / Загнувшаяся тишина* («Мороз», 457); *Ты спал, постлав постель на сплетне, / Спал и, оттрепетав, был тих* («Смерть поэта», 195); *И сон застигнутой*

врасплох / Земли похож был на родимчик, / На смерть, на тишину кладбищ, / На ту особенную тишь, / Что спит, окутав округ целый (187). Фразеологизм *гробовая тишь*, в котором также проявляется связь безмолвия и смерти, встречается 2 раза.

Отсутствие звуков в замершей природе, однако, проявляется не только зимой: *Жаркие папоротники. Ни звука. / Муха не сядет. И зверь не сягнет. / Птица не порхнет – палящее лето. / Лист не шелохнет – и пальмы стеной* (461); *Осенний лес заволосател. / В нем тень, и сон, и тишина* (301); *Опять весна в висках стучится, / Снега землею прожжены, / Пустынный вечер, стертый птицей, / Затихшем каплет с вышины* (383).

Несмотря на большое количество негативных коннотаций, отношение лирического героя к тишине не однозначно, он даже воспеваает ее: *Тишина, ты – лучшее / Из всего, что слышал* (69).

Отсутствие звуков связано с отсутствием зрительных впечатлений: *Пастбищем миль умаленный, / Ты закрываешь глаза; / Как штиль плодоносен! / Как наливается тишь!*

Таким образом, частотность представления и смысловая наполненность ситуации, связанной с отсутствием звучания, в текстах Б. Пастернака являются идиостилевой чертой его лирики.

2.4 Языковые средства выражения семантики тактильного восприятия

Осязание – один из самых важных источников человеческих знаний о количественных и качественных свойствах предметов. Положение указанного модуса перцепции на третьем месте в иерархии подсистем восприятия обусловлено тем, что система тактильного восприятия (далее ТВ), по выражению Ю. Д. Апресяна, «не осознается носителями языка как ведущая» [Апресян, 1974, с. 364]. В количественном отношении ЛСП с семантикой ТВ в русском языке

уступает лексике наиболее важных в жизни индивида видов восприятия: зрения и слуха [Лещинская, 2008]. Модус перцепции «тактильность» представляется языковому сознанию достаточно «размытым» [Рузин, 1994, с. 83], хотя и повсеместно сопровождает человека (в отличие, например, от вкуса). С этим связана сложность выделения ТВ из контекста, т.к. в большинстве случаев оно сопутствует любому действию. Т. С. Борейко отмечает: «осязание неразрывно связано с движением» [Борейко, 2006, с. 40]. Большинство тактильных атрибутов не-эталонны (не имеют некоего образца, от которого можно было бы оттолкнуться для определения степени выраженности признака), их употребимость весьма ограничена [Рузин, 1994, с. 83]. Градуальные же атрибуты представлены широко: они различаются по температурным характеристикам объекта, по качеству поверхности, по физическому воздействию на субъект и т.д. Специфика ТВ влечет за собой появление многочисленных синестетических сочетаний.

Все вышеперечисленные факторы послужили причиной малой изученности данного типа восприятия. Из семантико-синтаксических работ, посвященных репрезентации ТВ, следует выделить диссертацию Т. С. Борейко [2006].

В ситуации ТВ часто имеет место оценка и разделение на «приятный/неприятный»: «Тактильные ощущения могут вызвать определённые эмоции, изменение психического состояния человека» [Борейко, 2006, с. 30]. Например, такие характеристики предмета, как *липкий* или *ледяной*, способны пробуждать у индивида те или иные ассоциации и иметь положительные или отрицательные коннотации, проявляющиеся в речевом употреблении. Осязание тесно связано с ментальной сферой: тактильные ощущения могут вызываться в памяти индивида или воображаться.

Для ситуации ТВ характерно наличие воспринимающего субъекта и объекта восприятия. Особое значение приобретают органы, с помощью которых производится процесс ТВ (соматизмы – обозначения активных органов

восприятия): прежде всего это руки, пальцы, губы, другие части тела человека и, наконец, все тело целиком. Реже для осуществления процесса ТВ используется инструмент-«посредник».

ТВ может быть пассивным и активным: «Пассивное осязание свойственно всему живому миру и человеку <...> Активное осязание свойственно только человеку» [Там же, с. 23].

Несмотря на то что лексика со значением ТВ в русском языке малочисленна, она обладает обширной периферией. Зачастую практически невозможно вычленить значение ТВ из контекста, особенно актуально это для поэтического текста.

Ситуация ТВ широко и разнообразно представлена в поэзии Б. Пастернака: «Пастернак подчеркивает, что назначение поэзии – быть как можно ближе к жизни <...>: поэзия берет свои темы не из отвлеченностей, а из самой что ни на есть осязаемой реальности, и только она эту реальность в конце концов проявляет» [Быков, 2007, с. 445]. В 499 стихотворениях обнаружено 339 высказываний, в которых реализуется семантика ТВ.

В качестве основных компонентов ситуации ТВ выступают субъект, объект и предикат. Для реализации ситуации ТВ важное значение приобретает наличие факультативных компонентов, многие из которых не встречаются при вербализации СВ и ЗВ. Наиболее часто в пропозиции ТВ присутствуют: локатив – Лос, орудие действия (соматизм) – Instr, характеристика действия – Q, реже встречаются темпоратив и каузатив. Предложения представляют разный набор элементов ситуации ТВ: *Люди – манекены, / Только **страсть с тоской** / Водит по вселенной / Шарящей рукой* (472) (S/N1 + Q/N5 + Vf + Instr/N5).

Т. С. Борейко дополнительно выделяет такие компоненты, как количественная характеристика действия, цель действия и оценка [Борейко, 2006, с. 38]. Первые два не актуальны для исследуемого материала; оценка же, на наш взгляд, входит в понятие квалификатора действия.

Типы предложений ТВ могут быть классифицированы следующим образом:

1. В двусоставных предложениях присутствуют все основные компоненты ситуации ТВ (субъект, объект, предикат): *Я рос, и вот уж жар **предплечий** / **Студит** объятие орла* (6). В роли субъекта ТВ (субъекта действия) выступают не только люди, но и неодушевленные предметы, соматизмы: *Там ночь, шатаясь на корню, / **Целует** уголь поутру* (79); *Руки министра / Рты и аорты **сжали** в пучок* (66). Сложные предложения представляют две и более пропозиции ТВ: *И чуб **касался** чудной челки, / И губы – фиалок* (59). В сравнении с предложениями, репрезентирующими ЗВ и СВ, где объект часто предстает развернутым (в виде придаточной части), в высказываниях с семантикой ТВ объект почти всегда выражен зависимым словом или словосочетанием.

2. Односоставные предложения:

В односоставных предложениях присутствуют предикат, инструмент и объект ЗВ, субъект восприятия либо не выражен, либо представлен местоимением или в косвенном падеже:

– определенно-личные: ***Прижимаюсь** щекою к воронке / Завитой, как улитка, зимы* (11);

– неопределенно-личные: *Как жизнь, как жемчужную шутку **Ватто**, / **Умеют обнять** табакеркою, / И мстят ему, может быть, только за то, / Что там, где кривят и коверкают, / Где лжет и кадит, ухмыляясь, комфорт, / И трутнями **трутся и ползают**, / Он вашу сестру, как вакханку с амфор, / Подымет с земли и использует* (93);

– обобщенно-личные: *Ты дома подымешь пюпитр, / И, только **коснешься** до клавиш, / Попытка тебя ослепит, / И ты ей все крылья расправишь* (214);

– безличные: *Дороги сковывает лед / Корою почернелою. / Хотя и **парит и печет**, / Еще недели целые* (293); *Рычанье катится по парку, / И небу **делается жарко*** (378);

– инфинитивные: *«**Не трогать**, свежесыкрашен»* (60).

Рассмотрим предикативный способ выражения ситуации ТВ.

I. Базовыми глаголами с семантикой ТВ являются:

Трогать – «прикасаться к кому-, чему-л., дотрагиваться» [МАС, т. 4, с. 413].

Данная лексема имеет значение активного восприятия путем осязания, целенаправленного действия. Употребляется в 11 стихотворениях, из них в 4 – не в значении ТВ, например: *И никого не трогало, / Что чудо жизни – с час* (64) («трогать» в значении «нарушать чей-л. покой, причинять беспокойство; тревожить» [Там же]), или: *Тронул конный шагом / На призывный крик* (274) (в значении «двигаться с места, начинать движение» [Там же]).

Что касается семантики осязания, *трогать* нередко берет на себя основную смысловую нагрузку стихотворения. Так, ситуация ТВ (точнее, ее отсутствие) заявлена уже в названии стихотворения «Не трогать» (60). Этот же глагол начинает стихотворение: «*Не трогать, свежесвыкрашен*», – / *Душа не береглась, / И память – в пятнах икр и щек, / И рук, и губ, и глаз*. В данном контексте память лирического героя выступает в качестве места распространения воображаемой ситуации ТВ. Следы на душе и в памяти оставила любимая (ее образ вводится через нанизывание соматизмов: *икры, щеки, губы, руки*; они также актуализируют ситуацию ТВ).

Глагол активного ТВ *щупать* («трогать рукой, пальцами и т.п.» [МАС, т. 4, с. 744]) встречается 4 раза, и лишь в одном случае употребляется в прямом значении: *Он приходил в себя урывками, / Осматривался на пригорке / И щупал место под нашивками / На почерневшей гимнастерке* (254). Субъект восприятия, выраженный местоимением *он*, восстанавливается из контекста – это *сапер*. После ранения он пытается сориентироваться в пространстве с помощью зрения и осязания (что выражается через однородные сказуемые *осматривался* и *щупал*). В остальных случаях употребления глагола *щупать* осуществляется метафорический перенос, при этом субъектом активного восприятия является

неодушевленное лицо: *Это тени вам щупали пульс* (97) (объекта в данном высказывании два: лирическая героиня и ее пульс).

Базовым для ТВ является глагол *касаться* – «дотрагиваться до кого-либо, чего-либо, прикасаться к кому-либо, чему-либо» [МАС, т. 2, с. 37]. Этот глагол подразумевает процесс непроизвольного ТВ. В поэзии Б. Пастернака он встретился 6 раз и во всех случаях употребления на синтаксическом уровне присутствуют субъект, объект и предикат: *Из рук не выпускал защелки. / Ты вырывалась. / И чуб касался чудной челки, / И губы – фиалок* (59). В этом высказывании представлены все компоненты ситуации ТВ: соматизмы *чуб* и *губы* указывают на субъект, производящий действие; объекту – возлюбленной – принадлежит *чудная челка* и *фиалки* (этот объект, скорее всего, обозначает губы любимой); предикат выражен базовым глаголом *касаться* (действие активное, но благодаря семантике глагола предстает как непроизвольное, как будто части тела влюбленных живут своей жизнью). Опуская сказуемое во второй части предложения, автор избегает лексического повтора и экономит текстовое пространство. Снова с помощью ТВ передаются оттенки любовных отношений лирического героя и героини. Глагол *касаться* выражает «реальный» процесс ТВ, однако чаще он используется для моделирования воображаемой ситуации.

От *касаться* приставочным способом образован глагол *соприкасаться*: именно приставка требует от высказывания наличия двух участников ситуации – субъекта и объекта: *Где рельсы слепли и чесались, / Едва с пургой соприкасались* (187). Неодушевленный предмет – *рельсы* – взаимодействует с природным явлением – *пургой*. Глаголы восприятия (зрительного – *слепли* и тактильного – *чесались*) олицетворяют *рельсы*. Глагол *соприкасаться* представляет ситуацию физического контакта явлений разного порядка – *рельс* и *пурги*.

Осязать – «1. воспринимать путем осязания; 2. ощущать, воспринимать, замечать» [МАС, т. 2, с. 660–661] – считается редким в употреблении глаголом [Урысон, 1998]. В лирике Б. Пастернака данная лексема встречается лишь 1 раз в

стихотворении «Возвращение»: *Чтоб полдень осязал / Сквозь сон: в обед трясутся / По зову квисисан / Столы в пустых присутствиях* (87). Глагол имеет здесь скорее второе значение «воспринимать, замечать». Воспринимающим субъектом является не одушевленное лицо, а *полдень*, временная точка, т.е. в данном контексте имеет место метафорический перенос. Предложение сложное, двусоставное. Зависимое предложение имеет значение пояснения и вводится через знак двоеточия, являясь по сути объектом восприятия (то, что осязает полдень). Помимо основных компонентов ситуации присутствует качественная характеристика действия. В данном случае глагол ТВ служит выражению отвлеченных смыслов.

Единожды употребляется глагол *чувствовать*. В своем первом значении этот глагол связан с осязанием, и лишь в третьем – с другими типами восприятия: «1. испытывать какое-л. физическое ощущение, состояние и т.п.; 2. испытывать какое-л. чувство, душевное состояние; 3. воспринимать органами чувств, ощущать; 4. воспринимать интуицией, чутьем; 5. понимать, осознавать» [МАС, т. 4, с. 689]: *Кончаясь в больничной постели, / Я чувствую рук твоих жар* (310). Сему орудийности, отсутствующую в глаголе, вносят в предложение соматизм *твои руки* и существительное *жар* (то есть восстанавливается контекстуальное значение глагола «воспринимать осязанием»), в данном высказывании реализуется значение температурного воздействия на субъект восприятия. Встречается и другой «общий» глагол – *ощущать*: *И вселенная стонет от головокруженья, / Расквартированная наспех в разможженных головах, / Она ощутила их сырость впервые, / Они ей неслышны, живые* (351). На ТВ указывает существительное *сырость*.

II. Приядерную часть семантического поля глаголов ТВ составляют акциональные глаголы и глаголы восприятия. «Обозначение ситуации ТВ притягивает глаголы из разных тематических классов. Это неслучайно, т.к.

характер осязания таков, что оно является сопровождающим жизнедеятельность человека в других проявлениях» [Борейко, 2006, с. 57]:

– глаголы со значением активного, целенаправленного восприятия: *шарить* – 3 словоупотребления, *обнимать* – 6, *облапить* – 2, *обхватить (охватить)* – 2, *прижать (щеку)* – 2, *приникнуть* – 1, *липнуть (прилипнуть, наклепать, слипаться)* – 8, *взять (за плечи)* – 1, *пристать (губами)* – 1, *брать (рукой)* – 1, *приложить (палец)* – 1, *примерзнуть* – 4, *присохнуть* – 1, *цепляться* – 1, *жаться (прижаться)* – 2, *прислониться* – 1, *снять (ладонь)* – 1, *держать (рукой)* – 1;

– глаголы воздействия на объект: *колоть (заколоть, приколоть)* – 7, *жесть (обжигать)* – 3, *тереть, лить* – 1, *сжать* – 1, *пронзить* – 1, *колупать* – 1, *протыкать* – 1, *бить (пробить, ударить)* – 10, *утереть (губы рукой)* – 1, *жалить* – 1, *вонзать (пронзать)* – 4, *стиснуть (губы)* – 1, *оцарапать* – 1, *греть (согревать)* – 1;

– глаголы перемещения по поверхности объекта: *гладить* – 1, *проводить (рукой)* – 1, *скользить* – 3, *задеть* – 3, *тонуть* – 2, *ползти* – 9, *тереться* – 4, *лизать (облизать, зализать)* – 3, *наткнуться (ногой)* – 1, *ерзать* – 1;

– глаголы, обозначающие температурное воздействие или степень влажности: *мерзнуть* – 3, *ежиться* – 1, *мокнуть* – 1, *сыреть* – 1, *холодеть* – 1, *охладевать* – 1, *коченеть* – 1, *студить* – 1, *печь* – 3. Последние два – глаголы воздействия на объект, остальные же обозначают состояние носителя признака.

Напрямую обслуживают ситуацию ТВ (помимо базовых глаголов) глаголы, при которых есть указание на орудие действия (*бить*), локатив (*лечь*) и т.д. Если глагол распространяется в рамках одного высказывания, считаем, что в случае употребления его без распространителя, этот глагол вносит в контекст семантику тактильности косвенным образом (то есть является маркером ТВ).

Отдельно рассмотрим глаголы с температурным значением. Те, что обозначают процесс приобретения температурного признака, связаны с семантикой холода: *холодеть, охладевать, мерзнуть, коченеть*; те же, которые

связаны с температурным воздействием на субъект восприятия, имеют противоположное значение: *греть, согревать, печь*. Лишь один глагол воздействия обозначает «передачу холода» объекту восприятия – *студить*, причем он связан с оксюморонным словосочетанием *жар студит*: *Я рос, и вот уж жар предплечий / Студит объятие орла* (6). Явление противопоставления жара и холода – частотное для поэзии Б. Пастернака, например, глаголы с температурным значением могут вносить в стихотворение оттенок контраста между состоянием окружающей среды и внутренним состоянием человека: *Печет, / Лунно; а кровь холодеет* (108). Контраст усиливается противительным союзом *а*. В других высказываниях глагол *холодеть* употребляется по отношению к неодушевленным предметам и явлениям, участвуя в метафорическом переносе: *В степи охладевал закат, / И вслушивался в звон уздечек, / В акцент звонков и языка / Мечтательный, как ночь, кузнечик* (110). Поэтом также употребляется другой вариант глагола *холодеть* – устаревшее *хладеть*: *Там, в сумерек сизом закале, / Где блекнет воздушная проседь, / Хладеем заброшенный вход* (348).

Глагол *мерзнуть*, употребляющийся Б. Пастернаком в отношении неодушевленного субъекта, превращается в инструмент олицетворения: *Москва в огнях играла, мерзла, / Роился шум, / А бриг вздыхал, и штевень ерзал, / И ахал трюм; Был день для них благоприятен, / И снег кругом горел и мерз / Артериями сонных пятен / И солнечным сплетеньем верст* (181). Глаголы *греть, печь* имеют противоположное значение (передавать свою теплоту) и чаще связаны с одушевленным субъектом восприятия: *Его согревало дыханье волхва* (279), многие из них являются безличными. *Колосится зной, / Печет, / Течет в три ручья* (263). Обращает на себя внимание семантическая связь обозначений температурного воздействия с семантикой физического воздействия: *Я за работой земляной / С себя рубашку скину, / И в спину мне ударит зной / И обожжет, как глину* (235) – в приведенном реализуется транспозиционный перенос (*ударит зной*), который связан с РЯКМ (ср.: *солнечный удар*).

Особняком стоит глагол *целовать/целоваться* (встретился 5 раз): «целовать – прикасаться губами к кому-, чему-л. в знак любви, дружбы, при встрече или прощании и т.п.» [МАС, т. 4, с. 637]: *Это вечер из пыли лепился и, пышучи, / Целовал вас, задохшись в охре, пыльцой* (97).

О важности глагола *целовать* говорит наличие синонимических словосочетаний: *целовать – ронять поцелуи, покрывать поцелуями*.

Любовные ситуации обозначаются глаголами, в значении которых есть указание на контакт с поверхностью, например: *Сними ладонь с моей груди, / Мы провода под током* (267). При глаголе есть указание на орудие действия, соответственно реализуется ситуация ТВ. *Снять* – «1. достать, взять сверху или с поверхности чего-л.» [МАС, т. 4, с. 167–168] (глагол контактно-направленного действия, обозначает цель действия). Т. С. Борейко отмечает: «Если объект одушевлённый, действие совершается, чтобы выразить какие-либо чувства, эмоции» [Борейко, 2006, с. 79], в данном контексте – чувство любви. Или: *Как будто бы железом, / Обмокнутым в сурьму, / Тебя вели нарезом / По сердцу моему* (278). *Вести* – глагол перемещения по поверхности объекта в одном из своих значений (*вести* – «двигать, перемещать что-л. по какой-л. поверхности» [МАС, т. 1, с. 156]), который в сочетании с инструментом действия *нарезом* выражает душевные муки и переживание любовного чувства.

Говоря о транспозиционных переносах, характерных для представления ситуации восприятия в поэзии Б. Пастернака, следует выделить группу глаголов *лить, литься, вливаться* и т.д. Эти глаголы могут выполнять функцию предикативного компонента как в высказываниях с семантикой ТВ, так и в высказываниях со значением других типов восприятия:

1. ТВ: С помощью глагола *лить* выражается традиционная для русского языка семантика *влажного, мокрого, водянистого*: *Льет дождь, он хлынул с час назад* (193); *Тожже блещет, как баллада, / Дивной влагой; тоже льет / Слезы <...>* (139).

2. ВЗ: *Всё очищает **аромат**, / Который **льет** без всякой связи / Десяток роз в стеклянной вазе* (317).

3. ЗВ: *Рампа яркая снизу / **Льет** ей **свет** на подол* (317).

4. СВ: *Не знаю я, звездная гладь / **Из песни ли в песню ли льется** (36); **Льется без умолку бред торопливый** / Полубезумного болтуна (244); И без того душило грудь, / **И песнь небес**: «Твоя, твоя!» / И без того **лилась в жару** / В вагон, на саквояж (62); В последний раз в орлиный **клекот** / **Вливается** трамвайный **рокот** (378); **Прольется, грянувши**, затрав / По недрам **гулко**, похоронно (180); И **песни** колотой куски, / **Жар** наспанной щеки и лоб / В стекло **горячее, как лед**, / На подзеркальник **льет** (82); Нет сил никаких у вечерних **стрижей** / Сдержат голубую **прохладу**. / Она прорвалась из **горластых** грудей / И **льется**, и нет с нею сладу (34).* Во многих приведенных примерах одновременно актуализируется ситуация СВ и ТВ.

Русскому языковому сознанию свойственно соотносить звуковые и «водные» характеристики (ср.: *звуковые волны*). Связь ТВ и СВ получает регулярное выражение в стихотворениях Б. Пастернака и реализуется также посредством других лексем, значение которых имеет отношение к семантике воды: *Впрочем, дом / Кругом **затоплен песнью**; Но столько в лужах позади / **Затопленных мелодий**, / Что вставил вал и заводи / Машины половодья* (217); *И **тонут** копыта и **скрипы** кибиток / В сыпучем самуме бумажной стопы* (184) (примеры с глаголами *плавать, плыть, выплывать* см. на с. 114).

Для выражения семантики иного типа восприятия используются и другие глаголы со значением ТВ, например: *Прожекторы, как ножки циркуля, / Лучом **вонзались** в коновязи* (254). *Вонзиться* – «воткнуться, проникнуть вглубь (о чем-л. остром, остроконечном)» [МАС, т. 1, с. 209] – глагол воздействия на объект, который в приведенном примере выражает процесс проникания света.

III. На периферии предикативной группы находятся глаголы, обозначающие болезненное состояние субъекта: *обдать (дрожью), дрожать, знобить, зябнуть,*

лихорадить, болеть и др. Сюда же относятся краткие прилагательные: *А вечер холоден и дымчат* (187); *Был осязателен без фраз, / Вещественен, телесен, весок / Уклад подвалов без прикрас / И чердаков без занавесок* (292).

Существует ряд контекстов, когда ситуация ТВ выражается с помощью кратких прилагательных косвенно, то есть указываются такие свойства предмета, когда понятно, что речь идет об осязании, например: *Лист смородины груб и матерчат* (271). Для прямого выражения ТВ не хватает наречия *наощупь*, поэтому считаем, что в данном высказывании наблюдается выражение тактильности косвенным способом. Обычно краткие прилагательные с семантикой ТВ употребляются для описательных целей, выполняют функцию характеристики.

Субъект в пропозиции ТВ почти всегда выражен на формальном уровне. Такой субъект может пониматься двояко: как пассивный субъект ТВ (субъект восприятия и объект воздействия) и как активный субъект ТВ (субъект перцептивного, т.е. «тактильного», действия).

Так, в высказывании *И в спину мне ударит зной / И обожжжет, как глину* (235) субъектом перцептивного действия и субъектом предложения (подлежащим) является *зной*, субъект восприятия выражен личным местоимением *мне* (дополнение). В другом примере эти два типа субъектов «меняются» синтаксическими позициями: *Кончаясь в больничной постели, / Я чувствую рук твоих жар* (310).

Лирический герой может совершать ряд действий по отношению к себе, являясь одновременно субъектом действия и субъектом восприятия: *Губы, губы! Он стиснул их до крови, / Он трясется, лицо обхватив* (113). В контексте *Жаркими губами / Пристал он к ней, она и он в слезах, / Он совершенно мокр, мокры и иглы...* (186) определение субъекта восприятия может вызвать затруднения. Так как процесс ТВ есть чаще всего процесс двусторонний

(происходит контакт двух участников), то в приведенном примере два субъекта испытывают тактильные ощущения – *он* и *она*. Однако перцептивное действие (*пристал жаркими губами*) производит *он*.

Неодушевленные субъекты ТВ в поэзии Б. Пастернака также могут быть как носителями «перцептивного» состояния, так и активными участниками процесса (в любом случае они олицетворяются):

- город: *Москва в огнях играла, мерзла* (181);
- явления материального и природного мира: *Мерзла кисть сирени* (92); *Рояль дрожащий пену с губ облизжет* (126);
- воздушное пространство: *Еще невыпавший туман / Густые целовал ресницы* (106); *И небу делается жарко* (378);
- физическое или эмоциональное состояние: *Со снегом в кулачке, чахотка / Рукой хватается за грудь* (448); *Грусть / Роняет поцелуи, словно август* (186).

Субъект имплицирован на синтаксическом уровне в определенно-личных предложениях: *Казалось, не люблю, – молюсь / И не целую, – мимо <...>* (95).

Объект ТВ представлен разнообразно. Он может быть одушевленным (чаще всего это лирическая героиня, возлюбленная) и неодушевленным (любые явления и предметы материального и нематериального мира).

Формально объект присоединяется предложным (*прикоснуться к тебе, терся об облака, провести по лицу, братья за ружейные стволы*) и беспредложным способом (*целовать ресницы, обнять небосвод, тереть ребро, лизать стекло*). Объекты ТВ представлены языковыми единицами с прямым и переносным значением. Прямое реализуется в словосочетаниях *наткнулся на шар гранаты, схватил косовище; покрывал поцелуями <...> колени; коснуться губ* и т.д.; метафорическое: *протыкает даль; согреет холод бытия; зализывать рельсы*.

Локатив предстает в составе следующих словосочетаний:

- с прямым значением: *мокнет на днище ведра; клал на снег; в степи охладевал; липнет к стене;*

– с переносным: *липнет к икринкам фирна; липнет к ливню; прижимаюсь к воронке <...> зимы; вели нарезом по сердцу моему*. В некоторых примерах локатив может быть квалифицирован и как объект, над которым совершается действие.

Орудие действия (орган ТВ или инструмент, с помощью которого осуществляется процесс ТВ) выражается в поэзии Б. Пастернака существительными, которые присоединяются к глаголу двумя падежами:

– тв. п.: *щекою, грудью всею, ногой, рукой, губами, пальцами, длинной спицей, нашатырной иголкой, табакеркою, дробью*;

– вин. п.: *щеку* (ср.: *прижаться щекою* и *прижать щеку* к); *палец*.

Квалификатор ТВ представляет собой качественную характеристику процесса. Можно выделить два типа таких характеристик по частеречному признаку (в предложениях все они являются обстоятельством образа действия):

- 1) существительное в тв. п.: *налипает билетом; лучом вонзались*;
- 2) наречие: *целоваться бессонно; бесцельно целуешь; вежливо жалят; щупать впотмах*. Качественная характеристика представлена не только на уровне лексической единицы, но и на уровне словосочетания: *Солнце греет до седьмого пота* (263).

Каузатив может быть выделен как отдельный компонент ситуации ТВ: *Раньше я покрывал твои колени / Поцелуями от всего безрассудства* (356). В данном контексте проявлена связь ТВ со сферой чувств, когда эмоция толкает к действию.

Темпоратив (временная характеристика действия) почти не встречается: *Не отсыхает ли язык / У лип, не липнут листья к небу ль / В часы, как в лагере грозы / Полнеба топчется поодаль?* (40).

Таким образом, основой синтаксической модели ситуации ТВ является предикат, выраженный глаголами с соответствующей семантикой. Важное значение в структуре приобретают сирконстанты, обозначающие разнообразные обстоятельства и характеристики ситуации ТВ.

Ситуация ТВ может быть представлена **непредикативным способом** (посредством языковых единиц с семантикой ТВ):

1. Ситуация ТВ репрезентируется существительными, например соматизмами: *Как скряги рука* [погружалась] / *В волоса сундука, / В белокурые тысячи английских гиней* (432), отглагольными существительными: *Прикосновенье прутьев к морде / Ее гоняет, как на корде* (378).

Существительное *поцелуй* репрезентирует ТВ на уровне значения: «прикосновение губами к кому-, чему-л. как выражение любви, ласки, приветия и т.п. [МАС, т. 3, с. 342]. В стихотворениях Б. Пастернака *поцелуй* появляется в связи с двумя темами: темой поэта и поэзии: *Как детский поцелуй, спокойно дышит стих* (12); *И таянье Андов вольет в поцелуй* (контекстуально субъект восприятия – поэт) (93) и темой любви: *Грудь под поцелуи, как под рукомойник!* (77). В высказывании *Поцелуй был, как лето. Он медлил и медлил, / Лишь потом раздражалась гроза* темы любви и природы соединяются в одном контексте, будучи двумя истинами в философской парадигме Б. Пастернака.

Поцелуй – одна из наиболее частотных лексем ТВ, для ее распространения используются различные средства образности: эпитеты (*детский, воздушный*), сравнение (*как лето*), метафора (*в падушей поцелуя*). Встречается устаревший синоним – поэтизм *лобзанье*: *Огни, мечи и впереди – Иуда / С предательским лобзаньем на устах* (271).

Существительное *объятие* связано с метафорическим описанием природы: *Объятие в тысячу охватов, / Чем обеспечен твой успех?* (о Кавказе) (210); *Нечаянно, но с фырканием всех фибров / Летит в объятия женщины прибой* (447). *Объятие* – символ общечеловеческой любви и единения: *Слишком многим руки для объятия / Ты раскинешь по концам креста* (271); *И полусонным стрелкам лень / Ворочаться на циферблате, / И долгие века длится день / И не кончается объятие* (327).

«Температурные» существительные косвенно вносят семантику ТВ в контекст (есть воспринимающий субъект, который различает температуру окружающей среды): это *тепло*, *холод*, *лед* (в значении *холод*), *жар* (в значении *жара*), *жара*, *прохлада*, например: *Потянет холодом в окно, / Которое во двор обращено* (473).

Ранее уже говорилось о том, что времена года занимают отдельную нишу в поэзии Б. Пастернака. На это указывают, например, названия стихотворений: «Лето», «Июль», «Осень», «Осенний лес», «Весна», «Весна в лесу», «Зима», «Зима приближается» и др. Не только цветовые характеристики, но и «температурные» существительные маркируют то или иное время года: *Отчаянные холода / Задерживают таянье* (293); выполняют описательную функцию: *День был резкий, / Марбург, жара* (432); *В квартире прохлада усадьбы* (205). Лексемы группы «холодный» маркируют зиму, «теплый» – лето.

В паре с глаголом существительное демонстрирует процесс распространения (*Веяло ватным теплом* (20)) или изменения температурного признака во времени (*Крепнет холода напор* (305)). Для передачи различных оттенков признака используется метафора: *Жары нещадная резня* (171) – усиление признака *горячий*. Существуют и другие способы для акцентирования внимания на «температуре» – это тавтология и рефрен: *Стужа. Ночь в окне, как приличие, / Соблюдает холод льда; <...> Стужа. Ночь в окне, как приличие, / Соблюдает холод льда* (113).

Тепло традиционно оценивается автором в положительном ключе, что проявляется в соотнесенности с понятием творчества. Например, Б. Пастернак так говорит о поэте: *Как поселенье на Гольфштреме, / Он создан весь земным теплом*. Холод, напротив, предстает в негативном свете: *Этот лед / Ее тоски неопишем!* (180).

Часто на противопоставлении холода и жары строится высказывание: *Каким магнитом в этот холод / Нас тянет в город и тепло!* (240). Обе лексемы

занимают особую синтаксическую позицию в конце строки: на них делается смысловой акцент для выстраивания оппозиции «город – деревня».

Необходимо вновь отметить большое количество олицетворений в поэзии Б. Пастернака. Так, *холод* и *тепло* становятся субъектами действия, доступного одушевленному существу: *Спится теплу* (432) или: *И холод въедет в арьергард, / Скача с передовых разведок* (176).

Температурная характеристика может быть применена и для описания человека: *Тожже блещет, как баллада, / Дивной влагой; тожже льет / Слезы; тожже мечет взгляды / Мимо, словом, тот же лед* (139). Выстраивается смысловой ряд «лед – холод – равнодушие» в отношении толпы и лирической героини: следует отметить, что здесь проявляется характерная для языкового сознания связь между температурными значениями и эмоциональным состоянием, подробно изученная в когнитивистике и метафористике. Так, существуют объективные причины для того, что эмоциональное возбуждение ассоциируется с высокой температурой – это следствие универсальной физиологической корреляции между эмоцией и высокой температурой кожи (см. раздел «Метафора и культура» в книге [The Oxford handbook of cognitive linguistics, 2007]).

Существительные, обозначающие степень увлажненности (*сырость, влага*), используются для характеристики реальных явлений и предметов: *Чтоб мелкий лист ракут / С седых кариатид / Слетал на сырость плит / Осенних госпиталей* (94), а также опять-таки в связи с временами года – весной и летом: *Весна, ты сырость рудника в висках* (426); *И тянется, как за походною флягой, / Военную карту грозы расстелив, / К роялю, обычно обильному влагой / Огромного душного лета столиц* (150). В отношении существительного *влага* встретился оценочный эпитет *дивная*.

ТВ косвенно вводится через существительные, обозначающие уже свершенное действие, оставившее некий след: *Зловещ горизонт и внезапен, / И в кровоподтеках заря, / Как след незаживших царапин / И кровь на ногах косаря*

(308); *Нет счета небесным порезам, / Предвестникам бурь и невзгод* (308). Эти существительные косвенно связывают контекст с семантикой боли.

Существительные с семантикой ТВ обращают на себя внимание в роли каузатива (ТВ вызывает определенные физические состояния людей, предметов и явлений): температурное воздействие: *Потеют от тепла скворешни* (327); *От жара струились стручья, / От стручьев струился жар* (367); *Громадой рубцов напружась, / От жару грязен и наг, / Был одинок, как ужас, / Ее восклицательный знак* (367); *Она шептала мне: «Спеши!» / Губами, белыми от стужи* (367) и механическое тактильное воздействие: *От его [снега] сырой щеколки / Разбирал не к месту смех* (219).

2. Ситуация ТВ репрезентируется прилагательными (приведенная ниже классификация составлена на основании критериев, представленных в исследовании Т. С. Борейко [2006]):

1) эталонными (по консистенции). Группа представлена единичными примерами: *Он на руку вывалится из расселины / Мясистой култышкою, мышцей бесцельной* (16);

2) градуальными. Эти языковые единицы могут быть разделены на следующие семантические классы слов:

– температурная характеристика объекта: антонимы *горячий* («имеющий высокую температуру; сильно нагретый» [МАС, т. 1, с. 337–338]) и *холодный* («имеющий низкую температуру» [МАС, т. 4, с. 616–617]) – 22 и 15 словоупотреблений соответственно. Температурные характеристики объекта обнаруживают ступенчатую оппозицию [Борейко, 2006, с. 127]. Крайняя степень проявления признака *холодный* – *ледяной*: *Пристани бьют в ледяные ладоши* (19); *морозный*: *В морозной тишине земли* (182). В группу *горячий* входит синоним *жаркий*, а также обозначающее меньшую степень проявления признака слово *теплый*.

Что касается смыслов, которые вносят данные лексемы в высказывание, то это, в основном, описание состояния окружающей среды: *Холодной ночью лунной* (231), в т.ч. в составе метафорических сочетаний: *В холодных объятиях распутицы / Сойдутся к огню жизнелюбы* (250).

Одним из наиболее частотных приемов является противопоставление температурных характеристик, как в рамках одного высказывания: *Вот долгий слог, а вот короткий. / Вот жаркий, вот холодный душ* (245), так и в рамках целого поэтического текста. В пределах стихотворения встречаем следующие словосочетания-локативы, грамматически построенные одинаково: *В холодной яме января* и *В горячей духоте вагона* (243). Иногда контраст достигается с помощью слов разных частей речи: *Рвало, и множилось, и молкло, / И камни – их и впрямь рвало / Горячими комками свеклы – / Хлестало холодом стекло* (182).

По словам Т. С. Борейко, «эффект жара и стужи чем-то схожи. Палящим может быть и жар, и холод» [Там же, с. 85]. Так, в стихотворении Б. Пастернака рождается оксюморонное сравнение *в стекло горячее, как лед*.

Прилагательное, представляющее собой температурную характеристику объекта, нередко распространяет соматизмы: *В их горячих руках* (317) или: *С жарким, припавшим к панели челом!* (343).

Прилагательное *горячий* становится семантическим «ключом» к раскрытию темы стихотворения «Какая горячая кровь у сумерек...» (см. анализ в прил. 2);

– характеристика объекта по наличию/отсутствию на его поверхности влаги: антонимы *сухой* («лишенный влажности, сырости» [МАС, т. 4, с. 311]) – *мокрый* («пропитанный влагой» [МАС, т. 2, с. 289]). В этой группе находятся синонимы *сырой* («покрытый, пропитанный влагой; влажный» [МАС, т. 4, с. 326–327]), *влажный* (то же значение [МАС, т. 1, с. 183]).

Л. К. Африкантова отмечает, что богатство семантической и стилистической реализации образно-ассоциативного комплекса «водная стихия» позволяет говорить о ключевой роли образов водной стихии в системе художественного,

мировоззренческого видения Б. Пастернака [Африкантова, 2001]. Это подтверждается количеством лексем с водной семантикой в его поэзии, в частности, обращает на себя внимание внушительный блок прилагательных «сухой – мокрый» – он насчитывает 36 словоупотреблений.

«Водные» характеристики сопровождают такие категории, как времена года (закономерно это осень и весна): *И осень подходит с обычной рутиной / Крутящихся листьев и мокрых куртин* (184); погода и пейзаж: *Дождливые закаты, / Сырые вечера* (237); участвуют в строительстве лейтмотивных для лирики Б. Пастернака образов дождя и грозы. Так, в стихотворении «Весенний дождь» (67) встречаем следующие строки: *Лужи на камне. Как полное слез / Горло – глубокие розы, в жгучих, / Влажных алмазах. Мокрый нахлест / Счастья – на них, на ресницах, на тучах.* С водой связаны ключевые для творчества образы мокрого сада, растений: *Как рукава сырых рубах, / Мертвели ветки* (82). Этот смысловой ряд дополняется образом молнии, которая вносит в контексты элементы ЗВ: *Может молния ударить, – / Вспыхнет мокрою кабинкой* (78).

Иногда мокрый и влажный встречаются в одном контексте для усиления эффекта «сырости» после или во время дождя: *Из-под ладоней мокрых облаков, / Из-под теней, из-под сырых фасадов, / Мотаясь, вырывалась в фонарях / Захватанная мартом мостовая* (186).

Лексемы с «водной» семантикой оказываются противопоставленными друг другу в рамках одного контекста: *Сырой овраг сухим дождем / Росистых ландышей унизан* (171).

«Водные» прилагательные нередко оказываются связанными с тоской, слезами: *Тоска стекло вышибает / И мокрою куницею выносятся* (427); *От него мокра подушка, / Он зарыл в нее рыдания* (78). Концепт «тоска» является важнейшим элементом поэтической картины мира Б. Пастернака [Тюкова, 2006, с. 45]. Холод и сырость «работают в паре» для создания тревожной обстановки и мрачного настроения в стихотворении под названием «Тоска» (51): *Рассвет*

холодную ехидной / Вползает в ямы, / И в джунглях сырость панихиды / И фимиама. ЗВ и ТВ участвуют в формировании образа героини: *Снег на ресницах влажен, / В твоих глазах тоска, / И весь твой облик сложен / Из одного куска* (278). В другом высказывании в образ тоски также вплетается звук: *Тоска всплывает плакальщицей чащ, / Надо всем водружает вопль* (427).

Продолжая классификацию градуальных прилагательных с семантикой ТВ, отметим наличие в поэзии Б. Пастернака и других групп слов:

– градуальных атрибутов по наличию дополнительного слоя на поверхности: *клейкий, липкий: Да, боги, боги, слякоть клейкая, / Да, либо боги, либо плесень* (253). Подробная характеристика группы представлена на с. 173.

– градуальных атрибутов по качеству внутренней структуры объекта: *И миштые солнца ложатся с опушки / То решкой на плотное тленье пня, / То мутно-зеленым орлом на лягушку* (134);

– по физическому воздействию на субъект: *Колючий кустарник на круче был выжжен* (281);

– градуальных атрибутов по качеству внутренней структуры объекта: *И рыхлый, / Как лед, трещал и таял кресел шелк* (5).

3. Непредикативный способ представления ситуации ТВ выражен также деепричастиями и причастиями: среди них выделяются группы по тем же семантическим признакам, что у глаголов и прилагательных.

С помощью причастия автор передает семантические нюансы ТВ, такие как приобретение признака, его существование во времени, например: изменение признака «холодный» – *похолодевший, коченеющий*; процесс намокания: *внезапно подсыревшей, сыреющих* и т.д.

4. Категория состояния выражает физическое состояние человека, например: *И холодно было младенцу в вертепе* (279). Один раз встречается наречие *на ощупь*: *На ощупь, как прополица, / Проходит тень во двор* (313).

Как видно, ТВ представлено широким спектром лексических и синтаксических средств. Обратимся к функциональной нагрузке соответствующих языковых единиц в поэтическом тексте Б. Пастернака.

Ситуация ТВ в поэзии Б. Пастернака сопровождается такие темы, как:

1) представление о творчестве: *Разметав отвороты рубашки, / **Волосато**, как торс у Бетховена, / **Накрывает ладонью**, как шапки, / Сон, и совесть, и ночь, и любовь оно* («Определение творчества» (74));

2) философское осмысление действительности: *Таков Париж. Но не всегда таков, / Он был и будет. Этот день, что светит / Кустам и зданьям на пути к моей / Душе, как освещают путь в подвалы, / Не вечно будет бурным фонарем, / **Бросающим все вещи в жар порядка**, / Но век пройдет, и этот теплый луч / Как уголь почернеет, и в архивах / Пытливость поднесет свечу к тому, / Что нынче нас слепит, живет и **греет*** (434);

3) чувство любви между мужчиной и женщиной: *Раньше я **покрывал твои колени** / **Поцелуями** от всего безрассудства. / Но, как крылья, растут у меня оскорбленья, / **Дай и крыльям моим к тебе прикоснуться!*** (356);

4) мысли, чувства и психические состояния лирического героя: *Я возмущен / Растерянностью этой подлой твари! / Пытался. Не могу. **Холодный пот**, / **Сухой туман** – вот вся ее работа. / **Пересыхает в горле**. Пустота, / **И лом в кости**, и ни единой мысли. / Нет, мысли есть, но <...>* (434);

5) природные явления, растения, времена года: ***Жаркая осень*** (432);

6) движение, изменение очертаний одушевленных и неодушевленных предметов: *Листвой оглушенною свист замутив, / **Скользит, задевая парами за ивы**, / Захлебывающийся локомотив* (177); *И, протискавшись в мир из-за дисков / Наобум размещенных светил, / **За дрожащую руку артистку** / На дебют роковой выводил* (164).

Лексические и синтаксические единицы с семантикой ТВ выполняют в поэзии Б. Пастернака смыслообразующую функцию: они формируют смысловые

текстовые блоки (микротемы). Одной из таких микротем является «липкость», вербализуемая следующими лексемами:

Липнуть – «приставать, приклеиваться» [МАС, т. 2, с. 185–186].

Клейкий – «липкий, прилипающий, склеивающий» [МАС, т. 2, с. 56].

Липкий – «покрытый слоем клейкого или легко прилипающего вещества; легко прилипающий, пристающий» [МАС, т. 2, с. 185].

Клей – «липкое вещество для склеивания» [МАС, т. 2, с. 56].

Клейковина – «белковое вещество, содержащееся в зернах пшеницы, ржи и некоторых других злаков» (в стихотворениях Б. Пастернака синонимично существительному *клей*) [МАС, т. 2, с. 56].

Выделим следующие значения, которые реализуются данными лексемами в контексте:

1. Физическое ощущение вязкости (воспроизводится в паре с ощущением влажности): *Снег тек с растянутых енотов, / С подмокиших, слипшихся лисиц* (18).

2. Процесс пристаивания чего-либо к кому-либо или чему-либо (подразумевается указание на объект/локатив): *К ногам прилипает наждак* (165); *Налипает билетом к стене* (15).

3. Восприятие природных явлений как одушевленных или опредмеченных: *С платка текла распутица, / И к ливню липла плетъ* (43); *Не отсыхает ли язык / У лип, не липнут листья к небу ль <...>* (40); *Леденцом лежала стужа / За щекой и липла к небу* (428).

4. «Липнуть» в значении «быть неотвязным, упорно стремясь расположиться где-л., на чем-л. (о мухах, различных насекомых)» [МАС, т. 2, с. 185–186]: *К малине липнут комары* (75).

5. Аллегии с творчеством: *Поэзия! Греческой губкой в присосках / Будь ты, и меж зелени клейкой / Тебя б положил я на мокрую доску / Зеленой садовой скамейки* (30).

Для усиления эффекта две лексемы с похожим значением могут употребляться в одном высказывании (используется тавтология для усиления эффекта «клейкости»): *Что почек, что **клейких** заплывших огарков / **Налеплено** к веткам! Затеплен / Апрель* (30).

Ощущение тотальной липкости окружающей действительности ярко демонстрирует следующий контекст: *Густая **слякоть** **клейковиной** / Полощет улиц колею: / К виновному **прилип** невинный, / И день, и дождь, и даль в клею* (185). Три слова с семантикой «клейкий» (*клейковиной, прилип, клею*) моделируют в итоге образ «липкой» Вселенной, ощущению всеохватности также способствует повторение союза *и*. В словосочетании *густая слякоть клейковиной* прослеживается связь сразу трех (!) тактильных признаков: *густой* – атрибут по консистенции, составу объекта ТВ; *слякоть* косвенно связана с *жидким, мокрым* (ср.: *Плещусь по **жидкой** **размазне*** (319)).

Смысловая группа *липкий* состоит из небольшого количества лексем, что отчасти компенсируется глаголами, образованными приставочным способом: *прилипать, налипать* и др. Данная группа обращает на себя внимание не только количеством словоупотреблений, но и функциональной нагрузкой, имеющей отношение к осмыслению важнейших тем в текстах Б. Пастернака.

В контекстах, репрезентирующих ситуацию ТВ, наблюдаются проявления комплексного восприятия действительности лирическим героем, например: *Движение помнишь? Помнишь время? Лавочниц? / Палатки? Давку? За разменом денег / **Холодных, звонких, помнишь, помнишь** давешних / Колоколов предпраздничных **гуденье?*** (117). Б. Пастернак использует и синестетические сочетания, содержащие осязательные образы: *Нет сил никаких у вечерних стрижей / Сдержат **голубую прохладу*** (34) (см. гл. 3).

ТВ вновь обнаруживает связь с темой любви: в сфере восприятия, таким образом, вовлекаются как ощущения физиологического порядка, так и чувства, эмоции человека.

Приведем некоторые выводы о способах репрезентации ситуации ТВ в поэзии Б. Пастернака:

1. Наиболее продуктивной синтаксической формой для выражения ситуации ТВ является простое двусоставное предложение, характерна формальная выраженность субъекта. Преобладают конструкции, в которых на синтаксическом уровне представлены все основные структурные компоненты: субъект, объект, предикат; реже – локатив, орудие действия, квалификатор и каузатив. Данные элементы ситуации восприятия функционируют в контекстах как в прямом, так и в переносном значении.

2. В поэзии Б. Пастернака в полной мере используется широкий спектр лексических единиц ТВ. Наиболее употребительными с точки зрения частеречной принадлежности являются глагольные формы, существительные, прилагательные.

3. Эффективными для представления ситуации ТВ могут считаться различные художественные приемы и средства выразительности: олицетворение природных явлений, перцептивная метафора, эпитет, сравнение, звукопись (*И к ливню липла плетъ* (43); *Не отсыхает ли язык / У лип, не липнут листья к небу ль* (40)), тавтология и рефрен, а также синестезия.

4. Тактильные признаки объекта сами формируют разнообразные средства художественной изобразительности, чаще всего это антитеза (организуется антонимичными лексемами) и олицетворение.

5. Ситуация ТВ нередко несет основную смысловую нагрузку в поэтическом тексте, с помощью различных синтаксических приемов выстраивает определенные смысловые парадигмы. Основные темы, которые развивает осязательная семантика – это главные темы творчества Б. Пастернака: природа, поэт и поэзия, любовь, место человека в мире. С помощью ситуации ТВ передается состояние окружающего мира, эмоциональное состояние лирического героя, происходит осмысление важнейших для него проблем.

6. ТВ обнаруживает в текстах стихотворений Б. Пастернака теснейшую связь с другими типами восприятия, которая реализуется на уровне плана содержания и выражения. Результатом взаимопроникновения чувственных ощущений разного рода становится их слияние в рамках синестетических конструкций (см. 3.2).

2.5 Языковые средства выражения семантики обонятельного восприятия

Ситуация восприятия запаха обычно связана с психическим, физическим и эмоциональным состоянием лирического героя.

Необходимо актуализировать некоторые общие особенности модуса перцепции «запах». Обоняние имеет свою специфику в ряду систем восприятия, так как теснейшим образом связано с мышлением и подсознанием, ассоциативной памятью и воображением. Так, в романе М. С. Харитонов «Линии судьбы, или Сундучок Милашевича» запах осознается героем «как краткая метка для памяти, вроде той, что употребляли индейцы какого-то племени: они носили на поясе набор пахучих веществ и нюхали в момент, когда надо было что-то запомнить; много лет спустя запах позволял восстановить всю полноту события» [Харитонов, 1994, с. 78]. В поэзии Б. Пастернака также актуализируется ситуация воспроизведения в памяти обонятельных образов: *Обоим **память** оботкав / Медовым, майным, мятным* (91). Истоки некоторых запахов («прототипы») определяются исходя из автобиографических данных: например, запах елки или мандарина связан с детскими воспоминаниями Б. Пастернака о праздновании Нового года. Таким образом, в отношении ситуации восприятия запаха (далее ВЗ) главным становится внесение в нее личностных смыслов, в отличие от жизненно

важных для человека систем зрения и слуха, когда первоочередными являются реальные проявления признаков объекта восприятия.

И. Г. Рузин приводит классификацию модусов перцепции, где фигурирует модус «вкус/запах» и «только запах». Он же отмечает, что запах часто рассматривается в паре со вкусом [Рузин, 1994, с. 85]. Завершенной классификации запахов не существует: «существуют тысячи запахов, которые мы не можем описать из-за отсутствия обозначений» [Там же].

Особенно нехватка языковых единиц для выражения семантики обоняния ощущается в отношении предикатной лексики: с этим связан тот факт, что «в лингвистической литературе роль обонятельного восприятия в жизни человека считается малосущественной» [Гейко, 1999, с. 2]. При этом недостаток глагольной лексики ВЗ в русском языке дает толчок для новообразований [Демешкина, 2006, с. 27].

Большинство атрибутов запаха неэталонны и оценочны, «эмоционально окрашены» [Гейко, 1999, с. 2] (*смрадный, ароматный, душистый*); запах не имеет собственных градуальных атрибутов (т.е. возможны только максима и минима – очень сильный запах или еле уловимый запах). Восприятие запаха часто пассивно: за редким исключением от воспринимающего не зависит ситуация распространения запаха, он чувствует запах непроизвольно, а значит, преобладают пассивные синтаксические конструкции [Демешкина, 2000]. Запах наименее объектен среди других модусов перцепции, и объектом для него часто выступает источник запаха.

Все эти черты, присущие языковой репрезентации модуса перцепции «запах», реализуются в поэтических текстах Б. Пастернака, где запахи, несомненно, помогают формировать авторское, отличное от общепринятого, мировидение.

В 499 стихотворениях было выделено 103 высказывания, репрезентирующих ситуацию ВЗ.

Наиболее распространенная структурная схема предложений с общим значением запаха Vf + Ob/N4. Сирконстантами являются Loc – среда или место распространения запаха, Q – квалификатор запаха. Для описания ситуации ВЗ важное значение могут приобретать указания на исходный и конечный пункт движения запаха.

Наиболее частотные для поэзии Б. Пастернака типы предложений с семантикой ВЗ представлены двумя группами:

1. Двусоставные предложения. Воспринимающий субъект в таких конструкциях почти никогда не выражен, в качестве подлежащего он выступает, например, в следующих высказываниях: *Этот огненный **тюльпан** / Жадно нюхает толпа* (87); *Листы обнюхивают воздух, / По ним пробегает дрожь, / И ноздри хвойных загвоздок / Воспаляет неба дебои* (427).

Активный, действующий субъект ВЗ редко является объектом изображения в поэзии Б. Пастернака. Лирический герой чаще непроизвольно вбирает в себя запахи: субъект «вынужден воспринимать запах, поскольку он не может его не воспринимать, находясь в общем пространстве с предметом, издающим запах» [Демешкина, 2006, с. 26]. По этой причине в смысловой центр высказывания попадает именно источник запаха, который занимает позицию субъекта предложения: *Каналы пахнут затхлостью укладок* (162).

2. Односоставные предложения представлены следующими разновидностями:

- определенно-личные: *Не пью и **табаку не нюхаю*** (253);
- обобщенно-личные: *Теперь не **надышишься крепью густой*** (41);
- безличные: *И **мартom пахло на земле*** (187). Именному последнему типу односоставных предложений Б. Пастернак отдает предпочтение для выражения ситуации ВЗ. Основное средство выражения предикативного компонента – личный глагол в безличном употреблении (передача состояния окружающей среды), обязательно присутствует источник запаха.

Предикаты с семантикой ВЗ занимают центральное положение в формировании ситуации восприятия:

I. Ядро составляют базовые глаголы ВЗ [Моисеева, 1998]: это когнитивные глаголы (*почувствовать, ощутить запах, почуять*), активные (*понюхать, нюхать*) и дескриптивные (*пахнуть, издавать запах*). *Пахнуть* и образованные от него глаголы – самые частотные (36 словоупотреблений) и встречаются либо обособленно, либо в сочетании с существительным в творительном падеже. Следует отметить, что этот глагол употребляется в самых разных формах и видах, которые передают оттенки значения (*запах, запахло* – семантика начала действия; *пахнуло, пахнёт* – одномоментность. Четыре раза встретился глагол *нюхать (обнюхать)*, один раз – глагол *чуять*).

II. Глаголы других лексико-семантических групп: *лить (запах/аромат); наполнять; обдавать; оботкать; обволакивать (запахом); саднить; дышать; благоухать; разбрасывать (аромат); разить; крепчать; вдыхать, передавать (запах); впивать; ударять в нос; веять*.

При олицетворении запаха ситуация ВЗ может передаваться с помощью глаголов движения: *И по водопроводной сети / Взбирался кверху тот пустой, / Сосущий клеток лихолетья, / Тот, жженный на огне газеты, / Смерд лавра и китайских сой* (187); *Вдруг дух сырой прогорклости / По платью пробежал* (56).

Таким образом, Б. Пастернак всю гамму глаголов ВЗ и восполняет их недостаток окказиональными единицами.

III. Периферия представлена краткими прилагательными – *земля душиста и крепка*.

Субъект ВЗ почти всегда имплицирован (внимание акцентируется на качестве запаха), поэтому лирическое «я» не выражено на синтаксическом уровне. 1 раз встретилось местоимение «меня»: *А ночь войдет в мой мезонин / И, высунувшись в сени, / Меня наполнит, как кувшин / Водой и сиренью* (235). Субъект оформлен в случае, когда им является не лирический герой, а кто-то

другой, и выражен существительным в именительном падеже с собирательным значением: *Жадно нюхает толпа* (87).

Субъектом активного ВЗ может стать как одушевленное: *И пол обнюхает лисица* (378), так и неодушевленное лицо. В следующем контексте представлено активное и пассивное восприятие одновременно: *Он чувствует, он вливает дух / Солдатских бунтов и зарниц* (79) (в контексте местоимение *он* замещает существительное *воздух*).

Частая формальная невыраженность субъекта объясняется, прежде всего, спецификой модуса перцепции «запах» (его пассивностью). Однако в художественном тексте субъект восприятия в широком смысле (тот, с чьей позиции ведется повествование, т.е. автор), никуда не исчезает. Стихотворения, особенно ранние, представляют собой некий поток сознания героя, показывают окружающий мир, среду с его субъективной точки зрения, например, в стихотворении «Чудо» (281): *И так углубился Он в мысли свои, / Что поле в уныньи запахло полынью*. В данном контексте отражена тесная взаимосвязь состояния природы и психологического состояния Иисуса Христа, в чьем восприятии поле *запахло в уныньи* (запах непосредственно связан со сферой эмоций; реальная и ментальная сферы переплетаются). Именно Иисус является пассивным субъектом ВЗ (что выражается не только на семантическом, но и на формальном уровне: местоимение *он* находится в этом же сложном предложении).

Объект – один из конституирующих элементов пропозиции ВЗ. Лексический портрет объекта ВЗ представлен словами с прямым и переносным значением (второе искусно используется автором как яркое художественное выразительное средство для создания перцептивной метафоры). Объект в структуре высказываний с семантикой ВЗ можно понимать двояко. С одной стороны, это – источник запаха, шире – это сам запах (и его контекстуальные синонимы – *аромат*, *дух* и т.д.).

Источники запахов в предложении могут выполнять функции подлежащего и дополнения. Подлежащим выступают лексемы:

- 1) с прямым значением: *сирень, пыль, бурьян, табак, навоз, июльский воздух, липы, воздух болот, десяток роз, кора баркасов*;
- 2) с переносным значением: *горизонт; прописи дворян; каналы; всё – лета и лица, мысли, каждый случай; деревья и дома; ночь; поколение; родина; поле; чердаки, облака, ненастье*.

Источник-«дополнение» является частью двух типов конструкций:

- 1) «управляющий глагол (чаще *пахнуть*) + зависимое слово в тв. п.»: *крапивой, кровлей, тленьем, страхом; выпиской из тысячи больниц; парами иода; огурцами* и т.д.;
- 2) «управляющий глагол (чаще *пахнуть*) + зависимое слово в род. п.» (так называемые генитивные конструкции): *запах гроз и кладов; сонных лекарств; озона, змей и розмарина; рогожи; запах мокрых центифолий* и т.д.

Л. В. Кнорина отмечает: «Концентрация образов в поэзии Пастернака во многом обязана обильному употреблению генитивных сравнений. Раскрытие механизма построения этих сравнений, выделение типов сравнений в зависимости от осмысления опорного – и соответственно роли зависимого – представляется существенным для анализа образного мира Пастернака. Анализ употребления генитивных сравнений интересен и с точки зрения периодизации творчества поэта. Ранний период характеризуется употреблением традиционных образов. На период второй редакции ранних сборников приходится пик собственно предметных изобразительных сравнений. Для позднего периода употребление генитивных сравнений менее характерно, развёрнутые сравнения в стихах после 1936 г. не встречаются» [Кнорина, эл. ресурс].

Лексема *запах*, указывающая на «свойство предметов, веществ действовать на обоняние» [МАС, т. 1, с. 554], встретилась 14 раз. Синонимы лексемы *запах*: *аромат* (чаще приятный запах) и *дух* (просторечная форма). Отглагольное

существительное *дыхание* является контекстуальным синонимом лексемы *запах*, имея незначительные отличия в оттенках семантики. Одно можно без ущерба для смысла высказывания одно заменить другим: *В стихи б я внес **дыханье роз**, / Дыханье мяты, / Луга, осоку, сенокос, / Грозы раскаты* (287).

Объект-источник может быть представлен как одушевленная субстанция: *С земли **гелиотрон** / Передает свой **запах** / Рассолу флотских роб, / Развешанных на трапах* (224); таким образом запах предстает как самостоятельное явление, даже предмет (так как реализуется в предложении с глаголом физического действия *передавать*).

Из вышеприведенных примеров ясно, что понятие объекта-источника запаха тесно связано с понятием **квалификатора** (запах *чего* и запах *какой* – иногда это взаимозаменяемые вопросы). Ср.: *запах фиалки; пахнет фиалкой; фиалка пахнет*. Поэтому для разграничения этих двух понятий следует признать квалификатором согласованные определения (запах *какой*). Так, в словосочетании *бессонный запах метиол* лексема *бессонный* – квалификатор, *метиол* – объект ВЗ.

Квалификатор ВЗ иногда восстанавливается из контекста: *Гуляющие в летних шляпах / Вдыхают, кто бы ни прошел, / **Непостижимый** этот запах, / **Доступный** пониманью пчел* (298) (речь идет о запахе лип, на что указывает местоимение *этот*, то есть источник запаха восстанавливается из контекста). Словосочетание *доступный пониманью пчел* также можно рассматривать в качестве сложного развернутого квалификатора, выраженного придаточным определительным и вносящего информацию о дополнительном свойстве запаха – *быть понятым*.

Прилагательные способны выступать в качестве определения к существительным или оформлять отдельную пропозицию [Шмелева, 1988]: *пахучий, душистый (душиста), смолистый, сосновый*.

Особого рассмотрения требуют лексемы *аромат, смрад и вонь*: квалификатор присутствует здесь как бы внутрисловно, т.к. просматриваются

оценочные коннотации «приятный» и «неприятный» соответственно, закрепленные в толковых словарях: *аромат* – «приятный запах, благоухание» [МАС, т. 1, с. 45]; *смрад* – «отвратительный запах, зловоние» [МАС, т. 4, с. 159] (по 4 словоупотребления), *вонь* – «дурной запах» [МАС, т. 1, с. 209]. При этих существительных может присутствовать источник запаха и даже дополнительный квалификатор, например: *Всё очищает аромат, / Который льет без всякой связи / Десяток роз в стеклянной вазе* (317); *Но вот приходят дни цветенья, / И липы в поясе оград / Разбрасывают вместе с тенью / Неотразимый аромат* (298). В последнем контексте недостаточность глагола диктует структуру ситуации ВЗ, которая показывает метафорический контролируемый процесс распространения запаха. Для усиления одоративной (*odor* – «запах», «аромат») семантики используется эмоционально-оценочный квалификатор *неотразимый*.

В предложении *К дохлой / Пробке / Присохла / Вонь* лексемы *дохлой* и *вонь* вступают в отношения усиления признака «плохо пахнущий» (432). «Неприятные» запахи в текстах Б. Пастернака связаны с мертвой, разлагающейся материей. Это подтверждается и следующим примером.

Два раза *смрад* встречается в раннем варианте стихотворения «После дождя», 1915 г. (в поздней редакции *смрад* исчезает): *Крепчает небес разложившихся смрад, / Смрад сосен, и дерна, и теса, и тополя* (369). Отрицательная оценка высказывания подчеркивается в предшествующей строке *И вот все развенчано, смыто и поправлено*. Лексемы *разложившихся*, *смрад* перекликаются с последующей строфой: *Стекает тускнеющий блеск – и залечь / Плетется по трупам каштанов растоптанных*.

Указания на среду и исходный пункт распространения запаха уточняют специфику ситуации ВЗ: *У сада пахнет из усыхающего рта* (37–39); *Так по ночам табак / В грядках благоухает* (224); *И мартом пахло на земле* (187).

Непредикативный способ представлен меньшим количеством примеров. Возможные средства его выражения:

– причастия, деепричастия: *запахший, пропахший, оботкав, дыша*. Например: *Степной нечесаный растрепан, / Пропахший липой и травой, / Ботвой и запахом укропа, / Июльский воздух луговой* (294). Употребление причастного оборота становится важным вследствие его «глагольной» способности присоединить широкий спектр распространяющих единиц и способности «прилагательного» встать в ряд других однородных дополнений-квалификаторов (*июльский, луговой*). Это позволяет автору представить разнородные признаки описываемого объекта;

– прилагательные и существительные с семантикой ВЗ: *Треск ветвей ни дать, ни взять / Сушек с запахом рогожи* (138–142.3);

– наречие: *Звезды благоуханно разохались*.

Многообразие запахов позволяет выразить сложное, сугубо индивидуально переживаемое чувство. Поэтому не представляется возможным составить универсальную классификацию запахов, в т.ч. запахов в поэзии. Выходом из данной ситуации может стать составление классификаций запахов для творчества отдельно взятого поэта или писателя, реализующих через одоронимы индивидуально-авторские смыслы. В нее будут входить не только высказывания с семантикой непосредственного восприятия запаха, но и фоновые высказывания, которые можно рассматривать как косвенное и более сложное средство выражения ситуации восприятия. Фоновое высказывание включает маркер восприятия: с его помощью поэт стремится передать свое впечатление от окружающей действительности и поставить опорную точку, способную отослать читателя к той или иной ситуации восприятия. Некоторые маркеры ВЗ проходят лейтмотивом через все творчество Б. Пастернака. Свернутая пропозиция ВЗ содержится в маркерах, которые делятся на три тематические группы:

1. Растения: деревья – *сосны (сосновый, смола, смолистый, хвоистый); липы; сирень; смородина, малина, рябина*; цветы – *розы, черемуха, фиалка, ландыш; сад, лес*.

2. Явления природы: *дождь (ливень), гроза (предгрозье)*.
3. Другие маркеры: *ладан, мандарин, табак, пыль*.

Многие из этих слов маркируют сразу несколько типов восприятия. Рассмотрим некоторые примеры с маркером ВЗ *роза*:

Всё очищает аромат, / Который льет без всякой связи / Десяток роз в стеклянной вазе (317). Розы льют свой аромат – ситуация ВЗ здесь реализуется напрямую.

В стихи б я внес дыханье роз, / Дыханье мяты, / Луга, осоку, сенокос, / Грозы раскаты (287). Лексема *дыханье* может быть заменена на лексему *запах* без ущерба для основного смысла: соответственно, данном случае ситуация ВЗ также присутствует.

Что от треска колод, от бравады Ракочи, / От стекляшек в гостиной, от стекла и гостей / По пианино в огне пробежится и вскочит – / От розеток, костяшек, и роз, и костей. / И объявить, что не скакун, / Не шалый шепот гор, / Но эти розы на боку / Несут во весь опор (76). Ввиду частотности употребления лексемы *розы*, которая ассоциируется с конкретным запахом, возможна следующая интерпретация этого высказывания: розы издают очень сильный, резкий, вызывающий яркие воспоминания и ассоциации запах, увлекающий лирического героя куда-то, будто скачущая во весь опор лошадь.

Неполные (эллиптические) предложения также актуализируют обонятельную семантику, например: *В саду табак, на тротуаре / Толпа, в толпе гуденье пчел* (192).

Наличие такого большого количества прямых и косвенных способов выражения ситуации ВЗ говорит о ее значимости для поэзии Б. Пастернака. Следует отметить, что ситуация ВЗ может обслуживать и другие ситуации, например, связанные с ментальной сферой: *Каким-то сном несло оттуда* (191). Функции высказываний с семантикой ВЗ в процессе текстового и смыслового развертывания выявлены при анализе стихотворения «Жизнь» и сравнительном

анализе стихотворений «Ты в ветре, веткой пробуящем...», «Любка», «Ожившая фреска», «Липовая аллея» (см. прил. 2).

Выводы относительно способов репрезентации ситуации ВЗ в стихотворениях Б. Пастернака могут быть представлены следующим образом:

1. Наиболее продуктивными синтаксическими формами для выражения ситуации ВЗ могут считаться простое двусоставное и односоставное безличное предложения. Для модели ВЗ характерно наличие объекта ВЗ (в широком смысле – это непосредственно сам запах, в узком – источник запаха) и предиката: эти компоненты стоят на первом месте в иерархии обязательных компонентов ситуации ВЗ, далее следуют квалификатор (что свидетельствует о стремлении «развернуть» и дополнить образ), указание на исходный пункт и среду распространения запаха. Характерна формальная невыраженность субъекта восприятия.

2. В поэзии Б. Пастернака в полной мере компенсируется недостаток в языке предикатной лексики ВЗ: окказиональные сочетания, транспозиционные переносы и др. Эффективным способом представления ситуации ВЗ может считаться метафоризация. В стихотворениях Б. Пастернака используются многочисленные маркеры ВЗ.

3. Высказывания со значением ВЗ и организуемые ими поэтические тексты часто строятся по следующему «сценарию»: реальный запах – воображение / эмоции / воспоминания / ассоциации – размышление / рефлексия / отсылка к внутреннему состоянию лирического героя. Таким образом, с помощью упоминания о конкретном запахе («очень часто образ у него [Пастернака] возникает из реального чувственного ощущения» [Альфонсов, 1990, с. 66]), поэт уводит читателя из реальности в ментальные сферы, и это одна из главных функций высказываний с одоративной семантики в его лирике.

4. Помимо запахов, стихотворения поэта насыщены и другими проявлениями чувственного восприятия, которые встречаются в рамках одного

высказывания и совместно усиливают его идейно-эстетический эффект. Языковые единицы с семантикой запаха входят в состав синестетических сочетаний.

2.6 Языковые средства выражения семантики вкусового восприятия

Роль системы вкусовых ощущений в жизни человека считается традиционно незначительной [Макарова, 2007, с. 3], вкус ставится на последнее место в иерархии сенсорных модальностей. На это, по мнению исследователей, указывает, в частности, малое количество лексических единиц, обслуживающих данную систему восприятия [Лещинская, 2008, с. 15]. Традиционно вербализация вкусовых ощущений связана с узкой сферой – гастрономией. Этот факт также обуславливает наименьшую разработанность лексического блока «вкус» по сравнению с иными типами восприятия: «для своего описания вкус имеет намного меньше слов, чем другие модусы перцепции» [Рузин, 1994, с. 84]. Однако вкусовые характеристики давно и прочно закрепились в русском языке за самыми разными фрагментами действительности, в том числе абстрактными понятиями (ср. устойчивые словосочетания *сладкий сон*, *сладкая мука*, *горький опыт*, *горе горькое* и т.п.). Словарный состав «блока» со значением «вкус» включает в основном прилагательные и существительные, содержащие конкретную вкусовую характеристику. Например, прилагательные вкусового ощущения (*соленый*, *кислый*, *горький*, *острый* и т.д.) подробно описаны в диссертации К. М. Герасимовой [1986]. Вопрос об «эталонности» вкуса и использовании для его репрезентации существительного в форме «родительного качества» рассматривается в работе И. Г. Рузина [1994].

Среди исследований, связанных с репрезентацией семантики вкуса в русской языковой картине мира (в том числе в сравнительном ключе), выделяется ряд работ по «вкусовой» метафоре [Попрядухина, 2009; Бойчук, 2012; Гарбуйо,

2013]. Лексико-семантические аспекты понятия «вкус» описаны в работах М. В. Пименовой, В. П. Сидельниковой, О. Г. Лещинской. В рамках когнитивного направления «вкус» рассматривается как концепт [Матвеева, 2005] или фрейм [Макарова, 2007].

Вкус имеет принципиальные отличия от других модусов перцепции прежде всего в том, что у него фактически отсутствуют предикаты с лексическим значением восприятия вкуса (далее ВВ). Поэтому процесс ВВ обозначается единицами с общим значением чувственного восприятия: *чувствовать вкус, ощущать вкус* [Макарова, 2007, с. 86]. На это обращает внимание и Т. С. Борейко: «У ситуации вкусового восприятия отсутствуют собственно предикатные лексемы, процесс вкусового восприятия оформляется за счёт следующей предикатной лексики: *иметь вкус, ощущать вкус, чувствовать вкус чего-либо*» [Борейко, 2006, с. 34].

О. В. Макарова упоминает о специфике реализации вкусовой семантики в художественном тексте: в нем «характеристика источника вкуса представлена имплицитно, при этом эмотивно-оценочная и эстетическая функции реализуются посредством выявления ассоциативных связей, пресуппозиций, экспликацией смысла различных компонентов пропозиции вкусового восприятия» [Макарова, 2007, с. 7]. Тот же автор сообщает, что «сфера вкуса является основой для разнообразных пересечений: вкусовой и зрительной, обонятельной, осязательной, тактильной подсистем восприятия» [Там же], соответственно, вкусовая лексика должна легко входить в состав синестетических сочетаний.

Следует добавить, что специфика модуса перцепции «вкус» заключается еще и в том, что вкусовые ощущения возникают у субъекта под действием воспоминаний, ассоциаций, то есть теснейшим образом связаны с мышлением индивида: *По захладелости на вкус / Напоминая рислинг* (95). Неразрывная связь вкусовых ощущений со сферой эмоций и эмоциональной оценки отмечается, например, в вышеупомянутых работах К. М. Герасимовой и О. В. Макаровой.

Предикаты вкусового восприятия типа *вкусный* названы Н. Д. Арутюновой «предикатами сенсорной оценки», которые «не могут быть определены иначе, как каузально» [Арутюнова, 1999, с. 141–142].

Одним из сложных вопросов в процессе выявления из контекста языковых единиц со значением «вкуса» становится семантическое «слияние» вкуса и запаха (например, *пряный*). Это взаимодействие в лингвистике получило название *полиmodalность* – объективное соотнесение объекта с несколькими модусами восприятия [Рузин, 1994, с. 94]. «Когда человек обоняет что-либо или ощущает что-либо на вкус, он воспринимает не весь объект в его полноте, а лишь какой-то один его аспект, одну характеристику» [Урысон, 1998, с. 6].

Вкус тесно связан с ТВ: эти два типа восприятия являются контактными: и вкус, и осязание требуют непосредственного контакта с объектом [Борейко, 2006, с. 101]. Таким образом, вкусовыми могут быть названы глаголы *пить, есть, вкушать, отведывать* и т.п.

Следует отметить, что спаянность значений обнаруживается и в лексемах, сочетающих значения цвета и вкуса: это «эталонные» прилагательные типа *лимонный, имбирный, клубничный*: *Верст на сто путь на запад занят / Клубничной пеной, и янтарь / Той пены за собою тянет / Глубокой ложкой вал винта* (446).

По качеству вкус предстает в четырех вариациях: кислый, соленый, горький и сладкий. «Остальные вкусовые ощущения представляют собой комбинацию этих качеств, в которых в некоторых случаях примешиваются ощущения не вкусового порядка» [Борейко, 2006, с. 18].

Вкус (по сравнению с другими типами восприятия) представлен в творчестве Б. Пастернака наименее полно и ярко, но без осмысления «вкусовой составляющей» описание особенностей вербализации чувственного восприятия в его поэзии не может быть завершенным. Закономерным представляется тот факт, что в 499 стихотворениях Б. Пастернака встретилось лишь 54 высказывания ВВ.

Выскажем предположение, что наличие вкусовых характеристик (особенно в тех случаях, когда репрезентация названных ощущений не связана с гастрономической темой) напрямую связано с авторским замыслом и играет особую роль в создании поэтических образов. В связи с этим ключевым вопросом становится разграничение узуальных и индивидуально-авторских словоупотреблений, а также поиск «контекстных наращений».

Основными компонентами ситуации ВВ являются субъект, объект и предикат (объект чаще всего представляет собой источник вкусовых ощущений), таким образом, наиболее распространенная схема предложений ВВ – Vf + S/N1 + Ob/N4; дополнительными компонентами становятся квалификатор Q, место распространения вкуса L, временная характеристика действия T.

В поэзии Б. Пастернака встретилось лишь три глагола с семантикой ВВ, причем два из них являются однокоренными существительному *соль* и употребляются в рамках одного произведения «Наброски к фантазии «Поэма о ближнем» (февраль 1917 г.):

1. *Засолить* – глагол активного целенаправленного действия, имеет значение «заготовить впрок, положив в соленый раствор, пропитав солью; посолить» [МАС, т. 1, с. 574]: <...> *Служит им скорбью настольной, / Справочником и с тем / Жизнь засолила больно / Тело моих поэм?* (432). Субъект перцептивного действия – абстрактное существительное *жизнь*, объект ВВ – «поэмы». Высказывание метафорическим образом осмысляет судьбу творческих деяний писателя, которые олицетворяются (*тело моих поэм*). Контекстуальное значение глагола отличается от узуального и не поддается однозначной трактовке; можно предположить, что *засолить* употребляется в значении «забальзамирывать», «остановить жизнь» (в таком случае происходит авторское отступление от основной семантики глагола), т.е. в значении «не дать поэмам увидеть свет». Квалификатор действия – наречие *больно* – усиливает трагическую интонацию высказывания.

2. *Солонеть* – «становиться соленым или более соленым» (толкование слова не представлено в МАС, значение из Нового толково-словообразовательного словаря русского языка под ред. Т. Ф. Ефремовой [2000]), глагол, обозначающий непроизвольный процесс приобретения вкусовых свойств: *В топке / Индига / Солонет огонь* (432). *Огонь* приобретает дополнительный перцептивный признак (в реальности огонь не может приобретать вкус чего-либо) – *соленый*, что снова свидетельствует о метафоризации.

3. *Горчить* – «иметь горьковатый вкус» [МАС, т. 1, с. 337]: глагол, представляющий иной вид отношения к вкусовому качеству – не приобретать, а, напротив, отдавать признак: *Зеркальная все б, казалось, нахлынь / Непотным льдом облила, / Чтоб сук не горчил и сирень не нахла, – / Гипноза залить не могла* (54).

Отдельную группу предикатов составляют глаголы действия и движения, которые в сочетании с существительными, содержащими сему «вкус», отражают пропозицию ВВ:

– *пить*: употребляются в сочетании со словами группы «горький»: *Разве и я / Горечи великолений, / В чаши края / Сердцем впиваясь, не пил?* (432); *Где пьют, как воду, горький бром / Полубессонниц, полудрем* (213).

В стихотворении «Пир» словосочетание *пью горечь* анафорически повторяется 3 раза в пределах одной строфы, формируя кольцевую композицию: *Пью горечь тубероз, небес осенних горечь / И в них твоих измен горящую струю. / Пью горечь вечеров, ночей и людных сборищ, / Рыдающей строфы сырую горечь пью* (12). Источники вкуса представлены исключительно метафорически. *Горечь* перемежается с проявлениями ТВ – *сыростью, рыданиями*. Таким образом, создается печальная интонация стихотворения.

Глагол *питься* встречается в стихотворении «Станция» («Уральские стихи»), где одна строка повторяется два раза (происходит усиление значения): *Будто всем, что видит глаз, / До крапивы подзаборной, / Перед тем за миг пилась / Сладость радуги нагорной* (179);

– *есть*: *Как же хочешь ты, чтоб я был весел, / С чем бы стал ты **есть** земную **соль**?* (23). Значение ВВ не выражено (игра слов способствует переосмыслению фразеологизма *соль земли*);

– *вносить (вкус)*: *Незванная, **она внесла**, во-первых, / **Во все, что случилось, вкус больших начал*** (212). Из контекста ясно, что субъект активного действия – жизнь (*незванная, она*), лексема *вкус* употребляется в переносном смысле;

– *идти*: ***И в горечи, спорившей с горечью моря, / Он шел с небольшою толпой облаков*** (275). Горький вкус отражает настроение и внутреннее состояние героя (Иисуса Христа); этот факт находит подтверждение в начале стихотворения: *Он шел из Вифании в Ерусалим, / Заранее **грустью** предчувствий **томим***. Печальная атмосфера также дополняется в этом стихотворении запахами: *И так углубился он в мысли свои, / Что поле **в уныньи** **запахло** **полынью***. Полынь выступает для русского языка эталоном горького вкуса [Рузин, 1994], что отражается и в словаре: *горький* – «имеющий особый неприятный едкий вкус (вкус хины, полыни)» [МАС, т. 1, с. 337]. Таким образом, реализуется вторичное значение слова *горечь* – «3. тяжелое чувство, вызываемое бедой, несчастьем, неудачей, обидой и т.п.» [МАС, т. 1, с. 334].

Б. Пастернаком используется еще один способ выражения ситуации ВВ: предикативный компонент выражен прилагательным группы «сладкий – горький» в сравнительной степени: *И воздух **делается горше** / От гари, легкой на откос* (321); *Жизни ль мне **хотелось слаще**?* (460).

Периферия группы предикатов представлена краткими формами прилагательных, входящих в конструкции с предикатом-качественной характеристикой: *Последней раковине дорог / Сердечный шелест, капля сна, / Которой **мука солона**, / Ее сковавшая* (106); *Уже за версту, / В капиллярах **ненастья и вереска** / **Густ и солон тобою туман*** (177). Возможно употребление краткого прилагательного в сочетании с глаголом *быть*: *Да **будет** так же **сладок** /*

И нерушим твой сон (474), однако устойчивость выражения, в состав которого входит лексема *сладкий*, лишает контекст значения ВВ.

Субъект ВВ может быть выражен эксплицитно и имплицитно. Номинации субъектов ВВ немногочисленны, так как акцент делается на качестве вкуса или специфике его восприятия. Такой субъект манифестируется в речи лексемами, которые обозначают одушевлённое существо. В поэзии Б. Пастернака он репрезентируется с помощью обозначения воспринимающего лица (местоимения *я, он, она*, существительные): *Я – / Плодовая падаль, отдавшая саду / Все счета по службе, всю сладость и яды* (41). Определенно-личные предложения позволяют восстановить форму субъекта из контекста: *Пью горечь тубероз* (12). Соматизмы (для ВВ это *губы, язык, рот*) для формального выражения субъекта в высказывании не используются.

Объект вкуса, также как и объект запаха, понимается двояко: с одной стороны, это источник вкуса, с другой – сам вкус (и его контекстуальный синоним *привкус*, имеющий свои оттенки в значении).

Источники вкуса широко представлены в языке, так как объектом вкуса может стать любое явление, факт объективной действительности [Макарова, 2007]. Источник вкуса в поэзии Б. Пастернака может быть представлен:

1) прямыми номинациями: *губы* человека (*Горьких губ изгиб целуя* (89)) и не человека (*На сфинксовых губах – соленый вкус / Туманностей* (104)), *цукат*, *рислинг* (сорт винограда), *приправы*);

2) косвенными: *мУка сна; янтарь; синева; капля свинца; туман; пряники подушек; терпенье смолы; бром полубессонниц, полудрем; тайга; воздух; осенние небеса, измены, вечера, ночи, людские сборища, строфа; радуга; большие начала; роковой час; море; эфир...*

Слово *вкус* само по себе указывает лишь на ощущение, безотносительно к его характеру, силе, источнику, и поэтому требует при необходимости идентификации вкуса, конкретизации в виде различных определителей

(субстантивных, адъективных, адverbialных и др.), без которых восприятие становится неинформативным [Макарова, 2007, с. 12]. Лексема *вкус* употребляется Б. Пастернаком 3 раза и распространяется существительными и прилагательными: *вкус больших начал; соленый вкус туманностей; по захладелости на вкус*. Слово *привкус* почти тождественно по значению *вкусу*, но имеет новый компонент значения – «дополнительный, посторонний вкус» [МАС, т. 3, с. 396]. В стихотворениях Б. Пастернака данная лексема встретила 2 раза в сочетании с определителями: *приторный привкус эфира; воздух с привкусом просфор и вешнего угара*.

Квалификатор может характеризовать качественную составляющую вкуса (тогда он выражен прилагательным: *соленый, приторный*) либо действие, которое совершается в связи с ВВ, например: *засолила больно*.

Место распространения вкуса, временная характеристика действия и каузатив – компоненты, встречающиеся редко: ***В топке** / Индига / Солонеев огонь* (432); ***Перед тем за миг** пила / Сладость радуги нагорной* (179); *И воздух делается горше / **От гари**, легшей на откос* (321).

Непредикативный способ представления ситуации ВВ выражается существительными, прилагательными, причастиями и деепричастиями.

Среди существительных употребляются две лексемы, которые отражают конкретный тип вкуса: *горечь* (8 словоупотреблений) и *сладость* (3 словоупотребления).

Косвенным образом отсылают нас к семантике вкуса наименования продуктов питания и напитков, обладающих своеобразным вкусом. Например, только в одном стихотворении «Вакханалия» встречается 6 таких номинаций. В поэзии Б. Пастернака наиболее разнообразно представлена группа наименований пищевых продуктов (*зелень, шашлык, оладьи, молоко, лимон, икра* и т.д.); напитки (*ром, грог, вино, какао, чай* и т.д.), а также некоторые другие слова (*мята, полынь*).

Анализируя «вкусовой словарь» Б. Пастернака, можно выделить ряд «любимых» вкусовых характеристик. Наиболее частотной является антонимическая пара *горький* – *сладкий* (18 и 9 словоупотреблений соответственно, включая глаголы, существительные и прилагательные), далее идут *соленый* (8), *терпкий* (5), *острый* (1). Из вкусовых прилагательных, образованных от названий пищевых продуктов, присутствуют *мятный* (2) и *медовый* (1). «Отсутствие» яркого проявления вкуса фиксируется лексемой *пресный* (1), перенасыщенность – *приторный* (1). Особые вкусовые ощущения выражаются сравнительными конструкциями: *По захладелости на вкус / Напоминая рислинг* (95); *Есть дом, где хлеб как лебеда* (213).

В русском языке вкусовые характеристики в зависимости от контекста регулярно получают положительную или отрицательную оценку. В поэзии Б. Пастернака выявить оценочную составляющую вкуса практически невозможно. Единственное вкусовое качество, приобретающее благодаря контексту традиционные отрицательные коннотации, – *горький* («имеющий особый неприятный едкий вкус» [МАС, т. 1, с. 337]) / *горечь*, например: *Смягчи последней лаской женскою / Мне горечь рокового часа* (275); *Пью горечь тубероз, небес осенних горечь / И в них твоих измен горящую струю. Пью горечь вечеров, ночей и людных сборищ, / Рыдающей строфы сырую горечь пью* (12). Регулярное упоминание горького вкуса в ранних стихотворениях усиливает чрезвычайно эмоциональную, где-то надрывную, тональность произведений первого периода творчества Б. Пастернака. Семантика *горького* способна ярче всех других вкусов передавать эмоции и психическое состояние человека (лексема имеет переносное значение, обозначенное в словаре как «исполненный тягот, невзгод, горя; тяжелый, горестный» [Там же]). О. В. Макарова в этой связи отмечает, что неприятный вкус по силе воздействия на субъекта интенсивнее приятного [Макарова, 2007, с. 16].

Прилагательное *горький* употребляется 4 раза. Лексема определяет следующие реалии: *губы; бром полубессонниц, полудрем; воздух; тополевая почка*. Есть указание на источник появления горького вкуса: в одном из высказываний данный признак возникает *от гари*.

В русской ЯКМ отрицательной оценке подвергается не только *горький*, но и *кислый* вкус, однако в текстах Б. Пастернака слово *кислый* не встречается (за исключением существительных *кислица* и *лимон*, отсылающих к соответствующему вкусу лишь косвенно).

Сладкий вкус традиционно имеет положительную оценку и в словарях определяется как *приятный* («имеющий приятный вкус, свойственный сахару, меду и т.п. [МАС, т. 4, с. 130–131]). В поэтических произведениях Б. Пастернака в результате контекстных наращений лексема *сладкий* приобретает противоположное значение: *Я – / Плодовая падаль, отдавшая саду / Все счета по службе, всю сладость и яды* (41) или *В этой зловещей сладкой тайге* (241). Одной из причин «сдвига» в значении становится синтаксическая позиция: соположение с лексемой *яд* и включение в словосочетание с лексемой *зловещий*. Прилагательное *сладкий* встретилось 5 раз. *Сладким* называется *горох*, в переносном смысле – *шапки изобилья, тайга, сон, жизнь*. *Сладкий сон* и *сладкая жизнь* – фразеологизмы, обозначающие спокойный, крепкий сон и хорошую, легкую жизнь соответственно. *Горький* также встречается в составе фразеологических единиц: *Зима, на кухне пенье Петьки, / Метели, вымерзшая клеть / Нам могут хуже горькой редьки / В конце концов осточертеть* (240).

Терпкий («вызывающий вяжущее ощущение во рту, имеющий вяжущий вкус» [МАС, т. 4, с. 359]) также насчитывает 5 словоупотреблений. *Терпкими* явления и предметы выступают лишь в переносном смысле: *терпкой божьей гуце, в терпком янтаре, терпкой синевой, терпкой каплей густого свинца, о терпком терпеньи смолы*. Данный признак обнаруживает тесную связь со сферой памяти и ассоциируется у лирического героя с рекой; вкус стоит в ряду

вспомнившихся людей, событий: *Ирпень это память о людях и лете, <...> О белой вербене, о терпком терпении / Смолы* (194).

Лексема *соленый* встретилась 4 раза. Традиционной представляется ассоциативная связь соленого вкуса с морской водой (ранее уже отмечалось особое место водных образов в поэзии Б. Пастернака). Так, в стихотворении «Матрос в Москве» соленый вкус сопровождает образ матроса: *За ним шаталось, якорь с цепью / Ища в дыре, / Соленое великолепье / Бортов и рей* (181).

Вкусный – «приятный на вкус» [МАС, т. 1, с. 182]: прилагательное, которое характеризует образ тайги: *Этого бора вкусный цукат / К шапок разбору рвут нарасхват* (241).

Таким образом, прилагательные с семантикой вкуса могут выступать в качестве определений к нематериальным субстанциям, природным явлениям, временным отрезкам, эмоциям. Соотношение реализации прямых и переносных значений лексических единиц с семантикой вкуса свидетельствует о преобладании метафорического способа репрезентации.

Развивая мысль о том, что вербализация вкусовых ощущений напрямую связана с авторским замыслом, рассмотрим функциональную нагрузку исследуемых языковых единиц в рамках целостного поэтического произведения:

– философское осмысление действительности: *Незванная, она [жизнь] внесла, во-первых, / Во все, что стало, вкус больших начал <...>* (212);

– описание весны, природных явлений: *И шествие обходит двор / По краю тротуара, / И вносит с улицы в притвор / Весну, весенний разговор / И воздух с привкусом просфор / И вешнего угара* (264);

– размышления о творчестве: *Я креплюсь на пере у творца / Терпкой каплей густого свинца* (151);

– описание эмоционального состояния человека, межличностных отношений: *Пью горечь тубероз, небес осенних горечь / И в них твоих измен горящую струю* (12); *Думал, – Трои б век ей, / Горьких губ изгиб целуя* (89).

Высказывания с семантикой ВВ не выполняют в полной мере смыслообразующую функцию в поэтическом тексте, «вкус» скорее вносит дополнительные оттенки значения в ситуации и образы. При этом значимость вкусовой семантики для поэтического творчества Б. Пастернака не может быть переоценена.

Результаты исследования языковых единиц с семантикой вкуса в поэзии Б. Пастернака могут быть представлены следующим образом:

1. Количество лексических единиц с семантикой вкуса и разнообразие способов представления ситуации ВВ в поэзии Б. Пастернака в сравнении с другими сенсорными системами показывает, что в авторском сознании восприятие вкуса значительно уступает зрению, слуху, обонянию и осязанию.

2. Ситуация ВВ редко представлена как процесс: эффективным (основным) для ее вербализации становится непредикативный способ. Субъект ВВ обычно имплицирован, объектом восприятия выступает источник вкуса (реальный/ирреальный). Одним из основных компонентов, содержащих вкусовую семантику, является квалификатор.

3. Несмотря на то что ситуация вкусового восприятия чрезвычайно субъективна по своей сути (фактически любой вкус воспринимается человеком как приятный или неприятный), оценка вкуса в стихотворениях Б. Пастернака практически не выражена (исключением являются отдельные примеры, включающие лексемы *горький* и *сладкий*). Этим подтверждается тезис О. В. Макаровой о том, что оценка источников вкуса в художественной литературе, как правило, представлена в имплицитной форме [Макарова, 2004].

4. Количество высказываний, репрезентирующих ситуацию ВВ, в поздних стихотворениях (написанных с сер. 1930-х гг.), значительно уменьшается – встречаются лишь в 11 стихотворениях. Это объясняется незначительной ролью вкусовых ощущений при описании объективной реальности.

Выводы

В поэзии Б. Пастернака представлены все пять типов восприятия: выстраивается иерархия сенсорных модальностей, лидирующее положение в которой по количеству соответствующих высказываний занимает зрение, далее следуют слух, осязание, обоняние и, наконец, вкус.

1. «Классическая» пропозиция восприятия (общая для всех типов восприятия), трехактантная – в ней присутствуют предикат, субъект, объект: «кто-то воспринимает что-то». Однако не всегда этот факт находит отражение на формальном уровне, что является значимым с точки зрения выполнения определенной авторской задачи: любой из основных или дополнительных компонентов может быть опущен для расстановки тех или иных смысловых акцентов в высказывании. Отмечается синкретизм элементов пропозиции: значений объекта и субъекта, объекта и квалификатора.

2. Ситуация чувственного восприятия предполагает наличие субъекта восприятия, даже если он не выражен на речевом уровне. В высказывании субъект восприятия может присутствовать в виде личного местоимения (*я вижу; мне надо видеть* и т.д.), восстанавливаться из контекста (в определенно-личном, неполном предложении). Субъект обозначен в предложениях, репрезентирующих ситуацию перцептивного действия и воздействия (часто тактильного); присутствует при базовых глаголах восприятия: *слушать, смотреть, нюхать* и т.д.

Понятия «субъект восприятия» и «субъект предложения» («как и объект восприятия» и «объект предложения») не всегда совпадают. В некоторых контекстах различимы субъект восприятия (пассивный) и субъект перцептивного действия (активный). В предложении они могут находиться в позиции как подлежащего, так и дополнения.

Наличие субъекта восприятия свойственно ситуации ЗВ, ТВ и собственно СВ, тогда как для ситуации звучания и восприятия запаха более существенным является наличие объекта.

3. «Простой» объект восприятия выражен одним словом или словосочетанием. «Сложный» объект при базовых глаголах ЗВ или СВ, выполняющих предикативную функцию, вводится в виде придаточного предложения. В ситуации СВ или звучания человеческой речи в качестве объекта может выступать косвенная речь. Наконец, в редких случаях «объект» представляет собой отдельное предложение, следующее за тем, в котором есть указание на него. В объектно ориентированных конструкциях внимание читателя фокусируется на объекте восприятия, его состоянии, качестве и т.д.

4. Для выражения предикативного компонента используются базовые глаголы восприятия, глаголы других лексико-семантических групп и – реже – краткие причастия и прилагательные, категория состояния, наречие. Предикативный способ является наиболее продуктивным для репрезентации ситуации всех типов восприятия, за исключением цвета, света и вкуса – для них типичен непредикативный способ. Это связано с тем, что перечисленные категории представлены в языке скорее как качества предметов и явлений и выражены, преимущественно, прилагательными. Использование прилагательных свидетельствует о широких возможностях перцептивной семантики участвовать в характеристике предметов (пропозиция «характеризации»).

В рамках одного высказывания нередко сочетаются предикативный и непредикативный способы представления ситуации восприятия. Такой комбинированный способ используется в случае развернутого описания ситуации восприятия (часто в отношении СВ).

Преобладание в высказываниях предикативного способа подтверждает тезис И. И. Ковтуновой о «повышенной предикативности» поэтической речи. Известна и такая черта лирики Б. Пастернака, как внимание к деталям – это, в том

числе, обуславливает большое количество предикативных конструкций, которые подробно описывают, уточняют отношения между явлениями, связывают их.

5. В поэзии Б. Пастернака ситуация чувственного восприятия нередко предстает усложненной. Это, в первую очередь, достигается внутрипропозитивными средствами (за счет сирконстантов). Среди дополнительных компонентов ситуации ЗВ чаще всего используется локатив: объекты окружающего мира характеризуются смотрящим относительно их местоположения в пространстве. Для остальных типов восприятия наибольшее значение приобретает квалификатор: характеристика объектов в наивысшей степени индивидуальна и содержит авторскую оценку (*неотразимый запах*). Наибольшее разнообразие сирконстантов насчитывает ситуация ТВ: орудие действия, локатив, каузатив, темпоратив.

Другой способ усложнения ситуации – представление нескольких ситуаций восприятия в одном высказывании (полипропозитивном) – свойствен языковой репрезентации ЗВ и СВ: придаточные части сложных предложений или осложняющих оборотов содержат развернутое описание объекта восприятия.

6. Анализ структурных особенностей предложений позволяет увидеть, как осуществляется смысловое развертывание текста. Например, детально и подробно ситуация описана в сложных предложениях, а отрывистость, мимолетность впечатлений передается с помощью ряда однословных. В связи с этим значимым является определение типа предложения, актуализирующего тот или иной вид отношений между языковыми единицами. В поэзии Б. Пастернака особое внимание на себя обращает наличие многочисленных эллиптических конструкций – в них задается взволнованный (эмоциональный) тон стихотворения.

Если говорить об отличительных способах представления того или иного типа восприятия, то ЗВ актуализируется сложными двусоставными предложениями, где придаточная часть представляет собой объект ЗВ (*вижу, как...; вижу, что...; вижу: ... и др.*). Прямая речь, обращение и императив

свидетельствуют о призыве к совместному восприятию, ведении диалога – эти модели используются для репрезентации ситуации собственно СВ. Номинативные предложения часто встречаются в связи с вербализацией ситуации звучания, для которой важна характеристика качества звука. Такие предложения тоже сообщают о неких событиях: в пропозитивных существительных содержится свернутая пропозиция восприятия. Их использование связано со смысловой насыщенностью, «сверхнагрузкой» слова в поэтической.

Семантика ТВ выражается в простых двусоставных предложениях. Исключение составляют описания состояния кого- или чего-либо, связанные с температурным воздействием (*жарко, холодно*): в таком случае продуктивным становится модель безличного предложения. Она же характерна для репрезентации ситуации ВЗ, которая представляет процесс восприятия как произвольный, неконтролируемый (*пахнет / пахнёт чем*).

7. Особым средством выражения ситуации чувственного восприятия являются слова-маркеры. Особенно часто они используются для выражения тех типов восприятия, которые наиболее склонны к «эталонности». Посредством маркеров репрезентируются ситуации звучания (*шаги, соловей* и др.), ситуации обонятельного (*сирень, гроза*) и вкусового (*лимон, полынь*) восприятия.

8. Новообразования на уровне лексики и сочетания слов, выбор синтаксической модели, расстановка компонентов в рамках высказывания – все это свидетельствует об активной работе автора с поэтическим словом и текстом. Однако особенности представления ситуации чувственного восприятия в творчестве писателя могут быть описаны только с учетом функциональной нагрузки соответствующих языковых единиц. Именно функции в полной мере проявляют системность идиостиля автора, своеобразие его творческого метода.

Текстообразующий потенциал единиц с семантикой чувственного восприятия обнаруживается на лексическом и синтаксическом уровне языка. С представлением ситуации восприятия связаны художественные средства

выразительности текста. Наиболее частотными в стихотворениях Б. Пастернака (особенно ранних) являются перцептивные эпитеты, метафоры, антитезы, олицетворения. С помощью глаголов восприятия чаще всего «оживают» природные явления, времена года, растения. Прием олицетворения используется и в отношении самих перцептивных образов: это транспозиционные переносы с участием глаголов движения (*шагает тишина; ходит плесканье*). Олицетворение окружающего мира связано с мировоззренческой концепцией автора: человек и мироздание существуют «для Пастернака в одном измерении. Ибо и человек, и природа одинаково одушевлены для него и одинаково одухотворены» [Якобсон, 1992, с. 60].

Текстовое развертывание ситуации восприятия осуществляется посредством лексических, анафорических повторов, кольцевой композиции стихотворения, ассоциативных рядов на уровне лексических единиц или блоков высказываний (усиление, дополнение, уточнение перцептивного признака или свойства).

9. Высказывания с семантикой восприятия несут особую смысловую нагрузку в пределах всего поэтического творчества Б. Пастернака. На уровне плана содержания они способствуют осмыслению важнейших тем: чаще всего, это тема природы и существования в ней человека. Через чувственные ассоциации описаны времена года: зима – тишина, холод и белый снег; весна – грозы, ливни и запах расцветающих растений и т.д. Чувство любви находит проявление в тактильных ощущениях; ментальную сферу существования человека (сферу воспоминаний, снов, воображения) нередко актуализирует ЗВ (*видеть сны, видеть будущее*); представления о творчестве и творце связаны с музыкой...

Таким образом, в поэзии Б. Пастернака универсальные структурно-семантические модели восприятия, существующие в русском языке, предстают в усложненном и расширенном виде. Перечисленные особенности представления ситуации восприятия в тексте являются отражением специфики идиостиля автора.

Для того чтобы наглядно отобразить способы представления ситуации ЗВ, СВ, ТВ, ВЗ и ВВ в исследуемых произведениях, во второй главе все типы восприятия рассмотрены по отдельности, однако такой взгляд является во многом искусственным: высказывания, репрезентирующие ситуацию чувственного восприятия, нередко объединяют в себе показания разных органов чувств, содержат характеристики явлений с разных перцептивных позиций; при этом сенсорные модальности переплетаются, соединяются на формальном и смысловом уровнях. Эти случаи требуют более пристального внимания.

*Музыка, поэзия, живопись были для него не вавилонским смешением языков,
не разными языками, а единым языком искусства,
в котором все слова равно ему доступны и равно понятны.*

В. Ф. Асмус

ГЛАВА 3 АВТОРСКОЕ МИРОВОСПРИЯТИЕ И ОСОБЕННОСТИ ЕГО ЯЗЫКОВОГО ВЫРАЖЕНИЯ В ПОЭТИЧЕСКИХ ТЕКСТАХ Б. Л. ПАСТЕРНАКА

3.1 Комплексность восприятия как идиостилевая характеристика поэзии Б. Пастернака

Восприятие объектов окружающего мира во всей полноте чувственных впечатлений (т.е. комплексное восприятие действительности) – свойство, присущее мышлению любого человека. Это свойство развивает способность видеть связи между явлениями разного порядка, кодировать смыслы метафорически, и, таким образом, оно особенно ярко проявляется в мировосприятии поэта. По выражению В. К. Харченко, существуют две разновидности языковой активности: язык инерционный и пассионарный, «вырывающийся за пределы инерции» [Харченко, 2012, с. 72]. Именно во втором случае язык открывает границы для вхождения в него новых форм выражения известного ранее или нового содержания: так происходит с языком поэзии.

Уже существующие языковые формы по тем или иным причинам не могут быть в полной мере достаточными или подходящими для поэта: он ищет иные (новаторские) способы выражения смыслов и идей, и эти способы составляют специфику авторского художественного метода. Такими сугубо индивидуальными, в полной мере проявляющими творческую свободу поэта, способами становятся, например, окказионализмы, авторские метафоры и синестетические сочетания.

В русской поэзии XX в. «языковые единицы, обозначающие восприятие мира при помощи органов чувств, были частотны; они играли также важную роль в мировидении символистов, футуристов, для которых принцип синтеза впечатлений от разных органов чувств становится одним из своеобразных принципов художественной культуры Нового времени» [Макарова, 2007, с. 16]. Связь поэтики Пастернака с указанными литературными течениями бесспорна, однако неверно было бы полагать, что поэт использует синтез перцептивных ощущений лишь как художественный прием, а «синестетизмы» в его стихотворениях – только следствие поиска новых форм. Будучи проявлением комплексного восприятия действительности, синестезия – не самоцель, а скорее основа мироощущения художника: это одновременно и причина, и следствие появления соответствующих конструкций в поэзии Б. Пастернака. Он видит «не только зорко, но и неожиданно» [Альфонсов, 1990, с. 66], создает посредством слияния всех типов восприятия яркие и мощные по своему эстетическому воздействию и смысловому наполнению художественные образы. С самого детства сознание поэта насыщалось различными перцептивными ощущениями, и эту способность воспринимать *всем скопом* он пронес до конца жизни.

В. Н. Альфонсов сформулировал специфику поэтики Б. Пастернака: «идея целого и взаимозаменяемости его частей легла в основание эстетики Б. Пастернака и по-своему преломилась в его поэтической системе, принципе “взаимозаменяемости образов” в пределах целой мысли произведения» [Альфонсов, 1990, с. 12]. Синестезия, имеющая сугубо метафорическую основу, – не что иное, как взаимозаменяемость различных реалий, их свойств, признаков, перетекание материи из одной формы в другую.

Итак, взаимодействие разных типов восприятия вербализовано в поэтическом творчестве Б. Пастернака на двух уровнях. Первый включает комплекс признаков и перцептивных свойств объекта, которые позволяют рассматривать этот объект с разных перцептивных точек зрения одновременно: *Моей тоскою вынянчен / И от*

тебя в шипах, / Он ожил ночью нынешней, / Забормотал, запах (56). Языковая репрезентация комплексного восприятия действительности – обозначение в рамках одного высказывания двух и более ситуаций восприятия, которые могут быть рассмотрены по отдельности, но при этом относятся к одному и тому же объекту восприятия. Это почти всегда однородные члены предложения, зависимые от одного слова формально и семантически или относящиеся к одному слову по смыслу, связанные сочинением, перечислительной интонацией. Ситуация комплексного восприятия может актуализироваться также в рамках сложного или осложненного предложения. Другой уровень взаимодействия чувственных впечатлений – синестезия, т.е. слияние разных типов восприятия на основе метафорической связи в рамках простого или сложного словосочетания или предикативной основы предложения.

Так, С. В. Воронин разделяет синестезию, включающую случаи межсенсорного переноса, и синэстемию, когда речь идёт о «соощущениях», «созмоциях» [Воронин, 1983, с. 127]. И. Г. Рузин, описывая феномен полимодальности, заключающийся в сложном соединении различных перцептивных свойств в одном объекте, отмечает необходимость разграничения понятий полимодальности (объективного соотнесения объекта с несколькими модусами восприятия, например: цвет и свет, запах и вкус) и интермодальности (синестезии, т.е. метафорического соединения различных типов перцепции в одном объекте) [Рузин, 1994, с. 94]. О существовании этих двух типов взаимодействия ощущений разных модальностей говорит и О. Н. Григорьева, определяя полимодальность как «одновременное познание предмета при помощи нескольких ощущений» [Григорьева, 2004, с. 23].

Явление полимодальности (комплексное восприятие действительности) представлено в поэзии Б. Пастернака повсеместно. Одушевленные и неодушевленные, конкретные и абстрактные объекты воспринимаются лирическим субъектом в результате одновременной работы разных органов

восприятия: *Сухая, тихая погода* (238); *Город черен, жидок, топок* (370). Физическая сфера восприятия при этом может перемежаться с эмоциональной, ирреальной, ментальной: *Это шеломит до слез, / Обдает холодной смутой, / Веет, ударяет в нос, / Снится, чудится кому-то* (179).

Чаще всего в высказывании «соседствуют» три основных типа восприятия – зрение, слух и осязание: *Без родовспомогательницы, во мраке, без памяти, / На ночь натываясь руками, Урала / Твердыня орала и, падая замертво, / В мученьях ослепшая, утро рожала* (27). С указанными модусами перцепции связаны важнейшие образы в лирике Б. Пастернака, лейтмотивные для всего творческого пути. Например, регулярно в одном контексте выражаются температурные и цветовые «свойства» времен года (см. 2.2.3 и 2.4). *Тоска* как «один из ключевых концептов в поэтических текстах Б. Пастернака, о чем свидетельствует его “семантическая нагруженность” и частотность» [Тюкова, 2006, с. 45], визуализируется через лексемы *черный, мокрый, холодный, вопль, рыдание* и др. Чувственно воспринимаемыми характеристиками связаны образы внутри триады «гроза – молния – дождь», где *гроза* актуализируется посредством ситуации СВ (*гром*) и ТВ (*влага*), *молния* – ЗВ (*свет*), *дождь* – ТВ (*мокрый*).

Рассмотрим примеры, включающие слово *гроза* или описание грозы:

1. Звук: *В стихи б я внес дыханье роз, / Дыханье мяты, / Луга, осоку, сенокос, / Грозы раскаты* (287); *По крышам городских квартир / Грозой гремел полет валькирий* (311); *Уж где-то телеги и лето, / И гром отмыкает кусты* (172); *Прыжками бросается к бочкам с цементом, / Дрожащими лапами ливня гремя* (150); *И мы, как рот притихший воздух, / Приговоренный к рослым грозам* (389);

2. Зрение: *Гроза, как жрец, сожгла сирень / И дымом жертвенным застлала / Глаза и тучи, расправляй / Губами вывих муравья* (75);

3. Вкус: *У кадок пьют еще грозу / Из сладких шапок изобилья* (75);

4. Запах: *Гроза близка. У сада пахнет / Из усыхающего рта / Крапивой, кровлей, тленем, страхом* (37–39); *Спертость предгрозя* тебя не испортила (5);
5. Зрение + звук: *Гроза в воротах! На дворе! / Преображаясь и дуря, / Во тьме, в раскатах, в серебре / Она бежит по галерее* (40); *Не во все часы / В Париже рукоплещут липы грому, / И гnevаются тучи, и, прозрев, / Моргает небо молниями и ливнем* (434); *Слышавшая младшею дочерью / Гроз, из фамилии ливней, / Ты, опыленная дочерна / Громом, как крылья крапивниц!* (375);
6. Запах + осязание: *У сада / Полон рот сырой крапивы: Это запах гроз и кладов* (37–39);
7. Запах + зрение: *Пронесшейся грозою* полон воздух. / *Всё ожило, всё дышит, как в раю. / Всем роспуском кистей лиловогроздых / Вбирает свежести струю* (323);
8. Звук + осязание: *И тянется, как за походною флягой, / Военную карту грозы расстелив, / К роялю, обычно обильному влагой / Огромного душного лета столиц* (150); *Где белое бешенство петель, / Где грохот разостланных гроз, / Как пиво, как жеванный бетель, / Песок осушает взасос* (105); *Знаю только: в сушь и в гром, / Пред грозой, в июле, – знаю* (84);
9. Зрение + осязание: *Изогнутой черной подковой / Над рекою висит, холодея, гроза* (453); *О место свиданья малины с грозой, / Где, в тучи рогами лишайника тычась, / Горят, одуря наш мозг молодой, / Лиловые топи угасших язычеств!* (134);
10. Запах + зрение + осязание: *Душистою веткой машучи, / Впивая впотьмах это благо, / Бежала на чашечку с чашечки / Грозой одуренная влага* (65); *Бесспорно, бесспорно смешон твой резон, / Что в грозу лиловые глаза и газоны, / И пахнет сырой резедой горизонт* (52).

Как видно из приведенных примеров, слух и зрение образуют наибольшее количество высказываний с перцептивным значением.

Зрительные и звуковые образы играют особую роль в связи с реализацией важнейших тем лирики Б. Пастернака, структурно и содержательно организуют целые стихотворения («Седьмой этаж» (450), «Стихотворенье» (444), «Болезнь» (113) и др.). Глаза и уши «востребованы» в цикле «Стихи о войне» (1941–1943 гг.): тема объясняет необходимость передать возросшее для человека значение иметь острое зрение и слух в условиях борьбы за выживание, представить атмосферу предельного накала чувств: *И в дыму багровом, / Застилавшем взор, / Отдаленным зовом / Огласился бор* (274).

Способность видеть и слышать переосмысливается автором метафорически: происходящее на войне переходит в иную реальность, в историю, вечность. Тем логичнее выглядит ассоциация между войной и смертью в мировосприятии лирического Б. Пастернака: *В круглосуточном обстреле, / Слыша смерти пережат, / Вы векам в глаза смотрели / С пригородных баррикад* (249); войной и воспоминаниями: *Голос нынешнего века / И виденья той поры / Уживаются с опекой / Терпеливой медсестры* (250).

Ситуации СВ и ЗВ имеют специфические способы выражения в поэзии Б. Пастернака и, с другой стороны, приобретают общие признаки и функции, «действуя сообща» в одном контексте. Например, ЗВ и СВ в русской ЯКМ представлены широким спектром фразеологических единиц. В текстах Б. Пастернака они подвергаются авторским изменениям: *Как воды набрала в рот, / Взор уперла в потолок* (85); *В то же утро, ушам не поверя, / Протереть не успевши очей <...>* (99).

Для предикативного способа совместного выражения ситуации СВ и ЗВ характерно использование базовых глаголов (*слышать/слушать, видеть/смотреть/глядеть*), а также глаголов других лексико-семантических групп: *Он. – «С Богом, – кинул, сев; и стал горланить: – К черту! – / Отчизну увидав, – черт с ней, чего глядеть!»*; для непредикативного способа – отглагольные существительные и прилагательные.

На уровне плана содержания высказывания с семантикой ЗВ и СВ выполняют следующие функции:

1. Описание психологического состояния героя или его внешнего вида: *Слишком грустен твой **вид**, чересчур / **Разговор** твой прямой безыкусен* (291); *Я даже выразить не пробую, / Как на душе **светло и тихо*** (261).

2. Описание процесса интеллектуальной деятельности: *Как в неге прояснялась мысль! / Безукоризненно. Как **стон**. / Как пеной, в полночь, с трех сторон / Внезапно **озаренный** мыс* (86).

3. Описание природных явлений: *И когда по кровле зданья / Разлилась волна злорадства / И, как уголь по рисунку, / **Грянул** ливень всем плетнем, // Стал **мигать** обвал сознания: / Вот, казалось, **озарятся** / Даже те углы рассудка, / Где теперь светло, как днем* (92).

4. Формирование центральных образов стихотворений: *Окно в слезах. **Огни. Глаза**. / Народу! Народу! **Сопят** тормоза / Где-то с **шумом** падает вода* (177).

5. Описание окружающей среды, обстановки: ***Чернее** вечера, / **Заливистее** ливни, / И **песни** овчара / С ночами **заунывней*** (231).

6. Характеристика человека: *Живут и у озер / **Слепые и глухие**, / У этих фантазер / Стал пятою стихией* (230).

7. Олицетворение природного мира: *У них на кочках свой поселок, / **Подглядыванье** из-за штор, / **Шушуканье** в углах светелок / И целодневный таратор* (245).

На синтаксическом уровне языковые единицы с семантикой слуха и зрения одновременно функционируют в рамках синестетического словосочетания – ***шумных** глаз* (143), ***мелькающий** голос* (432); сложного предложения с придаточными времени и места – *Я выходил в такое время, / Когда на улице **ни зги**, / И рассыпал лесною **темью** / Свои **скрипучие** шаги* (243); *В чем состязаться нам, из **полутьмы** гурьбой / Повышвырнутым в **синь**, где птиц, гоняет гений, / Где горизонт **орет** подзорною трубой, / В чем состязаться нам, как не на*

дальность **зренья?** (451); строки – *Раздался стук. Зажегся свет* (47); строфы – *Плыла черепица, и полдень **смотрел**, / Не **смаргивая**, на кровли. А в Марбурге / Кто, **громко свища**, мастерил самострел, / Кто **молча** готовился к Троицкой ярмарке* (48); стихотворения – ситуация СВ начинает стихотворение «Лето в городе» (68), а ЗВ заканчивает его, создавая кольцевую композицию.

Нередко высказывания с семантикой СВ и ЗВ находятся в отношениях синтаксического параллелизма: *И я, как ты, **взгляну** бездонно, / И я, как ты, **скажу: терпи*** (47); *В ночь кончины от тифа сгорающий комик / **Слышит** гул: гомерический хохот райка. / Нынче в Спасском с дороги бревенчатый домик / **Видит**, галлюцинируя, та же тоска* (136). Таким образом, усложняется как композиционный рисунок стихотворения, так и его смысловая нагрузка (функция нагнетания, уточнения, дополнения, усиления). Прием синтаксического параллелизма осуществляется на уровне строф: в стихотворении «Раскованный голос» (24) первая строфа начинается со слов *и слышать*, вторая – *и видеть...*

Обращает на себя внимание тот факт, что ситуации ЗВ и СВ часто вступают в причинно-следственные отношения на уровне развития мысли и/или сюжета. Например, в стихотворении «Душная ночь» двоеточие отделяет придаточное следствия в составе сложного предложения: *Еще я с улицы за **речью** / Кустов и ставней – **не замечен**, / **Заметят** – некуда назад: / Навек, навек **заговoryт*** (81). Каузация (смысловая и синтаксическая) образует следующие виды связей между ситуациями ЗВ и СВ:

1. Зрение – сон; звук – пробуждение: *Средь вьюг проходит рождество. / Он **видит сон**: пришли и подняли. / Он вскакивает. «Не его ль?» / (**Был зов. Был звон. Не новогодний ли?**)* (111); *«Дай мне уснуть. **Не разговаривай**. / Нельзя ли, право, понормальней». / Он **видит сон**. Лесное зарево / С горы **заглядывает** в спальню* (253).

2. Звук – запрос; зрительный образ – реакция: *Будто **нем он**, **взгляд** этих игл и ветвей, / А другой, в высотах, – **тугоух**, / И **сверканье** пути на раскатах –*

ответ / На взыванье чьего-то ау (113). В первых двух строках слух и зрение связаны как подлежащее и сказуемое в рамках синестетического сочетания, а во второй части строфы они объединены в смысловое целое «импульс – ответ» (в ответ на звук – сверканье). Ситуация звучания производит такой эффект, следствием которого становится ЗВ: *От говора* ключей, / *Сочащихся* из скважин, / *Тускнеет* блеск свечей, / *Так этот воздух влажен* (232); *Когда рыданье* вдовье / *Относит* за бугор, / *Я с нею всею кровью* / *И вижу* смерть в упор (237); *Только слышу* польку вдали, / *Кажется, вижу* в замочную скважину: / *Лампы задули, сдвинули* стулья, / *Пчелками* кверху порх фитили <...> (241). Для обеспечения такой причинно-следственной связи используются не только союзы и предлоги, но и словосочетания: *Гремит Шопен*, из окон грянув, / *А снизу, под его эффект* / *Прямя* подсвечники каштанов, / *На звезды смотрит* прошлый век (208).

3. Ситуация ЗВ инициирует появление СВ: *И наколовшись об шитье* / *С невынутой иголкой, / Внезапно видит все ее / И плачет втихомолку* (277).

О важности высказываний с семантикой восприятия в рамках поэтического текста свидетельствуют примеры редакций поэтических текстов (в 2.1.1 было показано, как в двух вариантах предстает ситуация СВ). Обратимся к изменениям четвертой строфы стихотворения «Сестра моя – жизнь...» (52): ситуации СВ и ЗВ здесь оказываются взаимодополняемыми:

А. Что только закат *озарит* хуторянок,
Толпою теснящихся на полотне,
Я *слышу*, что это не тот полустанок,
И солнце, садясь, соболезнает мне.

Б. Что только нарвется, *разлаявшись*, тормоз
На мирных сельчан в захолустном вине,
С матрацев *глядят*, не моя ли платформа,
И солнце, садясь, соболезнает мне.

Видно, что в первых строках ситуации СВ и ЗВ организуют глаголы из группы не базовых глаголов: *озарять* – ЛСГ глаголов с семантикой света, *разлаяться* – ЛСГ глаголов, обозначающих звуки, издаваемые животными. Во второй части строф лирический герой, который едет на поезде, понимает, что еще

не прибыл на свою станцию: осознать это ему «помогает» ситуация ЗВ или СВ, реализующаяся с помощью базовых глаголов восприятия *слышать* и *глядеть*. Таким образом, обе редакции как бы являются зеркальным отражением друг друга. Что касается функционирования высказываний с семантикой СВ и ЗВ в рамках целого поэтического текста, следует обратить внимание на стихотворение «Седьмой этаж» 1922(23) г. (450):

*Ах, нас напрасно пернатым
Уподобляет **немой**!
Видишь, пристрастье к квадратам
Создало город зимой.*

*Били часы, и мокрицы
Слушали, стыли, ползли.
Выдумать значит открыться,
Это ко благу земли.*

*Утром, когда ты подперла
Голову **мглою** дворов,
Не подоконником, – **горлом**
Чуял я, сколько там дров.*

*Где мы заимствуем внешность?
Взгляд твой об этом **молчит**.
Мне же мою неутешность
Снизу внушил **антрацит**.*

В первой строфе ситуация СВ представлена непредикативным способом (прилагательное *немой*), далее следует ситуация ЗВ, которая вводится с помощью базового глагола *видеть*. Во второй строфе присутствует активный базовый глагол СВ *слушать*. Третья строфа содержит косвенные признаки наличия семантики восприятия (существительные *мгла* и *горло*, глагол *чуять*). Наконец, в четвертой строфе наблюдается явление синестезии – *взгляд молчит*. Заканчивается текст словом, обозначающим цветовую характеристику (антрацит – «лучший сорт каменного угля, отличающийся черным цветом, сильным блеском, большой теплотворной способностью» [МАС, т. 1, с. 40]). Лексемы с семантикой СВ и ЗВ рассредоточены по тексту и являются в нем ключевыми словами.

Отметим, что в анализируемом стихотворении продемонстрировано комплексное восприятие действительности лирическим героем. Опираясь на базовые типы восприятия (слух и зрение), автор вводит информацию о дополнительных перцептивных ощущениях с помощью глагола ТВ (*стыть*, *ползти* во второй строфе) и базового глагола ВЗ (*чуять* в третьей строфе).

Тот факт, что высказывания с семантикой ЗВ и СВ тесно связаны на формальном и содержательном уровне в рамках поэтического текста, говорит о комплексном восприятии действительности лирическим сознанием. В художественном мире Б. Пастернака реальность наполнена звуковыми и зрительными образами.

Из знакомства со всеми стихотворениями Б. Пастернака становится ясно, что в большинстве текстов, которые могут быть названы текстами с перцептивной доминантой, звукообразы дополняются зрительными (чаще цветовыми) характеристиками: *Орган отливал серебром, / Немой, как в руках ювелира, / А издали слышался гром, / Катившийся из-за полмира* (214).

3.2 Синестезия как особенность поэтического мировоззрения

Итак, поэтический мир Б. Пастернака представляет собой сплав слитых воедино перцептивных ощущений на уровне художественного образа. Частным проявлением комплексного восприятия является синестезия – метафорический уровень взаимодействия показаний органов чувств.

Бориса Пастернака можно с уверенностью отнести к синестетикам, и это находит отражение в его поэзии: здесь царит «лирическая страстность, неистовость, обилие запахов и “трепетов”, достигающих порога синестезии, когда все ощущения (зрительные, слуховые, обонятельные, осязательные) сливаются в одно: *пахнет сырой резедой горизонт* <...>» [Эпштейн, 1990, с. 213].

Среди исследователей до сих пор нет единого мнения о том, как трактовать понятие «синестезия» (греч. συναίσθησις – «одновременное ощущение», «совместное чувство»). В широком понимании это взаимопроникновение различных видов искусств или непреднамеренное поступление одного и того же сигнала на разные чувственные рецепторы, «одновременное выражение двух, трёх, вплоть до пяти человеческих чувств, основанное на повышенной

способности к образному мышлению в чувственной сфере» [Словарь философских терминов, 2004, с. 506].

В данной работе синестезия понимается как одно из основных отличительных свойств поэтического мировоззрения («чудо поэтического мышления» [Галеев, 1999]), «такое слияние качеств различных сфер чувствительности, при котором качества одной модальности переносятся на другую, разнородную» [Рубинштейн, 1989, с. 183]. Иными словами, синестезия – это употребление слова, значение которого связано с одним органом чувств, в значении, относящимся к другому органу чувств [Рузин, 1994]). Таким образом, следующие строки из стихотворения К. Батюшкова, приводимые в работе Н. В. Разумковой в качестве примера синестезии [Разумкова, 2010], на наш взгляд, не имеют под собой синестетических оснований, а демонстрируют комплексное восприятие – явление более широкого порядка: *В местах, где Рона протекает / По бархатным лугам, / Где мирт душистый расцветает / Склонясь к её водам, / Где на горах роскошно зреет / **Янтарный** виноград, / **Златый** лимон на солнце рдеет, / И яворы шумят.*

Пик интереса к синестезии как к искусству перевода межчувственного комплекса в языковую систему приходится на эпоху Серебряного века [Савинова, 2010], в это же время рождается поэзия Б. Пастернака. Исследователями замечено, что в лирике Серебряного века синестезия играет особую роль: «яркость, своеобразие и значимость этого явления в эпоху Серебряного века несомненны» [Абдуллин, 1999, с. 221]; «на основании исследования поэзии русских символистов можно сказать, что все они использовали синестезию, которая явилась характерным признаком «новой поэзии», проводниками которой они считали себя, и в системе которой было оправдано синкретическое слияние чувств» [Блинов, 1980, с. 119]. Б. Пастернак являлся представителем той самой «новой поэзии», которая и провозглашает начало XX в. новым периодом в развитии лирики, когда поэт «в зависимости от психологического склада

(характера, воли, темперамента, мироощущения) <...> сводит в единый образ природу, которая воплощается в звуках, красках, запахах и т.д., и свое переживание для того, чтобы полнее выразить затем свои чувства и адекватно передать их другому» [Блинов, 1980, с. 120].

Интерес к феномену синестезии в науке не утихает, появляется большое количество работ по изучению особенностей реализации и функций этого явления в творчестве различных авторов. Многие исследования по синестезии носят литературоведческий и культурологический характер. Принципы построения и специфика функционирования синестетических конструкций в лирике остаются невыявленными, хотя некоторые аспекты синестезии ранее исследовались в произведениях К. Бальмонта, А. Ахматовой, И. Анненского, М. Цветаевой, И. Бунина, А. Белого, В. Брюсова, И. Северянина, А. Блока, Б. Ахмадулиной и др. (см. работы: [Бардовская, 2004; Галеев, 1987, 1999; Житков, 1999; Серебрякова, 2004; Сатретдинова, 2012; Майданова, 1992]).

Так, совмещение цветовых, зрительных, вкусовых, температурных, осязательных и обонятельных представлений признается А. В. Житковым «основой семантической синестезии, моделирующей образную структуру бунинского текста» как одного из «доминантных признаков идиостиля И. А. Бунина» [Житков, 1999, с. 19]. В докторской диссертации О. А. Мещерякова реализует комплексный подход к изучению перцептивного концепта в творчестве И. А. Бунина. Исследователь относит синестезию к когнитивным признакам филогенеза художественного перцептивного концепта И. А. Бунина (наряду с дифференциацией, предметностью, градуальностью). Синестезия как классификационный признак «определяет категоризацию знаний на основе «слитного» чувствования» [Мещерякова, 2011, с. 31]. В этом процессе не учитываются естественно-природные связи между перцептивными свойствами, иными словами, синестезия сопрягает что угодно и с чем угодно, в ней реализуется идея целого. Соединение перцептивного, логического и эстетического

признается особым принципом изображения мира. Важным представляется замечание об особой роли лексических и синтаксических средств в выражении синестезии (в частности окказионализмов).

Похожие наблюдения о синестезии как характерной черте идиостиля сделаны в отношении прозы А. Чехова [Секачева, 2007], Н. Гоголя [Савинова, 2010]. Общим вопросам, связанным с художественной и поэтической синестезией, посвящены работы: [Майданова, 1992; Скворецкая, 2004, 2013; Чибисова, 2011] и др.

Синестетичность на глубинном уровне проявляется как одно из основных отличительных свойств поэтического мировоззрения, на уровне языка – как основа тропа (по сути, абсолютной перцептивной метафоры, которую Б. М. Галеев называет «дерзкой» [Галеев, 2004, с. 34]).

Исследователи приходят к пониманию синестезии как лингвокультурной универсалии, характеризующей поэтический текст [Сатретдинова, 2012, с. 395]: «...это уровень глубинной семантики, отражающий те когнитивные структуры, на языке которых “говорят” метафора, аналогия, поэзия» [Петренко, 1983, с. 98].

Феномен синестезии связывается в отечественных и зарубежных исследованиях с метафорой: природа синестетического соединения метафорична по своей сути. Изучены синестетические метафоры русского языка, охватывающие прилагательные чувственного восприятия [Степанян, 1987]. На материале английского и немецкого языков синестезия является объектом изучения в работах [Sean Day, 1996; Julia Salzinger, 2010; Попрядухина, 2009; Молодкина, 2010; Карапетова, 2011; Ромашина, 2011] и др.

Синестетическая конструкция базируется на ассоциации – это свойство чрезвычайно важно для декодирования синестетических смыслов в поэзии Б. Пастернака. По мысли Б. М. Галеева, синестезия является проявлением метафорического мышления: «речь идет о метафоре, ассоциации, сравнении, сопоставлении, иносказании...» [Галеев, 1999, с. 20].

Важно отметить, что синестетический, т.е. полисемантический, образ предоставляет относительную свободу толкования, обеспечивая жизнь и функционирование текста в целом [Савинова, 2010]. Наличие авторского синестетического образа в тексте (т.е. образа неясного, «непривычного»), останавливает внимание читателя, настраивает его на «вчувствование» в текст, на творческую активность.

В поэзии Б. Пастернака было выявлено 72 высказывания, в которых перенос сенсорных модальностей представлен на синтаксическом уровне. Структурно синестетические сочетания можно разделить на двучленные (они численно преобладают в стихотворениях Б. Пастернака – 61 сочетание) и многочленные.

По типам модальностей, участвующих в метафорическом переносе, двучленные конструкции делятся на следующие группы:

1) «зрение» + «слух»:

– «цвет» + «слух»: *И слышно: гам* ученья там, / Глухой, *лиловый*, *отдаленный* (40); *Зеленый визг* заждавшегося льда (458); *Верст на сто в черное безмолвье* / Уходит белой лентой глушь (446); *И утро в степи, под владычеством / Пылящихся звезд, когда ночь по селу / Белеющим бляньем тычется* (93); *И сады, и пруды, и ограды, / И кипящее белыми воплями / Мирозданье – лишь страсти разряды, / Человеческим сердцем накопленно* (74); *Где любили бездонной лазурью, свистевшей в ушах / лошадей* (122); *Пусть в запуски с зябкостью запертых лавок / Бежит, в рубежах дребезжа, синева / И, бредя исчезнувшим снегом, вдобавок / Разносит над грязью без связи слова* (452); *Но льдин ножи обнажены, / И стук стоит зеленых лезвий* (372);

– «зрение» + «слух»: *Я знал, что прелесть путешествий / И каждый новый женский взгляд / Лепечут о его соседстве / И отрицать его велят* (43); *Где вечер пуст, как прерванный рассказ, / Оставленный звездой без продолженья / К недоуменью тысяч шумных глаз* (143); *Где ж начинаются пустые небеса, / Когда, куда ни глянь, – без передышки / В шаги, во взгляды, в сны и в голоса /*

Земле врываться, век **стуча** задвижкой! (426); *И видеть*, как в единоборстве / С метелью, с лютейшей из лютен, / **Он** – этот мой **голос** – на черствой / Узде выплывает из мути (24); *И ни души. Один лишь хрип.* / **Слепой**, случайный **хрип** ножовый (372); Держа в руке бокал, вы суженным / **Зрачком** **свели** за игрой / **Обмолвок**, вившихся за ужином, / Но вас не привлекал их рой (45); *Всю жизнь я сдерживаю крик / О видимости их вериг* (213);

– «свет» + «слух»: *Растущее зарево рдело над ней / И значило что-то, / И три звездочета / Спешили на зов небывалых **огней*** (276); *То шевелились **тихой тьмы** / Засыпанные снегом **уши**, / И сказками метались мы / На мятных пряниках подушек* (187); *Осмотришься, какой из нас не свалян / Из хлопьев и из **недомолвок мглы?*** (175);

2) «запах» + «слух»: *Пока, как **запах** мокрых центифолий, / Не вырвется, не выразится вслух, / Не сможет не сказаться поневоле / Созревших лет перебродивший дух* (215); *Опять знакомостью **напева** / Пахнут деревья и дома* (191);

3) «запах» + «вкус»: *И **горько пахнет** перегной* (282); *Обоим память оботкав / **Медовым, майным, мятным*** (91);

4) «запах» + «осязание»: ***Пахнет сырой** резедой горизонт* (52); *Рассвет холодною ехидной / Вползает в ямы, / И в джунглях **сырость** панихиды / И **фимиама*** (51); *«Пришел», летит от вяза к вязу, / И вдруг **становится тяжел** / Как бы достигший высшей фазы / Бессонный **запах метиол*** (192);

5) «осязание» + «слух»: ***Целовались** залившимся **лаем** / И ласкались **раскатами** рога и **треском** деревьев, копыт / и когтей* (122); *И стало видать так далеко, так трудно / Дышать, и так **больно глядеть**, и такой / Покой разлился, и настолько безлюдный, / Насколько беспамятно звонкий покой!* (156); *Раздастся ль только хохот / Перламутром, Иматрой бацилл, / **Мокрым гулом, тьмой стафилококков*** (73); *И теплая капель, буравя спозаранку / Песок у желобов, грачи и **звон тепла** / Гремели о тебе, о том, что, иностранка, / Ты по*

сердцу себе приют у нас нашла (437); *Чтоб жглась юродивого речь* (62); *Я; помню, говорок его / Пронзил мне искрами загривок, / Как шорох молнии шаровой* (187); *Не ход часов, но звон цепов / С восхода до захода / Вонзался в воздух сном шипов, / Заворожив погоду* (91); *О, певческая влага трав, / Немотствующая неволя!* (329); *Я слышу мокрых кровель говорок* (162); *В морозной тишине земли – / Сухой, опешившей, порожней – / Лишь слышалось, как сзади шли* (182); *В запорошенной тишине, / Намокшей, как шинель, / Как пыльный отзвук молотбы, – / Как громкий спор в кустах* (82); *Тихо взявши гавань за плечи, / Мы отходим за пакгаузы* (167); *Наверное, из этих впадин / И пьют дрозды, тогда взамен / Раззванивают слухи за день / Огнем и льдом своих колен* (245); *Был всеми ошутим физически / Спокойный голос чей-то рядом* (275); *Гул ворвался, как шомпол. / О холодный, сначала бы!* (144);

б) «осязание» + «зрение»:

– «осязание» + «зрение»: *Платки, подборы, жгучий взгляд / Подснежников – не оторваться* (202); *Я ангела имя ночное врезал, / И в ландыша жар погружались глаза* (432); *Глаза полны сухого жара* (378); *И не только жажда мщенья, / Но спокойный глаз стрелка, / Как картонные мишени, / Пробивал врагу бока* (249);

– «осязание + «цвет»: *Нет сил никаких у вечерних стрижей / Сдержат голубую прохладу* (34); *В углах улыбки, на щеке, / На прядях – алая прохлада* (177); *И лед голов синел бездонней / Тепла нагретых пропастей* (191); *Луга мutilо жаром лиловатым* (135);

– «осязание + «свет»: *И в мрак погружась, / Тускло хладеют и плещут подкладкой / Листья осин* (374); *Тоже блещет, как баллада, / Дивной влагой* (139); *Луч солнца, как лимонный морс, / Затек во впадины и ямки / И лужей света в льдину вмерз* (315); *Верст за шесть чувствовалась тяжесть / Обвившей выси темноты, / Хоть некоторые, куражась, / Старались скинуть хомуты* (191); *На протяженье дней и дней, / В сырые сумерки крушений, / На милость черных вечеров* (106);

– «осязание + «свет» + «цвет»: *Но век пройдет, и этот **теплый** луч / Как уголь почернеет* (434);

7) «осязание» + «вкус»: *Горьких губ изгиб целуя: / Были дивны веки / Царственные, гипсовые* (89); *Рыдающей строфы сырую горечь пью* (12); *Под Киевом, в числе / Песков, как кипятков, / Как смытый пресный след / Компресса, как отек* (87);

8) «вкус» + «слух»: *Напевному слову так терпко / В устах, целовавших твой шелк* (335);

9) «вкус» + «зрение»:

– «вкус» + «цвет»: *Мирянин-март украдкою пропитывал / Тропинки парка **терпкой синевой*** (146);

– «вкус» + «свет»: *Мне сладко при свете неярком* (310).

Несмотря на то что факт употребления синестетических сочетаний говорит о проявлении в тексте особенного авторского взгляда на мир, существуют устойчивые синестетические конструкции, примеры использования которых мы также встречаем в стихотворениях Б. Пастернака: ***взгляд молчит, жгучий взгляд, жаркий спор*** – все они отражают связь восприятия и эмоции, проявленную в языке. В этой связи О. Ю. Ромашина отмечает: «Чем крепче связи между эмоционально-чувственными компонентами синестетической модели, тем устойчивее языковая единица» [Ромашина, 2011, с. 143]. В языковом сознании изначально заложено стремление синтезировать проявления различных видов восприятия для более точного и полного определения чувства (на это обращал внимание, например, Б. М. Галеев, приводящий такие сочетания, как *теплый* либо *холодный цвет, тяжелый звук, кричащие краски, малиновый звон* и т.д.). Поэтическое сознание идет дальше и расширяет границы явления синестезии, усложняя его смысловую и формальную стороны, доводя до крайней количественной и качественной степени воплощения. Так, помимо двучленных синестетических сочетаний в поэзии Б. Пастернака присутствуют многочленные:

1) «осязание» + «слух» + «зрение»: *И слышать сквозь темные снаи / Ее поцелуев – «На помощь!» / Мой голос зовет, утопая (22); Его взыскательные уши / Еще упрашивали мглу, / И лед, и лужи на полу / Безмолвствовать как можно суше (187); Горячей, чем глазной Маргаритин белок, / Бился, щелкал, царил и сиял соловей (101); Где белое бешенство петель, / Где грохот разостланных гроз, / Как пиво, как жеванный бетель, / Песок осушает взасос (105);*

2) «осязание» + «слух» + «запах»: *И ноздри с коротким дыханьем / Заслушались мокрой ромашки и мха, / А то и конины в духане (159);*

3) «запах» + «вкус» + «осязание»: *Вдруг дух сырой прогорклости / По платью пробежал (56);*

4) «запах» + «вкус» + «слух»: *Ползут в эти поры домой, прибудные, / Снедь песни, снедь тайны оттаявшей / Вынюхав! (358); И по водопроводной сети / Взбирался кверху тот пустой, / Сосущий клетот лихолетья, / Тот, жженный на огне газеты, / Смрад лавра и китайских сой, / Что был нудней, чем рифмы эти, / И, стоя в воздухе верстой, / Как бы бурчал: «Что, бишь, постой, / Имел я нынче съесть в предмете? (187);*

5) «вкус» + «зрение» + «запах» + «тактильность»: *Губами и глаз полыханьем / Впиваешься в помутнелый флакон / С невыдохшимися духами (160).*

Двучленные и трехчленные сочетания могут «нанизываться» в пределах одного контекста: *Мелькающий голос, / Как шляпа бегущего молот, из глаз / Скрывался – сбивало – и в черные бреши / Летевших громад, гляделась помешанным / Осанна без края и пенилась, пела и жглась (432).*

Как видно из приведенных примеров, зрительно-звуковая синестезия занимает лидирующее положение по количеству высказываний. Логично, что данная статистика совпадает с универсальной иерархией видов восприятия, составленной исследователями на основании важности их для жизни человека и, соответственно, их представленности в языке, хотя при этом нельзя утверждать, что зрение является, по выражению Л. О. Бутаковой, единственным

доминирующим или определяющим синестезию в художественном произведении [Бутакова, 2005, с. 73].

Таким образом, лирика Б. Пастернака демонстрирует нам синтез «всего со всем»: реальных объектов действительности и их свойств, признаков с воображаемых субстанций, эмоциональных и ментальных категорий. Поэт создает свою яркую, звучащую, пахнущую вселенную, которую можно потрогать и ощутить ее вкус.

В художественном тексте интермодальные ассоциации представляют собой многогранное, сложное явление. Синестетическая метафора (метафора с компонентами значения разных видов восприятия) является одним из ярчайших образных средств в «когнитивной» поэтике Б. Пастернака. Формально компоненты синестетической номинации в исследуемых стихотворениях объединяются в рамках словосочетания, но синестетические отношения могут возникать также между подлежащим и сказуемым: *И ноздри с коротким дыханьем / Заслушались мокрой ромашки и мха* (159); *Был всеми ошутим физически / Спокойный голос чей-то рядом* (275).

Особенности реализации синестетических сочетаний в поэзии Б. Пастернака в целом сходны со способами выражения синестезии в художественном языке XX в.: структурно «преимущество» у словосочетаний (реже встречаются слова-метафоры и метафорические предложения), среди которых «наиболее распространены субстантивные метафоры, построенные по модели «прил. + сущ.», «наиболее богато представлены осязательно-зрительные, зрительно-слуховые и осязательно-слуховые синестезии» и т.д. [Майданова, 1992]. К этому стоит добавить, что в поэзии Б. Пастернака продуктивными синестетическими моделями становятся «глагол + сущ.», «сущ. + сущ.».

Реализация синестетического значения возможна не только на уровне минимального и сложного словосочетания и предложения, но и на уровне слова. Внутрисловная синестезия делится на два типа. Первый обуславливается

близостью таких модусов перцепции, как вкус и запах – «они достаточно тесно связаны и в сознании человека, и в психологических исследованиях» [Рузин, 1994, с. 85]: например, в словосочетании *белая пряность акаций* слово *пряность* может включать семантику как вкуса, так и запаха. Второй тип объединяет в слове различные перцептивные признаки на основании формального и содержательного авторского маркирования, которое осуществляется на протяжении всего творческого пути. В контексте всей поэзии Б. Пастернака *сирень, табак, роза, звезда* и другие лексемы могут рассматриваться как маркеры, отсылающие нас одновременно к разным ситуациям восприятия:

1. В описании *сирени* неоднократно подчеркивается ее бело-лиловая окраска, а также свежий запах. С помощью различных ощущений поэт обрисовывает свое восприятие послегрозового воздуха, куда вплетается запах сирени, наполняющий мир свежестью, символизирующий полноту жизни: *Пронесшейся грозою полон воздух. / Всё ожило, всё дышит, как в раю. / Все роспуском кистей лилогогроздых / Сирень вбирает свежести струю* (323). «Сверхоценочное» сравнение *как в раю* выделяет образ сирени особо.

2. Лексемой *звезда* маркируются признаки СВ и ЗВ (звучание и свет). Если свет звезды как ее неотъемлемая характеристика просматривается в значении слова (звезда – «небесное тело, <...> представляющее взору человека на ночном небе светящейся точкой» [МАС, т. 1, с. 600]), то свою связь со звуками лексема *звезда* регулярно подтверждает во множестве стихотворений: *И колеблет всхлипы звезд / В апокалипсисе мост* (87); *Работы оцепляли фонарями / При свете слова, разума и звезд* (175); *Над свежевзрытой тишиной, / Над вечной памятью лая, / Семь тысяч звезд за упокой, / Как губы бледных свеч, пылают* (357); *Но будь трабантом в дней своих созвездьи, / Вернись, вращайся с их певучей осью* (411); *Этим звездам к лицу б хохотать, / Ан вселенная – место глухое* (71); *Не знаю я, звездная гладь / Из песни ли в песню ли льется* (36) и др. Считать ли такие

примеры синестетическими? Да, если принять во внимание тот факт, что синестезия может быть обусловлена контекстом творчества конкретного автора.

Синестезия соотносится в стихотворениях Б. Пастернака со следующими темами и образами:

1. Тема природы: *Луга мутило жаром лиловатым* (135); *Пахнет сырой резедой горизонт* (52).

2. Передача внутреннего состояния, настроения лирического героя: *Как же без ропота, молча / Жжение снес / Ропота, слез я и желчи?* (432).

3. Представления о творчестве и творце, поэте и поэзии: *Рыдающей строфы сырую горечь пью* (12); *Я слышу мокрых кровель говорок, / Торцовых плит загложившие эклоги* (162) (о восприятии поэзии А. Ахматовой).

4. Философское осмысление действительности: *И сады, и пруды, и ограды, / И кипящее белыми воплями / Мирозданье – лишь страсти разряды, / Человеческим сердцем накопленной* (74).

5. Чувство любви между мужчиной и женщиной: *И слышать сквозь темные спай / Ее поцелуев – «На помощь!» / Мой голос зовет, утопая* (22).

6. Тема революции: *И теплая капель, буравя спозаранку / Песок у желобов, грачи и звон тепла / Гремели о тебе, о том, что, иностранка, / Ты по сердцу себе приют у нас нашла* (437).

Одна из важных функций, которую выполняет синестезия в художественном тексте, – «перцептуализация» отвлеченных понятий и нематериальных объектов действительности, которые могут быть восприняты лирическим сознанием физически (например, *строфа* или *мирозданье*), а также их опредмечивание (*рыхлая* или *намокшая тишь*, *стынувшая музыка* и др.).

«Синестезию следует рассматривать как специфическое ценностное отношение <...>, при котором обязательно происходит преобразование объективного мира (материала) и одновременно трансформация эмоций, переживаний человека» [Клюева, 1992, с. 19]. Явление синестезии базируется на

ассоциативных связях, а такие связи образуются в подсознании, т.е. синестетическая конструкция предельно субъективна и метафорична.

Для Б. Пастернака метафоризация действительности – один из основных способов получения нового знания о мире и понимания действительности. В результате действия механизма синестезии в лирике появляются новые способы и приемы изображения (названные С. Б. Секачевой синестетической диффузией, сенсорной аналогией и др.), «способствующие созданию особого типа образности – синестетической» [Секачева, 2004, с. 6].

3.3 Лингвостилистический анализ стихотворения с позиций категории восприятия

Авторская индивидуальность максимально ощутима в художественных текстах: как на уровне проявления авторского сознания, его нравственно-этических критериев, так и на уровне литературной формы, идиостиля [Валгина, с. 169]. «Идиостиль традиционно рассматривался в стилистике художественной литературы. Общая тенденция в динамике его изучения на материале художественных текстов связана с укрупнением единиц анализа и постепенным усилением внимания к смысловым формам и структуре» [Болотнова, Болотнов, 2012, с. 188]. Выявление специфики идиостиля подразумевает исследование индивидуально-авторских особенностей мировидения и текстовой деятельности, отраженных в тексте как форме коммуникации [Болотнова, 2009, с. 37]. Приметы авторского стиля уходят корнями в особенности мироощущения: «...в действительности мы ни на шаг не выходим за пределы самих себя и не можем представить себе какое-нибудь существование, помимо тех восприятий, которые появились в рамках этого узкого кругозора. Кругозор же этот – вселенная, созданная воображением» [Юм, 1965, с. 175].

Таким образом, будучи важной характеристикой текста того или иного автора, перцептивность имеет специфические способы репрезентации, отражающие особенности не только авторского мировосприятия, но и его стиля.

Художественный текст обладает широким спектром образных средств для вербализации перцептивной семантики, при этом «прозаический и поэтический тексты создают принципиально разные условия» для ее реализации. В прозе предполагается, прежде всего, актуализация ситуации восприятия, и только потом «языковых единиц с семантикой восприятия (метафоризация перцептивных слов, многоплановость их значений и т.п.)», для текста поэтического на первом месте стоит «функционирование перцептивной лексики и художественная интерпретация отдельных перцептивных значений (зрения, слуха и т.п.) и семантики восприятия в целом» [Авдевина, 2014, с. 138].

По наблюдению З. И. Комаровой, анализ текста основан на его главном свойстве – диалогичности: за счет диалога реализуются «два человеческих стремления: стремление *сказать и быть услышанным* и стремление *понять и быть понятым*» [Комарова, 2012, с. 331]. Чтобы в полной мере интерпретировать смыслы, заложенные автором в тексте, т.е. чтобы диалог автора и читателя состоялся, необходимо учитывать контекст ближайший (конкретное стихотворение, в котором реализовано высказывание) и обширный (все творчество писателя), а также ряд лингвистических и экстралингвистических факторов.

Одним из этапов филологического анализа текста может быть признан лингвостилистический разбор с позиций реализации в тексте какой-либо универсальной категории (например, категории восприятия). Вычленение в тексте соответствующих языковых единиц, актуализируемых ими смыслов и образов, художественных средств выразительности – все это в полной мере характеризует специфику мироощущения писателя, помогает проникнуть в суть произведения.

Разрабатываемый алгоритм многоаспектного лингвостилистического анализа поэтического текста с использованием метода лингвистического моделирования ситуации восприятия базируется на принципах филологического анализа, предложенных Н. С. Болотновой. Предметом анализа становится как языковая организация текста (языковые приметы стиля), так и индивидуально-авторские стилистические особенности текста, проявляющиеся «на уровне отбора языковых средств и их организации, включая стилистические приемы» [Болотнова, 2009, с. 218].

Единый алгоритм подобного анализа в науке еще не выработан: существует множество методик, в которых внимание акцентируется на различных аспектах идейно-эстетического содержания текста. Лингвостилистический анализ художественного текста позволяет выявить текстообразующие и смыслообразующие возможности исследуемых языковых единиц. Предлагаемый вид анализа может быть охарактеризован как синтетический, т.к. позволяет исследовать не только языковую и образную структуры произведения, но и глубже проникнуть в семантику текста с учетом его идиостиловых особенностей, реализации языковых единиц различных уровней.

Таким образом, анализ конкретного поэтического текста с позиций категории восприятия включает нескольких этапов:

1. Выявление и анализ лексических единиц со значением восприятия (в том числе базовых), выявление узуальных и индивидуально-авторских элементов значений соответствующих лексем; обозначение рамок соответствующих высказываний, определение способов представления ситуации восприятия в тексте. Особое внимание следует обратить на наличие синестетических сочетаний.

2. Анализ семантико-синтаксических особенностей предложений, обозначающих ситуацию восприятия; выявление компонентов ситуации восприятия (предикат, субъект, объект и др.).

3. Определение функций языковых единиц с семантикой восприятия в аспекте текстообразования.

4. Выделение индивидуально-авторских стилистических особенностей, изобразительно-выразительных средств, с помощью которых автор достигает полноты и яркости перцептивных образов.

5. Выявление смысловой нагрузки высказываний со значением восприятия, их функций в смысловом развертывании поэтического текста в аспекте идиостиля: какие темы и образы актуализируются, раскрываются с помощью категории восприятия, каково их место в идейной, смысловой организации стихотворения и в творчестве поэта в целом; какие задачи решает автор с помощью включения ситуации восприятия в текст.

Такой анализ включает информацию о времени написания произведения, его жанровой специфике и др. Материал может сузить объект исследования до ситуации одного типа восприятия: например, в стихотворении «Липовая аллея» центральное место занимает ситуация ВЗ [Двизова, 2010].

Проанализируем стихотворение «Ты в ветре, веткой пробуящем...», входящее в один из самых известных и высоко оцененных сборников Б. Пастернака «Сестра моя – жизнь» (лето 1917 года). В этом сборнике поэт впервые обозначил важнейшие координаты своего мировидения: книга «помечена для него знаком вечности и выводится за пределы современных течений» [Альфонсов, 1990, с. 20], в ней «каждое слово дышит чувственностью» [Быков, 2007, с. 122]. «Вершиной его [Б. Пастернака] первого периода стала книга “Сестра моя – жизнь”, в которой буйная изобразительность уже не исключает пластической точности и психологизма», в ней он сочетает «интуитивность и стихийность ранней манеры с тонким и зрелым анализом»; этот сборник «выдвинул его в первые ряды русских поэтов» [Быков, 2007, с. 3, 119].

*Ты в ветре, веткой **пробующем**,
Не время ль птицам **петь**,
Намокшая воробышком
Сиреневая ветвь!*

*У капель тяжесть запонок,
И сад слепит, как плес,
Обрызганный, закапанный
Мильоном **синих** слез.*

*Моей тоскою вынянчен
И от тебя в шипах,*

*Он **ожил** ночью нынешней,
Забормотал, запах.*

*Всю ночь в окошко торкался,
И ставень **дребезжал**.
Вдруг **дух сырой прогорклости**
По платью **пробежал**.*

*Разбужен чудным перечнем
Тех прозвищ и времен,
Обводит день теперешний
Глазами **анемон**.*

На формальном уровне в стихотворении присутствуют два действующих лица: лирический герой (*моей тоскою вынянчен*) и героиня (*и от **тебя** в шипах*), которые как бы порождают третьего – оживленный и обновленный сад (*сад, он*). В этом проявляется понимание Б. Пастернаком связи человека и окружающего мира: природа откликается на эмоциональное состояние человека, является «зеркалом души», одухотворение природы. Прием олицетворения сада осуществляется за счет лексем *слез, ожил, по платью, разбужен*. Также олицетворению способствуют языковые единицы с семантикой восприятия: *забормотал, обводит глазами*. Лексика с семантикой восприятия (14 единиц) подчеркивает неповторимость и индивидуальность ощущений лирического героя.

Таким образом, все образы и ситуации в стихотворении сосуществуют в двух сферах:

- 1) физической – ситуация дождя в саду: 1-я, 2-я строфы;
- 2) ментальной – преображение сада в живое существо в сознании лирического героя: 3-я, 5-я строфы. К сфере памяти читателя относится словосочетание *перечнем тех прозвищ и имен* (указательное местоимение *тех* акцентирует внимание на том, что упомянутые люди знакомы герою).

Переход реальной и ирреальной сфер друг в друга демонстрирует четвертая строфа, не случайно по структуре она отличается от остальных и состоит из двух

простых предложений (первое относится к сфере реальной, второе – метафорическое переосмысление), в то время как остальные представляют собой одно законченное предложение. Действие происходит в двух временных измерениях – прошлом и настоящем, причем они пересекаются даже в пределах одного контекста. В четвертой строфе наречием *вдруг* обозначается переход от урагана к дождю, с наступлением которого все меняется и сад оживает. Маркирует это наступление многочленное синестетическое словосочетание *дух сырой прогорклости*, которое является результатом смешения обонятельного, вкусового и тактильного восприятий.

«Идиостиль проявляется и в способах эстетической актуализации ключевых слов, в их семантических и эстетических трансформациях <...>» [Болотнова, 2009, с. 38]. В рассматриваемом стихотворении каждая строфа представляет собой выделение и распространение ключевых образов с помощью различных ситуаций восприятия:

1. Зрительное восприятие представлено в стихотворении глаголом *ЗВ слепит* и сочетанием *обводит глазами*. Присутствует цветовая характеристика *синий*, которая в составе сочетания *миллионом синих слез* являет образное представление дождя и вновь указывает на его олицетворение в сознании лирического героя.

2. Ситуация слухового восприятия репрезентируется глаголами речи *петь*, *забормотал*, а также глаголом звучания *дребезжал*.

3. Проявление тактильного восприятия связано, прежде всего, с водной семантикой: *намокшая, обрызганный, закапанный, сырой*. Косвенно ситуацию ТВ актуализирует лексема *тяжесть* (ощущается при непосредственном контакте с объектом).

4. Ситуация восприятия запаха репрезентируется глаголом со значением начала действия – *запах*. Наряду с проявлениями речи (*забормотал*) появление запаха осознается лирическим героем как признак «оживления» сада.

В предложении *Вдруг дух сырой прогорклости / По платью пробежал* ситуация ВЗ выражена предикативным способом, в качестве предиката выступает глагол движения *пробежал*, существительное *дух* является контекстуальным синонимом лексемы *запах*. В высказывании также присутствуют указания на время (*вдруг*) и место (*по платью*).

5. В первой строфе присутствует причастие с основным значением «пробовать на вкус»: *Ты в ветре, веткой пробующем, / Не время ль птицам петь, / Намокшая воробышком / Сиреневая ветвь!* В данном контексте *пробовать* употребляется в значении «испытывать, проверять состояние, качество, годность чего-л.» [МАС, т. 3, с. 464], т.е. ветер совершает физическое действие (*пробует веткой*) по отношению к нематериальной ситуации – времени. Семантика вкуса присутствует в отвлеченном существительном *прогорклость* (однокоренное с *горький*). По значению *прогорклость* также соотносится с запахом: *прогорклый* – «приобретший горький вкус и неприятный запах вследствие порчи» [МАС, т. 3, с. 764]. Ситуация восприятия запаха и цвета одновременно маркируется словосочетанием *сиреневая ветвь* (т.е. ветка сирени или ветка сиреневого цвета). Предельную степень слияния различных видов восприятия демонстрирует синестетическое сочетание *дух сырой прогорклости*, которое является результатом смешения обонятельных, вкусовых и тактильных ощущений.

В проанализированном тексте преобладает метафорический способ репрезентации ситуации восприятия, что соответствует стилю ранней поэзии Б. Пастернака. Для представления ситуации восприятия Б. Пастернак использует в равной мере как предикативный, так и непредикативный способ.

Н. С. Болотнова отмечает, что вербально выраженные семантические признаки элементов ситуации могут связываться отношениями дополнения, усиления и контраста, коммуникативно значимыми на разных этапах смыслового развертывания произведения: от высказывания до целого текста [Болотнова, 2005, с. 103]. В рассматриваемом стихотворении проявляются два типа отношений:

1) отношения дополнения – линейно-последовательная передача информативных сигналов разных явлений – в частности объектов и их свойств: *ветка, сиреневая ветвь – сад слепит как плес – он ожил ночью нынешней, забормотал, запах – всю ночь в окошко торкался – обводит день глазами анемон.* Самым эффективным способом для построения отношений дополнения в данном тексте оказывается нанизывание однородных сказуемых, глаголов, относящихся к одному образу – образу сада (*слепит, ожил, забормотал* и т.д.);

2) отношения усиления – однократное или многократное повторение семантических признаков различных явлений – например, смысловой признак «мокрый»: *намокшая сиреневая ветвь – у капель тяжесть запонок – как плес – обрызганный, закапанный миллионом слез – дух сырой прогорклости.*

В стихотворении «Ты в ветре, веткой пробуящем...» упомянутые типы отношений ярко проявляются и на уровне блоков высказываний: 1–5-я строфы – дополнение; 1-я, 2-я, 4-я – усиление. «Во взаимодействии и взаимном влиянии коммуникативных блоков высказываний проявляются их текстообразующие возможности» [Болотнова, 2005, с. 109].

Эмоциональный тон стихотворения задает первая строфа, представляющая собой распространенное причастными оборотами восклицательное предложение. Изобразительно-выразительные средства, используемые в стихотворении, отражают индивидуально-авторское виденье мира, усиливают эстетический эффект: *в ветре, веткой пробуящем; сад ожил, забормотал, запах – олицетворения; разбужен чудным перечнем тех прозвищ и имен; у капель – тяжесть запонок – метафоры, намокшая воробышком – сравнение.*

В творчестве Б. Пастернака можно выявить некоторые постоянные смысловые признаки, являющиеся лейтмотивными для всех поэтических текстов: это в т.ч. семантика цветения и воды. Она организует не только анализируемое стихотворение, но и многие другие. Например, в стихотворении «Липовая аллея», написанном в 1957 г. и входящем в последний сборник Б. Пастернака «Когда

разгуляется», сформирован следующий ассоциативно-смысловой ряд: *липы, лужайка и цветник, дни цветенья, парк и клумбы, на старом дереве, цветы, зажженные дождем; закапанные воском.*

В стихотворении «Ты в ветре...» наблюдается концентрация ключевых для поэзии Б. Пастернака образов: природных (*сирень, сад*), водных (*дождь*), «эмоциональных» (*тоска*). Перцептивные характеристики существенно дополняют и расширяют их.

Приемы звукописи (доминирование в тексте звуков *р, б/п, л*) создают особую мелодику и ритмику текста. Лексемы, имеющие значение восприятия, моделируют микрообразы, воплощают элементы ситуации и создают ассоциативные связи. На уровне синтаксиса, учитывая тот факт, что каждое предложение в рассматриваемом стихотворении базируется на ситуации восприятия, эти предложения буквально «строят» текст по всем критериям, определяющим их текстообразующие возможности. При этом они также осуществляют ассоциативно-прерывистое семантическое воздействие (см. [Болотнова, 2005, с. 105]).

Представленный угол зрения, под которым можно посмотреть на стихотворение, – это не только новый инструмент проникновения в структуру произведения, в актуализируемую в тексте систему смыслов; это также инструмент, который вскрывает механизм превращения универсальных способов представления ситуации в индивидуально-авторские, обнаруживает оригинальные, идиостилевые черты текста. Анализ стихотворения с позиций категории восприятия учитывает не только лексический, но и синтаксический уровень, что позволяет отобразить связи и отношения между языковыми единицами в рамках высказывания и текста. Именно синтаксис дает возможность обратить внимание на словосочетания и предложения, построенные особым образом, определить их роль в организации композиционного и смыслового развертывания текста. Категория восприятия при этом ограничивает материал

анализа и вовлекает в сферу рассмотрения аспект индивидуального мировидения. Анализ моделей восприятия в рамках творчества одного автора позволяет взглянуть на текст с точки зрения соотношения универсального и уникального в языке, т.е. выявить специфику инвариантной модели восприятия в выбранном типе дискурса, отобразить новаторские изменения в структурах моделей или способах их репрезентации.

Выводы

Объекты окружающей действительности редко воспринимаются каким-то одним чувственным рецептором человека – чаще задействованы два и более канала, через которые поступает информация о цвете, звучании, запахе предмета и т.д. Таким образом, комплексное восприятие мира характерно и для системы органов чувств человека, и для воспринимающего сознания. Особенно восприимчиво творческое, поэтическое сознание. Одновременное выражение нескольких перцептивных признаков объекта ярко проявлено в поэзии Б. Пастернака. При этом максимальную степень слияния таких признаков отражает явление синестезии. Сущностное отличие языковых репрезентаций комплексного восприятия действительности от синестезии состоит в следующем: первое являет собой обозначение «соощущений», которые являются взаимодополняющими характеристиками одного объекта, тогда как второе основано на метафорической связи, межсенсорном переносе значений.

Синестетические сочетания – абсолютные перцептивные метафоры, которые базируются на ассоциациях и проявляют в тексте остроту восприятия мира, ценностное к нему отношение. Эти сочетания способствуют, с одной стороны, читательской активности, с другой – выражению авторской индивидуальности в тексте: они особенным образом конструируют художественный образ, выполняют эстетическую, экспрессивную функцию.

В конечном счете синестетические сочетания являются языковыми «находками», проявлением авторской оригинальности, а способы построения и внедрения синестезии в текст являются характерными чертами идиостиля писателя.

Для поэзии Б. Пастернака наиболее частотными для выражения синестетического значения являются двучленные (реже трехчленные) словосочетания: «существительное + прилагательное / глагол / существительное». Чаще всего в синестетические отношения вступают зрение, слух и осязание: это связано не только с тем, что перечисленные сенсорные системы наиболее важны для человеческого существования и повсеместно сопровождают его, но и с тем, что они обладают широким спектром единиц выражения в языке.

Так как синестетические метафоры эмоционально окрашены, они служат для передачи сложных оттенков психологического и эмоционального состояния лирического героя в поэтических текстах Б. Пастернака, часто это происходит в неразрывной связи с описанием состояния природы. Ввиду своей предельной субъективности и смысловой завуалированности, синестезия присутствует в основном в стихотворениях первого периода творчества Б. Пастернака.

Для ИАКМ Б. Пастернака в целом характерен поиск связей между явлениями разного порядка: тем самым поэт подчеркивает единство, целостность бытия, в этом поиске ему видится способ преодоления разрыва между природой и человеком (см. подробнее [Альфонсов, 1990a]). С помощью языкового выражения комплексного восприятия действительности и, в особенности, синестезии, в основании которой лежит принцип объединения разнородных элементов, взаимозаменяемости частей целого, поэт как нельзя точнее выражает эти идеи.

В работе было показано, что категория восприятия и способы ее выражения в лирике Б. Пастернака связаны с мировоззренческими установками автора. Отобразить систему языковых средств проявления перцептивности в тексте и кодируемых высказываниями с семантикой восприятия смыслов позволяет лингвостилистический анализ стихотворения. Алгоритм такого анализа

представляет собой выявление лексических и синтаксических единиц со значением восприятия, определение способов представления ситуации восприятия в тексте, особенностей семантико-синтаксической структуры соответствующих высказываний. Важно охарактеризовать предикативный компонент пропозиции восприятия: так, например, звук олицетворяется с помощью глагола движения (*голос бежит*) или опредмечивается с помощью глаголов действия (звук виснет, может рухнуть...). Только с учетом широкого контекста (контекста стихотворения, периода творчества, творчества в целом) выявляются функции языковых единиц с семантикой восприятия в аспекте текстообразования и смыслообразования.

В результате анализа стихотворений Б. Пастернака (прил. 2, гл. 3) были сделаны выводы о том, какие задачи решает автор с помощью включения ситуации восприятия в текст и, наоборот, какие идиостиловые черты лирики проявляются в процессе этого включения.

Проявления категории восприятия в поэтических текстах Б. Пастернака, становясь предметом лингвостилистического анализа, свидетельствуют о специфике идиостиля автора.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В работе рассмотрены способы языковой репрезентации всех типов чувственного восприятия в поэзии Б. Пастернака, представлен анализ семантико-синтаксических особенностей соответствующих высказываний в стихотворениях, принадлежащих к разным периодам творчества. Демонстрируемый подход к описанию языковых единиц учитывает их функциональную нагрузку в тексте и вовлекает в сферу описания текстообразующий, смыслообразующий, стилистический аспекты.

Особое внимание, которое уделяется восприятию в стихотворениях Б. Пастернака на содержательном и формальном уровнях, отличает поэта от других художников слова и одновременно роднит его со многими из них. Б. Пастернак осознавал и отражал в своих текстах теснейшую связь перцептивных и творческих процессов; внимание к чувственному миру, к ощущениям задавало вектор эстетизации его поэтической вселенной. Мировоззренческие установки Б. Пастернака непосредственно связаны с выбором лексических, синтаксических, художественных средств выражения перцептивной семантики.

Количество высказываний с одоративной, зрительной, вкусовой, осязательной, слуховой семантикой в поэзии Б. Пастернака существенно различается. Так, наибольшее число контекстов насчитывает ситуация ЗВ, наименьшее – ВВ. Были выявлены не только высказывания, напрямую отражающие семантику слуха, зрения, осязания, обоняния и вкуса, но и маркеры восприятия (лексемы с неперцептивным значением), включенные в состав фоновых высказываний.

Анализ семантико-синтаксических особенностей предложений, обозначающих ситуацию восприятия, а также выявление компонентов пропозиции восприятия (предикат, субъект, объект и др.) позволили обратить

внимание на связи и отношения языковых единиц и точнее определить контекстуальное значение этих единиц, реализованное в каждом конкретном тексте.

Ситуация восприятия в стихотворениях Б. Пастернака представлена в основном как процесс, т.е. через предикат и его распространители. Исключение составляют ситуация восприятия цвета, света и вкуса – для их репрезентации чаще используется непредикативный способ (преимущественно выраженный прилагательным, для света – существительным). Ситуация восприятия может быть осложнена внутрипропозиционно: в качестве сирконстантов вводятся квалификатор, локатив, орудие действия, темпоратив, каузатив. Еще один способ усложнения ситуации – полипропозитивный: «нанизывание» нескольких пропозиций восприятия в рамках одного высказывания.

Вследствие специфичности понимания и отражения действительности авторским сознанием (эстетизация, метафоризация, комплексное восприятие, многообразность) наиболее эффективным для поэтического текста Б. Пастернака становится метафорический способ репрезентации ситуации восприятия. Метафоризация действительности – один из способов получения нового знания о мире, один из ключевых признаков индивидуально-авторской картины мира поэта. Перцептивная метафора (сочетание слов, в котором происходит трансформация значений при участии семантики чувственного восприятия) – явление чрезвычайно распространенное в поэзии Б. Пастернака. Частным проявлением перцептивной метафоры является метафора синестетическая. Перцептивные метафоры могут быть названы индивидуально-авторским образным средством выражения семантики восприятия в тексте Б. Пастернака, они регулярно приобретают эмоционально-оценочные коннотации, нацелены на преодоление закреплённости восприятия за физической и психической сферами существования человека. Эти метафоры не только связаны с неожиданностью и точностью

художественного образа: ассоциативные метафорические ряды определяют текстовое и смысловое развертывание стихотворений.

Таким образом, ситуация восприятия формируется различными языковыми и художественно-изобразительными средствами: окказиональными словосочетаниями, метафорой, сравнением, олицетворением, антитезой, оксюмороном, эпитетом. Особое внимание обращает на себя олицетворение природного и вещного мира: объекты и явления разного порядка получают способность воспринимать, так что в лирике Б. Пастернака перед читателем предстает оживший мир, который является субъектом и объектом восприятия в одно и то же время. С другой стороны, оживают и сами перцептивные образы.

Персонификация и метафоризация являются сопутствующими элементами масштабного процесса «перцептуализации», который наблюдается в поэзии Б. Пастернака и проявляется в наделении объектов действительности перцептивными свойствами. Последствием этого процесса является то, что материальные и нематериальные объекты окружающего мира, которые в реальности не обладают способностью быть воспринятыми чувственными рецепторами (т.е. физически) или воспринимать самим, получают такую возможность (оживают или, напротив, опредмечиваются).

Спектр лексических единиц, представленный в поэзии Б. Пастернака, не может быть назван вполне универсальным для русской языковой картины мира, но близок к этому: в художественном дискурсе лексика используется во всем ее многообразии, включая как просторечные и разговорные, так и высокие формы.

Важную роль играет положение высказывания с семантикой восприятия в тексте: они способны расставить смысловые акценты, задать рефрен или лейтмотив, настроение, тон, участвовать в анафорических повторах. Композиционное выделение высказываний говорит об авторском желании акцентировать на них внимание, этому же способствует и выбранный тип

предложения (восклицательное или вопросительное, простое или сложное, полное или неполное, односоставное или двусоставное).

Проявления чувственного восприятия активно участвуют в формировании центральных художественных образов стихотворений, многие из которых являются ключевыми для лирики Б. Пастернака: образы сада, города, тоски, грозы, поэзии и др. Внимание к чувственной сфере особо ощутимо в первый период творчества поэта. Соответствующие языковые единицы формируют жизненное пространство лирического героя (дом, сад, город, мир в целом), описывают портрет человека, его физиологические и психологические состояния.

Распределение лексики с семантикой в редакциях стихотворений отражает динамику и эволюцию поэтического восприятия и поэтической «перцептивной» картины мира Б. Пастернака. Предикативный и непередикативный способы могут сменять друг друга, выполняя различные авторские задачи, причем в итоговом варианте поэт чаще приходит к передикативному способу репрезентации ситуации.

Смысловая нагрузка высказываний с семантикой восприятия, их композиционное выделение, концентрация в пределах некоторых «программных» стихотворений, разнообразие способов представления ситуации восприятия в текстах разных периодов – все это говорит о значимости категории восприятия для поэтического миромоделирования.

Пять типов чувственного восприятия тесно связаны между собой на смысловом и формальном уровнях и участвуют в описании реалий окружающей обстановки (в этом проявляется прямая и основная функция восприятия в нашей жизни), однако поэтическое сознание не ограничивается использованием показаний органов чувств только в этом назначении. Так, в лирике Б. Пастернака широко представлено явление транспозиции: ситуация восприятия переходит в другие ситуации и сферы (мыслительной деятельности, состояния, действия). Наблюдается и обратный переход: чаще всего ситуации физического движения в ситуацию восприятия.

Комплексное восприятие действительности – свойство поэтического мышления, проявленное в поэзии Б. Пастернака. Синестезия является такой разновидностью взаимодействия разных типов восприятия, при котором осуществляется метафорический перенос значения одной модальности на другую. В стихотворениях Б. Пастернака предпочтение отдается двучленным синтетическим словосочетаниям. Более сложный уровень синестезии проявляется внутрисловно – такие примеры основаны на сугубо индивидуальном, ассоциативном восприятии, они с трудом поддаются исчислению и требуют более детального рассмотрения. Комплексное восприятие действительности позволяет автору представить цельный художественный образ, более полно описать состояние окружающего мира и передать внутреннее состояние, настроение лирического героя. Синестетические сочетания участвуют в процессе смыслопорождения, а синестезия как проявление комплексного восприятия действительности является одним из признаков идиостиля Б. Пастернака.

Выявление чувственной доминанты в ЯКМ того или иного автора позволяет существенно приблизиться к пониманию его произведений. Если говорить о доминанте в лирике и мироощущении Б. Пастернака, то опорным из всех типов восприятия может быть назван слух (несмотря на преобладание в текстах ЗВ, стоящего на первом месте по значимости для человека в общей иерархии сенсорных модальностей). Этот факт обусловлен не столько большим количеством высказываний с семантикой СВ (ср.: 1032 контекста ЗВ, включая семантику цвета, и 932 контекста СВ), сколько охватом и значимостью смысловых сфер, которые охватывает ситуация СВ, и особой значимостью слуха для Б. Пастернака, когда-то занимавшегося музыкой профессионально. То, что звуки (музыка) доминируют над другими чувственными ощущениями в индивидуально-авторской картине мира Б. Пастернака, отразилось на характере художественных образов в его лирике – часто именно звуковые характеристики объектов являются

первичными. Следует также отметить особую роль запахов в лирике Б. Пастернака.

В ходе исследования было показано, что «внедрение» в текст ситуации чувственного восприятия выполняется для выражения мировоззренческой концепции поэта, более полного раскрытия смыслов и образов. Широкий спектр языковых средств для представления предикативного компонента свидетельствует о продуктивности универсальной базовой модели в поэтических текстах указанного автора. Метафорические образы отражают особенности индивидуально-авторских чувственных представлений и ассоциаций. Контекстуальное прочтение высказываний со значением восприятия свидетельствует об их возможностях вступать в смысловые отношения с единицами разных уровней. Такие высказывания моделируют фрагменты не только физической, но и интеллектуальной, эмоциональной, социальной и других сфер. Способы проявления категории восприятия в тексте являются показателем системности идиостиля Б. Пастернака, единства индивидуально-авторской картины мира поэта и его поэтической вселенной.

Анализ высказываний с семантикой восприятия показал, что данные языковые единицы в поэзии Б. Пастернака имеют текстообразующий и смыслообразующий потенциал. Они играют важнейшую роль в лирических текстах Б. Пастернака и обслуживают ряд общих и ключевых для поэзии тем: темы природы, любви, творчества. Высказывания со значением восприятия служат описанию и характеристике состояния окружающей среды или ее отдельных атрибутов, природных явлений, времен года, а также внутреннего состояния человека, передачи его мыслей и чувств. С помощью перцептивной семантики происходит актуализация традиционных и индивидуально-поэтических смыслов. Высказывания со значением восприятия и организуемые ими поэтические тексты нередко выстраивают следующую логику повествования:

физическое проявление восприятия – воображение / эмоции / воспоминания / ассоциации – размышление / рефлексия (ментальная сфера).

Поэтический мир Б. Пастернака строится вокруг лирического героя, способного ощущать мир, его краски, звуки, запахи, во всей полноте. Состояние природного мира находится в тесной взаимосвязи с внутренним миром поэта. Ситуация восприятия не только моделирует окружающую действительность, но и сама является моделью познания этой действительности в рамках поэтической картины мира. Чувственное восприятие в лирике Б. Пастернака выходит далеко за пределы физиологии и психики человека: оно простирается во все возможные сферы человеческого существования.

Таким образом, в настоящем диссертационном исследовании было показано, что чувственное восприятие представляет значимый фрагмент индивидуально-авторской картины мира Б. Пастернака. Языковые проявления категории восприятия в поэтических текстах автора демонстрируют своеобразие его идиостиля, проявляющееся на семантико-синтаксическом уровне в процессе передачи художественных, эстетических, идейных смыслов.

Представленная работа позволяет продемонстрировать роль чувственного восприятия и эмпирического опыта человека в познании окружающего мира, его осмыслении и категоризации, а также выявить особенности языковой репрезентации перцептивных процессов в художественном тексте. Данные, полученные в ходе исследования, вносят вклад в систему знаний о связи языка и мышления, русской и поэтической ЯКМ, о закономерностях и способах отображения мира в языке и тексте, об отличительных чертах поэтических текстов Б. Пастернака, для которого категория чувственного восприятия является одной из базовых мировоззренческих и идиостилевых «опорных точек».

Перспективным представляется исследование способов репрезентации и роли ситуации чувственного восприятия в поэмах и прозе Б. Пастернака. Результаты сопоставления способов языковой экспликации восприятия,

основанного на специфике различных родов литературы, могли бы дать исчерпывающую информацию о смысловой нагрузке и потенциале языковых единиц с семантикой чувственного восприятия в идиостиле русского писателя и поэта, а также в языке художественной литературы в целом. Вклад в систему знаний о категории перцептивности внесло бы изучение особенностей читательского восприятия и его соотношения с авторским, а также создание словарей чувственного восприятия, представляющих данные о специфике мировосприятия нации или того или иного автора. Наконец, одним из возможных направлений в изучении способов репрезентации ситуации восприятия является сопоставление отличительных особенностей реализации этой ситуации в творчестве разных поэтов, в разных типах дискурса.

Подробное изучение универсальных и национальных, индивидуально-авторских моделей восприятия, безусловно, вносит значительный вклад в систему представлений об устройстве мира, человека и их взаимодействии.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

ВВ – восприятие вкуса

ВЗ – восприятие запаха

ЗВ – зрительное восприятие

ИАКМ – индивидуально-авторская картина мира

ЛСГ – лексико-семантическая группа

МАС – Малый академический словарь (Словарь русского языка : в 4 т. / РАН, Ин-т лингвистич. исследований ; под ред. А. П. Евгеньевой ; 4-е изд., стер. – М. : Рус. яз. ; Полиграфресурсы, 1999)

СВ – слуховое восприятие

СЭС – Стилистический энциклопедический словарь русского языка

ТВ – тактильное восприятие

ЯКМ – языковая картина мира

БИБЛИОГРАФИЯ

Цитируемые источники

1. Пастернак Б. Доктор Живаго. – М. : Книжная палата, 1989. – 428 с.
2. Пастернак Б. Несколько положений / Б. Пастернак // Собр. соч. : в 5 т. – М. : Художественная литература, 1991. – Т. 4. – 910 с.
3. Пастернак Б. Стихотворения и поэмы : в 2 т. – Л. : Сов. писатель, 1990а. – Т. 1. – 504 с. ; Т. 2. – 368 с.
4. Пастернак Б. Л. Об искусстве: «Охранная грамота» и заметки о худож. творчестве / Б. Л. Пастернак ; сост. и примеч. Е. Б. и Е. В. Пастернак ; вступ. ст. В. Ф. Асмуса. – М. : Искусство, 1990б. – 396 с.
5. Пастернак Б. Сестра моя – жизнь // Б. Пастернак ; сост. Е. В. Пастернак. – М. : Эксмо, 2007. – 512 с.
6. Письма Б. Пастернака (1912 – 1956) / Публ. и коммент. Е. В. Пастернака // Вопросы литературы. – 1972. – № 9. – С. 139–171.

Литература

1. Абдуллин, И. Р. «Звуки светят, а краски поют» («Цветной слух» в поэзии К. Бальмонта) / И. Р. Абдуллин // День и Ночь. – 1999. – № 5–6. – С. 221–222.
2. Авдевина, О. Ю. Понятие субъект восприятия в антропологии языка и текста / О. Ю. Авдевина // Известия Саратовского университета. – 2011. – Т. 11. Сер. Филология. Журналистика. – Вып. 2. Лингвистика. – С. 7–15.

3. Авдевнина, О. Ю. Категория восприятия и средства ее выражения в современном русском языке : дис. ... д-ра филол. наук : 10.02.01 / Авдевнина Ольга Юрьевна. – М., 2014. – 984 с.
4. Авилова, Н. С. Вид глагола и семантика глагольного слова / Н. С. Авилова. – М. : Наука, 1976. – 328 с.
5. Алефиренко, Н. Ф. Дискурсивно-когнитивные истоки поэтической энергии слова (методологический аспект) / Н. Ф. Алефиренко // Слово и концепт в лирике серебряного века : материалы VII Всерос. науч.-практ. семинара. – Томск, 2004. – С. 19–25.
6. Альфонсов, В. Н. Поэзия Б. Пастернака / В. Н. Альфонсов. – Л. : Сов. писатель, 1990а. – 368 с.
7. Альфонсов, В. Н. Поэзия Бориса Пастернака [вступ. статья] / В. Н. Альфонсов // Пастернак Б. Стихотворения и поэмы : в 2 т. – Л. : Сов. писатель, 1990б. – Т. 1. – С. 5–72.
8. Апресян, Ю. Д. Экспериментальное исследование семантики русского глагола / Ю. Д. Апресян. – М. : Наука, 1967. – 251 с.
9. Апресян, Ю. Д. Лексическая семантика : Синонимические средства языка / Ю. Д. Апресян. – М., 1974. – 367 с.
10. Апресян, Ю. Д. Избранные труды: Т. II. Интегральное описание языка и системная лексикография / Ю. Д. Апресян. – М. : Школа «Языки русской культуры». – 1995а. – 767 с.
11. Апресян, Ю. Д. Образ человека по данным языка: Попытка системного исследования / Ю. Д. Апресян // Вопросы языкознания. – 1995б. – № 1. – С. 37–68.
12. Арутюнова, Н. Д. Предложение и его смысл: логико-семантические проблемы / Н. Д. Арутюнова. – М. : Наука, 1976. – 384 с.
13. Арутюнова, Н. Д. Типы языковых значений: Оценка. Событие. Факт / Н. Д. Арутюнова. – М. : Наука, 1988. – 341 с.

14. Арутюнова, Н. Д. Язык и мир человека / Н. Д. Арутюнова. – М. : Языки русской культуры. – 1999. – 896 с.
15. Архипова, Ю. Ю. Состав, семантика и функционирование лексико-семантической группы глаголов зрительного восприятия (на материале художественных текстов) : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.01 / Архипова Юлия Юрьевна. – СПб., 2000. – 197 с.
16. Африкантова, Л. К. Образы водной стихии в поэзии Б. Пастернака / Л. К. Африкантова // Вестник Самарского государственного университета. Языкознание. – 2001. – № 3. – С. 121–130.
17. Бабенко, Л. Г. Филологический анализ текста. Основы теории, принципы и аспекты анализа / Л. Г. Бабенко. – М. : Академический Проект ; Екатеринбург, 2004. – 464 с.
18. Бабина, Т. П. Способы выражения субъекта в русском языке : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.01 / Бабина Татьяна Павловна. – М., 1986. – 24 с.
19. Баевский, В. С. Применение VISUAL BASIC в количественных исследованиях частотных словарей поэтических книг / В. С. Баевский, И. В. Романова, Т. А. Самойлова, О. А. Смагина // Математическая морфология. Электронный математический и медико-биологический журнал. – Т. 3, вып. 2. – Смоленск : Изд-во СГМА, 1999. – С. 119–131.
20. Баевский, В. С. Три эпохи Бориса Пастернака: [О периодизации творческого пути поэта] / В. С. Баевский // «Быть знаменитым некрасиво...»: Пастернаковские чтения. – М. : Наследие, 1992. – Вып. 1– С. 33–42.
21. Баевский, В. С. Лингвистические, математические, семиотические и компьютерные модели в истории и теории литературы / В. С. Баевский. – М. : Языки славянской культуры, 2001. – 336 с.
22. Бахилина, Н. Б. История цветообозначений в русском языке / Н. Б. Бахилина. – М. : Наука, 1975. – 286 с.

23. Башкова, И. В. Высказывания с семантикой восприятия (сопоставление слуха и обоняния) / И. В. Башкова // Высказывания как объект лингвистической семантики и теории коммуникации. – Омск, 1992. – Ч. 1. – С. 120–122.
24. Башкова, И. В. Грамматика восприятия в современном русском языке : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.01 / Башкова Ирина Венадьевна. – Екатеринбург, 1995. – 24 с.
25. Башкова, И. В. Textoобразующие принципы представления ситуации восприятия / И. В. Башкова // Художественный текст: структура, семантика, прагматика. – Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 1997. – С. 32–37.
26. Белобородова, И. В. Концепт «цвет» в лингвокогнитивном аспекте: на материале автобиографической прозы : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.01 / Белобородова Инна Васильевна. – Таганрог, 2000. – 224 с.
27. Блинов, И. И. Синестезия в поэзии русских символистов / И. И. Блинов // Проблема комплексности изучения художественного творчества. – Казань : Изд-во КГУ, 1980. – С. 119–124.
28. Бойчук, А. С. Лингвостилистический анализ «вкусовых» метафор русского языка / А. С. Бойчук // Известия Тульского государственного университета. Гуманитарные науки. – 2012. – № 2. – С. 372–379.
29. Болотнова, Н. С. Художественный текст в коммуникативном аспекте и комплексный анализ единиц лексического уровня / Н. С. Болотнова. – Томск, 1992. – 312 с.
30. Болотнова, Н. С. Филологический анализ текста / Н. С. Болотнова. – Ч. I. – Томск : Изд-во ТГПУ, 2001. – 129 с.; Ч. II. – Томск : Изд-во ТГПУ, 2004. – 170 с.; Ч. III. – Томск: Изд-во ТГПУ, 2005. – 272 с.
31. Болотнова, Н. С. Филологический анализ текста : учеб. пособие / Н. С. Болотнова ; 4-е изд. – М. : Наука, 2009а. – 520 с.
32. Болотнова, Н. С. Коммуникативная стилистика текста : словарь-тезаурус / Н. С. Болотнова. – Томск, 2009б. – 384 с.

33. Болотнова, Н. С. К вопросу о понятии «когнитивный стиль языковой личности» / Н. С. Болотнова // Вестник Томского государственного педагогического университета. – 2012. – № 10. – С. 164–168.

34. Болотнова, Н. С. Когнитивный стиль языковой личности в структуре модели идиостиля: к постановке проблемы / Н. С. Болотнова, А. В. Болотнов // Сибирский филологический журнал. – 2012. – № 4. – С. 187–192.

35. Бондарко, А. В. К определению понятия «залоговость» // Теория функциональной грамматики. Персональность. Залоговость / А. В. Бондарко. – СПб., 1991. – С. 120–135.

36. Бондарко, А. В. О стратификации семантики / А. В. Бондарко // Общее языкознание и теория грамматики : материалы чтений, посвящ. 90-летию со дня рождения С. Д. Кацнельсона. – СПб., 1998. – С. 51–63.

37. Бондарко, А. В. К вопросу о перцептивности / А. В. Бондарко // Сокровенные смыслы: Слово. Текст. Культура. – М. : Языки славянской культуры, 2004. – С. 276–282.

38. Борейко, Т. С. Ситуация тактильного восприятия: способы представления в системе русского языка и в языковом сознании индивида : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.01 / Борейко Татьяна Степановна. – Омск, 2006. – 224 с.

39. Братчикова, Е. А. Отражение звучащей действительности в языковой картине мира (на материале англоязычной и русской поэзии начала XX века) / Е. А. Братчикова // Альманах современной науки и образования : в 3 ч. – Тамбов : Грамота, 2007. – Ч. III. – С. 35–38.

40. Бурцева, Т. А. Лингвопоэтика Б. Л. Пастернака и ее эволюция (на материале оригинальной поэзии) : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.01 / Бурцева Татьяна Альбертовна. – Казань, 1997. – 18 с.

41. Бутакова, Л. О. Роль модальностей восприятия в формировании смысловой системы автора / Л. О. Бутакова // Восприятие: лингвистический и психолингвистический аспекты. – Омск, 2005. – С. 71–98.

42. Бухштаб, Б. Я. Лирика Пастернака / Б. Я. Бухштаб // Литературное обозрение. – 1987. – № 9. – С. 106–112.
43. Быков, Д. Л. Борис Пастернак. Жизнь замечательных людей / Д. Л. Быков. – М. : Молодая гвардия, 2007. – 896 с.
44. Валгина, Н. С. Теория текста / Н. С. Валгина. – М. : Логос, 2003. – 250 с.
45. Васильев, Л. М. Семантика русского глагола (глаголы речи, звучания и поведения) : учеб. пособие / Л. М. Васильев. – Уфа: Башкирский гос. ун-т, 1981. – 72 с.
46. Васильев, Л. М. Системный семантический словарь русского языка. Предикатная лексика. – Вып. 5. Ментальные предикаты. Модальные предикаты. Предикаты восприятия : учеб. пособие / Л. М. Васильев. – Уфа : РИО БашГУ, 2003. – 126 с.
47. Вежбицкая, А. Восприятие: семантика абстрактного словаря / А. Вежбицкая // Новое в зарубежной лингвистике. Логический анализ естественных языков. – М. : Прогресс, 1986. – С. 336–369.
48. Вежбицкая, А. Семантические универсалии и описание языков / А. Вежбицкая. – М. : Языки славянской культуры, 1999. – 791 с.
49. Вежбицкая, А. Язык. Культура. Познание / А. Вежбицкая. – М. : Русские словари, 1996. – 416 с.
50. Виноградов, В. В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика / В. В. Виноградов. – М. : Изд-во Академии наук СССР, 1963. – 255 с.
51. Воронин, С. В. Синестезия и звукосимволизм / С. В. Воронин // Психолингвистические проблемы семантики. – М., 1983. – С. 120–131.
52. Владимиров, А. В. Магия цвета / А. В. Владимиров. – М. : Знание, 1965. – 269 с.
53. Гак, В. Г. Высказывание и ситуация / В. Г. Гак // Проблемы структурной лингвистики. – М., 1973. – С. 349–372.

54. Галеев, Б. М. Синестезия – чудо поэтического мышления / Б. М. Галеев // Научный Татарстан. – 1999. – № 3. – С. 19–23.
55. Галеев, Б. М. Синестезия в мире метафор / Б. М. Галеев // Обработка текста и когнитивные технологии. – Москва ; Варна, 2004. – С. 33–42.
56. Гальперин, И. Р. Текст как объект лингвистического исследования / И. Р. Гальперин ; 5-е изд., стер. – М. : КомКнига, 2007. – 144 с.
57. Гаспаров, М. Л. Поэтика «Серебряного века» // Русская поэзия серебряного века. 1890–1917. Антология : вступ. статья / ред. М. Л. Гаспаров, И. В. Корецкая и др. – М. : Наука, 1993. – С. 5–44.
58. Гаспаров, М. Л. Избранные труды. Т. II. О стихах / М. Л. Гаспаров. – М. : Языки русской культуры, 1997. – 504 с.
59. Гейко, Е. В. Смысловой тип пропозиции и его манифестация в современной русской речи (на материале высказываний, содержащих информацию о запахах) : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.01 / Гейко Елена Васильевна. – Омск, 1999. – 26 с.
60. Герасимова, К. М. Лексикографическая семантическая интерпретация прилагательных вкусового ощущения : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.01 / Герасимова Ксения Михайловна. – М., 1986. – 16 с.
61. Григорьева, О. Н. Цвет и запах власти: Лексика чувственного восприятия в публицистическом и художественном текстах : учеб. пособие / О. Н. Григорьева. – М. : Наука, 2004. – 248 с.
62. Гридасов, В. В. Перцептивная метафора как лексико-семантическая категория: на материале современного немецкого языка : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.04 / Гридасов Владимир Владимирович. – Барнаул, 1999. – 16 с.
63. Гриднева, Н. Н. Основы семантики синтаксиса : учеб. пособие по теоретической грамматике английского языка / Н. Н. Гриднева. – СПб. : Изд-во СПбГУЭФ, 2009. – 48 с.

64. Губенко, Е. В. Лексико-семантические поля цвета и света в лирике Б. Л. Пастернака : автореф. ... дис. канд. филол. наук : 10.02.01 / Губенко Екатерина Викторовна. М., 1999. – 22 с.

65. Двизова, А. В. Ситуация восприятия запаха в стихотворении Б. Пастернака «Липовая аллея» / А. В. Двизова // Мировая культура и язык : сб. материалов X Всерос. науч.-практ. конф. студентов и молодых ученых (28–30 апреля 2010 г.). – Томск : Изд-во ТПУ, 2010. – Ч. III. – С. 53–57.

66. Демешкина, Т. А. Теория диалектного высказывания. Аспекты семантики / Т. А. Демешкина. – Томск : Изд-во Том. ун-та, 2000. – 186 с.

67. Демешкина, Т. А. Модели восприятия в поэтическом тексте как способ интерпретации мира / Т. А. Демешкина // Европейский интерлингвизм в зеркале литературы: Картина мира в немецкой поэзии и в ее русских переводах: От романтизма к модернизму : материалы российско-германского семинара (24–28 апреля 2006 г.). – Томск : Том. гос. ун-т, 2006а. – С. 9–18.

68. Демешкина, Т. А. Лингвистическое моделирование ситуации восприятия в региональном и общероссийском дискурсе / Т. А. Демешкина, Н. А. Верхотурова, Л. Б. Крюкова, Н. В. Курикова ; под ред. Т. А. Демешкиной. – Томск : Изд-во Том. ун-та, 2006б. – 194 с.

69. Домбровская, И. В. Динамика и прогностика лексико-семантической группы зрительного восприятия в американском варианте английского языка : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.04 / Домбровская Инна Владимировна. – Воронеж, 2004. – 200 с.

70. Донецких, Л. И. Эстетические функции слова / Л. И. Донецких. – Киев, 1982. – 154 с.

71. Дудорова, М. В. Категоризация пространства в поэтическом тексте (на материале поэзии И. Анненского) : автореф. дис. ...канд. филол. наук : 10.02.01 / Дудорова Мария Владимировна. – Екатеринбург, 2006. – 19 с.

72. Дюпина, Ю. В. Цветообозначения в репрезентации поэтической картины мира Владимира Высоцкого: структура, семантика, функции : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.01 / Дюпина Юлия Владимировна. – Тюмень, 2009. – 189 с.

73. Жаркова, О. С. Лексика ощущения, восприятия и чувственного представления как средство номинации и предикации в поэмах С. Есенина : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.01 / Жаркова Ольга Сергеевна. – М., 2005. – 322 с.

74. Жиркова, Е. А. Актуализация семантики текстовых структур, имеющих доминантное значение для адекватной интерпретации художественного текста : дис. ... д-ра филол. наук : 10.02.19 / Жиркова Евгения Алексеевна. – Краснодар, 2006. – 310 с.

75. Житков, А. В. Функционально-семантическое поле восприятия запаха и синестезия одорической лексики в произведениях И. А. Бунина : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.01 / Житков Андрей Викторович. – М., 2000. – 18 с.

76. Зензеря, И. В. Семантико-функциональная категория обращённости в поэтическом языке (на материале поэзии Б. Пастернака) : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.01 / Зензеря Ирина Викторовна. – Омск, 2003. – 22 с.

77. Золотова, Г. А. Коммуникативные аспекты русского синтаксиса / Г. А. Золотова. – М., 1982. – 368 с.

78. Золотова, Г. А. Коммуникативная грамматика русского языка / Г. А. Золотова, Н. К. О니пенко, М. Ю. Сидорова. – М. : Азбуковник, 2004. – 528 с.

79. Золотых, Л. Г. Когнитивно-коммуникативные признаки поэтического идиостиля / Л. Г. Золотых // Вестник Томского государственного педагогического университета. – 2006. – № 5. – С. 84–89.

80. Зубова, Л. В. Поэзия Марины Цветаевой: Лингвистический аспект / Л. В. Зубова. – Л. : Изд-во Ленингр. ун-та, 1989. – 264 с.

81. Иванова, Ю. И. Цветообозначения в структуре поэтического текста и подходы к их исследованию / Ю. И. Иванова // Известия Российского

государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. – 2007. – Т. 22, № 53. – С. 112–118.

82. Караваева, С. Е. Лексика восприятия в поэзии начала XX века (на материале поэзии Ю. Балтрушайтиса) : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.01 / С. Е. Караваева. – М., 1989. – 16 с.

83. Карапетова, Е. Г. Перцептивная метафора и ее особенности в различных типах текста [Электронный ресурс]. – 2011. – Режим доступа: http://www.rusnauka.com/8_DN_2011/Philologia.htm

84. Караулов, Ю. Н. Русский язык и языковая личность / Ю. Н. Караулов ; отв. ред. член-кор. Д. Н. Шмелев. – М. : Наука, 1987. – 263 с.

85. Карташова, Ю. А. Функционально-семантическое цвето-световое поле в лирике Игоря Северянина : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.01 / Карташова Юлия Андреевна. – Бийск, 2004. – 167 с.

86. Кац, Б. Неотправленное письмо в город Энн, или Какому Брамсу готов был сдать Пастернак? / Б. Кац // Звезда. – 2013. – № 11. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/zvezda/2013/11/18k-pr.html>

87. Кезина, С. В. Семантическое поле цветообозначений в русском языке (диахронический аспект) : автореф. дис. ... д-ра филол. наук : 10.02.01 / Кезина Светлана Владимировна. – Челябинск, 2010. – 51 с.

88. Кириллова, В. А. Структурно-семантические особенности предложений, репрезентирующих ситуации слухового и зрительного восприятия / В. А. Кириллова, М. Б. Примова // Идеографические аспекты русской грамматики. – М. : МГУ, 1998. – С. 116–125.

89. Ключева, И. В. Синестезия как ценностное отношение / И. В. Ключева // Современный Лаокоон. Эстетические проблемы синестезии : сб. статей по материалам научной конференции ; под ред. Е. Г. Яковлева. – М. : Изд-во МГУ, 1992. – С. 18–19.

90. Кнорина, Л. В. Грамматика и норма в поэтической речи (на материале поэзии Б. Л. Пастернака) [Электронный ресурс] / Л. В. Кнорина // Проблемы структурной лингвистики. – М., Наука, 1982. – С. 239–251. – Режим доступа: <http://lidiaknorina.narod.ru/lingv1.htm>

91. Кнорина, Л. В. Генитивные сравнения в поэзии Пастернака [Электронный ресурс] / Л. В. Кнорина // Стилистика и поэтика : тезисы Всесоюз. науч. конф. – М., 1989. – С. 51–54. – Режим доступа: <http://lidiaknorina.narod.ru/lingv2.htm>

92. Кобозева, И. М. Лингвистическая семантика : учеб. пособие / И. М. Кобозева. – М. : Эдиториал УРСС, 2000. – 352 с.

93. Кобозева, И. М. Отрицание в предложениях с предикатами восприятия, мнения и знания [Электронный ресурс] / И. М. Кобозева // Логический анализ языка. Избранное. 1988–1995. – Режим доступа: <http://www.twirpx.com/file/794251/>

94. Ковтунова, И. И. Поэтический синтаксис / И. И. Ковтунова. – М. : Наука, 1986. – 206 с.

95. Кожевникова, Н. А. Словоупотребление в русской поэзии нач. XX в. / Н. А. Кожевникова. – М., 1986. – 251 с.

96. Кожина, М. Н. Стилистика русского языка : учебник / М. Н. Кожина, Л. Р. Дускаева, В. А. Салимовский. – М. : Флинта: Наука, 2008. – 464 с.

97. Козюра, Т. Н. Залоговые значения глаголов зрительного восприятия (на материале русского и французского языков) / Т. Н. Козюра // Вестник Воронежского государственного университета. Сер.: Лингвистика и межкультурная коммуникация. – 2007. – № 2, ч. 1. – С. 62–67.

98. Колесов, И. Ю. Проблемы концептуализации и языковой репрезентации зрительного восприятия (на материале английского и русского языков) / И. Ю. Колесов. – Барнаул : БГПУ, 2008. – 354 с.

99. Колесов, И. Ю. Актуализация зрительного восприятия в языке: когнитивный аспект (на материале английского и русского языков) : автореф. дис. ... д-ра филол. наук : 10.02.19 / Колесов Игорь Юрьевич. – Барнаул, 2009. – 31 с.
100. Колесов, И. Ю. Языковая репрезентация визуальной и аудиальной модальностей восприятия / И. Ю. Колесов, В. Д. Максимов. – Барнаул : АлтГПА, 2013. – 198 с.
101. Комарова, З. И. Методология, метод, методика и технология научных исследований в лингвистике: учебное пособие / З. И. Комарова. – Екатеринбург, 2012. – 818 с.
102. Кондратьева, И. Ю. Пространственно-временная организация ранней лирики Б. Пастернака : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Кондратьева Инна Юрьевна. – Астрахань, 2004. – 182 с.
103. Корячанкова, С. Семантическая вариантность образов Святой Софии в поэтическом творчестве Владимира Соловьева / С. Корячанкова // Przegląd Rusycystyczny. – Katowice : Polskie towarzystwo rusycystyczne, 2006. – XXVIII, 3/115. – С. 49–59.
104. Корячанкова, С. Отражение лингвистической модели восприятия в тексте оригинала и перевода (на материале русской и чешской поэзии начала XX века) / С. Корячанкова, Л. Б. Крюкова // Текст. Книга. Книгоиздание. – 2012. – № 1. – С. 12–17.
105. Костяев, А. И. Ароматы и запахи в истории культуры: знаки и символы / А. И. Костяев ; 2-е изд. – М. : Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2009. – 144 с.
106. Котенева, И. А. Номинация запаха во французском языке : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.05 / Котенева Инна Анатольевна. – Белгород, 2006. – 23 с.
107. Кочетков, П. Н. Лексика восприятия в русской поэзии конца XIX – начала XX века (на материале поэзии В. Я. Брюсова) : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.01 / Кочетков Павел Николаевич. – М., 1992. – 16 с.

108. Кочетова, И. В. О некоторых особенностях цветонаименований в лирике Н. Гумилева / И. В. Кочетова // Семантика и прагматика слова в художественном и публицистическом дискурсах. – Томск : ТГПУ, 2008. – С. 67–72.

109. Кретов, А. А. Семантические процессы в лексико-семантической группе глаголов зрительного восприятия современного русского языка : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.01 / Кретов Алексей Александрович. – Воронеж, 1980. – 228 с.

110. Кривоzubова, Г. А. Основные семантические структуры высказываний с предикатами зрительного восприятия / Г. А. Кривоzubова // Синтаксические структуры в номинативном и деривационном аспектах. – Омск, 1988. – С. 23–26.

111. Крылова, И. А. Семантико-стилистическая характеристика ЛСГ глаголов речи : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.01 / Крылова Ирина Александровна. – М., 1996. – 162 с.

112. Крюкова, Л. Б. Лингвистическое моделирование как метод анализа поэтического текста : учеб.-метод. пособие / Л. Б. Крюкова. – Томск, 2005. – 40 с.

113. Крюкова, Л. Б. К вопросу об адъективных характеристиках объекта восприятия в поэтических текстах периода «Серебряного века» / Л. Б. Крюкова // III Международные Бодуэновские чтения: И. А. Бодуэн де Куртенэ и современные проблемы теоретического и прикладного языкознания (Казань, 23–25 мая 2006 г.) : труды и материалы : в 2 т. – Казань : Изд-во Казан. ун-та, 2006. – Т. 1. – С. 84–86.

114. Крюкова, Л. Б. Лингвистическое моделирование ситуации восприятия в поэтическом тексте (на материале поэзии «Серебряного века») / Л. Б. Крюкова // Вестник Томского государственного университета. – 2007. – № 300-1. – С. 13–16.

115. Крюкова, Л. Б. К вопросу о перцептивной метафоре в поэтическом тексте / Л. Б. Крюкова // Русская литература в мировом культурном и образовательном пространстве : материалы конгресса «Русская литература в контексте мировой культуры». – СПб. : МИРС, 2008. – Т. 2, ч. 2. – С. 47–51.

116. Кубрякова, Е. С. Язык и знание / Е. С. Кубрякова. – М. : Языки славянской культуры, 2004. – 560 с.

117. Кузнецова, С. С. Обозначения вкуса в речи диалектной языковой личности [Электронный ресурс] / С. С. Кузнецова // Материалы Международного молодежного научного форума «ЛОМОНОСОВ-2013» ; отв. ред. А. И. Андреев, А. В. Андриянов, Е. А. Антипов, К. К. Андреев, М. В. Чистякова. – М. : МАКС Пресс, 2013. – Режим доступа: http://lomonosov-msu.ru/archive/Lomonosov_2013/structure_27_2306.htm

118. Кузнецова, С. С. Цветообозначения диалектной языковой личности: функционально-семантический аспект / С. С. Кузнецова // Вестник Томского государственного университета. –2013. – № 370. – С. 13–16.

119. Кузнецова, Т. В. Семантическая структура глаголов физического восприятия : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.01 / Т. В. Кузнецова. – М., 1983. – 24 с.

120. Кузьмина, Н. А. Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка / Н. А. Кузьмина. – Екатеринбург ; Омск, 1999. – 268 с.

121. Кустова, Г. И. Перцептивные события: участники, наблюдатели, локусы / Г. И. Кустова // Логический анализ языка: Образ человека в культуре и языке. – М. : Индрик, 1999. – С. 229–238.

122. Лавлинский, С. П. О двух стратегиях художественной репрезентации зримости: к проблеме визуального в литературе / С. П. Лавлинский // Дискурсивность и художественность. – М., 2005. – С. 60–70.

123. Лаврова, С. Ю. Перцептивный образ как аксиологический знак художественного мира (на материале «Очерков» К. Д. Бальмонта) [Электронный ресурс] / С. Ю. Лаврова. – Режим доступа: <http://www.balmontoved.ru/k-balmont-v-zerkale-filologii/32-sju-lavrova-pertseptivnyj-obraz-kak-aksiologicheskij-znak-hudozhestvennogo-mira-na-materiale-ocherkov-kd-balmonta.html>

124. Ландсман, И. М. Цветовые прилагательные в роли зрительных определений в поэзии А. Ахматовой / И. М. Ландсман // Вопросы теории и истории языка. – Ташкент, 1984. – С. 138–143. (Деп. в ИНИОН АН СССР 10.11.84 № 18633.)

125. Лебедева, А. Л. Семантика и функционирование предложений с глаголами касания (на материале русского и немецкого языков) : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.19 / Лебедева Александра Леонидовна. – Воронеж, 2009. – 24 с.

126. Лещенко, В. В. Принципы организации и структурирования лексико-семантического поля чувственного восприятия в современном русском языке : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Лещенко Валентина Викторовна. – Киев, 1990. – 19 с.

127. Лещинская, О. Г. Представление модальностей сенсорного восприятия в народно-разговорной речи города (на материале города Омска) : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.01 / Лещинская Ольга Георгиевна. – Омск, 2008. – 242 с.

128. Логачёва, О. Ю. Семантико-синтаксические особенности предложений, обозначающих ситуацию звучания : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.01 / Логачёва Ольга Юрьевна. – М., 1988. – 219 с.

129. Ломоносова, А. Л. Семантико-синтаксическая организация высказываний со значением восприятия и их функционирование в художественном тексте : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.04 / Ломоносова Анна Леонидовна. – СПб., 2004. – 177 с.

130. Магомедова, Х. М. Функционально-семантический анализ глаголов зрительного восприятия в аварском и русском языках : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.02 / Магомедова Хурия Мусаевна. – Махачкала, 2007. – 159 с.

131. Майданова, Т. В. Синестетические метафоры в художественной речи XX века : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.01 / Майданова Татьяна Владимировна. – М., 1992. – 194 с.

132. Майсак, Т. А. Грамматикализация глаголов движения: опыт типологии / Т. А. Майсак. – Вопросы языкознания. – 2000. – № 1. – С. 10–32.

133. Макарова, Н. А. Метафора как структурообразующее начало в лирике русского модернизма (на материале книги стихов Б. Пастернака «Сестра моя – жизнь») : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.08 / Макарова Наталья Александровна. – Тверь, 2012. – 23 с.

134. Макарова, О. В. Лингво-когнитивный аспект высказываний, репрезентирующих фрейм вкуса в современном русском языке : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.01 / Макарова Ольга Владимировна. – Барнаул, 2007. – 21 с.
135. Мальцева, И. Г. Фрагменты национальной языковой картины мира: цвет (на примере поэзии Г. Тракля и его переводов на русский язык) [Электронный ресурс] / И. Г. Мальцева, Н. В. Пестова. – Екатеринбург, 2003. – Режим доступа: http://avantgarde.narod.ru/beitraege/ed/np_im_trakl.htm
136. Мандрикова, Г. М. Русская лексическая система в теоретическом и прикладном рассмотрении: категории агнонимии и таронимии : автореф. дис. ... д-ра филол. наук : 10.02.01 / Мандрикова Галина Михайловна. – М., 2011. – 39 с.
137. Мансурова, А. В. Поэтика звукообразов в лирике М. Ю. Лермонтова : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Мансурова Анна Васильевна. – Томск, 2004. – 18 с.
138. Марченко, А. М. Поэтический мир С. Есенина / А. М. Марченко ; 2-е изд., доп. – М. : Сов. писатель, 1989. – С. 33–40.
139. Маслова, Ж. Н. Поэтическая картина мира и ее репрезентация в языке : дис. ... д-ра филол. наук : 10.02.19 / Маслова Жанна Николаевна. – Тамбов, 2011. – 407 с.
140. Матвеева, Т. М. Перцептивная категория вкуса и лингвистические средства ее реализации : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.19 / Матвеева Татьяна Михайловна. – Челябинск, 2005. – 23 с.
141. Мельчук, И. А. Опыт теории лингвистических моделей «Смысл $\Leftrightarrow$ Текст» / И. А. Мельчук. – М. : Школа «Языки русской культуры», 1999. – 346 с.
142. Мещерякова, О. А. Когнитивный признак в аспекте языковой личности И. А. Бунина / О. А. Мещерякова // Вестник Московского государственного областного университета. – 2010. – № 1. – С. 19–23.

143. Мещерякова, О. А. Семантика перцепции в аспекте художественной когниции И. А. Бунина : автореф. дис. ... д-ра филол. наук : 10.02.01 / Мещерякова Ольга Александровна. – Елец, 2011. – 50 с.

144. Мишанкина, Н. А. Феномен звучания в интерпретации русской языковой метафоры : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.01 / Мишанкина Наталья Александровна. – Томск, 2002. – 23 с.

145. Моисеева, Н. В. Глаголы восприятия в русском языке / Н. В. Моисеева // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. – 1998. – № 6. – С. 82–91.

146. Моисеева, С. А. Семантическое поле глаголов восприятия в западно-романских языках / С. А. Моисеева. – Белгород : Изд-во БелГУ, 2005. – 264 с.

147. Молодкина, Ю. Н. Синестетические номинации запахов лингвистике большого корпуса (на материале американских художественных текстов) / Ю. Н. Молодкина // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. – 2009. – № 101. – С. 169–172.

148. Муравьева, Н. Ю. Категория перцептивности в семантике глагола и в тексте : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.01 / Муравьева Наталья Юрьевна. – М., 2008. – 23 с.

149. Николина, Н. А. Одоративная лексика и система обозначения запахов в современном русском языке / Н. А. Николина // Актуальные вопросы лексикологии. – М., 1989. – С. 4–18.

150. Николина, Н. А. Способы обозначения запахов в современном русском языке / Н. А. Николина // Русский язык в школе. – 1998. – № 1. – С. 77–84.

151. Овчинникова, Л. О. Сенсорная лексика как средство выражения ценностной картины мира Ю. Н. Куранова : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.01 / Овчинникова Лада Олеговна. – Калининград, 2009. – 197 с.

152. Одинцова, М. В. Художественно-стилевая роль слов лексико-семантического поля «запах» в произведениях И. А. Бунина (аспекты номинации

и предикации) : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.01 / Одинцова Мария Владимировна. – М., 2008. – 27 с.

153. Очерки истории языка русской поэзии XX века: Грамматические категории. Синтаксис текста. – М. : Наука, 1993. – 240 с.

154. Очерки истории языка русской поэзии XX века: Тропы в индивидуальном стиле и поэтическом языке. – М. : Наука, 1994. – 271 с.

155. Очерки истории языка русской поэзии XX века: Опыты описания идиостилей / отв. ред. В. П. Григорьев. – М. : Наследие, 1995. – 559 с.

156. Павлова, Н. С. Лексика с семой «запах» в языке, речи и тексте : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.01 / Павлова Наталья Сергеевна. – Екатеринбург, 2006. – 228 с.

157. Падучева, Е. В. Глаголы восприятия: опыт выявления структуры тематического класса. Проблемы функциональной грамматики. Семантическая инвариантность / вариативность / Е. В. Падучева. – СПб. : Наука, 2003. – С. 75–100.

158. Падучева, Е. В. Динамические модели в семантике лексики / Е. В. Падучева. – М. : Языки славянской культуры, 2004. – 608 с.

159. Падучева, Е. В. К структуре семантического поля «восприятие»: (на материале глаголов восприятия в русском языке) / Е. В. Падучева // Вопросы языкознания. – 2001. – № 4. – С. 23–44.

160. Падучева, Е. В. О семантике синтаксиса. Материалы к трансформационной грамматике русского языка / Е. В. Падучева. – М. : Либроком, 2009. – 296 с.

161. Панфилов, В. З. Взаимоотношение языка и мышления / В. З. Панфилов. – М. : Наука, 1971. – 232 с.

162. Петренко, В. Ф. Введение в экспериментальную психосемантику. Исследование форм репрезентации в обыденном сознании / В. Ф. Петренко. – М. : МГУ, 1983. – 176 с.

163. Полежаева, Ж. Ю. Идея света в русской языковой картине мира (на материале глагольной лексики): автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.01 / Полежаева Жанна Юрьевна. – Кемерово, 2008. – 21 с.

164. Попова, З. Д. Когнитивная лингвистика / З. Д. Попова, И. А. Стернин. – М. : АСТ : Восток-Запад, 2010. – 314 с.

165. Попрядухина, И. А. Синестетическая метафора с компонентом значения «вкус» как образное средство в американской и британской прозе [Электронный ресурс] / И. А. Попрядухина // Электронный научный журнал «Теория языка и межкультурная коммуникация». – № 6. – Режим доступа: <http://tl-ic.kursksu.ru/index.php?page=6&new=6>

166. Проблемы интерпретационной лингвистики: типы восприятия и их языковое воплощение : межвузовский сб. науч. тр. ; отв. ред. И. П. Матханова. – Новосибирск : Изд. НГПУ, 2013. – 302 с.

167. Просяникова, О. И. Синкретические формы типа существительное/глагол в английском языке : автореф. дис. ... д-ра филол. наук : 10.02.04 / Просяникова Ольга Игоревна. – СПб., 2012. – 40 с.

168. Пупынин, Ю. А. Субъектность и актуализационные категории предиката // Теория функциональной грамматики. Субъектность. Объектность. Коммуникативная перспектива высказывания. Определенность/неопределенность / Ю. А. Пупынин. – СПб. : Наука, 1992. – С. 141–154.

169. Радионова, А. В. Путь Бориса Пастернака к «Доктору Живаго» : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Радионова Алла Владимировна. – Смоленск, 2002. – 285 с.

170. Разумкова, Н. В. Лексико-семантическое поле цвета и света как когнитивно-поэтический феномен (на материале произведений К. Батюшкова и О. Мандельштама) : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.01 / Разумкова Надежда Васильевна. – Тюмень, 2009. – 23 с.

171. «Раскат импровизаций». Музыка в творчестве, судьбе и в доме Бориса Пастернака : сборник литературных, музыкальных и изобразительных материалов ; под ред. Б. Кац. – Л. : Советский композитор, 1991. – 328 с.

172. Родионова, Е. В. Языковая актуализация динамики цветообозначения в антропо-когнитивном аспекте: на материале английского языка : дис.... канд. филол. наук : 10.02.04 / Родионова Елена Владимировна. – Спб., 2007. – 177 с.

173. Романова, И. В. Частотный словарь «Стихотворений Юрия Живаго» Б. Л. Пастернака [Электронный ресурс] / И. В. Романова // Русская филология. Ученые записки Смоленского государственного педагогического университета. – Смоленск : СГПУ, 1997. – С. 28–55. – Режим доступа: <http://www.slovari.ru/default.aspx?s=0&p=5316&0a0=1904>

174. Ромашина, О. Ю. Специфика объективации синестетических конструктов в английском языке [Электронный ресурс] / О. Ю. Ромашина // Научные ведомости Белгородского государственного университета. Серия: гуманитарные науки. – 2011. – Вып. 12, т. 10. – С. 139–144.

175. Рубинштейн, С. Л. Основы общей психологии : в 2 т. / С. Л. Рубинштейн. – М. : Педагогика, 1989. – Т. 1. – 485 с.

176. Рузин, И. Г. Когнитивные стратегии именования. Модусы перцепции (зрение, осязание, обоняние, вкус) и их выражение в языке / И. Г. Рузин // Вопросы языкознания. – 1994. – № 6. – С. 79–100.

177. Рыбальченко, Т. Л. Поиск картины мира в современной прозе / Т. Л. Рыбальченко // Картина мира: модели, методы, концепты ; под общ. ред. проф. З. И. Резановой. – Томск : Изд-во ТГУ, 2002. – С. 261–266.

178. Рябцева, Н. К. Дискурсивное VS. Недискурсивное знание: проблемы описания [Электронный ресурс] / Н. К. Рябцева // Труды Международного семинара Диалог'2002 по компьютерной лингвистике и ее приложениям. – Режим доступа: <http://www.dialog-21.ru/en/digest/archive/2002/?year=2002&vol=22724&id=7374>

179. Рябцева, Н. К. Ментальная лексика. Когнитивная лингвистика и антропоцентричность языка [Электронный ресурс] / Н. К. Рябцева // Труды Международного семинара Диалог'2000 по компьютерной лингвистике и ее приложениям. – Режим доступа: <http://www.dialog-21.ru/en/digest/archive/2000/?year=2000&vol=22724&id=6355>

180. Савинова, А. Г. Синестезия как своеобразие миромоделирования и особенность стиля прозы Н. В. Гоголя: дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Савинова Анна Геннадьевна. – Томск, 2010. – 201 с.

181. Сатретдинова, А. Х. Синестезия как основной стилеобразующий элемент поэтического текста серебряного века / А. Х. Сатретдинова // Известия Пензенского государственного педагогического университета им. В. Г. Белинского. – 2012. – № 27. – С. 392–395.

182. Сердюкова, Д. Б. Речевое представление ситуации разлада отношений в биографическом нарративе (на материале документальной художественной прозы) : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.01 / Сердюкова Дарья Борисовна. – СПб., 2010. – 24 с.

183. Сидорова, Н. П. Системная организация лексико-семантической группы глаголов звучания и их взаимосвязи с другими глагольными группами : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.01 / Н. П. Сидорова. – М., 1978. – 16 с.

184. Секачева, С. Б. Синестезия как средство поэтики в прозе А. П. Чехова : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.10 / Секачева Светлана Борисовна. – Таганрог, 2007. – 151 с.

185. Серебрякова, Ю. В. Проблема синестезии в культурно-историческом аспекте (на материале русской поэзии, музыки и живописи к. XIX – н. XX в) : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 24.00.01 / Серебрякова Юлия Вадимовна. – М., 2004. – 26 с.

186. Скворецкая, Е. В. О поэтической синестезии и смежных с нею явлениях / Е. В. Скворецкая // Сибирский филологический журнал. – 2004. – № 3–4. – С. 114–121.
187. Складьяевская, Г. Н. Метафора в системе языка / Г. Н. Складьяевская ; отв. ред. Д. Н. Шмелев. – СПб. : Наука, 1993. – 151 с.
188. Слезкина, М. Г. Семантика и символика прилагательного «желтый» в русском языке (в семасиологическом и ономасиологическом аспектах) : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.01 / Слезкина Марина Геннадьевна. – Челябинск, 2005. – 163 с.
189. Смолина, Л. В. Языковые знаки воспринимаемых человеком звуков (к проблеме наблюдателя в современных русских художественных текстах) / Л. В. Смолина // Культура общения и её формирование. – Воронеж, 2005. – Вып. 15. – С. 33.
190. Белошапкова, В. А. Современный русский язык : учеб. пособие для филол. спец. ун-тов / В. А. Белошапкова, Е. А. Брызгунова, Е. А. Земская и др. ; под ред. В. А. Белошапковой ; 2-е изд., испр. и доп. – М. : Высш. шк., 1989. – 800 с.
191. Степанян, Т. Р. Синестетические метафоры русского языка (прилагательные чувственного восприятия) : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.01 / Степанян Тигран Рафаелович. – М., 1987. – 185 с.
192. Сулименко, Н. Е. Текстовое слово в представлении звуковой картины мира / Н. Е. Сулименко // Функциональная семантика слова : сб. науч. тр. – Свердловск : Изд-во СГПИ, 1992. – С.4–14.
193. Сулименко, Н. Е. Языковая интерпретация перцептивных концептов в системе русских прилагательных мира / Н. Е. Сулименко // Проблемы интерпретационной лингвистики: типы восприятия и их языковое воплощение : межвуз. сб. науч. тр. ; отв. ред. И. П. Матханова. – Новосибирск : Изд. НГПУ, 2013. – С. 61–70.

194. Сунь, Хуэйцзе. Принципы номинативного структурирования семантического поля: На примере средств обозначения запаха в русском и китайском языках : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.19 / Сунь Хуэйцзе. – Волгоград, 2001. – 188 с.
195. Тарасова, И. А. Идиостиль Георгия Иванова: когнитивный аспект / И. А. Тарасова ; под ред. М. Б. Борисовой. – Саратов, 2003. – 280 с.
196. Тойшибаева, Г. К. Цветовая лексика (состав, семантические преобразования, функции) в художественном тексте на материале произведений Ф. М. Достоевского : автореф. ... дис. канд. филол. наук : 10.02.01 / Тойшибаева Гульжан Каирлыновна. – М., 1990. – 22 с.
197. Тюкова, И. Н. О некоторых особенностях картины мира Б. Л. Пастернака / И. Н. Тюкова // Художественный текст и языковая личность: проблемы изучения и обучения : материалы II Всерос. науч.-практ. конф., посвящ. 100-летию Томского государственного педагогического университета. – Томск, 2001. – С. 74–78.
198. Тюкова, И. Н. Концепт «Тоска» в поэзии Б. Пастернака: диалектика уникального и универсального / И. Н. Тюкова // Художественный текст: Слово. Концепт. Смысл : материалы VIII Всерос. науч. семинара. – Томск : ТГПУ, 2006. – С. 45–49.
199. Тюкова, И. Н. О некоторых особенностях поэтической «вселенной» Б. Пастернака (на материале книги «Сестра моя – жизнь») / И. Н. Тюкова // Текст и языковая личность. – Томск : ТГПУ, 2007. – С. 260–264.
200. Урысон, Е. В. Языковая картина мира. Обиходные представления (модель восприятия в русском языке) / Е. В. Урысон // Вопросы языкознания. 1998. – Вып. 2. – С. 3–21.
201. Урысон, Е. В. Проблемы исследования языковой картины мира: Аналогия в семантике / Е. В. Урысон. – М. : Языки славянской культуры, 2003. – 224 с.
202. Усминский, О. И. Сенсорные тропы: классификация, значения, функции / О. И. Усминский. – Тюмень, 1996. – 151 с.

203. Фатеева, Н. А. Стих и проза как две формы существования поэтического идиостиля : дис. ... д-ра филол. наук : 10.02.01 / Фатеева Наталья Александровна. – М., 1996. – 607 с.
204. Фатеева, Н. А. Поэт и проза: книга о Пастернаке / Н. А. Фатеева. – М. : Новое литературное обозрение, 2003. – 399 с.
205. Федосюк, М. Ю. Глаголы восприятия: лексические значения и употребление в художественных текстах / М. Ю. Федосюк // История слова в текстах и словарях : межвуз. сб. науч. тр. – Ставрополь : СГПИ, 1988. – С. 99–105.
206. Фокина, М. В. Общезыковые и индивидуально-авторские способы и средства выражения предиката (на материале текстов М. Цветаевой и Б. Пастернака) : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.01 / Фокина Марина Владимировна. – Саратов, 2006. – 24 с.
207. Фрумкина, Р. М. Цвет, смысл, сходство (аспекты психолингвистического анализа) / Р. М. Фрумкина. – М. : Наука, 1984. – 174 с.
208. Хакимова, Г. Ф. Представление сферы слухового восприятия в русско-английском функционально-когнитивном словаре : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.20 / Хакимова Гульнара Фидановна. – Уфа, 2005. – 160 с.
209. Харитонов, М. С. Избранная проза : в 2 т. / М. С. Харитонов. – М. : Московский рабочий, 1994. – Т. 1. – 381 с.
210. Харченко, В. К. Лингвосенсорика. Фундаментальные и прикладные аспекты / В. К. Харченко. – М. : Книжный дом «Либроком», 2012. – 216 с.
211. Храковский, В. С. Проблемы деривационной синтаксической теории : автореф. дис. ... д-ра филол. наук : 10.02.01 / Храковский Виктор Самуилович. – Тбилиси, 1972. – 51 с.
212. Чибисова, Е. А. Структурно-семантические и когнитивно-прагматические особенности синестетических сочетаний в маркетинговом дискурсе : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.19 / Чибисова Елена Александровна. – СПб., 2012. – 22 с.

213. Чугунова, С. А. Мысленный образ ситуации как медиатор понимания художественного текста / С. А. Чугунова. – Брянск : Брянский гос. ун-т, 2006. – 158 с.
214. Цегельник, И. Е. Цветовая картина мира Иосифа Бродского: когнитивно-функциональный подход : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.01 / Цегельник Ирина Евгеньевна. – Ростов-на-Дону, 2007. – 157 с.
215. Шапочкин, Д. В. Историографические аспекты когнитивной лингвистики / Д. В. Шапочкин // Иностранный язык и методика его преподавания. – 2005. – № 3. – С.75–80.
216. Шармар, С. В. Взаимодействие лексико-семантических полей цвета и света в лирике Б. Л. Пастернака : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.01 / Шармар Светлана Валерьевна. – М., 2005. – 239 с.
217. Шмелева, Т. В. Семантический синтаксис: Текст лекций из курса «Современный русский язык» / Т. В. Шмелева. – Красноярск : Изд-во Красноярск. гос. ун-та, 1988. – 54 с.
218. Щерба, Л. В. Избранные работы по русскому языку / Л. В. Щерба. – М. : Аспект Пресс, 2007. – 259 с.
219. Эпштейн, М. «Природа, мир, тайник вселенной...»: Система пейзажных образов в русской поэзии / М. Эпштейн. – М. : Высшая школа, 1990. – 304 с.
220. Юм, Д. Сочинения : в 2 т. / Д. Юм – М. : Мысль, 1965. – Т. 1. – 847 с.
221. Якобсон, А. А. Лекции о Пастернаке / А. А. Якобсон // Почва и судьба. Вильнюс ; Москва : Весть, 1992. – С. 59–94.
222. Яковлева, Е. С. Фрагменты русской языковой картины мира (модели пространства, времени и восприятия) / Е. С. Яковлева. – М. : Гнозис, 1994. – 344 с.
223. Яницкая, Н. И. Адъективная синестезия в английской и русской поэзии романтизма : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.20 / Яницкая Нина Ивановна. – М., 2010. – 178 с.

224. Яцковский, В. В. Роль процессов зрительного и слухового восприятия в формировании языковой картины мира (на материале английского языка) : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.04 / Яцковский Владимир Владимирович. – СПб, 2005. – 197 с.

225. Salzinger, Julia. The Sweet Smell of Red – An Interplay of Synaesthesia and Metaphor [Электронный ресурс] / Julia Salzinger. – 2010. – Режим доступа: <http://www.metaphorik.de/fr/book/export/html/274>

226. Cabré, Lluís. Aristotle for the Layman: Sense Perception in the Poetry of Ausiàs March / Lluís Cabré. – Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. – 1996. – № 59. – P. 48–60.

227. Day, Sean. Synaesthesia and Synaesthetic Metaphors [Электронный ресурс] / Sean Day. – 1996. – Режим доступа: <http://www.theassc.org/files/assc/2358.pdf>

228. P. Walker, Shirley. A Note on Sense-Perception in the Poetry of Judith Wright / Shirley P. Walker // WESTERLY. – 1973. – Vol. 18, № 4. – P. 56–59.

229. The Oxford handbook of cognitive linguistics / ed. by Dirk Geeraerts, Hubert Cuyckens. – Oxford university press, 2007. – 1334 p.

Словари

1. Бидерманн, Г. Энциклопедия символов. – М., 1996. – 335 с.
2. Большой толковый словарь русского языка / под ред. Д. Н. Ушакова. – М. : Астрель, 2009. – 1280 с.
3. Даль, В. И. Толковый словарь живого великорусского языка : в 4 т. – М. : ОЛМА-ПРЕСС, 2001. – Т. 4. – 576 с.
4. Новый толково-словообразовательный словарь русского языка / под ред. Т. Ф. Ефремовой. – М. : Дрофа, 2000. – 1233 с.

5. Ожегов, С. И. Толковый словарь русского языка: 80 000 слов и выражений / С. И. Ожегов, Н. Ю. Шведова ; 4-е изд., доп. – М. : ИТИ Технологии, 2007. – 944 с.
6. Словарь русского языка : в 4 т. [Электронный ресурс] / РАН, Ин-т лингвистич. исследований ; под ред. А. П. Евгеньевой ; 4-е изд., стер. – М. : Рус. яз. ; Полиграфресурсы, 1999. Т. 1–4. – Режим доступа: <http://feb-web.ru/feb/mas/mas-abc/0encys.htm>
7. Словарь философских терминов. – М. : Инфра-М, 2004. – 729 с.
8. Стилистический энциклопедический словарь русского языка / под ред. М. Н. Кожиной ; 2-е изд., испр. и доп. – М. : 2006. – 696 с.
9. Тресиддер, Д. Словарь символов. – М., 1999. – 448 с.

Федеральное государственное автономное образовательное учреждение
высшего образования «Национальный исследовательский Томский
государственный университет»

На правах рукописи



Двизова Анна Владимировна

**Ситуация чувственного восприятия
и способы ее языковой репрезентации в поэзии Б. Л. Пастернака**

Приложения

10.02.01 – Русский язык

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель:
кандидат филологических наук,
доцент Л. Б. Крюкова

Томск – 2014

ОГЛАВЛЕНИЕ

ПРИЛОЖЕНИЕ 1. ЯЗЫКОВЫЕ ЕДИНИЦЫ С СЕМАНТИКОЙ ЧУВСТВЕННОГО ВОСПРИЯТИЯ В ПОЭЗИИ Б. Л. ПАСТЕРНАКА	266
ПРИЛОЖЕНИЕ 2. ЛИНГВОСТИЛИСТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ СТИХОТВОРЕНИЙ Б. Л. ПАСТЕРНАКА С ПОЗИЦИЙ КАТЕГОРИИ ВОСПРИЯТИЯ	380

ПРИЛОЖЕНИЕ 1

**Языковые единицы с семантикой чувственного восприятия
в поэзии Б. Л. Пастернака**

Зрительное восприятие

1. Но из них не **заметит** никто, / Что опять я ненастьями запил. (7)
2. Они **оглянутся** на старый / Пробег знакомого пути. (8)
3. Большой канал с косою ухмылкой / **Оглядывался**, как беглец. (10)
4. Он весь во мгле и весь – подобье / Стихами отягченных губ, / С порога **смотрит** исподлобья, / Как ночь, на объясненья скуп. (13)
5. **Видишь**, полозьев чернеются швы, / Мерзлый нарыв мостовых расковырян. (15)
6. Двор, ты **заметил**? (15)
7. Метался, стучался во все ворота, / Кругом **озирался**, смерчком с мостовой... (25)
8. **Оглянись и ты увидишь** / До зари, весь день, везде, / С головой Москва, как Китеж, – / В светло-голубой воде. (32)
9. Как белым ключом закипая в котле, / Уходит бранчливая влага, – / **Смотрите, смотрите** – нет места земле / От края небес до оврага. (34)
10. Впустите, мне надо **видеть** графа. (43)
11. И рвутся оборки настурций, и буря, / Баллоном раздув полотно панталон, / Вбегают и **видит**, как тополь, зажмурясь, / Нашествием снега слепит небосклон (44)
12. Когда ж твоя стократ прекрасней / Убийственная красота / И только с ней и до утра с ней / Ты отчужденье облита, / То атропин и белладонну / Когда-нибудь в тоску вкропив, / И я, как ты, **взгляну** бездонно, / И я, как ты, скажу: терпи. (47)
13. «Научишься шагом, а после хоть в бег», – / Твердил он, и новое солнце с зенита / **Смотрело**, как сызнава учат ходьбе / Туземца планеты на новой планиде. (48)
14. У капель тяжесть запонок, / И сад **слепит**, как плес (56)
15. Он **глядит** в окно, как в дужку, / Старый, страшный состраданьем. (78)
16. Что он плачет, старый олух? / Иль **видал** каких счастливей? / Иль подсолнечники в селах / Гаснут – солнца – в пыль и ливень? (78)
17. За ними в бегстве **слеpli** следом / Косые капли. У плетня / Меж мокрых веток с ветром бледным / Шел спор. Я замер. Про меня! (81)
18. **Заметят** – некуда назад: / Навек, навек заговорят. (81)
19. **Увижу** нынче ли опять ее? / До поезда ведь час. Конечно! (83)
20. Вот этот душный, лишний, / Вокзальный вор, валандала, / **Следит** с соседских вишен / За вышиваньем ангела? (87)

21. **Увидят** тень орешника / На каменном фундаменте? / Узнают день, сгоревший / С восхода на свиданьи? (87)
22. Будешь – думал, чаял – / Ты с того утра **видеться**, / Век в душе качаясь / Лилиею, праведница! (89)
23. Он **видит**, как свадьбы справляют вокруг, / Как спаивают, просыпаются. / Как общелягушечью эту икру / Зовут, обрядив ее, паюсной. (94)
24. Наяву ли все? Время ли разгуливать? / Лучше вечно спать, спать, спать, спать / **И не видеть** снов. (96)
25. Горячей, чем глазной Маргаритин белок, / Бился, шелкал, царил и **сиял** соловей. (101)
26. **Слепла** соль. И слезы высыхали. / Были темны спальни. (107)
27. Средь вьюг проходит рождество. / Он **видит** сон: пришли и подняли. / Он вскакивает. «Не его ль?» / (Был зов. Был звон. Не новогодний ли?) (111)
28. Лапой ели на ели **слепнет** снег, / На дупле – силуэт дупла. (113)
29. Нынче в Спасском с дороги бревенчатый домик / **Видит**, галлюцинируя, та же тоска. (136)
30. Он **видел**, вход не разрешен. / Да будет так же жизнь свежа. (137)
31. **Мелькали** косички и шелкал челнок (147)
32. И стало **видать так далеко**, так трудно / Дышать, и так **больно глядеть**, и такой / Покой разлился, и настолько безлюдный, / Насколько беспамятно звонкий покой! (156)
33. Открылся, в жару, в лихорадке и насморке, / Больной горизонт и дворы **озирал**. (156)
34. Я **уввижу** деревья и крыши. (164)
35. Там город, и ты **посмотри**, / Как ночью горит он багрово. / Он былью одной изнутри, / Как плоскою, иллюминирован (165)
36. Почти как тополь, лопух, / Он **смотрит** вниз, как в заповедник, / И тклет Парижу, как паук, / Заупокойную обедню. (166)
37. Берега уходят ельничком, / Он невзрачен и тщедушен. / Море, сумрачно бездельничая, / **Смотрит** сверху на идущих. (168)
38. Жары нещадная резня / Сюда не сунется с опушки. / И вот ты входишь в березняк, / Вы **всматриваетесь** друг в дружку. (171)
39. Но ты уже предупрежден. / Вас **кто-то наблюдает снизу**: / Сырой овраг сухим дождем / Росистых ландышей унизан. (171)
40. **Вглядись** в ту сторону, откуда / Нахлынуло все то, что есть, / Что я когда-нибудь забуду. (178)
41. Как разом выросшая рысь, / **Всмотрись** во все, что спит в тумане, / А если рысь слаба вниманьем, / То пристальней еще **всмотрись**. (178)
42. В час его прохода столь / На песке перронном людно, / Что **глядеть** с площадок боль, / Как на блеск глазури блюдной. (179)

43. Ад крошечный! К одному / Гибель солнц, стальных вдобавок, / **Смотрит** с темечек в дыму / Кружев, гребней и булавок. (179)
44. Я **увидал** его, лишь только / С прудов зиме / Мигнул каток шестом флагштока / И сник во тьме. (181)
45. **Взглянул** матрос (матрос был тоже, / Как ветер, пьян). (181)
46. <...> Я знаю, / Каким ключом ты отпер эту дверь, / Как ту взломал, как **глядывал** сквозь эту / И **подсмотрел** все то, что **увидал**». (186)
47. <...> Ты **видел**? Понял? / Ты понял? Да? Не правда ль, это то? / Та бесконечность? То обетованье? / И стоило расти, страдать и ждать. / И не было ошибкою родиться? (186)
48. Слабеют, **слепнут**, идут дни, / И в крепости крошатся своды. (187)
49. Но я **видал** девятый съезд / Советов. (187)
50. Теперь из некоторой дали / **Не видишь** пошлых мелочей. / Забылся трафарет речей, / И время сгладило детали, / А мелочи преобладали. (187)
51. Где рельсы **слепли** и чесались, / Едва с пургой соприкасались (187)
52. Он шел с котомкой по дну балки, / Где кости круч и облака / Торчат, как палки катафалка, / И **смотрят** в клетку рудника. (191)
53. Ты край, где женщины в Путивле / Зегзицами не плачут впредь, / И я всей правдой их счастливаю, / И ей не надо прочь **смотреть**. (191)
54. Вам в дар баллада эта, Гарри. / Воображенья произвол / Не тронул строк о вашем даре: / Я **видел** все, что в них привел. (192)
55. Льет дождь. Я **вижу** сон: я взят / Обратно в ад, где все в комплоте, / И женщин в детстве мучат тети, / А в браке дети теребят. (193)
56. Как на плотях, кустов щепоти / И в каплях потный тес оград. / (Я **видел** вас раз пять подряд.) (193)
57. Как росток на снегу распрямясь, / Ты **посмотришь** на все по-другому. (197)
58. Легко проснуться и **прозреть**, / Словесный сор из сердца вытрясть (199)
59. Гремит Шопен, из окон грянув, / А снизу, под его эффект / Прямя подсвечники каштанов, / На звезды **смотрит** прошлый век. (208)
60. Вечерело. Повсюду ретиво / Рос орешник. Мы вышли на скат. / Нам открылась картина на диво. / Отдышась, мы **взглянули** назад. (209)
61. И тогда, вчетвером на отвесе, / Как один, **заглянули** мы вниз. / Мельтеша, точно чернь на эфесе, / В глубине шевелился Тифлис. (209)
62. Не бойся снов, не мучься, брось. / Люблю и думаю и знаю. / **Смотри**: и рек не мыслит врозь / Существованья ткань сквозная. (210)
63. Когда я устаю от пустозвонства / Во все века вертевшихся льстецов, / Мне хочется, как сон при свете солнца, / Припомнить жизнь и ей **взглянуть** в лицо. (212)
64. Ты дома подымешь пюпитр, / И, только коснешься до клавиш, / Попытка тебя **ослепит**, / И ты ей все крылья расправишь. (214)

65. Столетье с лишним не вчера, / А сила прежняя в соблазне / В надежде славы и добра / **Глядеть** на вещи без боязни. (216)
66. Я **видел** поутру / С моста за старой мытней / Взбешенную Куру / С машиной стенобитной. (226)
67. Ни разу властью схем / Я близких не обидел, / В те дни вы были всем, / Что я любил и **видел**. (227)
68. Я **видел**, чем Тифлис / Удержан по откосам, / Я **видел** даль и близь / Кругом под абрикосом. (228)
69. По склонам цвел анис, / И, высясь пирамидой, / **Смотрели** сверху вниз / Сады горы Давида. // Я **видел** блеск светца / Меж кадок с олеандром, / И **видел** ночь: чтеца / За старым фолиантом. (228)
70. Я помню грязный двор. / Внизу был винный погреб, / А из чердачных створ / **Виднелся** гор апокриф. (229)
71. На окна и балкон, / Где жарились оладьи, / **Смотрел** весь южный склон / В серебряном окладе. (229)
72. В горах, средь табуна, / Холодной ночью лунной / **Встречаешь** чабана. (231)
73. Мы **переглянемся** и снова / Меняем позы и места. (236)
74. Когда рыданье вдовье / Относит за бугор, / Я с нею всею кровью / И **вижу** смерть в упор. // Я **вижу** из передней / В окно, как всякий год, / Своей поры последней / Отсроченный приход. // Пути себе расчистив, / На жизнь мою с холма / Сквозь желтый ужас листьев / **Уставилась** зима. (237)
75. Пред ним стоит на перекрестке, / Который полузанесло, / Береза со звездой в прическе / И **смотрится** в его стекло. (238)
76. Только заслышу польку вдали, / Кажется, **вижу** в замочную скважину: / Лампы задули, сдвинули стулья, / Пчелками кверху порх фитили, / Масок и ряженных движется улей. / Это за шелкой елку зажгли. (241)
77. Превозмогая обожанье, / Я **наблюдал**, боготворя. (243)
78. А повадится в сад / И на пункт ополченский, / Так **глядит** на закат / В направлении к Смоленску. (247)
79. Садясь, как куры на насест, / Зарей **заглядывают** тени / Под вечереющий подъезд, / На кухню, в коридор и сени. (248)
80. Приезжий **видит** у крыльца / Велосипед и две винтовки / И поправляет деревца / В пучке воздушной маскировки. (248)
81. Они **увидят**, как патруль, / Меж тем как пламя кровель светит, / Крестом трассирующих пуль / Ночную нечисть в небе метит. (248)
82. Он думает: «Я в нем изведаю, / Что и не снилось мне доселе, / Что я купил в крови победою / И **видел** в смотровые щели. (253)
83. Он **видит** сон. Лесное зарево / С горы **заглядывает** в спальню. (253)
84. Мы время по часам **заметили** / И кверху поползли по склону. (254)
85. Он наших мыслей не подслушивал / И **не заглядывал** нам в душу. (254)

86. Он приходил в себя урывками, / **Осматривался** на пригорке / И щупал место под нашивками / На почерневшей гимнастерке. (254)
87. Когда нежданно в коноплянике / **Показывались** мы ватагой, / Их танки скатывались в панике / На дно размокшего оврага. (255)
88. Взвилась подстреленная лошадь, / **Мелькнули** мертвые в колдобинах. (256)
89. И вот на эту ширь раздолья / **Глядят** из глубины веков / Нахимов в звездном ореоле / И в медальоне – Ушаков. (257)
90. Где мог он **видеть** этот ежик / Домов с бездонными проломами? (259)
91. И целый мир, столпившись в отдалении, / В восторге **смотрит** на его лицо. (260)
92. А в городе, на небольшом / Пространстве, как на сходке, / Деревья **смотрят** нагишом / В церковные решетки. (264)
93. И **видят** свет у царских врат, / И черный плат, и свечек ряд, / Заплаканные лица (264)
94. Этой белою ночью мы оба, / Примостясь на твоём подоконнике, / **Смотрим** вниз с твоего небоскреба. (265)
95. Из-под гребня тяжелого / **Смотрит** женщина в шлеме, / Запрокинувши голову / Вместе с косами всеми. (268)
96. **Смотрят** хмуро по случаю / Своего недосыпа / Вековые, пахучие, / Неотцветшие липы. (268)
97. Теперь на нас одних с печалью / **Глядят** бревенчатые стены. (273)
98. И **увидел** конный, / И приник к копыю, / Голову дракона, / Хвост и чешую. (274)
99. **Посмотрел** с мольбою / Всадник в высь небес / И копьё для боя / Взял на перевес. (274)
100. С порога **смотрит** человек, / Не узнавая дома. / Ее отъезд был как побег, / Везде следы разгрома. (277)
101. И человек **глядит** кругом: / Она в момент ухода / Все выворотила вверх дном / Из ящиков комода. // И наколовшись об шитьё / С невынутой иглой, / Внезапно **видит** все её / И плачет втихомолку. (277)
102. Доху отряхнув от постельной трухи / И зернышек проса, / **Смотрели** с утеса / Спросонья в полночную дали пастухи. (279)
103. Вдруг кто-то в потемках, немного налево / От яслей рукой отодвинул волхва, / И тот **оглянулся**: с порога на деву / Как гостя, **смотрела** звезда Рождества. (279)
104. Толпа на соседнем участке / **Заглядывала** из ворот, / Толклись в ожидание развязки / И тыкались взад вперед. (283)
105. Будущее **вижу** так подробно, / Словно ты его остановил. / Я сейчас предсказывать способна / Вещим ясновиденьем сивилл. (284)
106. Ты **видишь**, ход веков подобен притче / И может загореться на ходу. (286)

107. **Посмотри**, как преображена / Огневой кожей абажура / Конура, край стены, край окна, / Наши тени и наши фигуры. (291)
108. Иван-да-марья, зверобой, / Ромашка, иван-чай, татарник, / Опутанные ворожкой, / **Глазеют**, обступив кустарник. (296)
109. В церковной росписи оконниц / Так в вечность **смотрят** изнутри / В мерцающих венцах бессонниц / Святые, схимники, цари. (299)
110. По петушиной перекличке / Расступится к опушке лес / И вновь **увидит** с непривычки / Поля и даль и синь небес. (301)
111. Пока оно из мглы не выйдет, / Блеснув за прудом на лугу, / Меня деревья плохо **видят** / На отдаленном берегу. (302)
112. В Париже из-под крыши / Венера или Марс / **Глядят**, какой в афише / Объявлен новый фарс. (307)
113. Он **смотрит** на планету, / Как будто небосвод / Относится к предмету / Его ночных забот. (307)
114. Косцам у речного протока / **Заглядываться** недосуг. (308)
115. К палатам, полам и халатам / **Присматривался** новичок. (310)
116. Милиция, улицы, лица / **Мелькали** в свете фонаря (310)
117. Тогда он **взглянул** благодарно / В окно, за которым стена / Была точно искрой пожарной / Из города озарена. (310)
118. О Боже, волнения слезы / Мешают мне **видеть** тебя. (310)
119. Жилец шестого этажа / На землю **посмотрел** с балкона, / Как бы ее в руках держа / И ею властвуя законно. (311)
120. Тогда я понял, почему / Она во время снегопада, / Снежинками пронзая тьму, / **Заглядывала** в дом из сада. (312)
121. Потому что жизнь не ждет. / **Не оглянешься** и святки. / Только промежуток краткий, / **Смотришь**, там и новый год. (314)
122. Я, наверно, неправ, я ошибся, / Я **ослеп**, я лишился ума. / Белой женщиной мертвой из гипса / Наземь падает навзничь зима. (316)
123. «Зимы», «Зисы» и «Татры», / Сдвинув полосы фар, / Подъезжают к театру / И **слепят** тротуар. (317)
124. Перед нею в гостиной / Не встает он с колен. / На дела их картины / **Смотрят** строго со стен. (317)
125. Я **вижу** сквозь его пролеты / Всю будущую жизнь насквозь. / Все до мельчайшей доли сотой / В ней оправдалось и сбылось. (319)
126. Что случилось с местностью всегдашней? / С земли и неба стерта грань. / Как клетки шашечницы, пашни / Раскинулись, куда **ни глянь**. (320)
127. Беснуются цилиндр и поршень, / **Мелькают** гайки шатуна (321)
128. Припомню ль сон, я **вижу** эти стекла / С кровавым плачем, плачем сентября; / В речах гостей непроходимо глохла / Гостиная ненастьем пустыря. (330)
129. Но в даль отбытья, в даль летейской гребли / Грустя, грустя **гляжу** я, блудный сын (330)

130. Я **оглянусь**. За сном оконных фуксий / Близнец родной свой лунный стан просыпал. (338)
131. Артиллерист-вольноопределяющийся, скромный / и простенький. / Он **не видит** опасных отрогов, / Он не слышит слов с капитанского мостика, / Хоть и верует этой ночью в Бога (351)
132. Однажды я невольно **заглянул** / В свою еще не высохшую роспись – / И ты – больна, больна миллионом скул, / И ты – одна, одна в их черной оспе! (356)
133. Есть лица, к туману притертые / Всякий раз, как плашмя на них **глянешь**, / И только одною аортою / Лихорадящий выплеснут глянец. (364)
134. Плитняк раскалялся. И улицы лоб / Был смугл. И на небо **глядел** исподлобья / Булыжник. (376)
135. В саду – ты **глядишь** с побелевшей губой – / С земли отделяется каменный памятник. (376)
136. Мы **осмотрели** разве треть. / Всего зараз **не осмотреть**. (378)
137. Я **видел**, миги местничеств избегли, / Был каждый сумрак полднем вкруг меня. (405)
138. Я напутствую галкам за форточкой, / Тотчас их забыв струю, / Остановлен лазурною черточкой, / Вновь тебя в ней **узнаю**. (414)
139. Как шляпа бегущего берегом к молу, / **Мелькал и мелькал**, / И под треск камелька / Взвивался канат / У купален. (432)
140. Сонная **смотрит** толпа, / Как заедает ржаною горбушкой, / Пальцы в солонку, / Пышный огонь он. (432)
141. Но век пройдет, и этот теплый луч / Как уголь почернеет, и в архивах / Пытливость поднесет свечу к тому, / Что нынче нас **слепит**, живет и греет, / И то, что нынче ясность мудреца, / Потомству станет бредом сумасшедших. (434)
142. Века бегут, боятся **оглянуться**, / И для чего? Чтоб **оглянуть** себя. / Наводят ночь, чтоб полдни стали книгой, / И гасят годы, чтоб читать во тьме. / Но тот, в душе кого селится слава, / **Глядит** судьбою: он наводит ночь / На дни свои, чтоб полдни стали книгой, / Чтоб в эту книгу славу записать. (434)
143. Но каждый, проходя / По площади – музею явных таинств, / По выставке кончин, мог **лицезреть** / Свою судьбу в бездействии и в деле. (434)
144. Палящим полднем вне времен / В одной из лучших экономий / Я **вижу** движущийся сон, – / Историю в сплошной истоме. (446)
145. А ты **глядишь**? Беги, преследуй, / Держи ее – и не добром, / Так силой – отыми браслеты, / Завещанные сентябрем. (448)
146. Ах, нас напрасно пернатым / Уподобляет немой! / **Видишь**, пристрастье к квадратам / Создало город зимой. (450)
147. Событье на Темзе, ты вензель в коре / Влюбленных гор, ты – ледником прорытое тире. / Ты зиждешь столб, история, и в передвижке дней / Я **свижусь** с днем, в который **свижусь** с ней. (455)

148. Мы заревом **любujemyся**, а он, / Он просто краской хвачен, как подагрик, / И ярк тем, что мертв, как лампион. (456)
149. Он **смотрит** вниз на эти комья. / **Света**ет. Тушат фонари. / Все ежится, как он, в истоме, / Просвечивая изнутри. (465)
150. Я с палубы **уввижу** огоньки, / И даль в снегу, и отмели под сплавом, / И домики на берегу реки, / Задумавшейся перед рекоставом. (468)
151. И я по множеству примет / Свой дом **узнаю**. (481)
152. Все **вижу** в свете розовом / И воскресенья жду. (496)
153. Весь лагерь мрака на виду. / И, мрак **глазами** пожирая, / В чаду стоят плетни. В чаду / Телеги, кадки и сараи. (40)
154. Я знал, что прелесть путешествий / И каждый новый женский **взгляд** / Лепечут о его соседстве / И отрицать его велят. (43)
155. В колодец ее обалделого **взгляда** / Бадьей погружалась печаль, и, дойдя / До дна, подымалась оттуда балладой / И рушилась былью в обвязке дождя. (43)
156. Держа в руке бокал, вы суженным / **Зрачком** следили за игрой / Обмолвок, вившихся за ужином, / Но вас не привлекал их рой. (45)
157. И вот, в гипнотической этой отчизне / Ничем мне **очей** не задуть. / Так после дождя проползают слизи / **Глазами** статуй в саду. (54)
158. Но вот эту ветку вносят в рюмке / И ставят к раме трюмо. / Кто это, гадает, **глаза** мне рюмит / Тюремной людской дремой? (55)
159. Разбужен чудным перечнем / Тех прозвищ и времен, / Обводит день теперешний / **Глазами** анемон. (56)
160. С тех рук впивавши ландыши, / На те **глаза** дышав / Из ночи в ночь валандавшись, / Гормя горит душа. (64)
161. И вдруг – из садов, где твой / Лишь **глаз** ночевал, из милого / Душе твоей мрака, – плотвой / Свисток расплескавшийся выловлен. (68)
162. Милиционером зажат / В кулак, как он дергает жабрами, / И горлом, и **глазом**, назад, / По-рыбы, наискось задранным! (68)
163. Гроза, как жрец, сожгла сирень / И дымом жертвенным застлала / **Глаза** и тучи, расправляй / Губами вывих муравья. (75)
164. И где привык сдаваться **глаз** / На милость засухи степной, / Она, туманная, взвилась / Революционною копной (78)
165. Закрой их, любимая! Запорошит! / Вся степь – как до грехопадения: / Вся – миром объята, вся – как парашют, / Вся – дыбящееся **виденье!** (80)
166. Как воды набрала в рот, / **Взор уперла** в потолок. (85)
167. Чтобы знал, как балки брус / По – над лбом проволоку, / Что в **глаза** твои упрусь, / В непрорубную тоску. (85)
168. Как ночь, уставшую сиять, / Как то, что в астме – кисея, / Как то, что даже антресоль / **При виде** плеч твоих трясло. (86)
169. Охлынет **поле зренья**, / С салфетки набежит, / От поросенка в хрене, / Как с полусонной ржи. (87)

170. **Очам** в снопах, как кровлям, тяжело. / Как угли, блещут оба очага. (90)
171. **Глаза** ему тонны туманов слезят. / Он застлан. Он кажется мамонтом. (93)
172. В то же утро, ушам не поверя, / Протереть не успевши **очей** (99)
173. И, когда изумленной рукой проводя / По **глазам**, Маргарита влеклась к серебру. (101)
174. Был дик открывшийся с обрыва / Бескрайний **вид**. (105)
175. <...> Глубок / Месяц Земфирина **ока**: / Жаркий бездонный белок. (108)
176. Завел **глаза**, чтоб стрекотать, / И засинел, уже безмерный, (108)
177. Будто нем он, **взгляд** этих игл и ветвей, / А другой, в высотах, – тугоух, / И сверканье пути на раскатах – ответ / На взыванье чьего-то ау. (113)
178. Снедаемый небом, с зимою в **очах** <...> (114)
179. Но по ночам! Как просят пить, как пламенны / **Глаза** капсуль и пузырьков лечебных! (117)
180. В расчете на горе, **зрачками** расширенными, / В слезах, примеряла их непобедимость? (123)
181. Грозят заре твоим **зрачком**. / Так затевают ссоры с солнцем. (129)
182. К недоумению тысяч шумных **глаз**, / Бездонных и лишенных выраженья. (143)
183. Закрой **глаза**. (146)
184. Ночью быть буре. **Виденья**, обратно! / Память, труби отступление к портерной! (152)
185. В прозрачность заплаканных дней целиком / Губами и **глаз** полыханьем / Впиваешься, как в помутнелый флакон / С невыдохшимися духами. (159)
186. Соловьи же заводят **глаза** с содроганьем, / Осушая по капле ночной небосвод. (160)
187. **Глаза** шитьем за лампою слезя, / Горит заря, спины не разгибая. (162)
188. Бывает **глаз** по-разному остер, / По-разному бывает образ точен. / Но самой страшной крепости раствор / Ночная даль под **взглядом** белой ночи. (162)
189. Его бессонные **зенки** / Устроены, как веретена. (166)
190. Страшным полуоборотом, / Сразу меняясь во **взоре**, / Мачты въезжают в ворота. (168)
191. Настежь открытого моря. (168)
192. Окно в слезах. Огни. **Глаза**. / Народу! Народу! Сопят тормоза. (177)
193. Отрапортуй на том **смотре**. (178)
194. Одна **оглядчивость** пространства / Хотела от меня поэм. (178)
195. В **глазах** бурлят луга, как медь / В отеках белого каленья. (180)
196. Когда рассвет столичный хаос / Окинул **взглядом** торжества, / Уже, мотая что-то на ус, / Похаживали пристава. (182)
197. По **виду** – жизнь для мотоциклов / И обданных повидлой игл. (185)
198. Какой еще заре зардеться / При **взгляде** на такой разгром? (185)

199. На самом деле это где-то / Задетый ветром с моря рой / Горящих **глаз** Петросовета, / Вперенных в небывалый строй. (185)
200. За март, в апрель просилось ожерелье, / И жемчуг, и **глаза**, кровь с молоком / Лица и рук, и бус, и сарафана. (186)
201. Из всех картин, что память сберегла, / Припомнилась одна: ночное поле. / Казалось, в звезды, словно за чулок, / Мякина забивается и колет. / **Глаза**, казалось, млечный путь пылит. / Казалось, ночь встает без сил с омета / И сор со звезд сметает. Степь неслась / Рекой безбрежной к морю, и со степью / Неслись стога и со стогами ночь. (186)
202. По рельсам плыли, прорезая мглу, / Столбы сигналов, ударяя в тучи, / И резали **глаза**. Бессонный мозг / Тянуло в степь, за шпалы и сторожки. (186)
203. Благими намереньями вымощен ад. / Установился **взгляд**, / Что если вымостить ими стихи, / Простятся все грехи. (187)
204. Все встали с мест, **глазами** втуне / Обшаривая крайний стол (187)
205. И в тяжбе борющихся качеств / Займет по первенству куплет / За сверхъестественную **зрячесть** / Огромный берег Кобулет. (191)
206. Здесь будет **облик** гор в покое. (191)
207. Он так полно осмеивал сферу / **Глазомера** и все естество, / Что возник и остался химерой, / Точно град не от мира сего. (209)
208. Здоровый **глаз** за веко спрятав, / Над чем смеешься ты, Казбек? (210)
209. Всю жизнь я сдерживаю крик / О **видимости** их вериг, / Но их одолевает ложь / Чужих похолодевших лож (213)
210. Мне по душе строптивый норев / Артиста в силе: он отвык / От фраз, и прячется от **взоров**, / И собственных стыдится книг. (218)
211. Слитки рифм, как воск гадальный, / Каждый миг меняют **вид**. (220)
212. Собыются тучи в ком, / **Глазами** не осилишь, / А через них гуськом / Бредет толпа страшилищ. (229)
213. И столько широты во **взоре**, / И так покорно все извне, / Что где-то за стволами море / Мерещится все время мне. (236)
214. Во всяком случае поленьям / На станционном тупике / Он кажется таким **виденьем** / В ночном горящем далеке. (240)
215. У них на кочках свой поселок, / **Подглядыванье** из-за штор, / Шушуканье в углах светелок / И целодневный таратор. (245)
216. И не только жажда мщенья, / Но спокойный **глаз** стрелка, / Как картонные мишени, / Пробивал врагу бока. (249)
217. Голос нынешнего века / И **виденья** той поры / Уживаются с опекой / Терпеливой медсестры. (250)
218. Мы от толпы в ракетном пламени / Горящих **глаз** не отрываем. (253)
219. И он отходит к ветлам, стелющим / Вдоль по лугу холсты тумана, / И остается перед **зрелищем**, / Прикованный красой неожиданной. (253)
220. И в поле выбегает третий / И трет **глаза** рукою шарящей. (256)

221. Миг долгожданный уже **на виду**, / За поворотом. (257)
222. Все воплотила участь Ленинграда. / Стеной стоял он **на глазах** у всех. (260)
223. И **взгляд** их ужасом объят. Понятна их тревога. (264)
224. Что **глазами** бессмысленно хлопать, / Когда все пред тобой сожжено, / И осенняя белая копоть / Паутиною тянет в окно. (271)
225. И в дыму багровом, / Застилавшем **взор**, / Отдаленным зовом / Огласился бор. (274)
226. Сомкнутые **веки**. Выси. Облака. (2 раза) (274)
227. И осень, ясная как знаменье, / К себе приковывает **взоры**. (275)
228. Снег на ресницах влажен, / В твоих **глазах** тоска, / И весь твой облик слажен / Из одного куска. (278)
229. И странным **виденьем** грядущей поры / Вставало вдали все пришедшее после. (279)
230. Но объясни, что значит грех / И смерть и ад, и пламень серный, / Когда я на **глазах** у всех / С тобой, как с деревом побег, / Срослась в тоске своей безмерной. (279)
231. О женщина, твой **вид и взгляд** / Ничуть меня в тупик не ставят. / Ты вся как горла перехват, / Когда его волнение сдавит. (290)
232. Слишком грустен твой **вид**, чересчур / Разговор твой прямой безыскусен. (291)
233. Разве хмурый твой **вид** передаст / Чувств твоих рудоносную залежь, / Сердца тайно светящийся пласт? / Ну так что же **глаза** ты печалишь? (291)
234. Я льнул когда-то к беднякам / Не из возвышенного **взгляда**, / А потому, что только там / Шла жизнь без помпы и парада. (292)
235. Стог принимает на закате / **Вид** постоянного двора, / Где ночь ложится на полати / В накошенные клевера. (297)
236. Словно с **видом** чудака, / С верхней лестничной площадки, / Крадучись, играя в прятки, / Сходит небо с чердака. (313)
237. И великой эпохи / След на каждом шагу – / В толчее, в суматохе, / В метках шин на снегу, / В ломке **взглядов**, симптомах / Вековых перемен <...>. (317)
238. И в значеньи двояком / Жизни, бедной на **взгляд**, / Но великой под знаком / Понесенных утрат. (317)
239. Когда за лиры лабиринт / Поэты **взор** вперят, / Налево развернется Инд, / Правей пойдет Евфрат. (328)
240. И **глаз** мой, как загнанный флюгер, / Землей налетевшей гоним. / Твой очерк играл, словно угорь, / И **око** тонуло за ним. (335)
241. **Очам** и снам моим просторней / Сновать в туманах без меня. (336)
242. Как топи укрывают рдест, / Так никнут над мечтою **веки**... (339)
243. И, как приближённые их, они приближены / Вплотную, саженные, к саженным **глазам** (357)

244. И в подобные ночи под небом нет вотчины, / Чтоб бездомным **глазам** их была велика. (357)
245. Сбегает краска с лица консьержа, / В слова посетителя вкрался пароль, / Лицо наклоняется. Гость еще сдержан, / Но **очи очам** прохрипели: «Открой!» (357)
246. Но нет ни облачка **в виду** / В зоологическом саду. (378)
247. Безумный, жадный от бессонниц, / Как пересохшая гортань, / **Зрачок** приник к земле оконниц, / В порыве изломав герань. (384)
248. **Слепцы** без далей и сторон, / Как ночь трабантов над ключицей. (393)
249. И как обычай, знает каждый **зрячий**: / Что сумерки без гула и отдачи / Взломают душу, словно полый зал. // Душа же – плошка с плещущим **глазком**, / Которую лакает ураган. (399)
250. И в пустырях нечаянных игрищ / Терялись вы, ваш целившийся **глаз**. (405)
251. Сегодня пригород прискорбий / Сказался рядом, в двух шагах / Во встречном, с ношею двугорбий / И облачных его **глазах**. (419)
252. Улыбаясь, убывала / Ясность масленой недели, / Были снегом до отвала / Сыты сани, **очи**, ели. (428)
253. Плеща тоской, пылая током / Текущих с потолка свечей, / Свело одно мгновенье **ока** / Мне все мгновенья всех **очей**. (430)
254. Я тоже любил. И за архипелаг / Жасминовых брызг, на брезгу, меж другими, / В поля, где впотьмах еще, перепела / Пылали, как горла в ангине, / Я ангела имя ночное врезал, / И в ландыша жар погружались **глаза**. (432)
255. Пастбищем миль умаленный, / Ты закрываешь **глаза**; / Как штиль плодоносен! / Как наливается тишь! (432)
256. Ты открываешь **глаза**. / Тощ молочай. (432)
257. Поражу **глаза** / Дикой мыслью я – / – Это я сказал! / – Нет, мои слова. (440)
258. Как **глаз** усталых ни тарашь, / Террасу оглушает гомон, / Сырой картон кортомных чаш, / Как лапой, грохотом проломан. (444)
259. Где мы заимствуем внешность? / **Взгляд** твой об этом молчит. (450)
260. В чем состязаться нам, из полутьмы гурьбой / Повышвырнутым в синь, где птиц, гоняет гений, / Где горизонт орет подзорною трубой, / В чем состязаться нам, как не на дальность **зренья**? (451)
261. Освещенные окна у Красных Ворот / Режут **глаз** желтизною клеенки и серы. (453.2)
262. Землею был так полон **взор** мой, / Что зацветал, как курослеп (464)
263. Поэт, не принимай на веру / Примеров Дантов и Торкват. / Искусство – дерзость **глазомера**, / Влечение, сила и захват. (464)
264. С души дремавшей снят **наглазник**. / Он за ночь вырос раза в два. (465)
265. Который час? Темно. Наверно, третий. / Опять мне, видно, **глаз** сомкнуть не суждено. (473)

266. Воли наводнения не удержишь сваями. / Речь их, как кисти **слепых** повитух. (19)
267. Ночь тиха. Ясна и морозна ночь, / Как **слепой** щенок – молоко (113)
268. **Слепая**, вещая рука / Впотьмах выщупывает стенку, / Здорово дышат ли штрека, / И нет ли хриплого оттенка. (180)
269. Умеющий – так он **всевидащ**, – / Унять, как временную блажь, / Любое, с чем к нему не выйдешь: / Огромный восьмиверстный пляж. (191)
270. Дрожат гаражи автобазы, / Нет-нет, как кость, взблеснет костел. / Над парком падают топазы, / **Слепых** зарниц бурлит котел. (192)
271. **Слепого** полдня желатин, / И желтые очки промоин, (202)
272. Живут и у озер / **Слепые** и глухие, / У этих фантазер / Стал пятою стихией. (230)
273. Зима и все опять впервые. / В седые дали ноября / Уходят ветлы, как **слепые** / Без палки и поводыря. (238)
274. Между тем **слепое** что-то, / Опьяняя и кружа, / Увлекало вас к пролету / Из глухого блиндажа. (249)
275. И улица запанибрата / С оконницей **подслеповатой**, / И белой ночи и закату / Не разминуться у реки. (282)
276. За собою упрочив / Право зваться **немым**, / Он среди женщин находчив, / Среди мужчин нелюдим. (317)
277. Уступами восходит хор, / Хребтами канделябр: / Сначала дол, потом простор, / За всем **слепой** октябрь. (346)
278. Осень. Отвыкли от молний. / Идут **слепые** дожди. (352)
279. Нежится простор, как дымногрудый филин, / Дремлет круг пернатых и **незрячих** свеч. (337)
280. И ни души. Один лишь хрип. / **Слепой**, случайный хрип ножовый. / В глуши, на плахе глыб погиб / Дар песни, сердца, смеха, слова. (372)
281. За ними пять **слепых** застав, / Друг с другом сросшися, повисли, / Как шаг **слепых** на коромысле, / Что жмет вожатого сустав. (393)
282. **Зоркое** лето. Безоблачный зной. (461)
283. Я спущусь в подвал к жилицам, / Объявлю отбой, / Проведу рукой по лицам, / Пьяный и **слепой**. (470)
284. **Незримому** ими – «Извозчик!» / Низринуть с подъезда. (24)
285. Вы **узнаны**, ветки! Прохожий, ты **узнан**! (26)
286. Твердыня орала и, падая замертво, / В мученьях **ослепшая**, утро рожала. (27)
287. **Завидевши** их, паровозы тотчас же / Врезаются в кашу, стремя к ветрякам, / И хлопают паром по тьме клокочущей, / И мечут из топок во мрак потроха. (44)
288. Вдруг стало **видимо** далеко / Во все концы света. *Гоголь* (78)
289. Я чувствовал, он будет вечен, / Ужасный, говорящий сад. / Еще я с улицы за речью / Кустов и ставней – **не замечен**. (81)

290. Чтоб бежал с землей знакомств, / **Видев** издали, с пути / Гарь на солнце под замком, / Гниль на веснах взаперти. (85)
291. И мартовская ночь и автор / Шли шибко, **вглядываясь** изредка / В мелькавшего как бы взаправду / И вдруг скрывавшегося призрака. (100)
292. Замер загадкой, как вкопанный, / **Глядя** на поле лепное: / В звездную стужу, как сноп, оно / Белой плескало копною. (112)
293. И песня как пена, и наперерез, / Лазурь забирая, нырком, душегубкой / И мимо... И долго безмолвствует лес, / **Следя** с облаков за пронесшейся шлюпкой. (134)
294. По ним ныряет, как пустой орех, / Горячий ветер и колышет веки / Ветвей и звезд, и фонарей, и вех, / И с моста вдаль **глядящей** белошвейки. (162)
295. **Виден** еще, еще **виден** / Берег, еще не без пятен / Путь, но уже необыден / И, как беда, необъятен. (168)
296. На смену спорам оборонцев – / Как север, ровный Совнарком, / Безбрежный снег, и ночь, и солнце, / С утра **глядящее** сморчком. (185)
297. Здесь будет все: пережитое, / И то, чем я еще живу, / Мои стремленья и устои, / И **виденное** наяву. (191)
298. Обнявший, как поэт в работе, / Что в жизни порознь **видно** двум, / Одним концом – ночное Потю, / Другим – светающий Батум. (191)
299. Он блещет снимком лунной ночи, / **Рассматриваемой** в обед, / И сообщает пошлость Сочи / Природе скромных Кобулет. (191)
300. Пока я голову заламываю, / **Следя**, как шеи укреплений / Плывут по синеве сиреневой / И тонут в бездне поколений. (210)
301. Из комнаты с венками / Вечерний **виден** двор / И выезд звезд верхами / В сторожевой дозор. (222)
302. За снежной густой занавеской / Какой-то сторожки стена, / Дорога, и край перелеска, / И новая чаша **видна**. (239)
303. И **видя**, что белье закапал, / Он все не попадает в брючину / И, крякнув, ставит ногу на пол. (253)
304. **Всмотрясь** и головы попрятав, / Разведчики, недолго думая, / Пошли садить из автоматов, / Уверенные и угрюмые. (256)
305. И деревья, как призраки, белые / Высыпают толпой на дорогу, / Точно знаки прощальные делая / Белой ночи, **видавшей** так много. (265)
306. В лесу казенной землемершею / Стояла смерть среди погоста, / **Смотря** в лицо мое умершее, / Чтоб вырыть яму мне по росту. (275)
307. И, **глядя** в эти черные провалы, / Пустые, без начала и конца, / Чтоб эта чаша смерти миновала, / В поту кровавом он молил отца. (286)
308. Душа моя, скудельница, / Всё, **виденное** здесь, / Перемолов, как мельница, / Ты превратила в смесь. (289)
309. Вот путь перебежал плотину, / На пруд **не посмотревши** вбок, / Который выводок утиный / Переплывает поперек. (309)

310. Тогда, в зловещей полутьме, / Сквозь залетейские миазмы, / Близнец мне **виден** на корме, / Застывший в безвременной астме. (339)
311. Когда, **оглядываясь** вспять, / Дворцы мне стих сдадут, / Не мне ль тогда по ним ступать / Стопами самогуд? (346)
312. Вихрь, что как кучер, облеплен; как он, / Снегом по горло набит и, как кучер, / Взят, перевязан, спален, **ослеплен**, / Задран и к тучам, как кучер, прикручен. (349)
313. К заветным окнам припала челядь, / И сыплется рыхлая тишь с высоты. / То норы с **ослепшими** звездами делят / И полночь неслышно буравят мосты. (363)
314. И вот распластался он. Вот он залег, / На пни **заглядевшиися**, прочно и надолго. (369.41)
315. Как страшно – вспоминать со дна, / Со дна, где все навеки жалко, / Там в поднебесии **видна** / Твоя нетонущая палка. (394)
316. И может быть, уже валандаясь / В сегодня ставших ближе эрах, / Они, туманной пропагандою, / Лесам **виднее**, чем эсерам. (433)
317. В окно ж из комнат в этом доме / **Не видно** ни с каких сторон / Следов знакомой жизни, кроме / Воды и неба вне времен. (446)
318. **Не осмотрясь** и времени не выбрав / И поглощенный полностью собой, / Нечаянно, но с фырканием всех фибров / Летит в объятья женщины прибор. (447)
319. О сердце, ведь и ты летишь на них верхом, / Захлебываясь крыш затопленных обильем, / И хочется тебе поездить под стихом, / Чтоб к **виденному** он прибавил больше шпилем. (451)
320. **Ослепляя** блеском, / Вечерело в семь. / С улиц к занавескам / Приникала темь. (472)
321. И пышут намордники гарпий, / Парами **глаза** нам застлав. (9)
322. **Ни зги не видать**, а ведь этот посад / Может быть в городе, в Замоскворечьи <...>. (25)
323. Разве только грязь **видна** вам, / А **не скачет таль в глазах?** (32)
324. **Не видно ни зги**, но затем в отдаленьи / Движенье: лакей со свечой в колпаке. / Мельчая, коптят тополя, и аллея / Уходит за пчельник, истлев вдалеке. (42)
325. Но, как бы то ни было, я избегал / **Их взглядов**. Я **не замечал** их приветствий. (48)
326. Одних это все ослепляло. Другим – / Той тьмою казалось, что **глаз** хоть выколи. / Копались цыплята в кустах георгин, / Сверчки и стрекозы, как часики, тикали. (48)
327. Плыла черепица, и полдень **смотрел**, / **Не смаргивая**, на кровли. А в Марбурге / Кто, громко свища, мастерил самострел, / Кто молча готовился к Троицкой ярмарке. (48)
328. Так сел бы вихрь, чтоб на пари / Порыв паров в пути / И мглу и иглы, как мюрид, / **Не жмуря глаз** снести. (76)

329. Это полдень мира. **Где глаза твои? / Видишь**, в высях мысли сбились в белый кипень / Дятлов, туч и шишек, жара и хвои. (77)
330. Но в чайной, где черные вишни / **Глядят из глазниц** и из мисок / На веток кудрявый девичник, / Есть, есть чему изумиться! (84)
331. ...Вы не **видали** их, / Египта древнего живущих изваяний, / **С очами** тихими, недвижных и немых, / С челом, сияющим от царственных венчаний. <...> Но вы не **зрели** их, не **видели** меж нами / И теми сфинксами таинственную связь. *Ал. Григорьев* (104)
332. Скала и – Пушкин. Тот, кто и сейчас, / **Закрыв глаза**, стоит и **видит** в сфинксе / Не нашу дичь: не домыслы в тупик / Поставленного грека, не загадку, / Но предка: плоскогубого хамита, / Как оспу, перенесшего пески, / Изрытого, как оспою, пустыней, / И больше ничего <...>. (104)
333. Борясь, чтоб захлебнуться в миг / И **сгинуть вовсе с глаз**. Был дик / Открывшийся с обрыва сектор / Земного шара, и дика / Необоримая рука, / Пролитая соленый нектар / В пространство **слепнувших** снастей, / На протяжение дней и дней, / В сырые сумерки крушений, / На милость черных вечеров... / На редкость дик, на восхищенье / Был вольный этот **вид** суров. (106)
334. Табор **глядит** исподлобья, / В звезды мониста вперив. (108)
335. Был он, как лось. До колен ему / Снег доходил, и сквозь ветви / **Виделась взору** оленьему / На полночь легшая четверть. (112)
336. Боится, **видно**, – год мелькнет, – / **Видать** – не наигрались насыто. (115)
337. Увы, любовь! Да, это надо высказать! / Чем заменить тебя? Жирами? Бромом? / Как конский **глаз**, с подушек, жаркий, искоса / **Гляжу**, страшась бессонницы огромной. (124)
338. Ношусь в сполохах **глаз** твоих шутливым – спи, / утешься, <...> Полночным куполом полощущий **глаза слепых** / Тюленей (117)
339. Таким **я вижу** облик ваш и **взгляд**. / Он мне внушен не тем столбом из соли, / Которым вы пять лет тому назад / Испуг оглядки к рифме прикололи. (162)
340. Будто всем, что **видит глаз**, / До крапивы подзаборной, / Перед тем за миг пилаась / Сладость радуги нагорной. (179)
341. Я не рожден, чтоб три раза / **Смотреть** по-разному **в глаза**. (187)
342. Я трезво шел по трезвым рельсам, / **Глядел** кругом, и все окрест / **Смотрело** полным погорельцем, / Отказываясь наотрез / Когда-нибудь подняться с рельс. (187)
343. С стенных газет вопрос карельский / **Глядел** и вызывал вопрос / В больших **глазах** больных берез. (187)
344. <...> Про то, как вдруг в конце недели / На **слепнувших глазах** творца / Родятся стены цитадели / Иль крошечная крепостца. (187)
345. Огромный пляж из голых галек / На все **глядящий** без пелен / И **зоркий, как глазной хрусталик**, / Незастекленный небосклон. (191)

346. И в эту красоту **устанясь** / **Глазами** бравших край бригад, / Какую ощутил я зависть / К наглядности таких преград! (191)
347. Платки, подборы, жгучий **взгляд** / Подснежников – **не оторваться**. (202)
348. В совхозе садовод / Ворочается чаще, / **Глаза** на небосвод / Из шалаша **тараща**. // Ночь в звездах, стих норд-ост, / И жерди палисадин / **Моргают** сквозь нарост / Зрачками виноградин. // Левкой и млечный путь / Одной лейкой полит, / И близостью чуть-чуть / Ему **глаза мозолит**. (224)
349. Я стану где сильнее припек, / И там, **глаза зажмура**, / Покроюсь с головы до ног / Горшечною глазурью. (235)
350. Расстраиваться не надо: / **У страха глаза велики**. (239)
351. Я выходил в такое время, / Когда на улице **ни зги**, / И рассыпал лесною тьмю / Свои скрипучие шаги. (243)
352. Он знает: этот мирный **вид** / В обман вводящий пережиток. / Его попутчик **ослепит** / Огонь восьми ночных зениток. (248)
353. В круглосуточном обстреле, / Слыша смерти перекат, / Вы векам **в глаза смотрели** / С пригородных баррикад. (249)
354. Болотной **непроглядной** гущею / Чернеют заросли заречья, / И город, **яркий**, как грядущее, / Вздывается из **тьмы** навстречу. (253)
355. Часть пруда скрывали верхушки ольхи, / Но часть **было видно** отлично отсюда / Сквозь гнезда грачей и деревьев верхи. / Как шли вдоль запруды ослы и верблюды, / Могли хорошо **разглядеть** пастухи. (279)
356. Морозная ночь походила на сказку, / И кто-то с навьюченной снежной гряды / Все время **незримо** входил в их ряды. / Собаки брели, **озираясь** с опаской, / И жались к подпаску, и ждали беды. // По той же дороге, чрез эту же местность / Шло несколько ангелов в гуще толпы. / **Незримо** делала их бестелесность, / Но шаг оставлял отпечаток стопы. (279)
357. Шарю и не нахожу сандалий. / Ничего **не вижу** из-за слез. / **На глаза** мне пеленой упали / Пряди распустившихся волос. (284)
358. И окунаться в неизвестность, / И прятать в ней свои шаги, / Как прячется в тумане местность, / Когда в ней **не видать ни зги**. (288)
359. Осень. Сказочный чертог, / Всем открытый для **обзора**. / Просеки лесных дорог, / **Заглядевшихся** в озера. (304)
360. Небо сверху **любуется** лепкой / Мертвых, крепко придавленных век. (316)
361. И на эти-то дива / **Глядя**, как маниак, / Кто-то пьет **молчаливо** / До рассвета коньяк. (317)
362. **Смотри**: с тобой объясняется знаками / Полярная швея. // Отводит **глаза** лазурью лакомой, / Облыжное льет стекло, / **Смотри**, с тобой объясняются знаками... / Так далеко зашло. (355)
363. **Глаза** зари в **глаза** воды / **Глядят**, зимуя в изумруде. (372)

364. О, в день тот, как демон, **глядела** земля, / Грозу пожирая, из трав и кустарника, / И небо, как кровь, затворялось, спалась / О **взгляд** тот, тяжелый и желтый, как арника. (376)

365. В экскурсию эту с свечою идут, / Чтоб **видели очи** фиалок и крокусов, / Как сомкнуты **веки** будущего. Тут / Вся соль – в **освещеньи** безокого фокуса. (376)

366. И как всегда, из-под громадных шуб / **Глядят** подведенные газом лица, / Рябое небо, **видно**, сносят птицы / И выкорчевывают древний дуб / Ветвистых благовестов, все как всегда. (399)

367. Где ж начинаются пустые небеса, / Когда, куда **ни глянь**, – без передышки / В шаги, во **взгляды**, в сны и в голоса / Земле врываться, век стуча задвижкой! (426)

368. И часто рассказом – был слушатель холост, / Рассказчик женат; **мелькающий** голос, / Как шляпа бегущего молотом, **из глаз** / **Скрывался** – сбивало – и в черные бреши / Летевших громад, **гляделась** помешанным / Осанна без края и пенилась, пела и жглась. (432)

369. И низко, жар-птицей, пожар в погреба / Бросая, летела судьба, / Струей раскаленного никеля / **Слепящий** кофе стекал. / А в зарослях парковых **глаз хоть выколи**, / Но парк бокал озарял / Луной, леденевшей в бокале, / И клумбы в шарах умолкали. (432)

370. Не во все часы / В Париже рукоплещут липы грому, / И гnevаются тучи, и, **прозрев**, / **Моргает** небо молниями и ливнем. (434)

371. Он. – «С Богом, – кинул, сев; и стал горланить: – К черту! – / Отчизну **увидав**, – черт с ней, чего **глядеть!** / Мы у себя, эй жги, здесь Русь, да будет стерта! (437)

372. Например, я **глаза** закрываю и **вижу** / Не обсиженный стол, а прибор в Туапсе. (453)

373. Живость **глаза** у всех вырождается в зависть / Если б только не муки звериной любви, / Я б за счастье почел **любоваться**, не нравясь, / Ничего не поделаешь, это в крови. 468. Грядущее на все изменит **взгляд**, / И странностям, на выдумки похожим, / **Оглядываясь** издали назад, / Когда-нибудь поверить мы не сможем. (453)

374. Пустыми черепа **глазницами** / **Глядят** головки иммортелей / И населяют воздух лицами, / Расстрелянными в том апреле. (471)

375. Деревья, только ради вас, / И ваших **глаз** прекрасных ради, / Живу я в мире в первый раз, / На вас и вашу прелесть **глядя**. (478)

Цвет

1. черный

376. Февраль. Достать чернил и плакать! / Писать о феврале навзрыд, / Пока грохочущая слякоть / Весною **черною** горит. (1)
377. Перенестись туда, где ливень / Еще шумней **чернил** и слез. (1)
378. Под ней проталины **чернеют**, / И ветер криками изрыт, / И чем случайней, тем вернее / Слагаются стихи навзрыд. (1)
379. Теперь он стих и **черной** вилкой / Торчал по черенок во мгле. (10)
380. Тротуар в буграх. Меж снеговых развалин / Вмерзшие бутылки голых **черных** льдин. (14)
381. Видишь, полозьев **чернеются** швы, / Мерзлый нарыв мостовых расковырян. (15)
382. С мартовской тучи летят паруса / Наоткось, мокрыми хлопьями в слякоть, / Тают в каналах балтийского шлака, / Тлеют по **черным** следам колеса. (19)
383. Улицы рвутся, как мысли, к гавани / **Черной** рекой манифестов. (19)
384. Еще о всходах молодых / Весенний грунт мечтать не смеет. / Из снега выкатив кадык, / Он берегом речным **чернеет**. (28)
385. Земля, земля волнуется, / И катятся, как волны, / Чернеющие улицы, – / Им, ветреницам, холодно. (30–32)
386. И было темно. И это был пруд / И волны. – И птиц из породы люблю вас, / Казалось, скорей умертвят, чем умрут / Крикливые, **черные**, крепкие клювы. (42)
387. Из **черных** котлов, я – **черная** точка дурного. (43)
388. Что в мае, когда поездов расписание / Камышинской веткой читаешь в купе, / Оно грандиозней святого писанья / И **черных** от пыли и бурь канapé. (52)
389. Когда случилось петь Дездемоне / И голос завела, крепясь, / **Про черный день** чернейший демон ей / Псалом плакучих русл припас. (70)
390. Так – шабаш! Нешаткие титаны / Захлебнутся в **черных сводах дня**. (73)
391. Разметав отвороты рубашки, / Волосато, как торс у Бетховена, / Накрывает ладонью, как шашки, / Сон, и совесть, и ночь, и любовь оно. / И какую-то **черную** доведь (74)
392. Но в чайной, где **черные** вишни / Глядят из глазниц и из мисок / На веток кудрявый девичник, / Есть, есть чему изумиться! (84)
393. Солнце, словно кровь с ножа, / Смыл – и стал необычаен. / Словно преступленья жар / Заливает **черным** чаем. (84)
394. **Черных** имен духоты / Не исчерпать. (88)
395. Кто коврик за дверьми / Рябиной **иссурьмил**. (95)
396. Это солнце горело **на каплях чернил**, / Как в кистях запыленной смородины. (97)
397. Необоримая рука, / Пролившая соленый нектар / В пространство слепнувших снастей, / На протяженье дней и дней, / В сырые сумерки крушений, / На милость **черных** вечеров... (105–110.2)
398. Цыганских красок достигал, / Болел цингой и тайн не делал / Из черных дырок тростника / В краю воров и виноделов. (103.5)

399. Был дик / Открывшийся с обрыва сектор / Земного шара, и дика / Необоримая рука, / Пролившая соленый нектар / В пространство слепнущих снастей, / На протяжение дней и дней, / В сырые сумерки крушений, / На милость **черных** вечеров... (106)
400. Может статься так, может иначе, / Но в несчастный некий час / Духовенств душней, **черней** иночеств / Постигает безумье нас. (113)
401. Что вдавленных сухих костяшек, / Помешанных клавиатур, / Бродячих, **черных** и грустящих, / Готова месть за клевету! (127)
402. Есть сон такой, – не спишь, а только снится, / Что жаждешь сна; что дремлет человек, / Которому сквозь сон палит ресницы / Два **черных** солнца, бьющих из-под век. (135)
403. 148–152 2. Сейчас ли, **черные** ключи, / Иль позже кровь нам отворить ей? (135)
404. **Чернеют** сережки берез. / Лозняк отливает изнанкой. (165)
405. Положим, гудение улья, / И сад утопает в стряпне, / И спинки соломенных стульев / И **Черные** зерна слепней. (172)
406. Это **черной** божбою / Бьется пригород тьмутараканью в падучей. (177)
407. А меж тем наперекор / **Черным каплям пота** в скопе, / Этой станции средь гор / Не к лицу название «копи». (179–180.1)
408. Целиком пошли в отца / Реки и клыки ущелий, / **Черной бурей** лица, / Клиньями столетних елей. (179–180.1)
409. Росой **черных** катастроф / На волоса со сводов капит. (2)
410. Для галок и красногвардейцев, / Под **черной** кожей мокрый хром. (183–185.3)
411. Мы были музыкою мысли, / Наружно сохранявшей ход, / Но в стужу превращавшей в лед / Заслякоченный **черный** ход. (187)
412. Когда он платиной из тигля / Просвечивает сквозь листву, / **Чернее** лиственницы иглы, / И снег ли то по существу? (191)
413. Платки, оборки благодать! / Проталин **черная** лакрица... / Сторицей дай тебе воздать / И, как реке, вздохнуть и вскрыться. (202)
414. Слепого полдня желатин, / И желтые очки промоин, / И тонкие слюдинки льдин, / И кочки с **черной** бахромою. (202)
415. Мельтеша, точно **чернь** на эфесе, / В глубине шевелился Тифлис (209)
416. Как сборы на общий венок / Плетни у заставы **чернели**. (214)
417. И вечер явно не про нас / Таинственен и **черномаз**. (217)
418. Скромный дом, но рюмка рому / И набросков **черный** грог, / И взамен камор хоромы, / И на чердаке чертог. (220)
419. **Чернее** вечера, / Заливистее ливни, / И песни овчара / С ночами заунывной. (231)
420. Во льду река и мерзлый тальник, / А поперек, на голый лед, / Как зеркало на подзеркальник, / Поставлен **черный** небосвод. (238)

421. Поезд ушел. Насыпь **черна**. / Где я дорогу впотьмах раздобуду? (244)
422. Зверской боли крепнут схватки, / Крепнет ветер, озверев, / И летят грачей девятки, / **Черные** девятки треф. (250)
423. Чем книга **чернее** и листанней / Тем прелесть ее задушевней. (251)
424. Он сходит у опушки рощицы, / Где в **черном** кружеве, узорясь, / Ночное зарево полощется / Сквозь веток реденькую прорезь. (253)
425. Болотной непроглядной гущею / **Чернеют** заросли заречья. (253)
426. И щупал место под нашивками / На **почерневшей** гимнастерке. (254)
427. Илистых плавней желтый янтарь, / Блеск **чернозема**. (258)
428. Пеной по отмели шорх-шорх / **Черное** море. (258)
429. Что означала в **черной** раме / Четырехпалая отметина? (259)
430. Весеннее дыханье родины / Смывает след зимы с пространства / И **черные** от слез обводины / С заплаканных очей славянства. (261)
431. И видят свет у царских врат, / И **черный** плат, и свечек ряд, / Заплаканные лица. (264)
432. А на пожарище заката, / В далекой **прочерни** ветвей, / Как гулкий колокол набата, / Неистовствовал соловей. (266)
433. И, глядя в эти **черные** провалы, / Пустые, без начала и конца, / Чтоб эта чаша смерти миновала, / В поту кровавом он молил отца. (286)
434. Хотя и парит и печет, / Еще недели целые / Дороги сковывает лед / Корою **почернелюю**. (293)
435. **Черной** вспаханною зябью / Листья залетают в пруд / И по возмущенной ряби / Кораблями в ряд плывут. (305)
436. Так ночью, при свечах, взамен / Былой наивности нехитрой, / Свой сон записывал Шопен / На **черной** выпилке пюпитра. (311)
437. Снег идет, и все в смятении, / Все пускается в полет, / **Черной** лестницы ступени, / Перекрестка поворот. (314)
438. Впрочем, что им, бесстыжим, / Жалость, совесть и страх / Пред живым **чернокнижьем** / В их горячих руках? (317)
439. Вот оно ткнулось, уродина, / В снег образиною пухлой, / Цвета **наливки смородинной**, / Село, истлело, потухло. (324)
440. Над пучиною **черного** хода / Истерзавши рубашку вконец, – / Обнаженный, в поля, на свободу / Вырывается бледный близнец... (344)
441. Двор, этот вихрь, что, как кучер в мороз, / Снегом порос и по брови нафабрен / Снегом закушенным, – он перерос / Черные годы окраин и фабрик. (349)
442. 350. Пронесятся **чересполосицей**, поездом, / Сквозь **черные** десны деревьев на сносе, / Сквозь десны заборов, сквозь десны трущоб. (350)
443. Он сорван был битвой, и, битвой подхлестнутый, / Шаром откатился в канаву с откоса – / Сквозь десны деревьев, сквозь **черные** десны / Заборов, сквозь десны щербатых трущоб. (350)

444. Прислушайся к вьюге, дресвою процеженной, / Сквозь дряхлые десны
древесных бесснежий, / Разбиться им не обо что, и заносы, / Как трещины
черные, рыскают по снегу, / Проносятся поездом, грозно проносятся / Сквозь тес,
сквозь леса, сквозь кровавые десны... (350)
445. Однажды я невольно заглянул / В свою еще не высохшую роспись – / И ты –
больна, больна миллионом скул, / И ты – одна, одна в их **черной** оспе! (356)
446. Да, это им хотелось / Под облака, под стать / Их разрыхленному телу /
Черное – небу постлатъ. (360)
447. Душа, что получается? / Он на простенок выбег, / Он **почернел**, кончается /
Сгустился, целый цыбик / Был высыпан из чайницы. (362.1)
448. Летами тишь гробовая / Стояла, и поле отхлебывало / Из **черных** котлов,
забываясь, / Лапшу светоносного облака. (363)
449. Город **черен**, жидок, топок, / Струпья снега на счету, / И февраль горит, как
хлопок, / Захлебнувшийся в спирту. (370)
450. Сквозь снег **чернеется** кадык / Земли <...>. (372)
451. Ты, опыленная **дочерна** / Громом, как крылья крапивниц! (375)
452. Приезжие мне предоставят чулан, / Версту коридора да **черную** лестницу.
(376)
453. По лестнице **черной** легко босиком / Свершить замечательнейшую
экскурсию. (376)
454. **Черногривых**, длиннохвостых / Челки, гривы и хвосты / С полу подняло на
воздух / Опускает с высоты. (377)
455. Мысль о себе – как капюшон, / **Чернеет** на весне капризной. (380)
456. И как и ране, **сумерек золу** / Зима ссыпает дующим напором. (399)
457. И семье постригаемых падчериц / **Зачернели** порывы елей <...>. (415)
458. Я не ваш, я беспечной **черни** / Беззаботный и смелый брат. (420)
459. Прорывает студенты / **Чернолатый** Ратоборец. (425)
460. Взьерошенная, крадучись боком, / Тоска в два-три прыжка / Достигает,
черная, наскоком / Вонзенного в зенит сука. (427)
461. Скрывался – сбивало – и в **черные** бреши / Летевших громад, гляделась
помешанным / Осанна без края и пенилась, и пела и жглась. (432)
462. Как будто обили **черным** сукном / Соборные своды <...>. (432)
463. К самому краю выдвинут / **Черной** доски лютеран <...>. (432)
464. Но век пройдет, и этот теплый луч / Как уголь **почернеет**. (434)
465. <...> но оборот миров, / Закат вселенной, **черный** запад смерти / Стерег ее и
нас подстерегал... (434)
466. Я в дверь не вышвырнул **чернил** / Которыми писал про голод. (441)
467. В холодный ясный день, как сосостав листву, / Ведет свою игру недобрый
блеск **графита** <...>. (451)
468. Изогнутой **черной** подковой / Над рекою висит, холодея, гроза. (453. 1)

469. Я Наташе пишу, что секрет **чернокнижья** / Грезить тем, что вне вымысла делают все. (453. 1)
 470. Я с парадного ринулся к **черному** ходу. (453. 2)
 471. Землею был так полон взор мой, / Что зацветал, как курослеп / С сурепкой мелкой неврасцеп, / И пил корнями жженный, **черный** / Цикорный сок густого дерна <...>. (464)
 472. Перед красой земли в апреле / Опять как вкопанный стою. / Но север держит в **черном** теле / Тебя, родимую мою. (482)
 473. Давай-ка орден учредим / Правдивой жизни в **черном** теле! (497)

2) серый

474. Но время шло, и старилось, и глохло, / И, поволокой рамы **серебря**, / Заря из сада обдавала стекла / Кровавыми слезами сентября. (5)
 475. **Засребря**тся малины листы / Запрокинувшись кверху изнанкой. / Солнце грустно сегодня, как ты, – / Солнце нынче, как ты, северянка. (7)
 476. Не верит, чтоб выси зевнулось когда-нибудь / Во всю ее бездну, и на небо выплыл, / Как колокол на перекладине дали, / **Серебряный** слиток глотательной впадины <...>. (16)
 477. Гроза в воротах! На дворе! / Преображаясь и дуря, / Во тьме, в раскатах, в **серебре** / Она бежит по галерее. (40)
 478. Плакучий харьковский уезд, / Русалочки начесы лени, / И ветел, и плетней, и звезд, / **Сизых** свечек шевеленье. (44)
 479. Село в **серебряном** плену / Горит белками хат потухших. (44)
 480. Возьмется в вязях, падают, / Не удержавшись, с деревьев, / Вскидывают: за оградой / Север злодейств **сереет**. (68)
 481. Трепещущего **серебра** / Пронзительная горошина, / Как утро, бодряще мокра, / Звездой за забор переброшена. (68)
 482. И, когда изумленной рукой проводя / По глазам, Маргарита влеклась к **серебру**, / То казалось, под каской ветвей и дождя / Повалилась без сил амазонка в бору. (101)
 483. Улица в бесшумные складки ложится / **Серой** рыболовной сети. (138)
 484. О хвое на зное, о **сером** левкое / И смене безветрия, ведра и мглы. (194)
 485. Орган отливал **серебром**, / Немой, как в руках ювелира, / А издали слышался гром, / Катившийся из-за полмира. (214)
 486. На окна и балкон, / Где жарились оладьи, / Смотрел весь южный склон / В **серебряном** окладе. (229)
 487. Он – пира перегар / В рассветном **сером** пепле. (233)
 488. Нитки ленивые, без суетни, / Медленно переливая на теле, / Виснут **серебряною** канителью. (242)
 489. Москва встречала нас во мраке, / Переходившем в **серебро**. (243)

490. Лиловый лес на заднем плане, / **Седого** облака вихор. (245)
491. Октябрь **серебристо-ореховый**. / Блеск заморозков **оловянный**. (251)
492. Только свадьба, вглубь окон / Рвущаяся снизу, / Только песня, только сон, / Только голубь **сизый**. (272)
493. Средь **серой, как пепел**, предутренней мглы / Топтались погонщики и овцеводы <...>. (279)
494. **Седые серебристые** маслины / Пытались вдаль по воздуху шагнуть. (286)
495. Ключья репертуара / На афишном столбе / И деревья бульвара / И деревья бульвара / **В серебристой** резьбе. (317)
496. В юбке **пепельно-сизой** / Села с краю за стол. (317)
497. А теперь – в зимовий глохнущем забрале – / Широта разлуки, **пепельная** мгла. (337)
498. Нежится простор, как **дымногрудый** филин, / Дремлет круг пернатых и незрячих свеч. (337)
499. Крутой мы обогнем уступ / Живых, заночевавших криптий, / Моим глаголом, **пеплом** губ, / Тогда найденыша засыпьте. (339)
500. Там: В сумерек **сизом** зеркале, / Где блекнет воздушная **проседь** <...>. (348)
501. И падают капли медяшками в кружки / И резко, и изредка лишь – **серебром** <...>. (357)
502. Проставленный жизнью по **сизой** / Безводной Сахаре небес, / Он плыл, оттянутый книзу, / И пел про удельный вес. (367)
503. А нынче и мысли, и воздух, и воля / Из ветра, из пыли, **из серого** дерева. (370)
504. Показываясь с поворота / Из-за известняковых груд / Под ветром **серебрится** пруд. (378)
505. Здесь осыпается **сусаль** / И блещут **серебро** и сталь. (378)
506. Готард, являя призрак **серый** / Унес долины в ночь свою. (408)
507. **В серый** месяц, как в старые латы, / Не вмещается лай собак. (409)
508. Ты – **сереющий** сумрак за астрами, / Пустынь дач в крапленном песке <...>. (414)
509. Сумрак крался быстрой кошкой / В **дымчатых** отметах. (428)
510. <...> Один / **Серый** день в сквозном проеме / Незадернутых гардин. (460)
511. Шапка **седая!** Гроза молодая! (461)

3) красный

512. Но время шло, и старилось, и глохло, / И, поволокой рамы серебра, / Заря из сада обдавала стекла / **Кровавыми** слезами сентября (5)
513. И постнику тошно от стука костей. / От зубьев пилотов, от флотских трезубцев, / От **красных** зазубрин карпатских зубцов. (16)

514. С горизонта **пунцового** / На лыжах спускались к лесам азиатцы, / Лизали подошвы и соснам подсовывали / Короны и звали на царство венчаться. (27)
515. И сосны, повстав и храня иерархию / Мохнатых монархов, вступали / На устланный наста **оранжевым** бархатом / Покров из камки и сусали. (27)
516. Он шлепает ее об лед / И рвет как **розовую** семгу. (28)
517. И утро шло **кровавой** банею, / Как нефть разлившейся зари, / Гасить рожки в кают-компании / И городские фонари. (45)
518. Коробка с **красным** померанцем – / Моя каморка. (59)
519. Обоев цвет, как дуб, **коричнев** / И – пенье двери. (59)
520. У кадок пьют еще грозу / Из сладких шапок изобилья, / И клевер бурен и багров / В **бордовых** брызгах маляров. (75)
521. Однако хобот малярный, / Как раз сюда вот, изувер, / Где роскошь лета **розовей**? (75)
522. Сквозь блузу заронить нарыв / И сняться **красной** балериной? (75)
523. Этот **огненный** тюльпан, / Полевой **огонь** бегоний / Жадно нюхает толпа / Заслонив ладонью. (87)
524. Как музыка: века в слезах, / А песнь не смеет плакать, / Тряслась, не прерываясь в ах! – / **Коралловая** мякоть. (95)
525. И в крови моих мыслей и писем / Завелась кошениль. / Этот **пурпур** червца от меня независим. / Нет, не я вам печаль причинил. (97)
526. Это – запад, карбункулом вам в волоса / Залетев и гудя, угасал в полчаса, / Осыпая **багрянец** с малины и бархатцев. (97)
527. **Кровавился багровый** вал. (105–110.2)
528. Ведь жизнь, как кровь, до облака **пунцового** / Пожаром вьюги озарясь, хлестала! (117)
529. Как часто угасавший хаос / **Багровым** папоротником рос! (127)
530. Снова **розова** ночь, как она, / И забор поражен парадоксом. (148–152.4)
531. Июль, разгораясь, как яспис, / Расплавливал стекла и спаривал / Тех самых **пунцовых** стрекоз, / Которые нынче на брачных / Брусах мертвей и прозрачней / Осыпавшихся папирос. (156–160)
532. Разбегаясь со стенаньем, / Вспыхивает **бледно-розовая** / Моря ширь берестяная. (168)
533. В углах улыбки, на щеке, / На прядях – **алая** прохлада. (177)
534. Невыспавшееся событие, / Как провод, в воздухе вися, / Обледенелой **красной** нитью / Опутывало всех и вся. (182)
535. **Рыжел** навоз. Чирикал воробей. (186)
536. Озаряли мандарины / **Красным** воском лед витрин. (219)
537. Мы делим отдых **краснолесья**, / Под копошенья мураша / Сосновою снотворной смесью / Лимона с ладаном дыша. (236)
538. И в дыму **багровом**, / Застилавшем взор, / Отдаленным зовом / Огласился бор. (274)

539. И вы прошли сквозь мелкий, нищенский, / Нагой, трепещущий ольшаник / В **имбирно-красный** лес кладбищенский, / **Горевший**, как печатный пряник. (275)
540. Но чем обстрел дымил **багровее** / Тем равнодушнее к осколкам, / В спокойствии и хладнокровии / Работали мы тихомолком. (254)
541. Посмотри, как преображена / **Огневой** кожурой абажура / Конура, край стены, край окна, / Наши тени и наши фигуры. (291)
542. Снуют **пунцовые** стрекозы, / Летят шмели во все концы, / Колхозники смеются с возу, / Проходят с косами косцы. (297)
543. Зловещ горизонт и внезапен, / И в **кровоподтеках** заря, / Как след незаживших царапин / И кровь на ногах косаря. (308)
544. Пронесется поездом, грозно пронесется / Сквозь тес, сквозь леса, сквозь **кровавые** десны... (350)
545. Но, без всякого если бы, лампа чадит / Над **красным** квадратом ковров, / И, без всякого если б, магнит – / Ее родное тавро. (356)
546. Был вечер, как удар, / И был грудною жабой / Лесов багровый шар, / Чадивший без послабы. (368)
547. Лесов – **багровый** шар, / Чадивший без послабы. (368)
548. Прудят / Поток объединенные ветки / С кистями **красных** ягод. <...> (372)
549. Но вот любимец **краснозадый** / Зоологического сада / Безумьем тихим обуян, / Ослабившийся павиан. (378)
550. И **адский пламень карих** зорь / Занялся над кобылой пегой. (388)
551. Окно ему на чемодан / Ярлык **кровавый** наложило. (429)
552. Я говорю тебе – главой, / Плывающей на **кровавом** тазе, / Ты заплываешь в трепет мой, / На **красный** рынок всех фантазий. (430–431)
553. **Красный** цыган конокрад, / Смоль борода, у палатки / Давится алчным распалом / Заполыхавшего сена. (432)
554. Вся суть твоя – противовес / **Коричневым** рубашкам. (466)
555. Пускай мне служат **красной** нитью / Среди закрытых мглой дней / Живые пожеланья Ните: / Ее родителям и ей. (492)
556. Мы пили чай **из красных** чашек, / И всех я матерно ругал, / А мой запасный карандаш / Строчил лениво – мадригал. (495)
557. Всё вижу в свете **розовом** / И воскресенья жду. (496)

4) синий

558. Обоим надлежит отныне / Пройти его во весь объем, / Как рашпилем, как краской **синей**, / Как брод, как полосу вдвоем. (8)
559. От кружки **синевы** со льдом, / От пены буревестников / Вам дурно станет. Впрочем, дом / Кругом затоплен песнью. (31)

560. Разве только птицы цедят, / В **синем** небе щебеча, / Ледяной лимон обеден / Сквозь соломину луча? // Оглянись и ты увидишь: / До зари, весь день, везде, / С головой Москва, как Китеж, – / В **светло-голубой** воде. (32)
561. Нет сил никаких у вечерних стрижей / Сдержать **голубую** прохладу. (34)
562. У босой **лазури** – походь / Голенастых по болоту. (37–39)
563. И падают капли медяшками в кружки, / И ночь подплывает во всем **голубом** <...>. (44)
564. **Синее** оперенья селезня / Сверкал над Камою рассвет. (45)
565. Приходил по ночам / В **синеве** ледника от Тамары. (49)
566. У капель тяжесть запонок, / И сад слепит, как плес, / Обрызганный, закапанный / Мильоном **синих** слез. (56)
567. **Лазурью** июльской облит, / Базар **синел** и дребезжал. (62)
568. **Синеет** морем точек / И, низясь, тень без косточек / Бросает, горсть за горстью / Измученной сорочке? (87)
569. Плыли свечи. И, казалось, стынет / Кровь колосса. Заплывали губы / **Голубой** улыбкою пустыни. (107)
570. Задраны к небу оглобли. / Лбы **голубее** олив (105–110.4)
571. Завел глаза, чтоб стрекотать, / И **засинел**, уже безмерный. (105–110.6)
572. Их переводят, сотрясают иглы / И сеют тень, и мают, и сверлят / Мачтовый мрак, который ввысь воздвигло, / В истому дня, на **синий** циферблат. (135)
573. Город кашляет школой и коксом. / Редко брызжет восток **бирюзою**. (156–160.3)
574. Но осень, но этот позор **голубой** / Обоев, и войлок, и хлам! (156–160.4)
575. Вся в копоты, с чугунной гирей мги / **Синеет** твердь и, вмиг воспламенившись, / Хватает клубья искр, как сапоги, / И втаскивает дым за голенища. (178)
576. В пригретом солнцем **синем** картузе, / Обдернувшись, он стал спиной к окошку. (186)
577. Улицы зимней **синий** испуг. Время пред третьими петухами. (241)
578. Как у дюжей скотницы работа, / Дело у весны кипит в руках. / Чахнет снег и болен малокровьем / В веточках бессильно **синих** жил. (263)
579. Светел свод полдневный, / **Синева** нежна. (274)
580. Когда в исходе дней дождливых / Меж туч проглянет **синева**, / Как празднично в прорывах, / Как торжества полна трава! (299)
581. Он стынет вытекшею жижей / Яйца в разбитой скорлупе, / И **синей** линией лыжи / Его срезают на тропе. (315)
582. Портомойные руки в туманах пухнут, / За **синением** стекол мерзлых горишь, /словно детский чулочек, пасть кошки на кухне / Выжимает суконную мышь; (359)

583. Разве только птицы cedят, / В **синем** небе щебеча, / Ледяной лимон обеден / Сквозь соломину луча? // Оглянись и ты увидишь: / До зари, весь день, везде, / С головой Москва, как Китеж, – / В **светло-голубом** пруде. (370)
584. О, как отдастся первую гирляндой / Свечам и вальсу россыпь **синих** бус <...> (395)
585. А его обводит кисть, / Шибкой **сини** птичий причет <...> (425)
586. В небе пестуны-писцы / **Засинь** во чисте содержат. (425)
587. Кишмя кишат затишьями маковки, / Их целый **голубой** поток <...> (427)
588. И подбиты были солнцем / Кровли снежной, **синей** мызы. (428)
589. Мы смеялись оттого, что / Снег смешил глаза и брови, / Что **лазурь**, как голубь с почтой, / В клюве нам несла здоровье. (428)
590. Я полюбил, как **голубой** глинтвейн, / Бездымный пламень опоенных силой / Зажженных нервов, погруженных в мысль / Концом свободным, как светильня в масло. (434)
591. Два этих – пара **синих** блузок. / Ничто. Кровоподтек. (436)
592. В чем состязаться нам, из полутьмы гурьбой / Повышвырнутым в **синь**, где птиц, гоняет гений <...> (451)
593. Пусть в запуски с зябкостью запертых лавок / Бежит, в рубежах дребезжа, **синева** / И, бредя исчезнувшим снегом, вдобавок / Разносит над грязью без связи слова. (452)
594. Хлопья лягут и увидят: / **Синь** и солнце, тишь и гладь. (460)
595. **Синие** линии пиний. Ни звука. / Папоротники и пальмы стеной. (461)

5) желтый

596. И сказка ползет, и клочки околесицы, / Мелькая бинтами в **желтке** ксероформа, / Уносятся с поезда в поле. (16)
597. Гремя опрокидывались нечаянно задетые / Громады и **бронзы** массивов каких-то. (27)
598. **Желтел**, облака пожирая, песок. / Предгрозые играло бровями кустарника. (48)
599. Давай ронять слова, / Как сад – **янтарь** и Cedру, / Рассеянно и щедро, / Едва, едва, едва. (94)
600. То, застя двор, водой с винцом / **Желтил** песок и лужи, / То с неба спринцевал свинцом / Оконниц полукружья. (95)
601. Это вечер из пыли лепился и, пышучи, / Целовал вас, задохшись в **охре**, пыльной. (97)
602. Париж в **златых** тельцах, в дельцах, / В дождях, как мщенье, долгожданных. (166)
603. Пронзительных иволог крик и явление / Китайкой и углем **желтило** стволы. (194)

604. Слепого полдня желатин, / И **желтые** очки промоин (202)
605. Пути себе расчистив, / На жизнь мою с холма / Сквозь **желтый** ужас листьев / Уставилась зима. (237)
606. Ей небывалая участь готовится: / В **золоте** яблок, как к небу пророк, / Огненной гостьей взмыть в потолок. (242)
607. И **золотая** червоточина / На листьях осени горбатой, / И угол, бомбой развороченный, / Где лазали его ребята. (253)
608. Луга **желтели** курослепом, / Ромашками и пастью львиною. (256)
609. Все яблоки, все **золотые** шары (279)
610. Илистых плавней **желтый** янтарь (258)
611. В боярской **золоченой** горнице (261)
612. По деревянным антресолям / Стоят цветочные горшки / С левкоем и **желтофиолем**, / И дышат комнаты привольем, / И пахнут пылью чердаки. (282)
613. «**Золотая** осень» (304)
614. Как на выставке картин: / Залы, залы, залы, залы / Вязов, ясеней, осин / В **позолоте** небывалой. // Липы обруч **золотой** / Как венец на новобрачной. (304)
615. В **желтых** кленах флигеля, / Словно в **золоченых** рамах / Где деревья в сентябре / На заре стоят попарно // И закат на их коре / Оставляет след **янтарный** <...>. (304)
616. Горит немислимый Эдем / В **янтарных** днях вина <...>. (328)
617. Чтобы руна **златого** вычески / Сбивались седидами к мелям <...> (347)
618. <...> Сады из более чем **медных** мозаик, / И небо более паленое, чем свиток <...>. (362.2)
619. <...> Были занавески / **Желты**. Пеньюар был тонок, как хитон. (376)
620. И мимо непробудного трюмо / Снега скользят и достигают детской, / Быть может, им послушно и само / Дрожанье в елке **позолоты** грецкой. (395)
621. <...> **Палевой** ночи сродни / Звонкий закон амазонок. (398)
622. **Землистый** и пчелиный лик, / Как хищник, копит **позолоту**... (400)
623. <...> Перебегами **палевых** ящериц / Были судороги полей. (415)
624. Где дуб дуплом насупился, / Здесь тот же **желтый** жупел всё <...>. (427)
625. Вот ром ямайский, как инбирь, / Как лихорадка **желтых** Индий. (430–431)
626. **Золотишь** ты мой ранний закат / Светом тех же великих открытий. (469)

б) белый

627. Твой вестник – осиновый лист, он безгубый, / Безгласен, как призрак, **белей** полотна! (25–26)
628. **Белым** пламенем измучив / Зоркость чердаков, в косом / Переплете птиц и сучьев – / Воздух гол и невесом. (30–32)
629. Как **белым** ключом закипая в котле, / Уходит бранчливая влага, – / Смотрите, смотрите – нет места земле / От края небес до оврага. (34)

630. Как плат **белы**, забыли грызть / Подсолнухи забыли сплунуть, / Их всех поработила высь, / На них дохнувшая, как юность. (40)
631. Салфетки **белей** алебастр балюстрады. (43)
632. На пароходе пахло кушаньем / И лаком цинковых **белил**. (45)
633. И ночь побеждает, фигуры сторонятся, / Я **белое** утро в лицо узнаю (48)
634. **Белей**, чем бред, чем абажур, / Чем **белый** бинт на лбу! (60)
635. О еще! Раздастся только хохот / **Перламутром**, Иматрой бацилл, / Мокрым гулом, тьмой стафилококков, / И блеснут при молниях резцы <...>. (73)
636. И сады, и пруды, и ограды, / И кипящее **белыми** воплями / Мирозданье – лишь страсти разряды. (74)
637. Видишь, в высях мысли сбились в **белый** кипень / Дятлов, туч и шишек, жара и хвои. (77)
638. Нет, не на дверь, не в пробой, / Если на сердце запрет, / Но на весь одной тобой / Немутимо **белый** свет. (85)
639. Пропитала, как туман, / Грудю **белых** отрубей. (85)
640. И на лоб по жару / Сочились сквозь малинник, / Где – блеск оранжерей, / Где – **Белый** корпус клиники. (87)
641. И утро в степи, под владычеством / Пылящихся звезд, когда ночь по селу / **Белеющим** блянем тычется. (93)
642. Где **белое** бешенство петель, / Где грохот разостланных гроз, / Как пиво, как жеванный бетель, / Песок осушает взасос. (105)
643. И бормочет: прерви до утра / Этих сохлых **белил** колебанье (148–152.4)
644. Но самой страшной крепости раствор / Ночная даль под взглядом **белой** ночи. (162)
645. «**Белые** стихи» (186)
646. Леса аджарского предгорья / У взморья **белых** Кобулет. (191)
647. Только **белых** мокрых комьев / Быстрый промельк маховой. (206)
648. Ты появишься у двери / В чем-то **белом**, без причуд, / В чем-то впрямь из тех материй, / Из которых хлопья шьют. (206)
649. А век спустя, в самозащите / Задев за **белые** цветы (208)
650. **Белел** алебастром рельеф / Одной головы горделивой. (214)
651. Опять эти **белые** мухи, / И крыши, и святочный дед, / И трубы, и лес лопухий / Шутом маскарадным одет. (239)
652. И **белому** мертвому царству, / Бросавшему мысленно в дрожь, / Я тихо шепчу: «Благодарствуй, / Ты больше, чем просят, даешь». (239)
653. И вдруг она пишется заново / Ближайшею первой метелью, / Вся в росчерках полоза санного / И **белая**, как рукоделье. (251)
654. Раздолье жить на **белом** свете, / И без конца морская гладь. (257)
655. «**Белая** ночь» (265)
656. Этой **белою** ночью мы оба, / Примостясь на твоём подоконнике, / Смотрим вниз с твоего небоскреба. (265)

657. Там вдали, по дремучим урочищам, / Этой ночью весеннею **белой** / Соловьи славословьем грохочущим / Оглашают лесные пределы. (265)
658. В отголосках беседы услышанной / По садам, огороженным тесом, / Ветви яблоневые и вишневые / Одеваются цветом **белесым**. (265)
659. И деревья, как призраки, **белые** / Высыпают толпой на дорогу, / Точно знаки прощальные делая / **Белой** ночи, выдавшей так много. (265)
660. Что глазами бессмысленно хлопать, / Когда все пред тобой сожжено / И осенняя белая копоть / Паутиною тянет в окно. (271)
661. А одна, как снег **бела** / В шуме, свисте, гаме / Снова павой поплыла, / Поводя боками. (272)
662. И прядью **белокурой** / **Озарены**: лицо, / Косынка и фигура / И это пальтецо. (278)
663. **Белых** почек вздутья / И на окне, и на распутье, / На улице и в мастерской. (282)
664. Большое озеро как блюдо. / За ним скопление облаков, / Нагроможденных **белой** грудой / Суровых горных ледников. (299)
665. Она шептала мне: «Спешите!» / Губами, **белыми** от стужи, / А я чинил карандаши, / Отшучиваясь неуклюже. (312)
666. Утайщик нераскаянный, / Под **белой** бахромой / Как часто вас с окраины / Он разводил домой! (313)
667. Всё в **белых** хлопьях скроется, / Залепит снегом взор, / На ощупь, как пропойца, / Проходит тень во двор. (313)
668. Снег идет, и все в смятении: / **Убеленный** пешеход, / Удивленные растения, / Перекрестка поворот. (314)
669. **Белой** женщиной мертвой из гипса / Наземь падает навзничь зима. (316)
670. <...> Как игралось подростку / На народе простом / В **белом** платье в полоску / И с косою жгутом. (317)
671. Мне споет океанский оракул / **Перламутровой** полостью губ. (344)
672. Все в крестиках **белых**, как в Варфоломееву / Ночь, – окна и двери <...>. (353)
673. На ней была **белая** обувь девочки / И ноябрь на китовом усе <...>. (355)
674. <...> И, вращая **белками**, пылят облака <...>. (357)
675. Как **белая** пена, **бела** балюстрада. (363)
676. С **побелевших** губ и от листа бумаги / В **меловый** распах сыреющих окон. (365)
677. <...> В саду – ты глядишь с **побелевшей** губой – / С земли отделяется каменный памятник. (376)
678. <...> И в комнате будут и **белая** кость / Березы, и прочие окаменелости. (376)
679. В отдалении карусели / **Забелели** над рекой (377)
680. <...> Медведи **белые** втроем / В один семейный водоем. (378)
681. **Облака** были осенью **набело** / В заскорузлые мхи перенесены. (415)

682. Сегодня пригород прискорбий / Сказался рядом, в двух шагах, / Во встречном, с ношею двугорий, / И **облачных** его глазах. (419)
683. <...> За полблином целый блин / Разминает **белый облак** (425)
684. <...> И за архипелаг / **Жасминовых** брызг, на брезгу, меж другими, / В поля, где, впотьмах еще, перепела / Пылали, как горла в ангине, / Я ангела имя ночное врезал, / И в **ландышей** жар погружались глаза. (432)
685. Как скряги рука / В волоса сундука, / В **белокурые** тысячи Английских гиней <...>. (432)
686. Вопреки объявлению готовый к услугам / Только в **белые** ночи, когда до утра / Размышлял, и вокзалы ревели белугой. (453.2)
687. **Белой ночью** не ищут квартир. **Белым днем** / Отсыпался я либо ходил по урокам. (453.2)
688. Над банями дымятся трубы, / И дыма **белые** бока / У выхода в платки и шубы / Запахивают **облака** (457)
689. <...> И как мороженная стерлядь, / Пылка дорога, **бел** простор. (457)
690. Он для тебя вода и воздух, / Он – прежний лютик луговой, / Копной черемух **белогроздых** / До облак взмывший головой. (464)
691. Я скажу: долой суровость! / **Белую** на стол! (470)

7) лиловый

692. Чтоб горы очаровывать / В **лиловых** мочках яра, / Их вынули из нового / Уральского футляра. (33)
693. И слышно: гам ученья там, / Глухой, **лиловый**, отдаленный. (40)
694. <...> Что в грозу **лиловы** глаза и газоны, / И пахнет сырой резедой горизонт. (52)
695. Ты в ветре, веткой пробуящем, / Не время ль птицам петь, / Намокшая воробышком / **Сиреневая** ветвь! (56)
696. Это ведь значит – пепел **сиреневый**, / Роскошь крошеной ромашки в росе, / Губы и губы на звезды выменивать! (66)
697. Разрывая кусты на себе, как силок, / Маргаритиных стиснутых губ **лиловей**, / Горячей, чем глазной Маргаритин белок, / Бился, шелкал, царил и сиял соловей. (101)
698. Оконце и зерна **лиловой** слюды / В свинцовых ободьях. – «Смотря по погоде. <...> (103)
699. Но неподернут и свинцов / Посередине мрак **лиловый**. (105–110.2)
700. О место свиданья малины с грозой, / Где, в тучи рогами лишайника тычась, / Горят, одуряя наш мозг молодой, / Лиловые топи угасших язычеств! (134)
701. Луга мутило **жаром лиловатым**, / В лесу клубился кафедральный мрак. (135)

702. Колокольчик не пьет костоломных росинок. / На березах несмытый **лиловый** отек. (136)
703. Седой малинник, а за ним / **Лиловый** грунт его прелюдий (148–152.2)
704. Я вишу на пере у творца / Крупной каплей **лилового** воска (4)
705. Он свел ее с их губ, с их лацканов, / С их туловищ и туалетов, / В их лицах было что-то адское, / Их цвет был **светло-фиолетов.** (154–155.2)
706. Но им суждено было выцвести, / И на лете налет **фиолетовый.** / И у туч, громогласных до этого, / Фистула и надтреснутый присвист. (158)
707. Как к месту тогда по таким / Подушкам колеи непроезжих / Пятнистые пятаки / Лиловых, как лес, сыроежек! (165)
708. И валит пар из-под **лиловой** крышки, / Земля дымится, словно шей горшок. (170)
709. И чуть наполняет повозка / Раскатистым воздухом свод, / Лиловое зданье из воска, / До облака вставши, плывет. (172)
710. **Лиловый** лес на заднем плане, / Седого облака вихор. (245)
711. В сервировке **лиловой** / Семга, сельди, сыры. (317)
712. Пронесшейся грозой полон воздух. / Всё ожило, всё дышит, как в раю. / Всем роспуском кистей **лилогогроздых** / Вбирает свежести струю. (323)
713. О, как игрой **лиловою** / Он в майских мочках ярок! (373)

8) зеленый

714. Поэзия! Греческой губкой в присосках / Будь ты, и меж **зелени** клейкой / Тебя б положил я на мокрую доску / **Зеленой** садовой скамейки. (30)
715. Орешник тебя отрешает от дня, / И мшистые солнца ложатся с опушки / То решкой на плотное тленье пня, / То мутно-зеленым орлом на лягушку. (134)
716. **Зеленоглазая** жажда гигантов! / Тополь столы осыпает пикулями, / Шпанкой, шиповником тише, не гамьте! / Шепчут и шепчут пивца загогулины. (148–152.5)
717. Десяток парниковых огурцов / Был слишком слаб, чтоб в марте дать понятие / О **зелени.** Но март их понимал / И всем трубил про молодость и свежесть. (186)
718. Но льдин ножи обнажены, / И стук стоит **зеленых** лезвий. (372)
719. По соседству в столовой / **Зелень,** горы икры. (317)
720. И в те же дни единым духом / Деревья по краям борозд / **Зазеленели** первым пухом / И выпрямились во весь рост. (320)
721. Глаза зари в глаза воды / Глядят, зимую в **изумруде.** (372)
722. <...> Но льдин ножи обнажены / И стук стоит **зеленых** лезвий (372)
723. Зима зажжет за окнами конторок / **Зеленый** визг заждавшегося льда (458)

9) «каменные» цвета

724. На чашечку с чашечки скатываясь, / Скользнула по двум, – и в обеих / Огромною каплей **агатовой** / Повисла, сверкает, робеет. (65)
725. Сережек **аметистовых** / И шишек **из сапфира** / Нельзя и было выставить, / Из-под земли не вырыв. (33)
726. Но даже зяблик не спешит / Стряхнуть **алмазный** хмель с души. (75)
727. Как жизнь, как **жемчужную** шутку Ватто, / Умеют обнять табакеркою <...>. (93)

10) окказионализмы

728. И, как в неслыханную веру, / Я в эту ночь перехожу, / Где тополь **обветшало-серый** / Завесил лунную межу <...>. (2)
729. Они узнают тот сиротский, / **Северно-сизый**, сорный дождь, / Тот горизонт горнозаводский / Театров, башен, боен, почт, / Где что ни знак, то отпечаток / Ступни, поставленной вперед. (8)
730. Октябрь **серебристо-ореховый**. / Блеск заморозков оловянный. / Осенние сумерки Чехова, / Чайковского и Левитана. (251)
731. И вы прошли сквозь мелкий, нищенский, / Нагой, трепещущий ольшаник / В **имбирно-красный** лес кладбищенский, / Горевший, как печатный пряник. (275)
732. И так же фальшивит фашинник, / И как-то сквозь сон, не всерьез, / В паденьи повисли вершины / **Пастушески-пестрых** берез. (363)

11) цветовые сочетания

733. Как **бронзовой золой** жаровень, / Жуками сыплет сонный сад. (4)
734. **Черным** храпом карет перекушен, / В **белом** облаке скачет лихач. (11)
735. Булки фонарей и пышки крыш, и **черным** / **По белу** в снегу – косяк особняка: / Это – барский дом, и я в нем гувернером. (14)
736. Село в **серебряном плену**, / **Горит белками** хат потухших. (44)
737. Что **пожелтелый белый** свет / С тобой – белей белил. (60)
738. Вон зарею **серо-синей** / Встал он сонный, встал намокший. (78)
739. Душа – душна, и даль **табачного** / **Какого-то, как мысли, цвета**. (83)
740. **Мареной и лимоном** / Обрызгнута листва. (94)
741. То **золотил** их, залетев / С куста за хлев, к крестьянам, / То к нашему стеклу, с дерев / **Пожаром** листьев прянув. (95)
742. Осень. **Изжелта-сизый** бисер нижется. / Ах, как и тебе, прель, мне смерть, / Как приелось жить! (98)

743. В вечерний час переставала двигаться / **Жемчужных** луж и речек **акварель**,
/ И у дверей показывались выходцы / Из первых игр и первых букварей. (143–147.4)
744. **Синеет белый** мезонин. / На мызе сон, кругом безлюдье. (148–152.2)
745. Укрывшись ночью навесной, / Здесь **белизна сурьмится** углем (171)
746. И вдруг объявляется отдых, / И всюду бросают дела: / Далекая молодость в сотах, / **Седая сирень** расцвела! (172)
747. И **золото** судьбы **посеребрят** / И, может, **серебрить** в ответ обяжут. (174)
748. А знаете ль, **каков на цвет**, / Как выйдешь, **день** с порога копи? / Слепит, **землистый**, – слова нет, – / Расплавленные капли, хлопья. (180)
749. В глазах бурлят луга, как **медь** / **В отеках белого каленья**. (180)
750. За март, в апрель просилось ожерелье, / И жемчуг, и глаза, **кровь с молоком** / Лица и рук, и бус, и сарафана. (186)
751. И **грязи рыжий шоколад** / Не выровнен по ватерпасу. (202)
752. Пока я голову заламываю, / Следя, как шеи укреплений / Плынут по синеве сиреновой / И тонут в бездне поколений <...> (210)
753. Я люблю их, грешным делом, / Стаи хлопьев, холод губ, / **Небо в черном, землю – в белом**, / Шапки, шубы, дым из труб. (219)
754. Нас отбрасывала в детство / **Белокурая копна** / **В черном котике** кокетства / И почти из полусна. (219)
755. О роза, с **синевой** / Из **радуг и алмазин**, / Тягучий роспуск твой, / Как сна течение, связан. (234)
756. И так неистовы на **синем** / **Разбеги огненных стволов**. (236)
757. И **отливает рыбьим жиром** / И **мглистой дымкой янтаря**. (236)
758. Смеркается, и постепенно / Луна хоронит все следы / Под **белой** магиею пены / И **черной** магией воды. (236)
759. Великолепие выше сил / **Туши, и сепии, и белил**, / **Синих, пунцовых и золотых** / Львов и танцоров, львиц и франтих. (241)
760. Но стыдливая скромница / В фольге **лиловой** и **синей** финифти / Вам до скончания века запомнится. (242)
761. Нас время балует победами, / И вещи каждую минуту / Все сказочнее и неведомей / В **зеленом зареве салюта**. (253)
762. Валились наземь басурмане, / **Зеленоглазые и карие**. (256)
763. Прощай, **лазурь** преображенская, / И **золото** второго Спаса. (275)
764. И все терялось в снежной мгле, / **Седой и белой** <...> (276)
765. Просвечивает **зелень листьев**, / **Как живопись в цветном стекле**. (299)
766. По мере смены освещения / И лес меняет **колорит**. / **То весь горит, то черной тенью** / Нависшей копоти покрыт (299)
767. **Сиренью, двойными оттенками** / **Лиловых и белых** кистей / Пестреющей между простенками / Осыпавшихся крепостей. (306)

768. И ни соринки в новых кленах, / И в мире **красок** чище нет, / Чем цвет берез **светло-зеленых** / И **светло-серых** пашен **цвет**. (320)
769. Но все светлее неба переходы / И высь за **черной** тучей голуба. (323)
770. И словно в сквозном телескопе, / Где, сглазив подлунные очи, / Узнал близнеца звездочет, / Дверь с дверью, друг друга пороча, / **Златые и синие** хлопья / Плутают и гибнут вразброд. (348)
771. Какая **горячая кровь** у сумерек, / Когда на лампе колпак **светло-синий**. (354)
772. Когда абажур **светло-синий** над лампою / И **ртутью** туман с тротуарами налит, / Как резервуар с колпаком **светло-синим**.../ Какая **горячая кровь** у сумерек! (354)
773. Каплет **спелая кровь черным** дождиком на пол. (359)
774. Я люблю тебя **черной** от сажи / Сожиганья пассажиров, в **золе** / Отпылавших андант и адажий, / С **белым** пеплом баллад на челе <...>. (362.4)
775. **Белым** пламенем измучив / Зоркость чердаков, в косом / Переплете птиц и сучьев – / Воздух гол и невесом. (370)
776. **Лиловой медью** блистала плита, / А в зарослях парковых очи хоть выколи <...> (376)
777. Лишь **ужасом белым** оплавится дом / Да **ужасом черным** – трава и настурции. (376)
778. Как бабьи сарафаны, **ярок** / Садок фазанов и цесарок. / Здесь осыпается **сусаль** / И блещут **серебро и сталь**. / Здесь, в переливах **жаркой сажи**, / В платке из **черно-синей** пряжи. (378)
779. Шесть **черных и белых** шесть пешек / Завяжут и нашу игру. (401)
780. За **тусклый колер** позумента, / За пыльный **золотообрез** / Простите – это масть небес / Полуистлевшего треченто. (422)
781. Храмовой в **малахите** ли холен, / Возледеян в **сребре** ль косогор / Многодольную голь колоколен / Мелководный несет **мельхиор**. (424)
782. **Зола** всех июлей, **зелень** всех калений, / Олифа лбов; сползающий компресс / Небес лечебных. Все, что о галене / Гортанно и арабски клегчет бес / и шепчет гений. (438)
783. Напрасно! За **лиловый фОльварк**, / Под слуховые окна служб / Верст на сто в **черное безмолвье** / Уходит **белой лентой** глушь. // Верст на сто путь на запад занят / **Клубничной** пеной, **арь** / Той пены за собою тянет / Глубокой ложкой вал винта. (446)
784. Освещенные окна у **Красных** Ворот / Режут глаз **желтизною** клеенки и серы. (453.2)

12) обозначения окраски или отсутствия цветового признака

785. Будто всем, что видит глаз, / До крапивы подзаборной, / Перед тем за миг
пилась / Сладость радуги нагорной. (179–180.1)
786. Он малиною кровель червивел / И, как древнее войско, **пестрел**. (209)
787. Пусть выюга с улиц улюлю, / Вы **радугой по хрустально**, / Вы сном, вы
вестью: я вас шлю, / Я шлю вас, значит, я люблю. (213)
788. Ты **ярче** всех ракет / В садовом **фейерверке**. (234)
789. И минуты две оттуда / В выбоины на дворе / Льются волны **изумруда**, / Как в
волшебном фонаре. (250)
790. Весь трепет затепленных свечек, все цепи, / Всё великолепье **цветной
мишуры...** (279)
791. Хорошо хризантеме / Стыть на стуже **в цвету**. (317)
792. Рука художника еще всесильней / Со всех вещей смывает грязь и пыль. /
Преображенной из его **красильни** / Выходят жизнь, действительность и быль.
(323)
793. В ней таял день своей лавиной рыхлой / И таял кресел **выцветавший** шелк
<...> (330)
794. И **пеной бешеных цветений**, / И пеною взбешенных морд / Срывался в
брезжущие тени / Руки не ведавший аккорд. (336)
795. Но миг недалек, как кривой **уголек** / В кустах **разожжется и высечет
радугу**. (369)
796. Отчего прозрачны крыши / И **хрустальны колера?** (370)
797. Пусты объятья башенных / Раскинутых часов, / Сыпучий снег –
некрашенный / И взломленный засов. (397)
798. Своей **пестротой** накожной / Сгоняют несбывшийся бред <...> (401)
799. **Бесцветный** дождь...как гибнущий патриций / Чье сердце смерклося в дар
повествований...(403)
800. В тот день, когда венчик двугубый / Безвестному вверит влечение, / И скажут
цветные раструбы / О страсти его измещеньи. (416)
801. <...> И, тени игл в ковры всекая, / Сочельник тосковал **рябой** <...> (430–431)
802. <...> Сама / Страна как бы вела дневник загробный, / И на чередование
ночей / С восходами бросало **пестрый** отблеск / На Францию <...> (434)
803. <...> Тупею в упое / От запаха **краски** подарков. (439)
804. Не выдохся спирт **колеров** и не высох / Туман клеевой на бумагах. (439)
805. Стихотворенье? – Малыши! / Известны ль вам его **оттенки** <...>. (444)
806. Мне часто думается – Бог / Свою живую **краску** кистью / Из сердца моего
извлек / И перенес на ваши листья. (478)

Свет

807. Я – **свет**. Я тем и знаменит, / Что сам **бросаю тень** (4)

808. Мне снилась осень в **полусвете** стекол, / Я пробудился. Был, как осень, **темен** / **Рассвет**, и ветер, удаляясь, нес, / Как за возом бегущий дождь соломин, / Грядущим по небу берез. (5)
809. Сегодня с первым **светом** встанут (8)
810. Теперь он стих и черной вилкой / Торчал по черенку во **мгле**. (10)
811. Не поправить дня усилиями **светилен**, / Не поднять **тенью** крещенских покрывал. (14)
812. Как **потемневший** ноготь / Ныла вода в клещах. (20)
813. По мнению многих, душа и паломница, / По-моему, – **тень** без особых примет (22)
814. Столкнуть в воспаленную полночь, / И слышать сквозь **темные** спаи / Ее поцелуев – «На помощь!» / Мой голос зовет, утопая. (24)
815. Без родовспомогательницы, во **мраке**, без памяти, / На ночь натываясь руками, Урала / Твердыня орала <...> (27)
816. Разве только птицы цедят, / В синем небе щебеча, / Ледяной лимон обеден / Сквозь соломинку **луча**? (32)
817. И на подушке плюшевой / **Сверкает в переливах** / Разорванное кружево / Деревьев говорливых (33)
818. И **блестят, блестят**, как губы, / Не утертые рукою, / Лозы ив, и листья дуба, / И следы у водопада. (39)
819. **Сверкает** клубники мороженный клин, / И градинки стелются солью поваренной. (41)
820. И было **темно**. (42)
821. Жестоко продрогши и до подбородков / Закованные в железо и **мрак** (43)
822. Им ветер был роздан, как звездам – **свет**. (44)
823. Село в серебряном плену / Горит белками хат **потухших**, / Брешет пес, и бьет в луну / Цепной, кудлатой колотушкой (44)
824. И хлопают паром по **тьме** клокующей, / И мечут из топок во **мрак** потроха. (44)
825. Был утренник. Сводило челюсти, / И шелест листьев был как бред. / Синее оперенье селезня / **Сверкало** за Камою рассвет. (45)
826. В реке, на высоте **подсвечника**, / Кишмя кишели **светляки**. (45)
827. Ныряла и **светильней** плавала / В лампаде камских вод **звезда**. (45)
828. Я спал. В ту ночь мой дух дежурил. / Раздался стук. **Зажегся свет**. (47)
829. Там, **озаренный**, как покойник, / С окна блужданьем ночника, / Сиренью моет подоконник / Продрогший абрис ледника. (47)
830. Там подлинник, здесь – **бледность** копий. / Там все в крови, здесь крови нет. (47)
831. Но **сверканье** рвалось / В волосах, и, как фосфор, трещали. (49)
832. Струится дорожкой, в сучках и в улитках / **Мерцающий** жаркий кварц. (54)
833. Окутывай, опутывай, / Еще не всклянь **темно**! (57)

834. Омытый **мглою** липовой / Садовый Сен-Готард. (57)
835. Огромною каплей агатовою / Повисла, **сверкает**, робеет. (65)
836. Это **слепающий** выход на форум / Из катакомб, безысходных вчера. (67)
837. И там, где **тускнеет** восток (68)
838. **Блещут**, дышат радостью, / Обдают **сияньем**, / На таком-то градусе / И меридиане. (69)
839. И **блеснут** при молниях резцы (73)
840. **Тени** стянет трепетом tetanus, / И медянок запылит столбняк. (73)
841. Вот и ливень. **Блеск** водобоязни, / Вихрь, обрывки бешеной слюны. (73)
842. Приблизь лицо, и в **озареньи** / Святого лета твоего / Раздую я в **пожар** его! (75)
843. И кровли **гаснут** и росят. (78)
844. Стога с облаками построились в цепь / И **гаснут**, вулкан на вулкане. (80)
845. У плетня / Меж мокрых веток с ветром **бледным** / Шел спор. (81)
846. Чего там ждут, томя картиною / Корыт, клешней и лишних крыльев, / Застлавши слез излишней тиной / Последний **блеск** на рыбьем рыле? (83)
847. Но этот час объят апатией / Морской, предгромовой, **кромешной**. (83)
848. Значит, за дверь **засветло**? (84)
849. Как пеной, в полночь, с трех сторон / Внезапно **озаренный** мыс. (86)
850. Базары, **озаренья** / Ночных эспри и мглы, / А днем в сухой спирее / Вопль полдня и пилы. (87)
851. И на лоб по жару / Сочились сквозь малинник, / Где – **блеск** оранжерей, / Где – белый корпус клиники. (87)
852. Лицо лазури **пышет** над лицом / Недышащей любимицы реки. (90)
853. Лицо лазури **пышет** над челом / Недышащей подруги в бочагах, / Недышащей питомицы осок. (90)
854. Не **тени** – балки месяц клал (91)
855. А затем прощалось лето / С полустанком. Снявши шапку, / Сто **слепающих** фотографий / Ночью снял на память гром. (92)
856. Мерзла кисть сирени. В это / Время он, нарвав охапку / Молний, с поля ими трафил / **Озарить** управский дом. (92)
857. И когда по кровле зданья / Разлилась волна злорадства / И, как уголь по рисунку, / Грянул ливень всем плетнем, // Стал **мигать** обвал сознания (92)
858. Вот, казалось, **озарятся** / Даже те углы рассудка, / Где теперь **светло**, как днем. (92)
859. Не знаю, решена ль / Загадка **зги** загробной, / Но жизнь, как тишина / Осенняя, – подробна. (94)
860. Не век, не час плывет моллюск, / **Свеченьем** счастья томимый. (95)
861. **Светало**; зябли; рыбу ели. (95)
862. В **тени** безлунных длинных риг, / В **огнях** баклаг и бакалеен, / Наверное и он – старик / И тоже следом околеет». (95)

863. Это солнце **горело** на каплях чернил, / Как в кистях запыленной смородины. (97)
864. И **пылали**, плывя, по олифе калиток, / **Полумраком**, золою и маком залитых. (97)
865. Это – круглое лето, **горев** в ярлыках / По прудам, как багаж солнцепеком заляпанных (97)
866. Это ваши ресницы слипались от **яркости** (97)
867. Где **тень**, пугавшая коней их, / Ежевечерне оживала. (102)
868. По **залитой зарей** дороге (102)
869. **Светло**, как днем. Их **озаряет** пена. (104)
870. Пил бившийся, как об лед, **отблеск звезд?** (104)
871. Вставал из **мглы**, которой климат / Не в силах дать, которой зной / Прогнать не может никакой (105)
872. Но неподернут и свинцов / Посередине **мрак** лиловый. (106)
873. Мысль **озарилась** убийством. (108)
874. **Тень**, как навязчивый евнух. (108)
875. Призраком **тени** пастушьей. (112)
876. И чекан сука, и щека его, / И паркет, и **тень** кочерги / **Отливают** сном и раскаяньем / Сутки сплошь грешившей пурги. (113)
877. От дуг и от тел, / Терявшихся в **мраке**, от сбруи, от бар / Валило! (114)
878. К поре, как **тьмою** все застелится. (115)
879. Ведь жизнь, как кровь, до облака пунцового / Пожаром выюги **озарясь**, хлестала! (117)
880. **Впотьмах**, моментально опомнясь, без медлящего / Раздумья, решила, что все перепашет. (123)
881. (И **тушат свет**.) (125)
882. Похож и он на **тень** (132)
883. Текли **лучи**. Текли жуки с **отливом**. (135)
884. **Стекло стрекоз сновало по щекам**. (135)
885. Был полон лес **мерцаньем** кропотливым, / Как под щипцами у часовщика. (135)
886. И сеют **тень**, и мают, и сверлят / Мачтовый **мрак**, который ввысь воздвигло (135)
887. Пока покамест мы **впотьмах** (137)
888. Гарусную ночь чем **свет** за чаем свертывает (138)
889. С точильного камня не сыпались **искры**. (147)
890. А сыпались – **гасли**, в **лучах сгорев**. (147)
891. Не сыпались **искры**, а сыпались – **гасли**. (147)
892. Чирикали птицы и были искренни. / **Сияло** солнце на лаке карет. (147)
893. Век мой безумный, когда образумлю / Темп **потемнелый** бывшего бездонного! (152)

894. Когда порыв **зарниц негаснувших** / Прибил к стене мне эту сцену. (155)
895. **Сиял** графин. (157)
896. Вовек не вышла б к **свету темнота** (161)
897. Наобум размещенных **светил** (164)
898. Поочередно оклика **тьму** (170)
899. Молочной **мглой** стоит в иван-да-марье (172)
900. Работы оцепляли фонарями / При **свете** слова, разума и звезд. (175)
901. Осмотришься, какой из нас не сваян / Из хлопьев и из недомолвок **мглы?** (175)
902. Ширай, как высь, над мыслями моими: / Им хорошо в твоей большой **тени**. (175)
903. Всей купой в **сумрак** вступит тополь. (176)
904. <...> каланча, / Пронизавшая **заревом мглу!** (177)
905. Косую **тень зари** роднит / С косою **тенью** спин продольный / Великокняжеский рудник / И лес **теней** у входа в штольню. (180)
906. **Закат** особенно свиреп, / Когда, с задов облив китайцев, / Он обдаёт **теньями** склеп, / Огарки, а **светлей** костров / Вблизи, а чудится, верст за пять. (180)
907. А знаете ль, каков на цвет, / Как выйдешь, день с порога копи? / **Слепит**, землистый, слова нет, / Расплавленные капли, хлопья. (180)
908. Москва в **огнях** играла, мерзла (181)
909. На этом воющем заводе / Сирен, валов, / **Огней** и поршней полноводья / Не тратят слов. (181)
910. **Блиста**ли бляхи спавших сторожей (186)
911. **Светало**. (186)
912. Фитиль в мозгу! Как ласков **огонек!** (186)
913. О том, что справа сад, он догадался / По **тени** вяза, легкой на панель. (186)
914. Она **блистала**, как и подстаканник. (186)
915. Что в них есть шум и вес сыпучих тел, / И **сумрак** всех букетов москательной. (186)
916. Обломком бреда – **светлое** блаженство. (186)
917. И ящерицы бегали, **блеща**, / По **яркому** песку вдоль водостоков, / И щебетали птицы. (186)
918. **Мелькает** движущийся ребус (187)
919. Проходят годы, – все – в **тени**. (187)
920. Хотя зарей чертополох, / Стараясь выгнать **тень** подлиннее, / Растягивал с трудом таким же / Ее часы, как только мог. (187)
921. Мне стыдно и день ото дня стыдней, / Что в век таких **теней** / Высокая одна болезнь (187)
922. Еще зовется песнь. (187)
923. Мне хочется домой, в огромность / Квартиры, наводящей грусть. / Войду, сниму пальто, опомнюсь, / **Огнями** улиц **озарюсь**. // Перегородок тонкоробость /

Пройду насквозь, пройду, как **свет**. / Пройду, как образ входит в образ / И как предмет сечет предмет. (191)

924. Опять к обеду на прогулке / Наступит **темень**, просто страсть. (191)

925. **Светало**. За Владикавказом / Чернело что-то. Тяжело / Шли тучи. **Рассвело** не разом. / **Светало**, но не **рассвело**. // Верст за шесть чувствовалась тяжесть / Обвинившей выси **темноты**, / Хоть некоторые, куражась, / Старались скинуть хомуты. (191)

926. За годом год, за родом племя, / К горам во **мгле**, к горам под стать / Горянкам за чадрой в гареме, / За родом род, за пядью пядь. (191)

927. А в их толпе у парапета / Из-за угла, как пешеход, / Прошедший на **рассвете** Млеты, / Показывался небосвод. (191)

928. Когда он платиной из тигля / **Просвечивает** сквозь листву, / Чернее лиственницы иглы, / И снег ли то по существу? // Он **блещет** снимком лунной ночи, / Рассматриваемой в обед (191)

929. **Светаёт. Мглистый** банный чад. / Природе скромных кобулет. (193)

930. О хвое на зное, о сером левкое / И смене безветрия, ведра и **мглы**. (194)

931. **Смеркалось, и сумерек** хитрый маневр / Сводил с **полутьмою** зажженный репейник, / С землею саженные **тени** ирпенек / И с небом пожар полосатых панев. // **Смеркалось**, и, ставя простор на колени, / Загон горизонта смыкал полукруг. (194)

932. Мертвецкая **мгла**, / И с тумбами вровень / В канавах тела / Утопленниц-кровель. (201)

933. В конце ж, как женщина, отпрянув / И чудом сдерживая прыть / **Впотьмах** приставших горлопанов, / Распятьем фортепьян застыть? (208)

934. Две женщины, как отблеск ламп Светлана, / **Горят и светят** среди его тягот. (212)

935. И в **зареве** их бездыханном (214)

936. Их **марева** как облака / Зарей неторопливой. (217)

937. Ах, с какой тоской звериной, / Трепеща, как стеарин, / **Озаряли** мандарины / Красным воском лед витрин! (218)

938. И, едва поводья тронув, / Порываюсь наугад / В широту твоих прогонов, / Что еще во **тьме** лежат. (221)

939. Теперь **темнеет** рано (222)

940. От говора ключей, / Сочащихся из скважин, / **Тускнеет блеск свечей**, / Так этот воздух влажен. // Они висят во **мгле** / Сученой ниткой книзу, / Их шум прибит к скале, / Как канделябр к карнизу. (232)

941. Как пылкий дифирамб, / Все затмевая оптом, / **Огнем** садовых ламп / Тицьян Табидзе обдан. (233)

942. А вечерами за буксиром / На пробках тянется **заря** / И **отливает** рыбьим жиром / И мглистой дымкой янтаря. (236)

943. Он сам, как призраки, духовен / Всей **тьмой** перебивавших душ. (240)

944. Душно от лакомств. Елка в поту / Клеем и лаком пьет **темноту**. (241)
945. **Искрится** сало, брызжет смола / **Звездами** в залу и зеркала / И **догорает** дотла. **Мгла**. (241)
946. Только в примерке звезды и флаги, / И в бонбоньерки не клали малаги. / **Свечки** не **свечки**, даже они / Штифтики грима, а не **огни**. (242)
947. Ей небывалая участь готовится: / В золоте яблок, как к небу пророк, / **Огненной** гостьей взмыть в потолок. (242)
948. Вдруг **света** хитрые морщины / Сбирались щупальцами в круг. / **Прожектор** неся всей машиной / На оглушенный виадук. (243)
949. Москва встречала нас во **мраке**, / Переходившем в серебро, / И, покидая **свет** двоякий, / Мы выходили из метро. (243)
950. Украдкой, ежась, как в мороз, / Вернутся горожанки к дому / И позабудут бомбовоз / При **зареве** с аэродрома. (248)
951. Октябрь серебристо-ореховый. / Блеск заморозков оловянный. (251)
952. Прибавить к **сумеркам** коринки, / Облить вином – вот и кутья. (252)
953. В пути из армии, нечаянно / На это **зареве** наехав, / Встречает кто-нибудь окраину / В **блистании** своих успехов. (253)
954. Мы на словах не остановимся, / Но, точно в сновиденьи вещем, / Еще привольнее отстроимся / И лучше прежнего **заблещем**. (253)
955. Болотной непроглядной гущею / **Чернеют** заросли заречья, / И город, **яркий**, как грядущее, / Вздывается из **тьмы** навстречу. (253)
956. В искатели благополучия / Писатель в старину не метил. / Его герой болел падучею, / **Горел** и был страданьем **светел**. (253)
957. Зато без всякой аллегии / Он – **зареве** в моем заглавьи, / Стрелок, как в песнях Черногории, / И служит в младшем комсоставе. (253)
958. Разрывы мин из шестистволоков / Забрасывали небо **теменью**. (256)
959. В этих низовьях ночи восторг, / **Светлые зори**. (258)
960. По **темной** росписи часовни / В такие ямы черти прыгали. (259)
961. А рядом в конном поединке / **Сиял** над змеем лик Георгия. (259)
962. Еще кругом ночная **мгла**. / Еще так рано в этом мире, / Что **звездам** в небе нет числа, / И каждая, как день, **светла** (264)
963. **Огни заката догорали**. (266)
964. **Темный** лес навстречу / Вырастал вдали. (274)
965. Пламенем из зева / Рассеивал он свет / В три кольца вокруг девы / Обмотав хребет. (274)
966. **Светел** свод полдневный, / Синева нежна. (274)
967. На **озаренный** потолок / Ложились **тени**, / Скрещенья рук, скрещенья ног, / Судьбы скрещенья. (276)
968. И все терялось в снежной **мгле** / Седой и белой. (276)
969. **Растущее зареве** рдело над ней / И значило что-то, / И три звездочета / Спешили на зов небывалых **огней** (276)

970. Когда сквозь иней на окне / Не видно **света** Божья, / Безвыходность тоски вдвойне / С пустыней мира схожа. (277)
971. Он бродит, и до **темноты** / Укладывает в ящик / Раскиданные лоскуты / И выкройки образчик. (277)
972. Течет вода с косынки / За рукава в обшлаг, / И каплями росинки / **Сверкают** в волосах. (278)
973. И прядью белокурой / **Озарены:** лицо, / Косынка и фигура / И это пальтецо. (278)
974. Она **пламенела**, как стог, в стороне / От неба и Бога, / Как **отблеск** поджога, / Как хутор в **огне и пожар** на гумне. (279)
975. Средь серой, как пепел, предутренней мглы / Топтались погонщики и овцеводы, / **Светало. Рассвет**, как пылинки золы, / Последние **звезды** сметал с небосвода. / И только волхвов из несметного сброда / Впустила Мария в отверстие скалы. (279)
976. Он спал, весь **сияющий**, в яслях из дуба, / Как месяца луч в углубленье дупла. / Ему заменяли овчинную шубу / Ослиные губы и ноздри вола. / (279)
977. Стояли в тени, словно в **сумраке** хлева, / **Мерцаньем** звезд далеких безразлично / Был поворот дороги **озарен** (279)
978. На эти следы, как на пламя огарка, / Ворчали овчарки при **свете** звезды. (279)
979. Стояли в **тени**, словно в **сумраке** хлева, / Шептались, едва подбирая слова. (279)
980. Ко мне на суд, как баржи каравана, / Столетия поплывут из **темноты**. (286)
981. Посмотри, как преображена / Огневой кожей абажура / Конура, край стены, край окна, / Наши **тени** и наши фигуры. (291)
982. Все равно, **на свету, в темноте**, / Ты всегда рассуждаешь по-детски. (291)
983. Дай запру я твою красоту / В **темном** тереме стихотворенья. (291)
984. На чердаке **мелькают тени**. / По дому бродит домовой. (294)
985. С широкого шоссе / Идем во **тьму** лесную. (295)
986. А солнце под кусты / На грузди и волнушки / Чрез дебри **темноты** / Бросает **свет** с опушки. (295)
987. Гриб прячется за пень. / На пень садится птица. / Нам вехой наша **тень**, / Чтобы с пути не сбиться. (295)
988. Чем **свет** телега за телегой / Лугами катятся **впотьмах**. (297)
989. В ограде **мрак** и холод парка, / И дом невиданной красоты. (298)
990. Под липами, как в подземельи, / Ни **светлой** точки на песке, / И лишь отверстием туннеля / **Светлеет** выход вдалеке. (298)
991. Но вот приходят дни цветенья, / И липы в поясе оград / Разбрасывают вместе с **тенью** / Неотразимый аромат. (298)
992. По мере смены **освещения** / И лес меняет колорит. / То весь **горит**, то черной тенью / Насевшей копоти покрыт. (299)

993. **Просвечивает** зелень листьев, / Как живопись в цветном стекле. (299)
994. Осенний лес заволосател. / В нем **тень**, и сон, и тишина. (301)
995. И скорая помощь, минуя / Панели, подъезды, зевак, / Сумятицу улиц ночную, / Нырнула **огнями** во **мрак**. (310)
996. Милиция, улицы, лица / **Мелькали в свету** фонаря. (310)
997. Мне сладко при **свете неярком** (310)
998. **Луч** солнца, как лимонный морс, / Затек во впадины и ямки / И лужей **света** в льдину вмерз. (315)
999. Город. Зимнее небо. / **Тьма**. Пролеты ворот. / У Бориса и Глеба / **Свет**, и служба идет. // Лбы молящихся, ризы / И старух шушуны / **Свечек** пламенем снизу / Слабо **озарены**. (317)
1000. За дверьми еще драка, / А уж средь **темноты** / Вырастают из **мрака** / Декораций холсты. (317)
1001. В юбке пепельно-сизой / Села с краю за стол. / Рампа **яркая** снизу / Льет ей **свет** на подол. (317)
1002. В переулке, как в каменоломне, / Под деревьями в полдень **темно**. (322)
1003. Тротуар, мостовую, подвалы, / Церковь слева, ее купола / **Тень** двойных тополей покрывала / От начала стены до угла. (322)
1004. Но все **светлее** неба переходы (323)
1005. **Тени** вечера волоса тоньше (326)
1006. Я – **свет**. Я тем и знаменит, / Что сам бросаю **тень**. (328)
1007. Мне снилась осень в **полусвете** стекол, / Друзья и ты в их шутовской гурьбе (330)
1008. Я был разбужен спозаранку / Бряцаньем **мутного** стекла. (336)
1009. Под ним **лучи**. Чеканом **блещет** поножь (338)
1010. Чтоб, ночью вдвоенной оправданы, / Взошли кумиры **тусклым** фронтом (347)
1011. Там: в **сумерек** сизом закале, / Где **блекнет** воздушная проседь, / Хладеет заброшенный вход. (348)
1012. Стужа в их песнях студеной моей, / Их откровений **темнее** затмение! (349)
1013. Над свежевзрытой тишиной, / Над вечной памятью лая, / Семь тысяч **звезд** за упокой, / Как губы **бледных свеч**, **пылают**. (357)
1014. Довольно. **Мгла** заплакала, / Углы стекла всплакнули... (362)
1015. **Бледная** догадка **бледного огня** (365)
1016. Стекает **тускнеющий блеск** – и залечь / Плетется по трупам каштанов растоптанных. (369)
1017. Пни и ручьи, **блеск** колеи, / Мокрые стекла и броды (371)
1018. И в **мрак** погружаясь, / **Тускло** хладеют и плещут подкладкой / Листья осин. (374)
1019. Лиловую медью **блистала** плита (376)
1020. Здесь осыпается сусаль / И **блещут** серебро и сталь. (378)

1021. Тот и другой. Их соберет / Ночь в свои **тусклые** ткани. (379)
1022. Тот и другой. Топчут полынь / **Вспышки** копыт порыжелых. (379)
1023. Глубже во **мглу**. Тушит полынь / Сердцебиение тел их. (379)
1024. В **померкших** коридорах – корь. (389)
1025. В турнирах траурных сургуч / **Блеснет** краями кожа кеба. (389)
1026. По санной грусти водит, как всегда, / **Фонарь** смычком из машущих **мерцаний**. // И как всегда, **наигрывает** мглу / Бессонным и юродивым тапером. (399)
1027. Прочь от стиха! И выйдя убедиться, / По-прежнему ли воздан небосклон / Суровых стен **блеснувшей** водицей. / И все ль, как встарь, землей он обрамлен? (417)
1028. Она гремит, как только кандалы / Греметь умеют шагом арестанта, / Она гремит и под прикрытьем **мглы** / Уходит к подгородным полустанкам. (426)
1029. Превращались жерди. В братстве / На снег падали две **тени**. (428)
1030. Таков Париж. Но не всегда таков, / Он был и будет. Этот день, что **светит** / Кустам и зданьям на пути к моей / Душе, как **освещают** путь в подвалы, / Не вечно будет бурным **фонарем**, / Бросающим все вещи в жар порядка, / Но век пройдет, и этот теплый луч / Как уголь почернеет, и в архивах / Пытливость поднесет свечу к тому, / Что нынче нас слепит, живет и греет, / И то, что нынче ясность мудреца, / Потомству станет бредом сумасшедших. / Он станет **мраком**, он сойдет с ума, / Он этот день, и бог, и **свет**, и разум. (434)
1031. И ночью. Нет ночей. Затем, что дни / **Тусклее** настоящих и тоскливей, / Как будто солнце дышит на стекло / И не чередование ночей (434)
1032. Трещат шаги комплекции солидной, / И **озаренный** лес встает от дрём (456)
1033. **Ослепляя** блеском, / Вечерело в семь. / С улиц к занавескам / Приникала темь. (472)

Слуховое восприятие

1034. Где пруд, как явленная тайна, / Где **шепчет** яблони прибой, / Где сад висит постройкой свайной / И держит небо пред собой. (2)
1035. Но время шло, и старилось, и **глохло** (3)
1036. Они **услышат**: вот начаток. (8)
1037. Теперь он **стих** и черной вилкой / Торчал по черенок во мгле. (10)
1038. Значит – вправду волнуется море / И **стихает**, не справясь о дне? (11)
1039. **Прислушайся** к вьюге, сквозь десны процеженной (16)
1040. **Прислушайся** к голой побежке бесснежья. (16)
1041. **Сопят** тормоза санитарного поезда. / И снится, и снится небесному постнику... (16)
1042. Лед, перед тем, как дрогнуть, / Соками пух, **трещал**. (20)
1043. Но ты мне **шепнул**, вестовой, неспроста. (25)

1044. Без родовспомогательницы, во мраке, без памяти, / На ночь натыкаясь руками, Урала / Твердыня **орала** и, падая замертво, / В мученьях ослепшая, утро рожала. (27)
1045. Капель до половины дня, / Потом, морозом землю скомкав, / **Гремит** плавающих льдин резня / И поножовщина обломков. (28)
1046. Устает кустарник **охать**. (39)
1047. Салфетки белей алебастр балюстрады. / Похоже, огромный, как тень, брадобрей / Макает в пруды дерева и ограды / И **звякает** бритвой об рант галерей. (43)
1048. Я знал, что пожизненный мой собеседник, / Меня привлекая страшной из тяг, / **Молчит**, крепясь из сил последних, / И вечно числится в нетях. (43)
1049. Я знал, что прелесть путешествий / И каждый новый женский взгляд / **Лепечут** о его соседстве / И отрицать его велят. (43)
1050. Село в серебряном плену / Горит белками хат потухших, / **Брешет** пес, и бьет в луну / Цепной, кудлатой колотушкой. (44)
1051. **Гремели** блюда у буфетчика. / Лакей зевал, сочтя судки. / В реке, на высоте / подсвечника, / Кишмя кишели светляки. (45)
1052. Так тянет снег. Так **шепчут** хлопья. / Так **шепелявят рты** примет. / Там подлинник, здесь – бледность копий. / Там все в крови, здесь крови нет. (47)
1053. И я, как ты, взгляну бездонно, / И я, как ты, **скажу**: терпи. (47)
1054. Парой крыл намечал, / Где **гудеть**, где кончаться кошмару. (49)
1055. Не **рыдал**, не сплетал / Оголенных, исхлестанных, в шрамах. (49)
1056. Но сверканье рвалось / В волосах, и, как фосфор, **трещали**. / **И не слышал** колосс, / Как седеет Кавказ за печалью. (49)
1057. В кашне, ладонью заслонясь, / Сквозь фортку **крикну** детворе: / Какое, милые, у нас / Тысячелетье на дворе? (49)
1058. А. Что только закат озарит хуторянок, / Толпою теснящихся на полотне, / Я **слышу**, что это не тот полустанок, / И солнце, садясь, соболезнает мне. (52)
1059. Ужасный! – Капнет и **вслушается**: / Все он ли один на свете / Мнет ветку в окне, как кружевце, / Или есть свидетель. (53)
1060. Моей тоскою вынянчен / И от тебя в шипах, / Он ожил ночью нынешней, / **Забормотал**, запах. (56)
1061. И ставень **дребезжал**. (56)
1062. Она со мной. **Наигрывай**, / Лей, **смейся**, сумрак рви! (57)
1063. **Хохочут**, сшиблись, – ниц! (57)
1064. О неженка, во имя прежних / И в этот раз твой / Наряд **щебечет**, как подснежник / Апрелью: здравствуй! (59)
1065. Ты так играла эту роль! / Я забывал, что сам – суфлер! / Что будешь **петь** и во второй, / Кто б первой ни совлек. (61)

1066. И вышли двое. Под обрыв / Хотелось **крикнуть** им: «Простите, / Но бросьтесь, будьте так добры, / Не врозь, так в реку, как хотите. <...> / Но... Бросьте лодкою **бряцать**: / В траве терзается образчик». (63)
1067. А уж **гудели** кобзами / Колодцы, и пылясь, / **Скрипели**, бились об землю / Скирды и тополя. (64)
1068. **Смеются** и вырваться силятся (65)
1069. Усмехнулся черемухе, **всхлипнул**, смочил / Лак экипажей, деревьев трепет. (67)
1070. Газовые, жаркие, / Осыпают в гравий / Все, что им **нашаркали**, / Все, что **наиграли**. (69)
1071. Когда случилось **петь** Дездемоне, – / А жить так мало оставалось, – / Не по любви, своей звезде, она, – / По иве, иве **разрыдалась**. (70)
1072. Когда случилось **петь** Офелии, – / А жить так мало оставалось, – / Всю сушь души взмело и сваяло, / Как в бурю стебли с сеновала. (70)
1073. Когда случилось **петь** Офелии, – / А горечь слез осточертела, – / С какими канула трофеями? / С охапкой верб и чистотела. (70)
1074. Дав страсти с плеч отлечь, как рубишу, / Входили с сердца замираньем / В бассейн вселенной, стан свой любящий / Обдать и **оглушить** мирами. (70)
1075. Спелой грушею, ветра косей. / Как он предан, – «меня не затреплет!» / Оглянись: **отгремела** в красе, / Отплыла, осыпалась – в пепле. (72)
1076. Я живу с твоей карточкой, с той, что **хохочет**, / У которой суставы в запястьях **хрустят** (76)
1077. Туча сохнет и **лепечет**. (78)
1078. Что он **плачет**, старый олух? (78)
1079. **Примолкла** и взмокла безбрежная степь, / Колеблет, относит, толкает. (80)
1080. Заметят – некуда назад: / Навек, навек **заговорят**. (81)
1081. Все утро голубь **ворковал** / У вас в окне. (82)
1082. Не вводи души в обман, / **Оглуши**, завесь, забей. (85)
1083. Где, шатаясь, подают / Руки, падают, **поют**. / Из объятий, и – опять, / Не устанут повторять. (87)
1084. Чтоб **разрыдаться**, мне / Не так уж много надо, – / Довольно мух в окне. (87)
1085. Чтоб **разрыдаться**, мне / По край, чтоб из редакций / Тянуло табачком / И падал жар ничком. (87)
1086. Чтоб **щелкали** с кольца / Клесты по канцеляриям (87)
1087. **Плачь, шепнуло**. Гложет? / Жжет? Такую ж на щеку ей! (89)
1088. И, как уголь по рисунку, / **Грянул** ливень всем плетнем (92)
1089. <...> Дождь в мозгу / **Шумел**, не отдаваясь мыслью. (95)
1090. И, раз сваясь, **запеть**: «Седой, <...> (96)
1091. Так **пел я**, пел и умирал. (96)
1092. Когда ночь **оглашается** фурой / Повестей, неизвестных весне. (99)

1093. Дремала даль, рядясь неряшливо / Над ледяной окрошкой в иней, / **И вскрикивала и покашливала** / За пьяной мартовской ботвиньей. (100)
1094. Горячей, чем глазной Маргаритин белок, / Бился, **щелкал**, царил и сиял соловей. (101)
1095. Сонет говорит ему: / «Я признаю <...> / – Ему? Ты сбесился? – **И кличет** слугу (103)
1096. <...>Мчались мысли, / **И прислушивался** сфинкс к Сахаре. (107)
1097. **Храпел** в снегах Архангельск. (107)
1098. Там мрело море. Берега / **Гремели**, осыпался гравий. (109)
1099. Завел глаза, чтоб **стрекотать**, / И засинел, уже безмерный (110)
1100. В шубе, в креслах дух, и **мурлычет** – и / Все одно, одно всегда. (113)
1101. **Скрипели**, дышали езда и ходьба. (114)
1102. Тот год! Как часто у окна / **Нашептывал** мне, старый: «Выкинься». (116)
1103. Вот **шепчет** мне: «Забудь, встряхнись!» (116)
1104. Он дерзок и разгорячен, / Он просит пить, **шумит**, не вынести. (116)
1105. «Вы оттуда? Что там **говорят**? / Что **слыхать**? Какие сплетни в городе? (120)
1106. Воспрети, помешательство, мне, – о приди, посягни! / Помешай мне **шуметь** о тебе! / Не стыдись, мы одни. / О, туши ж, о, туши! Горячее! (121)
1107. Клянусь, о нежный мой, клянусь, я не неволюсь, / Когда я **говорю** тебе – забудь, усни, мой друг. / Ношусь в сполохах глаз твоих шутливым – спи, утешься, / До свадьбы заживет, мой друг, угомонись, / **не плачь**. (124)
1108. **Я говорю** – не три их, спи забудь: / все вздор один. (124)
1109. О солнце, **слышишь**? «Выручь денег». / Сосна, нам снится? «Напрягись». (127)
1110. Раскидывая хлопко / Снежок, бывало, чирик / **Шумит**: какую пробкой / Такую рожу выжег? (139)
1111. Ну, и надо ж было, тужась, / **Каркнуть** и взлететь в хаос (141)
1112. **Чирикали** птицы и были искренни. / Сияло солнце на лаке карет. (147)
1113. Цветники, как холодные кафели. / Город **кашляет** школой и коксом. (158)
1114. Я **скажу** до свиданья стихам, моя мания, / Я назначил вам встречу со мною в романе. / Как всегда, далеки от пародий, / Мы окажемся рядом в природе. (158)
1115. Разбитую клячу ведут на махан, / И ноздри с коротким дыханьем / **Заслушались** мокрой ромашки и мха, / А то и конины в духане. (159)
1116. Ты вправе, вывернув карман, / **Сказать**: ищите, ройтесь, шарьте. (163)
1117. И внуки **скажут**, как про торф: / Горит такого-то эпоха. (163)
1118. **Я скажу**, что от этих ужимок <...> (164)
1119. И заступ **скрежещет** в песке, / И не попадает зуб на зуб. (165)
1120. Когда ж трава, отряхиваясь, вскочит, / Кто мой испуг изобразит росе / В тот час, как **загорланит** первый кочет, / За ним другой, еще за этим все? (170)

1121. С утра жара. Но отведи / Кусты, и грузный полдень разом / Всей массой **хряснет** позади, / Обламываясь под алмазом. (171)
1122. Что прошлое **смеется** и грустит (174)
1123. Окно в слезах. Огни. Глаза. / Народу! Народу! **Сопят** тормоза. (177)
1124. Когда, снуя на задних лапах, / **Храпел** и шерсть ерошил снег (178)
1125. И шутка ль! Надобно уметь / Не **разрыдаться** в исступлении. (180)
1126. Как зверски **рявкать** надо клетке / Такой грудной! (181)
1127. **Горланит** пене, перевесясь: / «сегодня нет!» (181)
1128. И гимн **гремел** всего хвалебней, / И **пели** даже старики, / Когда передовому гребню / Открылась ширь другой реки. (182)
1129. И вновь на набережной стекла, / Глотая воздух, напряглись. / **Рвануло, отдало и смолкло,** / И вновь насторожилась близь. / **Рвало и множилось и молкло,** (182)
1130. И в третий раз **притихли** выси, / И в этот раз над спячкой барж / **Взвилось** мечом Дамокла: рысью! / И лишь спустя мгновение: марш! (182)
1131. Ненастье настигает скаты, / **Гремит** железом пласт о пласт, / Свергает власти, рвет плакаты, / Наталкивает класс на класс. (185)
1132. Он встал. В столовой **било** час. Он знал, <...> (186)
1133. Шли облака. Меж строк и как-то вскользь / **Стучала** трость по плитам тротуара, / И где-то **громыхали** дрожки. – Год / Назад Бальзак был понят сединой. / Шли облака. **Стучала** трость. Лило. (186)
1134. Он мог **сказать**: «Я знаю, старый друг, <...> (186)
1135. На том конце, где **громыхали** дрожки, / **Запел** петух. – «Что Ганская – одна, / Как **говорила** подпись Ганской в письмах, / Как сон, как смерть». – Светало. В том конце, / Где **громыхали** дрожки, пробуждались. (186)
1136. И ящерицы бегали, блеща, / По яркому песку вдоль водостоков, / И **щебетали** птицы. (186)
1137. Весна **смеялась**, вспенив снегу с солнцем. (186)
1138. Но март их понимал / И всем **трубил** про молодость и свежесть. (186)
1139. Передо мною волны моря. / Их много. Им немислим счет. / Их тьма. Они **шумят** в миноре. / Прибой, как вафли, их печет. (191)
1140. Опять опавшей сердца мышцей / **Услышу** и вложу в слова, / Как ты ползешь и как дымишься. / Встаешь и строишься, Москва. (191)
1141. На дне той клетки едким натром / Травится Терек, и руда / **Орет** пред всем амфитеатром / От боли, страха и стыда. (191)
1142. О, если б нам подобный случай, / И из времен, как сквозь туман, / На нас **смотрел** такой же кручей / Наш день, наш генеральный план! (191)
1143. Ты край, где женщины в Путивле / Зегзицами **не плачут** впредь, / И я всей правдой их счастливлю, / И ей не надо прочь смотреть. (191)
1144. Где дышат рядом эти обе, / А крючья страсти **не скрипят** / И не дают в остатке дробы / К беде родившихся ребят. (191)

1145. Ты б **слушала** и молодела, / Большая, смелая, своя, / О человеке у предела, / Которому не век судья. (191)
1146. «Пришел», **летит** от вяза к вязу, / И вдруг становится тяжел / Как бы достигший высшей фазы / Бессонный запах метиол. (192)
1147. «Пришел», **летит** от пары к паре, / «Пришел», стволу **лепечет** ствол. (192)
1148. Мне Брамса **сыграют**, – тоской изойду. (196)
1149. Мне Брамса **сыграют**, – я вздрогну, я сдамся, / Я вспомню покупку припасов и круп,<...> (196)
1150. Мне Брамса **сыграют**, – я сдамся, я вспомню / Упрямую заросль, и кровлю, и вход,<...> (196)
1151. Не волнуйся, **не плачь**, не труди / Сил иссякших, и сердца не мучай. (197)
1152. Тупицу б двинул по затылку, / Мы в ту пору б **оглохли**, но / Откупорили б, как бутылку, / Заплесневелое окно, (200)
1153. И гам **ворвался** б: «Ливень заслан / К чертям, куда Макар телят / Не ганивал...» И солнце маслом / Асфальта б залило салат. (200)
1154. Где спят фонари / И даль, как чужая: / Ее снегири / Зарей **оглушают**. (201)
1155. Сторицей дай тебе воздать / И, как реке, **вдохнуть** и вскрыться. (202)
1156. Красавица моя, вся суть, / Вся стать твоя, красавица, / Спирает грудь и тянет в путь, / И тянет **петь** и – нравится. (204)
1157. Как **бьют** тогда в его сонате, / Качая маятник громад, / Часы разъездов и занятий, / И снов без смерти, и фермат! (208)
1158. Пока, сменяя рощи вязовые, / Курчавится лесная мелочь, / Что **шепчешь** ты, что мне **подсказываешь**, / Кавказ, Кавказ, о что мне делать! (210)
1159. Здоровый глаз за веко спрятав, / Над чем **смеешься** ты, Казбек? (210)
1160. С бульвара за угол есть дом, / Где дней порвалась череда, / Где пуст уют и брошен труд, / И **плачут**, думают и ждут. (213)
1161. Еще **не умолкнул** упрек / И слезы **звенели** в укор, / С рассветом к тебе на порог / Нагрянуло новое горе. (214)
1162. Когда какой-то брод в груди, / И лошадь на броне / В нас что-то **плачет**: пощади, / Как площади отродье. (217)
1163. И белому мертвому царству, / Бросавшему мысленно в дрожь, / Я тихо **шепчу**: «Благодарствуй, / Ты больше, чем просят, даешь». (238)
1164. Только **заслышу** польку вдали, / Кажется, вижу в замочную скважину: / Лампы задули, сдвинули стулья, / Пчелками кверху порх фитили, / Масок и ряженных движется улей. / Это за щелкой елку зажгли. (241)
1165. Наверное, из этих впадин / И пьют дрозды, тогда взамен / **Раззванивают** слухи за день / Огнем и льдом своих колен. (245)
1166. Там в неистовстве наитья / **Пела** буря с двух сторон. / Ветер вам **свистел** в прикрытье: / Ты от пуль заморожен. (249)
1167. Вновь он в этом старом парке. / Заморозки по утрам, / И когда кладут припарки, / **Плачут** стекла первых рам. (250)

1168. Все **говорят**: звезда Володина / Уже не будет затмеваться. (253)
1169. «Дай мне уснуть. **Не разговаривай**. / Нельзя ли, право, понормальней». (253)
1170. «Володя, ты покрыт испариной. / Ты **стонешь**. У тебя удушье?» (253)
1171. Он наших мыслей **не подслушивал** / И не заглядывал нам в душу. (254)
1172. Прямые попадания **фыркали** / Фонтанами земли и грязи. (254)
1173. **Смеялся** кто-то, **плакал** кто-то, / Крошились камни о кремни, / И падали в водовороты / С корнями вырванные пни. (266)
1174. Где ива вдовий свой повойник / Клонила, свесивши в овраг, / Как древний соловей-разбойник / **Свистал** он на семи дубах. (266)
1175. **Не плачь**, не морщь опухших губ, Не собирай их в складки. (267)
1176. Еще пышней и бесшабашней / **Шумите**, осыпайтесь листья, / И чашу горечи вчерашней / Сегодняшней тоской превысьте. (273)
1177. **Не послушал** конный / И во весь опор / Залетел с разгону / На лесной бугор. (274)
1178. – Пойдемте со всеми, поклонимся чуду, – / **Сказали** они, запахнув кожухи. (279)
1179. На эти следы, как на пламя огарка, / Ворчали овчарки при свете звезды. (279)
1180. **Ругались** со всадниками пешеходы, / У выдолбленной водопойной колоды / **Ревели** верблюды, лягались ослы. (279)
1181. Стояли в тени, словно в сумраке хлева, / **Шептались**, едва подбирая слова. (279)
1182. И так углубился он в мысли свои, / Что поле в уныньи запахло полынью. / Все **стихло**. Один он стоял посредине, / А местность лежала пластом в забытии. (281)
1183. И он ей **сказал**: «Для какой ты корысти? Какая мне радость в твоём столбняке? (281)
1184. Зачем же **плачет** даль в тумане, / И горько пахнет перегной? (282)
1185. Когда на последней неделе / Входил он в Иерусалим, / Осанны навстречу **гремели**, / Бежали с ветвями за ним. (283)
1186. Учеников оставив за стеной, / Он им **сказал**: «Душа скорбит смертельно / Побудьте здесь и бодрствуйте со мной». (286)
1187. Он **разбудил** их: «Вас Господь сподобил / Жить в дни мои, вы ж разлеглись, как пласт. / Час Сына Человеческого пробил. / Он в руки грешников себя предаст». // И лишь **сказал**, неведомо откуда / Толпа рабов и скопище бродяг, / Огни, мечи и впереди – Иуда / С предательским лобзаньем на устах. // Петр дал мечом отпор головорезам / И ухо одному из них отсек. / Но **слышит**: «Спор нельзя решать железом, / Вложи свой меч на место, человек. (286)
1188. Колхозники **смеются** с возу, / Проходят с косами косцы. (297)

1189. В нем топи, кочки и осины, / И мхи и заросли ольхи, / И где-то за лесной
трясиной / **Поют** в селенье петухи. (301)
1190. Шел дождь, и в приемном покое / Уныло **шумел** водосток, / Меж тем как
строка за строкою / Марали опросный листок. (310)
1191. Я принял снотворного дозу / И **плачу**, платок беребя. (310)
1192. Или, опередивши мир / На поколения четыре, / По крышам городских
квартир / Грозой **гремел** полет валькирий. (311)
1193. Она **шептала** мне: «Спешите!» / Губами, белыми от стужи, / А я чинил
карандаши, / Отшучиваясь неуклюже. (312)
1194. Цветы ночные утром спят, / Не прошибает их поливка, / Хоть выкати на них
ушат. / В ушах у них два-три обрывка / Того, что тридцать раз подряд / **Пел**
телефонный аппарат. (317)
1195. Насторожившись, начеку / У входа в чашу, / **Щебечет** птичка на суку /
Легко, маняще. // Она **щебечет и поет** / В преддверьи бора, / Как бы оберегая вход
/ В лесные норы. (318)
1196. Среди размокшего суглинка, / Где обнажился голый грунт, / **Щебечет**
птичка под сурдинку / С пробелом в несколько секунд. (319)
1197. Тогда я **слышу**, как верст за пять, / У дальних землемерных вех / **Хрустят**
шаги, с деревьев капит / И **шлепается** снег со стрех. (319)
1198. Он вырастет над пришлецом / И **прошумит**: мой сын! (328)
1199. Ты раньше всех, любимая, **затихла**, / А за тобой и самый сон **умолк**. (330)
1200. Но где тот стан, что ты гнетешь и гонишь, / Гнетешь и гнешь, и **стонешь**
высотой? (338)
1201. **Плачь!** Этот дождь за ветхой веткой / Еще слезой твоей не сыт. (341)
1202. И когда твой блуждающий ангел / Испытает причалов напор, / Журавлями
налажен, триангль / **Отзвенит** за тревогою хорд. (342)
1203. **Слышите** исповедь в пьяном поклоне? – / «Был в сновидения ночью
подъем». (343)
1204. Это – жуткие всё прибаутки / И назревшие невдалеке, / Их зима из
ракушечьей будки / **Нашептала** горячей щеке. (344)
1205. Чтобы руна золотого вычески / Сбивались сединами к мелям, / Чтоб над
грядой океанической / **Стонало** сердце Ариэлем. (347)
1206. Артиллерист-вольноопределяющийся, скромный / и простенький. / Он не
видит опасных отрогов, / Он **не слышит** слов с капитанского мостика, / Хоть и
верует этой ночью в Бога (351)
1207. Счастливая, я девушке **скажу**. (356)
1208. Несчастливая, тебе **скажу**, жене / Еще не позабытых походов, /
Несчастливая затем, что я вдвойне / Люблю тебя за то и это рвенье! (356)
1209. Камень мыло унынье, / **Всхлипывал** санный ком. (360)
1210. **Шаркало**. Оттепель, харкая, / Ощипывала фонарь (360)
1211. Довольно. Мгла **заплакала**, / Углы стекла **всплакнули**... (362)

1212. Небо гадливо касалось холма, / Осенью **произносились** проклятья (374)
1213. И в мрак погружаясь, / Тускло хладеют и **плещут** подкладкой / Листья осин. (374)
1214. Степь, как архангел, **трубила** в трубу, / Ветер **горланил** протяжно и властно: / Степь! Я забыл в обладании гласной, / Как согласуют с губою губу. (374)
1215. Башни, сшибаясь, **набатили**, / Вены вздымались в галопе. (374)
1216. Листья кленов **шелестели**, / Был чудесный летний день. (377)
1217. Кони **шелкают** шикарней, / Чем крокетные шары. (377)
1218. Как пойдет колодкой дергать, / Щиколоткою **греметь**, / Лопается от восторга, / Со смеху трясется медь. (377)
1219. Они **ревут**, плещась и моясь. (378)
1220. Подошву сжал тяжелый обод, / **Грохочет** цепь и ходит хобот (378)
1221. О, как **хочет** вешний чад / Над участью моей безродной. (382)
1222. Опять одною полон, плоской, / Пустою каплей **звонят** пост, / Опять березовые слезки / Над далью озимых борозд. (383)
1223. По санной грусти водит, как всегда, / Фонарь смычком из машущих мерцаний. // И как всегда, **наигрывает** мглу / Бессонным и юродивым тапером (399)
1224. Там, в зеркале, они бессрочны, / Мои черты, судьбы черты, / Какой себе самой заочной / Я **доношусь** из пустоты! (406)
1225. О, какой он рослый в споре / С облаками. Как – он рослый? / Вскоре ты **услышишь**: море / Перевесят его весла (409).
1226. Быть полем для себя; сперва как озимь, / Неузнаваемая озимь. И сквозь сон / **Услышать**, как разбился скорбно оземь / Запекшихся ржанных пространств разгон (413).
1227. С каждым шагом хватаюсь за голову / Ты везде, везде, везде. / И у ног моих – осени олово / Не дает **грохотать** езде. (414)
1228. Она **гремит**, как только кандалы / **Греметь** умеют шагом арестанта, / Она **гремит** и под прикрытьем мглы / Уходит к подгородным полустанкам. (426)
1229. Это, лапкой по воздуху вода, тоска / Подалась изо всей своей мочи / В ночь, к звездам и **молит** с последнего сука / Вынуть из лапки занозу. (427)
1230. Мы **смеялись**, оттого что / Снег смешил глаза и брови, / Что лазурь, как голубь с почтой, / В клюве нам несла здоровье. (428)
1231. Я **говорю** тебе: Сибирь / И этот иней где-то инде. (431)
1232. Я **говорю** тебе: отпей, / Чтоб убедиться – мне не снится, / Что я с тобой, что я в твоей, / Что я в тени твоей ресницы. (431)
1233. Я **говорю** тебе: души / Не выдумало б это стадо, / Маши ж ею, мной маши, / Мы на арене, там – эстрада. // Я **говорю** тебе – главой, / Плывающей на кровавом тазе, / Ты заплываешь в трепет мой, / На красный рынок всех фантазий. //

- Я **говорю** тебе – вина / Зарытого в забвенье тела / Не в том, что ты была бедна, / Но что иных богатств хотела. (431)
1234. И небо **рыдало** над морем, на той / Странице развернутой, где за шестой / Печатью седьмую печать словив, / Вся соль его славит, кипя, суламифь. (432)
1235. Не я ли об этом же о спящих песках, / Как о сном утомленных детях, / **Шептал** каштанам, и стучало в висках, / И не знал я, куда мне деть их. (432)
1236. А в зарослях парковых глаз хоть выколи, / Но парк бокал озарял / Луной, леденевшей в бокале, / И клумбы в шарах **умолкали**. (432)
1237. Ты **говоришь**... (434)
1238. Я **говорю**, что труд / Есть миг восторга, превращенный в годы. (434)
1239. Но там, / Там, дай **сказать**: но там ты постоянно. / Дай мне **сказать**. (434)
1240. Не **слышу**. (434)
1241. Когда б не ты. Довольно / Я **слушаю**. Ну что ж ты? Продолжай (434)
1242. Пошли наверх. Все в верхнем зале. **Слушай**. / Во Франции не стали **говорить**: / «Не знаю, что сулит мне день грядущий», / Не стало тайн. (434)
1243. Все, что о Галене / Гортанно и арабски **клегчет** бес / И **шепчет** гений. (438)
1244. Поражу глаза / Дикой мыслью я – / – Это я **сказал**! / – Нет, мои слова. (440)
1245. То ты за тридцать царств отсель, / Где Дантов ад стал обитаем, / Где царство мертвых стало краем, / **Стонала**, раскидав постель. (441)
1246. Беги же вниз, как этот спуск ни скользок, / Где дачницыно **щелкает** белье, / И ты поймешь, как мало было пользы / В преследованьи рифмой форм ее. (447)
1247. Зачертыхались сучья рощ, / Трепещет даль, и **плещут** шири. (449)
1248. В чем состязаться нам, из полутьмы гурьбой / Повышвырнутым в синь, где птиц, гоняет гений, / Где горизонт **орет** подзорною трубой, / В чем состязаться нам, как не на дальность зренья? (451)
1249. Брезжил день. Пред отъездом в деревню вдова / Поручила мне сдачу гостиной и зала. / Но, доверив дверные ключи и права, / Одного мне хозяйка на грех **не сказала**. (453)
1250. Провожал до сеней не врачей, – вечера, / Вопреки объявлению готовый к услугам / Только в белые ночи, когда до утра / Размышлял и вокзалы **ревели** белугой. (453)
1251. **Послушай**, стихи с того света / Им будем **читать** только мы (454)
1252. **Трещат** шаги комплекции солидной, / И озаренный лес встает от дрём (456)
1253. Когда я, кончив, кресло отодвину, / Страница **вскрикнет**, сон свой победа. / Она в бреду и спит наполовину / Под властью ожидания и дождя. (458)
1254. **Не слушай** сплетен о другом. / Чурайся старых своден. (466)
1255. Я **скажу**: долой суровость! / Белую на стол! (470)
1256. Прибой **рычал** свою невнятицу / У каменистого отвеса, / Как вдруг все **слышат**, сверху **катится**: / «Одесса занята, Одесса». (471)
1257. Идет пехота, входит конница, / **Гремят** тачанки и телеги. (471)

1258. Чтобы под ладонью / **Слушать**, как **поет** / Бегство и погоня, / Трепет и полет. (472)
1259. Пастух в поселке **щелкнет** плетью на рассвете. / Потянет холодом в окно, / Которое во двор обращено. / А я один. (473)
1260. Стою и радуюсь, и **плачу**, / И подходящих слов ищу, / **Кричу** любые наудачу, / И без конца рукоплещу. (477)
1261. Зачем **отмалчиваться** робко, / Свое заветное тая, / Зачем расхлебывать похлебку, / Которую варил не я. // Столом с посудой лучше **грохну**, / Пускай и отобью кулак, / Но с общим стадом **не заглохну** / В толпе ничтожеств и кривляк. (482)
1262. Иной ли пол какой, а кроме / Кому еще – и **хохочу**. (485)
1263. А в уголке – наевшись вволю – / Сельвинский вволю **хохотал**. (495)
1264. Дворовый **окрик** свой татары / Едва успеют разнести (8)
1265. Я был разбужен спозаранку / **Щелчком** оконного стекла. (10)
1266. **Шумы-шорохи, гром** кутерьмы. (11)
1267. Как нечаян конец? Об уморе, / **Смехе**, сутолоке, беготне? (11)
1268. **Окрик и свист**, берегись, осади, – / Двор! Этот ветер морозный – как кучер. (15)
1269. **Глушь** доводила до бесчувствия / Дворы, дворы, дворы... И с них, / С их **глухоты** – с их захолустья, / Завязывалась ночь портних / (иных и настоящих), прачек, / И спертых **воплей** караул. (18)
1270. Команды ждали. Нипочем / Стесненной стуже были **стоны**. (18)
1271. Узких **свистков** паровые клубы. (19)
1272. **Речь** их, как кисти слепых повитух. (19)
1273. На повороте созвездьем врежется / В небо Норвегии **скрежет** конька. (21)
1274. И видеть, как в единоборстве / С метелью, с лютейшей из **лютен**, / **Он** – этот **мой голос** – на черствой / Узде выплывает из мути... (24)
1275. Дыра полыньи, и мерещится в **музыке** / Пурги: – Колиньи, мы узнали твой адрес! – / Секиры и **крики**: – Вы узнаны, узники / Уюта! – и по двери мелом – крест-накрест. (26)
1276. И жидкий, и в снега дорог, / Как уголь в пальцы кузнеца, / С **шипеньем** впившийся поток / Зари без края и конца. (29)
1277. И **реплики** леса окрепли (30)
1278. От кружки синевы со льдом, / От пены буревестников / Вам дурно станет. Впрочем, дом / Кругом затоплен **песнью**. (31)
1279. И нет у вечерних стрижей ничего, / Что б там, наверху, задержало / Витийственный **возглас** их: О, торжество, / Смотрите, земля убежала! (34)
1280. Ночам соловьем обладать, / Что ведром полнодонным колодцам. / Не знаю я, звездная гладь / **Из песни ли в песню ли льется**. (36)
1281. Но чем его **песня** полней, / Тем полночь над **песнью** просторней. / Тем глубже отдача корней, / Когда она бьется об корни. (36)

1282. Я клавишей стаю кормил с руки / Под **хлопанье** крыльев, **плеск и клекот**. (42)
1283. Поэт или просто глашатай, / Герольд или просто поэт, / В груди твоей – **топот** лошадный / И сжатость огней и ночных эстафет. (43)
1284. Чтоб, **музыкой** хлынув с дуги бытия, / В приемную ринуться к вам без доклада. / Я – мяч **полногласья** и яблоко лада. (43)
1285. <...> Ей недоставало лишь нескольких звеньев, / Чтоб выполнить раму и вырасти в **звук**, / И **музыкой** – зеркалом исчезновения / Качнуться, выскальзывая из рук. (43)
1286. Их кожаный строй был, как годы, бороздчат, / Их **шум был, как стук** на монетном дворе, / И вмиг запружалась рыдванами площадь, / Деревья мотались, как дверцы карет. (43)
1287. Я трачу в глупых **разговорах** / Все, что дорогой приберег. (43)
1288. Теперь перед ними всей жизни умолот. / Все помыслы степи и все **слова**, / Какие жара в горах придумала, / Охапками падают в их постанова. (44)
1289. А рядом, весь в пеклеванных **выкликах**, / Захлебываясь кулешом подков, / Подводит шлях, в пыли по щиколку, / Под них свой сусличий подкоп. (44)
1290. Был утренник. Сводило челюсти, / И **шелест** листьев был как бред. / Синее оперенья селезня / Сверкал за Камою рассвет. (2 раза) (45)
1291. Держа в руке бокал, вы суженным / Зрачком следили за игрой / **Обмолвок**, вившихся за ужином, / Но вас не привлекал их рой. (45)
1292. И что-то большое, как осень, однажды <...> Зажжется над жизнью <...> Над **шумом**, похожим / На ложный прибор прожитого. <...> (46)
1293. В ночь женеvскую, как в косы / Южанки, югом вплетены / Огни рожков и абрикосы, / **Оркестры**, лодки, **смех** волны. (47)
1294. Я спал. В ту ночь мой дух дежурил. / Раздался **стук**. Зажегся свет. / В окно врывалась повесть бури. / Раскрыл, как был, – полуодет. (47)
1295. **И говор долетает снизу**. / А сверху, задыхаясь, вяз / Бросает в трепет холст маркизы / И ветки вчерчивает в газ. (47)
1296. И в третий плеснув, уплывает **звоночек** / Сплошным извиненьем: жалею, не здесь. (52)
1297. 53. **Ни звука**. И нет соглядатаев. / В пустынности удостоверясь, / Берется за старое – скатывается / По кровле, за желоб и через. (52)
1298. Огромный сад тормошится в зале / В трюмо – и не бьет стекла! / Казалось бы, все коллодий залил, / С комода до **шума** в стволах. (54)
1299. Снег все гуще, и с колен – / В магазин / С **восклицаньем**: «Сколько лет, / Сколько зим!» (58)
1300. Обоев цвет, как дуб, коричнев / И – **пенье** двери. (59)
1301. И без того душило грудь, / **И песнь небес**: «Твоя, твоя!» / И без того **лилась** в жару / В вагон, на саквояж. (62)
1302. Мой друг, ты спросишь, кто велит, / Чтоб жглась юродивого **речь**? (62)

1303. Сквозь дождик сеялся **хорал** / На гроб и в шляпы молокан. (62)
1304. Этим ведь в **песне** тешатся все. (66)
1305. Это ведь значит – века напролет / Ночи на **шелканье** славок проматывать! (66)
1306. Это – круто налившийся **свист**, / Это – **шелканье** сдавленных льдинок, / Это – ночь, леденящая лист, / Это – двух **соловьев** поединок. (71)
1307. О, не бойся, прирощая **песнь**! / И куда порываться еще нам? / Ах, наречье смертельное «здесь» – / Невдомек содроганью сращенному. (72)
1308. О еще! **Раздастся** ль только **хохот** / Перламутром, Иматрой бацилл, / Мокрым **гулом**, тьмой стафилококков, / И блеснут при молниях резцы (73)
1309. И сады, и пруды, и ограды, / И кипящее белыми **воплями** / Мирозданье – лишь страсти разряды, / Человеческим сердцем накопленной. (74)
1310. **Звон** ведер сшиблен набекрень. (75)
1311. Что от **треска** колод, от бравады Ракочи, / От стекляшек в гостиной, от стекла и гостей / По **пианино** в огне пробежится и вскочит – / От розеток, костяшек, и роз, и костей. (76)
1312. И объявить, что не скакун, / Не шалый **шепот** гор, / Но эти розы на боку / Несут во весь опор. (76)
1313. Не он, не он, не **шепот** гор, / Не он, не **топ** подков, / Но только то, но только то, / Что – стянута платком. (76)
1314. От него мокра подушка, / Он зарыл в нее **рыданья**. (78)
1315. Там – **гул**. Ни лечь, ни прикорнуть. (79)
1316. Пусть степь нас рассудит и ночь разрешит, / Когда, когда не: – в начале / Плыл **плач** комариный, ползли мураши, / Волчцы по чулкам торчали? (80)
1317. За ними в бегстве слепли следом / Косые капли. У плетня / Меж мокрых веток с ветром бледным / Шел **спор**. Я замер. Про меня! (81)
1318. Неизвестно, на какой / Из страниц земного шара / Отпечатаны рекой / Зной и **тявканье** овчарок (84)
1319. Знаю только: в сушь и в **гром**, / Пред грозой, в июле, – знаю. (84)
1320. Чей **шепот** реял на брезгу? / О, мой ли? Нет, душою – твой, / Он улетучивался с губ / Воздушной капли спиртовой. (86)
1321. Как в неге прояснялась мысль! / Безукоризненно. Как **стон**. / Как пеной, в полночь, с трех сторон / Внезапно озаренный мыс. (86)
1322. И колеблет **всхлипы** звезд / В апокалипсисе мост (87)
1323. **Пыхтение**, сажу, жар / Не соснам разжижать. (87)
1324. Базары, озаренья / Ночных эспри и мглы, / А днем в сухой спирее / **Вопль** полдня и пины. (87)
1325. Чтоб полдень осязал / Сквозь сон: в обед трясутся / По **зову** квизисан / Столы в пустых присутствиях (87)
1326. В городе – **говор** мембран, / **Шарканье** клумб и кукол. (88)
1327. Я и непечатным / **Словом** не побрезговал бы (89)

1328. То ветер **смех** люцерны вдоль высот, / Как поцелуй воздушный, пронесет. (90)
1329. Не ход часов, но **звон** цепов / С восхода до захода / Вонзался в воздух сном шипов, / Заворожив погоду. (91)
1330. А затем прощалось лето / С полустанком. Снявши шапку, / Сто слепящих фотографий / Ночью снял на память **гром**. (92)
1331. И утро в степи, под владычеством / Пылящихся звезд, когда ночь по селу / Белеющим **блеяньем** тычется. (93)
1332. Давай ронять **слова**, / Как сад – янтарь и цедру, / Рассеянно и щедро, / Едва, едва, едва. (94)
1333. Не знаю, решена ль / Загадка зги загробной, / Но жизнь, как **тишина** / Осенняя, – подробна. (94)
1334. «Так это **эхо**?» (96)
1335. Ждет – улягутся. Вдруг – гигант из затеми, / И другой. **Шаги**. «Тут есть болт». / **Свист и зов**: тубо! (96)
1336. Но с оскоминой, но с оцепененьем, с комьями / В горле, но с тоской столько **слов** / Устаешь дружить! (96)
1337. Без клещей приближенье фургона / Вырывает из ниш костыли / Только **гулом** свершенных прогонов, / Подымающих пыль издали. (99)
1338. В то же утро, **ушам** не поверя, / Протереть не успевши очей, / Сколько бедных, истерзанных перьев / Рвется к окнам из рук рифмачей! (99)
1339. Он шел, откидываясь в **смехе**, / Шагаль, приятеля облапя. (101)
1340. И **звонкость** подков и простуженный **звон** / Вестминстера, глыбы, закутанной в траур. (103)
1341. И **гул**, и полыханье / Окаченной луной, как из лохани, / Пучины. **Шум** и чад и шторм взасос, / Светло, как днем. Их озаряет пена. (104)
1342. И выбросам волн, и разбухшим / Утопленникам, и седым / Мосткам набивается в **уши** / Клокастый и пильзенский дым. (105)
1343. Где белое бешенство петель, / Где **грохот** разостланных гроз, / Как пиво, как жеванный бетель, / Песок осушает взасос. (105)
1344. Но **шорох** гроздий перебив, / Какой-то **рокот** мер и мучил. (109)
1345. Уже, как **песнь**, безбрежный юг, / Чтоб перед этой **песнью** дух / Невесть каких ночей, невесть / Каких стоянок перевесть. (110)
1346. Средь выюг проходит рождество. / Он видит сон: пришли и подняли. / Он вскакивает. «Не его ль?» / (**Был зов. Был звон**. Не новогодний ли?) (111)
1347. Будто эта **тишь**, будто эта высь, / Элегизм телеграфной волны – / Ожиданье, сменившее **крик**: «Отзовись!» / Или **эхо** другой **тишины**. (113)
1348. Как полем в полночь, в **свист и гам** (115)
1349. Корабль, с **гуденьем**, прочь к грядам (115)
1350. Он вне себя. Он внес с собой / Дворовый **шум** и – делать нечего: / На свете нет тоски такой, / Которой снег бы не вылечивал. (116)

1351. Тогда б по **свисту строф, по крику их**, по знаку, / По крепости тоски, по юности ее связь с поэзией! (119)
1352. У хозяев, рядом, по **звонку** / Отопрут кому-нибудь когда-нибудь. (120)
1353. Вырвусь к ним, к **бряцанью** декабря. / Только дверь – и вот я! Коридор один. (120)
1354. Разочаровалась? Ты думала – в мире нам / Расстаться за **реквиемом** лебединым? (123)
1355. На мессе б со сводов посыпалась стенопись, / Потрясшись **игрой** на **губах** Себастьяна. (123)
1356. Хозяйство за дверьми клеветает, / Веселый **звон** ключей. (127)
1357. Нас сбило и мчит в караване, / Как тундру, под тендера **вздохи** (130)
1358. След ветра живет в **разговорах** / Идущего бурно собранья / Деревьев над кровельной дранью. (130)
1359. Казалось, он уснул под **стук** цифири (135)
1360. Спатки называлось, **шепотом** и патокою / День позападал за колыбельку. (138)
1361. **Треск** ветвей ни дать, ни взять / Сушек с запахом рогожи. (140)
1362. Пара форточных петелек, / Февраля **отголоски**. (144)
1363. **Гул** ворвался, как шомпол. / О холодный, сначала бы! / Бурный друг мой, о чем бы? / Воздух воли и жалобы? (144)
1364. Воздух дождиком частым сечется. / Поседев, шелудивеет лед. / Ждешь: вот-вот горизонт и очнется / И начнется. **И гул пойдет**. (145)
1365. И крышки раскрытых **роялей** влачат. (150)
1366. К **роялю**, обычно обильному влагой / Огромного душного лета столиц. (150)
1367. Вешний ветер, шевьот и грязца, / И гвоздильных застав **отголоски** (151)
1368. Ты душная, как май, ямская, / Шевардина ночной редут, / Где **тучи стоны выпускают** / И врозь по роспуске идут. (153)
1369. И в рельсовом витье двояся, / Предместье, а не **перепев** / Ползут с вокзалов восвояси / Не с **песней**, а оторопев. (153)
1370. Удар того же **грома** копию / Мне свел с каких-то незнакомцев. (155)
1371. Не движутся дни, и, казалось, вынут / Из мира прозрачный, как **звук**, небосвод. (156)
1372. Редко брызжет восток бирюзою. / Парников изразцы, словно в заморозки, / Застывают, и ясен, как мрамор, / Воздух рощ и **как зов**, беспризорен. (158)
1373. О вихрь, / Общупай все глуби и дупла, / Найди мою **песню** в живых! (159)
1374. **Соловьи** же заводят глаза с содроганьем, / Осушая по капле ночной небосвод. (160)
1375. Мне кажется, я подберу **слова**, / Похожие на вашу первозданность. (162)
1376. Мне все равно, чей **разговор** / Ловлю, плывущий ниоткуда. (163)
1377. Как дурак, я зайду к вам в антракте, / И смешаюсь и **слов** не найду. (164)

1378. И **шелканье** бичей глазурию / И, как горох на решете, / Дрожит в оконной амбразуре. (166)
1379. Он [гул] снится мне за массой действий, / В рядах до крыш горящих сумм, / Он сыплет лестницы, как в детстве, / И подымает страшный **шум**. (167)
1380. **Плеск и плеск, и плеск без отзыва**. / Разбегаясь со **стенаньем**, / Вспыхивает бледно-розовая / Моря ширь берестяная. (168)
1381. Положим, – **гудение** улья, / И сад утопает в стряпне, / И спинки соломенных стульев, / И черные зерна слепней. (172)
1382. Уж где-то телеги и лето, / И **гром** отмыкает кусты, / И ливень въезжает в кассеты / Отстроившейся красоты. (172)
1383. Работы оцепляли фонарями / При свете **слова**, разума и звезд. / Осмотришься, какой из нас не сваян / Из хлопьев и из **недомолвок** мглы? (175)
1384. Лишь ты, на славу сбита боями, / Вся сжатым **залпом** прелести рвалась. (175)
1385. Займешь обрыв, взмахнешь мешком / И **гром** прокатишь по оврагам. (176)
1386. <...> Это **гам** / Шпор и блюдец, и тамбурных дворец, и рам / О чугунный перрон. Это сонный разброд / Бутербродов с цикорной бурдой и ботфорт. / Это смена бригад по утрам. Это спор / Забытья с **голосами** колес и рессор. / Это **грохот** утрат о возврат. Это **звон** / Перецепок у цели о весь перегон. (177)
1387. Даль скользит со **словами**: навряд и едва ль – / От **расспросов** кустов, полустанков и птах, / И лопат, и крестьянок в лаптях на путях. / Воедино собираются дни сентября. (177)
1388. Где-то с **шумом** падает вода. (177)
1389. И **сказ** свой ширишь / О страданице бальэтажей, / О любви и о жертве, сиречь, / О рассроченном платеже. (177)
1390. В коленях – **шелест** тупиков, / Тех тупиков, где от проходок, / От ветра, метел и пинков / Боярышник вкушает отдых. (177)
1391. Где горизонт, как Рубикон, / Где сквозь агонию громленной / Рябины, в дождь бегут бегом / **Свистки** и тучи, и вагоны. (177)
1392. Представьте дом, где пятен лишена / И только шагом схожая с гепардом, / В одной из крайних комнат **тишина**, / Облапив шар, ложится под бильярдом. (178)
1393. Пусть нельзя сильнее сжать / (Горы. **Говор**. Иностранцы), / Но и в жар она свежа, / Будто только от колодца. (179)
1394. Уголь **эху** завещал: / Быть Уралом диким соснам. (179)
1395. Но в адском **лязге** передачи / Тоски морской / Стоят, в карманы руки пряча, / Как в мастерской. (181)
1396. Чтоб **фразе** рук не оторвало / И первых **слов** / Ремнями хлещущего шквала / Не унесло. (181)
1397. Густеют хлопья, тают слухи, / Густеют слухи, тает снег. / Выходят книжки в новом духе, / А в старом возбуждают **смех**. (182)

1398. Их **пенье** оставляло пену / В ложбине каждого двора, / Сдвигало вывески и стены, / Перемещало номера. (182)
1399. Редчал **разговор** оживленный. (183)
1400. Что этот **будильник с кукушкой** / Лет на сто вперед завели. (183)
1401. Но, правда, ни в **слухах** нависших, / Ни в стойке их сторожевой, / Ни в низко надвинутых крышах / Не чувствовалось ничего. (183)
1402. Заря, и под ней, в западне / Инженерного замка, подобный / Равномерно-несметной, как лес, **топотне** / Удаляющейся кавалерии, **плеск** / Литейного, <...>. (184)
1403. Таков Петроград, / Еще с государственной думы / Ночами и днями кочующий в чумах / И утром по юртам **бесчувственный к шуму** / Гольтепы. (184)
1404. Вдруг с непоследовательностью в мыслях, / Приличную не спавшему, ему / Подумалось на миг такое что-то, / Что трудно передать. В горящий мозг / Вошли **слова**: любовь, несчастье, счастье, / Судьба, событие, похождение, рок, / Случайность, фарс и фальшь. – Вошли и вышли. (186)
1405. <...> Он решил, / Что этих **слов** никто не понимает, / Что это не названия картин, / Не сцены, но разряды матерьялов. / Что в них есть **шум** и вес сыпучих тел, / И сумрак всех букетов москательной. (186)
1406. На станции дежурил крупный **храп**. (186)
1407. Мне стыдно и день ото дня стыдней, / Что в век таких теней / Высокая одна болезнь (187)
1408. Еще зовется **песнь**. / Уместно ль **песнью** звать содом, / Усвоенный с трудом / Землей, бросавшейся от книг / На пики и на штык. (187)
1409. Все это режет **слух тишины**, / Вернувшейся с войны, / А как натянут этот **слух**, – / Узнали в дни разрух. (187)
1410. Что было делать? **Звук** исчез / За **гулом** выросших небес. / Их **шум**, попавши на вокзал, / За водокачкой исчезал, / Потом их относило за лес, / Где сыпью насыпи казались<...>. (187)
1411. Еще двусмысленней, чем **песнь**, / Тупое **слово** «враг». <...> Но век в своей красе / Сильнее моего **нытья** / И хочет быть, как я. (187)
1412. Пошел взволнованный донельзя / К театру с пропуском в **оркестр**. (187)
1413. Чем мне закончить мой отрывок? / Я помню, **говорок его** / Пронзил мне искрами загрибок, / Как **шорох** молнии шаровой. (187)
1414. Здесь будет облик гор в покое. / Обман **безмолвья**, гул во рву; / Их **тишь**; стесненное, крутое / Волнение первых рандеву. (191)
1415. Так и рвался принять машину / Не в **лязг** кинжалов, так под дождь. (о Дагестане) (191)
1416. Он дальше шел. Он шел отселе, / Как всякий шел. Он шел из мглы / Удушливых **ушей** ущелья / Верблюдом сквозь ушко иглы. (191)

1417. Он шел породой, бьющей настежь / Из преисподней на простор, / А **эхо**, как шоссейный мастер, / Стребало в пропасть этот сор. (191)
1418. Туманный, не в своей тарелке, / Он правильно, как автомат, / Вздыхал, как **залпы** перестрелки, / Злорадство ледяных громад. (191)
1419. Где **голос**, посланный вдогонку / Необоримой новизне, / Весельем моего ребенка / Из будущего вторит мне. (191)
1420. И в **шуме** этих категорий / Займут по первенству **куплет** / Леса аджарского предгорья / У взморья белых Кобулет. (191)
1421. Есть в опыте больших поэтов / Черты естественности той, / Что невозможно, их изведав, / Не кончить полной **немотой**. (191)
1422. В саду табак, на тротуаре / Толпа, в толпе **гуденье** пчел. (192)
1423. Разрывы туч, обрывки **арий** (192)
1424. Льет дождь. Мне снится: из ребят / Я взят в науку к исполину, / И сплю под **шум**, месящий глину, / Как только в раннем детстве спят. (193)
1425. Пронзительных иволог **крик** и явление / Китайкой и углем желтило стволы (194)
1426. Я с неба, как с **губ**, перетянутых сыпью, / Налет **недомолвок** сорвал рукавом. (194)
1427. Толпились, выстроясь в передней, / Как **выстрел** выстроил бы их. (195)
1428. Твой **выстрел** был подобен Этне / В предгорьях трусов и трусих. (195)
1429. И станут кружком на лужке интермеццо, / Руками, как дерево, **песнь** охватив, / Как тени, вертеться четыре семейства / Под чистый, как детство, немецкий **мотив**. (196)
1430. Победи изнуренья измор, / Заведи **разговор** по-альпийски. (196)
1431. И муторным концертом мертвых **шумов** / Копался в мерзлых внутренностях двор. (197)
1432. Весною слышен **шорох** снов / И **шелест** новостей и истин. (199)
1433. А вскачь за **громом**, за четверкой / Ильи пророка, под струи / Мои телячьи бы восторги, / Телячьи нежности твои. (200)
1434. И **щебет**ы птах, / И почки на сучьях. (201)
1435. Опять на гроши / Грунтами несмело / Творится в **тиши** / Великое дело. (201)
1436. Но слякоть месит из лучей / Весну и сонный **стук** камней, / И птичьи **крики** мнет ручей, / Как лепят пальцами пельмени. (202)
1437. Чтоб мы согласья сочетаньем / Застлали **слух** кому-нибудь / Всем тем, что сами пьем и тянем / И будем ртами трав тянуть. (203)
1438. Красавица моя, вся стать, / Вся суть твоя мне по сердцу, / Вся рвется **музыкою** стать, / И вся на рифму просится. (204)
1439. А в рифмах умирает рок, / И правдой входит в наш мирок / Мир **разноголосица**. (204)

1440. И рифма не вторенье строк, / А гардеробный номерок, / Талон на место у колонн / В загробный гул корней и лон. (204)
1441. Но грусть одиноких **мелодий** / Как участь бульварных семян. (205)
1442. Твое присутствие, как **зов** / За полдень поскорей усесться / И, перечтя его с азов, / Вписать в него твое соседство. (207)
1443. В конце ж, как женщина, отпрянув / И чудом сдерживая прыть / Впотьмах приставших **горлопанов**, / Распятием **фортепьян** застыть? (208)
1444. И там, у Альп в дали Германии, / Где так же чокаются скалы, / Но **отклики** еще туманнее, / Ты думаешь, ты оплошала? (210)
1445. Всю жизнь я сдерживаю **крик** / О видимости их вериг, / Но их одолевает ложь / Чужих похолодевших лож <...> (213)
1446. О, как она была смела, / Когда едва из-под крыла / Любимой матери, шутя, / Свой детский **смех** мне отдала, / Без прекословий и помех / Свой детский мир и детский **смех**, / Обид не знавшее дитя, / Свои заботы и дела. (213)
1447. Обрывки цветов, и **шаги**, / И приторный привкус эфира. (214)
1448. Все встрепаннее, все многолепестней / Ложиться будут первого числа / Живые нравы, навыки и **песни** / В луга и пашни и на промысла. (215)
1449. Но столько в лужах позади / Затопленных **мелодий**, / Что вставил вал и заводи / Машину половодья. (217)
1450. Кротко шел в щепотку снег. / От его сырой щекотки / Разбирал не к месту **смех**. (218)
1451. **Голос**, властный, как полюдь, / Плавит все наперечет. / В горловой его полуде / Ложек олово течет. (219)
1452. Под чугун твоих подков, / Размывая **бессловесность**, / Хлынут волны языков. (221)
1453. Отчизна с малых лет / Влекла к такому **гимну**, / Что небу дела нет / Была ль любовь взаимна. (225)
1454. На свежем шашлыке / Дыханье водопада, / Он тут недалеко / На **оглушение** саду. (232)
1455. От **говора** ключей, / Сочащихся из скважин, / Тускнеет блеск свечей, / Так этот воздух влажен. // Они висят во мгле / Сученой ниткой книзу, / Их **шум** прибит к скале, / Как канделябр к карнизу. (232)
1456. Мы делим отдых краснолесья, / Под **копошенья** мураша / Сосновою снотворной смесью / Лимона с ладаном дыша. (236)
1457. Проглоченные слезы / Во **вздохах** темноты, / И **зовы** паровоза / С шестнадцатой версты. (237)
1458. А днем простор осенний / Пронизывает **вой** / Тоскою **голошенья** / С погоста за рекой. (237)
1459. Когда **рыданье** вдовье / Относит за бугор, / Я с нею всею кровью / И вижу смерть в упор. (237)

1460. Зима, на кухне **пенье** Петьки, / Метели, вымерзшая клеть / Нам могут хуже горькой редьки / В конце концов осточертеть. (240)
1461. Замер на шпалах **лязг** чугуна. (244)
1462. Это пред ней, заливая преграды, / Тонет в чаду водяном быстрина, / Лампой висячего водопада / К круче с **шипеньем** пригвождена. (244)
1463. У них на кочках свой поселок, / Подглядыванье из-за штор, / **Шушуканье** в углах светелок / И целодневный **таратор**. (245)
1464. **Голос** нынешнего века / И виденья той поры / Уживаются с опекой / Терпеливой медсестры. (250)
1465. Вихрь качает липы, скрючив, / Буря гнет их на корню, / И больной под **стоны** сучьев / Забывает про ступню. (250)
1466. В **молчаньи** твоего ухода / Упрек невысказанный есть. (252)
1467. Он стал чужой мышинным **шорохам** / И треснувшим горшкам и мискам. (253)
1468. Вертись, как бес перед заутреней, / Перед душою сердобольной, / Ты подменял мой **голос** внутренний. / Я больше не хочу. Довольно». (253)
1469. Хоть землю грыз от боли раненый, / Но **стонами** не выдал братьев, / Врожденной стойкости крестьянина / И в обмороке не утратив. (254)
1470. И шествие обходит двор / По краю тротуара, / И вносит с улицы в притвор / Весну, весенний **разговор** / И воздух с привкусом просфор / И вешнего угара. (264)
1471. Когда же опускал поводья / И шагом ехал верховой, / Прокатывало половодье / Вблизи весь **гул и грохот** свой. (266)
1472. Земля и небо, лес и поле / Ловили этот редкий **звук**, / Размеренные эти доли / Безумья, боли, счастья, мук. (266)
1473. Наступает **безмолвие**, / Но по-прежнему парит, / И по-прежнему молнии / В небе шарят и шарят. (267)
1474. И это не из удалства / Или из ярости бесцельной, / А чтоб в тоске найти слова / Тебе для **песни** колыбельной. (269)
1475. Лес забрасывает, как насмешник, / Этот **шум** на обрывистый склон, / Где сгоревший на солнце орешник / Словно жаром костра опален. (271)
1476. Ход из сада в заборе проломан / И теряется в березняке. / В доме **смех** и хозяйственный **гомон**, / Тот же **гомон и смех** вдалеке. (271)
1477. И рассыпал гармонист / Снова на **баяне** / **Плеск** ладоней, блеск монист, / **Шум и гам** гулянья. // И опять, опять, опять / **Говорок** частушки / Прямо к спящим на кровать / Ворвался с пирушки. // А одна, как снег, бела, / В **шуме, свисте, гаме** / Снова павой поплыла, / Поводя боками. (272)
1478. Вдруг задор и **шум** игры, / **Топот** хоровода, / Провалюсь в тартарары, / Канули, как в воду. (272)
1479. Только свадьба, вглубь окон / Рвущаяся снизу, / Только **песня**, только сон, / Только голубь сизый. (272)

1480. Как в **песне**, стежки и дорожки / Позаросли наполовину. (273)
1481. Привязанность, влечение, прелесть! / Рассеемся в сентябрьском **шуме**! / Заройся вся в осенний **шелест**! / Замри, или ополоумей! (273)
1482. И тогда оврагом, / Вздогнув, напрямик / Тронул конным шагом / На призывный **крик**. (274)
1483. И падали два башмачка / Со **стуком** на пол. / И воск слезами с ночника / На платье капал. (276)
1484. Растущее зарево рдело над ней / И значило что-то, / И три звездочета / Спешили на **зов** небывалых огней. (276)
1485. От **шарканья** по снегу сделалось жарко. (279)
1486. И через много-много лет / Твой **голос** вновь меня встревожил. (280)
1487. И полз **шопоток** по соседству, / И **слухи** со многих сторон. (283)
1488. Осталось несколько минут, И **тишь** наступит гробовая. (284)
1489. В стихи б я внес дыханье роз, / Дыханье мяты, / Луга, осоку, сенокос, / Грозы **раскаты**. (287)
1490. Пять-шесть купальщиц в лозняке / Выходят на берег без **шума** / И выжимают на песке / Свои купальные костюмы. (290)
1491. Недотрога, **тихоня** в быту, / Ты сейчас вся огонь, вся горенье. / Дай запру я твою красоту / В темном тереме стихотворенья. (291)
1492. Слишком грустен твой вид, чересчур / **Разговор** твой прямой безыскусен. (291)
1493. Осенний лес заволосател. / В нем тень, и сон, и **тишина**. (301)
1494. Следами усердия и праздности, / **Беседую**, бьющей ключом, / **Речами** про разные разности, / Пустой **болтовней** ни о чем. (306)
1495. О детство! О школы морока! / О **песни** пололок и слуг! (2 раза) (308)
1496. И вот в гостинной инструмент, / И город в **свисте, шуме, гаме**, / Как под водой на дне легенд, / Внизу остался под ногами. (311)
1497. **Раскат** импровизаций нес / Ночь, пламя, **гром** пожарных бочек, / Бульвар под ливнем, **стук** колес, / Жизнь улиц, участь одиночек. (311)
1498. Или консерваторский зал / При адском **грохоте и треске** / До слез **Чайковский** потрясал / Судьбой Паоло и Франченки. (311)
1499. В **завываньи** бурана / Потонули: тюрьма, / Экскаваторы, краны, / Новостройки, дома, / Ключья репертуара / На афишном столбе / И деревья бульвара / В серебристой резьбе. (317)
1500. Двери с лестницы в сени, / **Смех** и мнений обмен. (317)
1501. И **хрустенье** салфеток, / И приправ острога, / И вино всех расцветок, / И всех водок сорта. // И под **говор** стоустый / Люстра топит в лучах / Плечи, спины и бюсты, / И сережки в ушах. (317)
1502. Машина испускает **вздохи** / В дыму, как в шапке набекрень (321)
1503. Приходилось, насупившись букой, / **Щебет** женщин сносить словно бич, / Чтоб впоследствии страсть, как науку, / Обожанье, как подвиг, постичь. (322)

1504. О восторг, когда лиственных нег / Бушеванья – похмелья акриды, / Когда легких и мороси **смех** / Сберегает напутствия **взрыды**. (332)
1505. Я был разбужен спозаранку / **Бряцаньем** мутного стекла. (336)
1506. Это раковины ли сказанье, / Или **слуха** покорная сонь, / Замечтавшись, слагает пыланье / С камелька изразцовый огонь. (344)
1507. Жду, скоро ли с лесов дитя, / Вершиной в снежном **хоре**, / Падет, главою очертя, / В пучину ораторий. (346)
1508. Уступами восходит **хор**, / Хребтами канделябр: / Сначала дол, потом простор, / За всем слепой октябрь. (346)
1509. Мелко исписанный снежной крупой, / Двор, – ты как приговор к ссылке, / На недоед, недосып, недопой, / На боль с барабанным **боем** в затылке! (349)
1510. Стужа в их **песнях** студеней моей, / Их откровений темнее затмение! (349)
1511. Ведь будет он преследовать / **Рев** этих **труб**, / Назойливых сетований / Поутру, ввечеру (356)
1512. Над свежевзрытой **тишиной**, / Над вечной памятию **лая**, / Семь тысяч звезд за упокой, / Как губы бледных свеч, пылают. (357)
1513. Ползут в эти поры домой, приبلудные, / Снедь **песни**, снедь тайны оттаявшей / вынюхав! (358)
1514. Дома из более чем антрацитовых плиток, / Сады из более чем медных мозаик, И небо более паленое, чем свиток, / И воздух более надтреснутый, чем **вскрик**. (362)
1515. Но на что тебе, **песня**, надеяться? / Что с тобой я вовек не расстанусь? (362)
1516. С загрубевшей от **музыки** коркой / На поденной душе, вдалеке / Неумелой толпы, как шахтерку, / проводящую день в руднике. (362)
1517. Стояла **тишь** гробовая (363)
1518. Вслед за мной все зовут вас барышней, / Для меня ж этот **зов** зачастую, / Как акт наложенья наручней, / Как **возглас**: «я вас арестую». (364)
1519. За конами давка, толпится листва, / И палое небо с дорог не подобрано. / На **крик**: «Запирай!» – попиралась трава, / И вот всё развенчано, смыто и попрано. (369)
1520. Но льдин ножи обнажены, / И **стук** стоит зеленых лезвий. (372)
1521. И ни души. Один лишь **хрип**. / Слепой, случайный **хрип** ножовый. / В глуши, на плахе глыб погиб / Дар **песни**, сердца, **смеха**, слова. (372)
1522. Слывшая младшею дочерью / Гроз, из фамилии ливней, / Ты, опыленная дочерна / **Громом**, как крылья крапивниц! (375)
1523. По стенам испуганно мечется **бой** / **Часов** и несется оседланный маятник (376)
1524. Далекое **рычанье** пум / Сливается в нестройный **шум**. / **Рычанье** катится по парку, / И небу делается жарко (378)
1525. На **лязг** и **щелканье** замков / Похоже **лясканье** волков. (378)

1526. В последний раз в орлиный **клекот** / Вливается трамвайный **рокот**, /
В последний раз трамвайный шум / Сливается с **рычаньем** пум. (378)
1527. Опять весна в висках стучится, / Снега землю прожжены, / Пустынный
вечер, стертый птицей, / **Затишьем** каплет с вышины. (383)
1528. **Шарманка** ль, **петух** или **окрик** татар, / Иль **хрипы** хронических гриппов, /
Но ясны **клики**: «Готовься, готовься» <...> (392)
1529. Пространства туч – декабрьская руда – / Обременяет скошенные зданья. /
По санной грусти водит, как всегда, / Фонарь **смычком** из машущих мерцаний.
(399)
1530. И как обычай, знает каждый зрячий: / Что сумерки без **гула** и отдачи /
Взломают душу, словно полый зал. // Душа же – плоска с плещущим глазком, /
Которую лакает ураган. (399)
1531. Да солнце... **песню** капель без названья / И **плачем** плит заплачено
сторицей. (403)
1532. О, жутко женщиной идти! / И знает этих шествий участь / Преображенная в
пути / Земли последняя **певучесть**. (407)
1533. **Говор** дна – это **скрип** половиц / Под его похоронною поступью. // В серый
месяц, как в старые латы, / Не вмещается **лай** собак, / Отекают туманом телята, /
И уходит в степь рыбак. (409)
1534. И, братаясь, **раскат со раскатом**, / Башни слюбятся сердцу на том, / Что,
балакирем склабясь над блатом, / Разболтает пустой часом. (424)
1535. В небе пестуны-писцы / Засинь во чисте содержат. / Шоры, **говор**, тор... Но
тверже / Твердо, твердо слово рцы. (425)
1536. Во все продолженье рассказа **голос** – / Был **слушатель** холост, **рассказчик**
женат, / Как шляпа бегущего берегом к молу, / Мелькал и мелькал, / И под **треск**
камелька / Взивался канат / У купален. / И прядало горе, и гребни вскипали – /
Был **слушатель** холост, **рассказчик** женат. Часто казалось, **ушей** нет, / В мире
такая **затишь**! / **Затишь** кораблекрушенья, – / Часто казалось, спятишь. (432)
1537. Пастбищем миль умаленный, / Ты закрываешь глаза; / Как штиль
плодоносен! / Как наливается **тишь**! (432)
1538. Волны, как ветви. Жаркая осень. / **Шелест** налившихся слив. (432)
1539. **Плеск** этот, **плеск** этот, **плеск**... / Словно лакает скала; / Словно блюдец /
Глубь с ободком. (432)
1540. И, как в **ушах** водолаза, / В рослых водах балласт / Грузимых **гулов**; фраза /
Зыби: **музыка**, муза / Не даст. Не предаст. Не даст. (432)
1541. Здесь не всегда гроза. Здесь **тишь** и сон. / Здесь ты не всякий час со мной.
(434)
1542. Все в шкафу раскинь, / И все теплое / Собери, – в куски / Рвут **вопли** его.
(440)
1543. Во сне ты бредила, жена, / И если сон твой впрямь был страшен, / То он был
там, где, шпатов пашен / Стуча, шагает **тишина**. (441)

1544. Чем в жизни пробавляется чудак, / Что каждый день за небольшую плату / Сдаст над **ревом** пропасти чердак / Из Потсдама спешащему закату? (445)
1545. Не осмотрясь и времени не выбрав / И поглощенный полностью собой, / Нечаянно, но с **фырканием** всех фибров / Летит в объятья женщины прибой. (447)
1546. По полке вверх взбегают **плеск** нетерпеливых рук. (455)
1547. И рвутся стужи сухожилья, / И виснут **визга** языки. (457)
1548. Коньки, поленья, елки, миги, / Огни, волненья, времена, / И в вышине струной визиги / Загнувшаяся **тишина**. (457)
1549. Я ей внушил в часы, за жуть которых / Ручается фантазия, когда / Зима зажжет за окнами конторок / Зеленый **визг** заждавшегося льда, // И циферблаты банков и присутствий, / Впивая снег и уличную темь, / Зайдутся **боем**, вскочат, потрясутся, / Подымут стрелки и покажут семь (458)
1550. Кто-то как **хохот** и холод сквозной, – / По лбу и в волосы всей пятерней, – / И утюгом по лужайке – гадюка. / Синие линии пиний. **Ни звука**. (461)
1551. Когда кривляться станет ни к чему / И даже правда будет позабыта, / Я подойду к могильному холму / И **голос** подниму в ее защиту. (468)
1552. Чувствовалась близость фронта. / **Разговор** «катюш» / Заносило с горизонта / В тыловую глушь. (470)
1553. По улицам, давно не езженным, / Несется русский **гул** веселый. (471)
1554. Замирали **звуки** / Жизни в слободе. / И блуждали руки / Неизвестно где. (472)
1555. Толпились в поле и соломе, / Тонули в **гаме голоса**. (480)
1556. И **тихою** зарей – верхи дерев горят – / В сухарнице, как мышь, копается анапест (12)
1557. Нет, косноязычный, **гундосый и сиплый**, (16)
1558. Нет, и в могиле **глухой** и в саване / Ты не нашел себе места. (19)
1559. Клуб конькобежцев вверху опрокинут: / Чокается со **звонкою** ночью каток. (21)
1560. И на подушке плюшевой / Сверкает в переливах / Разорванное кружево / Деревьев **говорливых**. (33)
1561. Нет сил никаких у вечерних стрижей / Сдержат голубую прохладу. / Она прорвалась из **горластых** грудей / И льется, и нет с нею сладу. (34)
1562. И было темно. И это был пруд / И волны. И птиц из породы люблю вас, / Казалось, скорей умертвят, чем умрут / **Крикливые**, черные, крепкие клювы. (42)
1563. И ночь полоскалась в гортанях запруд. / Казалось, покамест птенец не накормлен, / И самки скорей умертвят, чем умрут / Рулады в **крикливом**, искривленном горле. (42)
1564. <...> Жестоко продрогши и до подбородков / Закованные в железо и мрак, / Прыжками, прыжками, коротким галопом / Летели потоки в **глухих** киверах. (43)
1565. Но вы безответны. В другой обстановке / Недолго б длился мой конфуз. (43)

1566. Но давится внятно от тягости / Отеков – земля ноздревая, / И **слышно**: далеко, как в августе, / Полночь в полях назревает. (53)
1567. Лишь пыль глотала дождь в пилюлях, / Железо в **тихом** порошке. (81)
1568. Дождик кутал / Ниву **тихой** переступью // Осторожных капель. (89)
1569. **Тише**, скакун, – заподозрят. (108)
1570. Ночь **тиха**. Ясна и морозна ночь (113)
1571. Выйдешь и мурашки разбегаются, и ежится / Кожица, бывало, сумки, дети, / Улица в **бесшумные** складки ложится / Серой рыболовной сети. (138)
1572. И стало видать так далеко, так трудно / Дышать, и так больно глядеть, и такой / Покой разлился, и настолько безлюдный, / Насколько беспamięтно **звонкий** покой! (156)
1573. <...> Ах, алхимик! / Он, как над книгами, поник / Над переулками **глухими**. (166)
1574. За высоту ж этой **звонкой** разлуки, / О, пренебрегнутые мои, / Благодарю и целую вас, руки / Родины, робости, дружбы, семьи. (169)
1575. И чуть наполняет повозка / **Раскатистым** воздухом свод, / Лиловое зданье из воска, / (172)
1576. До облака вставши, плывет. (172)
1577. Слепая, вещая рука / Впотьмах выщупывает стенку, / Здорово дышат ли штрека, / И нет ли **хриплого** оттенка. (180)
1578. Всегда-то их **шумную** грудь / Несло неизвестно куда. (183)
1579. Под ним угар араукарий, / Но **глух**, как будто что обрел, / Обрывы донизу обшаря, / Недвижный Днепр, ночной подол. (192)
1580. Ты спал, постлав постель на сплетне, / Спал и, оттрепетав, **был тих** (195)
1581. Ты здесь, мы в воздухе одном. / Твое присутствие, как город, / Как **тихий** Киев за окном, / Который в зной лучей обернут (207)
1582. **Немые** индивиды, / И небо, как в степи. / Не кайся, не завидуй, – / Покойся с миром, спи. (222)
1583. Страницы века **громче** / Отдельных правд и кривд. (222)
1584. Живут и у озер / Слепые и **глухие**, / У этих фантазер / Стал пятою стихией. (230)
1585. **Немолчный** плеск солей. / Скалистое ущелье. (232)
1586. А волны все **шумней** и выше, / И публика на поплавке / Толпится у столба с афишей, / Неразличимой вдалеке. (236)
1587. Сухая, **тихая** погода. (238)
1588. **Глухая** пора листопада. (239)
1589. Пень под **глухой** пеленой простыни. (242)
1590. Между тем слепое что-то, / Опьяняя и кружа, / Увлекало вас к пролету / Из **глухого** блиндажа. (249)
1591. Распутицей в бору **глухом** / В далекий хутор на Урале / Тащился человек верхом. (266)

1592. И **глухой** к призыву, / И не вняв чутью, / Свел коня с обрыва / Попоить к ручью. (274)
1593. Как будто жизнь в **глухой** лощине / Не солнцем заворожена, / А по совсем другой причине. (296)
1594. За калитку дорожки **глухие** / Уводили в запущенный сад. (320)
1595. Но мхи пугливо попирая, / Разгадываю тайну чар: / Я речь **безгласного** их края, / Я их лесного слова дар. (329)
1596. О, **певческая** влага трав, / Немотствующая неволя! (329)
1597. Под ясным небом не ищите / Меня в толпе приветных муз, / Я севером **глухих** наитий / Самозабвенно обоймусь. (333)
1598. О, всё тогда – в кольце поэмы: / Опалины опалых роз, / И тайны тех, кто – тайно **немы**, / И тех, что всходят восходом гроз (333)
1599. **Полношумны** раздумия в свитке / Котловинной, бугорчатой тьмы. (344)
1600. За обрывками редкого сада, / За решеткой **глухого** жилья, / Раскатившиеся эспланадой / Перед небом пустая земля. (345)
1601. Но вот любимец краснозадый / Зоологического сада, / Безумьем **тихим** обуян, / Ослабившийся павиан. (378)
1602. Я в мысль **глухую** о себе / Ложусь, как в гипсовую маску. (380)
1603. <...> Палевой ночи сродни / **Звонкий** закон амазонок. (398)
1604. В чаще – всё то же ожиданье, / Но **неслышна** тайная стопа. (400)
1605. Я лежу с моей жизнью **неслышною**, / С облаками, которых не смять. (409)
1606. Покинут миг минувший, – ты в отъезде, / Он ждет тебя с покорностью песьей, / Но будь трабантом в дней своих созвездья, / Вернись, возвращайся с их **певчей** осью. (411)
1607. Лязга **не слышно** / Идущих мимо вагонов. (432)
1608. Кому, когда не этим, в сумерки / Над хартиєю мирозданья / Подготавливать, безбрежа рубрики, / **Глухие** замыслы восстанья. (433)
1609. Ах, нас напрасно пернатым / Уподобляет **немой**! / Видишь, пристрастье к квадратам / Создало город зимой. (450)
1610. Что, как себя **отпевший** лебедь, / С орлом плечо к плечу и ты. (6)
1611. **Рыдающей** строфы сырую горечь пью. (12)
1612. Разве только птицы cedят, / В синем небе **щебеча**, / Ледяной лимон обеден / Сквозь соломину луча? (32)
1613. Я помню, как плакала мать, **играв** их, [баллады] / Как вздрагивал дом, обливаясь дождем. (43)
1614. Плыла черепица, и полдень смотрел, / Не смаргивая, на кровли. А в Марбурге / Кто, **громко свища**, мастерил самострел, / Кто **молча** готовился к Троицкой ярмарке. (48)
1615. Качались, **ляская** и глядась (51)

1616. Б. Что только нарвется, **разлаявшись**, тормоз / На мирных сельчан в захолустном вине, / С матрацев глядят, не моя ли платформа, / И солнце, садясь, соболезнает мне. (52)
1617. О, верь игре моей, и верь / **Гремящей** вслед тебе мигрени! (75)
1618. И только то, что тюль и ток, / Душа, кушак и в такт / Смерчу умчавшийся носок / Несут, **шумя** в мечтах. (76)
1619. И **жужжа**, трясясь, спираль / Тополь бурей окружила. (84)
1620. И **тихо, тихо** ночь текла / Трусцой, от тучки к тучке. (90)
1621. Терять язык, абонемент / На бурю слез в глазах валькирий, / И в жар всем небом **онемев**, / Топить мачтовый лес в эфире. (96)
1622. Как схваченный за обшлага / **Хохочущею** вьюгой нарочный (115)
1623. Целуешь, как капли дождя, и как время, / **Смеясь**, убиваешь, за всех, перед всеми! (118)
1624. Помешай мне, попробуй. Приди, покусись потушить / Этот приступ печали, **гремящей** сегодня, как ртуть / в пустоте Торичелли. (121)
1625. Иссушат, убьют темперамент, / **Гудевший**, как ветвь жуком. (133)
1626. Та же нынче сказка, зимняя, мурлыкина, / На бегу **шурша** метелью по газете (138)
1627. Не растряс бы вихрь связать, / Упадут, **стуча**, похоже. (140)
1628. Прыжками бросается к бочкам с цементом, / Дрожащими лапами ливня **гремя**. (150)
1629. Перебирая годы поименно, / Поочередно **оклика**я тьму, / Они пророчить станут перемену / Дождю, земле, любви всему, всему. (170)
1630. <...> Это шелковый скоп / **Шелестящих** красот и крылатых семян / Для засева прудов. (177)
1631. Уносятся шпалы, **рыдая**. (177)
1632. Мух, глотают чай, **судача** (179)
1633. Когда предместье лесом труб / Сошлось, **звения**, как сухожилье, / За головами этих групп. (182)
1634. Могло ли им вообразиться, / Что под боком, невдалеке, / **Окликнутые** с позиций / (183)
1635. Жилища стоят в столбняке? (183)
1636. Кругом толпились гор отроги, / И новые отроги гор / Входили **молча** по дороге / И уходили в коридор. (191)
1637. И осень, дотоле **вопившая** выпью, / Прочистила горло; и поняли мы, / Что мы на пиру в вековом прототипе / На пире Платона во время чумы. (194)
1638. Дома чиновниц и купчих, / Дворы, деревья, и на них / Грачи, в чаду от солнцепека / Разгоряченно на грачих / **Кричавшие**, чтоб дуры впредь не / Совались в грех. (195)
1639. Прощальных слез не осуша / И **плакав** вечер целый, / Уходит с запада душа, / Ей нечего там делать. (217)

1640. Вдруг света хитрые морщины / Сбирались щупальцами в круг. / Прожектор неся всей машиной / На **оглушенный** виадук. (243)
1641. Сквозь прошлого перипетии / И годы войн и нищеты / Я **молча** узнавал России / Неповторимые черты. (243)
1642. В круглосуточном обстреле, / **Слыша** смерти пережат, / Вы векам в глаза смотрели / С пригородных баррикад. (249)
1643. И видя, что белье закапал, / Он все не попадает в брючину / И, **крякнув**, ставит ногу на пол. (253)
1644. **Ругаясь**, как казак на хортице, / Он ходит, чтоб унять досаду. (253)
1645. Но чем обстрел дымил багровее, / Тем равнодушнее к осколкам, / В спокойствии и хладнокровии / Работали мы **тихомолком**. (254)
1646. Я кончился, а ты жива. / И ветер, жалуясь и **плача**, / Раскачивает лес и дачу. (269)
1647. Тела их бальзамируя, / Им посвящая стих, / **Рыдающею** лирою / **Оплакивая** их (289)
1648. Пред ней деревья в столбняке. / Вот отчего в лесу так **тихо**. (296)
1649. Он ветрен, как ветер. Как ветер, / **Шумевший** в имении в дни, / Как там еще Филька-фалетер / Скакал в голове шестерни. (308)
1650. **Крикливо** пролетает сойка / Пустующим березняком. (319)
1651. В краях, подвластных зодиакам, / Был **громко** одинок аккорд (336)
1652. А теперь – в зимовий **глохнущем** забрале – / Широта разлуки, пепельная мгла. (337)
1653. И вселенная стонет от головокруженья, / Расквартированная наспех в разможенных головах, / Она ощутила их сырость впервые, / Они ей **неслышны**, живые. (351)
1654. Чужими кровями сдабривавший / Свою, **оглушенный** поэт, – / Окно на Софийскую набережную, / Не в этом ли весь секрет? (358)
1655. Вы поздно вставали. Носили лишь модное, / И, к вам **постучавшись**, входил я в танцкласс (376)
1656. С каждым кругом **тише, тише**, / **Тише, тише, тише**, стоп. (377)
1657. Пощады! Горестным курьезом / За детством наш приправлен роздых, / И мы, как рот **притихший** воздух, / Приговоренный к рослым грозам. (389)
1658. О, как отдастся первою гирляндой / Свечам и вальсу россыпь синих бус, / И так же **глухо** мальчик в шапке гранда, / И так же **глухо**... (395)
1659. Пусты объятья до восьми, / Осыпанные **вслух** / Бесснежьем прежним и людьми, / Лишившимися вьюг. (397)
1660. И вот ползет разрыхленно и **гулко** / Бессвязных туч **гудящая** руда, / И вот кормилицей к грудному переулку / Престольная нагнулась, как всегда. // И вдруг настал чудовищный обмен, / Когда, **беззвучней** уличных испарин, / Пропало небо и когда вдоль стен, / Как благовест, всползал громадный барин. (399)

1661. О нет! Душа – **воркующий** причал / С заступнической жалобой о том, / Как загнан с ним гостящий океан. (399)
1662. И если бы любовь взяла / Со мной, со мною долю были, / У **дребезжащего** стекла / Мои черты с тобой застыли. // Играй же мною, утро крыш, / Играй, богини изголовье, / Как шевелящийся камыш, / **Заглохший** город над любовью. (402)
1663. Казалось, облака несут, плывя на запад, / Народам со дворов, со снегом и хвоей, / **Журчащий** как ручьи, как солнце сонный запах – / Все здешнее, всю грусть, все русское твое. (437)
1664. Вы заняты нашим балансом, / Трагедией ВСНХ, / Вы, **певший** Летучим голландцем / Над краем любого стиха. (443)
1665. А над обрывом, стих, твоя опешит / Зарвавшаяся страстность муравья, / Когда поймешь, чем море отмель крешет, / Поскальзываясь, **шаркая, ревя**. (447)
1666. **Бормоча**, как пророк, прицнялся Илья / К помещенью. Лило. Появлялся Бетховен. (453)
1667. **Ревущая** отдушина! О тяга из тяг! (455)
1668. Тогда, возней лозин **глуша** окрестность, / Над чащей начинает возникать / Служилая и страшная телесность, / Медаль и деревяшка лесника. (456)
1669. Несись с небес, лишай деревья весу, / Ерошь березы, швабрами **шурша**. (459)
1670. Февраль. Достать чернил и плакать! / Писать о феврале **навзрыд**, / Пока **грохочущая** слякоть / Весною черною горит. (1)
1671. Достать пролетку. За шесть гривен, / Через благовест, чрез **клик** колес, / Перенестись туда, где ливень / Еще **шумней** чернил и слез. (1)
1672. Под ней проталины чернеют, / И ветер **криками** изрыт, / И чем случайней, тем вернее / Слагаются стихи **навзрыд**. (1)
1673. Но время шло и старилось. И рыхлый, / Как лед, **трещал** и таял кресел шелк. / Вдруг, **громкая**, запнулась ты и **стихла**, / И **сон, как отзвук колокола, смолк**. (5)
1674. И **глохнет свисток** повторенный, / А издали **вторит** другой, / И поезд метет по перронам / **Глухой** многогорбой пургой. (9)
1675. **Все было тихо**, и, однако, / Во сне **я слышал крик**, и **он** / Подобьем **смолкнувшего** знака / Еще **тревожил** небосклон. (10)
1676. **Он вис** трезубцем Скорпиона / Над гладью **стихших** мандолин / И женщиною оскорбленной, / Быть может, **издан был** вдали. (10)
1677. Это раковины ли **гуденье**? / Пересуды ли комнат-**тихонь**? / Со своей ли поссорившись тенью, / **Громыхает** заслонкой огонь? (11)
1678. Встав из **грохочущего** ромба / Передраассветных площадей, / **Напев** мой опечатан пломбой / Неизбываемых дождей. (13)
1679. Двор! Этот ветер, как кучер в мороз, / Рвется вперед и по брови нафабрен / **Скрипом** пути и, как к козлам, прирос / К кручам **гудящих** окраин и фабрик. (15)

1680. И **шамкают** замки, поместия с **пришептом**, / Все вышиблено, ни единого в целости, / И постнику тошно от **стука** костей. (16)
1681. **Прислушайся к гулу раздолий** неезженных, / **Прислушайся** к бешеной их перебежке. Расскальзывающаяся артиллерия / Тарелями ластится к **отзывам ветра**. / К кому присоседиться, верстами меряя, / **Слова** гололедицы, мглы и лафетов? (16)
1682. Облачно. **Щелкает** лодочный блок. / Пристани быют в ледяные ладоши. / **Гулко** булыжник обрушивши, лошадь / **Глухо** въезжает на мокрый песок. (19)
1683. Это ведь бредишь ты, невменяемый, / Быстро **бормочешь вслух**. (19)
1684. Я молил тебя: **членораздельно** / **Повтори** творящие слова. (23)
1685. Столкнуть в воспаленную полночь, / И **слышать** сквозь темные спаи / Ее поцелуев – «**На помощь!**» / **Мой голос зовет, утопая**. (24)
1686. **Послушай**, в посадe, куда ни одна / Нога не ступала, одни душегубы, / Твой вестник – осиновый лист, он **безгубый**, / **Безгласен**, как призрак, белей полотна! (25)
1687. **Гремя** опрокидывались нечаянно задетые / Громады и бронзы массивов каких-то. / **Пыхтел** пассажирский. И, где-то от этого / Шарахаясь, падали призраки пихты. (27)
1688. И ни души. Один лишь **хрип**, / **Тоскливый лязг и стук ножовый**, / И сталкивающихся глыб / **Скрежещущие** пережевы. (28)
1689. Лес стянут по **горлу** петлею пернатых / **Гортаней**, как буйвол арканом, / И **стонет** в сетях, как **стенает в сонатах** / Стальной гладиатор **органа**. (30)
1690. Стаями / По городу, как чайки, / Льды **раскричались**, таючи. (31б)
1691. В городе / Обломки льда, как чайки, / Плывут, **крича** с три короба. (31а)
1692. И если березовых куп / **Безвозгласно** великолеплe, / Мне кажется, бьется о сруб / Та **песня** железною цепью. (36)
1693. Когда до тончайшей мелочи / Весь день пред тобой на весу, / Лишь знойное **щелканье** белочье / **Не молкнет** в смолистом лесу. (37)
1694. И **слышно: гам ученья там**, / **Глухой**, лиловый, отдаленный. / И жарко белым облакам / Грудиться, строясь в батальоны. (40)
1695. За окнами давка, толпится листва, / И палое небо с дорог не подобрано. / **Все стихло**. Но что это было сперва! / Теперь **разговор** уж не тот и по-доброму. (41)
1696. **Бряцал** мундштук закушенный, / Врывалась в ночь лука, / Конь **оглушал** заушиной / **Раскаты** большака. (43)
1697. Куда б утекли фонари околотка / С пролетками и мостовыми, когда б / Их марево не было, как на колодку, / Набито **на гул колокольных октав**? (43)
1698. **Стучат** колеса на селе. / Струятся и **хрустят** колосья. / Далеко, на другой земле / **Рыдает** пес, **обезголовосев**. (44)
1699. Как **губы**, – **шепчут**; как руки, – вяжут; / Как **вздох**, – невнятные, как кисти, – дряхлы, / И кто узнает, и кто расскажет, / Чем тут когда-то дело пахло? (44)

1700. И **хлопают** паром по тьме **клокочущей**, / И мечут из топок во мрак потроха. (44)
1701. Но вот **петухи** начинали пугаться / Потемок и силились скрыть перепуг, / Но в **глотках** рвались холостые фугасы, / И страх **фистулой** **голосил** от потуг (46)
1702. К губам поднесу и **прислушаюсь**: / Все я ли один на свете, / Готовый **навзрыд** при случае, / Или есть свидетель. (43)
1703. Но **тишь**. И **листок** не **шелохнется**. / Ни признака зги, кроме жутких / Глотков и **плескания** в шлепанцах, / И **вздохов** и **слез** в промежутке. (43)
1704. **Шуршит вода по ушам**, и, **чирикнув**, / На цыпочках скачет чиж. (54)
1705. Что ни просьба, что ни **стон**, / То, **кряхтя**, / Заступаются шестом / За октябрь. (58)
1706. Лазурью июльской облит, / Базар синел и **дребезжал**. / Юродствующий инвалид / **Пиле, гундося, подражал**. (62)
1707. **Тишина**, ты – лучшее / Из всего, что **слышал**. (69)
1708. Когда случилось **петь** Дездемоне / И **голос** завела, крепясь, / Про черный день чернейший демон ей / Псалом плакучих русл припас. (70)
1709. Это – сладкий **заглохший** горох, / Это – слезы вселенной в лопатках, / Это – с пультов и **флейт** – **фигаро** / Низвергается градом на грядку. (71)
1710. Площе досок в воде – духота. / Небосвод завалился ольхою, / Этим звездам к лицу б **хохотать**, / Ан вселенная – место **глухое**. (71)
1711. Чьи стихи настолько **нашумели**, / Что и **гром** их болью изумлен? (73)
1712. А в саду, где из погреба, со льду, / Звезды благоуханно **разахались**, / **Соловьем** над лозою изольды / Захлебнулась тристанова захолодь. (74)
1713. Ведь не ночь за ночью **низкий рев гармоник** / Подымаем с пыли, топчем и влечем. (77)
1714. Я **слыхал** про старость. Страшны прорицанья! (77)
1715. **Гром** не **грянул**, что креститься? (78)
1716. О, ни разу не шутивший, / Чем запущенного лета / Грусть **заглохшую** **утишить**? (78)
1717. У звезд **немой** и жаркий **спор**: / Куда девался Балашов? (79)
1718. Он чует, он впивает дух / Солдатских бунтов и зарниц, / Он замер, **обращаясь в слух**. / Ложится – **слышит**: обернись! (79)
1719. Как были те выходы в **тишь** хороши! / Безбрежная степь, как марина. / **Вздыхает** ковыль, **шуршат** мураши, / И **плавает плач** комариный. (80)
1720. Я чувствовал, он будет вечен, / Ужасный, **говорящий** сад. / Еще я с улицы за **речью** / Кустов и ставней – не замечен (81)
1721. Налегке / Шли пыльным рынком тучи, / Тоску на рыночном лотке, / Боюсь, мою (82)
1722. **Баюча**. / Я умолял их перестать. / Казалось – перестанут / Рассвет был сер, как **спор** в кустах, / Как **говор** арестантов. (82)

1723. И **песни** колотой куски, / Жар наспанной щеки и лоб / В стекло горячее, как лед, / На подзеркальник льет. / Но высь за **говором** под стяг / Идущих туч / **Не слышала мольбы** / В запорошенной **тишине**, / Намокшей, как шинель, / Как пыльный **отзвук** молотбы, / Как **громкий спор** в кустах. (82)
1724. Как **тихий хрип**, / **Как хрип**: / «Испить, / Сестрица». (82)
1725. **Как воды набрала в рот**, / Взор уперла в потолок. (85)
1726. **Ты молчала**. Ни за кем / Не рвался с такой тугой. / **Если губы на замке**, / Вешай с улицы другой. (85)
1727. Попытка душу разлучить / С тобой, как **жалоба смычка**, / Еще мучительно **звучит** / В названьях Ржакса и Мучкап. (86)
1728. Сажают пассажиров, / **Дают звонок, свистят**, / Чтоб копоть послужила / Пустыней миг спустя. (87)
1729. Идешь, и с запасных / **Доносится, как всхнык**, / И начали стираться / **Клохтанья** и матрацы. (87)
1730. Юность в счастье плавала, как / В **тихом детском храпе** / Наспанная наволока. (89)
1731. Подымется, шелохнется ли сом – / **Оглушены. Не слышат**. Далеки. (90)
1732. Бывало – нагулявшись всласть, / Закат сдавал **цикадам** / И звездам и деревьям власть / Над кухнею и садом. (91)
1733. Как **музыка**: века в слезах, / А **песнь** не смеет **плакать**, / Тряслась, не прерываясь в ах! – / Коралловая мякоть. (95)
1734. Любить – идти, – **не смолкнул гром**, / Топтать тоску, не знать ботинок, (96)
1735. Вдруг **бег** пса / Пробуждает сад. (96)
1736. Этот **грохот им слышен** впервые. (99)
1737. Как **рухнет** в воду, да как **треснется** / Усталое: «итак, до завтра!» (100)
1738. То был рассвет. И амфитеатром, / Явившимся на **зов** предвестницы, / **Неслось** к обоим это завтра, / **Произнесенное** на лестнице. (100)
1739. И, бреясь, **гогочет**, держась за бока, / **Словам** остряка, не уставшего с пира / **Цедить** сквозь приросший мундштук чубака / Убийственный **вздор**. (103)
1740. Скала и шторм и – скрытый ото всех / Нескромных – самый странный, самый **тихий**, / Играющий с эпохи Псамметиха / Углами скул пустыни детский **смех...** (104)
1741. В его устах **звучало** «завтра», / Как на **устах** иных «вчера». (106)
1742. Где смерч на воле погибал, / В последний миг еще качаясь, / **Трубя** и в **отклике** отчаясь (106)
1743. Он стал спускаться. Дикий чашник (106)
1744. **Гремел** ковшом, и через край / Бежала пена. Молочай, / Полынь и дрок за набалдашник / Цеплялись, затрудняя шаг, / И вихрь степной **свистел в ушах**. / Умеет намекнуть без **слов**: / Вода, мол, вот и вся пойма. 84 (106)
1745. Последней раковине дорог / Сердечный **шелест**, капля сна, / Которой мука солона, / Ее сковавшая. Из створок / Не вызвать и клинком ножа / Того, чем боль

- любви свежа. / Того счастливейшего **всхлипа**, / Что хлынул вон и создал риф, / Кораллам губы обагрив, / И замер на **устах** полипа. (106)
1746. **Раскатывался** балкой **гул**, / Как баней шваркнутая шайка, / Как будто **говорил Кагул** / В ночах с Очаковскою чайкой. (109)
1747. В степи охладевал закат, / И **вслушивался** в звон уздечек, / В акцент **звонков** и языка / Мечтательный, как ночь, кузнечик. (110)
1748. Вдали, в Кремле **гудит** Иван, / Плывет, ныряет, зарывается. / Он спит. Пурга, как океан / В величьи, – **тихой** называется. (111)
1749. Будто **нем** он, взгляд этих игл и ветвей, / А другой, в высотах, – **тугоух**, / И сверканье пути на **раскатах** – ответ / На **взыванье** чьего-то **ау**. (113)
1750. Губы, губы! Он стиснул их до крови, / Он трясется, лицо обхватив. / Вихрь догадок родит в биографе / **Этот мертвый, как мел, мотив**. (113)
1751. И вот – **айда! Аукаемся, кличем**. (117)
1752. За разменом денег / Холодных, **звонких**, помнишь, помнишь давешних / **Колоколов** предпраздничных **гуденье**? (117)
1753. Ошибается ль еще тоска? / **Шепчет** ли потом: «Казалось – вылитая» / Приготовясь футов с сорока / Разлететься **восклицаньем**: «Вы ли это?» (120)
1754. **Голошенье** лесов, захлебнувшихся **эхом** охот в Калидоне, / Где, как лань, обеспамятев, гнал Аталанту к поляне / Актей, / Где любили бездонной лазурью, **свистевшей** в **ушах** / лошадей, / Целовались залиvistым **лаем** погони / И ласкались **раскатами** рога и **треском** деревьев, копыт / и когтей. / – О, на волю! На волю – как те! (122)
1755. **Ты скажешь**: – Милый! – Нет, – вскричу я, – нет! / При **музыке**? – Но можно ли быть ближе, / Чем в полутьме, **аккорды**, как дневник, / Меча в камин комплектами, pogodно? (126)
1756. Так начинают. Года в два / От мамки рвутся в тьму **мелодий**, / **Щебечут, свищут**, – а **слова** / Являются о третьем годе. (129)
1757. Так начинают понимать. / И в **шуме** пущенной турбины / Мерещится, что мать – не мать, / Что ты – не ты, что дом – чужбина. (129)
1758. Что в том, что нет таких широт, / Которым на зиму замазкой / **Зажать** не вызвались бы **рот**? (131)
1759. И, окуная парк за старой / Беседкою в **заглохший** пруд, / Похож и он на тень гитары, / С которой, тешась, **струны рвут**. (132)
1760. В осанке твоей: «С кой стати?», / Любовь, а в **губах у тебя** / **Насмешливое**: / «Оставьте, / Вы хуже малых ребят». (133)
1761. И **песня** как пена, и наперерез, / Лазурь забирая, нырком, душегубкой / И мимо... И долго **безмолвствует** лес, / Следя с облаков за пронесшейся шляпкой. (134)
1762. За плетнем **перекликнулось эхо** с подпаском / И в лесу **различило удар** топора. (136)

1763. В ночь кончины от тифа сгорающий комик / **Слышит гул:** гомерический **хохот** райка. (136)
1764. Да будет так же жизнь свежа! / Заря, как **выстрел** в темноту. / **Бабах!** – И тухнет на лету / Пожар ружейного пыжа. (137)
1765. Где вечер пуст, как прерванный рассказ, / Оставленный звездой без продолженья / К недоумению тысяч **шумных** глаз, / Бездонных и лишенных выраженья. (143)
1766. Что за смысл в этом пойле? / Боже, кем это **мелются**, / **Языком ли**, душой ли, / Этот **плеск**, эти прелести? (144)
1767. Научи, **как ворочать** / **Языком**, чтоб растрогались (144)
1768. **Чирикали** птицы. Из школы на улицу, / На тумбы ложилось, хлынув волной, / **Немолчное пенье и щелканье** шпук, / Мелькали косички и **цокал** челнок. (147)
1769. Крупный **разговор**. Еще не запирали, / Вдруг как: моментально вон отсюда! / Сбитая прическа, туча препирательств, / И сплошной **поток Шопеновских этюдов**. (148)
1770. Кому ужонки **прошипел**? / Кому прощально машет розан? / Опять депешей **Шопен** / К **балладе** страждущей отозван. (149)
1771. Закрой глаза. В **наиглушайшем** о'ргане / На тридцать верст забывшихся пространств / **Стоят** в парах и **каплют храп и хорканье**, / **Смех, лепет, плач**, беспамятство и транс. (146)
1772. И **бормочет**: прерви до утра / Этих сохлых белил колебанье. / Грунт убит и червив до нутра, / **Эхо** чутко, как шар в кегельбане. (151)
1773. Тополь столы осыпает пикулями, / Шпанкой, шиповником – **тише, не гамьте!** – / **Шепчут и шепчут** пивца загогулины. (152)
1774. После в Москве мотоцикл **тараторил**, / **Громкий** до звезд, как второе пришествие. (152)
1775. Поэзия, я буду клясться / Тобой, и кончу, **прохрипев**: / Ты не осанка **сладкогласца**, / Ты лето с местом в третьем классе, / Ты пригород, а не **припев**. (153)
1776. Но им суждено было выцвести, / И на лете налет фиолетовый, / И у туч, **громогласных** до этого, / **Фистула** и надтреснутый **присвист**. (158)
1777. **Я слышу** мокрых кровель **говорок**, / Торцовых плит **заглохшие** эклоги. / Какой-то город, явный с первых строк, / Растет и **отдается** в каждом слоге. (162)
1778. **Гул отхлынул и сплыл, и заглох**. (164)
1779. К ногам прилипают наждак. / **Долбеж** понемногу **стихает**. (165)
1780. Бывалый **гул** былой мясницкой / **Вращаться** стал в моем кругу, / И, как вы на него не **цыцкай**, / Он пальцем вам и **ни гугу**. (167)
1781. **Слышен лепет** соли каплющей. / **Гул** колес едва показан. / **Тихо** взявши гавань за плечи, / Мы отходим за пакгаузы. (167)
1782. **Треск и хруст** скелетов раковых, / И **шипит**, горя, береста. (167)

1783. С моря еще по морошку / Ходит и ходит лесками, / **Грохнув** и борт огороша, / **Ширящееся плесканье**. (167)
1784. **Шурша неслышно**, как парча, / Льнут лайкою его початки, / Весь сумрак роши сообща / Их разбирает на перчатки (171)
1785. И тучи играют в горелки, / И **слышится** старшего **речь**, / Что надо сирени в тарелке / Путем отстояться и стечь. (172)
1786. И ночь, **гитарой брякнув** невзначай, / Молочной мглой стоит в иван-дамаре (173)
1787. Так запросто же! Дни рожденья есть. / **Скажи** мне, тень, что ты к нему желала б? / Так легче жить. А то почти не снести / Пережитого **слышащихся** жалоб. (174)
1788. Ломиться в двери пошлых аксиом, / Где лгут **слова** и красноречье храмлет?... / О! Весь Шекспир, быть может, только в том, / Что запросто **болтает** с тенью Гамлет. (174)
1789. **Слух пронесется** по верхам, / Что, сколько помнят, ты до шведа, / И холод въедет в арьергард, / Скача с передовых разведок. (176)
1790. Ударь **хлопушкой** округи. / Будь точно роща на юру, / **Ревущая** под ртищем вьюги. (177)
1791. По **барабанной перепонке** / Несущихся, как ты, стихов / Суди, имею ль я ребенка, / Равнина, от твоих пахов? (178)
1792. В часы, когда у доктора прием, / Салон **безмолвен**, как салоп на вате. / Мы колокольни в окнах застаем / В заботе об отнявшемся **набате**. / <...>На нем манишка и сюртук до пят, / **Закашлявшись** и, видимо, **ослышась**, / Он **отвечает** явно не попад: / «Не нервничать и избегать излишеств». / А после **в вопль**: «Я, право, утомлен! / Вы про свое, а я сиди и **слушай**? / А ежели вам имя легион? / Попробуйте гимнастику и души». (178)
1793. Как на разведке, **чуден звук** / **Любой. Ночами звуки редки**. / И дико **вскрикивает** крюк / На промелькнувшей вагонетке. (180)
1794. Прольется, **грянувши**, затрав / По недрам **гулко**, похоронно. (180)
1795. Москва в огнях играла, мерзла, / **Роился шум**, / А бриг **вздыхал**, и штевень ерзал, / И **ахал** трюм. (181)
1796. На этом **воюющем** заводе / **Сирен**, валов, / Огней и поршней полноводья / Не тратят **слов**. (181)
1797. Неужто ж он их тащит в омут? / В ту ночь, как **голос** их забот, / Он **слышен** из соседних комнат / До отдаленнейших слобод. (182)
1798. Когда: «Да что там?» **рявкнул голос**, / И что-то **отрубил** другой, / И **звук упал** в пустую полость, / И выси выгнулись дугой. (182)
1799. Когда в **тиши** речной таможни, / В морозной **тишине** земли / Сухой, опешившей, порожней / Лишь **слышалось, как сзади шли**. (182)
1800. Ро-та! – **взвилось** мечом Дамокла, / И **стекла уши обрели**: / **Рвануло, отдало и смолкло**, / И миг спустя **упало**: пли! (182)

1801. Но тучи черней, аппарат / **Ревет** в типографском безумьи, / И **тонут** копыта и **скрипы** кибиток / В сыпучем самуме бумажной стопы. (184)

1802. Рыжел навоз. **Чирикал** воробей. / Он стал искать той ветки, на которой / На части разрывался, вне себя / От счастья, этот **щебет**. (186)

1803. На станции дежурил крупный **храп**, / Как пласт, лежавший на листе железа. / На станции **ревели** мухи. Дождь / **Звенел** об зымзу, словно о подойник. / Из четырех громадных летних дней / Сложило сердце эту память правде. (186)

1804. На станции дежурил **храп**, и дождь / Ленился и **вздыхал** в листе. Мой ангел, / Ты будешь спать: мне обещала ночь! (186)

1805. В те дни на всех припала страсть / К рассказам, и зима ночами / Не уставала вшами прясть, / Как лошади прядут **ушами**. / То шевелились **тихой** тьмы / Засыпанные снегом **уши**, / И сказками металась мы / На мятных пряниках подушек. (187)

1806. Февраль нищал и стал неряшлив. / Бывало, **крякнет**, кровь откашляв, / И сплюнет, и пойдет тишком / **Шептать** теплушкам на **ушко** / Про то да се, про путь, про шпалы, / Про оттепель, про что попало; <...> / В ковшах оттаявших калаш / Припутанную к правде ложь / Глокает платяная вошь / И прясть **ушами** не устала. (187)

1807. И сон застигнутой врасплох / Земли похож был на родимчик, / На смерть, на **тишину** кладбищ, / На ту особенную **тишь**, / Что спит, окутав округ целый, / И, вздрагивая то и дело, / Припомнить силится: «Что, бишь, / Я только что **сказать** хотела?» (187)

1808. И по водопроводной сети / **Взбирался кверху** тот пустой, / Сосущий **клекот** лихолетья, / Тот, жженный на огне газеты, / Смерд лавра и китайских сой, / Что был нудней, чем рифмы эти, / И, стоя в воздухе верстой, / Как бы **бурчал**: «Что, бишь, постой, / Имел я нынче съесть в предмете?» (187)

1809. Невыносимо **тихий** тиф, / Колени наши охватив, / Мечтал и **слушал** с содроганьем / **Недвижно лившийся мотив** / Сыпучего самосверганья. (187)

1810. Он знал все выемки в **органе** / И пылью скучивался в швах / **Органых** меховых рубаш. / Его взыскательные **уши** / Еще **упрашивали** мглу, / И лед, и лужи на полу / **Безмолвствовать** как можно суше. (187)

1811. Мы были **музыкой** во льду. / Я **говорю** про всю среду, / С которой я имел в виду / Сойти со сцены, и сойду. (187)

1812. Мы были **музыкою** чашек / Ушедших кушать чай во тьму / **Глухих** лесов, косых замашек / И тайн, не лстящих никому. / **Трещал** мороз, и ведра висли. / Кружились галки, и ворот / Стыдился застуженный год. / Мы были **музыкою** мысли, / Наружно сохранявшей ход, / Но в стужу превращавшей в лед / Заслякоченный черный ход. (187)

1813. Все спало в ночь, как с **громким** порском / Под царский поезд до зари / По всей окраине поморской / По льду рассыпались псари. / **Бряцанье** шпор **ходило** горбясь,<...> (187)

1814. Тогда **раздался** гул оваций, / Как облегчение, как разряд / Ядра, не властного не рваться / В кольце поддержек и преград. / И он **заговорил**. Мы помним / И памятники павшим чтим. (187)
1815. Гонясь за **высказанным** вслед, / Он гнул свое, пиджак топыря / И пяля передки штиблет. / **Слова** могли быть о мазуте, / Но корпуса его изгиб / Дышал полетом голой сути, / Прорвавшей глупый слой лузги. (187)
1816. И эта голая **картавость** / **Отчитывалась** вслух во всем, / Что кровью былей начерталось: / Он был их **звуковым** лицом. / Когда он обращался к фактам, / То знал, что, полоща им рот / Его **голосовым** экстрактом, / Сквозь них история **орет**. <...> (187)
1817. Все **смолкло**, сразу впав в немилость, / Все стало **гулом**: сосны, мгла... / Все **громкой тишиной** дымилось, / Как **звон** во все колокола. (191)
1818. Уж замка тень росла из **крика** / Обретших слово, а в горах, / Как мамкой пуганый заика, / **Мычал** и таял Девдорах. (191)
1819. Еще ты здесь, и мне сказали, / Где ты сейчас и будешь в пять, / Я б мог застать тебя в курзале, / Чем даром **языком трепать**. (191)
1820. Но **тихо** с круч ползет подзол, / И **глух**, как каторжник на каре, / Недвижный Днепр, ночной подол. (192)
1821. **Ревет** фагот, **гудит** набат. / На даче спят под **шум** без плоти, / Под ровный **шум** на ровной ноте, / Под ветра яростный насад. (193)
1822. И это ли происки Мэри-арфистки, / Что рока **игрою** ей под руки лег / И **арфой шумит** ураган аравийский, / Бессмертья, быть может, последний залог. (194)
1823. Окно, пюпитр и, как овраги **эхом**, / Полны ковры всем **игранным**. В них есть / Невысказанность. (198)
1824. Зубровкой сумрак бы закапал, / Укропу к супу б накрошил, / Бокалы – **грохотом** вокабул, / Латынью ливня **оглушил**. (200)
1825. Зимой мы расширим жилплощадь, / Я комнату брата займу. // В ней **шум** уплотнителей **глуше**, / И **слушаться** будет жадней, / Как битыми днями баклуши / Бьют зимние тучи над ней. (205)
1826. Тогда, насквозь проколобродив / Штыками белых пирамид, / В шатрах каштановых напротив / Из окон **музыка гремит**. (208)
1827. **Гремит Шопен**, из окон грянув, / А снизу, под его эффект / Прямя подсвечники каштанов, / На звезды смотрит прошлый век. (208)
1828. Опять **трубить**, и гнать, и **звякать**, / И, мякоть в кровь поря, опять / Рождать **рыданье**, но **не плакать**, / Не умирать, не умирать? (208)
1829. Опять в сырую ночь в мальпосте / Проездом в гости из гостей / **Подслушать пенье** на погосте / Колес, и листьев, и костей? (208)
1830. Опять? И, посвятив соцветьям / **Рояля гулкий** ритуал, / Всем девятнадцатым столетьем / Упасть на старый тротуар. (208)

1831. И **марш** похоронный **роптал**, / И снег у ворот был раскидан, / И консерваторский портал / Гражданскою плыл панихидой. // Меж пальм и московских светил, / К которым ковровой дорожкой / Я **тихо** тебя подводил, / **Играла** огромная брошка. // **Орган** отливал серебром, / **Немой**, как в руках ювелира, / А издали **слышался гром**, / Катившийся из-за полмира. // Покоилась люстр **тишина**, / И в зареве их бездыханном / **Играл** не **орган**, а стена, / Украшенная **органом**. // Ворочая балки, как слон, / И освобождаясь от бревен, / Хорал выходил, как Самсон, / Из кладки, где был замурован. // Томившийся в ней поделом, / Но пущенный из заточенья, / Он **песнею** неся в пролом / О нашем с тобой обрученьи. // Как сборы на общий венок, / Плетни у заставы чернели. / Короткий морозный денек / Вечерней **звенел** ригурнелью. (214)

1832. Ты дома подымешь пюпитр, / И, только коснешься до клавиш, / Попытка тебя ослепит, / И ты ей все крылья расправишь. (214)

1833. Когда ручьи **поют романс** / О непролазной грязи, / И вечер явно не про нас / Таинственен и черномаз (217)

1834. И еще века. Другие. / Те, что после будут. Те, / В **уши** чьи, пока тугие, / **Шепчет** он в своей мечте. (221)

1835. Уступами террас / Из вьющихся глициний / Я мерил ваш рассказ / И **слушал, рот разиня**. (227)

1836. Чернее вечера, / **Заливистее** ливни, / И **песни** овчара / С ночами заунывной. (231)

1837. И возникающий в форточной раме / Дух сквозняка, задувающий пламя, / Свечка за свечкой / явственно **вслух**: / **Фук. Фук. Фук. Фук**. (241)

1838. Я выходил в такое время, / Когда на улице ни зги, / И рассыпал лесною тьмю / Свои **скрипучие шаги**. (243)

1839. Где я обрывки этих речей / **Слышал** уж как-то порой прошлогодней? / Ах, это сызнава, верно, сегодня / Вышел из рощи ночью ручей. (244)

1840. Это снегурка у края обрыва. / Это о ней из оврага со дна / **Льется без умолку** бред торопливый / Полубезумного **болтуна**. (244)

1841. Это зубами **стуча** от простуды, / Льется чрез край ледяная струя / В пруд и из пруда в другую посуду. / Речь половодья – бред бытия. (244)

1842. На захолустном полустанке / Обеденная **тишина**. / Безжизненно **поют** овсянки / В кустарнике у полотна. (245)

1843. По их распахнутым покоям / Загадки в **гласности** снуют. / У них часы с дремучим **боем**, / Им ветви четверти **поют**. (245)

1844. Деревья окружают блиндаж. / Войдут две женщины, робея, / И **спросят**, наш или не наш, / Ловя **ворчанье** из траншеи. (248)

1845. Вы ложились на дороге / И у взрытой колеи / **Спрашивали** о подмоге / И **не слышно** ль, где свои. (249)

1846. Мальчик маленький в кроватке, / Бури озверелый **рев**. / **Каркающих** стай девятки / Разлетаются с дерев. (250)

1847. По палате ходят люди. / **Слышно** хлопанье дверей. / **Глухо** ухают орудья / Заозерных батарей. (250)
1848. Сам же он напишет пьесу, / Вдохновенную войной, / Под **немолчный ропот** леса, / Лежа, думает больной. (250)
1849. Пока мечтами горделивыми / Он залетает в край бессонный, / Его протяжно, с перерывами / **Зовет** с дороги **рев** клаксона. (253)
1850. Все было **громко**, неожиданно, / И спор горяч и чувства пылки, / И все **замолкло**, все раскидано. / Супруги спят. Блестят бутылки. (253)
1851. Он спит, и зубы сжаты **в скрежете**. / Он **стонет**. У него диалог / С какой-то придорожной нежитью. / Его двойник смешон и жалок. (253)
1852. Не пользуйся своей лазейкою, / **Не пой** мне больше старых **песен**. / **Нытьем** меня своим пресытили, / Ужасное однообразье. (253)
1853. Когда, убитые потерей, / К нему сошлись мы на прощанье, / **Заговорила** артиллерия / В две тысячи своих **гортаней**. (254)
1854. Синело небо. **Было тихо**. / **Трещали** на лугу кузнечики. / Нагнувшись, низкою гречихой / К деревне двигались разведчики. (256)
1855. Земля **гудела**, как молебен / Об отвращеньи бомбы **воющей**. (259)
1856. И родина, как **голос** пуши, / Как **зов** в лесу и **грохот отзыва**, / Манила **музыкой зовущей** / И пахла почкою березовой. (259)
1857. И на пруду цвели кувшинки, / И **птиц безумствовали оргии**. (259)
1858. Вы помните еще ту сухость в горле, / Когда, **бряцая** голой силой зла, / Навстречу нам **горланили** и перли / И осень шагом испытаний шла? (260)
1859. Все нынешней весной особое. / Живее воробьев **шумиха**. / Я даже выразить не пробую, / Как на душе светло и **тихо**. // Иначе думается, пишется, / И **громкою** октавой в **хоре** / Земной могучий **голос слышится** / Освобожденных территорий. (261)
1860. Везде трава готова вылезти, / И улицы старинной Праги / **Молчат**, одна другой извилистей, / Но **заиграют**, как овраги. (261)
1861. **Гул затих**. Я вышел на подмостки. / Прислонясь к дверному косяку / Я ловлю в далеком **отголоске** / Что случится на моем веку. (262)
1862. Еще земля голым-гола, / И ей ночами не в чем / Раскачивать **колокола** / И **вторить** с воли **певчим**. (264)
1863. И **пенье** длится до зари, / И, **нарыдавшись** в досталь, / Доходят **тише** изнутри / На пустыри под фонари / Псалтырь или Апостол. // Но в полночь **смолкнут** тварь и плоть, / **Заслышав слух** весенний, / Что только-только распогодь, / Смерть можно будет побороть / Усиьем воскресенья. (264)
1864. То, что **тихо** тебе я **рассказываю**, / Так на спящие дали похоже. (265)
1865. Там вдали, по дремучим урочищам, / Этой ночью весеннею белой, / **Соловьи** славословьем **грохочущим** / **Оглашают** лесные пределы. // Ошалелое **щелканье** катится, / **Голос** маленькой птички ледащей / Пробуждает восторг и сумятицу / В глубине очарованной чащи. // В те места босоногою странницей /

Пробирается ночь вдоль забора, / И за ней с подоконника тянется / След **подслушанного разговора**. // В **отголосках** беседы **услышанной** / По садам, огороженным тесом, / Ветви яблоневые и вишневые / Одеваются цветом белесым. (265)

1866. Болтала лошадь селезенкой, / И **звону шлепавших** подков / Дорогой **вторила** вдогонку / Вода в воронках родников. (266)

1867. А на пожарище заката, / В далекой прочерни ветвей, / Как **гулкий колокол набата** / Неистовствовал **соловей**. (266)

1868. **Гром** отрывистый **слышится**, / Отдающийся резко, / И от ветра колышется / На окне занавеска. (267)

1869. Лист смородины груб и матерчат. / В доме **хохот** и стекла **звонят**, / В нем шинкуют, и квасят, и перчат, / И гвоздики кладут в маринад. (271)

1870. За хозяйскими дверьми / В войлочной обивке / **Стихли** с часу до семи / **Болтовни** обрывки. // А зарею, в самый сон, / Только спать и спать бы, / Вновь **запел аккордеон**, / Уходя со свадьбы. (272)

1871. Просыпался **шумный** двор. Деловое **эхо** / Вмешивалось в **разговор** / И **раскаты смеха**. (272)

1872. И в дыму багровом, / Застилавшем взор, / Отдаленным **зовом** / **Огласился** бор. (274)

1873. С **притихшими** его вершинами / Соседствовало небо важно, / И **голосами** петушиными / **Перекликалась** даль протяжно. (275)

1874. Был всеми осязаем физически / Спокойный **голос** чей-то рядом. / То прежний **голос** мой провидческий / **Звучал**, нетронутый распадом: <...> (275)

1875. В **ушах** с утра какой-то **шум**, / Он в памяти иль грезит? / И почему ему на ум / Все мысль о море лезет? (277)

1876. И наколовшись об шитье / С невынутой иглой, / Внезапно видит все ее / И **плачет втихомолку**. (277)

1877. И можно **слышать** в коридоре, / Что происходит на просторе, / О чем в случайном **разговоре** / С каплей **говорит** апрель. (282)

1878. Но надо жить без самозванства, / Так жить, что бы в конце концов / Привлечь к себе любовь пространства, / **Услышать** будущего **зов**. (288)

1879. По дому бродит привиденье. / Весь день **шаги** над головой. (294)

1880. Июль, домой сквозь окна вхожий, / Все **громко говорящий вслух**. (294)

1881. Во всем лесу один ручей / В овраге, полном **благозвучья**, / **Твердит** то **тише**, то **звончей** / Про этот небывалый случай. // **Звоня** на всю лесную падь / И **оглашая** лесосеку, / Он что-то хочет **рассказать** / Почти словами человека. (296)

1882. Как будто внутренность собора – / Простор земли, и чрез окно / Далекий **отголосок хора** / Мне **слышать** иногда дано. (299)

1883. Петух свой **окрик прогорланит**, / И вот он вновь надолго **смолк**, / Как будто он раздумьем занят, / Какой в **запевке** этой толк. // Но где-то в дальнем закоулке / **Прокукарекает** сосед. / Как часовой из караулки, / **Петух**

откликнется в ответ. // Он **отзовется** словно **эхо**, / И вот, за петухом петух / **Отметят глоткою**, как вехой, / Восток и запад, север, юг. // По петушиной **перекличке** / Расступится к опушке лес / И вновь увидит с непривычки / Поля и даль и синь небес. (301)

1884. **Стихли песни** и пьяный **галдеж**. / Завтра надо вставать спозаранок. (303)

1885. Где **звучит** в конце аллей / **Эхо** у крутого спуска / И зари вишневый клей / Застывает в виде сгустка. (304)

1886. Вернувшись внутрь, он **заиграл** / Не чью-нибудь чужую пьесу, / Но собственную мысль, **хорал**, / **Гуденье** мессы, **шелест** леса. (311)

1887. После **угомонившейся** вьюги / Наступает в округе покой. / Я **прислушиваюсь** на досуге / К **голосам** детворы за рекой. (316)

1888. Как птице, мне **ответит эхо**, / Мне целый мир дорогу даст. (319)

1889. Как музыкальную шкатулку, / Ее **подслушивает** лес, / Подхватывает **голос гулко** / И долго ждет, чтоб **звук** исчез. (319)

1890. Ночь до рассвета просижена. / Весь содрогаясь от **храпа**, / Дом, точно утлая хижина, / **Хлопает** дверцею шкапа. (324)

1891. Я **уст** безвестных **разговор**, / Как **слух**, подхвачен городами; / Ко мне, что к стертой анаграмме, / Подносит утро луч в упор. (329)

1892. Лишенных слов **стоглавый бор** / То **хор**, то одинокий некто... / Я **уст** безвестных **разговор**, / Я **столп** дремучих диалектов. (329)

1893. Припомню ль сон, я вижу эти стекла / С кровавым **плачем**, **плачем** сентября; / В **речах** гостей непроходимо **глохла** / Гостиная ненастьем пустыря. (330)

1894. Встав из **грохочущего** ромба / Передрассветных площадей, / **Напев** мой опечатан **пломбой** / **Неизбываемых** дождей. (333)

1895. Грусть моя, как пленная сербка, / Родной произносит свой толк. / **Напевному** слову так терпко / В устах, целовавших твой шелк. (335)

1896. И **вдох** мой – мехи у органа – / Лихой нагнетают **фальцет**; / Ты вышла из церкви так рано, / Твой чистый **хорал недопет!** (335)

1897. Они **услышат возглас**: «Встаньте / Четой зиждительных услуг!» (341)

1898. Этот **альт** только дек поднебесий, / Якорями **напетая** вервь, / Только утренних, струнных полесий / Колыханно-туманная верфь. (342)

1899. Разве нынче и полночи купол – / Не разросшийся **гомон в ушах?** (344)

1900. И о том, веселился иль **плакал** / И любим пешеход аль нелюб, / Мне **споет** океанский оракул / Перламутровой **полостью губ**. (344)

1901. Прибывают **немые** широты, / Убыл по миру пущенный **гул**, / Как отсроченный день эшафота, / Горизонт в глубину отшагнул. (345)

1902. Но что скажешь ты, **вдох понаслышке**, / На зачатый тобою прогон, / Когда, ширью грудного излишка / Нагнетаем, плывет небосклон? (345)

1903. Сперва плетень, над ним леса, / За всем **скрипучий** блок. / Рассветно строясь, **голоса** / Уходят в потолок. (346)

1904. Но будут **певчие молчать**, / Как станет **звать** дитя. / Сорвется **хоровая** рать, / Главою очертя. // О, разве сам я не таков, / Не внятно одинок? / И разве **хоры** городов / Не **певчими** у ног? (346)
1905. Чтобы с **затишьями** шоссейными / Огни **перекликались** в центре (347)
1906. Итак, лишь тебе, причудник, / Вошедший в афелий пассажем, / Зарю сочетавший с пургой, / Два **голоса** в **песне**, мы **скажем**: / «Нас двое: мы – Сердце и Спутник, / И надвое тот и другой». (348)
1907. И взмах лампиона: «вы узнаны, узники / Уюта!» – и по двери, мелом, крест-накрест / От номера к номеру. Стынувшей **музыкой** / **Визгливо**: «Вы узнаны, **скрипы** фиакра!» (353)
1908. Ты должна была б **слышать**, как **песню** в кости, / Охранительный **окрик**: «Постой, не торопись!» / Если б знала, как будет нам больно расти / Потом, втроем, в эту узкую высь! (356)
1909. Когда копилка наполовину пуста, / Как **красноречивы** ее уста! / Опилки подчас **звучат звончей** / Копилки и доверху полной грошей. (356)
1910. Как губы **шепчут**, как руки вяжут, / Как **вздых** невнятен, как кисти дряхлы, / И кто узнает, и кто расскажет, / Чем, в их минувшем, дело пахло? (357)
1911. Волнение дарит обмолвкой. / **Обмолвись словом**: река <...> (358)
1912. Все то же: свирепствует **свист** в подполье, / **Свистят** мокроусые крови в крови (358)
1913. И облака / Раздольем моего ночного мозга / Плынут, пока / С земли чужой их **не окликнет возглас**, / И волоса / Мои приподнимаются над тучей. (360)
1914. И в сердце, более прерывистом, чем «**Слушай**» / **Глухих** морей в **ушах** материка, / Врасплох застигнутая боле, чем удушьем, / Любовь и боле, чем любовная тоска! (362)
1915. О, **не смейся**, ты знаешь какую, / О, **не смейся**, ты знаешь к чему, / Я и старой лишиться рискую, / Если новой я **рта не зажму**. (362)
1916. **Шуршат** со смертельной фальшью. / В паденьи – **шепот** пшена, / А дальше – пруды, а дальше – / Змеею гниет **тишина**. (363)
1917. Сбегает краска с лица консьержа, / В слова посетителя вкрался пароль, / Лицо наклоняется. Гость еще сдержан, / Но очи очам **прохрипели**: «Открой!» (363)
1918. К заветным окнам припала челядь, / И сыплется рыхлая **тишь** с высоты. / То норы с ослепшими звездами делят / И полночь **неслышно** буравят мосты. (363)
1919. Роса затянула ознобом курганы, / За шторой внезапно **замолкли шаги**, / Когда в дремоносные сосны **органа** / Впился – весь отчаянье – **воплъ** пустельги. (363)
1920. В час, когда писатель – только вероять, / Бледная догадка бледного огня, / В **уши** душной ночи как **не прокричать** ей: / «Это час убийства! Где-то ждут меня!» (365)

1921. Ветер в степи, **фыркай, храпи**, / Наотмашь брызжи и **фыркай!** / Что тебе сплин, **ропот** крапив, / **Лепет** холстины по стирке. (371)
1922. Как добродушные соседи, / С детьми **беседуют** медведи, / И плиты **гулкие глушат** / Босые пятки медвежат. (378)
1923. Все **тишь!** Пока лишь чье-то сердце / Безлюдия не полоснет, / Пока **заплакавшие** дверцы / Не свергнут запустений гнет. (383)
1924. Что, если бог – сорвавшийся кистень, / А быть – изломанной души повязка, / А ты, любовь, распарывая день, / Ослабишь быть и **не услышишь хряска**. (386)
1925. И о том, как стоят купола / И **охрипло пропетые** кровли / С твоим кровом **певучим**. И мгла... (390)
1926. Над морем часто кто-то греб, / А он – в сто первый раз за сотым / Свой грустный **говорливый** гроб / Вновь **пересказывал** высотам. (394)
1927. О, этот **шелестящий** коленкор / Повешенных в парче своей орешин, / И как нездешний **шорох** этот смешан / С **молчаньем** ангела и **звоном** бус и шпор. (395)
1928. И как всегда, сошлись **нараспев** / **Картавящие** газом перекрестки, / Как раньше, тень бессонного подростка / Вдевает в стены колющий рельеф. (399)
1929. Он **слышал** жалобу бруска / О лезвие косы. / Он **слышал...** падала плюска... / И шли часы. / О нет, не шли они... Как кол / Колодезной бадьи, / Над севером слезливых сел, / Что в забытии, / Так время, радуясь как шест, / **Стонало** на ветру / И зыбью обмелевших звезд / Несло к утру. / Распутывали пастухи / Сырых свирелей **стон**, / И где-то клали петухи / Земной поклон. (404)
1930. И, пробудясь, обманутое **эхо**, / **Втори** своей пригрезившейся грусти, / Скорбь отклика разнузданнее смеха – / Она – венцом на каждом златоусте. (411)
1931. Я найден у истоков щек, / Я выброшен к истокам **смеха**. / Высоко надо мной висок / И свеч двоящееся **эхо**. // О, только б на песках меня / Не подобрал никто, не отнял / И только об отнятии дня / Под поцелуем **пела** отмель. // И я – как в Риме на ремне, / Увековеченный увечьем. / **Шуми** и ты же вечно мне, / О **плещущее** ты предплечье. (412)
1932. Я **чуял** над собственным бредом / **Всплеск** тайного многолепестья, / Мой венчик, незрим и неведом, / **Шумел** в запредельное вестью. (416)
1933. А его обводит кисть, / Шибкой сини птичий **причет**, / В поцелуях – **цвель** и **чисть** / Косит, носит, пишет, **кличет**. (425)
1934. Где ж начинаются пустые небеса, / Когда, куда ни глянь, – без передышки / В **шаги**, во взгляды, в сны и в **голоса** / Земле врываться, век **стуча** задвижкой! (426)
1935. Тоска стекло вышибает / И мокрою куницею выносятся / Туда, где плоскогорьем лунно-холмным / Леса ночные **стонут** / Враскачку, **ртов не разжимая**, / Изъеденные серною луной. (427)
1936. И так же, серой улыбаясь, / Луна дубам **зажала рты**. // Чтоб той улыбкою отсвечивая, / **Отмалчивались** стиснутые в тысяче / Про опрометчиво-запальчивую, / Про облачно-заносчивую ночь. (427)

1937. Кишмя-кишат **затишьями** маковки, / Их целый голубой поток, / Тоска всплывает плакальщицей чащ, / Надо всем водружает **воплъ**. (427)

1938. И часто рассказом - был **слушатель** холост, / **Рассказчик** женат; мелькающий **голос**, / Как шляпа бегущего молом, из глаз / Скрывался – сбивало – и в черные бреши / Летевших громад, гляделась помешанным / Осанна без края и пенилась, **пела** и жглась. (432)

1939. И молом такого-то моря (прибой / Впотьмах городил баррикаду повстанца) / Бежал этот **голос**, ужасный, как **бой** / **Часов** на далекой спасательной станции. (432)

1940. Был **слушатель** холост, был **голос** – была / Вся бытность разрыта, вся вечность – рассеянный, / Осклабься во все лицо, как скала, / И мокрый от слез, как маска бассейная, / Он думал: «Мой бог! / Где же был ране / Этот клубок / Нагнанных братом **рыданий**? / Разве и я / Горечи великолепей, / В чаши края / Сердцем впиваясь, не пил? / Как же без слез, / Как же без **ропота, молча** / Жжение снес / **Ропота**, слез я и желчи? / Или мой дух, как молитвенник, / Лютых **не слыша** ран, / К самому краю выдвинут / Черной доски лютеран. (432)

1941. Тучи, как цирка развалины, / Нагреты. Размощено / О гроты **оглохшее** дно. / И **чавкают** сыто скважины / Рубцами волны расквашенной. (432)

1942. Без **треска и шипу** / Сено плоится, / **Слова не молвя**. (432)

1943. Как спать, когда родится новый мир, / И дум твоих **безмолвие** бушует, / То **говорят** народы меж собой / И в голову твою, как в мяч, играют, / Как спать, когда **безмолвье** дум твоих / Бросает в трепет **тишь**, бурьян и звезды / И птицам не дает уснуть. Всю ночь / Стоит с зари бессонный **гомон** чащи. (434)

1944. Не задавай вопросов. Не могу / Собраться с мыслью. Сколько **было**? **Тише**. (434)

1945. Они **услышат**. **Тише**. Дай платок. (434)

1946. И теплая капель, буравя спозаранку / Песок у желобов, грачи и **звон** тепла / **Гремели** о тебе, о том, что, иностранка, / Ты по сердцу себе приют у нас нашла. (437)

1947. Казалось, ночь свята, как копоть в катакомбах, / В глубокой **тишине** последних дней поста. / Был **слышен** дерн и дром, но не был **слышен** Зомбарт. / И грудью всей дышал Социализм Христа. // Смеркалось тут... Меж тем, свинец к вагонным дверцам / (Сиял апрельский день) – вдали, в чужих краях / Навешивался вспех ганноверцем, ландверцем. / Дышал локомотив. День **пел**, пчелой роясь. // А здесь стояла **тишь**, как в сердце катакомбы. / Был **слышен бой** сердец. И в этой **тишине** / Почудилось: вдали курьерский неся, пломбы / Тряслись, и взвод курков мерещился стране. // Он. – «С Богом, – кинул, сев; и стал **горланить**: – К черту! – / Отчизну увидав, – черт с ней, чего глядеть! / Мы у себя, эй жги, здесь Русь, да будет стерта! (437)

1948. И пишут вам: «Среда. Кивач. / Встаю, разбуженная **гулом**, / Рассвет кидается кивать / И **хлопает** холстиной стула. // Как глаз усталых ни таращ, /

Террасу **оглушает гомон**, / Сырой картон кортомных чаш, / Как лапой, **грохотом** проломан. (444)

1949. Напрасно? За лиловый фольварк, / Под **слуховые** окна служб / Верст на сто в черное **безмолвье** / Уходит белой лентой **глушь**. (446)

1950. Внизу толпится гольтепа, / **Пыхтит** ноябрь в седой попоне. / При первой пробе **фортепян** / Все это я тебе напомним, // Едва допущенный Шопен / Опять не сдержит обещанья / И кончит бешенством взамен / Баллады самообладанья. (449)

1951. **Били** часы, и мокрицы / **Слушали**, стыли, ползли. (450)

1952. Утром, когда ты подперла / Голову мглою дворов, / Не подоконником, – **горлом** / **Чуял** я, сколько там дров. // Где мы заимствуем внешность? / Взгляд твой об этом **молчит**. В холодный ясный день, как **сосвистав** листву, / Ведет свою игру недобрый блеск графита, / Не **слышу** ног и я, и возраст свой **зову** / Дурной привычкой тли, в дурном кругу добытой. (450)

1953. **Трешит** зловещий змей. **Оглохший** полигон / Оседланных небес не кажется оседлей, / Плывет и он, плывет, торопит небосклон, / И дали с фонарем являются немедля. (451)

1954. Пусть взпуски с зябкостью запертых лава / Бежит, в рубежах **дребезжа**, синева / И, бредя исчезнувшим снегом, вдобавок / **Разносит** над грязью без связи **слова**. (452)

1955. Руки врозь, окна настезь и голову вон! / Перевесившись, **слушать** в волненьи, какую / Меру дней прокукует мне уличный **шум**, / Удаляясь, таясь, приближаясь, ликуя. // Словно в этом есть толк, словно это мой долг, / Ограждаясь от счастья за ярусом ярус, / Без опаски чтоб город когда-нибудь **смолк**, / **Слушать** нежность, и ярость, и юность, и старость. (453)

1956. Было поздно, и дом, обведенный сурьмой, / Был оваян дремой, и **молчала, отцокав**, / Мостовая, когда я вернулся домой, / Насидясь в поездной толкотне до отеков. (453)

1957. Когда смертельный **треск** сосны **скрипучей** / Всей рощей погребает пережной, / История, нерубленую пущей / Иных дерев встаешь ты предо мной. (456)

1958. Не радоваться нам, **кричать** бы на **крик**. (456)

1959. Жаркие папоротники. **Ни звука**. / Муха не сядет. И зверь не сягнет. / Птица не порхнет – палящее лето. / Лист **не шелохнет** – и пальмы стеной. (461)

1960. Ты дрался – я жил под **шумок**, / Ты бурно **взывал** из дежурной: / На помощь, и я не помог. (462)

1961. И **речь** моя рвется вперед / Не с тем, чтоб **греметь** в правнучатах, / А только торопит черед, / Чтоб не горевать в провожатах. (462)

1962. Толпой облеплены ограды, / **В ушах** печатный **шаг** с утра, / **Трещат** пропеллеры парада, / **Орут** упорно рупора. (465)

1963. Все **умолкает** на четвертый. / Никто **не открывает рта** / В окрестностях аэропорта / Усталость, отдых, **глухота**. (465)
 1964. Чем **громче** о тебе **галдеж**, / Тем **умолкай** надменной. (466)
 1965. Я любил искус бомбежек, / **Хриплый вой** сирен, / Ощетинившийся ежик / Улиц, крыш и стен. (470)

Тактильное восприятие

1966. **Прижимаюсь** щекою к воронке / Завитой, как улитка, зимы. (11)
 1967. Он **налипает** билетом к стене. (15)
 1968. Я **смок** до нитки от наитий, / И север с детства мой ночлег. (13)
 1969. Клейма резиновой фирмы / Сеткою подошв / **Липли** к икринкам фирна / Или влекли под дождь. (20)
 1970. Не **отсыхает** ли язык / У лип, **не липнут** листья к небу **ль** / В часы, как в лагере грозы / Полнеба топчется поодаль? (40)
 1971. Я вытянул руки, я встал на носки, / Рукав завернулся, ночь **терлась** о локоть. (42)
 1972. С платка текла распутица, / И к ливню **липла** плеть. (43)
 1973. Но люди в брелоках высоко брюзгливы / И вежливо **жалят**, как змеи в овсе. (52)
 1974. – Ночь в полдень, ливень, – гребень ей! / На щебне, **взмок** – возьми! (57)
 1975. «**Не трогать**, свежевыкрашен», – / Душа не береглась, / И память – в пятнах икр и щек, / И рук, и губ, и глаз. (60)
 1976. Мой друг, ты спросишь, кто велит, / Чтоб **жглась** юродивого речь? / В природе лип, в природе плит, / В природе лета было **жечь**. (62)
 1977. Лодка колотится в сонной груди, / Ивы нависли, **целуют** в ключицы, / В локти, в уключины – /, погоди, / Это ведь может со всяким случиться! (66)
 1978. Это ведь значит – **обнять** небосвод, / Руки **сплести** вокруг Геракла громадного, / Это ведь значит – века напролет / Ночи на щелканье славок проматывать! (66)
 1979. 67. **Руки** министра / **рты** и аорты **сжали** в пучок. (66)
 1980. К малине **липнут** комары. (75)
 1981. Туча **сохнет** и лепечет. (78)
 1982. Там ночь, шатаясь на корню, / **Целует** уголь поутру. (79)
 1983. Примолкла и **взмокла** безбрежная степь. (80)
 1984. **Мокнет** на днище ведра [полотенце]. (88)
 1985. Как усыпительно – жить! / Как **целоваться** – бессонно! (88)
 1986. Плачь, шепнуло. Гложет? / **Жжет?** (89)
 1987. Не ход часов, но звон цепов / С восхода до захода / **Вонзался** в воздух сном шипов, / Заворожив погоду. (91)

1988. **Мерзла** кисть сирени. В это / Время он, нарвав охапку / Молний, с поля ими трафил / Озарить управский дом. (92)
1989. Как жизнь, как жемчужную шутку Ватто, / Умеют **обнять** табакеркою, / И мстят ему, может быть, только за то, / Что там, где кривят и коверкают, / Где лжет и кадит, ухмыляясь, комфорт, / И трутнями **трутся и ползают**, / Он вашу сестру, как вакханку с амфор, / Подымет с земли и использует. (93)
1990. Казалось, не люблю, – молюсь / **И не целую**, – мимо / Не век, не час плывет моллюск, / Свеченьем счастья тмимый. (95)
1991. Это вечер из пыли лепился и, пышучи, / **Целовал** вас, задохшись в охре, пыльной. / Это тени вам **щупали** пульс. Это, вышедши / За плетень, вы полям подставляли лицо / Это ваши ресницы **слипались** от яркости. (97)
1992. Еще невыпавший туман / Густые **целовал** ресницы. (106)
1993. <...>Молочай, / Полынь и дрок за набалдашник / **Цеплялись**, затрудняя шаг (106)
1994. Море **тронул** ветерок с Марокко. (107)
1995. В степи **охладевал** закат, / И вслушивался в звон уздечек, / В акцент звонков и языка / Мечтательный, как ночь, кузнечик. (110)
1996. Из кухни, за сани, пылавший очаг / **Клал** на снег огромные руки стряпух. (114)
1997. <...> Зачем же бесцельно / **Целуешь**, как капли дождя, и как время, / Смеясь, убиваешь, за всех, перед всеми! (118)
1998. **Целовались** залиvistым лаем погони / И ласкались раскатами рога и треском / деревьев, / копыт и когтей. / – о, на волю! На волю – как те! (122)
1999. Мой стол не столь широк, чтоб грудью всею / **Налечь** на борт и локоть завести / За край тоски, за этот перешеек / Сквозь столько верст прорытого прости. (125)
2000. Крыльцо б **коснулось** сонной ветвью их. / Не хлопьями! Руками **крой!** – Достанет! / О, десять пальцев муки, с бороздой / Крещенских звезд, как знаков опоздания / В пургу на север шедших поездов! (125)
2001. Рояль дрожащий пену с губ **оближет**. / Тебя сорвет, подкосит этот бред. (126)
2002. Я горжусь этой мукой. **Рубцуй!** / По когтям узнаю тебя, львица. / – **Рубцуй!** / О, не вы, это я – пролетарий! / Это правда. Я пал. О, **секи!** (128)
2003. Слетимся, ворвемся и **тронем**, / Закружиться вихрем вороньим / И – мимо! Вы поздно поймете. (130)
2004. Что в том, что нет таких широт, / Которым на зиму замазкой / **Зажать** не вызвались бы рот? (131)
2005. **Иссушат**, убьют темперамент, / Гудевший, как ветвь жуком. (133)
2006. Луга мутило жаром лиловатым, / В лесу клубился кафедральный мрак. / Что оставалось в мире **целовать** им? / Он весь был их, как воск на пальцах **мяк**. (135)

2007. Еще снаружи ветерок, / Что ночью **жался** к нам, дрожа. / Зарей шел дождь, и он продрог. / Да будет так же жизнь свежа. (137)
2008. Он зайдет и к тебе и, развинчен, / Станет свечный натек **колупать**. (145)
2009. Как с севера дует! Как щупло / Нахохлилась стужа! О вихрь, / **Общупай** все глуби и дупла, / Найди мою песню в живых! (159)
2010. Здесь **прошелся** загадки таинственный ноготь. (160)
2011. А пока не разбудят, любимую **трогать** / Так, как мне, не дано никому. (160)
2012. Как я **трогал** тебя! Даже губ моих медью / **Трогал** так, как трагедией трогают зал. (160)
2013. Ты вправе, вывернув карман, / Сказать: ищите, **ройтесь, шарьте**. (163)
2014. Так играл пред землей молодою / Одаренный один режиссер, / Что носился как дух над водою / И ребро сокрушенное **тер**. (164)
2015. К ногам **прилипают** наждак. / Недолго приходится ждать. (165)
2016. За высоту ж этой звонкой разлуки, / О, пренебрегнутые мои, / Благодарю и **целую** вас, руки / Родины, робости, дружбы, семьи. (169)
2017. Но **отведи** / Кусты, и грузный полдень разом / Всей массой хряснет позади, / Обламываясь под алмазом. (171)
2018. Жаль, что на свете принято **скрести** / У входа в жизнь одни подошвы; жалко, / Что ветер смел с гражданства шелуху / И мы на перья **разодрали** крылья? (174)
2019. А завтра я, нырнув в росу, / Ногой **наткнулся** на шар гранаты / И повесть в комнату внесу, / Как в оружейную палату. (176)
2020. Даль **скользит** со словами: навряд и едва ль. (177)
2021. Когда, снуя на задних лапах, / Храпел и шерсть **ерошил** снег, / Я вместе с далью падал на пол / И с нею ввязывался в грех. (178)
2022. Он пепельницу **порет** папиросой. (178)
2023. Пусть нельзя сильнее **сжать** / (Горы. Говор. Иностранцы), / Но и в **жар** она свежа, / Будто только от колодца. (179)
2024. Слепая, вещая рука / Впотьмах **выщупывает** стенку, / Здорово дышат ли штрека, / И нет ли хриплого оттенка. (180)
2025. Огромный бриг, громадой торса / Задрал бока, / Всползая и сползая, **терся** / Об облака. (181)
2026. Москва в огнях играла, **мерзла**, / Роился шум, / А бриг вздыхал, и **штейвень ерзал**, / И ахал трюм. (181)
2027. Был день для них благоприятен, / И снег кругом горел и **мерз** / Артериями сонных пятен / И солнечным сплетеньем верст. (182)
2028. Казалось, в звезды, словно за чулок, / Мякина **забивается и колет**. (186)
2029. Где рельсы слепли и **чесались**, / Едва с пургой **соприкасались**. (187)
2030. Я помню, говорок его / **Пронзил** мне искрами загрибок, / Как шорох молнии шаровой. (187)
2031. **Сырели** комоды, и смену погоды / Древесная квакша вещала с сучка. (194)

2032. И опять **кольнут** донине / Неотпущенной виной. (204)
2033. И там, у Альп в дали германии, / Где так же **чокаются** скалы, / Но отклики еще туманнее, / Ты думаешь, ты оплошала? (210)
2034. Ты дома подымешь пюпитр, / И, только **коснешься** до клавиш, / Попытка тебя ослепит, / И ты ей все крылья расправишь (214)
2035. Вы **брались** рукой умелой / Не для лести и хвалы, / А с холодным знанием дела / За ружейные стволы. (249)
2036. И не только жажда мщенья, / Но спокойный **глаз** стрелка, / Как картонные мишени, / **Пробивал** врагу бока. (249)
2037. Солнце низкое садится. / Вот оно в затон впилося / И оттуда длинной спицей / **Протыкает** даль насквозь. (250)
2038. Все смотрят, как ракета, падая / **Ударится** о мостовую. (253.1)
2039. Прожекторы, как ножки циркуля, / Лучом **вонзались** в коновязи. (254)
2040. И **щупал** место под нашивками / На почерневшей гимнастерке. (254)
2041. И думал: глупость, **оцарапали**. (254)
2042. Солнце **греет** до седьмого пота, / И бушует, одурев, овраг. (263)
2043. Фонари, точно бабочки газовые, / Утро **тронуло** первую дрожью. (265)
2044. **Сними** ладонь с моей груди, / Мы провода под током. (267)
2045. Его **согревало** дыханье волхва. (279)
2046. Я, может, **обнимать** учусь / Креста четырехгранный брус / И, чувств лишаясь, к телу рвусь, / Тебя готова к погребенью. (284–285)
2047. **Шарю** и не нахожу сандалий. (284–285)
2048. И я испортился с тех пор, / Как времени **коснулась** порча, / И горе возвели в позор, / Мещан и оптимистов корча. (292)
2049. Дороги сковывает лед / Корою почернелою. / Хотя и **парит и печет**, / Еще недели целые. (293)
2050. Косьба разохотила Блока, / **Схватил** косовище барчук. / Ежа чуть не ранил с наскоку, / Косой **полоснул** двух гадюк. (308)
2051. **Окно обнимало квадратом** / Часть сада и неба клочок. (310)
2052. Струйки зажженного пламени / Губы **сжимают** сердечком. (324)
2053. Сердца и спутники, мы **коченеем**, / Мы близнецами одиночных камер. (338)
2054. Там: в сумерек сизом закале, / Где блекнет воздушная проседь, / **Хладеет** заброшенный вход. (348)
2055. И в мрак погружась, / Тускло **хладеют** и плещут подкладкой / Листья осин. (374)
2056. Небо гадливо **касалось** холма, / Осенью произносились проклятья (374)
2057. Заря ж и на полу стекло, / Как на столе пред этим, **лизет**. (429)
2058. Не убранный стоит / Забытый день, **и стынет** и не сходит / Единый, вечный, долгий, долгий день. (434)
2059. Со снегом в кулачке, чахотка / Рукой **хватается** за грудь. (448)
2060. Били часы, и мокрицы / Слушали, **стыли, ползли** (450)

2061. **Проведу** рукой по лицам, / Пьяный и слепой. (470)
2062. Полы подметены, на скатерти – ни крошки, / Как детский **поцелуй**,
спокойно дышит стих (12)
2063. Когда какой-то из новых воздушный / **Поцелуй** ей шлет, легко взмахнув
метелью. (17)
2064. Оттепелями из магазинов / Веяло ватным **теплом**. (20)
2065. И слышать сквозь темные спаи / **Ее поцелуев** – «На помощь!» / Мой голос
зовет, утопая. (24)
2066. Теперь перед ними всей жизни умолот. / Все помыслы степи и все слова, /
Какие **жара** в горах придумала, / Охалками падают в их постава (44)
2067. Нет сил никаких у вечерних стрижей / Сдержат голубую **прохладу** (34)
2068. Я – пар отстучавшего града, **прохладой** / В исходную высь воспаряющий.
(43)
2069. Вдруг дух **сырой прогорклости** / По платью пробежал. (56)
2070. Душистою веткой машучи, / Впивая впотьмах это благо, / Бежала на
чашечку с чашечки / Грозой одуренная **влага** (65)
2071. Грудь под **поцелуи**, как под рукомойник! (77)
2072. Лунный **жар** за елью – печью. (78)
2073. Неизвестно, на какой / Из страниц земного шара / Отпечатаны рекой / **Зной**
и тьяканье овчарок (84)
2074. Знаю только: в **сушь** и в гром, / Пред грозой, в июле, – знаю. (84)
2075. Где, шатаясь, подают / Руки, падают, поют. / **Из объятий**, и – опять, / Не
устанут повторять. (87)
2076. Возможно ль? Те вот ивы – / Их гонят с рельс шлагбаумами – / Бегут в
объятья дива, / Обращены на взбалмошность? (87)
2077. Такую ж на **щеку** ей! (89)
2078. И таянье Андов волеет в **поцелуй** <...>. (93)
2079. Чтоб мелкий лист ракии / С седых кариатид / Слетал на **сырость** плит /
Осенних госпиталей? (94)
2080. Пить с веток, бьющих по лицу, / Лазурь с отскоку полосую: / «Так это эхо?»
– И к концу / С дороги сбиться в **поцелуях**. (96)
2081. Терять язык, абонемент / На бурю слез в глазах валькирий, / И в **жар** всем
небом онемев, / Топить мачтовый лес в эфире. (96)
2082. И затылок с **рукою в руке у него**, / А другую назад заломила, где лег, / Где
застрял, где повис ее шлем теневой, / Разрывая кусты на себе, как синок. (101)
2083. Еще не бывших дней **жара** / Воображалась в мыслях кафру. (106)
2084. Вставал из мглы, которой климат / Не в силах дать, которой **зной** / Прогнать
не может никакой. (106)
2085. Стужа. Ночь в окне, как приличие, / Соблюдает **холод льда**. (113)
2086. <...> Стужа. Ночь в окне, как приличие, / Соблюдает **холод льда**. (113)

2087. Бескрылая кофта больного – фланель: / То каплю **тепла** ей, то лампу
придвинь. (114)
2088. Тоже блещет, как баллада, / Дивной **влагой**; тоже льет / Слезы; тоже мечет
взгляды / Мимо, словом, **тот же лед**. (139)
2089. **Прикосновение руки** – / И полвселенной – в изоляции, / И там плантации
пылятся / (149)
2090. И душно дышат табаки. (149)
2091. И тянется, как за походною флягой, / Военную карту грозы расстелив, /
К роялю, обычно **обильному влагой** / Огромного душного лета столиц. (150)
2092. **Поцелуй** был, как лето. Он медлил и медлил, / Лишь потом разражалась
гроза. (160)
2093. **Жара** покрыла лошадей. (166)
2094. С утра **жара**. (171)
2095. **Жары** нещадная резня / Сюда не сунется с опушки. (171)
2096. Слух пронесется по верхам, / Что, сколько помнят, ты до шведа, / И **холод**
въедет в арьергард, / Скача с передовых разведок. (176)
2097. В углах улыбки, **на щеке**, / На прядях – алая **прохлада**. (177)
2098. И ночь обступит. Этот **лед** / Ее тоски неописуем! / Так страшен, может
быть, отлет / Души с последним **поцелуем**. (180)
2099. Оно рвалось от ружей в козлах, / От войск и воинских затей / **В объятья**
любящих и взрослых / И пестовало их детей. (182)
2100. В квартире **прохлада** усадьбы. (205)
2101. **Объятье** в тысячу охватов, / Чем обеспечен твой успех? (210)
2102. Вода доходит **в холода** / По пояс небосклону. (217)
2103. Как поселенье на Гольфштреме, / Он создан весь земным **теплом**. [о
художнике] (218)
2104. Я люблю их, грешным делом, / Стаи хлопьев, **холод губ**. (219)
2105. Каким магнитом в этот **холод** / Нас тянет в город и **тепло!** (240)
2106. **За след руки** на мертвом личике / С кольцом на пальце безымянном /
Должны нам заплатить обидчики / Сторицею и чистоганом. (255)
2107. Где сгоревший на солнце орешник / Словно **жаром** костра опален. (271)
2108. Слишком многим руки для **объятья** / Ты раскинешь по концам креста. (271)
2109. Огни, мечи и впереди – Иуда / С предательским **лобзаньем на устах**. (271)
2110. Отчаянные **холода** / Задерживают таянье. (293)
2111. В ограде **мрак и холод** парка, / И дом невиданной красы. (298)
2112. Крепнет **холода** напор. (305)
2113. Зловещ горизонт и внезапен, / И в кровоподтеках заря, / Как **след**
незаживших **царапин** / И кровь на ногах косаря. (308)
2114. Нет счета небесным **порезам**, / Предвестникам бурь и невзгод, (308)
2115. В воде **и холоде** болот / Цветет подснежник. (318)

2116. И любящие, как во сне, / Друг к другу тянутся поспешней, / И на деревьях в
вышине / Потеют **от тепла** скворешни. (327)
2117. И полусонным стрелкам лень / Ворочаться на циферблате, / И дольше века
длится день / И не кончается **объятье**. (327)
2118. О, **певческая влага** трав, / Немотствующая неволя! (329)
2119. **От жара** струились стручья, / От стручьев струился **жар**. (367)
2120. Громадой рубцов напряжась, / **От жару** грязен и наг, / Был одинок, как
ужас, / Ее восклицательный знак. (367)
2121. **Прикосновенье** прутьев к морде / Ее гоняет, как на корде. (378)
2122. То он канючит подаянья, / Как подобает обезьяне, / То утруждает **кулачок** /
Почесываньем скул и щек. (378)
2123. Пусты **объятья** башенных / Раскинутых часов (397)
2124. Один с землею в пылкости **объятья**, / А где другого спетая невеста? (403)
2125. Коли он в падучей **поцелуя** / Сбил сорочку солнцевой скулой. (423)
2126. **В поцелуях** цвель и чисть – поцелуй не любовь / Косит, носит, пишет,
кличет. (425)
2127. Весна, ты **сырость** рудника в висках. (426)
2128. Как же без слез, / Как же без ропота, молча / **Жжение** снес / **Ропота**, слез я
и желчи? (429)
2129. Я ангела имя ночное врезал, / И в ландыша **жар погружались** глаза. (432)
2130. Как скряги **рука** / В волоса сундука, / В белокурые тысячи английских
гиней. (432)
2131. Клонит ко сну чельные капли полудня. / Спится **теплу**. (432)
2132. День был резкий, / Марбург, **жара**. (432)
2133. Не осмотрясь и времени не выбрав / И поглощенный полностью собой, /
Нечаянно, но с фырканьем всех фибров / Летит **в объятья** женщины прибор.
(447)
2134. Потянет **холодом** в окно, / Которое во двор обращено. (473)
2135. Зарделось солнце и взошло / И **теплотой** пошло по телу. (479)
2136. Но время шло и старилось. И **рыхлый**, / Как лед, трещал и таял кресел
шелк. (5)
2137. Рыдающей строфы **сырую** горечь пью (12)
2138. Под ясным небом не ищите / Меня в толпе **сухих** коллег. (13)
2139. Он на руку вывалится из расселины / **Мясистой** култышкою, мышцей
бесцельной. (16)
2140. С мартовской тучи летят паруса / Наоткось, **мокрыми** хлопьями в слякоть.
(19)
2141. Облачно. Щелкает лодочный блок. / Пристани бьют в **ледяные** ладоши. /
Гулко булыжник обрушивши, лошадь / Глухо въезжает на **мокрый** песок. (19)
2142. Поэзия! Греческой губкой в присосках / Будь ты, и меж зелени **клейкой** /
Тебя б положил я на **мокрую** доску / Зеленой садовой скамейки. (30)

2143. У сада / Полон рот **сырой** крапивы: Это запах гроз и кладов. / Устает кустарник охать (38)
2144. И пахнет **сырой** резедой горизонт. (52)
2145. **Мокрой** солью с облаков / И с удил / Боль, как пятна с башлыков, / Выводил. (58)
2146. Лужи на камне. Как полное слез / Горло – глубокие розы, в **жгучих**, / **Влажных** алмазах. **Мокрый** нахлест / Счастья – на них, на ресницах, на тучах. (67)
2147. Как утро, бодряще **мокра**, / звездой за забор переброшена. (68)
2148. И звезду донести до садка / На трепещущих **мокрых** ладонях. (71)
2149. О еще! Раздастся ль только хохот / Перламутром, Иматрой бацилл, / **Мокрым** гулом, тьмой стафилококков, / И блеснут при молниях резцы. (73)
2150. Всадить стрекало озорства, / Где кровь, как **мокрая** листва? (75)
2151. Может молния ударить, – / Вспыхнет **мокрою** кабинкой. (78)
2152. От него **мокра** подушка, / Он зарыл в нее рыдания. (78)
2153. В осиротелой и бессонной, / **Сырой**, всемирной широте. (81)
2154. Меж **мокрых** веток с ветром бледным / Шел спор. Я замер. Про меня! (81)
2155. Как рукава **сырых** рубах, / Мертвели ветки. (82)
2156. А днем в **сухой** спирее / Вопль полдня и пилы. (87)
2157. Как рвались из ворот мостовые, / Вылетая **по жарким** следам. (99)
2158. Город **черен**, жидок, топок (370)
2159. Дремала даль, рядясь неряшливо / Над **ледяной** окрошкой в иней, / И вскрикивала и покашливала / За пьяной мартовской ботвиньей. (100)
2160. И мартовская ночь и автор / Шли рядом, и обоих спорящих / **Холодная** рука ландшафта / Вела домой, вела со сборища. (100)
2161. Движение помнишь? Помнишь время? Лавочниц? / Палатки? Давку? За разменом денег / **Холодных**, звонких, помнишь, помнишь давешних / Колоколов предпраздничных гуденье? (117)
2162. Воспрети, помешательство, мне, – о приди, посягни! / Помешай мне шуметь о тебе! Не стыдись, мы одни. / О, туши ж, о, туши! **Горячее!** (121)
2163. Мой друг, мой нежный, о, точь-в-точь как ночью, / в перелете с Бергена на полюс, / Валящим снегом с ног гагар сносимый **жаркий** пух. (124)
2164. И мшистые солнца ложатся с опушки / То решкой на **плотное** тленье пня, / То мутно-зеленым орлом на лягушку. (134)
2165. И день вставал, оплеснясь, / В помойной **жаркой** яме, / В кругах пожарных лестниц, / Ушибленный дровами. (139)
2166. Гул ворвался, как шомпол. / О **холодный**, сначала бы! (144)
2167. В осколках **тонких ледяных** пластинок, / По пустырям и на ковре в гостиной. (157)
2168. Цветники, как **холодные** кафели. (158)

2169. Разбитую клячу ведут на махан, / И ноздри с коротким дыханьем /
Заслушались **мокрой** ромашки и мха, / А то и конины в духане. (159)
2170. Я слышу **мокрых** кровель говорок, / Торцовых плит заглохшие эклоги.
(162)
2171. Мне все равно, чем **сыр** туман. / Любая была как утро в марте. (163)
2172. Деревья в **мягких** армяках / Стоят в грунту из гумигута. (163)
2173. Роса бежит, тряся, как еж, / **Сухой** копной у переносья. (163)
2174. **Сырой** овраг **сухим** дождем / Росистых ландышей унизан. (170)
2175. Когда, цепляясь за края / Камнями выложенной арки, / Они волнуются,
снуя, / Как знаки заклинанья, **жарки**. (180)
2176. Когда в тиши речной таможни, / В **морозной тишине** земли / **Сухой**,
опешившей, порожней (182)
2177. И осень подходит с обычной рутиной / Крутящихся листьев и **мокрых**
куртин. (184)
2178. Для галок и красногвардейцев, / Под черной кожей **мокрый** хром. (185)
2179. Из-под ладоней **мокрых** облаков, / Из-под теней, из-под **сырых** фасадов, /
Мотаясь, вырывалась в фонарях / Захватанная мартом мостовая. (186)
2180. Как поздно отпираются кафе, / И как свежа печать **сырой** газеты! (186)
2181. Хотя осенний свод, как нынче, / Был облачен, и лес далек, / А вечер **холоден**
и дымчат <...>. (187)
2182. Его взыскательные уши / Еще упрашивали мглу, / И лед, и лужи на полу /
Безмолвствовать как можно **суше**. (187)
2183. Но я видал девятый съезд / Советов. В сумерки **сырые** <...>. (187)
2184. Туманный, не в своей тарелке, / Он правильно, как автомат, / Вздыхал, как
залпы перестрелки, / Злорадство **ледяных** громад. (191)
2185. Лишь был на лицах **влажный** сдвиг, / Как в складках порванного бредня.
(195)
2186. Только белых **мокрых** комьев / Быстрый промельк маховой. (206)
2187. Опять в **сырую** ночь в мальпосте / Проездом в гости из гостей / Подслушать
пенье на погосте / Колес, и листьев, и костей? (208)
2188. Точно там, откупаясь данью, / Длился век, когда жизнь замерла / И **горячие**
серные бани / Из-за гор воевал Тамерлан. (209)
2189. Как август, **жаркие** века / Стопили их наплывы. (217)
2190. **Сырую** прелесть мира. (223)
2191. **Холодной** ночью лунной. (231)
2192. Дождливые закаты, / **Сырые** вечера. (237)
2193. **Сухая**, тихая погода. (238)
2194. Надмирно высились созвездья / В **холодной** яме января. (243)
2195. В **горячей** духоте вагона. (243)
2196. Это зубами стуча от простуды, / Льется чрез край **ледяная** струя / В пруд и
из пруда в другую посуду. / Речь половодья – бред бытия. (244)

2197. Бескрайный, **жаркий**, как желанье, / Прямой проселочный простор. / Лиловый лес на заднем плане, / Седого облака вихор. (245)
2198. Вот долгий слог, а вот короткий. / Вот **жаркий**, **вот холодный** душ. (245)
2199. Как паутиною опутана / Вся проволокою **колючей**. (254)
2200. А на улице **жаркая** / Ночь сулит непогоду. (268)
2201. Лист смородины **груб и матерчат**. (271)
2202. Оно покрыло жаркой охрою / Соседний лес, дома поселка, / Мою постель, подушку **мокрую** / И край стены за книжной полкой. (275)
2203. <...> Над яслями **теплая** дымка плыла. (276)
2204. Снег на ресницах **влажен**, / В твоих глазах тоска, / И весь твой облик сложен / Из одного куска. (278)
2205. **Колючий** кустарник на круче был выжжен. (281)
2206. Был воздух **горяч** и камыш неподвижен. (281)
2207. **Холодным** утром солнце в дымке / Стоит столбом огня в дыму. (302)
2208. Впрочем, что им, бесстыжим, / Жалость, совесть и страх / Пред живым чернокнижьем / В их **горячих** руках? (317)
2209. Дороги превратились в кашу. / Я пробираюсь в стороне. / Я с глиной лед, как тесто квашу, / Плетусь по **жидкой** размазне. (319)
2210. С **жарким**, припавшим к панели челом! (343)
2211. Какая **горячая** кровь у **сумерек**, / Когда на лампе колпак светло-синий. / Мне весело, ласка, понятие о юморе / Есть, верь, и у висельников на осине; // Какая **горячая**, если растерянно, / Из дома Коровина на ветер вышел, / Запросишь у стужи высокой материи, / Что кровью **горячей** сумерек пышет, // Когда абажур светло-синий над лампою, / И ртутью туман с тротуарами налит, / Как резервуар с колпаком светло-синим... / Какая **горячая** кровь у сумерек! (354)
2212. Все то же: свирепствует свист в подполье, / Свистят **мокроусые** крови в крови. (358)
2213. Город черен, **жидок**, топок (370)
2214. Это мои, это мои, / Это мои непогоды / Пни и ручьи, блеск колеи, / **Мокрые** стекла и броды. (371)
2215. Здесь, в переливах **жаркой** сажи. (378)
2216. Распутывали пастухи / **Сырых** свирелей стон (404)
2217. Но, курчавой крушася карелой, / По бересте дворцовой раздран / Обольется и кремль обгорелый / **Теплой** смирной стоячих румян. (424)
2218. Тоска стекло вышибает / **И мокрую** куницу выносятся / Туда, где плоскогорьем лунно-холмным / Леса ночные стонут. (427)
2219. И **мокрый** от слез, как маска бассейная, / Он думал: «Мой бог! <...>». (432)
2220. Волны, как ветви. **Жаркая** осень. / Шелест налившихся слив. / Олово с солью! (432)

2221. То полевою / Мышью потянет, то ветер / из винокурни ударит / **Жаркой** изжогой, / То мостовая / Плоско запреет конюшней, / Краской, овсом и мочою. (432)
2222. О крыши! Отварного ветра отведав, / Кыш в траву и марш, тротуар **горяча!** (452)
2223. Волнуйся сам, но не волнуй, будь **сух!** (455)
2224. Такой не наплетешь про арлекинов. / На то поэт, чтоб сделать ей **теплей.** (458)
2225. Снег тек с расстегнутых енотов, / **С подмокших, слипшихся** лисиц (18)
2226. Ноябрьских туч; что, **приложив** / К устам свой палец, полужив / Стоит знакомый небосклон, / И тем, что за ночь вырос он. (18)
2227. И улицы обыкновенно / Невинны были, как мольба, / Как святость – **неприкосновенны.** (18)
2228. Туман продирается, / **Отодранный** ногтем. (19)
2229. Петр машет им шляпою, И плещет, как прапор, / Пурги **расцарапанный, / Надорванный** рапорт. (19)
2230. Гремя опрокидывались нечаянно **задетые** / Громады и бронзы массивов каких-то. (27)
2231. Земля, земля волнуется, / И катятся, как волны, / Чернеющие улицы, – / **Им,** ветреницам, **холодно.** (31)
2232. По ним плывут, как спички, / Сгорая и захлебываясь, / Сады и электрички / **Им,** ветреницам, **холодно.** (31)
2233. И **жарко** белым облакам / Грудиться, строясь в батальоны (40)
2234. Хмелел, как крыло, **обожженное** дробью, / И бухался в воздух, и падал в ознобе, / И располагался росой на полях. (46)
2235. «Шагни, и еще раз», – твердил мне инстинкт, / И вел меня мудро, как старый схоластик, / Чрез девственный, непроходимый тростник / **Нагретых** деревьев, сирени и страсти. (48)
2236. Когда я упал пред тобой, **охватив** / Туман этот, лед этот, эту поверхность. (48)
2237. Качались, ляская и **глядясь** (51)
2238. **Намокшая** воробышком / Сиреневая ветвь! (56)
2239. Цела, не дробится, – их две еще / **Целующихся** и пьющих. (65)
2240. Чтобы, комкая корку рукой, мандарина / **Холодящие** дольки глотать, торопясь / В опоясанный люстрой, позади, за гардиной, / Зал, испариной вальса запахший опять. (76)
2241. Год сгорел на керосине / Залетевшей в лампу мошкой. / Вон зарею серо-синей / Встал он сонный, встал **намокший.** (78)
2242. Пылал и пугался **намокший** муслин, / Льнул, жался и жаждал финала? (80)

2243. Но высь за говором под стяг / Идущих туч / Не слышала мольбы / В запорошенной тишине, / **Намокшей**, как шинель, / Как пыльный отзвук молотбы, – / Как громкий спор в кустах. (82)
2244. Думал, – Трои б век ей, / Горьких губ изгиб **целуя**: / Были дивны веки / Царственные, гипсовые. (89)
2245. Спи, царица Спарты, / Рано еще, **сыро** еще. (89)
2246. В шестом часу, куском ландшафта / С внезапно **подсыревшей** лестницы, / Как рухнет в воду, да как треснется / Усталое: «итак, до завтра!» (100)
2247. И, когда изумленной рукой **проводя** / По глазам, Маргарита влеклась к серебру, / То казалось, под каской ветвей и дождя / Повалилась без сил амазонка в бору. (101)
2248. Считая ехавших, как вехи, / Едва **прикладываясь** к шляпе, / Он шел, откидываясь в смехе, / Шагал, приятеля **облапя**. (102)
2249. Сонет, / Написанный ночью с огнем, без помарок, / За дальним столом, где подкисший ранет / Ныряет, **обнявшись** с клешнею омара. (103)
2250. Истлела тряпок пестрота, / И, **захладев**, как медь безмена, / Завел глаза, чтоб стрекотать, / И засинел, уже безмерный. (109)
2251. Как **схваченный** за обшлага / Хохочущею вьюгой нарочный, / Ловящий кисти башлыка, / Здоровающеся в наручных. (115)
2252. О место свиданья малины с грозой, / Где, в тучи рогами лишайника **тычась**, / Горят, одуряя наш мозг молодой, / Лиловые топи угасших язычеств! (134)
2253. И шальной, шевелюру **ероша**, / В замешательстве смысл темня. (145)
2254. И стало видать так далеко, так трудно / Дышать, и так **больно** глядеть, и такой / Покой разлился, и настолько безлюдный, / Насколько беспамятно звонкий покой! (156)
2255. Сейчас ты выпорхнешь, инфанта, / И, сев на телеграфный столб, / Расправишь водяные банты / Над топотом **промокших** толп. (167)
2256. Слышен лепет соли каплющей. / Гул колес едва показан. / **Тихо взявши гавань за плечи**, / Мы отходим за пакгаузы. (168)
2257. Ты горишь, как лиман, / **Обжигая** пространства, как пересыпь. (177)
2258. И пять бульваров мечутся в кольце, / **Зализывая** рельсы за прицепом. (178)
2259. Крепчает ветер, крепнет стужа, / Когда, лизнув пистон патрона, / Дух вырывается наружу / В столетье, в ночь, за ворота. (182)
2260. Невыспавшееся событие, / Как провод, в воздухе вися, / **Обледенелой** красной нитью / Опутывало всех и вся. (182)
2261. В **пригретом** солнцем синем картузе. (186)
2262. Невыносимо тихий тиф, / **Колени наши охватив**, / Мечтал и слушал с **содроганьем** / Недвижно лившийся мотив / Сыпучего самосверганья. (187)
2263. **Обнявший**, как поэт в работе, / Что в жизни порознь видно двум, / Одним концом – ночное Потти, / Другим – светающий Батум. (191)
2264. Октябрь, а солнце, что твой август, / И снег, **ожегший** первый холм. (191)

2265. Под ним угар араукарий, / Но глух, как будто что обрел, / Обрывы донизу **обшаря**, / Недвижный Днепр, ночной подол. (192)
2266. Ты спал, **прижав** к подушке щеку, / Спал со всех ног, со всех лодыг / **Врезаясь** вновь и вновь с наскоку / В разряд преданий молодых. (195)
2267. И вот я вникаю **на ощупь** / В доподлинной повести тьму. (205)
2268. А век спустя, в самозащите / **Задев** за белые цветы, / Разбить о плиты общежитий / Плиту крылатой правоты. (208)
2269. Прощальных слез не **осуша** / И плавав вечер целый, / Уходит с запада душа, / Ей нечего там делать. (217)
2270. Она [ночь] отмоев верхний слой / С **похолодевших** стенок / И даст какой-нибудь одной / Из здешних уроженок. (235)
2271. Зима, на кухне пенье Петьки, / Метели, **вымерзшая** клеть / Нам могут хуже горькой редьки / В конце концов осточертеть. (240)
2272. От боли каждый, как **ужаленный**, / За ними устремился в гнев / Через горящие развалины / И падающие деревья. (255)
2273. Гул затих, я вышел на подмостки, / **Прислонясь** к дверному косяку, / Я ловлю в далеком отголоске, / Что случится на моем веку. (262)
2274. Под раkitой, обвитой плющом, / От ненастья мы ищем защиты. / Наши плечи **покрыты** плащом, / Вкруг тебя мои руки **обвиты**. (270)
2275. Я вспомнил, по какому поводу / Слегка **увлажнена** подушка. (274)
2276. И, **наколовшись** об шитье / С невынутой иглой, / Внезапно видит всю ее / И плачет втихомолку. (277)
2277. Стояла зима. / Дул ветер из степи. / И **холодно было** младенцу в вертепе / На склоне холма. (279)
2278. От шарканья по снегу **сделалось жарко**. (279)
2279. И волоска тогда на мне **не тронув**, / Враги рассеялись бы без следа. (283)
2280. Был **осязателен** без фраз, / Вещественен, **телесен**, весок / Уклад подвалов без прикрас / И чердаков без занавесок. (292)
2281. Ног у порога **не обтерши**, / Вбегает в вихре сквозняка. (293)
2282. **Задевши** за ее хребет, / Болтается на ветке желудь. (296)
2283. Я принял снотворного дозу / И плачу, платок **теребя**. (310)
2284. Жилец шестого этажа / На землю посмотрел с балкона, / Как бы ее в руках **держа** / И ею властвуя законно. (311)
2285. **На ощупь**, как пропойца, / Проходит тень во двор. (313)
2286. Среди **размокшего** суглинка, / Где обнажился голый грунт. (319)
2287. И **коченеющий** близнец граничит / С твоею мукой, стерегущий кастор. (338)
2288. **Стынущей** музыкой / Визгливо (353)
2289. Рычанье катится по парку, / И небу делается **жарко** (378)
2290. Налетела тень. Затрепыхалась в тяге / Сального огарка. И метнулась вон / С побелевших губ и от листа бумаги / В меловый распах **сыреющих окон**. (365)

2291. Тучи, как цирка развалины, / **Нагреты.** (429)
2292. И низко, жар-птицей, пожар в погреба / Бросая, летела судьба, / Струей **раскаленного** никеля / Слепящий кофе стекал. (432)
2293. А в зарослях парковых глаз хоть выколи, / Но парк бокал озарял / Луной, **леденевшей в** бокале, / И клумбы в шарах умолкали. (432)
2294. Было **жарко**, словно в домне, / И с утра – туман. (470)
2295. Я рос, и вот уж **жар предплечий** / Студит **объятие** орла. (6)
2296. О, как он велик был! **Как сеткой конвульсий** / **Покрылись железные щеки,** / Когда на петровы глаза навернулись, / Слезя их, заливы в осоке! (19)
2297. И **жидкий**, и в снега дорог, / Как уголь **в пальцы** кузнеца, / С шипеньем **впившийся** поток / Зари без края и конца. (29)
2298. Что почек, что **клейких** заплывших огарков / **Налеплено** к веткам! Затеplen / Апрель. (30)
2299. И блестят, блестят, как **губы,** / **Не утертые рукою,** / Лозы ив, и листья дуба, / И **следы** у водопоя. (38)
2300. Рассвет **холодною** ехидной / **Вползает** в ямы, / И в джунглях **сырость** панихиды / И фимиама. (51)
2301. Из **рук** не выпускал защелки. / Ты вырывалась. / И **чуб** касался **чудной челки,** / И **губы - фиалок.** (59)
2302. Разметав отвороты рубашки, / **Волосато**, как торс у Бетховена, / **Накрывает ладонью,** как шашки, / Сон, и совесть, и ночь, и любовь оно. (74)
2303. И песни колотой куски, / **Жар наспанной щеки и лоб** / **В стекло горячее, как лед,** / **На подзеркальник льет.** (82)
2304. Под Киевом – пески / И выплеснутый чай, / **Присохший к жарким лбам,** / Пылающим по классам. (87)
2305. Пыхтенье, сажу, **жар** / Не соснам **разжижать.** (87)
2306. Чтоб полдень **осязал** / Сквозь сон: в обед трясутся / По зову квизисан / Столы в пустых присутствиях, / И на лоб по **жаре** / **Сочились** сквозь малинник. (87)
2307. То ветер смех люцерны вдоль высот, / **Как поцелуй** воздушный, пронесет, / То, княженикой с топи угощен, / Ползет и **губы пачкает хвощом** / И **треплет ручку веткой по щеке,** / То киснет и хмелеет в тростнике. (90)
2308. Рвется с петель дверь, **целовав** / **Лед ее локтей.** (98)
2309. Разрывая кусты на себе, как силок, / Маргаритиных **стиснутых губ** лиловей, / **Горячей,** чем глазной Маргаритин белок, / Бился, щелкал, царил и сиял соловей. (101)
2310. И тесные улицы; стены, как хмель, / **Копящие сырость** в разросшихся бревнах, / Угрюмых, как копоть, и бражных, как эль, / Как Лондон, **холодных,** как поступь, неровных. (103)
2311. Песок кругом заляпан / **Сырыми поцелуями** медуз. (104)

2312. Облако. Звезды. И сбоку – / Шлях и – Алеко. Глубок / Месяц Земфирина
ока: / **Жаркий бездонный белок.** / Печет, / Лунно; а **кровь холодеет.** (108)
2313. **Губы, губы! Он стиснул их до крови,** / **Он трясется, лицо обхватив.** /
Вихрь догадок родит в биографе / Этот мертвый, как мел, мотив. (113)
2314. Заплети этот ливень, как волны, **холодных локтей** / И как лилий, **атласных**
и властных бессильем / **ладоней!** (122)
2315. Что **вдавленных сухих костяшек,** / Помешанных клавиатур, / Бродячих,
черных и грустящих, / Готовя месть за клевету! (127)
2316. Выйдешь и **мурашки** разбегаются, и **ежится** / **Кожица**, бывало, сумки,
дети, / Улица в бесшумные складки ложится / Серой рыболовной сети. (138)
2317. Наверно, бурю безрассудств его / Сдадут деревья в **руки из рук,** / Моя ж
рука давно отсутствует: / Под ней жилой кирпичный призрак. / Я не бывал на тех
урочищах, / **Она** ж ведет себя, как прадед, / И знаменьем сложась пророчащим /
Тот дом по **голой кровле гладит.** (154)
2318. В прозрачность заплаканных дней целиком / **Губами и глаз** полыханьем /
Впиваешься, как в помутнелый флакон / С невыдохшимися духами. (159)
2319. И, протискавшись в мир из-за дисков / Наобум размещенных светил, / **За**
дрожащую руку артистку / На дебют роковой **выводил.** (164)
2320. Листвой оглушенною свист замутив, / **Скользит,** задевая **парами** за ивы, /
Захлебывающийся локомотив. / Читайте места. Пора. Пора. (177)
2321. Представьте дом, где пятен лишена / И только шагом схожая с гепардом, / В
одной из крайних комнат тишина, / **Облапив** шар, **ложится** под бильярдом. (178)
2322. Это шеломит до слез, / **Обдает холодной смутой,** / Веет, ударяет в нос, /
Снится, чудится кому-то. (179)
2323. Пусть нельзя сильнее **сжать** / (Горы. Говор. Инородцы), / Но и в **жар** она
свежа, / Будто только от колодца. (179)
2324. Как право дуть из всех отверстий, / **Сквозь все колоть,** / Как ночь, сидел
костюм из **шерсти** / Мешком, **не вплоть.** (181)
2325. Рвало и множилось и молкло, / И камни их и впрямь рвало / **Горячими**
комками свеклы / **Хлестало холодом стекло.** (182)
2326. **И тонут копыта и скрипы кибиток** / **В сыпучем самуме бумажной**
стопы. (184)
2327. **Густая слякоть клейковиной** / Полощет улиц колею: / К виновному
прилип невинный, / **И день, и дождь, и даль в клею.** (185)
2328. Зачем же так печально опаданье / Безумных знаний этих? Что за грусть /
Роняет поцелуй, словно август, / **Которого ничем не оторвать** / **От**
лиственницы? Жаркими губами / **Пристал он к ней,** она и он в слезах, / **Он**
совершенно мокр, мокры и иглы... (186)
2329. Кавказ был весь как на ладони / И весь как смятая постель, / И **лед голов**
синел бездонней / **Тепла нагретых пропастей.** (191)

2330. В конце, пред отъездом, ступая по кипе / Листвы облетелой **в жару бредовом**, / Я с неба, как с губ, перетянутых сыпью, / Налет недомолвок сорвал рукавом. (194)
2331. О **ссадины** вокруг женских шей / От вешавшихся фетишей! / Всю жизнь я сдерживаю крик / О видимости их вериг, / Но их одолевает ложь / Чужих **похолодевших лож**. (213)
2332. Твой обморок мира не внес / В качанье венков в одноколке, / И пар **обмороженных слез** / **Пронзил нашатырной иголкой**. (214)
2333. Все так же будут **бить** песок **размякший** / И на иллюминированный карниз / Подтаскивать кумач и тес. (215)
2334. От его [снега] **сырой** щекотки / Разбирал не к месту смех. (219)
2335. Перила галерей / **Прохватывало как бы** / **Морозом** алтарей, / Пылавших за Арагвой. (229)
2336. **Объятья протянув** / Из выюги многогодней, / **Стучался** в вечность тuff / **Руками** преисподней. (229)
2337. Чуть **зной коснется губ**, / Ты [роза] вся уже в эфире. (234)
2338. Роняешь всю копну / **Обмякшего атласа**. (234)
2339. Перегорают целина / И **парит** спозаранку, / И вся земля **раскалена**, / Как **жаркая** лежанка. (235)
2340. Я за работой земляной / С себя рубашку скину, / И **в спину мне ударит** **зной** / И **обожжет**, как глину. (235)
2341. **В холодных объяттях** распутицы / Сойдутся к огню жизнелюбы. (250)
2342. Да, боги, боги, **слякоть клейкая**, / Да, либо боги, либо плесень. (253)
2343. Как будто бы железом, / **Обмокнутым** в сурьму, / Тебя вели нарезом / По сердцу моему. (278)
2344. Для этого весною ранней / Со мною сходятся друзья, / И наши вечера прощанья, / (281)
2345. Пирушки наши завещанья, / Чтоб тайная струя страданья / **Согрела холод бытия**. (281)
2346. И тотчас вырвалась из **рук** / И выскользнула из **объятья**, / Сама смятенье и испуг / И сердца мужеского сжатье. (290)
2347. **Идешь по инею дорожки**, / **Как по настилу из рогож**. (299)
2348. И ветер жестокий не к сроку / Влетает и **режется** вдруг / О косы косцов, об осоку, / **Резучую** гущу излук. (308)
2349. Кончаясь в больничной постели, / **Я чувствую рук твоих жар**. / Ты **держишь** меня, как изделие, / И прячешь, как перстень, в футляр». (310)
2350. Губами, белыми от стужи. (312)
2351. Хорошо хризантеме / **Стыть на стуже** в цвету. (317)
2352. Грусть моя, как пленная сербка, / Родной произносит свой толк. / **Напевному слову так терпко** / **В устах, целовавших твой шелк**. (335)

2353. Ночью, ниспал твой ослабнувший пояс, / И расступилась смущенная чернь... / **Днем он таим поцелуем пропойц, / Лгнувших губами к оправе цистерн.** (343)

2354. Под **горячей щекой** я **нащупал** / За подворья отброшенный шаг. (344)

2355. И вселенная стонет от головокруженья, / Расквартированная наспех в разможенных головах, / **Она ощутила их сырость впервые,** / Они ей неслышны, живые. (351)

2356. Раньше я **покрывал твои колени** / **Поцелуями от всего безрассудства.** / Но, как крылья, растут у меня оскорбленья, / **Дай и крыльям моим к тебе прикоснуться!** (356)

2357. Рычанье катится по парку, / **И небу делается жарко.** (378)

2358. Они от алчности поджары, / **Глаза полны сухого жара,** / Волчицу злит, когда трунят / Над внешностью ее щенят. (378)

2359. Леденцом лежала **стужа** / За щекой и липла к небу. (428)

2360. Зыбь. / **Жара.** / Колосится зной, / **Печет,** / Течет в три ручья. (432)

2361. Таков Париж. Но не всегда таков, / Он был и будет. Этот день, что светит / Кустам и зданьям на пути к моей / Душе, как освещают путь в подвалы, / Не вечно будет бурным фонарем, / **Бросающим все вещи в жар порядка,** / Но век пройдет, и этот **теплый луч** / **Как уголь почернеет,** и в архивах / **Пытливость** поднесет свечу к тому, / Что нынче нас **слепит, живет и греет.** (434)

2362. Как будто солнце дышит на стекло / **И пальцами часы по нем выводит,** / **Шатаясь от жары.** (434)

2363. Пытался. Не могу. **Холодный** пот, / **Сухой** туман вот вся ее работа. / **Пересыхает в горле.** Пустота, / **И лом в кости,** и ни единой мысли. (434)

2364. **Сырой картон** кортомных чаш, / Как лапой, **грохотом проломан.** / И где-то выпав из корыт, / Катясь с лопаты на лопату, / **Озерный округ сплошь покрыт** / **Холодным потом водопада.** (444)

2365. **Прохладой заряжен револьвер** / Подвалов, и **густой** салют / **Селитрой своды отдают** / Гостям при входе в полдень с воли. (446)

2366. Где грудь, где руки брызгавшейся рыбки? / До лодок доплеснулся **жидкий лед.** / Прибой и землю обдал по ошибке... / Такому счастью имя – перелет. (447)

2367. **Мокнут** кофты. Изогнутой черной подковой / Над рекою висит, **холодея,** гроза. (453)

2368. И пил корнями **жженный, черный** / Цикорный **сок** густого дерна, / И только это было формой, / И это – лепкою судеб. (464)

2369. Я спущусь в подвал к жилищам, / Объявлю отбой, / **Проведу рукой по лицам,** / Пьяный и слепой. (470)

2370. Люди – манекены, / **Только страсть с тоской** / **Водит по вселенной** / **Шарящей рукой.** (472)

2371. Столом с посудой лучше **грохну,** / Пускай и **отобью кулак,** / Но с общим стадом **не** заглохну / В толпе ничтожеств и кривляк. (482)

Обонятельное восприятие

2372. Дегтем и доками **пахнет** ненастье / И огурцами – баркасов кора. (19)
2373. Гроза близка. У сада **пахнет** / Из усыхающего рта / Крапивой, кровлей, тленьем, страхом. (37–39)
2374. Теперь **не надышишься** крепью густой. / А то, что у тополя жилы полопались, – / Так воздух садовый, как соды настой, / Шипучкой играет от горечи тополя. (41)
2375. И кто узнает, и кто расскажет, / Чем тут когда-то дело **пахло**? (44)
2376. На пароходе **пахло** кушаньем / И лаком цинковых белил. (45)
2377. Акацией **пахнет**, и окна распахнуты. (48)
2378. Бесспорно, бесспорно смешон твой резон, / Что в грозу лиловы глаза и газоны, / И **пахнет** сырой резедой горизонт. (52)
2379. Чтоб сук не горчил и сирень **не пахла**. (54)
2380. Моей тоскою вынынчен / И от тебя в шипах, / Он ожил ночью нынешней, / Забормотал, **Запах**. (56)
2381. И вдруг **пахнуло** выпиской / из тысячи больниц. (57)
2382. Он чует, он **впивает** дух / Солдатских бунтов и зарниц. (79)
2383. Из редакций **тянуло** табачком. (87)
2384. Это огненный тюльпан, / Полевой огонь бегоний / Жадно **нюхает** толпа, / Заслонив ладонью. (87)
2385. Топтался дождик у дверей, / И **пахло** винной пробкой. // Так **пахла** пыль, так **пах** бурьян, / И, если разобраться, / Так **пахли** прописи дворян / О равенстве и братстве. // Вводили земство в волостях, / С другими – вы, не так ли? / Дни висли, в кислице блестя, / И винной пробкой **пахли**. (91)
2386. И всем, чем **дышалось** оврагам века, / Всей тьмой ботанической ризницы / **Пахнет** по тифозной тоске тюфяка / И хаосом зарослей брызнется. (91)
2387. Засим, имелся **сеновал** / И **пахнул** винной пробкой. (95)
2388. А в наши дни и воздух **пахнет** смертью: / Открыть окно, что жилы отворить. (126)
2389. Вдыхая дали ладожскую гладь, Спешит к воде, смиряя сил упадок. С таких гулянок ничего не взять. Каналы **пахнут** затхлостью укладок. (162)
2390. Тогда ночной фиалкой **пахнет** всё: / Лета и лица. Мысли. Каждый случай, / Который в прошлом может быть спасен / И в будущем из рук судьбы получен. (173)
2391. Тогда тоска, как оккупант, / Оцепит даль. **Пахнёт** окопом. (176)
2392. В ближайший миг на этот скоп / **Пахнет** руда, **дохнет** покойник. (180)
2393. И эта шерсть, и шаг неверный, / И брюк покрой / Трактиром **пахли** на Галерной, / Песком, икрой. (181)

2394. Орлы двуглавые в вуали, / Вагоны пульмана во мгле / Часами во поле стояли, / И **мартом пахло на земле**. (187)
2395. Опять знакомостью напева / **Пахнут** деревья и дома. (191)
2396. А в комнате **пахнет**, как ночью / Болотной фиалкой. (205)
2397. Так по ночам табак / В грядках **благоухает**. (224)
2398. И родина, как голос пуши, / Как зов в лесу и грохот отзыва, / Манила музыкой зовущей / И **пахла** почкою березовой. (259)
2399. Настежь все, конюшня и коровник. / Голуби в снегу клюют овес, / И, всего живитель и виновник, – / **Пахнет** свежим воздухом навоз. (263)
2400. И так углубился он в мысли свои, / Что **поле** в уныньи **запахло** полынью. (281)
2401. И дышат комнаты привольем, / И **пахнут** пылью чердаки.<...> Зачем же плачет даль в тумане / И горько **пахнет** перегной? (282)
2402. Их муки совокупные / тебя склонили ниц. / Ты [душа] **пахнешь** пылью трупною / Мертвецких и гробниц. (289)
2403. И **пахнет** водой и железом / И ржавчиной воздух болот. (308)
2404. **Разило** парами иода, / И с улицы дуло в окно. (310)
2405. Чем, в их минувшем, дело **пахло**? (357)
2406. Пред тем как гадить, покосится / И пол **обнюхает** лисица. (378)
2407. Но гиацинт **запах** / Той болью руд, которою зацвел он. (426)
2408. То полевою / Мышью **потянет**, то ветер / из винокурни ударит / Жаркой изжогой, / То мостовая / Плоско **запреет** конюшней, / Краской, овсом и мочою. (432)
2409. Но это ты, и **пахнут** города, / И воздух битв – тобой, и он доступен / Моей душе <...>. (434)
2410. Под Москвой тот же вихрь по соломенным шляпам / **Веет** чем подушистей, чем тут, на Тверском. (453.1)
2411. В доме **пахло** какой-то упорною дрянью. (453.2)
2412. У сада / Полон рот сырой крапивы: / **Это запах** гроз и кладов. (37–39)
2413. Рассвет холодною ехидной / Вползает в ямы, / И в джунглях сырость панихиды / И **фимиама**. (51)
2414. И к заднему плану, во мрак, за калитку / В степь, **в запах** сонных лекарств / Струится дорожкой, в сучках и в улитках / Мерцающий жаркий кварц. (54)
2415. Он как **запах** от трав исходил. Он как ртуть / Очумелых дождей меж черемух висел. / **Он** кору одурял. Задыхаясь, ко рту / Подступал. Оставался висеть на косе. (101)
2416. <...> короче, что я обдаю / Огнем, как на **нюх мой, зловоньем** ваш кнастер? (103)
2417. Манишек **аромат**. (127)
2418. Треск ветвей ни дать, ни взять / Сушек с **запахом** рогожи. / Не растряс бы вихрь связать, / Упадут, стуча, похоже. (138–142.3)

2419. Всё утро с девяти до двух / Из сада шел томящий **дух** / Озона, змей и розмарина, / И олеандры разморило.<...> (148–152.2)
2420. **Спертость** предгрозя тебя не испортила. (5)
2421. «Пришел», – летит от вяза к вязу, / И вдруг становится тяжел / Как бы достигший высшей фазы / Бессонный **запах** метиол. (192)
2422. С земли гелиотроп / Передает свой **запах** / Рассолу флотских роб, / Развешанных на трапах. (224)
2423. Он – пира **перегар** / В рассветном сером пепле. (233)
2424. В стихи б я внес **дыханье** роз, / **Дыханье** мяты, / Луга, осоку, сенокос, / Грозы раскаты. (287)
2425. Крепчает небес разложившихся **смрад**, / **Смрад** сосен, и дерна, и теса, и тополя, / Толченые травы текут и горят, / Их жилы порвались, сплелись и полопались. (369)
2426. К дохлой / Пробке / Присохла / **Вонь**. (432)
2427. Казалось, облака несут, плывя на запад, / Народам со дворов, со снегом и хвоей / Журчащий, как ручьи, как солнце, сонный **запах**, / Все здешнее, всю грусть, все русское твое. (437)
2428. После поля у города свой **аромат**. / Свой **букет** после кашки у пива и пыли. (453.2)
2429. Вот окно, и **табак**, и рояль. (453.2)
2430. Но загадочный **запах** не ослабевал. (453.2)
2431. Но загадочный **смрад** разливался волной. (453.2)
2432. Ну да к черту портных и игру **обонянья**. (453.2)
2433. **Душистою** веткой машучи, / Впивая впотьмах это благо, / Бежала на чашечку с чашечки / Грозой одуренная влага. (65)
2434. Тянулось в жажде к хоботкам / И бабочкам и пятнам, / Обоим память оботкав / **Медовым, майным, мятным**. (91)
2435. Смотрят хмуро по случаю / Своего недосыпа / Вековые, **пахучие** / Неотцветшие липы. (268)
2436. **Душистой** густой повиликою. (306)
2437. Звезды **благоуханно** разохались. (74)
2438. Зал, испариной вальса **запахший** опять. (76)
2439. Мышью **пахнувший** овин. (85)
2440. Степной нечесаный растреп, / **Пропахший** липой и травой, / Ботвой и запахом укропа, / Июльский воздух луговой. (294)
2441. Ползут в эти поры домой, приблудные, / Снедь песни, снедь тайны оттаявшей / **вынюхав!** (358)
2442. Где семафоры спорят красотой / Со снежной далью, **пахнущей** бензином. (445)
2443. И душно **дышат табаки**. (148–152.2)

2444. Разбитую клячу ведут на махан, / И **ноздри** с коротким дыханьем / **Заслушались мокрой ромашки и мха,** / А то и конины в духане. // В прозрачность заплаканных дней целиком / **Губами и глаз полыханьем** / **Впиваешься, как в помутнелый флакон** / С невыдохшимися духами. (156–16.4)
2445. Той же пьесою неповторимой, / Точно **запахом краски дыша,** / Вы всего себя стерли для грима. / Имя этому гриму душа. (164)
2446. И даже **запах льют** поодиночке. <...> (173)
2447. Это шеломит до слез, / Обдаёт холодной смутой, / **Веет, ударяет в нос,** / Снится, чудится кому-то. (179)
2448. И по водопроводной сети / **Взбирался** кверху тот пустой, / Сосуший клетот лихолетья, / Тот, **жженный** на огне газеты, / **Смрад лавра и китайских сой,** / Что был нудней, чем рифмы эти, / И, стоя в воздухе верстой, / Как бы **бурчал:** «Что, бишь, постой, / Имел я нынче **съесть** в предмете?» (187)
2449. **Каким-то сном** несло оттуда. (191)
2450. **В саду табак,** на тротуаре / Толпа, в толпе гуденье пчел. (192)
2451. Пока, **как запах мокрых центифолий,** / **Не вырвется, не выразится вслух,** / **Не может не сказаться поневоле** / Созревших лет перебродивший дух. (215)
2452. А ночь войдет в мой мезонин / И, высунувшись в сени, / **Меня наполнит,** как кувшин / **Водою и сиренью.** (235)
2453. Мы делим отдых краснолесья, / Под копошенье мураша / **Сосновою снотворной смесью** / **Лимона с ладаном дыша.** (236)
2454. Потомство тискалось к перилам / И **обдавало на ходу** / **Черемуховым свежим мылом** / И пряниками на меду. (243)
2455. Не пью и **табаку не нюхаю.** (253)
2456. Опять, как водка на анисе, / **Земля душиста** и крепка. (297)
2457. Но вот приходят дни цветенья, / И **липы** в поясе оград / **Разбрасывают вместе с тенью** / **Неотразимый аромат.** // Гуляющие в летних шляпах / **Вдыхают, кто бы ни прошел,** / **Непостижимый этот запах,** / Доступный пониманью пчел. // Он составляет в эти миги, / Когда он за сердце берет, / Предмет и содержание книги, / А парк и клумбы – переплет. (298)
2458. **Всё очищает аромат,** / **Который льет без всякой связи** / **Десяток роз в стеклянной вазе.** (317)
2459. И лес кругом смолист и хвоист <...> И воздух делается горше / От гари, легшей на откос. (321)
2460. **Листы обнюхивают воздух,** / По ним пробегает дрожь, / И **ноздри хвойных загвоздок** / Воспаляет неба дебош. (427)
2461. Ты вправлена в славу, осыпана **хвоей,** / Закапана воском и шарком / Паркетов и фрейлин, тупею в упое / **От запаха краски подарков.** // Со дней переплетов под лампой о крысах, / Орехах, балах, колымагах / **Не выдохся спирт**

колеров и не высох / Туман клеевой на бумагах. // И Фаустов кафтан, и атласность корсажа / Шелков Маргаритина лифа – / Что влаге младенческих глаз – Битепажа / **Пахучая сказкой олифа.** (439)

Вкусовое восприятие

2462. Пью **горечь** тубероз, небес осенних **горечь** / И в них твоих измен горящую струю. Пью **горечь** вечеров, ночей и людных сборищ, / Рыдающей строфы сырую **горечь** пью. (12)

2463. Как же хочешь ты, чтоб я был весел, / **С чем бы стал ты есть земную соль?** (23)

2464. Так приближается удар / За **сладким**, из-за ширмы лени, / Во всеоружьи мутных чар / Довольства и оцепененья. (40)

2465. Я – / Плодовая падаль, отдавшая саду / Все счета по службе, **всю сладость и яды**, / Чтоб, музыкой хлынув с дуги бытия, / В приемную ринуться к вам без доклада. (41)

2466. А то, что у тополя жилы полопались, – / Так воздух садовый, как соды настой, / Шипучкой играет от **горечи** тополя. (41)

2467. Чтоб сук не **горчил** и сирень не пахла, / Печали залить не могла. (54)

2468. Когда случилось петь Офелии, – А **горечь** слез осточертела <...> (70)

2469. Это – **сладкий заглохший горох.** (71)

2470. **Спелой грушею**, ветра косей. (72)

2471. У кадок пьют еще грозу / Из **сладких шапок изобилья**, / Я от тебя не утаю: / Ты прячешь губы в снег жасмина. (75)

2472. Пыльный мак паршивым пащенком / Никнет в жажде берегущей / К дню, в душе его кипящему, / К дикой, **терпкой божьей гуще.** (84)

2473. Под Киевом, в числе / Песков, как кипятков, / **Как смытый пресный след** / Компресса, как отек... (87)

2474. Думал, – Трои б век ей, / **Горьких губ** изгиб целуя (89)

2475. Тянулось в жажде к хоботкам / И бабочкам и пятнам, / Обоим память оботкав / **Медовым, майным, мятным.** (91)

2476. В траве, на кислице, меж бус / Брильянты, хмурясь, висли, / **По захладелости на вкус** / Напоминая рислинг. (95)

2477. На **сфинксовых губах** – соленый вкус / Туманностей. Песок кругом заляпан / Сырыми поцелуями медуз. (104)

2478. Был дик / Открывшийся с обрыва сектор / Земного шара, и дика / **Необоримая рука, / Пролившая соленый нектар / В пространство слепнущих снастей**, / На протяжении дней и дней, / В сырые сумерки крушений, / На милость черных вечеров... (106)

2479. Последней раковине дорог / Сердечный шелест, капля сна, / **Которой мука солона**, / Ее сковавшая. (106)

2480. Казалось, он уснул под стук цифири, / Меж тем как выше, в **терпком янтаре**, / Испытаннейшие часы в **эфире** / Переставляют, сверив **по жаре**. (135)
2481. Давно ль под сенью орденских капитулов, / Служивших в полном облачении хвой, / Мирянин-март украдкою пропитывал / Тропинки парка **терпкой синевой**? (146)
2482. Я креплюсь на пере у творца / **Терпкой каплей** густого свинца. (151)
2483. Вот оно! И, в предвкушеньи / **Сладко** бушующих новшеств, / Камнем в пучину крушений / Падает чайка, как ковшик. (168)
2484. Уже за версту, / В капиллярах ненастья и вереска / **Густ и солон тобою туман**. (177)
2485. Будто всем, что видит глаз, / До крапивы подзаборной, / Перед тем за миг пилась / **Сладость радуги нагорной**. (179)
2486. Будто всем, что видит глаз, / До крапивы подзаборной, / Перед тем за миг пилась / **Сладость радуги нагорной**. (179)
2487. За ним **шаталось**, якорь с цепью / Ища в дыре, / **Соленое великолепье / Бортов и рей**. (181)
2488. То шевелились тихой тьмы / Засыпанные снегом уши, / И сказками метались мы / **На мятных пряниках** подушек. (187)
2489. Ирпень это память о людях и лете, / О воле, о бегстве из-под кабалы, / О хвое на зное, о сером левкое / И смене безветрия, ведра и мглы. / О белой вербене, **о терпком терпении / Смолы**; о друзьях, для которых малы / Мои похвалы и мои восхваленья, / Мои славословья, мои похвалы. (194)
2490. Все снег да снег, терпи и точка. / Скорей уж, право б, дождь прошел / **И горькой тополевой почкой** / Подруги сдобрил скромный стол. (200)
2491. Когда я устаю от пустозвонства / Во все века вертевшихся льстецов, / Мне хочется, как сон при свете солнца, / Припомнить жизнь и ей взглянуть в лицо. / Незванная, она внесла, во-первых, / Во все, что случилось, **вкус больших начал**. (212)
2492. Есть дом, где **хлеб как лебеда**, / Есть дом, так вот бегом туда. (213)
2493. Стихи мои, бегом, бегом. / Мне в вас нужда, как никогда. / С бульвара за угол есть дом, / Где дней порвалась черед, / Где пуст уют и брошен труд, / И плачут, думают и ждут. Где пьют, как воду, **горький бром** / Полубессонниц, полудрем. (213)
2494. Черты в две орлиных дуги / Несли на буксире квартиру, / Обрывки цветов, и шаги, / И **приторный привкус эфира**. (214)
2495. На свежем **шашлыке** / Дыханье водопада, / Он тут невдалеке / На оглушение саду. (232)
2496. Зима, на кухне пенье Петьки, / Метели, вымерзшая клеть / Нам могут хуже **горькой редьки** / В конце концов осточертеть. (240)
2497. В этой зловещей **сладкой** тайге / Люди и вещи на равной ноге. / Этого бора **вкусный цукат** / К шапок разбору рвут нарасхват. (241)

2498. И шествие обходит двор / По краю тротуара, / И вносит с улицы в притвор / Весну, весенний разговор / **И воздух с привкусом просфор / И вешнего угара.** (264)
2499. Еще пышней и бесшабашней / Шумите, осыпайтесь листья, / И чашу **горечи** вчерашней / Сегодняшней тоской превысьте. (273)
2500. Смягчи последней лаской женскою / Мне **горечь рокового часа.** (275)
2501. **И в горечи, спорившей с горечью моря,** / Он шел с небольшою толпой облаков. (281)
2502. Зачем же плачет даль в тумане, / И **горько** пахнет перегной? (282)
2503. Мне **сладко** при свете неярком (310)
2504. Луч солнца, как **лимонный морс,** / Затек во впадины и ямки / И лужей света в льдину вмерз. (315)
2505. И хрустенье салфеток, / **И приправ острота,** / И вино всех расцветок, / И всех водок сорта. (317)
2506. **И воздух делается горше / От гари,** легшей на откос. (321)
2507. Напевному слову так **терпко** / В устах, целовавших твой шелк. (335)
2508. Разве и я / **Горечи великолепий, / В чаши края / Сердцем впиваяся, не пил?** (432)
2509. Служит им скорбью настольной, / Справочником и с тем / **Жизнь засолила больно / Тело моих поэм?** (432)
2510. **Солонеет огонь.** (432)
2511. О крыши! **Отварного ветра отведав,** / Кыш в траву и марш, тротуар горяча! (452)
2512. Жизни ль мне хотелось **слаще?** (460)
2513. Да будет так же **сладок** / И нерушим твой сон. (474)

ПРИЛОЖЕНИЕ 2

**Лингвостилистический анализ стихотворений Б. Л. Пастернака
с позиций категории восприятия**

«Когда разгуляется», 1956 г. (299)

Название стихотворения совпадает с названием последнего сборника стихов Б. Пастернака «Когда разгуляется». Этот сборник – своеобразный итог творчества, где сосредоточены философские размышления Б. Пастернака о драматичности человеческой жизни, ее сложном взаимодействии с природой: «Картины и темы этой книги озарены светом и опытом пережитого, ощущением близости конца и верности долгу, радостным сознанием независимости своего пути» [Пастернак, 2007, с. 474].

*Большое **озеро** как блюдо.
За ним – скопленье **облаков**,
Нагроможденных **белой** грудой
Суровых горных ледников.*

*По мере смены освещенья
И лес меняет колорит.
То весь **горит**, то **черной тенью**
Насевшей **копоти** покрыт.*

*Когда в исходе дней дождливых
Меж туч проглянет **синева**,
Как **небо** празднично в прорывах,
Как торжества полна **трав**!*

*Стихает ветер, даль расчистив,
Разлито солнце по земле.
Просвечивает **зелень листьев**,
Как живопись в цветном стекле.*

*В церковной **рописи** оконниц
Так в вечность смотрят изнутри
В мерцающих венцах бессонниц
Святые, схимники, цари.*

*Как будто внутренность собора –
Простор земли, и чрез окно
Далекий отголосок хора
Мне слышать иногда дано.*

*Природа, мир, тайник вселенной,
Я службу долгую твою,
Объятый дрожью сокровенной,
В слезах от счастья отстою.*

В этом произведении переплетаются темы природы и творчества. На тесную взаимосвязь поэтического мира с миром природным, указывают, например, следующие строчки из раннего стихотворения Б. Пастернака «Но им суждено было выплывать...» (1917 г.): *Я скажу до свиданья **стихам**, моя мания, / **Я назначил вам встречу со мною в романе.** / Как всегда, далеки от пародий, / **Мы окажемся рядом в природе*** (158).

Известно, что на протяжении своего творческого пути поэт двигался к простоте выражения мысли, к упрощению синтаксических форм. В рассматриваемом тексте преобладают простые предложения, хоть и осложненные сравнительными или деепричастными оборотом, однородными членами, присутствуют именные предложения.

Природный мир для поэта – храм, который он описывает точно, подробно. А. Марченко указывает на следующую особенность восприятия Б. Пастернаком природы: «Пастернак не только не скрывает, что его пейзаж результат длительной работы наблюдения, но и вводит процесс наблюдения в самый сюжет лирического стихотворения. Отсюда и верность “всесильному богу деталей”. <...> Работа наблюдения нужна Пастернаку не только для того, чтобы путем созерцания добыть истинное знание. Он, по сути дела, вглядывается до тех пор, пока подключенный к глазу “ассоциативный запасник” не начнет функционировать» [Марченко, 1989, С. 35]. Образ природы-собора (сравнительный оборот *Как будто внутренность собора – / Простор земли*) расширяется с помощью «церковной»

лексики (см. 5-я, 6-я строфы). Вид, предстающий глазу, описывается подробно и пошагово: создается впечатление «застывшей» картинке, которую поэт «раскладывает» на составляющие. Сам лирический герой видит эту картину как «роспись», как *живопись в цветном стекле*, а себя представляет художником, рисующим ее для зрителя с помощью многообразия красок и образов.

Стихотворение состоит из 7 строф и делится на две части. 1-я часть являет собой пейзажную зарисовку, в создании которой самое активное участие принимает цветовая лексика. 2-я часть – смысловой центр, где раскрывается опорная для этого текста метафора природы.

Лирический герой созерцает: окружающая действительность погружает его в раздумья, вызванные зрительными впечатлениями. Все вокруг остановилось, и атмосфера безвременья подчеркивается глаголами в настоящем времени. Природа для Пастернака всегда слита с человеком (об этом свидетельствуют многочисленные олицетворения), внешнее состояние окружающей среды вызывает и плавно перетекает во внутреннее, сознание лирического героя пробуждается, становится созвучным «настроениям» праздника и торжества. Интимная интонация усиливается употреблением личных местоимений *мне, я* (повествование ведется от 1-го лица), то есть в тексте эксплицирован субъект восприятия. Эстетическая экспрессивность в стихотворении выражена третьей строфой – это единственное сложное предложение, притом восклицательное (что формально акцентирует модусные смыслы в тексте).

Образность и метафоричность отображается синтаксически с помощью союзов *как* и *так*, а также творительного сравнительного: живой поэтический ум представляет явления в их синтезе (облака – ледники, природа – собор, озеро – блюдо, зелень – живопись). В стихотворении присутствует высокая лексика (это связано в том числе и с организующим образом храма), даже религиозная (*хор, служба, святые, схимники*): все это служит эмоциональному и смысловому усилению индивидуально-эстетического видения мира автором.

Зрительно воспринимаемые образы переходят в сферу воображения. Такое характерное для поэзии Б. Пастернака средство художественной выразительности, как звукопись проявляется в рассматриваемом стихотворении: здесь обнаруживается обилие взрывных (*р, б*) и носовых (*н, м*), которые помогают отразить широту размаха воспеваемого торжества природы.

В тексте поднимаются 2 основные темы:

1) природа для Б. Пастернака – это целый мир, загадка которого никогда не может быть до конца постигнута человеком: *природа, мир, тайник вселенной*.

В рассматриваемом стихотворении представлены почти все основные природные образы, которые составляют пастернаковский пейзаж и представляют три стихии: небо, воду и землю.

Вода в творчестве Б. Пастернака связана с синим цветом (хотя в анализируемом стихотворении формально эта связь не выражена). Небо предстает в сине-белой гамме: *белые облака* и *синева*. Обратим внимание на высказывание *Меж туч проглянет синева: синий* актуализирует позитивные смыслы, противопоставлен тучам – символу грусти, безысходности. Лес (земля) связан с красно-черным сочетанием цветов, а также с мотивом движения. Перемена в облике леса подчеркивается лексемами с корнем *-мен-* (*смена, меняет*), а также союзом *то... то*. Контекстуальным синонимом слова *цвет* является *колорит*. Непосредственно цвет выражен двумя способами: *красный* через глагол с огненной семантикой (*горит*); *черный* через простое предложение, где присутствует не только лексема *черный*, но и ее маркеры – *тень, копьё*. *Зеленый* традиционно представляет мир растений (*трава и зелень*);

2) тема творчества появляется в 6-й (предпоследней) строфе. Через «окно природы» поэт слышит нечто сакральное, высшее; он способен творить, быть сопричастным этому одухотворенному процессу. Поэт осознает себя и избранным, и одновременно ничтожно земным – тем, кто только *иногда* может слышать *далекий отголосок хора*, возвещающего истину.

Языковые единицы с семантикой цвета формируют спектр художественно-выразительных средств (эпитеты, сравнения, метафоры). С помощью *цвета* Б. Пастернак ярко и живописно рисует картину природного мира, созерцание которого помогает ему жить и творить.

Таким образом, анализируя функции цветообозначений в поэзии Б. Пастернака можно отметить, что, с одной стороны, они являются важным структурным и семантическим компонентом высказываний ЗВ, а с другой – формируют самостоятельную группу слов, образующих внутритекстовые и межтекстовые смысловые связи.

В процессе анализа стихотворения «Когда разгуляется» мы намеренно обошли стороной языковые единицы со значением света: *освещения, тенью, солнце, мерцающих*. Однако их присутствие в тексте, безусловно, значимо, и дополняет ассоциативный ряд «природа – божественное начало». Идея света признана ключевой для русской языковой картины мира и ее «функционирование в текстах русской литературы свидетельствует о реализации устойчивых ментальных стереотипов русского народа, которые распространяются как на внешний по отношению к человеку реальный мир, так и на его внутреннее видение собственного “я”» [Полежаева, 2008, с. 7–8]. Несомненно, цветообозначения, наряду с цветовыми, являются основными визуальными (зрительными) характеристиками объектов и явлений в поэзии Б. Пастернака. Охарактеризуем особенности авторского употребления указанных единиц.

«На пароходе», 1916 г. (45)

*Был утренник. Сводило челюсти,
И шелест листьев был как бред.
Синее оперенья селезня
Сверкал за Камою рассвет.*

*Гремели блюда у буфетчика.
Лакей зевал, сочтя судки.
В реке, на высоте **подсвечника**,
Кишмя кишели **светляки**.*

*Они свисали ниткой **искристой**
С прибрежных улиц. Было три.
Лакей салфеткой **тицился** выскрести
На бронзу всплывший **стеарин**.*

***Седой молвой**, ползущей исстари,
Ночной былиной камыша
Под Пермь, на бризе, в быстром **бисере**
Фонарной ряби Кама шла.*

Волной захлебываясь, на волос
От затопленья, за суда
Ныряла и **светильней** плавала
В **лампаде** камских вод **звезда**.

На пароходе пахло кушаньем
И лаком цинковых **белил**.
По Каме **сумрак** плыл с подслушанным,
Не пророня ни всплеска, плыл.

Держа в руке бокал, вы суженным
Зрачком **свели**ли за игрой
Обмолвок, вившихся за ужином,
Но вас не привлекал их рой.

Вы к былям звали собеседника,
К волне до вас прошедших дней,
Чтобы последнюю отцединой
Последней капли кануть в ней.

Был утренник. Сводило челюсти,
И шелест листьев был как бред.
Синее оперенья селезня
Сверкал за Камою **рассвет**.

И утро шло **кровавой** банею,
Как нефть разлившейся **зари**,
Гасить рожки в кают-компани
И городские **фонари**.

Перечислим зрительные характеристики, способствующие «визуализации» образов данного стихотворения. Во-первых, это дословное повторение первой и предпоследней строфы, определяющее общий пафос и координаты, в рамках которых реализуется основная идея стихотворения (такими координатами являются как раз *свет* и *цвет*): **Синее оперенья селезня / Сверкал за Камою рассвет**. И предикат, и субъект, и квалификатор репрезентированы лексическими единицами с семантикой цвета и света, но эмоциональный и эстетический эффект достигается в результате их сочетания (метафора, сравнение). Последняя строфа – это «усиление» предыдущей: на уровне предикативной основы высказываний (*Рассвет сверкал – Утро шло кровавой банею*); на уровне qualificативных признаков (*синее оперенья селезня – как нефть разлившейся зари*); на уровне синтаксической связи строф (блоков высказываний) функционирует соединительный союз **и**.

Смена «световых характеристик» дня и ночи подчеркивается употреблением таких лексем, как *рассвет*, *ночной*, *звезда*, *сумрак*. Квинтэссенция смены тьмы и света достигается в последнем оксюморонном предложении: *утро гасит рожки и фонари*.

В стихотворении встречаются лексемы, косвенно отсылающие к семантике света и обозначающие предметы реального мира: например, во второй строфе *подсвечники, светляки*. В этом случае о «визуализации» свидетельствует следующее высказывание (в третьей строфе): *Они свисали ниткой искристой / С прибрежных улиц...*

Традиционное синестетическое сочетание *седая молва* в контексте приобретает индивидуально-авторскую интерпретацию, и в комплексе с *быстрым бисером* и *фонарной рябью* способствует созданию зрительного образа (в данном случае реки). Неповторимый индивидуально-авторский образ представлен в пятой строфе: *Нырляла и светильней плавала / В лампаде камских вод звезда*.

Тип повествования – описание: все цветовые и световые характеристики способствуют смысловому разворачиванию текста в описательном ключе. Свет и цвет объединяют в единый комплекс три зрительно воспринимаемых топоса: природу (небо, вода), город, пароход. В стихотворении тесно взаимодействуют основные семантические блоки, которые можно обозначить как «рассвет» («сверкание») и «водная стихия». ЗВ составляет основу первых двух блоков и дополняется звуковыми, тактильными и обонятельными образами (*сводило челюсти, шелест листьев, гремели блюда, било три, тисился выскрести, пахло кушаньем и лаком цинковых белил; не пророня ни всплеска*). «Цветовая гамма» стихотворения также позволяет дополнить смыслы «рассвет» (*кровавый*) и «вода» (*синий*).

Анализ стихотворений показал, что Б. Пастернак уделяет особое внимание чувственному восприятию как эффективному инструменту передачи своих мыслей, эмоций и ощущений на протяжении всего творческого пути. Насыщенность текстов перцептивными ощущениями позволяет визуализировать сложные образы и идеи и объединять их в пределах поэтического текста. Разница лишь в том, что, пользуясь «световой» терминологией, художественные образы позднего периода являются более прозрачными для понимания, но не менее яркими.

«Какая горячая кровь у сумерек...», 1914 г. (354)

*Какая **горячая** кровь у сумерек,
Когда на лампе колпак **светло-синий**.
Мне весело, ласка, понятие о юморе
Есть, верь, и у висельников на осине;*

*Какая **горячая**, если растерянно,
Из дома Коровина на ветер вышел,
Запросишь у **стужи** высокой материи,
Что кровью **горячей** сумерек пьет,*

*Когда абажур **светло-синий** над лампою,
И ртутью туман с тротуарами налит,
Как резервуар с колпаком **светло-синим**...
Какая **горячая** кровь у сумерек!*

Ситуация ТВ в данном предложении представлена непредикативным способом, сема «тактильность» содержится в прилагательном *горячий*: оно представляет собой температурную характеристику объекта и имеет значение «нечто, обладающее высокой температурой», является антонимом по отношению к лексеме *холодный*. В этом стихотворении прилагательное *горячий* связано согласованием с существительным *кровь* и лейтмотивом проходит через весь текст (употребляется в относительно небольшом по объему стихотворении 4 раза). Постоянное дословное повторение одного и того же признака явления на синтаксическом уровне в каждой строфе говорит о стремлении автора выделить данный атрибут (соответствующие языковые единицы вступают в отношения усиления, основанные на многократном повторении семантических признаков различных явлений [Болотнова, 2009, с. 104]). Акцентирование признака происходит также за счет восклицательного местоимения *какая*.

Стихотворение автобиографическое и описывает тот период, когда Пастернак был влюблен в Надежду Синякову – «горяч и счастлив» [Быков, 2007, с. 106]. Прилагательное *горячий* отображает высокую степень эмоционального возбуждения героя (см. т. 1, с. 196).

Параллельно признаку *горячий* автор акцентирует внимание еще на одном – цветообозначении *светло-синий*. Несмотря на то что указанные прилагательные характеризуют разные объекты, они входят в состав частей одного сложного предложения, связанных подчинительной связью (союз *когда* имеет здесь скорее значение причинно-следственных отношений, чем времени). Данная связь является проявлением комплексного восприятия действительности лирическим героем (и не только на формальном уровне: именно цвет отсылает героя к тактильным ощущениям). Таким образом, *кровь сумерек* кажется лирическому герою *горячей* в связи с придаточными условия:

1) *когда на лампе колпак светло-синий (когда абажур светло-синий над лампою);*

2) *если растерянно, / Из дома Коровина на ветер вышел, / Запросишь у стужи высокой материи;*

3) *когда ртутью туман с тротуарами налит.*

Возникновение признака *горячий* по отношению к сумеркам сменяется обозначением другого объекта (*стужи*); признак *светло-синий* характеризует не только *абажур*, но и *туман с тротуарами*. Эффект своеобразного перетекания атрибутов и элементов мироздания друг в друга создается именно за счет приема лексического повтора. Данное стихотворение (будучи ранним) описывает смешанность чувств через передачу чувственных впечатлений.

Рассмотрим подробнее явления, к которым имеет отношение признак *горячий*. *Сумерки* – «полумрак между заходом солнца и наступлением ночи, а также предрассветный полумрак; полумрак в слабо освещенном месте, помещении» [МАС, т. 4, с. 306]: слово обозначает как временной промежуток, время суток, так и степень освещенности. *Кровь* в анализируемом стихотворении реализует два значения: «1. жидкая ткань, которая движется по кровеносным сосудам организма и обеспечивает питание его клеток и обмен веществ в нем.; 2. темперамент, характер» [МАС, т. 2, с. 133]. Данное существительное

неоднократно встречается в лирических текстах Б. Пастернака, но обычно определяется цветовыми характеристиками *красный* и *черный* (см. 2.1.2).

Таким образом, ситуация ТВ реализуется в данном стихотворении косвенным образом. Если в других стихотворениях лирический герой напрямую ощущал температуру реального объекта (*Я чувствую рук твоих жар* (310)), то здесь признак *горячий* участвует в процессе олицетворения абстрактного явления – сумерек, которое нельзя «потрогать» в реальности. Кровь могут иметь лишь одушевленные существа, соответственно, время суток представляется герою некой одушевленной субстанцией. Явления «оживают» под воздействием силы чувств, охвативших влюбленного молодого человека.

Для декодирования значения ситуации ТВ в этом стихотворении рассмотрим смыслы, реализующиеся в каждой строфе в отдельности:

1) *сумерки* и *свет лампы* входят в одно сложное предложение, обозначают примерные координаты времени и пространства. Конкретных образов нет, сознание лирического героя «выхватывает» из окружающего мира лишь отдельные знаки, признаки – *горячий* и *светло-синий*. Далее следует описание внутреннего состояния героя, такое же неконкретное, обрывочное. Эффекту расплывчатости способствует неравномерный, неправильный синтаксис, представляющий собой хаотичный набор конструкций, разделенных запятой: безличное *мне весело*, номинативное *ласка* и двусоставное с вводной частью *понятье о юморе есть, верь, и у висельников на осине*. Таким образом, нарушены как формальные, так и смысловые связи. Достигается максимальная степень субъективизации повествования;

2) вторая строфа начинается с тех же слов, что и первая, и является продолжением сложного предложения из предшествующей; при этом фраза остается как бы незаконченной (пропущено слово *кровь*). В пределах строфы формируется оксюморон (связанные с температурными признаками оксюмороны – не редкость в поэзии Б. Пастернака, ср.: *в стекло горячее, как лед*): лексема

стужа имеет сему «холод» и *пышет* при этом *горячей кровью*. Оксюморон подчеркивает остроту, накал чувств лирического героя;

3) сложное предложение находит продолжение и в третьей строфе. Витиеватая композиция через нанизывание причин и следствий, сравнений, условий в составе зависимых друг от друга частей возвращает нас вновь к *светло-синему* и *горячему*. Обилие союзов (подчинительных: *когда, если*; сочинительных союзов: *и*; сравнительных: *как*), а также разнообразие знаков препинания (запятые, точка с запятой, многоточие) позволяет «растянуть» насыщенное разными по форме конструкциями предложение на три строфы. Особо стоит обратить внимание на то, что заканчивается это предложение многоточием, показывающим невозможность завершить ряд взаимосвязей во окружающей обстановке, в которой все мерцает, перетекает друг в друга, становится то горячим, то светло-синим...

Таким образом, стихотворение имеет кольцевую композицию: начинается и заканчивается высказыванием *Какая горячая кровь у сумерек*. Однако последняя строка стихотворения, в отличие от первой, является полноценным двусоставным предложением (не входит в состав сложного предложения) с восклицательной интонацией.

Очевидно, что рассматриваемое стихотворение демонстрирует смыслообразующий и текстообразующий потенциал высказываний с семантикой тактильности.

«Жизнь», 1918–1919 гг. (439)

В отдельную группу можно вынести стихотворения, посвященные Рождеству. Эта тема тесно связана с детскими воспоминаниями поэта, которые наложили отпечаток на все его творчество: «В детскую память глубоко вошли елки, рождественский сочельник, зимние праздники дома и у знакомых, с маскарадами, свечами, изготовлением игрушек и подарками. Рождественская

елка – для Б. Пастернака стала символом детства. Воспоминаниям о елках и подаренных на Рождество первых детских книжках посвящено несколько стихотворений» [Пастернак, 2007, С. 21]: «И мимо непробудного трюмо...», «Вальс с чертовщиной», «Вальс со слезой» и др. В таких стихотворениях очень живо переплетаются впечатления, образы, краски и запахи. Ярким представителем «рождественской» группы является стихотворение «Жизнь»:

*Ты вправлена в славу, осыпана **хвоей**,
Закапана воском и шарком
Паркетов и фрейлин, тупею в упое
От запаха краски подарков.*

*Со дней переплетов под лампой о крысах,
Орехах, балах, колымагах
Не выдохся спирт колеров и не высох
Туман клеевой на бумагах.*

*И Фаустов кафтан, и атласность корсажа
Шелков Маргаритина лифа –
Что влаге младенческих глаз – Битенажа
Пахучая сказкой олифа.*

Стихотворение состоит из 3 строф, в каждой из которых разными способами реализуется ситуация ВЗ (а также ТВ и ЗВ). В первой мы видим обращение *ты*: лирический герой как бы обращается к ели; далее происходит резкий переход к смене объекта повествования – первому лицу в составе определенно-личного предложения (*тупею*). Общий источник запахов в данном стихотворении – краска (маркирующая праздничное рождественское настроение): *краска подарков, спирт колеров, олифа*.

В трех строфах представлены 3 варианта выражения ситуации ВЗ:

1. Предикативный способ: *Тупею в упое / **От запаха краски подарков*** (Vf + Ob/N2 + Q/N2). Данный контекст представляет собой пример активных поисков поэтом «неклассических» глагольных форм выражения ситуации ВЗ. Специфический, неконкретный запах (а точнее образ запаха) вызывает очень

яркую по силе эмоцию, особое состояние помутнения рассудка. Ср.: *тупеть* – «приходить в состояние отупения, становиться умственно или чувственно невосприимчивым» [Новый толково-словообразовательный словарь русского языка, 2000]. В сочетании с существительным *упой* глагол обретает новое значение – наслаждаться воспоминаниями и, напротив, сосредотачиваться на восприятии. Предложение определено-личное, следовательно, субъект восприятия (лирический герой) присутствует в высказывании.

2. Предикативный способ: *Не выдохся спирт колеров* (Vf + Ob/N1 + Q/N2). Строчку можно интерпретировать как *не выветрился запах спирта красок*, таким образом *спирт* – маркер запаха. Вершина пропозиции – глагол – уже содержит в своей форме значение процесса исчезновения запаха: *выдыхаться* – «терять запах, крепость, вкус» [МАС, т. 1, с. 253] и т.п.

3. Непредикативный способ: *Пахучая сказкой олифа*.

Через актуализацию запаха как главного свойства краски (а не цвета, например) и квалификацию запаха олифы с помощью существительного *сказка* поэт наращивает смыслы в отношении образа детской книги (из контекста: книга издательства русского книготорговца Битепажа). О желании автора усилить впечатление свидетельствует выбор лексемы *пахучая* (подчеркивается интенсивность запаха): *пахучий* – «обладающий сильным запахом; душистый» [МАС, т. 3, с. 35].

Б. Пастернак использует различные типы высказываний для выражения ситуации ВЗ, и в каждом случае присутствует квалификатор, что говорит о стремлении развернуть, дополнить образ. Такое обилие ароматов дает эффект нахождения в некоем царстве рождественских запахов.

Можно считать существительное *хвоей* маркером соответствующего запаха: он отсылает нас к душистому благоуханию ели и участвует в создании ее образа в первой строфе. 2-я и 3-я строфы – это раскрытие темы воспоминаний о детских книжках (сказки о Щелкунчике, Фаусте). В основе структуры третьей строфы

представляют сравнение (союз *что*) и сопоставление в воображении ребенка запахов и книжных образов. По форме каждая строфа – законченная мысль, сложное предложение; в плане содержания строфы – это переходы и переплетения сферы реальной и сферы подсознания, воспоминаний.

Функция запаха – выразить внутреннее волнение, настроение, воспроизвести цепь ассоциаций, спонтанно рождающихся в потоке сознания лирического героя. Несомненно, воспоминания в стихотворении автобиографические. В связи с этим мы можем связать смысл названия с запахом – центральным смыслообразующим понятием для всего стихотворения (образы ели, книг считаем периферийными, так как объединяет их все именно запах). Жизнь (заглавие стихотворения) – это связь прошлого и настоящего (воспоминания взрослого о детстве), набор мелькающих фрагментов, а каждый из возникающих в синонимических рядах элемент – маленький кусочек этой прожитой жизни. В таком понимании жизни выражается импрессионистское мироощущение Б. Пастернака (стихотворение раннее), его тесная связь с модернистскими течениями начала века: союз *и*, создающий перечислительную интонацию и эффект монтажа, употребляется в этом небольшом стихотворении 4 раза, создавая подобие потока сознания как художественной формы. Таким образом, стихотворение «Жизнь» – это некое обобщение, попытка выразить авторское понимание запаха (то есть качества) реальной жизни.

**«Ты в ветре, веткой пробуящем...», 1917 г. (56); «Любка», 1927 г. (173);
«Ожившая фреска», 1944 г. (259); «Липовая аллея», 1957 г. (298)**

*Ты в ветре, веткой пробуящем,
Не время ль птицам петь,
Намокшая воробышком
Сиреневая ветвь!*

*У капель – тяжесть запонок,
И сад слепит, как плес,*

*Обрызганный, закапанный
Мильоном синих слез.*

*Моей тоскою вынянчен
И от тебя в шипах,
Он ожил ночью нынешней,
Забормотал, запах.*

*Всю ночь в окошко торкался,
И ставень дребезжал.
Вдруг дух сырой прогорклости
По платью пробежал.*

*Разбужен чудным перечнем
Тех прозвищ и времен,
Обводит день теперешний
Глазами анемон.*

Любка

В. В. Гольцеву

*Недавно этой просекой лесной
Прошелся дождь, как землемер и метчик.
Лист ландыша отяжелев блесной,
Вода забила в уши царских свечек.*

*Взлелеяны холодным сосняком,
Они росой оттягивают мочки,
Не любят дня, растут особняком
И даже запах льют поодиночке.*

*Когда на дачах пьют вечерний чай,
Туман вздувает паруса комары,
И ночь, гитарой брякнув невзначай,
Молочной мглой стоит в иван-да-марье.*

*Тогда ночной фиалкой пахнет всё:
Лета и лица. Мысли. Каждый случай,
Который в прошлом может быть спасен
И в будущем из рук судьбы получен.*

Ожившая фреска

*Как прежде, падали снаряды.
Высокое, как в дальнем плаваньи,
Ночное небо Сталинграда
Качалось в иштукатурном саване.*

*Земля гудела, как молебен
Об отвращеньи бомбы воющей,
Кадильницею дым и щебень
Выбрасывая из побоища.*

*Когда урывками, меж схваток,
Он под огнем своих проводывал,
Необъяснимый отпечаток
Привычности его преследовал.*

*Где мог он видеть этот ежик
Домов с бездонными проломами?
Свидетельства былых бомбежек
Казались сказочно знакомыми.*

*Что означала в черной раме
Четырехпалая отметина?
Кого напоминало пламя
И выломанные паркетины?*

*И вдруг он вспомнил детство, детство,
И монастырский сад, и грешников,
И с общиною по соседству
Свист соловьев и пересмешиников.*

*Он мать сжимал рукой сыновней.
И от копья архистратига ли
По темной росписи часовни
В такие ямы черти прыгали.*

*И мальчик облакался в латы,
За мать в воображеньи ратуя,
И налетал на супостата
С такой же свастикой хвостатою.*

*А рядом в конном поединке
Сиял над змеем лик Георгия.
И на пруду цвели кувшинки,
И птиц безумствовали оргии.*

*И родина, как голос пущи,
Как зов в лесу и грохот отзыва,
Манила музыкой зовущей
И пахла почкою березовой.*

*О, как он вспомнил те полянки
Теперь, когда своей погоней
Он топчет вражеские танки
С их грозной чешуей драконьею!*

*Он перешел земли границы,
И будущность, как ширь небесная,
Уже бушует, а не снится,
Приблизившаяся, чудесная.*

Липовая аллея

*Ворота с полукруглой аркой.
Холмы, луга, леса, овсы.
В ограде – мрак и холод парка,
И дом невиданной красы.*

*Там липы в несколько обхватов
Справляют в сумраке аллей,
Вершины друг за друга спрятав,
Свой двухсотлетний юбилей.*

*Они смыкают сверху своды.
Внизу – лужайка и цветник,
Который правильные ходы
Пересекают напрямик.*

*Под липами, как в подземельи,
Ни светлой точки на песке,
И лишь отверстием туннеля
Светлеет выход вдалеке.*

*Но вот приходят дни цветенья,
И липы в поясе оград
Разбрасывают вместе с тенью
Неотразимый аромат.*

*Гуляющие в летних шляпах
Вдыхают, кто бы ни прошел,
Непостижимый этот запах,
Доступный пониманью пчел.*

*Он составляет в эти миги,
Когда он за сердце берет,
Предмет и содержание книги,
А парк и клумбы – переплет.*

*На старом дереве громоздком,
Завешивая сверху дом,
Горят, закапанные воском,
Цветы, зажженные дождем.*

Чтобы выявить специфику представления ситуации ВЗ в поэтических текстах, написанных в разные периоды творчества Б. Пастернака, сравним 4 стихотворения с точки зрения функционирования в них высказываний с одоративной семантикой. Все они характеризуются общими чертами: наличием единого авторского сознания (лирического героя) и воспринимающего субъекта, который остро ощущает звуки, зрительные образы, запахи; по жанру все они являются некими зарисовками (тип повествования: описание с элементами рассуждения). В этих стихотворениях ситуация ВЗ актуализирует смыслы, связанные с центральными для каждого текста топосами – объектами описания: сад, дачный поселок, место военных действий и липовая аллея.

Если разделить данные поэтические тексты на 2 группы – ранние (первые два) и поздние – можно проследить следующие тенденции: упрощение языка и синтаксиса; усиление прозрачности авторской логики; трансформация субъекта из «я – ты» в «я + ты»; переход сознания, слитого с природой, в их параллельное гармоничное сосуществование; смена конкретного времени суток безвременьем, вневременностью (что выражается в форме глаголов настоящего времени); постепенный переход импрессионистского мироощущения, стремящегося выразить мгновенное впечатление, в реалистическое и философское.

Сравнительный анализ указанных стихотворений показал, что высказывания ВЗ структурно располагаются в середине стихотворения либо ближе к концу, что говорит об особом композиционном положении таких единиц (на них ставится авторское логическое ударение): «Ты в ветре, веткой пробуящем...»: из 5 строф запах присутствует в 3-й и 4-й; «Любка»: из 4 – во 2-й, 3-й; «Ожившая фреска»: из 12 – в 10-й; «Липовая аллея»: из 8 – 5-й, 6-й, 7-й. На синтаксическом уровне большинство предложений в проанализированных текстах – сложные, утвердительные, равные по объему одной строфе (реже в одну строфу входят 2 простых предложения). Восклицательные предложения и вопросительные – явление ситуативное и обусловлено специальной авторской задачей. Например, в

«Ожившей фреске» ряд из трех вопросительных предложений демонстрирует процесс понимания, воспоминания и движения мысли лирического героя от одного объекта к другому, а восклицательное в 11-й строфе представляет кульминацию в сцене воображаемого поединка.

Связь обоняния с другими типами восприятия, чаще со зрением и слухом, наблюдается во всех текстах (кроме стихотворения «Любка»): *сад забормотал, запах; Родина манила музыкой зовущей и пахла почкою березовой; под липами ни светлой точки на песке, и лишь светлеет выход* вдалеке. Звуки и зрительные образы наряду с запахами участвуют в формировании и распространении центрального образа стихотворения (сад, родина, липы) в рамках одного текста.

Изобразительно-выразительные средства, используемые в анализируемых стихотворениях, отражают индивидуально-авторское виденье мира, усиливая эстетический эффект. Например, в стихотворении «Липовая аллея» присутствуют следующие виды тропов: олицетворение (*липы справляют юбилей*), метафора (*липы разбрасывают аромат*), сравнение (*под липами, как в подземелье*) и эпитет (*неотразимый, непостижимый, невиданный*). Б. Пастернак использует широкий спектр лексики для выражения семантики ВЗ, но самыми частотными являются «классические» лексемы *запах* и *пахнуть* (5 словоупотреблений в 4 стихотворениях). Также встречается существительное *дух*, которое понимается Б. Пастернаком как синоним *запаха* (ср. *духи, духан, воздух; Из сада шел томящий дух / Озона, змей и розмарина*).

Поэт находится в активном поиске предикативной лексики, синонимичной глаголу *пахнуть*: окказиональные словосочетания *лить аромат* и *разбрасывать аромат* (оба глагола являются глаголами физического действия). Предикативный способ наиболее эффективен для выражения ситуации ВЗ в поэзии Б. Пастернака и представлен во всех четырех анализируемых текстах. При сравнении структурных схем высказываний было выявлено, что во всех стихотворениях реализована схема *Ob + V + Q* (в «Липовой аллее» в эту схему добавляется также

субъект действия). Практически полное отсутствие воспринимающего субъекта на синтаксическом уровне принципиально: специфика модуса перцепции «запах» предполагает пассивность неконтролируемого восприятия.

От стихотворения к стихотворению наблюдается усиление и расширение двух смысловых групп, маркирующих ситуацию ВЗ: растения (мир флоры в целом, чаще цветы) и водная стихия (дождь, гроза). Рассмотрим лексическое и семантическое наполнение данных категорий в анализируемых текстах.

Цветы: *сиреневая ветвь; глазами анемон; лист ландыша; взлелеяны холодным сосняком; стоит в иван-да-марье; тогда ночной фиалкой пахнет все; и на пруду цвели кувшинки; пахла почкою березовой; липы (липовый) – 4 словоупотребления, включая название стихотворения «Липовая аллея»; внизу лужайка и цветник; дни цветенья; парк и клумбы; на старом дереве; цветы, зажженные дождем.*

Дождь: *намокая ветвь; обрызганный, закапанный миллионом синих слез; дух сырой прогорклости; прошелся дождь; вода забила в уши царских свечек; и на пруду цвели кувшинки; закапанные, зажженные дождем.*

Следует согласиться с Л. К. Африкантовой: частотность и органичность водных образов в стихах Б. Пастернака, возможно, является следствием того, что типичные смыслы, передаваемые образами воды (движение, текучесть, изменчивость, животворящая сила, вечность), родственны духовным, концептуальным приоритетам поэта [Африкантова, 2001]. Можно предположить, что для поэзии Б. Пастернака характерным является «скрещение» одоративной семантики (запаха цветов и дождя) с семантикой бурного цветения жизни, природы и драматичной на этом фоне судьбы человека.