

НАЦИОНАЛЬНЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ

имени М. П. Драгоманова

На правах рукописи



ВИЛЬЧИНСКАЯ Алла Геннадиевна

УДК: 811.161.1'373.612.2 (043.3)

**ОБРАЗ ПОЭТА В МЕТАФОРИЧЕСКОМ КОНТИНУУМЕ ПРОЗЫ
М. И. ЦВЕТАЕВОЙ: ЛИНГВОКОГНИТИВНЫЙ И
ФУНКЦИОНАЛЬНЫЙ АСПЕКТЫ**

10.02.02 – русский язык

Диссертация на соискание ученой степени

кандидата филологических наук

Научный руководитель –

ИВАНОВА Людмила Петровна,

доктор филологических наук,

профессор

Киев – 2017

Содержание

ВВЕДЕНИЕ

ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ИЗУЧЕНИЯ МЕТАФОРЫ

1.1. Осмысление метафоры в рамках лингвистических направлений конца XX в. – начала XXI в.	11
1.2. Современные классификации метафор	19
1.2.1. Тематический аспект	20
1.2.2. Функциональный аспект	21
1.2.3. Структурный аспект	22
1.3. Континуум как основа динамических систем.....	23
1.3.1 Понятие континуума в разных науках.....	23
1.3.2 Понятие метафорического континуума.....	26
1.4. Метафора и интертекст.....	32
1.5. Метафора как отражение авторского мышления	
М. И. Цветаевой	37
1.6. Методика исследования образа поэта в метафорическом континууме прозы М. И. Цветаевой	42
Выводы к главе 1.....	46

ГЛАВА 2. МОНОТЕКСТУАЛЬНЫЙ ГОРИЗОНТАЛЬНЫЙ МЕТАФОРИЧЕСКИЙ КОНТИНУУМ В ПРОЗЕ М. И. ЦВЕТАЕВОЙ (НА МАТЕРИАЛЕ ОЧЕРКА «МОЙ ПУШКИН»)

2.1. Реализация темы «Поэт – человек убиенный» в метафорическом континууме.....	51
2.2. Тема «Поэт – это памятник»	59
2.3. Репрезентация осмысления М. И. Цветаевой произведений А. С. Пушкина в метафорическом континууме	75
2.3.1. Особенности восприятия М. И. Цветаевой драматургии А. С. Пушкина	75

2.3.2. Осмысление стихотворения А. С. Пушкина «К морю» в метафорическом континууме	88
Выводы к главе 2	98
ГЛАВА 3. МОНОТЕКСТУАЛЬНЫЙ ВЕРТИКАЛЬНЫЙ МЕТАФОРИЧЕСКИЙ КОНТИНУУМ В ПРОЗАИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ М. И. ЦВЕТАЕВОЙ (НА МАТЕРИАЛЕ СТАТЬИ «ЭПОС И ЛИРИКА СОВРЕМЕННОЙ РОССИИ (ВЛАДИМИР МАЯКОВСКИЙ И БОРИС ПАСТЕРНАК)»	100
3.1. Метафорическая репрезентация образа В. В. Маяковского	105
3.2. Метафорическая репрезентация образа Б. Л. Пастернака	111
3.3. Сопоставление образов В. В. Маяковского и Б. Л. Пастернака	117
3.4. Фрагмент континуума, объединяющий образы поэтов	143
Выводы к главе 3	144
ГЛАВА 4. МЕЖТЕКСТУАЛЬНЫЙ МЕТАФОРИЧЕСКИЙ КОНТИНУУМ В ПРОЗАИЧЕСКИХ ТЕКСТАХ М. И. ЦВЕТАЕВОЙ 1921-1941 г.	147
4.1. Континуальная связь между метафорами, раскрывающими проблему места поэта в мире и обществе	147
4.2. Тема подчинения поэта высшим силам	151
4.2.1. Метафорическая модель «Стих – человек»	151
4.2.2. Метафорическая модель «Стихи – демоны»	152
4.2.3. Метафорическая модель «Стих – высшая сила»	153
4.3. Авторское осмысление	155
4.3.1. Тема «Стихи»	155
4.3.2. Тема «Слово»	165
4.3.3. Тема «Чувства»	169
4.3.4. Тема «Поэт и человек»	172
4.3.5. Тема «Поэт и время»	176
4.3.6. Тема «Поэзия – проза»	180
4.4. Функционирование интертекстуальных метафор	184

4.4.1. Метафоры, проявляющиеся в рамках связей с предтекстами М. И Цветаевой.....	185
4.4.2. Метафоры, проявляющиеся в рамках связей с предтекстами других авторов.....	188
Выводы к главе 4.....	195
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	198
ПРИЛОЖЕНИЕ I.....	204
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ	209

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность диссертационного исследования. На протяжении столетий метафора актуальна в самых разных областях научного знания, и не только гуманитарного. Итогом многовекового изучения данного явления стало признание его одним из наиболее значимых средств языковой репрезентации ментальных операций (А. А. Потебня, Н. Д. Арутюнова, Л. П. Иванова, В. А. Маслова). В настоящее время теория метафоры продолжает активно разрабатываться в русле антрополингвистики, чем обусловлен интерес к определению её значимости в лингвокультурологии (З. И. Резанова, Л. И. Ермоленкина, О. Н. Лагута, О. А. Макарова, Е. И. Новикова), лингвопоэтике (Ю. В. Кравцова, Н. И. Маругина, А. А. Прокопьева), в когнитивной лингвистике (М. А. Бурмистрова, К. Л. Филатова, Э. МакКормак, Н. В. Слухай, Т. А. Хахалова), а также в лингвоконцептологии (А. И. Башук, О. В. Дехнич, Р. Д. Керимов, Л. Л. Шевченко).

Актуальность заявленной темы обусловлена повышением интереса современной лингвистики к функционированию тех или иных речевых единиц, в частности, метафор, раскрывающих отдельный образ. Изучение индивидуально-авторских метафор даёт возможность комплексно описать их системную природу, а также предложить новый подход в исследовании метафор, что будет способствовать углублению представлений о механизмах их возникновения.

Идиостиль М. И. Цветаевой анализировали Л. В. Зубова, М. В. Ляпон, Е. Л. Кудрявцева, Е. Л. Лаврова, В. А. Маслова, О. Г. Ревзина. Тем не менее, несмотря на многообразие и многоаспектность исследований, нельзя утверждать, что творческое наследие данного автора изучено всесторонне. Представляется перспективным анализ текстов, созданных на пересечении публицистического и художественного стилей, поэзии и прозы, а также на

границе разных стадий работы над записями (сопоставление черновых и чистовых вариантов). Поскольку рассмотрение отдельных художественных метафор не способно, на наш взгляд, продемонстрировать всю глубину образов, а в отдельных случаях может послужить неверному их толкованию, мы считаем целесообразным введение понятия *метафорический континуум*, позволяющего анализировать метафорическую систему в становлении, то есть, с точки зрения условий постепенного возникновения каждой метафоры в каком-либо тексте.

Понятие метафорической системы не имеет однозначной трактовки в современной лингвистике. Так, под метафорической системой, с одной стороны, понимается «совокупность метафорических употреблений» [166, с. 87] (Е. Б. Матыгина), с другой – «вид деривационной системы, где метафора трактуется как глобальное свойство естественного языка, один из способов смыслопроизводства, способов мышления о мире и познания мира» [17, с. 7] (Л. В. Балашова). А. П. Чудинов обращает внимание на то, что понятие метафорической системы намного шире, чем просто совокупность метафор, тем не менее, исследовательский интерес чаще обращён к тем или иным особенностям отдельных элементов системы, чем к специфике их взаимообусловленности и прогрессии. В связи с этим мы вводим понятие метафорического континуума, поскольку именно анализ с позиций последовательного возникновения раскрывает комплекс метафор не как статическое множество, а как динамический макрообъект.

Проблема метафор в творчестве М. И. Цветаевой нашла отражение в работах С. А. Ахмадеевой («Аппликативная метафора в эпистолярном тексте (на примере писем и дневниковых записей Марины Цветаевой)», 1999), О. В. Платоновой («Особенности употребления метафоры в поэтическом языке М. И. Цветаевой», 1993). В этом контексте особую актуальность приобретает лингвистический анализ метафорической системы прозаического наследия М. И. Цветаевой, поскольку до настоящего времени

система художественных метафор в прозаических текстах данного поэта не выступала в качестве самостоятельного предмета изучения.

Данная работа посвящена анализу метафорической экспликации одного из ключевых образов в творчестве М. И. Цветаевой – образа поэта. Довольно часто судьбы многих авторов и апелляция к указанному образу соприкасаются, объединены общими мотивами – одиночества, сходства с детским мировосприятием, преданности литературному ремеслу, наконец, трагической гибели. образу поэта как такового в интерпретации М. И. Цветаевой были посвящены работы В. А. Масловой, Т. С. Кругловой, О. Ю. Шишкиной. Кроме того, в лингвистическом русле изучены представления М. И. Цветаевой о личностях таких поэтов, как А. С. Пушкин (О. В. Калинина, Н. А. Козина, Н. Д. Стрельникова), Б. Л. Пастернак (Н. И. Большакова, М. А. Сулейманова), В. В. Маяковский (Ю. Иваск), А. Блок (Е. В. Титова), Р. М. Рильке (К. Азадовский, Т. А. Данилова). Несмотря на это, остаётся актуальным вопрос о метафорическом изображении образов известных поэтов, поскольку именно метафора как самый личностный вид тропа [20, с. 32], выступающий средством оязыковления знаний о мире [229, с. 7], способна охарактеризовать как объект, так и субъект повествования, что в рамках данного исследования даёт картину представлений одного поэта о других.

Связь работы с научными программами, планами, темами.

Диссертационное исследование выполнено в рамках комплексной научной программы Национального педагогического университета имени М. П. Драгоманова «Исследование проблем гуманитарных наук» (тема диссертации утверждена на заседании Учёного совета Национального педагогического университета имени М. П. Драгоманова от 25 января 2012 года, протокол № 5).

Цель исследования – комплексная характеристика способов репрезентации образа поэта в рамках метафорического континуума прозаического наследия М. И. Цветаевой.

Достижение цели предполагает решение следующих **задач**:

- раскрыть сущность базового для данного исследования понятия «метафорический континуум», классифицировать его типы;
- выявить и описать художественные метафоры, репрезентирующие образ поэта как такового, а также образы А. С. Пушкина и поэтов современников М. И. Цветаевой (Б. Л. Пастернака, В. В. Маяковского, А. А. Блока, Р. М. Рильке);
- определить семантико-когнитивные и функциональные закономерности метафоризации, способствующие формированию метафорического континуума;
- охарактеризовать структурные закономерности связей между метафорами в метафорическом континууме;
- проанализировать функционирование идентичных фрагментов метафорического континуума в границах разных текстов.

Объект исследования – образ поэта в прозаических текстах М. И. Цветаевой.

Предмет исследования – репрезентация образа поэта в метафорическом континууме прозы М. И. Цветаевой.

Материалом диссертационного исследования послужили очерки «Мой Пушкин», «Пушкин и Пугачёв», «Искусство при свете совести», «Несколько писем Райнер Мария Рильке», «Слово о Бальмонте», «Кедр», «Герой труда (Записки о Валерии Брюсове)», эссе «Поэт и время», «Поэт о критике», «Поэты с историей и поэты без истории», статьи «Световой ливень», «Эпос и лирика современной России (Владимир Маяковский и Борис Пастернак)», эпистолярный, записные книжки и дневники 1928-1941 гг.).

Методы исследования. Для решения поставленных задач был использован комплекс взаимодополняющих научных методов, адекватных предмету исследования: описательный метод, приём контекстуального анализа, сопоставительный метод, контент-анализ.

Для исследования корреляции метафор в работе предлагается понятие «метафорический континуум», под которым понимается процесс развития метафорической системы благодаря взаимообусловленности всех её компонентов.

Научная новизна диссертационного исследования заключается в разработке механизма описания совокупности метафор с точки зрения их постепенного возникновения и функционирования в тексте. Впервые производится детальный поэтапный анализ комплекса не исследованных прежде индивидуально-авторских метафор в прозе М. И. Цветаевой, связанных с образом поэта. Вводится понятие «метафорического континуума», подразумевающего внутренне упорядоченную трансформацию и взаимосоотнесённость метафор от начала до конца текста. Новым в работе является освещение межтекстуальной связи метафор, в соответствии с которым указываются совпадения между метафорами в произведениях как одного, так и разных авторов. Таким образом, материал рассмотрен в новом ракурсе – охарактеризованы пути осмысления образа поэта в текстах, чья прозаическая форма была не свойственна поэтическому сознанию М. И. Цветаевой.

Теоретическое значение. Понятия «монотекстуальный (горизонтальный / вертикальный) метафорический континуум» и «межтекстуальный метафорический континуум» могут быть использованы в когнитивной лингвистике, лингвопоэтике, психолингвистике, лингвокультурологии. Разработанная методика составляет определённую ценность при изучении корреляции метафор в текстах других авторов. Модель описания континуальной связи между метафорами в текстах

М. И. Цветаевой может быть задействована для определения механизмов возникновения ассоциаций в сознании других языковых личностей.

Практическое значение заключается в том, что результаты исследования и фактический материал могут использоваться в практике преподавания курсов современного русского языка, лингвистического анализа художественного текста, лексикологии, стилистики, интерпретации художественного текста, а также при изучении идиостиля М. И. Цветаевой на спецкурсах. Данные диссертационного исследования будут способствовать более глубокому осмыслению системного начала индивидуально-авторских метафор.

Апробация работы. Основные положения диссертации обсуждались на 9 конференциях: Всеукраинской ежегодной конференции «Філологічні студії» (Бердянск, 24-25 сентября 2010 г., 23-24 сентября 2011 г.), на ежегодных общеуниверситетских научных конференциях преподавателей и аспирантов кафедры славянских языков факультета иностранной филологии НПУ имени М. П. Драгоманова за 2011, 2012, 2016 гг., XI Международной научной конференции «Межкультурные коммуникации: информационно-коммуникативные технологии в лингвистике» (Алушта, 4-8 июня 2012 г.), Всеукраинской научно-практической конференции «Проблемы языковой личности: лингвистика и лингводидактика» (Киев, 14-15 ноября 2014).

Публикации. Основные материалы, выводы и обобщения диссертационного исследования изложены в 10 публикациях: 7 – статьи, представленные в научных изданиях, утверждённых ВАК Украины, 2 – в иностранных сборниках научных трудов (г. Брест, г. Чебоксары), 1 – в другом отечественном сборнике научных работ.

Структура работы. Диссертация состоит из введения, четырёх глав, заключения, списка использованных источников (354 позиции) и приложения. Общий объём диссертации – 242 страницы, основное содержание изложено на 203 страницах.

Глава I

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ИЗУЧЕНИЯ МЕТАФОРЫ

1.1 Осмысление метафоры в рамках лингвистических направлений конца XX в. – начала XXI в.

В настоящее время понимание метафоры разными учёными достаточно размыто и обращено к самым разным областям знания. Н. Д. Арутюнова даёт следующее определение метафоры: «Метафора представляет собой «троп или механизм речи, состоящий в употреблении слова, обозначающего некоторый класс предметов, явлений и т.п., для характеристики или наименования объекта, входящего в другой класс, либо наименования другого класса объектов, аналогичного данному в каком-либо отношении» [344, с. 296].

В. П. Москвин определяет метафору как «тип переноса (в частности, фигуру) и двустороннюю производную единицу (знак), образуемую посредством такого переноса» [171, с. 7]. Н. В. Слухай понимает под метафорой вербальные и невербальные средства параллельной презентации смысла на основе логико-лингвистических механизмов псевдотождества [235, с. 81]. Рассуждая о творце метафоры, А. И. Башук отмечает: «Как наиболее личностный вид тропа метафора помогает раскрыть ряд индивидуальных и общепринятых ассоциаций, дает возможность многогранно представить художественный образ автора, определить его мировоззренческие константы» [20, с. 27].

На современном этапе развития лингвистики, объединив многовековую историю изучения метафоры и разработав новые пути к её описанию, значительный вклад в развитие представления о данном феномене внесли Ю. Д. Апресян, Н. Д. Арутюнова, С. А. Ахмадеева, Н. Д. Бессарабова, Д. Бикертон, М. Бирдсли, М. А. Бурмистрова, А. Вежбицкая, Е. М. Вольф, О. И. Глазунова, С. Гринсберга, Л. Д. Гудков, Г. А. Ермоленко, Л. А. Ерофеева, К. К. Жоль, Б. П. Иванюк, А. С. Игнатьева, Н. А. Илюхина,

Д. А. Катунин, Р. Д. Керимов, Н. А. Кожевникова, О. Н. Лагута, С. Левин, О. А. Макарова, М. В. Никитин, Е. И. Новикова, А. М. Оганьян, Х. Ортега-и-Гассет, Е. В. Падучева, Н. А. Переверзева, И. В. Полозова, Е. В. Рахилина, З. И. Резанова, П. Рикёр, О. А. Рыкова, Е. В. Сильченко, Г. Н. Скляревская, О. В. Тарасов, И. В. Толочин, Ф. Уилрайт, К. Л. Филатова и многие другие.

«В современных лингвистических науках, использующих достижения философии, логики, психологии, социологии, когнитологии, культурологии и этнологии, – психолингвистике, лингвокогнитологии, социолингвистике, лингвокультурологии и этнолингвистике – описание метафоры приобретает полиаспектный характер» [128, с. 3]. Если в 60-70-е гг. XX века насчитывалось пять направлений исследования метафоры (номинативно-предметное, формально-логическое, психологическое, лингвистическое), то сейчас учёные выдвигают более двадцати направлений.

Обратимся к основным научным концепциям, предлагающим тот или иной подход к сути метафоризации.

В работах А. Ричардса и М. Блэка говорится о способности метафор управлять мышлением. В ходе использования метафор, по мнению А. Ричардса, в сознании присутствуют две мысли о двух различных вещах, и эти мысли взаимодействуют внутри одного слова [там же, с. 200]. Развивая данную точку зрения, М. Блэк разработал интеракционистскую теорию метафоры, согласно которой к главному субъекту прилагается система «ассоциируемых импликаций», связанных со вспомогательным субъектом [27, с. 167]. Согласно данной теории концептуальная система, посредством которой выстраивается деятельность человека, метафорична по своей природе.

Ассоциативная концепция подразумевает обращение к контексту, в котором возникает метафора, и постижение того смысла, который говорящий вкладывает в высказывание, безотносительно к значению отдельных слов (Дж. Серль).

Механистическая концепция позиционирует метафору как перенесение значения от исходного слова к результирующему на базе смежного понятия (Х. Деламар). Недостатком данной теории является то, что подобный переход подходит лишь ряду метафор. Например, возникновение метафоры *облако электронов* от исходного слова *облако* происходит посредством смежного понятия – *совокупность*.

Согласно концептуально-антропоцентрической концепции, особенности метафорического переноса зависят от мотива и цели высказывания говорящего (Ф. Мур, С. Х. Ольсен).

Синергетическая концепция позиционирует метафору как результат неосознанного выбора говорящим комбинации разрозненных семиотических единиц (В. А. Пищальникова).

В концепции возможных миров, разработанной философами (Г. В. Лейбниц, С. А. Крипке, К. К. Жоль), метафора понимается как возможный мир, где при переносе происходит столкновение смыслов как возможных фиктивных понятий.

Согласно концепции словесных оппозиций метафора возникает в результате столкновения смыслов (даже при случайном соположении слов) и часто создаёт неожиданной эффект (М. Бирдсли).

Двойственно оппозитивная концепция (В. И. Постовалова): пояснение метафоры через двойственную мыслительную операцию утверждения и отрицания, о чем свидетельствует исследование начальных стадий развития мышления.

Согласно антропометрической концепции замысел метафоры – это интенция субъекта назвать осознаваемое, но ещё неосмысленное понятие, путём использования уже вербализованного понятия [90].

В теории концептуальной интеграции (теории блендинга), разработанной М. Тернером и Ж. Фоконье, предлагается рассматривать метафору не через два ментальных пространства (сфера-источник и сфера-

мишень), а через четыре – два исходных пространства (inputspaces), общее пространство (geneticspace) и смешанное пространство (blend).

Концепция первичных и сложных метафор разделяет метафоры, основанные на ассоциациях, возникающих у говорящего в соответствии с личным опытом (первичные), и сложные метафоры, состоящие из нескольких первичных метафор.

Д. Ричи разработал коннективную теорию метафоры, согласно которой метафору необходимо рассматривать в когнитивном и коммуникативном аспекте, поскольку личный опыт каждого участника речевого общения индивидуален, в то время как интерпретация метафор связана с общими знаниями.

Дескрипторная концепция предполагает особый механизм анализа метафор из разных дискурсов (А. Н. Баранов).

Когнитивно-дискурсивная концепция предполагает изучение метафор в каждом тексте в соответствии с условиями, в которых он был создан и его взаимоотношения с другими текстами, а также в связи с прагматической установкой и личностных качеств автора (А. П. Чудинов).

Метафорическое моделирование предполагает семантико-когнитивный подход к анализу метафор, позволяющий устанавливать тесную взаимосвязь метафорических номинаций и метафорических концептов.

Таким образом, все указанные теории в том или ином проявлении имеют когнитивно ориентированную направленность, осуществляя анализ метафор в когнитивно-коммуникативном, когнитивно-семантическом, когнитивно-дискурсионном и других аспектах. Использование данных концепций одновременно для изучения языковых метафор весьма сложно, однако при анализе индивидуально-авторского стиля, взаимоисключающие или разнонаправленные подходы могут пересекаться, постулируя тем самым широту возможностей метафоры как наиболее эффективного средства категоризации и объяснения мира. Так, анализируя метафору

М. И. Цветаевой *белорыбица* (об императрице Екатерине II), можно исходить как от основ теории словесных оппозиций, где метафора призвана создавать неожиданный эффект, так и от концепции первичных метафор, принимающей во внимание сугубо личный опыт автора, поскольку отрицательная окраска метафоры напрямую связана с нелюбовью М. И. Цветаевой к блюду из рыбы под белым соусом, казавшимся ей пресным по вкусу.

В настоящее время метафоры активно изучаются в ассоциативно-когнитивном аспекте. Точное время возникновения этого направления определить достаточно трудно, поскольку несколько учёных независимо друг от друга во второй половине XX века высказали мнение о том, что метафора является не просто украшением речи, но основной ментальной операцией. Особенностью данного подхода, определяющей интерес в его использовании, является отношение к ассоциациям как основе для репрезентации метафоры. Связано это с тем, что метафора призвана выразить не имеющееся в действительности подобие или тождество, а соединяющие признаки, ассоциативные связи. Вместе с тем важнейшие функции метафоры – обработка личного опыта, структурирование фактов действительности в сознании, а также их понимание – имеют когнитивную природу. Установление сходства между предметами и явлениями – результат когнитивного процесса обработки ментальной информации, заключённой в сознании человека.

Когнитивная теория – это исследование ментальной информации, то есть информации, хранящейся в ментальном лексиконе внутри мозга и составляющей основу человеческого сознания [198, с. 204]. В интерпретации когнитивной лингвистики мышление предстает как образная система, огромные смысловые пространства которой не являются непосредственным отражением действительности, но предстают в системе метафорических и метонимических образов [214]. Следовательно, метафора – форма

обобщённого отражения и познания действительности, созданной на основе образного мышления, представляющего собой органическое единство чувственно-созерцательных и рационально-абстрактных форм познания [147].

Возникновение когнитивной теории метафоры принято связывать с именами Дж. Лакоффа и М. Джонсона, их знаменитой работой «Метафоры, которыми мы живём» (1980). Однако ряд учёных, таких как Э. В. Будаев, А. П. Чудинов, Т. Н. Зубакина отмечают, что ещё задолго до этого о метафоре как категории мышления говорили Ф. Ницше, Х. Ортега-и-Гассет, А. Ричардс (1936), М. Блэк (1960) и др. В 1962 г. А. М. Осборн и Д. Энингер в статье «Metaphor in Public Address» акцентировали, что именно мысль субъекта метафоры (содержание) и мысль элемента для ассоциации (оболочка) своим смысловым взаимодействием психологически определяют появление и смысл метафоры [90, с. 241].

Л. В. Кульчицкая разграничивает два подхода к когнитивной метафоре, берущих начало в американских и советских лингвистических учениях. Если термин «когнитивная метафора» в традициях западного направления обращён к процессу возникновения метафоры прежде всего на нейрофизиологическом уровне работы головного мозга, то «концептуальная метафора» относится к уровню понятийного мышления [140, с. 89]. В настоящее время прослеживается тенденция использования понятий «когнитивная метафора» и «концептуальная метафора» в синонимическом значении, в соответствии с их близостью термину «понятийный» (В. Н. Телия, Л. В. Кульчицкая). Кроме того, понятие «концептуальный» входит в число когнитивных терминов (А. П. Чудинов).

Исходя из того, что стандартный механизм возникновения метафоры известен и многократно описан, приведём истолкование В. Н. Телия, ставшее классическим: «Модель метафорического процесса состоит из сущностей и интеракции между ними, понимаемой как отношение, устанавливаемое

субъектом метафоризации между сущностями, точнее – их признаками и ассоциативными комплексами, и нацеленное на синтез релевантных для метафорического замысла признаков и ассоциаций. В качестве сущностей, создающих «остов» метафоры, выступают: замысел, цель, основание, т.е. формирующаяся мысль о мире (предмете, явлении, свойстве, событии, факте), вспомогательное понятие – уже оязыковлённая в форме «буквального значения» некоторого выражения мысль о мире. Каждой из этих сущностей сопутствует ассоциативный комплекс – энциклопедическое, национально-культурное знание или собственно личностное представление, а также «языковое чутьё», т.е. осознание ассоциативного ореола значения (и звучания) [250, с. 37].

Размышляя об иррациональном улавливании подобия, ведущему к образованию метафоры, Н. А. Мишанкина отмечает, что именование объекта с помощью уже «готовой» единицы возможно только при условии интуитивного уловления сходства между двумя объектами, восприятие которых вызывает сходные ассоциации [168]. Инстинктивное сознание, по мнению Л. С. Выготского, работает на аффект, в то время как осознанное работает на интеллект [58, с. 17]. Взаимодействие этих двух психических состояний, как отмечает С. А. Хахалова, происходит при метафоризации: «В метафоре обнаруживается тесная связь развития словесного значения, логической операции обобщения, без которой не может состояться общение, предполагающее в своём метафорическом осмыслении обращение к сознательному и бессознательному, осознанному и инстинктивному» [267, с. 90]. В. Н. Телия отмечает: «В метафоре осуществляется само зарождение мысли и её осуществление в языке» [250, с. 81]. Это замечание совпадает с мнением Л. С. Выготского о мыслительном процессе: «Мысль не выражается, но совершается в слове» [58, с. 161].

Важную роль в данном процессе играют эмоции, что позволило психологам разработать модель эмоционального резонанса (Т. Любарт,

К. Муширу, И. Гетц), объясняющую механизмы влияния эмоций на творческие способности: «Благодаря эмоциональному резонансу происходит образование взаимоотношений между понятиями, связанными через эндоцепты (эмоции, соотносимые с понятиями, представленными в памяти), что и вызывает возможность порождения различных ассоциаций, проявляющихся в форме метафор» [187, с. 49]. Эмоция, переживаемая как чувство, мотивирует мышление, что обуславливает возникновение образов [292]. Данный параметр соотносится с личностными характеристиками М. И. Цветаевой, что делает созданные ней метафоры достойными исследовательского внимания.

Невозможно обойти стороной вопрос о роли ассоциаций в процессе метафоризации. До сих пор актуальным остаётся толкование термина «ассоциация», введённого английским философом Дж. Гоббсом: «Ассоциация – возникающая в опыте индивида закономерная связь между двумя содержаниями сознания (ощущениями, представлениями, мыслями, чувствами), которая выражается в том, что появление в сознании одного из содержаний влечёт за собой и появление другого» [316, с. 38]. Согласно ассоциативным экспериментам (А. А. Леонтьев, Р. М. Фрумкина, И. А. Зимняя, А. Р. Лурия), сложные идеи возникают в сознании на основе простых по принципу «стимул-реакция», причём ассоциативные реакции демонстрируют закономерность и предсказуемость, особенно в рамках одного языкового континуума [80, с. 72], что наиболее ярко воплощается в метафорическом континууме. Н. Д. Арутюнова утверждает: «Суть ассоциативного мышления состоит не столько в способности видеть сходство между предметами, сколько извлекать из подобия смысл» [8, с. 75]. В. А. Маслова отмечает, что с помощью неожиданной лексической, синтаксической, стилистической сочетаемости возникают как тривиальные, так и необычные ассоциации, которые расширяют сферу восприятия текста, повышают его субъективную значимость [162, с. 67]. Это напрямую зависит

от личной культуры и широты мировоззрения говорящего, чем также обусловлено наше внимание к М. И. Цветаевой.

Согласно теории Н. С. Болотновой, важно различать стандартные (типовые) ассоциации и нестандартные (маловероятные, уникальные). Последние «отражают неповторимость индивидуально-авторского восприятия мира, не закреплены в узусе и в сознании носителей языка, совместная встречаемость их маркеров в тексте маловероятна, а сами они нетипичны, нерегулярны» [303, с. 297].

Таким образом, в настоящее время метафоры активно изучаются в ассоциативно-когнитивном аспекте, позиционирующем метафору как основную единицу мышления.

1.2.Современные классификации метафор

В лингвистическом аспекте метафора может проявляться в двух формах: языковой метафоре и речевой (индивидуально-авторской).

Общепринятой классификации индивидуально-авторских метафор не существует, поскольку каждому автору свойственно заключать в метафоре индивидуальное восприятие окружающей действительности, а каждый учёный интерпретирует те или иные метафоры в соответствии со своим опытом. Полноценный анализ индивидуально-авторских метафор какого-либо автора возможен, на наш взгляд, в результате использования достижений различных направлений такого сложного явления как метафора. Полипарадигмальность является одним из основных подходов к анализу языкового материала (В. А. Маслова, Ю. С. Степанов и др.), в частности, метафор, что позволяет использовать разные лингвистические методы и классификации.

1.2.1. Тематический аспект

В. П. Москвин вычленяет ряд направлений семантической классификации метафор, среди которых:

- классификация метафор по основному субъекту (метафора выступает средством создания синонимии);
- классификация метафор по основному и вспомогательному субъектам (возникновение переносного значения по формулам от живого к живому, от живого к неживому, от неживого живому, от неживого неживому);
- классификация метафор по степени целостности внутренней формы (живые (узуальные и окказиональные), ослабленные, мёртвые).

В силу специфики темы настоящего исследования нами выбрана классификация метафор по вспомогательному субъекту (В. П. Москвин, А. П. Чудинов и др.). Ниже представлена модификация данной систематизации, характерная для метафор в прозе М. И. Цветаевой.

- Антропоморфная метафора позволяет перенести свойства человека на какие-либо предметы или явления (*голос земли, которая хочет, чтобы из неё вырыли руду. (Или – голос руды?)*).
- Ориентационная метафора образно представляет одно пространство через другое (*я сама – вне, из третьего царства – не земли, не неба, – из моей тридевятой страны*).
- Ситуативная проявляется в результате соотношения некоторых явлений с определённой ситуацией (*чернь убила поэта*).
- Атрибутивная метафора – приписывание объекту чужого, непривычного свойства (*Вам пишет мое французское я*).
- Артефактная метафора – это тип метафоры, при котором человек реализует себя в создаваемых им предметах (*Я всегда разбивалась вдребезги*).

- Натурморфная метафора ассоциативно соотносит некие объекты и понятия с природой (*Пастернак – ручей*).
- Зооморфная метафора – перенос свойств животных на другие объекты (*Пегаз удвоенный и подкреплённый ослом* – о силе человеческого упрямства).
- Теоморфная метафора соотносит некий объект с божеством (*от этого Пастернак нас помиловал*).
- Пироморфная метафора возникает вследствие соотношения некоторых феноменов (как правило, чувств) с огнём (*всякий абсолют жжёт*).
- Соматическая метафора ассоциативно соотносит объекты с названиями частей человеческого тела или органов (*сердечные дребезги*).
- Темпоральная метафора способна представить некий объект как протекающий во времени процесс (*ежедневно, ежечасно убивали моё детство*).

Таким образом, тематический аспект определяет метафорическую модель.

1.2.2 Функциональный аспект

В. Н. Телия обращала внимание на две основные функции метафор: номинативную и стилеобразующую [250, с. 25]. Одной из наиболее полных классификаций функционального параметра метафор признана классификация В. К. Харченко, сформированная в конце XX века и включающая 15 позиций: номинативная функция, информативная, мнемоническая (метафора способствует лучшему запоминанию информации), стилеобразующая, текстообразующая, жанрообразующая, эвристическая функция (употребление метафор в научных текстах), объяснительная, эмоционально-оценочная, этическая (метафора может производить воспитательный эффект), аутосуггестивная (самовнушение),

кодирующая, конспирирующая (реализуется, как правило, в загадках), игровая (метафора используется как одна из форм игры), ритуальная функция (использование метафор в обрядах) [266, с. 5].

Классификация метафор в функциональном аспекте А. П. Чудинова ориентирована на такой тип как политическая метафора. Тем не менее, основные функции за исключением некоторых, наиболее часто проявляющихся в политической сфере (эвфемистическая функция, гипотетическая, популяризаторская) характерны для когнитивной метафоры в целом. Основной признаётся когнитивная функция метафоры (обработка и передача информации), которая в нашем исследовании употребляется наравне с информативной функцией. Благодаря номинативной функции фиксируются знания о реалиях, не имеющих наименования. Коммуникативная функция заключается в передаче информации. Воздействие на адресата осуществляется посредством прагматической функции. Изобразительная метафора помогает сделать сообщение более образным, ярким, наглядным, эстетически значимым. При помощи инструментальной функции метафора может помочь реципиенту сформировать некие знания о мире. Моделирующая метафора позволяет создать определённую модель мира, уяснить взаимосвязи между его элементами.

Две вышеуказанные классификации, А. П. Чудинова и В. К. Харченко, частично используются в нашем исследовании, поскольку они дополняют друг друга, и спектр метафорических функций в прозе М. И. Цветаевой значительно шире, чем в отдельно взятой классификации.

1.2.3. Структурный аспект.

В ходе анализа образа поэта мы использовали структурную классификацию метафор, разработанную Л. П. Ивановой, согласно которой

метафоры бывают простыми, сложными и разветвлёнными. Каждый из этих видов представлен в тексте очерка.

Простые метафоры вызывают одну ассоциацию, сложные метафоры вызывают две ассоциации и больше. Разветвлённые метафоры осложняются рядом тропов и стилистических фигур [98, с. 85].

Принято вычленять также такой тип метафоры как развёрнутая, под которой понимается группа метафор, раскрывающих единый образ. Как правило, в исследованиях приводятся примеры развёрнутой метафоры, функционирующей в рамках одного или нескольких смежных предложений. Таким образом, текст может содержать множество развёрнутых метафор, эксплицирующих разные образы. Категория метафорического континуума в свою очередь позволяет рассматривать систему метафор в динамике, акцентируя внимание не просто на вычленении отдельных метафор, а на анализе связей между ними.

1.3. Континуум как основа динамических систем

1.3.1 Понятие континуума в разных науках

Под континуумом понимается «непрерывность, неразрывность процессов, явлений» [335]. Явление континуума возникло в рамках античной философии и разрабатывалось представителями неоплатонизма и натурфилософии.

Анаксимандр, представитель милетской школы, говорил, что части изменяются, в то время как целое остаётся неизменным [153, с. 366]. Космологическое учение Гераклита А. Ф. Лосев назвал эстетикой общематериального континуума. По мнению философа, каждая вещь переходит в другую, создавая космический континуум. Диоген, в свою очередь, говорил о вещах, порождённых сознанием и мышлением (мыслительно-материальный континуум). Для превращения одной вещи в

другую, между ними должно существовать не только различие, но и тождество [там же, с. 450].

К рассуждениям о континуальных свойствах идей и материи обращался целый ряд мыслителей. На идеях континуума основывалась монадология Г. В. Лейбница: размышляя о соотношении души и тела, учёный пришёл к пониманию, что тело – это совокупность *бесконечного множества* монад, *объединённых между собой* в нечто целое высшей монадой, которая составляет организующий центр данного тела. И. Кант предполагал, что в природе не существует ничего простого и неделимого [153, с. 375].

Из всех определений континуума, данных философами, нам ближе значение, сформулированное А. Ф. Лосевым: «Континуум – это непрерывное становление, когда одно связывается с другим и вызывает третье» [там же, с. 135]. Обобщая результаты всех учений о континууме классической греческой философии, учёный пришёл к выводу, что какими бы качествами и количествами континуум ни был наполнен, сам по себе он пуст, то есть, лишён всяких качеств и количеств. Таким образом, важна сама эволюция и взаимовлияние элементов, входящих в состав целого.

Вопрос о континууме рассматривался не только философами. В математике континуум изучается с точки зрения *последовательности*, а не просто множества единиц. По Л. Бауэру, континуум – это среда свободного становления [158, с. 102]. Подобное изменение не имеет границ и происходит до бесконечности. Перемещение данного суждения в сферу мышления даёт картину неких констант в сознании человека.

Таким образом, понятие «континуум» входит в круг общенаучных категорий и терминов, таких как «симметрия» (геометрия, физика, социология), «синтез» (химия, философия), «функция» (философия, литературоведение, программирование), в том числе, «метафора» (языкознание, логика, философия, экология) и т.п.

В лингвистике проблеме континуума уделялось, на наш взгляд, недостаточно внимания. Так, Б. М. Гаспаров, анализируя природу континуума, пришёл к выводу, что различные коммуникативные фрагменты, образы, понятия способны срастаться в сознании по принципу шва, вызывая новые ассоциации: «Срастания фрагментов открывают неограниченные возможности развёртывания в речи хранящегося в памяти языкового материала» [64, с. 189]. В российской лингвистической традиции данное понятие в большинстве случаев принято рассматривать в качестве грамматической категории текста, связанной с пространством и временем. В социолингвистику термин «континуум» введён М. А. К. Хэллидеем для обозначения бесконечной градации в языке [335, с. 96]. Понятию «языковой континуум» «Словарь социолингвистических терминов» даёт следующее пояснение: «Понятие континуума, имевшее первоначально два измерения – временное и пространственное, предполагает *непрерывность* и постепенность языковых изменений во времени и плавную дифференциацию языкового материала в пространстве, то есть, отсутствие чётких границ между языками и диалектами» [там же, с. 275]. Таким образом, природа континуума не просто предполагает, а обуславливает присутствие данного понятия в образовании различных систем языка, например, в лексике. Думается, континуум целесообразно рассматривать не только как цепь событий, данных в произведении, но и как цепь элементов речи, представленных в художественном тексте. Языковые единицы внутри континуума обладают целостностью, единством и способны взаимодействовать не только друг с другом, но и с иными элементами текста.

В последние десятилетия представители многих научных дисциплин, в частности, лингвистики, стали говорить о разных видах континуума – континуум мира (П. А. Анохин), континуум словообразовательных значений (И. Ф. Джочка, И. С. Беркешук), семантический континуум (М. В. Буковская), ментальный континуум (Н. О. Руснак), диалектный

континуум (В. В. Мартынов), этноязыковой континуум (О. В. Иваненко), ценностно-смысловой континуум (Е. Э. Дробышева), символистский континуум (Н. Н. Сыромля) и другие. Так, последовательность плавно переходящих друг в друга знаков, символов, текстов А. В. Соколов называет семиотическим континуумом. В качестве эталонного примера континуума учёный приводит цветовой спектр, где один цвет переходит в другой и невозможно установить чёткую границу между красным и оранжевым, синим и зелёным и т.д. По словам Г. Гадамера, континуум мысли, как и континуум поэтического мышления, «делим до бесконечности» и никогда не может исчерпать себя полностью [59, с. 48].

Таким образом, общим фактором в разнообразных трактовках континуума является идея о непрерывном развитии той или иной системы.

1.3.2 Понятие метафорического континуума

Настоящее исследование предлагает новый подход к обоснованию системного начала не только языковой метафоры, но и индивидуально-авторской.

Личные представления автора об окружающей действительности фиксируются в метафорической системе его произведений [23].

Традиционно *системой* называют «внутренне упорядоченные объекты, в которых обнаруживаются взаимосвязанные части или элементы» [239, с. 12]. Акцент в системном исследовании, как отмечал В. Н. Садовский, делается на выявлении *многообразия связей и отношений*, имеющих место как внутри исследуемого объекта, так и в его взаимоотношениях с внешним окружением [223, с. 18].

Метафорическая система, как и художественный текст, является в нашем понимании открытой системой, поскольку зависит не только от автора, но и от каждого читателя, интерпретирующего метафоры из того или иного текста. Смысл, заложенный в языковых единицах, формируется и

раскрывается в сознании пишущего и читающего в соответствии с индивидуальной языковой картиной мира. Г. Л. Тульчинский и В. В. Колесов утверждают, что человеческое мышление по своей природе континуально [122, с. 13]. Ментальная непрерывность проявляется посредством аналогичной рефлексии на идентичные стимулы. Поскольку когнитивные метафоры являются лингвистическим выражением мыслительных констант, непрерывно функционирующих на уровнях сознания и подсознания личности (мыслительный континуум), закономерно, что в любом тексте они образуют метафорический континуум. Изучение метафорической системы возможно в нескольких направлениях – в соответствии с какими-либо признаками всех её составляющих (например, анализ только антропоморфных метафор или только группы метафор-существительных) либо их иерархией и т.д. Для нас актуален функциональный аспект метафорической системы, тот механизм, благодаря которому осуществляется взаимопереход между метафорами.

Взгляд на любую подсистему, существующую в тексте, даёт картину некой статической совокупности однородных объектов. В свою очередь, вопрос о том, как возник каждый из элементов одного целого, приводит к размышлениям, связанным с континуумом, динамикой – обращением к условиям *постепенного* возникновения каждой составляющей. В указанном отношении выводы о характеристике метафоры, взятой в отдельности, без обращения к взаимосвязи с другими метафорами, как обусловившими её, так и из неё возникшими, представляются нам неполными, а иногда и обманчивыми. Возникает необходимость анализировать метафоры в соответствии с той последовательностью, с которой автор вводит их в текст.

Исходя из вышеизложенного, мы считаем целесообразным введение нового понятия, характеризующего метафорическую систему с точки зрения взаимосвязей её элементов. *Метафорический континуум* – это процесс развития метафор в границах одного или нескольких текстов, особенность

которого заключается в непрерывной и детерминированной корреляции метафор.

Функционирование системы метафор в рамках одного текста может осуществляться по цепи и в виде нескольких параллелей, в связи с чем нами вводятся понятия **монотекстуальный горизонтальный метафорический континуум** и **монотекстуальный вертикальный метафорический континуум**.

Монотекстуальный горизонтальный метафорический континуум – это процесс развития и трансформации метафор, функционирующих в пределах одного текста, состоящий в последовательном линейном соединении метафор между собой. Специфика этого развития заключается в обусловленности метафор: потенциал каждой из единиц метафорической системы можно адекватно постигнуть, лишь выявив принципы их взаимодействия (взаимоперехода). Так, в статье М. И. Цветаевой «Световой ливень» метафоры, являясь доминантами каждого рассуждения об образах поэтического сборника Б. Л. Пастернака «Сестра моя – жизнь», представляют собой цепочку, следующий фрагмент которой раскрывает тему читательского впечатления от стихотворений: «Я попала под неё [книгу], как под ливень. – Ливень: всё небо на голову, отвесом – ливень впрямь, ливень вкось, – сквозь, сквозняк, спор световых лучей и дождевых, – ты ни при чем: раз уж попал – расти! – Световой ливень» [353, с. 394].

Впечатление от стихотворений соотносится со внезапно обрушившимся потоком воды (ливень → *небо на голову* → *отвесом*). Стремление автора передать читателю своё видение указанного чувства обуславливает перевод внимания с объекта на его качества (*ливень вкось* → *сквозь*), в связи с чем натурморфная метафора континуально переходит в ориентационную. В представлении М. И. Цветаевой к ассоциации с ливнем добавилась ассоциация с ветром. Для речевого выражения данной картины используется приём паронимической аттракции: поэт последовательно заменил наречие с

переносным значением метафорой-существительным (*сквозь* → *сквозняк*), а затем создал картину яркого солнечного света (*сквозняк* → *спор световых лучей* и *дождевых*). Итак, каждая из перечисленных метафор выполняет изобразительную функцию, что можно назвать основанием для их взаимоперехода. Вернёмся к анализируемому отрывку. На читателя, оказавшегося в центре стихии (ориентационная метафора), переносятся качества растения (переход в натурморфную метафору): *спор световых лучей* и *дождевых* → *ты* – *расти*. В ключевой метафоре данного фрагмента континуума (*световой ливень*) на смену ассоциации с водой приходит более сильная ассоциация с ярким светом, исходящим от книги. Подчёркнутые метафоры визуально подтверждают непрерывный взаимопереход: *ливень* – *ливень сквозь* – *сквозняк* – *спор лучей* – *ты расти* – *ливень*. На фонетическом уровне становится заметным, что одни и те же звуко сочетания образуют разные слова. В свою очередь, на лексическом уровне одни и те же лексемы повторяются с изменённым значением. Вторая метафора (*ливень сквозь*) является результатом первой (*ливень*) и становится основой для третьей (*ливень сквозь* – *сквозняк*) и так далее. Первая метафора и последняя, выраженные одним и тем же словом (*ливень*), отличаются набором ассоциаций (вода и свет).

Благодаря понятию *метафорический континуум* становится возможным совершить максимально точный анализ метафорической системы, поскольку он не позволяет пропустить самый незначительный, казалось бы, элемент. Анализ метафорического континуума даёт возможность выделить абсолютно все метафоры, представленные в тексте, и доказать их корреляцию.

Монотекстуальный вертикальный метафорический континуум

– это процесс развития метафор, функционирующих в пределах одного текста, где метафоры представляют собой систему форм, внутри которой превалируют отношения сопоставления либо противопоставления между двумя отдельно взятыми метафорами. В вертикальном метафорическом

континууме могут содержаться элементы горизонтального метафорического континуума.

Данное исследование посвящено прежде всего анализу монотекстуального метафорического континуума, однако большое внимание уделяется путям возникновения метафор – линейному либо парадигмальному, то есть, вертикальному и горизонтальному метафорическому континууму. Так, вертикальный метафорический континуум может проявляться на протяжении не всего текста, а фрагментарно. Например, отрывок эссе «Герой труда (Валерий Брюсов)» выстроен по следующему образцу: «Только прислушаться к звуку имени. Бальмонт: открытость, настежь – распахнутость. Брюсов: сжатость, скупость, samость в себе. В Брюсове тесно, в Бальмонте – просторно. Брюсов глухо, Бальмонт: звонко. Бальмонт: раскрытая ладонь – швыряющая, в Брюсове – скрип ключа. Творец-ребёнок (Бальмонт) и творец-рабочий (Брюсов). Бальмонт и Брюсов точно поделили меж собой поговорку: «На Бога надейся» (Бальмонт), «а сам не плошай» (Брюсов). Труд-благословение (Бальмонт) и труд-проклятие (Брюсов)» [353, с. 545]. В данном примере показана возможность функционирования автономных вертикальных метафорических континуумов в тексте с несколькими моделями связи между метафорами. Как видим, ведущими в указанном отрывке являются отношения противопоставления между метафорами. Основное из них (Бальмонт – Брюсов) закономерно вызывает ряд других оппозиций, выраженных метафорами, где неожиданные индивидуально-авторские метафоры возникают в предсказуемой последовательности:

открытость – сжатость,

↓

↓

просторно – тесно,

↓

↓

звонко – глухо,

других отличительных условий (например, место жительства) неоднократно встречается одна и та же метафора: «Правда поэта – тропа, зарастающая по следам». Данный факт свидетельствует об укоренённости, непрерывном присутствии в сознании указанного автора неких моделей созидательного процесса. Эти представления являются константой, невосприимчивой к любым типам внешних и внутренних факторов, влияющих на языковую личность автора. Итак, межтекстуальный метафорический континуум – порождение авторской ментальности, жизненного опыта, обусловивших идентичные ассоциации.

Т. В. Черниговская отмечает, что одним из основных свойств языка является возможность разной трактовки сказанного, в зависимости от контекста [276, с. 341]. Данное мнение актуально в контексте дешифровки метафор, поскольку образ, выраженный посредством переносного значения, способен полностью раскрыться благодаря не только буквальному контексту, окружающему его, но и в контексте подобных метафор.

Итак, *метафорическая система* и *метафорический континуум* соотносятся между собой как наименование объекта и один из его ключевых признаков. Метафорический континуум является главным условием её возникновения и существования метафорической системы. Это тот ракурс, с которого видна не иерархия, не просто совокупность её элементов (статический аспект), а их последовательное возникновение, взаимопереход в рамках одного и нескольких текстов (динамический аспект).

Таким образом, обращение к категории континуума помогает изучению метафор как динамической системы, находящейся в постоянном становлении.

1.4. Метафора и интертекст

В. фон Гумбольдт отмечал: «Отдельный человек всегда связан с целым – с целым своего народа, расы, к которой он принадлежит, всего человеческого

рода» [73, с. 63]. Данный тезис особенно актуален в контексте общенационального языка и языка отдельной личности.

С. Б. Кураш обращает внимание на то, что функционирование метафоры в интертекстуальном пространстве связано с её «движением» в направлении: текст – идиостиль – контекст литературного направления (школы, стиля) – контекст эпохи – национальный стиль – культурный макроконтэкст [141, с. 88]. Анализ функционирования метафор в контексте национального стиля берёт начало от понятия менталитет, который З. Д. Попова и И. А. Стернин определяют как специфический способ восприятия и понимания действительности, определяемый совокупностью когнитивных стереотипов сознания, характерных для определённой личности, социальной или этнической группы людей [198, с. 57]. Расширяя данное понятие, В. В. Колесов пишет о ментальности – «национальном способе выражения и восприятия мира, общества и человека в формах и категориях родного языка, способность истолковывать явления как их сущности и соответственно этому действовать в определённой обстановке» [122, с. 13]. Несмотря на то, что менталитет личности предопределён индивидуальной культурой, образованием, устройством жизни, нельзя отрицать тот факт, что в его основе находится менталитет той этнической группы, к которой принадлежит человек. В. В. Виноградов указывал: «Обозначая явление, предмет, слово вместе с тем передаёт его связи и отношения в динамическом целом, в исторической действительности. Оно отражает понимание «кусочка действительности» и его отношений к другим элементам той же действительности, как они осознавались или осознаются обществом, народом в известную эпоху и при этом с широкой возможностью позднейших переосмыслений первоначальных значений и оттенков» [52]. Тем интересней проследить переклички художественной метафоры М. И. Цветаевой с метафорами других поэтов и философов, с которыми её не связывали какие-

либо этнические, гендерные и возрастные факторы, а также личное знакомство (культурный макроконтекст).

В. Я. Чернявская отмечает, что в системе отношений текстов одного автора важное значение имеет типологическая открытость текстов одного жанра друг другу. В корпус текстов, из которых производилась сплошная выборка метафор, вошла значительная часть прозаических текстов М. И. Цветаевой периода 1928 – 1941 гг. – статьи, эссе, письма, дневниковые записи, черновики.

В лингвистике «межтекстуальный» и «интертекстуальный» используются в качестве синонимов. Мы, в свою очередь, разграничиваем данные понятия.

«Межтекстуальный» в нашем представлении – проявляющийся в разных текстах, но в том же значении и функции. Например, знаменитая метафора, относящаяся к образу Б. Л. Пастернака, дважды встречается в черновиках разных лет (1924 и 1933 гг.), а также в тексте посвящения: *«Моему брату в пятом времени года, шестом чувстве и четвёртом измерении»*. Интертекстуальность подразумевает «диалогические отношения текстов, при которых один текст содержит конкретные и явные отсылки к предшествующим текстам», в чём важную роль играет также верная интерпретация читателем авторской интенции [303, с. 38]. В связи с тем, что в контексте интертекстуальности автор намеренно отсылает читателя к другим текстам, использовать эту категорию применительно к прозе М. И. Цветаевой не всегда уместно, поскольку в соответствии с желанием поэта, письма и записные книжки были опубликованы через 50 лет после его смерти. Следовательно, тексты записных книжек (составляющие основу материала для настоящего раздела нашего исследования) создавались не столько для читателей, сколько как «попытка выхода» (метафора М. И. Цветаевой), средство самовыражения и необходимость высказать на бумаге мысли и чувства, не предназначенные для читателей. Таким образом,

развитие метафорического континуума, берущее начало в любом из текстов от той метафоры, которая впервые появилась в другом произведении, является межтекстуальным и лишь в частных случаях проявляется в качестве интертекстуального.

Сама М. И. Цветаева интуитивно ощущала имплицитную связь между мыслями и образами, создававшимися в разное время: «Задумать вещь можно только назад, от последнего пройденного шага к первому, пройти взрячую тот путь, который прошел вслепую. Продумать вещь» [353, с. 839].

Это не исключает наличия примеров интертекстовых метафор (в типологии С. Б. Кураша – «метафорических формул-архетипов»), суть которых являет «диалог» индивидуально-авторских метафор как фрагмента интертекста и воспроизведение разными авторами одних и тех же универсальных концептов художественного мышления в тех или иных идиостилевых модификациях [141, с. 86].

В исследуемых источниках поэт может сопоставляться:

– с Богом: *«Так и получилось Царствие Небесное – между сковородкой и тетрадкой»* [352, с. 330]; *«...и – как я когда-то утешала одну бывшую любовь России: – Поэты – с Вами! (Это ведь то же, что: Господь – с тобою!)»* [354, с. 518];

– с монархом: *«Бог не может не дать. Царь не может не дать. Поэт не может не дать»* [353], *«Стол: простор. Стол: престол»* [352, с. 245].

– с волшебником: *«14ти лет я была убеждена, что это мои глаза зажигают по Москве фонари»* [352, с. 232];

– с акробатом: *«Я на Вас непрерывно радуюсь и Вам непрерывно рукоплещу – как акробату, который в тысячу первый раз удачно протанцевал на проволоке. Сравнение не обидное. Акробат, ведь это из тех редких ремёсел, где всё не на жизнь, а на смерть, и я сама такой акробат»* [354, с. 653];

– с ребёнком: *Ибо ребенок, как никто, верен слову и верит в слово* [353, с. 1148].

– с деревом: *А теперь, просто: я ЖИВОЙ человек и мне ОЧЕНЬ больно. Где-то на высотах себя – нет, в сердцевине – боль* [352, с. 127];

– с вулканом: *Пушкин, создавший Вальсингама, Пугачева, Мазепу, Петра – изнутри создавший, не создавший, а извергший <...>* [353, с. 839]; *Вулкан, извергающий слёзы и строфы* [352, с. 255].

– с оружием: *«Я начинена лирикой, как ручная граната: до разорватия»* [352, с. 441]; *Б.П. взрывается сокровищами* [352, с. 309].

– с химическим веществом: *«Болевая восприимчивость (способность страдать) у меня вообще чудовищная. ... Знаете, в химии (кажется, единственное, что я вынесла, но – твёрдо вынесла!) – насыщенный раствор. Насыщенный раствор горечи»* [352, с. 266];

– с небесным телом: *Макс принадлежал другому закону, чем человеческому, и мы, попадая в его орбиту, неизменно попадали в его закон. Макс сам был планета. И мы, крутившиеся вокруг него, в каком-то другом, большом круге, крутились совместно с ним вокруг светила, которого мы не знали* [о М.Волошине, 353, с. 819].

Поэт противостоит системе власти (*Поэт не может воспевать государство – какое бы ни было – ибо он – явление стихийное, государство же – всякое – обуздание стихий* [353, с. 476]; *Я позволяю организовывать свои страсти только своей совести, т.е. – Богу. Чем государство выше меня, нравственнее меня, чтобы оно организовывало мои страсти* [там же]), стремится к одиночеству (*Мне пару найти трудно – не потому что я пишу стихи, а потому что я задумана без пары, состояние парой для меня противоестественно: кто-то здесь лишний, чаще – я, – в состоянии одиночества: молитвы – или мысли – двух воздетых рук и одного лба...* [352, с. 462]). У поэтов миссия: *«Они пришли в мир не узнавать, а сказать»* [353, с. 869].

Следовательно, образ поэта занимал центральное место в мировоззрении М.И. Цветаевой и был наделён множеством уникальных свойств.

1.5 Метафора как отражение авторского мышления М. И. Цветаевой

В настоящей работе метафора рассматривается в контексте идиостиля, под которым понимается индивидуально устанавливаемая языковой личностью система отношений к разнообразным средствам и способам авторепрезентации [149, с. 12].

Идиостиль М. И. Цветаевой изучался в первую очередь на материале поэзии, что пробуждает интерес к её прозе, так как это территория перелома, сфера, где творческая манера поэта раскрывается несколько иначе, чем в стихотворениях.

Существуют особые разновидности текстов, где на первый план выходит проявление личностного начала – это эго-тексты (эссе, воспоминания, автобиографическая проза). Изучение таких текстов в ассоциативном аспекте может давать интересные неожиданные результаты (Э. В. Васильева, Т. А. Демешкина). В данном случае проза М. И. Цветаевой приближает к природе ассоциативного начала в метафоре. Углубляясь в познания о взаимодействии мышления и метафоры, небезынтересно проследить, как влияют на возникновение ассоциаций, порождающих метафорические образы, такие понятия индивидуального сознания как память и опыт [130, с. 225]. Поэтов, к образам которых обращалась М. И. Цветаева, можно разделить на две группы – тех, с кем её связывало личное знакомство, и тех, о ком она знала лишь благодаря художественным произведениям. Таким образом, второй раздел посвящён системе метафор, функционирующих в тексте, построенном на детских воспоминаниях. Образ поэта А. С. Пушкина раскрывается через призму впечатлений М. И. Цветаевой, связанных с его личностью и творчеством. В то время как

третий раздел раскрывает метафорические образы В. В. Маяковского и Б. Л. Пастернака, с которыми у М. И. Цветаевой был опыт личного общения.

И. А. Бродский, рассуждая о прозе Марины Цветаевой, писал: «Неизвестно, насколько проигрывает поэзия от обращения поэта к прозе; достоверно только, что проза от этого сильно выигрывает» [31, с. 63].

Для творческого почерка М. И. Цветаевой характерно сосуществование нормы и отклонения от нормы («традиционно обозначающего» и «ситуативно обозначающего» в терминологии Ю. М. Скребнёва). Н. Д. Арутюнова отмечает: «...человек лучше замечает аномальные явления: беспорядок информативен уже тем, что не сливается с фоном» [11, с. 48]. Каждая метафора является тем самым примером отклонения от нормы, так как предусматривает деавтоматизацию восприятия. Возводя метафору в статус смысловой доминанты, автор окружает её такими выразительными средствами, которые так же обращают на себя внимание – окказионализмы, повторы, приём остранения, итерацию, категорию интенсивности и многие другие, что служит структурообразующим фактором. Многие исследователи творчества М. И. Цветаевой отмечают, что поэту было свойственно строить прозаические тексты по законам поэзии. Так, звукопись, которую поэт использует в прозаических текстах практически так же часто, как в стихотворениях, вызывает эвфонию, что, по мнению В. А. Масловой, усиливает ассоциации. Но в большей степени это касается использования металогии, тропеической речи, в которой исключительно значима метафора.

Следует помнить, что в М. И. Цветаевой природная одарённость переплеталась с образованностью и широтой мировоззрения. О своём воспитании она вспоминала так: «Главенствующее влияние – матери (музыка, природа, стихи, Германия. Страсть к еврейству. Один против всех. Нероїса). Более скрытое, но не менее сильное влияние отца (Страсть к труду, отсутствие карьеризма, простота, отрешённость)» [353, с. 12]. Повлияло также образование, которое молодой поэт получал в гимназиях Москвы,

Ялты и пансионах во Фрейбурге и Лозанне. Отсюда – безупречное владение французским и немецким языками. Марк Слоним писал: «МИ была чрезвычайно умна. У неё был острый, сильный и резкий ум – соединявший трезвость, ясность со способностью к отвлечённым и общим идеям, логическую последовательность с неожиданным взрывом интуиции» [45, с. 322]. Франтишек Кубка, современник М. Цветаевой, отмечал: «В одной фразе она могла соединить метафору из области барочной архитектуры с образом расцветшей межи» [56, с. 355]. Вышеизложенное даёт основание утверждать, что обладание М. И. Цветаевой образным мышлением и широкими познаниями в самых разных областях науки и искусства создавало почву для самых оригинальных ассоциаций.

Большую роль в образовании метафор играет бессознательное. И. Ю. Черепанова называла его тем уровнем, в котором субъект и мир отождествляются [274, с. 24]. Совокупность врождённых представлений, заложенных глубоко в человеческом сознании, может проявиться только в творчески оформленном материале (К. Юнг, А. А. Леонтьев). Проявлением бессознательного психологи называют обращение к архетипам как накопителям человеческого опыта, проявляющимся в процессе творчества. Проецируя данные положения на личность и творчество М. И. Цветаевой, М. В. Ляпон называет её поэтом-когнитологом, эталоном соединения в одном человеке аналитического мышления и талантливой интуиции [159, с. 158].

В качестве подтверждения особой важности когнитивной базы в роли основы для создания метафор, приведём фрагмент из книги В. Швейцер «Марина Цветаева»: «Но меня поразила эпизод, слышанный мною от поэта и переводчика С. И. Липкина. Липкин – большой знаток Калмыкии и переводчик калмыцкого эпоса «Джангар» – к слову рассказал Цветаевой, что в первоначальном варианте пушкинского «Памятника» было: «...сын степей калмык». Однако известный востоковед Н. Я. Бичурин заметил Пушкину, что калмыки не были исконными жителями, сыновьями степи, а только в XVII

веке переселились сюда с гор. После этого разговора Пушкин переделал строку: «...друг степей калмык». Эта история привела Цветаеву в восторг: «Вот как надо работать! За любым лиризмом должно стоять знание» [283, с. 245].

М. В. Ляпон указывает на парадоксальную логику как доминанту индивидуального стиля мышления М. И. Цветаевой. Отмечая двойственность натуры («Цветаева – кодификатор нормы и Цветаева – экспериментатор»), учёный приближает нас к причине высокочастотного использования метафоры поэтом: «Разрушитель стереотипов, улавливая «блуждающий» смысл, который объединяет категориально и семантически далёкие языковые сущности, тренирует лингвистическую интуицию носителя языка» [159, с. 656]. Данная мысль кажется нам справедливой с позиции отношений писателя с самим собой и с читателем. Идиостиль автора проявляется в выборе регулятивных средств и регулятивных структур, по-разному организующих интерпретационную деятельность адресата [94]. М. И. Цветаева исходит из того, что её читатель будет сотворцом. То, что на первый взгляд может показаться обмолвкой, М. В. Ляпон называет ловушкой [159, с. 659]. М. И. Цветаева ориентируется не на того, кто сможет избежать её (ловушки), то есть, не заметить, а на того, кто попадётся: сумеет расшифровать метафору.

Воспоминания современников свидетельствуют об особом понимании поэтом технологии создания произведения. О. Колбасина-Чернова так пишет о М. Цветаевой: «Гений, по её определению, — высшая степень подверженности наитию, это первое. Управление этим наитием — второе. Высшая степень душевной разъятости и высшей собранности» [56]. Подобная модель, разумеется, не является формулой для каждого творца. Трудно представить себе поэта или художника, способного чётко осознать и объяснить, откуда берёт начало вдохновение, замысел того или иного произведения, возникновение образов. М. И. Цветаева и здесь является

исключением, поскольку явление, кажущееся оксюмороном (управление наитием), было на самом деле механизмом творческого труда поэта. Оно объясняется мощной интуицией и глубокой проницательностью, обуславливающими возникновение множества ассоциаций.

Представляется актуальным выяснить, как из бесконечного потока ассоциаций автор останавливает свой выбор на одной и благодаря ей создаёт образ. Обратимся к тому, что И. В. Арнольд назвала «проникновением в творческую лабораторию» поэта. В прозе М. И. Цветаевой, например, встречаются использования полисемии и паронимической аттракции. С исследовательской точки зрения представляет интерес ситуация, когда в метафорических комбинациях подобраны слова, имеющие разные и порой взаимоисключающие трактовки, которые, тем не менее, в определённом контексте могут быть одинаково истинны (плюрализм). Отчасти данное явление было охарактеризовано И. И. Бабенко и получило название семантической метаморфозы – наиболее специфический процесс, происходящий со словом в лирике М. Цветаевой, характеризующийся коренным переосмыслением коммуникативного потенциала слова, приобретением им в художественном тексте новых, не свойственных лексической единице в узусе, смысловых признаков и ассоциативных связей. «Культурная память» текста (термин Ю. М. Лотмана), основанная на его диалогичной сущности, ассоциативно-образной природе и связанной с этим возможности различной интерпретации, составляет важнейшую особенность художественного текста как единицы культуры [156]. Кроме этого, особенностью М. И. Цветаевой, как известно из биографии, было нежелание носить очки (несмотря на близорукость). Принято говорить, что всякому поэту свойственно видеть мир «не так, как все». В отношении указанного автора языковая метафора проходит стадию буквализации, так как помимо образного плана М. И. Цветаева предпочла и в действительности смотреть и видеть не так, как все – отрицая чёткость, домысливать. Интуиция и

проницательность развивались, возможно, именно в результате взаимодействия врождённого физического фактора и художественной одарённости.

1.6 Методика исследования образа поэта в метафорическом континууме прозы М. И. Цветаевой

Ю. И. Клименова отмечает, что интерес к метафоре способствует консолидации разных направлений научной мысли и дисциплин, поскольку наиболее полно описать такой сложный объект, как метафора, можно лишь при взаимодействии подходов и методов анализа [114]. Настоящее исследование выполнено в рамках интегрированного подхода, предполагающего анализ метафор в соответствии с лингвокогнитивным, лингвокультурологическим, лингвопоэтическим и функциональным направлениями изучения данного феномена.

Лингвокогнитивное направление (Н. Д. Арутюнова, А. Н. Баранов, Э. В. Будаев, М. Джонсон, Ю. Н. Караулов, Р. Д. Керимов, Е. С. Кубрякова, Дж. Лакофф, А. П. Чудинов и др.) предполагает рассмотрение метафоры как процесс взаимодействия между сферой-источником и сферой-мишенью, то есть, перенос каких-либо черт одного предмета или явления на другой на основании наличия у них общего признака.

В свою очередь лингвокультурологическое направление (Л. А. Ерофеева, В. А. Маслова, Е. О. Опарина, З. И. Резанова, Г. Н. Складневская, В. Н. Телия, Э. Р. Хамитова и др.) связано с понятием языковой картины мира. Картина мира, по замечанию В. А. Масловой, включает в себя не только отражённые объекты, но и отношение к ним отражающего субъекта.

Лингвопоэтическое направление анализирует метафору на стыке лингвистики, поэтики, риторики и стилистики [128, с. 14].

Функциональное направление позволяет определить роль каждой метафоры в процессе развития метафорического континуума, внутрисистемные отношения между метафорами. Через функцию наиболее полно проступает прагматическая установка автора в том или ином метафорическом высказывании.

Невозможность использовать какой-либо один подход объясняется сложностью и неординарностью выбранного материала – прозы М. И. Цветаевой, которую можно причислить к жанру лирической прозы. Основными чертами лирической прозы являются повышенно-эмоциональный строй речи и преобладание авторского «я». Наиболее полно лирическая проза раскрывается в формах эссе, эпистолярная, дневника.

Работа с лексическим материалом включала сплошную выборку метафор, эксплицирующих образ поэта (12 эссе, письма и записные книжки 20-30х гг.), подвергаемых далее анализу, в соответствии с классификациями метафор В. П. Москвина, А. П. Чудинова, Л. П. Ивановой, В. К. Харченко, Л. А. Ерофеевой.

Основным методом исследования является описательный метод. Согласно подходу В. И. Кодухова и др., в описательном методе, способствующем сбору фактологической основы исследования, выделяются приёмы внешней и внутренней интерпретации [цит. по 97, с. 253]. К первым относятся приём тематических групп и логический анализ, позволившие выявить в анализируемых текстах метафоры, раскрывающие образ поэта, а также определить сопутствующие им элементы тропеической системы. Представления о специфических признаках каждой метафоры (сфера-источник метафоризации, структурный класс, основание для взаимоперехода между метафорами) сформировались благодаря классификации как одному из приёмов внутренней интерпретации, а также контент-анализу. Последний предполагает выявление связи между метафорами, представленными в одном тексте, а также определение тех или иных качественных и количественных

характеристик, что в нашем исследовании помогло определить тематические и функциональные особенности метафор в прозе М. И. Цветаевой.

Выявлению континуальной связи способствовал также приём хронологизации, позволивший установить последовательность и условия возникновения метафор, обращение к которым было неоднократным в разных текстах. В третьем разделе настоящего исследования специфика анализируемого текста обусловила необходимость параллельного изучения двух равноправных образов (В. В. Маяковского и Б. Л. Пастернака), в связи с чем использовался сопоставительный метод. Будучи равными в силе своего поэтического таланта, в масштабе значения для мировой культуры, Б. Л. Пастернак и В. В. Маяковский не похожи, каждый неповторим и самобытен. Применительно к характеру данного анализа двух художественных миров в целом, определяющим словом является «сопоставление», но никоим образом не «противопоставление», так как автор не отдаёт предпочтения кому-либо, с одинаковым пиететом относясь к каждому из них.

Предложенный нами способ анализа становления метафорической системы в границах одного текста – монотекстуального метафорического континуума – предполагает анализ всех метафор, представленных в тексте, в трёх аспектах: тематическом, структурном и функциональном. Таким образом, определяя принадлежность метафор к какому-либо типу по указанным параметрам, выявляя совпадения (например, одинаковая функция метафор, одинаковая метафорическая модель либо один и тот же структурный класс) мы устанавливаем основание для взаимоперехода между метафорами. Таким образом, в фокусе нашего внимания на каждом этапе находятся две соседствующие в тексте метафоры: первая – вторая, вторая – третья, третья – четвёртая и так далее до конца текста.

Взаимосвязь двух и более метафор, представленных в разных текстах, рассматривается нами как иной тип метафорического континуума –

межтекстуального. Его анализ проведён в тех же аспектах, но с позиции условий обращения одного и нескольких авторов к одним и тем же метафорическим образам.

При семантико-сопоставительном анализе нами указывались типы переноса, отражающие переносы между сферами как языковой, так и внеязыковой действительности, имеющие более узкую типологию по отношению к традиционным метафорическим моделям (ср. *человек* → *природа* и *поэт* → *природа*), что связано с особенностью исследуемого материала, сфокусированного на всём, относящемся к метафорическому образу поэта. Как отмечает З. И. Резанова, подобные уточнённые модели достаточно частотны. Например, вариантом модели «жизнь – текст» может быть модель «проживание жизни – это исполнение музыкального произведения» [213].

Интегрированный подход, осуществлённый нами при анализе каждой метафоры, входящей во фрагмент метафорического континуума, связанный с образом поэта, продиктован солидарностью с мнением Н. А. Илюхиной: наиболее актуальным и плодотворным на данном этапе развития метафорологии является анализ одного образа «во всей полноте его семантического потенциала, средств экспликации, ассоциативных связей и способов фиксации этих ассоциативных связей» [102, с. 30].

Понятийно-терминологический аппарат настоящего исследования составляют следующие единицы: *индивидуально-авторская метафора*, *метафорический образ* и введённое нами *понятие метафорического континуума*.

В данной работе мы опираемся на определение индивидуально-авторской метафоры, ставшее классическим в когнитивной лингвистике: «Индивидуально-авторская метафора – нестандартное перенесение значения слова из одного семантического поля в другое на основе имплицитной связи понятий» (Дж. Лакофф, З. И. Резанова, А. И. Башук).

Метафорический образ трактуется в лингвистике так же неоднозначно, как и сама метафора. В когнитивной лингвистике образ может выражать не только материальные объекты, но и абстрактные явления, факты действительности в самом широком понимании. Так, в работах Е. С. Кубряковой встречается понятие «образ мира», у Т. А. Лисицыной – «образ смерти», у Е. В. Максимюк – «образ счастья». В данном исследовании используется дефиниция О. В. Рудневой, понимающей под **метафорическим образом** отражение авторской идеи, семантическую единицу идиостиля, реализуемую в слове с переносным значением.

Разнообразие методов и направлений, использованных в исследовании, связано с многоаспектностью анализируемого феномена в идиостиле одного из самых сложных поэтов в истории всемирной литературы.

Выводы к главе 1

Метафора является всеобъемлющим принципом языка и мышления. В основе всех современных теорий метафоры лежит убеждение о когнитивной природе данного феномена, что является центральным фактором определения его роли в экспликации особенностей мировидения тех или иных личностей.

Интерес представляет изучение особенностей идиостиля М. И. Цветаевой, в особенности функционирования в нём метафор. Мы предлагаем проследить специфику проявления метафор путём обращения к понятию континуума – непрерывного последовательного развития.

Отсутствие общепринятой классификации художественных метафор, обусловленное объективным фактором исключительности мышления любого выдающегося автора, предопределило использование интегрированного подхода к обзору метафор в творчестве уникального поэта прошлого века, М. И. Цветаевой. Лингвокогнитивное направление предполагает изучение метафорической модели – соотношение между сферой-источником и сферой-

мишенью. Лингвокогнитивное направление позволяет раскрыть отношение автора к разнообразным объектам действительности. Языковые особенности метафор помогает анализировать лингвопоэтический подход, благодаря обращению к лексико-стилистическому воплощению изучаемого явления.

С опорой на современные классификации метафор были избраны тематический, функциональный и структурный аспекты, позволяющие описать индивидуально-авторские метафоры М. И. Цветаевой. Структурный класс метафор определялся в соответствии с классификацией Л. П. Ивановой (простые, сложные и разветвлённые метафоры). Тематический класс устанавливался в соответствии с классификацией метафор по вспомогательному субъекту, разработанной В. П. Москвиным и включающей 11 типов: антропоморфные метафоры, ориентационные, ситуативные, атрибутивные, артефактные, натуроморфные, зооморфные, теоморфные, пироморфные, соматические, темпоральные метафоры. Комплекс метафорических функций удалось выявить благодаря классификациям В. К. Харченко (в прозаическом наследии М. И. Цветаевой обнаружены 7 из 15 предложенных типов функций метафор: номинативная функция, информативная, стилеобразующая, текстообразующая, объяснительная, эмоционально-оценочная, игровая), а также классификации А. П. Чудинова (4 функции, не указанные в классификации В. К. Харченко: коммуникативная, прагматическая, инструментальная, моделирующая). Методика исследования включает использование описательного метода, включающего приёмы классификации и хронологизации, а также сопоставительного метода, что в комплексе позволяет проследить особенности возникновения, трансформации и расположения метафор в тексте.

В последующих главах представлен развёрнутый анализ типов метафорического континуума, являющегося речевым воплощением мыслительного континуума.

Глава 2

АНАЛИЗ МОНОТЕКСТУАЛЬНОГО ГОРИЗОНТАЛЬНОГО МЕТАФОРИЧЕСКОГО КОНТИНУУМА (НА ПРИМЕРЕ ОЧЕРКА М. И. ЦВЕТАЕВОЙ «МОЙ ПУШКИН»)

Творчество А. С. Пушкина оказало большое влияние на многих авторов. Переоценить роль его произведений в становлении М. И. Цветаевой как личности и поэта невозможно. Проблема реализации образа А. С. Пушкина в творчестве М. И. Цветаевой нашла отражение в работах С. А. Верескун, Н. Н. Вольской, Т. А. Даниловой.

Очерк «Мой Пушкин» является ключевым произведением так называемой Пушкинианы Марины Цветаевой, включающей также цикл «Стихи к Пушкину» (1931) и несколько прозаических работ: очерки «Наталья Гончарова» (1929) и «Пушкин и Пугачёв» (1937), а также литературно-философскую работу «Искусство при свете совести» (1932) [138, с. 53].

«Мой Пушкин» написан был в конце 1936 года к столетию со дня гибели поэта, – отмечавшемуся в 1937 году как в Советской России, так и в русских эмигрантских кругах» [138, с. 469]. Изначально данное произведение было воспринято публикой неоднозначно. В письме В. Н. Буниной от 11 февраля 1937 года М. И. Цветаева признавалась: *«Получаю множество восторженных, но и странных писем. <...>. Никто не понял, почему Мой Пушкин, все, даже самые сочувствующие, поняли как присвоение, а я хотела только: у всякого – свой, это – мой. Т. е. в полной скромности. Как Klärchen у Гёте говорит в Эгмонте – про Эгмонта: – Mein Egmont... А Руднев понял – как манию величия и прямо пишет...»* [354, с. 298] (В. В. Руднев – редактор издательства «Современные записки» в Париже).

Значение, которое имел для М. И. Цветаевой А. С. Пушкин и его наследие, сформулировано в одной из ключевых фраз данного очерка: «Да, что знаешь в детстве – знаешь на всю жизнь <...>» [353, с. 1140]. С уверенностью можно сказать, что именно чтение пушкинских произведений

пробудило в М. И. Цветаевой лучшие чувства и открыло ей собственное предназначение.

Литературный критик Даниил Данин отмечал, что «проза Цветаевой – это проза поэта» [75]. Трактовка многих понятий в анализируемом тексте расходится с традиционным пониманием, что вызывает к произведению не только культурный, но и научный интерес.

Ю. М. Лотман писал: «Легко ощутимы два подхода: в художественном произведении – всё системно» (всё не случайно, имеет цель) и «всё представляет собой нарушение системы» [157, с. 68]. В структуре метафорического континуума можно выделить несколько тематических фрагментов. Однако любое тематическое объединение метафор, будучи идейным и образным единством, не всегда является системой в структурном плане, проявляясь в тексте то последовательно, то хаотично. Например, фрагмент метафорического континуума, эксплицирующий образ моря, находится в заключительной части текста. У А. С. Пушкина в первоисточнике:

«Как *друга* ропот заунывный,
Как *зов* его в прощальный час,
Твой грустный шум, твой шум призывный
Услышал я в последний раз.

...

Прощай же, море! *Не забуду*
Твоей торжественной красы
И долго, долго слышать буду
Твой гул в вечерние часы.
В леса, в пустыни молчаливы
Перенесу, тобою полн,
Твои скалы, твои заливы,
И блеск, и тень, и говор волн» [349, с. 60].

У М. И. Цветаевой в очерке возникают метафоры, олицетворяющие в её сознании образ моря из указанного стихотворения (*море – друг, море – зовущее и ждущее, море, которое боится, что Пушкин – забудет*).

Затем в пределах континуума наслаивается цепочка метафор, связанных с воспоминаниями поэта о первых впечатлениях от моря как природного явления (*Море – здесь, и его – нет*). Соединяя данные темы, автор очерка наполняет окказиональным смыслом привычное для нас прецедентное высказывание *свободная стихия*, интерпретируя его не только как естественный феномен, но и как творческий процесс («стихия» от «стихи»). Это видение М. И. Цветаева переняла от Б. Л. Пастернака: «Стихия свободной стихии / С свободной стихией стиха». В то же время, есть ряд метафорических образов, встречающихся в разных частях текста. Так, метафоры, в основе которых заключено явление урока, неоднократно находим и в начале текста (*первый урок мысли* – о памятнике А. С. Пушкину), и в середине (*урок судьбы* – о Татьяне Лариной). Оба варианта проявления метафор в тексте являются видом развития метафорического континуума, поскольку развитие может предполагать как повтор одинаковых образов, так и трансформацию образов.

В. А. Маслова пишет, что для поэзии М. И. Цветаевой характерны формулы – предельно чёткие и сжатые высказывания [165, с. 244]. Отметим, что данная особенность идиостиля находит место и в прозе поэта. Одна из таких формул заключает в себе практически все стороны образа поэта А. С. Пушкина, в дальнейшем выраженные посредством метафорического континуума: «Русский поэт – негр, поэт-негр, и поэта – убили». В этой формуле видим три составляющие образа А. С. Пушкина, превозносящие его в сознании М. И. Цветаевой выше других авторов:

- 1) поэт любит и воспекает отечество, несмотря на свою связь с родиной предков;
- 2) поэт является не только талантливым человеком, но и тружеником, что позволяет возвести его на пьедестал;
- 3) поэт – человек, гибнущий от непонимания.

2.1. Реализация темы «поэт – человек убиенный» в метафорическом континууме.

Соединение метафор происходит последовательно ($a \rightarrow b \rightarrow c \rightarrow d \rightarrow \dots \rightarrow n \dots$): **Чёрное дело убийства поэта чернью** → **чернь в мундире кавалергарда убила поэта** → **нас этим выстрелом всех в живот ранили** → **с пушкинской дуэли во мне началась сестра** → **с тех пор убивали всё моё младенчество, детство, юность** → **выбрала защищать поэта от всех.**

Главенствующими в данном континууме являются тема убийства поэта как совершённого в реальности действия и символическое понимание чёрного как цвета скорби, синтез которых приводит к теме убийства таланта. Градационное расположение метафор актуализирует семантику чувства сострадания. Центральная метафора *нас этим выстрелом всех в живот ранили* является неким рубежом между метафорами, выражающими отношение автора к обстоятельствам гибели А. С. Пушкина, и метафорами, описывающими влияние данного события на М. И. Цветаеву.

Автор даёт ряд антонимических оппозиций, каждая из которых обладает большим набором смыслов. Сюжет картины «Дуэль Пушкина с Дантесом», висевшей в комнате матери М. И. Цветаевой, противопоставлен дуэли как произошедшему в действительности событию. Так возникает связь между прошлым и настоящим, воспоминаниями и сегодняшним днём, ребёнком Мариной Цветаевой и взрослой. Человеческое противостояние А. С. Пушкина и Ж. Дантеса переходит в метафорическое противоборство двух стихий: поэта – черни, добра – зла, таланта – посредственности. Все метафоры в данном континууме являются разветвлёнными. Согласно семантической классификации В. П. Москвина, некоторые метафоры можно отнести одновременно к нескольким типам, например, ситуативным и атрибутивным (*совершается чёрное дело убийства поэта чернью*). Также обнаружены эмотивно-оценочные метафоры (М. В. Никитин) и метафора-контейнер (Дж. Лакофф, М. Джонсон). С точки зрения синтаксиса, анализируемые метафоры являются либо самостоятельными предложениями,

либо предикативными центрами предложений. В континууме происходит некое структурное чередование: двусоставные предложения связываются с односоставными, причём односоставные всякий раз относятся к разряду неопределённо-личных, главный член которых выражен глаголом в форме прошедшего времени множественного числа (*ранили, убивали*). Эта особенность выражает позицию автора, заключённую в том, что фактически А. С. Пушкина застрелил Ж. Дантес (*чернь в мундире кавалергарда*), но в гибели *поэта* виноваты многие люди, убивавшие его своим непониманием. Данное отношение М. И. Цветаева как поэт проецировала и на себя (*убивали всё моё младенчество, детство, юность*). Проанализируем каждую метафору, входящую в состав континуума. *Чёрная с белым, без единого цветного пятна, материнская спальня, чёрное с белым окно: снег и прутья тех деревьев, чёрная и белая картина – «Дуэль», где на белизне снега совершается чёрное дело: вечное чёрное дело убийства поэта – чернью* [353, с. 1126].

Перед нами пример разветвлённой метафоры: простая метафора осложняется лексической анафорой (*чёрная с белым*), антитезой (*чёрная – белая*), литотой (*без единого цветного пятна*) и аллюзией на прецедентный текст – стихотворение А. С. Пушкина «Поэт и толпа». Согласно тематической классификации, метафора относится к разряду ситуативных. Отсутствие цветов, кроме чёрного и белого, указывает на обращение к далёким воспоминаниям, где из темноты возникают предметы, имеющие особое значение для автора.

На белизне снега совершается чёрное дело: вечное чёрное дело убийства поэта – чернью.

В сознании автора словосочетание *чёрное дело убийства поэта чернью* было неделимой константой. Интересен пример того, как фразеологическое единство, метафоричное по своей природе, становится фундаментом для возникновения новой метафоры (*чёрное дело → чёрное дело убийства поэта чернью*). Словосочетание *чёрное дело* может характеризовать разные явления

и действия, носящие отрицательный характер (кража, убийство, насилие). В данном случае М. И. Цветаева говорит не столько о конкретном факте убийства человека, сколько о явлении действительности, предсказуемом и неизменном – всякий талантливый человек вынужден сталкиваться с непониманием и неприязнью окружающих. Для выражения этой мысли добавлена характеристика *вечное*.

Определения *чёрная с белым спальня, чёрное с белым окно* созданы на основе прямого значения цветов: реалии существовали в памяти и воображении автора именно в таких тонах. Лексемы *снег* и *прутья* – имплицитное выражение *белого* и *чёрного*. В словосочетании *чёрная и белая картина* представлены слова в прямом и переносном значении: картина является белой в буквальном смысле, потому что на ней изображена зима, и чёрной, потому что сюжет связан со смертью героя. В данном случае словосочетание *чёрное и белое*, формируя одновременно анафору и антитезу, становится символом близкого сосуществования в реальности плохого и хорошего, светлого и тёмного, радостного и печального. Спальня, картина, окно не существенны – важны их определения, приобретающие символическое значение.

Вечное чёрное дело убийства поэта – чернью – образ, который можно связать не только с личностью А. С. Пушкина, но и поэтом как таковым. Аллюзия *убийство поэта чернью* – это дань автору этих строк: то, о чём писал А. С. Пушкин в стихотворении «Поэт и толпа», произошло с ним в реальной жизни.

В творчестве М. И. Цветаевой лексема *чернь* всегда имела негативные коннотации. Это противоречит авторской тенденции: *чернь* – производный субстантив от адъектива *чёрный*, а этот цвет, как правило, вызывал у М. И. Цветаевой лишь положительные чувства (см. с. 60-73). Логично было бы предположить, что по аналогии *чернь* так же должна символизировать для поэта нечто особенное, исключительно хорошее. На наш взгляд, в данном случае можно говорить о потере внутренней формы слова не в языке, но в

идиолекте конкретного автора. Вслед за А. А. Потебнёй, под внутренней формой слова мы понимаем «отношение содержания мысли к сознанию; то, как представляется человеку его собственная мысль» [199, с. 76]. Согласно контексту, в сознании М. И. Цветаевой *чернь* не представлялась *чёрной*. А. А. Потебня писал: «Слово собственно выражает не всю мысль, принимаемую за его содержание, а только один её признак» [там же, с. 79]. *Чернь* была позаимствована у А. С. Пушкина и обозначала людей, не понимающих поэта, противостоящих ему – это и было основным признаком для М. И. Цветаевой:

«И толковала чернь тупая:
Зачем так звучно он поет?
Напрасно ухо поражая,
К какой он цели нас ведет?»

В её сознании данная лексема всегда была связана с прецедентным текстом, стихотворением «Поэт и толпа», но отнюдь не с чёрным цветом. Это слово, скорее, связано с духовной и нравственной грязью, противопоставленной чистоте, сиянию таланта. В данном предложении и в тексте всего очерка *чернь* употреблялась безотносительно к своему этимологическому (цветовому) значению. Чёрный, в свою очередь, вызывал ассоциации с самим А. С. Пушкиным: «Черногорцев я себе, конечно, представляла совершенно чёрными: Пушкиным – представляла <...>» [353; с. 1141], что позволяет говорить о приёме оживления внутренней формы.

Таким образом, в метафоре *чёрное дело убийства поэта чернью* чёрный цвет становится символом гибели таланта. Негативное отношение к чёрному цвету не характерно для М. И. Цветаевой, но характерно для русской языковой картины мира.

Нас этим выстрелом всех в живот ранили.

Главным членом предложения является глагол *ранить* в форме множественного числа прошедшего времени. Тем не менее, выделение

местоимения *нас* актуализирует значение русскоязычной лингвокультурной общности. Это происходит за счёт извлечения из словосочетания местоимения *нас* (ср. *нас всех*), вынесение её в начало предложения в качестве первой темы и интонационное подчёркивание [120]. Таким образом, автор акцентирует внимание на том значении, которое имеет убийство поэта. Метафора подпадает одновременно к нескольким видам тематической классификации. Автор указывает на то, что убийство поэта является утратой для всех поколений единой культуры (*нас всех ранили*), таким образом, метафору можно отнести к разряду эмотивно-оценочных. В свою очередь живот как часть тела, в которую был ранен поэт, позволяет расценивать метафору как соматическую. Наконец, описание выстрела как бесконечного процесса, действия, совершённого в прошлом, но имеющее значение во все времена, в том числе и в будущем, создаёт ситуативную метафору. Все члены данного предложения несут равную смысловую нагрузку.

С пушкинской дуэли во мне началась сестра [353, с. 1126].

По мнению В. Н. Телия, метафора является призмой, через которую человек видит мир [250, с. 176]. Она не всегда играет роль художественного украшения [там же]. В данном примере метафора служит орудием познания. Указанную функцию В. А. Маслова называла образно-креативной, так как могут возникать как новые значения слов, так и новые лексемы (и то, и другое характерно для идиостиля М. И. Цветаевой). Анализируемое предложение говорит о формировании родственности. Подчёркивается степень близости А. С. Пушкина М. И. Цветаевой. *Началась сестра* – алогизм. Сестрой можно стать или уже родиться. Исключительный интерес эти слова вызывают тем, что на самом деле у Марины Цветаевой были две сестры и брат, то есть, она с детства знала, что значит быть сестрой – она родилась ею, но слова *во мне началась сестра* вызывают ассоциативный образ ещё одного человека – другой М. И. Цветаевой. Эта вторая сущность словно душа, о наличии которой ребёнок узнаёт с появлением сильных положительных чувств – сострадания, желания помочь, защитить кого-либо.

Следует обратить внимание на употребление лексемы *началась*. Автор отмечает, что именно образ А. С. Пушкина пробудил в ней доброту. Данная метафора, с одной стороны, относится к разряду «метафора-контейнер», так как человеческое тело, представленное словосочетанием *во мне*, представляется вместилищем, закрытым пространством, в котором возникает некто (*сестра*). В то же время её можно расценивать как эмотивно-оценочную метафору, поскольку лексема *сестра* в данном контексте означает не социальную роль, а сострадание, душевную близость.

Обратим внимание на характер связи между двумя вышеописанными метафорами, находящимися в середине континуума. *Нас этим выстрелом всех в живот ранили → с пушкинской дуэли во мне началась сестра*. Семантическая связь между образами выстрела и дуэли очевидна. В то же время алогичной кажется связь между образом выстрела в живот, вызывающим ассоциацию с болью, смертью, и следующей за этим ассоциацией о возникновении чего-то доброго, прекрасного в результате этого выстрела. Возможно, в таком неожиданном соединении автор имплицитно выражает философскую позицию: жизнь и смерть взаимосвязаны, завершение одного приводит к началу другого.

Необходимо также отметить закономерность между субъектами и объектами действия в метафорическом континууме. Объектами действия выступают образы черни и Дантеса (*кавалергард*), субъектами – А. С. Пушкин (*поэт*) и Марина Цветаева (*во мне началась сестра; убивали моё младенчество, детство, юность*). Личные местоимения являются первой опорной точкой для проявления субъективности в языке [22, с.296]. Если автор отождествлял в данной ситуации себя и А. С. Пушкина как двух поэтов, не вполне понятной является роль и значение дополнения *нас всех*, так как образы двух поэтов не могут соединяться с местоимением *все*. Данная лексема олицетворяет всех ценителей творчества А. С. Пушкина, однако Марина Цветаева указывает, что её личные переживания превосходят все остальные. Этим обусловлен переход от личного местоимения в первом

лице из формы множественного числа в форму единственного (*нас* → *во мне; моё*).

С тех пор, да, с тех пор, как Пушкина на моих глазах на картине Наумова = убили, ежедневно, ежечасно, непрерывно убивали всё моё младенчество, детство, юность, — я поделила мир на поэта — и всех, и выбрала — поэта, в подзащитные выбрала поэта: защищать — поэта — от всех, как бы эти все ни одевались и ни назывались [353, с. 1126].

Пространственно-графическая структура текста напрямую связана с созданием экспрессивности, зачастую усиливая значение метафоры. В этой связи нельзя недооценивать роль уникальной пунктуации М. И. Цветаевой в качестве усилителя метафорического эффекта. Здесь уместно привести наблюдение И. Р. Гальперина: «Скачкообразность, прерывистость, незапрограммированность, случайность, беспорядочность — неотъемлемые черты жизни. Всякое произведение искусства стремится показать жизнь в её различных проявлениях» [62, с. 83]. Судьбу поэта нельзя назвать простой — она была переполнена трудностями, разрывами, крутыми поворотами, что закономерно отразилось на творческом почерке М. И. Цветаевой, реализующемся во всех языковых аспектах, даже пунктуации. В особенности это касается тире, нестандартное употребление которого будет рассмотрено в ходе анализа метафор. Анализируемая цепочка метафор связана с убийством поэта: *Пушкина на моих глазах на картине убили; непрерывно убивали всё моё младенчество, детство, юность; я поделила мир на поэта и всех*. Данный комплекс метафор осложнён градациями *ежедневно, ежечасно, непрерывно* и *младенчество, детство, юность*, за счёт чего относим их к разряду разветвлённых. Вторая градация фактически является метафорой. Смысловая и оценочная нагромождённость элементов первой градации подчёркивается морфемным повтором префиксоида — **ежедневно, ежечасно**. Кроме этого, метафора осложнена антитезой *поэт и все*. С целью подчеркнуть своё пренебрежение и ненависть к тем, кто противостоит поэту, М. И. Цветаева не только создаёт контекстуальную антонимию, где

субстантив *поэт* противопоставлен местоимению *все*, но и добавляет указательное местоимение – эти *все*, придающее высказыванию пейоративную окраску. Через контраст книжного и разговорного стиля даётся противопоставление поэта и его недоброжелателей. По мнению В. А. Масловой, *поэт* в понимании М. И. Цветаевой – это сверхчеловек [165, с. 79]. Он не просто отличается от других людей, но превосходит их всеми качествами.

Данное сложное предложение с разными видами связи служит примером того, что синтаксис и пунктуация в идиостиле М. И. Цветаевой играют такую же значительную роль при выражении разнообразных оттенков мыслей, как и лексика, словообразование. Отметим, что во всех примерах сохраняем авторскую пунктуацию, даже если она не соответствует нормам.

Во второй части главный член предложения выражен глаголом в форме прошедшего времени множественного числа (*убили*), тире перед которым усиливает значение действия. Выделяя дополнение *поэт*, четырежды повторенное автором, тире отделяет эту лексему от других в предложении. Например, в части сложного предложения, метафоре, *я поделила мир на поэта — и всех* тире подчёркивает разницу между противоположными объектами. Об этой функции тире как горизонтального знака писал А. Б. Шапиро: «Их функция – несколько «отодвинуть» вторую часть предложения, создать между частями предложения некое «незамещённое» пространство и тем самым усилить значение каждой из частей» [279, с. 371]. Главный член предикативной части выражен инфинитивом – защищать – *поэта – от всех, как бы эти все ни одевались и ни назывались*. Тире вопреки правилам отделяет с двух сторон дополнение, символизируя защиту, ограждение, на которое указывает инфинитив.

С каждым повтором лексемы *поэт* автор актуализирует два вектора этой личности: силу таланта и человеческую уязвимость. Если вначале слово *поэт* указывает на А. С. Пушкина, то в конце оно обозначает класс людей –

творцов. Таким же образом происходит трансформация автора как субъекта действия. Изначально М. И. Цветаева представляется пассивным свидетелем (*Пушкина на моих глазах убили*), тогда как в последней метафоре она демонстрирует покровительство над тем, кем восхищается. Это подтверждает смысловой переход от субстантива *подзащитный* (относящегося к объекту *поэт*) к субъектному инфинитиву *защищать*.

Также обратим внимание на особенности темпоральной организации анализируемого фрагмента континуума. Основное метафорическое значение передано посредством последовательной связи глаголов: *убили* → *убивали* → *(я) поделила, выбрала* → *защищать*. С одной стороны, автор выражает некую определённую во времени (*с тех пор, выбрала*), с другой – демонстрирует развитие, изменение (*непрерывно убивали, защищать*). Глаголы прошедшего времени указывают на завершённое действие (*поделила мир*). Синтаксический повтор сказуемого *выбрала* обозначает самоидентификацию автора – примыкание к одной из противопоставляемых групп людей. В то же время субъектный инфинитив *защищать* контекстуально указывает на некий панхронизм, решение производить действие в прошлом, настоящем и будущем. Так осуществляется связь между двумя метафорами, завершающими континуум: *с пушкинской дуэли во мне началась сестра* → *защищать поэта от всех*. Смысловой переход образа, выраженного субстантивом, в образ, выраженный глаголом, символизирует трансформацию сочувствия в активное действие.

2.2. Тема «Поэт – это памятник»

В очерке представлен целый раздел памятнику А. С. Пушкину на Тверском бульваре в Москве работы скульптора А. М. Опекушина (1838-1923), открытие которого состоялось в 1880 году.

Анализ атрибутивных метафор, входящих в состав метафорического континуума, даёт основания полагать, что он являлся для М. И. Цветаевой, словами Н. А. Лукьяновой, «когнитивным источником образных номинаций». Автор трактует его как вербализованные языковыми

средствами знание, представление, различные ассоциации о некотором реальном или вымышленном, ирреальном предмете, явлении действительности, которые явились исходной базой для формирования представления о другом предмете, явлении той же действительности» [303, с. 55]. Е. Л. Лаврова пишет: «При отсутствии пламенной любви к скульптуре у М. Цветаевой были, тем не менее, любимые памятники. Это памятник А. С. Пушкину на Тверском бульваре и Рыцарь на Карловом мосту в Праге» [142, с. 57]. В очерке М. И. Цветаева указала, что именно памятник А. С. Пушкину в детстве был для неё мерой многих вещей: «Первый урок числа, первый урок масштаба, первый урок материала, первый урок иерархии, первый урок мысли...» [353, с. 1128]. Значительная часть очерка посвящена воспоминаниям об этом монументе.

Чёрный человек выше всех и чернее всех → Памятник-Пушкина любила за черноту → моё белое убожество бок о бок с чёрным божеством → Памятник чёрной крови влившейся в белую → чёрное родство → памятник против расизма – за гения → чёрный был явлен гигантом, а белый – комической фигуркой → выбрала чёрное, а не белое – чёрную думу, чёрную долю, чёрную жизнь.

О. И. Глазунова отмечает: «В основе метафорического переноса лежит предикативный признак, на который автор хочет обратить особое внимание путем сопоставления его с метафорическим образом – коннотатом, воплощающим в себе, с его точки зрения, данный признак в наибольшей степени» [67, с. 19]. Денотат «памятник», в зависимости от значений, которые хотел актуализировать автор в той или иной ситуации, наделён множеством коннотаций – символ, человек, божество, гигант. Чёрный цвет, как и в предыдущем фрагменте континуума, носит символический характер.

В силу того, что символическое значение чёрного цвета доведено до максимума, большинство метафор являются атрибутивными. Эпитет «чёрный» становится составной частью метафор, а в отдельном случае субстантивируется (*чёрный был явлен гигантом*). Таким образом, с точки зрения синтаксиса, в данном континууме метафоры репрезентированы

лексемой (*чёрный*), словосочетаниями (*чёрный человек, чёрное родство*) и предложениями (*моё белое убожество бок о бок с чёрным божеством*).

Но до «Дуэли» Наумова – ибо у каждого воспоминания есть своё до-воспоминание, предок – воспоминание, пращур – воспоминание, точно пожарная лестница, по которой спускаешься спиной, не зная, будет ли ещё ступень – которая всегда оказывается – или внезапное ночное небо, на котором открываешь всё новые и новые высочайшие и далечайшие звёзды – но до «Дуэли» Наумова был другой Пушкин, Пушкин, – когда я ещё не знала, что Пушкин – Пушкин. Пушкин не воспоминание, а состояние, Пушкин – всегда и от всегда, – до «Дуэли» Наумова была заря, и, из неё вырастая, в неё уходя, её плечами рассекая, как пловец – реку, – чёрный человек выше всех и чернее всех – с наклонённой головой и шляпой в руке [353, с. 1126].

В начале предложения вновь речь идёт о картине «Дуэль». «Три таких картины были в нашем трёхпрудном доме: в столовой – «Явление Христа народ»; вторая, над нотной этажеркой в зале – «Татары», и – в спальне матери – «Дуэль» [там же]. В данном сложном синтаксическом целом (ССЦ) представлен ряд разветвлённых метафор. Они представляют собой цепь ассоциаций и осложняются гомеозисом (*высочайшие и далечайшие звёзды*), сравнением (*точно пожарная лестница*). Специфика повествования в анализируемом примере обусловлена погружением автора в атмосферу детских воспоминаний, чем продиктовано наличие ярких и неожиданных образов.

Первая метафора – *до-воспоминание, предок – воспоминание, пращур – воспоминание*. На первый взгляд, подлежащие *предок – воспоминание, пращур – воспоминание* воспринимаются как сложные слова, образованные путём объединения целых слов. В таком случае не вполне понятным является написание данных лексем через тире, а не дефис. Как правило, дефис в сложных словах обуславливает выделение, с помощью логического ударения, второй части. Лексема *воспоминание* трижды повторяется в синонимическом ряду, то есть, его значение актуализируется посредством

тремякратного повтора. Для того чтобы выделить основу образа, слова *предок* и *пращур*, автор ставит тире. Речь идёт об одном воспоминании, которое предваряет остальные. Многие лингвисты, в частности Н. Д. Арутюнова, В. А. Маслова, утверждают, что метафору порождают не реальные предметы, относящиеся к разным классам и при этом соединённые по какому-либо признаку, а образы предметов, явленные в сознании [7, с. 89]. Анализируемый фрагмент метафорического континуума представляет собой синонимический ряд, первое звено в котором представлено окказионализмом *до-воспоминание* (образованном с помощью добавления к субстантиву «воспоминание» префикса «до»). «Предок – прародитель, праотец; родоначальник; предшественник в семье, роде» [338, с. 387]. «Пращуры – родители прадеда или прабабки» [338, с. 377]. Анализируемый образ относим к разряду антропоморфных метафор. Слова «предок» и «пращур» в данной метафоре указывают не только на символическую древность воспоминаний, то есть, на то, что они родом из детства, но и на трепетное отношение к ним, так как славянскому сознанию свойственно с самым большим уважением относиться к старшим представителям своей семьи.

Метафора вместе с двумя сравнениями находится во вводном предложении, так синтаксическая нагромождённость подчёркивает и сохраняет целостность многочисленных художественных образов. Сравнение с пожарной лестницей и звёздным небом необычно, нетрадиционно. Необъятный простор памяти сравнивается с жизнью, в которой всегда есть место неожиданности. В самом гомеозисе есть метафора – *внезапное ночное небо*. Ассоциация возникает с новым взглядом на что-то привычное. Внезапное – «такое, каким раньше не представлялось, неожиданное, мгновенное» [338, с. 158]. Пожарная лестница вызывает ассоциацию со спасением. Страх перед тем, что какое-нибудь ценное воспоминание забудется, заставляет вновь и вновь обращаться к памяти – тем самым предкам-воспоминаниям. Необходимо также обратить внимание на лексические повторы в данном отрывке. Проблема языкового повтора в творчестве М. И. Цветаевой не раз привлекала учёных (Л. В. Зубова,

В. А. Маслова, О. Г. Ревзина, З. П. Куликова). Если в поэзии М. И. Цветаевой повторы выполняют чаще ритмо- и рифмообразующую функцию, то в прозе – преимущественно экспрессивную и смыслообразующую. В данном примере повторяются лексемы «воспоминание» (5 раз), «Пушкин» (6 раз), словосочетание «до «Дуэли» Наумова» (3 раза). Они являются таким же смыслообразующим средством, как и ряд метафор, сравнений, гипербола, синонимов. Создаётся впечатление, что автор избрал путь «от сложного к простому»: насыщенность образов, начинающих как предложение, так и последующий метафорический континуум, вначале запутывает, но потом приводит к простой и в то же время ключевой разветвлённой метафоре.

Пушкин – всегда и отвсегда, – до «Дуэли» Наумова была заря, и, из неё вырастая, в неё уходя, её плечами рассекая, как пловец – реку, – чёрный человек выше всех и чернее всех – с наклоненной головой и шляпой в руке [353, с. 1126].

В метафоре *чёрный человек* аспектом сравнения выступает цвет и форма памятника, таким образом, относим её к разряду дескриптивных. Образ чёрного человека неоднократно встречается в литературе: у А. С. Пушкина в «маленькой трагедии» «Моцарт и Сальери» (*Человек, одетый в чёрном, Учтиво поклонившись, заказал / Мне Requiem и скрылся; Мне день и ночь покоя не даёт / Мой чёрный человек*), в поэме С. А. Есенина «Чёрный человек», в фольклоре дьявол часто изображается также в виде чёрного человека, наконец, Мефистофель у И. В. Гёте. Кажется неслучайным выбор М. И. Цветаевой именно этого образа для описания предмета своего поклонения и восхищения. Автор намеренно наделяет традиционный символ смерти, боли, зла положительными коннотациями – величием, гениальностью. Учитывая тот факт, что субъектом действия выступает памятник, очевидным становится отношение автора к нему не как неодушевлённому материальному объекту, а как продолжению А. С. Пушкина. В этом отрывке есть ещё один окказионализм – наречие *отвсегда*. Префикс *от-* указывает на начало процесса. Л. В. Сахарный

отмечал: «Именно индивидуальное ненормативное словообразование во всех сферах языковой деятельности (в диалектной, разговорной, детской речи, в художественных текстах) демонстрирует, что слово является не статической, а динамической языковой единицей» [цит. по 95, с. 3]. Это наблюдение подходит для описания идиолекта М. И. Цветаевой, умевшей передавать любые оттенки мысли, чувств через создание окказионализмов.

Образ зари в данном случае не только воспоминание, но и традиционный символ радости, надежды [343, с. 60]. На фоне образа яркого света рождается метафора памятника, дополняющаяся гиперболой (*выше всех и чернее всех*), реализующей значение превосходства. Яркий контраст светлого и тёмного, где чёрный цвет изваяния вызывает ассоциацию с предками А. С. Пушкина. В данном предложении, как видим, автор часто использовал тире. А. Б. Шапиро отмечал: «Бесспорно, что употребление тире как знака отделяющего всё более расширяется, часто заменяя другие знаки препинания (запятую, двоеточие)» [279, с. 139]. Например, придаточная часть (*которая всегда оказывается*) отделяется с обеих сторон тире вместо запятых. Так автор проводит параллель между двумя образами, выделяя главный.

М. И. Цветаева на разных уровнях показывает всепроникновенность и значимость для неё А. С. Пушкина – и частотой упоминаний о нём, и с помощью создания разных образов, и даже на синтаксическом уровне. Наблюдается градация значений, некий смысловой континуум: Пушкин-человек, Пушкин-памятник, Пушкин-воспоминание, Пушкин-состояние, образ Пушкина на картине. В данном предложении упоминание о поэте не является анафорой, так как он предстаёт в разных ипостасях. Образ этого человека был настолько значимым, что М. И. Цветаева не могла выразить одним словом либо одним образом влияние, оказанное на неё поэтом. *Пушкин не воспоминание, а состояние* – метафора, включающая в себя огромный спектр значений и чувств, как и само слово «состояние» – это и эмоции, и впечатление, и настроение, и жизнеощущение в целом.

Памятник Пушкина я любила за черноту – обратную белизне наших домашних богов. Памятник-Пушкина был совсем чёрный, как собака, ещё черней собаки, потому что у самой чёрной из них всегда над глазами что-то жёлтое или под шеей что-то белое. Памятник-Пушкина был чёрный, как рояль [353, с. 128].

Антитеза *чернота – белизна* не просто осложняет метафору, но является её частью. Сравнение так же позволяет отнести метафору к разряду разветвлённых. Образ «домашних богов» можно расценивать как обозначение скульптур, которые отец М. И. Цветаевой, И. В. Цветаев, собирал для Музея изящных искусств имени императора Александра III при Московском императорском университете (ныне Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина), основателем и директором которого он был. Яркие сравнения *чёрный, как собака, чёрный, как рояль* не имеют чёткой положительной или отрицательной оценки. Это элемент детской речи, заключённый в вербальной памяти автора.

В русской языковой традиции нормой является форма датива в контексте слова памятник: памятник (кому?) Пушкину. В тексте очерка при описании памятника Пушкину М. И. Цветаева всякий раз использует форму родительного падежа – «Памятник Пушкина» в значении принадлежности. Таким образом, в сознании М. И. Цветаевой данный монумент воспринимался не просто как символ вечного признания пушкинского таланта, но как часть его самого (как тень, например). Объяснение этому даёт сам автор, уточняя также, почему слова Памятник Пушкина часто писались через дефис: «Памятник Пушкина был не памятником Пушкина (родительный падеж), а просто Памятник-Пушкина, в одно слово, с одинаково непонятными и порознь не существующими понятиями памятника и Пушкина» [353, с. 1127]. С другой стороны, с помощью данной формы автор указывает на очеловечивание памятника в своём сознании – то, о чём мы говорили в ходе анализа предыдущей метафоры.

Континуум продлевается после перестановки акцента с образа памятника на чёрный цвет, ключевую его характеристику: **Чёрный человек** → **любила за черноту** → **чёрное божество**.

Моё белое убожество бок о бок с чёрным божеством.

Чёрное божество – метафорическое название не столько памятника Пушкину, сколько сравнение себя (автора) с любым представителем негроидной расы: «От памятника Пушкина у меня и моя безумная любовь к чёрным, пронесённая через всю жизнь, по сей день польщённость всего существа, когда случайно, в вагоне трамвая или ином, окажусь с чёрным – рядом». На игре слов *убожество* – *божество* основывается антитеза. Кроме того, это пример паронимической аттракции (убожество – божество). Данные слова являются квазиомографами – они различаются одним звуком. Л. В. Зубова, характеризуя идиостиль М. И. Цветаевой, указывает на то, что в ряде случаев анафорический звуковой комплекс в начале слов выполняет роль приставки [95, с. 19]. «У» здесь является примером такой квазиприставки. Она подчёркивает разницу между словами – величие и незначительность. «Убожество – бедность, беднота, скудость, нужда, нищенство; калечество, увечье; малоумие, безумие, юродство» [340, с. 459]. «Божество – божественность в значении сущности, божеского естества, божественной истоты, сути; всякий предмет поклонения» [там же, с. 107]. Согласно этимологическому словарю П. Я. Черных, субстантив «убожество» восходит к адъективу «убогий» – очень бедный, жалкий, скудный, духовно ограниченный. «Образовано от *bog-, того же корня, что в о.-с. прил. *bogать, *bogatyjъ (богатый)». В слове «убожество», как отмечает автор словаря, приставка «у» означает движение в сторону, прочь, вон [342, с. 280]. Так автор умаляет свою человеческую и поэтическую значимость. По сравнению с темнокожим человеком она была белой, то есть, обычной. В традиционной трактовке слова «чёрное божество» вызывают ассоциацию со злой нечеловеческой силой, но у М. И. Цветаевой значение прямо

противоположное. Цвет изваяния переходит в разветвлённую дескриптивную метафору. Здесь белый и чёрный одновременно противопоставляются и, напротив, находятся в тесной связи – на это указывает наречие *бок о бок*. Отсутствие сказуемого в данном предложении (*Моё белое убожество бок о бок с чёрным божеством*) даёт читателю свободу для толкований, с одной стороны, и демонстрирует идейную близость двух авторов – с другой.

Чудная мысль – гиганта поставить среди детей. Чёрного гиганта – среди белых детей. Чудная мысль белых детей на чёрное родство – обречь [353, с. 1128].

Предложения в данном отрывке следуют одно за другим с некой градацией. Метафора осложнена синтаксической анафорой. При этом в каждом последующем предложении возникает новый элемент, дополняющий предыдущее предложение. Метафора «чёрное родство» передаёт степень близости духа А. С. Пушкина, семейные корни которого уходят в Африку, русским людям. Таким образом, духовное родство воспринимается как более сильное и существенное, чем кровное. В двух предложениях, следующих одно за другим, находится континуальное градационное развитие метафорически выраженных образов: **белые дети, обречённые на чёрное родство**→**слияние чёрной и белой крови**→**смешение народных душ**.

Первые два предложения различаются расстановкой акцентов и значением цвета. В первом предложении (*Чудная мысль – гиганта поставить среди детей*) тире выделяет дополнение, образ памятника и одновременно главный элемент антитезы – *гигант*. В этом слове вновь подчёркивается буквальная высота памятника и величие А. С. Пушкина как поэта. Во втором предложении возникает тема чёрного и белого цвета, при этом исчезает сказуемое, чьё отсутствие восполняет тире (*Чёрного гиганта – среди белых детей*). Кроме этого, здесь тире одновременно выделяет два понятия, а не одно. Этот знак подчёркивает контраст между памятником и живыми детьми. Как отмечает Н. И. Жинкин, интонация выполняет синтаксическую функцию [81]. В последнем предложении наблюдается

инверсия, сказуемое стоит в конце, являющемся сильной позицией предложения (*Чудная мысль белых детей на чёрное родство – обречь*). Обрекают себя или кого-то, как правило, на что-то плохое, тяжёлое. Но в данном случае эта участь – нечто благодатное, вызывающее гордость, поэтому сказуемое выделено тире, то есть актуализировано. Многократно повторенный образ *чудной мысли* (мысль – «продукт деятельности разума» [338, с. 466]) и при этом отсутствие в предложении субъекта действия, так же, как отсутствие сказуемого, о котором говорилось выше, алогично. Люди, приказавшие установить памятник, не имеют никакого значения. Метафора *чёрное родство* является разветвлённой за счёт осложнения антитезой и инверсией. Она является продолжением предыдущей метафоры, основанной на образе крови.

Памятник Пушкина есть памятник чёрной крови, влившейся в белую, памятник слияния кровей, как бывает – слиянию рек, живой памятник слияния кровей, смешения народных душ – самых далёких и как будто бы самых неслиянных [353, с. 1128].

«Памятник (перен.) – то, что поддерживает, заставляет хранить память о ком-чём-нибудь, памятный след чьей-нибудь деятельности» [338, с. 658].

Первая метафора основывается на отношении автора к памятнику как символу, а не только как изображению поэта. Лексема «кровь» в данном примере употребляется в переносном смысле – «близкое, единокровное родство» [338, с. 385]. Оно становится символом того, что определяющим качеством при отнесении какого-либо человека к той или иной культуре является образ его жизни и родной язык, а не цвет кожи. Данная мысль подтверждается плавным переходом от образа кровей к образу народных душ.

Первая метафора в данном предложении осложнена антитезой (*чёрная – белая*) и образным перифразом (*памятник чёрной крови = памятник Пушкину*), таким образом, относим её к разветвлённым. Вторая

номинативная метафора *памятник слияния кровей* является разветвлённой за счёт осложнения сравнением (*как слиянию рек*).

Третья метафора (*живой памятник слияния кровей, смешения народных душ*) осложнена гиперболой (***самых*** далёких, ***самых*** неслиянных).

Ключевую роль в предложении играет синтез образов, а не каждый из них, взятый по отдельности. Смысл явления передан посредством субстантивов *слияние* (3 раза), *смешение* и действительного причастия *влившейся*.

Так что дети, под петербургским фальконетовым Медным Всадником росшие, тоже росли под памятником против расизма – за гения. Как известно, на Сенатской площади в Санкт-Петербурге стоит памятник Петру I, работы скульптора Этьена Фальконе, возведённый в 1768 – 1770 гг. Памятник получил название Медный Всадник благодаря одноимённой поэме А. С. Пушкина.

Метафора *под памятником против расизма – за гения* осложняется антитезой. Противопоставление *против – за* (выделенное с помощью тире) ведёт за собой следующее: контекстуальные антонимы *расизм – гений*. Таким образом, явление (расизм) и личность (гений) расцениваются как положительное и отрицательное понятия. Рядом с антитезой представлено тождество – значимость памятника гениальному автору равноценна значению памятника, поставленному героям его произведений. Памятник символизирует величие человека и значимость его деяний, в данном случае – творчества. Рассматриваемая номинативная метафора, как и большинство предыдущих, является разветвлённой, выражена словосочетанием.

В метафоре «*Над морем свободной стихии – Пушкин свободной стихии*», – прослеживается явная аллюзия на начало стихотворения А. С. Пушкина «К морю». М. И. Цветаева отсылает читателя к прецедентному высказыванию:

Прощай, свободная стихия!

Данная метафора основывается на паронимии *стихия* - *стихия*. В обоих случаях (море свободной стихии и Пушкин свободной стихии) эти слова играют роль атрибутива в предложении, однако вначале перед нами пример перифразы (*море свободной стихии* в данном контексте = Тверской бульвар), затем – окказионализм: привычное для нас слово М. И. Цветаева наделяет абсолютно новым смыслом. В конце очерка автор прямо скажет: «...безграмотность моего младенческого отождествления *стихии* со *стихами* оказалась – прозрением: «свободная стихия» оказалась стихами, а не морем, стихами, то есть единственной стихией, с которой не прощаются – никогда» [353, с. 1146]. В. И. Даль даёт следующее определение: «Стихия – вещественное начало, основа, природное основание. Основные вещественные неживые силы природы (земля, вода, воздух и огонь). Составные части чего-либо в прямом и иносказательном смысле» [там же, с. 325]. Но смысл, который вкладывает М. И. Цветаева в это слово, неизбежно вызывает ассоциацию со стихами.

В данном примере слова *море свободной стихии* также ассоциируются не с образом моря, но с жизнью как таковой: «Стихия – деятельность, сфера проявления чего-нибудь» [338, с. 1013]. Таким образом, перед нами возникает образ памятника А. С. Пушкину, который возвышается над Тверским бульваром и одновременно **над** всем – и человеческой жизнью, и природными явлениями.

М. И. Цветаева высоко оценивала не только творчество поэта, но и его личность. *Пушкин свободной стихии* – в этих словах признание и поэтического таланта, и личных качеств А. С. Пушкина – в первую очередь, его нравственной независимости. Богатство достоинств А. С. Пушкина отмечали многие. Например, Ю. М. Лотман утверждал: «Пушкин был гениален не только как поэт, но и как человек – полнота жизни буквально взрывала его изнутри: ему нравилось течь, как большая река, одновременно многими рукавами <...>» [155, с. 152].

Памятник Пушкина был и моей первой встречей с чёрным и белым: такой чёрный! такая белая! – и так как чёрный был явлен гигантом, а белый — комической фигуркой, и так как непременно нужно выбрать, я тогда же и навсегда выбрала чёрного, а не белого, чёрное, а не белое: чёрную думу, чёрную долю, чёрную жизнь [353, с. 1127].

Касаясь темы чёрного цвета в творчестве Марины Цветаевой, В. А. Маслова пишет: «Семантика чёрного цвета соотносится то со смертью и разложением, то с опустошенностью, то вдруг неожиданно он становится носителем яркой позитивной оценки» [165, с. 190]. В стихотворениях преобладает негативное значение чёрного цвета, но в анализируемом нами очерке он носит чаще положительный характер, за исключением некоторых случаев. Что касается белого цвета: «У М. И. Цветаевой белый неожиданно приобретает негативную окраску» [там же, с. 191].

Выбор, о котором говорит М. И. Цветаева (*я тогда же и навсегда выбрала чёрного, а не белого*), это осознание самой себя. «Выбрать чёрного», значит, быть похожей на А. С. Пушкина, стать поэтом. Адъектив «чёрный» субстантивируется и означает в первую очередь не цвет, а сущность поэтической личности – талант. Антонимы *чёрный* – *белый*, *гигант* – *комическая фигурка* становятся метафорами, где *чёрный* преобладает одновременно в нескольких значениях. В данном случае, чёрный и белый цвета противопоставляются не по признаку «плохой – хороший», а с точки зрения уникальности. Белый, в трактовке М. И. Цветаевой, – такой же, как все вокруг, а чёрный один, самобытен. Вторая ассоциация – желание быть ближе к А. С. Пушкину, иметь что-то общее реализуется в данном примере через цвет. Проанализируем противительные конструкции «чёрного, а не белого, чёрное, а не белое». Союзы **а не** указывают на контраст между понятиями. Анализируемое перечисление является градацией: (чёрный) человек → (чёрный) цвет → (чёрное) бытие. В данном предложении образы создаются не только с помощью лексических и грамматических средств, но и благодаря необычному синтаксису и пунктуации. Рассмотрим начало предложения: «Памятник Пушкина был и моей первой встречей с чёрным и

белым: такой чёрный! такая белая! — и так как чёрный был явлен гигантом, а белый — комической фигуркой<...>». Возглас такой чёрный! такая белая!, – слова самой М. И. Цветаевой, прямая речь – автор вспоминает свои мысли, эмоции при встрече с памятником. Эта мысль маленького ребёнка гармонично вписывается во всё предложение, в котором повествование ведёт взрослая Марина Цветаева. Восклицательные знаки в середине предложения демонстрируют высокую степень восхищения и удивления от осознания того, какой контраст возникает между памятником и живым человеком, между гениальным А. С. Пушкиным и маленькой (в то время) М. И. Цветаевой. В данном примере автор ещё не демонстрирует душевное родство с поэтом. Здесь М. И. Цветаева умалает своё значение (*чёрный был явлен гигантом, а белый – комической фигуркой*). Тире в данном случае подчёркивает контраст, указывает, что разница между чёрным и белым, гигантским и комическим очень большая. Данная атрибутивная метафора, выполняющая изобразительную функцию, становится разветвлённой за счёт осложнения градацией.

Пушкин стоит среди цепей → камень – цепь, всё вместе – круг → круг николаевских рук → памятник Пушкину, восставшему из цепей.

Образ круга предопределяет цикличную связь между метафорами в указанном фрагменте: $a \rightarrow b \rightarrow c \rightarrow a$, где «а» – образ цепей.

Значение данной части метафорического континуума следует анализировать в контексте всего сложного синтаксического целого.

«Мрачная мысль – гиганта поставить среди цепей. Ибо стоит Пушкин среди цепей, окружен («огражден») его пьедестал камнями и цепями: камень – цепь, камень – цепь, камень – цепь, всё вместе – круг. Круг николаевских рук, никогда не обнявших поэта, никогда и не выпустивших. Круг, начавшийся словом: «Ты теперь не прежний Пушкин, ты – мой Пушкин» и разомкнувшийся только Дантесовым выстрелом» [353, с. 1129].

Начало данного фрагмента связано с упомянутым ранее образом: *чудная мысль – мрачная мысль*. Антитеза создаётся в рамках не одного

предложения, а смыслового отрезка текста. «Чудный – дивный, вызывающий удивление, фантастический; прекрасный, исполненный удивительной красоты; отличный, великолепный» [338, с. 1191]. «Мрачный – погружённый во мрак, печально-угрюмый, грустный; не заключающий в себе ничего радостного, светлого; вызывающий антипатию» [338, с. 462]. «Чудная мысль» связана с чёрным цветом – цветом памятника. «Мрачная» – с образом цепей. О своём отношении к Николаю I М. И. Цветаева множество раз говорила в недвусмысленной форме. В стихотворении «(Поэт и царь)» [353, с. 761], например:

Зорче взглядися!
Не забывай:
Певцоубийца
Царь Николай
Первый.

В этом отрывке лексема «певцоубийца» не требует интерпретации. Этим словом Николай I в произведениях М. Цветаевой заклеимён. В других стихотворениях М. И. Цветаева также демонстрирует свою ненависть к этому человеку: «жалкий жандарм», «зверский мясник». В очерке «Пушкин и Пугачёв» Марина Цветаева использует приём параллелизма, в котором показан конфликт между Николаем I и «Умнейшим мужем России»: «Гринёв Пугачёву нужен ни для чего: для души. Так цыгане любят белых детей. Так русский царь любил арапа Ибрагима. Так Николай I **не полюбил** Пушкина» [353, с. 1149]. Л. В. Зубова писала: «Пушкин противопоставлен царю Николаю I как ничтожеству и уподоблен царю Петру I как творцу» [95, с. 78]. Чередование номинативов «камень – цепь, камень – цепь, камень – цепь» вызывают ассоциацию с несвободой. Автор намеренно трижды повторил не одно слово, а два. В образе цепи заключён как позитивный, так и негативный символизм, поскольку может означать как единство в дружбе, так и зависимость [343, с. 401]. Камень – символ стабильности, продолжительности, бессмертия, нерушимости, неуничтожимости [312, с. 263]. Таким образом, тире выполняет соединительную функцию. Пьедестал, ограждённый камнями и цепями, – это памятник не только самому

А. С. Пушкину, но и символ, напоминание о том, что при жизни великий поэт часто вынужден был подчиняться жестокой власти.

Круг николаевских рук, никогда не обнявших поэта, никогда и не выпустивших. «Объятие – движение или положение рук, охватывающих кого-нибудь для ласки, выражения дружеских чувств» [338, с. 447]. «Обнимать – охватывать руками, прижимая к себе» [там же, с. 433]. Вторая ассоциация связана с прямым значением слов. В отношении царя и А. С. Пушкина не могло быть речи о дружеском жесте («Ты теперь не прежний Пушкин, ты – мой Пушкин»). Причастие с отрицательной частицей *не обнявших* указывает на отсутствие дружбы, на нечеловеческое отношение к человеку и поэту. Словосочетание *никогда и не выпустивших* ассоциируется с силой, жестокостью, желанием подчинить себе. Но в то же время оно связано в сознании с фразеологизмом *выпустить из рук* – «не воспользовавшись чем-нибудь вовремя, пропустить, потерять» [339, с. 119]. Наречие *никогда* дважды повторяется в анализируемом предложении, указывая, как и образ круга, на стабильность в негативных отношениях между поэтом и властью.

Слова *не обнявших, не выпустивших* противопоставляются только в данном контексте, то есть, являются контекстуальными антонимами.

В свою очередь, круг – это «символ целостности, непрерывности» [337, с. 84]. Круг как бесконечная линия символизирует время в вечности.

Памятник свободе – неволе – стихии – судьбе – и конечной победе гения: Пушкину, восставшему из цепей [353, с. 1129]. Сложная метафора выражена синкретичным членом предложения, осложнённым однородными определениями (*Памятник свободе – неволе – стихии – судьбе – и конечной победе гения*). В этом ряду свобода стоит вначале как значимый, но не самый важный фактор, потому что выше всего автором ценится талант, сила гения, его мужество. Дополнения связаны друг с другом с помощью тире. Последнее дополнение *памятник Пушкину* выделено не тире, а двоеточием, как основное. Антропоним *Пушкин* единственный в данном ряду одушевлённый образ, образ гения, побеждающего все трудности.

Практически единственный раз автор использует форму датива, а не родительного падежа: памятник Пушкину. Исследуемая часть континуума является цикличной по своей структуре – образ цепей начинает и заканчивает её: **стоит Пушкин среди цепей → ... памятник Пушкину, восставшему из цепей.** Таким образом, связь между метафорами в данном отрывке продиктована не функциональными, а структурно-тематическими особенностями.

Проследим ещё раз семантическую градацию символических значений памятника поэту: памятник чёрной крови, влившейся в белую → памятник против расизма – за гения → памятник свободе – неволе – стихии – судьбе – победе гения: Пушкину. Биография, творчество, поступки – во всём проявляется гениальность поэта. Этим объясняется нанизывание автором множества абстрактных явлений как олицетворение А. С. Пушкина, а образ поэта, возвышающегося над всем, становится смысловой доминантой.

2.3. Метафорический континуум на основе ассоциаций, связанных с произведениями поэта.

2.3.1. Метафорический континуум, выражающий отношение М. И. Цветаевой к драматургии А. С. Пушкина.

1. Пушкин меня заразил любовью → это так же и там же жжёт, как от Земфиры и Алеко и Мариулы и могилы → я, молча, полными словами: «Потому что – любовь» → любовь: когда скамейка → урок смелости, урок гордости, урок верности, урок судьбы, урок одиночества → зачарованный круг любовного одиночества.

Ключевым образом в указанном отрывке является образ любви, в середине континуального развития которого возникает образ урока как оценка влияния произведений поэта на автора очерка.

«Пушкин меня заразил любовью. Словом – любовь. Ведь разное: вещь, которую никак не зовут, – и вещь, которую так зовут. Когда горничная проходя сняла с чужой форточки рыжего кота, который сидел и зевал, и он

потом три дня жил у нас в зале под пальмами, а потом ушёл и никогда не вернулся – это любовь. Когда Августа Ивановна говорит, что она от нас уедет в Ригу и никогда не вернётся – это любовь. Когда барабанищик уходил на войну и потом никогда не вернулся – это любовь. Когда розовоглазых парижских кукол весной после перетряски опять убирают в сундук, а я стою и смотрю и знаю, что я их больше никогда не увижу – это любовь. То есть это – от рыжего кота, Августы Ивановны, барабанищика и кукол так же и там же жжёт, как от Земфиры и Алеко и Мариулы и могилы» [353, с. 1132].

Речь идёт о чувствах, возникших после прочтения поэмы «Цыганы». Данная метафора является разветвлённой, поскольку сложный образ усиливается синтаксическим параллелизмом и градацией. В. Н. Телия справедливо утверждала, что коннотативные признаки, создающие метафору, фокусируются только в отдельном контексте [249, с. 33]. Вне контекста анализируемая метафора не раскрывает глубокий смысл, заложенный автором.

Пушкин меня заразил любовью. В русском языке существует распространённая концептуальная метафора «любовь – болезнь» [113]. В этом конкретном примере аналогию провести трудно, поскольку чувство любви воспринимается не как тягота, обречённость, а совсем наоборот – как дар. Метафора выражена простым двусоставным предложением, активной конструкцией (субъект действия, Пушкин, произвёл действие, направленное на объект, Цветаеву). «Заразить – передать инфекцию» [304, с. 257], в переносном значении – «увлечь кого-нибудь чем-нибудь, внушить, передать кому-нибудь что-нибудь» [там же]. Общий признак между прямым и переносным значением слова *заразил* является передача чего-либо, таким образом, метафору относим к разряду ситуативных. Функция метафоры – моделирующая. М. И. Цветаева даёт целый ряд примеров событий, развивающихся по одинаковой схеме, что проявляется в синтаксическом параллелизме. Слова *«когда<...> никогда не вернулся – это любовь»*

повторяются в каждом предложении, образуя ССЦ-период. Особенность данного отрывка в том, что автор не только приводит в пример воспоминания из далёкого детства, но и мысль излагает устами маленького, ещё не грамотного ребёнка. Обстоятельство *никогда*, относящееся к сказуемым *не вернулся, не увижу*, подчёркивает горечь расставаний. В каждом из этих предложений разрыву предшествует слово *ушёл*. В судьбе М. Цветаевой таких разлук было множество (отъезд С. Я. Эфрона в Чехию, разлука с дочерью, которая осталась с отцом, смерть, разлучившая М. И. Цветаеву с матерью). Таким образом, речь идёт не только о любви мужчины и женщины, но о любви как таковой, на что в конце каждого предложения указывает эпитет – *это любовь*.

Следующая ситуативная метафора, также выполняющая моделирующую функцию, *это так же и там же жжёт, как от Земфиры и Алеко и Мариулы и могилы* осложнена сравнением. В анализируемом примере ощутимы влияние на М. И. Цветаеву мифологии, с одной стороны, и поэзии А. С. Пушкина, с другой. «В заговорах и магических действиях любовное чувство уподоблялось огню» [328, с. 156], чем объясняется обращение в текстах присушек (заговоров) к молниям. А. Н. Афанасьев писал, что аналогия между огнём и любовью возникает в связи с тем, что оба эти явления способны причинять боль. В этом отношении характеристикой сильной любви может выступать как жгучий огонь, так и жгучий мороз (ср. возлюбленная – зазноба, «знобить» – «холодить») [12, с. 269]. Л. П. Иванова отмечает, что особенно сильные чувства в романе А. С. Пушкина «Евгений Онегин» передаются метафорами с семей 'огонь', 'жар', а сердце является жарким, огненным началом [98, с. 80]. Ключевой образ в анализируемой метафоре связан с предыдущим: **любовь** → **жжёт**. Все ассоциации, возникающие с ним, связаны с цитатами и образами из произведений А. С. Пушкина: из стихотворения «Пророк»: «Глаголом жги сердца людей», далее – из романа «Евгений Онегин»: «...В обоих сердца жар угас», «Ты чуть вошёл, я вмиг узнала, / Вся обомлела, запылала / И в мыслях молвила: вот

он!», «И сердцем пламенным и нежным» [там же]. М. И. Цветаева позаимствовала данные образы не только для того, чтобы выразить свою любовь к героям произведений А. С. Пушкина, но и с целью подчеркнуть то, как повлияли на неё описанные события и чувства.

(Я, молча, полными словами.) «Потому что – любовь».

Данный пример отличается нестандартным оформлением пунктуационными знаками, что делает атрибутивную метафору более яркой. К. К. Жоль отмечает, что в настоящее время интерес для исследований представляют алогичные метафоры, так как привычными метафорами мы пользуемся без активации сознания [83, с. 274]. Метафора *полными словами* не столько осложняется, сколько является частью оксюморона: сказать что-либо молча невозможно. Эпитет «полный» в анализируемом очерке становится синонимом слов «яркий», «совершенный» (ср. у того глаза были совсем чёрные, совсем полные – о памятнике). Таким образом, метафора основывается на алогичном сочетании слов. Говоря о концепте «безмолвие», В. А. Маслова отмечала: «Молчание у М. Цветаевой – мир духа, где смысл настолько важен, что становится нужнее слова сказанного» [165, с. 171]. Уточнение *молча* может указывать на то, что произнесены были только важные слова, не требующие пояснений. С другой стороны, возможно, эти слова были произнесены не вслух, а просто родились в сознании – но не произнеслись. В. А. Маслова также отмечала, что молчание для М. И. Цветаевой важнее слов. Это становится основанием для того, чтобы образ говорящего, образ слов и даже знак двоеточия взять в скобки как несущественное, незначительное. Кроме этого, «любовь» отделена тире от подчинительного причинного сложного союза (*Потому что – любовь*). Тире в данном примере «служит цели создания эмоционально-экспрессивных и актуализирующих качеств речи» [34, с. 121]. Отсутствие запятой перед *что* и тире усиливают значение не причины, а результата, образа любви. Связь между ситуативной и атрибутивной метафорами, выполняющими

моделирующую и объяснительную функции соответственно, осуществляется на основании общей темы.

И тут я понимаю, что рыжий кот, Августа Ивановна, куклы – не любовь, что это – любовь: когда скамейка, на скамейке – она, потом приходит он, и всё время говорит, а она не говорит ни слова [353, с. 1133].

Данный отрывок служит примером того, что существует несколько способов связи между образами, входящими в состав горизонтального метафорического континуума. До сих пор мы рассматривали два варианта соединения метафор – постепенная, линейная связь « $a \rightarrow b \rightarrow c \rightarrow \dots n$ » и цикличная « $a \rightarrow b \rightarrow c \rightarrow a$ » (см. с. 72-75). Теперь же обнаруживается третий тип: в анализируемой метафоре помимо нового образа соединяются ещё два – непосредственно предваряющий её (*любовь*) и упоминавшийся ранее (элементы параллелизма – *рыжий кот, Августа Ивановна, куклы*). Графически данный фрагмент континуума можно изобразить следующим образом: « $a \rightarrow b \rightarrow c \rightarrow d$ », где $d = a + c$. Метафора создаётся за счёт нестандартной интерпретации образа. Пояснение, раскрывающее смысл лексемы «любовь», – аллюзия на прецедентную ситуацию из романа А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Таким образом, метафора выражена эллиптической конструкцией, которая, будучи элементом экспрессивного синтаксиса, превращает сложную метафору в разветвлённую.

Урок смелости. Урок гордости. Урок верности. Урок судьбы. Урок одиночества.

Речь о Татьяне из романа «Евгений Онегин», которая была любимой героиней А. С. Пушкина [98, с. 62]. О том, как образ Татьяны повлиял на М. И. Цветаеву, она рассказала в тексте очерка: «Если я потом всю жизнь по сей последний день всегда первая писала, первая протягивала руку – и руки, не страшась суда, – то только потому, что на заре моих дней лежащая Татьяна в книге, при свечке, с растрёпанной и переброшенной через грудь косой, это на моих глазах – сделала» [353, с. 1134]. Для М. И. Цветаевой указанный образ был очень важен: «Цветаева отметила в пушкинской

героине умение прощать и стремление к нравственной чистоте, к нравственной победе, не ущемляющей человеческое достоинство и самолюбие другого, а приподнимающей его над землёй, возвышающей, порождающей желание самоочиститься, покаяться, чтобы стать лучше» [142, с. 13]. Помимо этого, Марина Цветаева соотносила образ Татьяны с образом своей матери, М. А. Мейн, которая была для неё нравственным идеалом: «Так, Татьяна не только на всю мою жизнь повлияла, но на самый факт моей жизни: не было бы пушкинской Татьяны – не было бы меня» [353, с. 1135].

Метафора выражена цепочкой номинативных анафор. Подлежащие становятся не просто синонимами, но и отдельными предложениями. Каждое из них представляет собой генитическую конструкцию: *Урок судьбы* – номинатив (И.п.) + Родительный падеж. На наш взгляд, автор использует данный приём для того, чтобы смысл лексемы «урок» был максимально актуализирован. Ведь не только прецедентная ситуация, но и ключевой образ являются аллюзией на текст романа «Евгений Онегин»:

«Онегин, помните ль тот час,
Когда в саду, в аллее нас
Судьба свела, и так смиренно
Урок ваш выслушала я?» [349, с. 272].

Подобно тому, как Татьяна воспринимает «исповедь» Онегина в качестве урока, М. И. Цветаева действия и позицию Татьяны в вопросе взаимоотношений с возлюбленным берёт себе за образец.

А вот на это, действительно, нет ответа для Татьяны – внятного, и опять она стоит, в зачарованном кругу залы, как тогда – в зачарованном кругу сада, – в зачарованном кругу своего любовного одиночества, тогда – непонадобившаяся, сейчас – возделенная, и тогда и ныне – любящая и любимой быть не могущая... [353, с. 1134].

Метафора осложняется синонимией, градацией, сравнением и антитезой. Символическая градация *зал – сад – одиночество* является больше, чем набором образов, так как простая метафора *зачарованный круг*

рассматривается одновременно в контексте пространства и чувства: зал – малое пространство, сад – большое, а одиночество – необъятно и бесконечно, поэтому ставится в конец синонимического ряда. Значение словосочетания *зачарованный круг* заключается в таинственном и непостижимом повторении одинаковых событий, однако автор трижды повторяет их в одном предложении, более того – вводит лексему *опять*, что усиливает смысловую нагрузку. В энциклопедии символов даётся следующее определение: «Круг – первичный символ единства и бесконечности. Движение по кругу означает постоянное возвращение к самому себе» [312, с. 31]. Следовательно, образ зачарованного круга, в котором находится героиня, говорит о том, что, несмотря на изменение событий, её любовь остаётся прежней. М. И. Цветаева обращается к мифу о вечном возвращении – одному из основных мифов человечества, по мнению В. П. Руднева [323, с. 169]. *Антитезы тогда – сейчас, непонадобившаяся – возжеленная, тогда и ныне, любящая и любимой быть не могущая* относятся к метафоре и осложняют её. Разветвлённая пространственная метафора выражена словосочетанием *в зачарованном кругу*. В отличие от предыдущих номинативных, данная метафора в предложении является обстоятельством места.

Данное предложение оформлено необычными пунктуационными средствами. Н. С. Валгина отмечает, что несмотря на частое, иногда ненормативное использование М. И. Цветаевой знаков препинания, они «не потеряли своей социальной значимости (они воспринимаемы и объяснимы)» [34, с. 220]. Как и образ круга, тире, дважды выделяющее темпоральные отношения (*тогда и сейчас*), усиливает смыслообразующую функцию изобразительной метафоры и актуализирует значение панхронизма, повторяемости событий в разное время.

2. Прирученный Пушкин → несуществующе-яркое (сновиденное) небо → летит казак, осыпанный звёздами и облитый луною → луна в шапке-невидимке → два полёта: саней и туч → я была луною, что сама над

Пушкиным и Бесами – летит → жалость-восторг → любовь к проклятому.

После тайного сине-лилового Пушкина у меня появился другой Пушкин – уже не краденый, а дарёный, не тайный, а явный, не толсто-синий, а тонко-синий, – обезвреженный, прирученный Пушкин издания для городских училищ с негрским мальчиком, подпирающим кулачком скулу [353, с. 1135].

Э. Р. Хамитова пишет: «Метафора как лексическая единица определяется классической триадой «действительность (денотат) – мышление (сигнификат) – язык (слово)», но в отличие от слова с прямым значением имеет собственный механизм соотношения внутри триады – категориальный сдвиг на сигнификативном уровне, в основе которого лежит ассоциативность, опирающаяся на взаимосвязь духовной, материальной культур и окружающего мира посредством когнитивной базы говорящего (ярко выраженный прагматический компонент) и обуславливающая выбор конкретного слова» [270, с. 23]. В данном предложении метафора разветвлённая, поскольку антитеза (*краденый – дарёный, тайный – явный, толсто-синий – тонко-синий*) и метонимия (*прирученный Пушкин* в значении книга произведений А. С. Пушкина) осложняют простую метафору. Противопоставление строится на эпитетах, характеризующих портрет автора в книге произведений А. С. Пушкина (речь об известной гравюре Е. Гейтмана). Следует отметить, что среди определений есть авторские неологизмы, несущие в семантике два разных признака – цвет и размер: толсто-синий и тонко-синий. В словаре В. И. Даля дано следующее толкование слову *приручить*: укротить дикое животное, сделать ручным, приурочить к дому, придворить [306, с. 439]. В данном предложении это слово даётся в другом значении, возникает явление омонимии. *Прирученный Пушкин* означает, что книгой завладел один человек, что её никому не надо возвращать, она в одних руках. Таким образом, в данном случае вновь имеет место такая стилистическая фигура как оживление внутренней формы слова. Следует также обратить внимание на слово *негрский*, встречающееся в

поэзии М.И. Цветаевой. В стихотворении «Пётр и Пушкин», размышляя о А. С. Пушкине и его прадеде, М. И. Цветаева вводит такое же слово:

Сего афричонка в науку
Взяв, всем россиянам носы
Утёр и наставил, – от внука-
То негрского – свет на Руси! [353, с. 759].

Далее в стихотворении «(Станок)»:

Знаю, как скрипелось
Негрскими зубьми! [353, с. 763]

Так и осталось: летит казак под несуществующе-ярким (сновиденным!) небом, где одновременно (никогда не бывает!) и звезды, и луна, летит казак, осыпанный звёздами и облитый луною – точно чтобы его лучше видели! – а на голове шапка, а в шапке неизвестная вещь донос, – донос на Гетмана-злодея Царю-Петру от Кочубея [353, с. 1136].

В тексте очерка автор вспоминает о том, как мать читала ей и сестре с братом «Полтаву» А. С. Пушкина. Вновь М. И. Цветаева даёт отсылку на прецедентный текст:

Кто при звездах и при луне Так поздно едет на коне? Чей это конь неутомимый Бежит в степи необозримой?	Червонцы нужны для гонца, Булат – потеха молодца, Ретивый конь – потеха тоже, Но шапка для него дороже.
Казак на север держит путь, Казак не хочет отдохнуть Ни в чистом поле, ни в дубраве, Ни при опасной переправе.	За шапку он оставить рад Коня, червонцы и булат, Но выдаст шапку только с бою, И то лишь с буйной головою.
Как стекло булат его блестит, Мешок за пазухой звенит, Не спотыкаясь, конь ретивый Бежит, размахивая гривой.	Зачем он шапкой дорожит? Затем, что в ней донос зашит, Донос на гетмана-злодея Царю Петру от Кочубея.

Первая простая метафора *летит казак* относится к разряду пространственных, так как аспектом сравнения является быстрое движение. Второй раз данная метафора повторяется с ещё одной – *летит казак, осыпанный звёздами и облитый луною*. *Звёзды и луна* в интерпретации автора изображены не как атрибуты ночного неба, а как элементы, дополняющие образ субъекта действия. В связи с этим важную смыслообразующую функцию выполняют метафоры в форме страдательных причастий совершенного вида прошедшего времени *осыпанный и облитый*, позволяющие трактовать в данном контексте звёзды как мелкие частицы, а лунный свет как некую жидкость. В прецедентном тексте логическое ударение выделяет героя – казака. М. И. Цветаева передаёт свои детские впечатления, когда события затмевает атмосфера, в которой они происходят. Континуальное развитие образов происходит в рамках одного предложения: пространственная метафора переходит в образную, затем в атрибутивную. Оказиональный адъектив «несуществующе-яркое» (небо) образован сложением действительного наречия и прилагательного. Вставная конструкция, очередная метафора (сновиденное!), состоит из одной лексемы, выполняющей в данном случае оценочную функцию – автор с помощью дополнительного слова выражает своё восхищение описанной картиной, что на синтаксическом уровне подчёркивает восклицательный знак. Оказионализм «сновиденное» образован от субстантива «сновидение» с помощью суффикса *-енн* и является описательно-качественным прилагательным, обозначающим такое, каким виделось во сне или настолько удивительное, что невозможно представить в реальности, нечто сказочное. Как правило, мы относим к оказионализмам слова, созданные по нестандартным моделям словообразования (А. П. Сковородников), но в данном случае лексема образована традиционным способом, однако поддаётся нескольким интерпретациям и используется лишь М. И. Цветаевой.

Ещё две вставные конструкции, «никогда не бывает!» и «точно чтобы его лучше видели» выполняют в предложении оценочную функцию,

подчёркивая экспрессивное наполнение предложения. Метафору осложняет эллиптическая конструкция «*на голове шапка, а в шапке неизвестная вещь донос*, – донос на Гетмана-злодея Царю-Петру от Кочубея», поэтому относим её к разряду разветвлённых.

Только было начавший проясняться Пётр опять был ввергнут в ту мрачно-сверкающую, звёздно-лунную, казачье-скачущую, шапочно-доносную ночь и, что ещё хуже, этот Пётр, который починил старику челн, значит, как будто бы сделал доброе дело, оказался тем самым злодеем Кочубеем и Гетманом [353, с. 1137].

Е. Ю. Муратова называет М. И. Цветаеву одним из самых словотворческих поэтов XX века [172, с. 117]. В данном предложении метафора основывается на окказионализмах, образованных с помощью слияния основ. «Создавая новое слово, поэт решает важную художественную задачу: через созданное им единственно необходимое слово передать сложный многоаспектный смысл» [там же, с. 128]. Рассмотрим каждое определение.

Мрачно-сверкающая ночь – сложная адъективная метафора. Окказионализм образован с помощью слияния основ. Поскольку части слова представляют собой две самостоятельные лексемы, наречие и причастие в данном случае следовало бы написать раздельно. «Мрачный – погруженный во мрак, окутанный мраком» [338, с. 462]. В то же время «мрачный – угрюмый, задумчивый, невесёлый» [308, с. 355]. Данное определение вызывает ассоциацию с чем-то зловещим. «Сверкать – ярко блеснуть, сиять переливчатым светом» [338, с. 935]. Словосочетание имеет двойственный смысл. Ночной мрак и лунный свет сменяют друг друга – первое толкование. Второе – луна сияет мрачно, то есть, вызывает грусть, нагоняет страх. Обе ассоциации имеют место в данном контексте. Далее определения образованы тем же способом слияния основ. *Казачье-скачущая*. Окказионализм состоит из двух основ, указывающих на субъект и действие – казак, скакать. Данное

определение демонстрирует континуальную связь метафор: летит казак → казачье-скачущая.

Шапочно-доносная ночь. В этой метафоре указание дано на объекты – шапку и донос, также упомянутых в предыдущем предложении: а в шапке неизвестная вещь донос → шапочно-доносная.

Л. В. Зубова отмечает: «Нельзя исключать влияния на язык Цветаевой аппликативного строя немецкого языка, с младенчества знакомого поэту» [94, с. 26]. Возможно, этим можно объяснить расположенность М. И. Цветаевой к образованию сложных, в частности – двукорневых слов. Вся метафора в целом создаёт образ ночи. В ней одновременно указываются и качество, и объект, и действие, и ключевые предметы (шапка, донос). Ночь – то полотно, на котором нарисованы все явления, она в центре. Старославянская форма слова *ночь* – *нощъ* может быть связана с тем, что автор желал продолжить звуковую линию шипящих (*мрачно-сверкающую, казачье-скачущую, шапочно-доносную нощъ*), чтобы не только на лексическом уровне, но и на фонетическом передать чувство тревоги, которое испытывала она во время чтения «Полтавы». Аллитерация играет изобразительную роль – создаёт впечатление шума полёта. Поскольку все образы являются продолжением из хорошо узнаваемого предтекста, метафора относится к интертекстуальным.

Всё страшно – с самого начала: луны не видно, а она – есть, луна – невидимка, луна в шапке-невидимке, чтобы всё видеть и чтобы её не видели [324, с. 1138].

Автор снова отсылает нас к прецедентному тексту, на этот раз к «Бесам» А. С. Пушкина:

Мчатся тучи, вьются тучи;

Невидимкою луна

Освещает снег летучий;

Мутно небо, ночь мутна [349, с. 100].

Метафора *луна-невидимка* является разветвлённой (осложнена олицетворением), в предложении выполняет роль подлежащего. Луна в понимании М. И. Цветаевой – героиня (*в шапке-невидимке, чтобы всё видеть и чтобы её не видели*). Страх, возникающий при прочтении «Бесов», М. И. Цветаева передаёт в данном предложении благодаря тире. Этот знак актуализирует значение резко возникшей тревоги, выделяя обстоятельство времени: *Всё страшно – с самого начала*. Второе тире также выполняет актуализирующую функцию, подчёркивая сказуемое *есть*, которое является синонимом слова «существует».

Два полёта: саней и туч, и в каждом ты – летишь.

Как отмечает В. А. Маслова, концепт полёта реализован М. И. Цветаевой во множестве стихотворений и поэм [165, с. 149]. В данном континууме он передан посредством четырёх метафор. В. А. Маслова отмечает, что «поэт в представлении М. И. Цветаевой, тот, кто способен на полёт» [там же, с. 150]. Передача детского впечатления от прочтённого стихотворения реализуется посредством актуализации общего образа для М. И. Цветаевой и А. С. Пушкина. Ситуативная метафора является простой, выраженной словосочетанием.

Но помимо едущего и летящих, я была ещё третьим: луною, – той, что, невидимая, видит: Пушкина, над ним – Бесов, и над Пушкиным и Бесами – сама летит.

В рамках произведения, стихотворения «Бесы», М. И. Цветаева, читавшая его, соединяет и героев, и автора, и себя, за счёт чего образуется разветвлённая метафора, осложнённая нетипичным антропоморфизмом. Образ луны не просто олицетворён, но соединён с образом читавшей книгу М. И. Цветаевой. Происходит взаимопереход «субъект действия → объект → субъект» (я была луною, что летит и видит). Данное предложение является примером объединения двух концептов, игравших важную роль в языковой картине мира автора – простора и полёта. В. А. Маслова отмечает, что простор в творчестве М. И. Цветаевой предстаёт в разных смыслах: как часть

физического пространства, пространство жизни, пространство духа, среда, в которой формируются чувства, мистическое пространство, простор как человек [165, с. 58]. Очевидно, что в прозе М. И. Цветаева шагнула ещё дальше, поскольку перед нами пример изображения простора в качестве пространства литературного произведения другого автора. Упомянутая ранее метафора, изображающая луну в шапке-невидимке, переходит в метафору *та, что, невидимая, видит*. Поэта завораживает таинственный образ луны, поэтому он отождествил себя с ней и создал трёхуровневую картину, подчеркнутую предлогом, изобразив луну на вершине: *видит Пушкина, над ним – Бесов, и над Пушкиным и Бесами – сама летит*.

Бесов же [жалела] – жалостью высокой, жалостью – восторгом и восхищением, как потом жалела Наполеона на Св. Елене и Гёте в Веймаре. Метафора становится разветвлённой за счёт осложнения сравнением и оксюмороном. «Жалость – сострадание, соболезнование» [338, с. 214]. «Восторг – необыкновенный подъём чувств, экстаз, упоение» [там же, с. 98]. «Восхищение – чувство радостного удовлетворения, состояние очарованности» [там же, с. 99]. М. И. Цветаева при помощи синтеза, казалось бы, несоединимых чувств, выражает сложные эмоции. Данный пример доказывает необычное мировосприятие М. И. Цветаевой, в которой поэт проснулся значительно раньше, чем она думала. Чувство страха, таинственности вызывал у неё образ луны, которую А. С. Пушкин изображал вскользь; образ Бесов, в свою очередь, не пугал, а пробуждал эмпатию.

2.3.2. Метафорический континуум, связанный со стихотворением «К морю»

М. И. Цветаева не раз отмечала, что стихотворение А. С. Пушкина «К морю» было одним из самых любимых её произведений не только в детстве, но и во всей жизни. Вспоминая, как она читала его ещё будучи ребёнком,

Марина Цветаева пишет: «Это был апогей вдохновения. С «Прощай же, море...» начинались слёзы» [353, с. 1142]. Таким образом, рассматриваемый фрагмент метафорического континуума основан на прецедентном тексте, чем объясняется преобладание в нём интертекстуальных метафор.

На дне чёрного гроба и грота парты у меня лежало – море → моё море, чёрное от черноты парты – и дела → открытку зарыла на дне своей чёрной парты → молниеносно глядела, прямо жгла и жрала её глазами → играть в море → ехала в пушкинскую грудь, всю синеву мира и моря вобравшую → любовь моря к Пушкину → море – друг, море зовущее и ждущее → море последнего раза, последнего глаза → пушкинское море – море прощания → я все вещи пролюбила прощанием → море свободной стихии → стихия оказалась стихами.

На дне чёрного гроба и грота парты у меня лежало сокровище. На дне чёрного гроба и грота парты у меня лежало – море. Моё море, совсем чёрное от черноты парты – и дела [353, с. 1144].

Море внезапно предстаёт не в качестве природного явления, а как драгоценный предмет. В данном примере речь идёт об открытке с изображением моря, которую украла и спрятала маленькая М. И. Цветаева: «Но в самую последнюю минуту пришла подмога: первая и единственная морская достоверность: синяя открытка от Нади Иловайской из того самого Nervi, куда ехали – мы» [353, с. 1144].

Метафора осложнена параллелизмом, что позволяет отнести её к разряду разветвлённых. В свою очередь, часть конструкции представляет собой ещё две простые метафоры: дно парты – это *дно гроба, грот парты*. Очередной пример паронимической аттракции: на основе звукового сходства (**гроб, грот**) слова сближаются по смыслу, вызывая ассоциацию с чем-то тёмным и глубоким. Образ моря и сокровища олицетворяет один и тот же предмет – украденную и спрятанную открытку. Данный отрывок насыщен символикой чёрного цвета, несущего значение темноты, сокрытия, так как

предмет спрятан в тёмном месте. Образы *дна гроба и грота парты* («Грот – пещера, преимущественно искусственная» [338, с. 158]) указывают на недостижимость предмета, он спрятан так надёжно, словно похоронен. Обе простые метафоры обозначают тайник. Слова *чернота парты и дела* раскрывают два образа, противопоставленных друг другу: чёрная парта – реалия, чёрное дело – метафора.

В начале очерка метафорой *чёрное дело* был выражен образ убийства. В данном контексте это обозначение кражи. Здесь чёрный цвет наделён не положительной коннотацией, что присуще М. И. Цветаевой, а традиционной.

Этой открыткой я завладела. Эту открытку я у Валерии сразу украла. Украла и зарыла на дне своей чёрной парты, немножко как девушки дитя любви бросают в колодезь – со всей любовью! Эту открытку я, держа лбом крышку парты, постоянно молниеносно глядела, прямо жгла и жрала её глазами. С этой открыткой я жила – как та же девушка с любимым – тайно, опасно, запретно, блаженно [353, с. 1140].

Перед нами вновь предстаёт образ открытки с изображением моря. Отношение к ней автора описано при помощи неожиданных сравнений, указывающих на ценность именно данной открытки. Сам автор четырежды акцентирует внимание: *эту открытку*. Л. Н. Синельникова отмечает, что указательное местоимение *это* выполняет идентифицирующую функцию [227, с. 42]. «Это – указывает на что-нибудь, предварительно, недавно, только что упомянутое в речи (часто с эмоциональным оттенком)» [338, с. 1230]. Многократный повтор одного и того же местоимения подчёркивает большое количество действий и эмоций, связанных с вышеназванным предметом.

В данном отрывке есть ряд метафор. Первая метафора *зарыла на дне своей чёрной парты* указывает на отношение к предмету как к сокровищу. Характер надёжности сокрытия выражен глаголом *зарыла*, который в данном контексте не предусматривает контакта с почвой, а символизирует высокую степень сохранности, в связи с этим относим метафору к разряду метафор по

аналогии. Образ подчёркивает сравнение. С целью демонстрации одновременно степени любви к открытке и желания её спрятать, автором выбран сложный пример для сопоставления. Словосочетание *со всей любовью* говорит не столько о положительном отношении, сколько о жестокости и несправедливости поступка, что подчёркивает тире. Вторая метафора основана на теме взгляда. *Жечь и поедать глазами* – простая языковая метафора. Интерес представляют слова *молниеносно глядела*. «Молниеносный – стремительный; мгновенный и острый; несущий в себе молнию» [338, с. 456]. Очевидно, что в данном контексте ближе первое и третье значения, так как речь идёт о продолжительном процессе, исключающем мгновенность, а образ молнии во взгляде связан со словами *жгла глазами*. Вульгаризмы не свойственны речи М. И. Цветаевой, поэтому нельзя не заметить слова *жрала*. В. И. Даль даёт такое толкование: «Жрать – трескать, лопать, есть жадно и много» [305, с. 546]. Возможно, автор выбрал эту лексему для создания контраста и подтверждения того, что интерес к открытке был в детстве неоправданно высоким.

Третью метафору (антропоморфную) осложняет гомеозис (*С этой открыткой я жила – как та же девушка с любимым*). Яркое сравнение указывает на счастье, вызванное тайным обладанием маленького незначительного предмета.

Моря я с той первой встречи никогда не полюбила, я постепенно, как все, научилась им пользоваться и играть в него: собирать камешки и в нём плескаться — точь-в-точь как юноша, мечтавший о большой любви, постепенно научается пользоваться случаем.

В этом фрагменте М. И. Цветаева затрагивает проблему своего восприятия моря, которое при встрече не произвело на неё такого впечатления, как образ моря из стихотворения А. С. Пушкина «К морю».

Вот что вспоминала М. И. Цветаева о том, как впервые увидела море: «Это – море? И, переглянувшись с Асей, откровенно и презрительно фыркаем» [353, с. 1144]. Анастасия Цветаева писала: «Пушкинское [море]

разбудило, вернее, вызвало в нас нечто такое, чего и в помине не было в Генуэзском [заливе]» [272, с. 96].

Метафора, основанная на несвойственном отношении к понятию, осложняется гомеозисом. Лексемы *пользоваться* и *играть* указывают на очередную ипостась, в которой предстаёт образ моря. Море-игрушка и моревещь. Эти действия (игры и использования) в данном контексте несут негативную окраску, так как дополняются авторской оценкой: *не полюбила*. Таким образом, игра означает не только процесс, но и лукавство, притворство (Играть – «принимать на себя какую-нибудь личину, притворяться, изображая собою что- или кого-либо» [338, с. 287]). Демонстрация негативного отношения к морю усиливается неожиданным ярким сравнением (*как юноша, мечтавший о большой любви, постепенно научается пользоваться случаем*), имеющим значительную долю цинизма. Этот гомеозис передаёт разочарование: обманутое ожидание первой встречи с морем подобно разочарованию в любви.

Теперь, тридцать с лишним лет спустя, вижу: моё к морю было – пушкинская грудь, что ехала я в пушкинскую грудь, с Наполеоном, с Байроном, с шумом, и плеском, и говором волн его души, и естественно, что я в Средиземном море со скалой лягушкой, а потом и в Чёрном, а потом в Атлантическом, этой груди – не узнала. В данном примере мы сталкиваемся с прецедентными текстами (*говор волн его души*) и прецедентными именами (*Наполеон, Байрон*), образы которых ввёл А. С. Пушкин в стихотворении «К морю».

Личности Байрона и Наполеона имели большое значение для А. С. Пушкина. Л. П. Иванова отмечает: «Интересно, что в творческом сознании А. С. Пушкина образ Байрона неоднократно связывается с образом Наполеона, по всей вероятности, потому, что они были властителями дум той эпохи» [98, с. 58].

Неоднократно и М. И. Цветаева подчёркивала своё восхищение Байроном:

«Как я люблю имена и знамёна,
Волосы и голоса, <...>
Неповторимое имя: Марина,
Байрона и болеро...» [353, с. 68].

В очерке «Мой Пушкин» М. И. Цветаева вспоминает и об образе Наполеона, каким она представляла его в детстве: «Наполеон – тот, кто погиб среди мучений, тот, кого замучили» [353, с. 1142]. Кроме того, поэт в который раз подчёркивает, что именно творчество А. С. Пушкина открыло ей много нового: «Мне на вопрос, что такое Наполеон, ответил сам Пушкин» [там же, с. 1143]. Метафора (*ехала я в пушкинскую грудь, с Наполеоном, с Байроном, с шумом, и плеском, и говором волн его души*) становится разветвлённой за счёт использования синонимии (*с шумом, и плеском, и говором волн*) и метонимии (*ехала в грудь*). В данном случае М. И. Цветаева описывает свои детские впечатления от стихотворения с позиций наблюдателя. То, что в детстве вызвало разочарование и недоумение, тридцать лет спустя становится очевидным. *Ехать в грудь* – алогизм. Пушкинская грудь – это душа А. С. Пушкина, душа героя из стихотворения «К морю». В данном случае перед нами пример метонимии: грудь – душа.

В пушкинскую грудь – в ту синюю открытку, всю синеву мира и моря вобравшую.

Метафору осложняет гиперболизация (*всю синеву мира и моря вобравшую*), указывающая на насыщенность цвета. В данном предложении наталкиваемся на очередной пример паронимической аттракции – квазиомофоны **мира** – **моря**. Такая игра на фонетическом уровне показывает, что образ моря, долгое время занимавший все мысли М. И. Цветаевой, был подобен образу мира – такой же большой и насыщенный.

Но К морю было ещё и любовь моря к Пушкину: море – друг, море – зовущее и ждущее, море, которое боится, что Пушкин – забудет, и которому, как живому, Пушкин обещает, и вновь обещает. Море –

взаимное, тот единственный случай взаимности – до краев и через морской край наполненной, а не пустой, как счастливая любовь.

Антропоморфная метафора (*море – друг, море – зовущее и ждущее, море, которое боится*) осложняется гомеозисом (*пустой, как счастливая любовь*) и антитезой (*до краёв – через край*). Образ пушкинского моря олицетворён и вызывает положительные чувства, так как наделён главным человеческим качеством – способностью любить. В. Н. Телия отмечает, что наиболее характерный для метафоры параметр – её антропометричность. Последняя выражается в том, что сам выбор того или иного основания для метафоры связан со способностью человека соизмерять всё новое для него (в том числе и реально несоизмеримое) по своему образу и подобию или же по пространственно воспринимаемым объектам, с которыми человек имеет дело в практическом опыте [250, с. 26]. Неожиданной и индивидуально-авторской является метафора *море взаимное*. Очередной новый образ: море – чувство. Его усиливает характерное для М. И. Цветаевой сравнение: *пустой, как счастливая любовь*. Неоднократно в тексте очерка и других произведений М. И. Цветаева говорит об отторжении всего, что связано со встречей, счастьем, союзом (*«Я ни тогда, ни потом, никогда не любила, когда целовались, всегда – когда расставались. Никогда – когда садились, всегда – когда расходились»*) [353, с. 1134]. *«Эта первая моя любовная сцена предопределила все мои последующие, всю страсть во мне несчастной, невзаимной, невозможной любви. Я с той самой минуты не захотела быть счастливой и этим себя на нелюбовь – обрекла»* [там же]). Подобная трактовка не совпадает с традиционным пониманием счастливой любви. В данном случае отражено восприятие любви маленькой М. И. Цветаевой и взрослой.

В данном предложении также наблюдается оригинальная структурная организация. При анализе данного отрывка нельзя не вспомнить слова М. И. Цветаевой в эссе «Поэт о критике»: «А что есть чтение – как не разгадывание, толкование, извлечение тайного, оставшегося за строками,

пределом слов... Чтение – прежде всего сотворчество... Устал от моей вещи, значит – хорошо читал и – хорошее читал. Усталость читателя – усталость не опустошительная, а творческая. Сотворческая» [353, с. 590]. Одна из сложностей толкования М. И. Цветаевой связана с пунктуацией. Разнообразие употребления тире влечёт за собой множество толкований. В данном фрагменте тире не только выделяет характеристики моря (море – друг, море – взаимное), но и указывает на их взаимоотношения с А. С. Пушкиным (актуализация тире между подлежащим и сказуемым *Пушкин – забудет*). Перед антитезой *до краёв и через морской край* тире символизирует этот самый край.

В основе следующей метафоры образ моря, превращённого в символ.

И ещё одно: пушкинское море было – море прощания. Так – с морями и людьми – не встречаются. Так – прощаются. Как же я могла, с морем впервые здороваясь, ощутить от него то, что ощущал Пушкин – навсегда с ним прощаясь. Ибо стоял над ним Пушкин тогда в последний раз [353, с. 1146]. Стихотворение А. С. Пушкина «К морю» наполнено тоном торжественности, величественности. В отечественной филологии утвердилось мнение, согласно которому в душе и сознании великого поэта оставило глубокий след путешествие по Крыму с семьёй Раевских в 1820 году [97]. Данный отрывок отсылает нас к прецедентному тексту:

Прощай же, море! Не забуду
Твоей торжественной красы
И долго, долго слышать буду
Твой гул в вечерние часы [349, с. 60].

Метафора *море прощания* осложнена антитезой. Данный образ является не определением (море слёз, море счастья), а наименованием, на что указывает генитивная конструкция. М. И. Цветаева хотела смотреть на море глазами А. С. Пушкина, но спустя годы пришло осознание невозможности этой ситуации (*Как же я могла, с морем впервые здороваясь, ощутить от него то, что ощущал Пушкин – навсегда с ним прощаясь*). Насыщенность

темы прощания подчёркивают антонимы: *встречаются – прощаются, здороваясь – прощаясь*. Тире в данном отрывке служат средством выражения экспрессивности, помогают ощутить смысловой контраст.

Моё море – пушкинской свободной стихии – было море последнего раза, последнего глаза [353, с. 1146].

В данном предложении есть две метафоры. *Моё море* – двойное присвоение: пушкинское море становится и цветаевским. Метафора *море последнего глаза* является синекдохой, элементом языковой игры, рифмовки в предложении (раза – глаза), означает последнюю встречу с морем, символом прощания. Образ *моря последнего глаза*, обозначающий процесс зрительного восприятия моря в последний раз, может иметь такое необычное оформление в связи с использованием слова *глаз* А. С. Пушкиным. Согласно «Словарю языка А. С. Пушкина», слово *глаз* было употреблено поэтом 341 раз, тогда как, например, *взгляд* – 93 раза. Простые и сложные метафоры, основанные на образе моря, становятся разветвлёнными путём осложнения антитезой, параллелизмом и сравнением. М. И. Цветаевой свойственно указывать на абсолютную степень проявления чувств и изображения событий: *всегда, никогда, единственный, навсегда, через край, до и после, точь-в-точь, впервые, прощаясь*.

В творческом сознании Александра Сергеевича Пушкина море было концептом [97, с. 43]. Л. П. Иванова отмечает, что в произведениях великого поэта море изображено с помощью разных языковых средств и предстаёт во многих образах – фрагмента пейзажа (*На море синее вечерний пал туман*), романтического фона (*...и пламя вскоре Далёко осветило море*), волны (*И сладостно шумят полуденные волны*), символа тревоги (*Я удаляюсь от морей В гостеприимные дубравы*), локуса мечты (*к берегу родному Попутный ветер тебя зовёт*) и даже живого существа (*Всё тихо: море почивает*) [97]. Смысловой доминантой данного метафорического

континуума становится последняя метафора. Чувства героя из стихотворения «К морю» М. И. Цветаева проецирует на всю свою жизнь.

Оттого ли, что я маленьким ребенком столько раз своею рукой писала: «Прощай, свободная стихия!» – или без всякого оттого – я все вещи своей жизни полюбила и пролюбила прощанием, а не встречей, разрывом, а не слиянием, не на жизнь – а на смерть [353, с. 1146].

Метафора осложнена антитезами: *прощание – встреча, разрыв – слияние, жизнь – смерть*. Нормы русского языка не предполагают добавления имени существительного в творительном падеже в конструкции *полюбить что- или кого-либо*. Необычной является форма *пролюбить*. Русская грамматика (1980) даёт восемь типов глаголов с префиксом *про-*. В указанном случае подходит следующее: «Глаголы со значением действие, названное мотивирующим глаголом, совершить в течение какого-нибудь времени (чаще – длительного): промечтать, проискать» [324, с. 369]. Таким образом, слову *пролюбить* префикс *про-* придаёт значение завершённости действия (пройти) и переживания (прочувствовать, прожить). Указанная конструкция свидетельствует о неразрывности чувств.

В данном континууме центральным является образ моря, проявляющийся в трёх формах: образ моря из стихотворения А. С. Пушкина «К морю» → образ моря на открытке → образ Чёрного моря, впервые увиденного М. И. Цветаевой. Метафоры следуют одна за другой последовательно, с градацией. В этом континууме как завершающей части очерка автор чаще, чем в других, изображает многогранность личных переживаний то через призму детских воспоминаний, то через призму жизненного опыта, чем обусловлены многократные повторы личных и притяжательных местоимений *я, мой, моё*.

Выводы к главе 2

Обобщая всё вышеизложенное, можно сделать следующие выводы. Метафорические образы поэта в очерке «Мой Пушкин» представляют его как памятник, труженика, уязвимого человека, гибнущего от непонимания.

Текстообразующая функция метафоры из заглавия очерка проявляется в многочисленных употреблении притяжательного местоимения «мой», а также в индивидуально-авторской интерпретации ряда произведений А. С. Пушкина.

Осмысливая своё отношение к поэту, М. И. Цветаева обращается к воспоминаниям детства. В метафорическом континууме взаимодействуют две языковые личности М. И. Цветаевой (ребёнка и взрослого человека), поскольку ключевые слова и образы, которыми мыслил будущий поэт, сохранились в памяти и приведены в тексте без изменений. В очерке преобладают разветвлённые метафоры, возникшие путём осложнения простых или сложных метафор лексическими повторами (16), антитезой (10), градацией (5), гиперболой, гомеозисом, сравнением (по 4 примера), метонимией, параллелизмом (по 3), анафорой, оксюмороном, перифразом (по 2). Помимо ряда указанных стилистических фигур, метафоры коррелируют с аллюзиями, символами, фразеологизмами, а также возникают за счёт окказионализмов, паронимической аттракции, возрождения внутренней формы слов.

Разнообразие сфер-источников позволяет выделить следующие тематические типы метафор: ситуативные (15 из 52), атрибутивные (11), номинативные (7), антропоморфные (7). Соматические, натуроморфные и метафоры-контейнеры М. И. Цветаева употребляет ограниченно (по 1 примеру). Интертекстуальные метафоры (7) возникают при обращении к предтекстам – драматическим и поэтическим произведениям А. С. Пушкина. Преобладание ситуативных метафор связано с обращениями к воспоминаниям как основному принципу повествования в анализируемом тексте.

Большинство атрибутивных метафор основаны на значении белого и чёрного цвета, их трактовка в очерке несколько расходится с традиционной. Если чёрный принято считать цветом смерти, болезни, утраты, то у М. И. Цветаевой это цвет превосходства, уникальности. Он наделён положительным смыслом, за исключением нескольких примеров, эксплицирующих общепринятые представления. Белый цвет связан со снегом, зимой, в то же время для М. И. Цветаевой он становится символом обыденности, посредственности.

Памятник А. С. Пушкину выступает когнитивным источником образных номинаций. Значение ответственности за гибель поэта, возложенной не только на его убийцу, но также на большое количество недоброжелателей, реализуется в метафорах, выраженных неопределённо-личными предложениями. Образ А. С. Пушкина на всю жизнь укоренился в сознании М. И. Цветаевой как образец поэта. Смысловые доминанты текста воплощены в метафорах, гармонично соединяющихся друг с другом. Представлены практически все типы метафор, влияющих друг на друга, что создаёт метафорический континуум.

Глава 3

МОНОТЕКСТУАЛЬНЫЙ ВЕРТИКАЛЬНЫЙ МЕТАФОРИЧЕСКИЙ КОНТИНУУМ В СТАТЬЕ М. И. ЦВЕТАЕВОЙ «ЭПОС И ЛИРИКА СОВРЕМЕННОЙ РОССИИ (ВЛАДИМИР МАЯКОВСКИЙ И БОРИС ПАСТЕРНАК)»

Б. Л. Пастернак и В. В. Маяковский занимают важное место среди персоналий, имевших весомое значение для М. И. Цветаевой.

Дружбу с Б. Л. Пастернаком В. Швейцер называет самыми значительными человеческими отношениями в жизни М. И. Цветаевой, дружбой через границы [282, с. 226]. Двух поэтов связывало очень многое: оба родились в Москве и бесконечно любили этот город, оба в детстве проявляли способности к музыке, в момент зрелого периода своего творчества оба поэта обратились к прозе. Несмотря на то, что встречались они за всю жизнь несколько раз, схожесть духовных миров очень сблизила поэтов, и расстояния лишь укрепляли связь. В 1923 году начался их известный эпистолярный роман [см. 29], спустя три года в переписку вступил Райнер Мария Рильке, к которому М. И. Цветаева и Б. Л. Пастернак относились с большим почтением. Роковая верёвка, которой Б. Л. Пастернак перематывает книги и на которой впоследствии повесится М. И. Цветаева, также символически связала их судьбы, но это было уже в 1941 году. В 1932 году, когда была написана статья «Эпос и лирика современной России», было очевидно лишь то, что в лице друг друга авторы нашли своего идеального читателя, от начала и до конца понимающего каждое слово, каждый образ. Все исследователи жизненного и творческого пути М. И. Цветаевой используют, часто повторяя её слова, такие характеристики Б. Л. Пастернака – брат, «равнодушный», единомышленник.

С В. В. Маяковским отношения сложились иначе. Личных встреч было практически столько же, сколько с Б. Л. Пастернаком, однако взаимопонимания между поэтами не возникло. В 1928 году в Париже М. И. Цветаева подарила поэту книгу «После России» с дарственной

надписью (об этом подробнее в описании метафорического континуума), но он, уезжая, подарок с собой не взял, сборник более 40 лет оставался во Франции. По предположению А. А. Саакянц, отношение В. В. Маяковского к М. И. Цветаевой было неприязненным, возможно, потому, что он причислял её к парижским поэтам, о которых отзывался не самым лестным образом. Тем не менее, сама М. И. Цветаева В. В. Маяковского ценила как одарённого поэта, практически единственная в эмигрантских кругах отмечала силу его таланта, вне политического и социального контекста. Однако это не помешало французским издателям обвинить М. И. Цветаеву в просоветских симпатиях из-за её обращения к В. В. Маяковскому в 1928 году и прекратить публикацию «Лебединого стана». Статья «Эпос и лирика современной России» впервые увидела свет спустя пять лет в журнале «Новый град» в Париже.

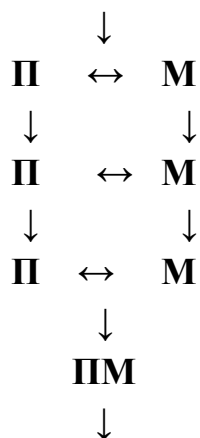
В интерпретации Н. С. Валгиной данное произведение следует отнести к орнаментальной прозе, так как, в отличие от классической прозы, она основана на ассоциативно-метафорическом типе связи между образами.

Ю. М. Лотман утверждал, что метафора – это возможность соединить то, что в естественном языке соединить невозможно [162, с. 88]. Особенностью анализируемого текста является особое структурное воплощение системы образов. Б. Л. Пастернак и В. В. Маяковский выступают в качестве составляющих концепта «поэт» (одного из центральных в языковой картине мира М. И. Цветаевой), в то же время – двух уникальных начал. В связи с этим автор использует аллойозис в качестве одной из основных стилистических фигур. Будучи разновидностью антитезы, аллойозис не сравнивает два противоположных явления или признаки, присущие разным предметам [325, с. 46], но сопоставляет две характеристики одного предмета (в широком смысле) и подчёркивает несхожее в том, что предварительно определено как сходное [там же, с.21]. Образно данный приём можно соотнести с характеристикой медали: она имеет две стороны, идентичные, с точки зрения размера и формы, но

отличающиеся рисунком. Подобным образом М. И. Цветаева сопоставляет образы двух своих современников. Таким образом, аллойозис реализуется в рамках всего текста, тогда как антитеза используется в отдельных случаях.

Общую модель метафорического континуума в данном произведении, совмещающем линейную и парадигмальную связь, можно изобразить следующим образом:

ПМ → М → М → П → П



где **М** – образ В. В. Маяковского, **П** – образ Б. Л. Пастернака, знак $\leftrightarrow$ обозначает общий признак, по которому сопоставляются образы двух поэтов, знак $\downarrow$ символизирует континуальную связь между метафорами.

Во введении М. И. Цветаева отметила: «... ставлю рядом, а не даю их вместе», указывая на предстоящее сопоставительное изображение художественных миров авторов. В зависимости от контекста специфика изображений образов изменяется, как и схема континуума (цепная связь метафор может сменять параллельную), что будет отмечено в ходе анализа метафор.

Н. Д. Арутюнова отметила: «Метафора, если она удачна, помогает воспроизвести образ, не данный в опыте» [7, с. 8]. Анализируемая статья является насыщенным дополнением к творчеству трёх поэтов, приближая читателей к пониманию внутреннего мира не только В. В. Маяковского и Б. Л. Пастернака, но и самой М. И. Цветаевой. Влияние поэзии указанных авторов на М. И. Цветаеву было настолько велико, что, вспоминая о них, она подсознательно использовала в большем объёме языковые средства,

свойственные именно им. Особую роль в создании метафор играет выдвижение (создание термина и разработка классификации принадлежит М. Риффатеру). В творчестве М. И. Цветаевой доминирующими общепризнано считаются контраст и повторы, тогда как у Б. Л. Пастернака, например, – конвергенция (схождение в одном месте пучка стилистических приёмов, реализующих единую стилистическую функцию). Этот же приём многократно использован М. И. Цветаевой в отрывках, посвящённых Б.Л. Пастернаку. То же касается принципа «зеркальных» отношений между ключевыми элементами текста (явление, описанное И. Н. Тюковой в ходе анализа поэзии Б. Л. Пастернака).

Как указано в схеме континуума, предваряют и заканчивают основную цепь метафор в данном тексте те метафоры, в которых заключены одновременно образы двух поэтов (на схеме они обозначены ПМ).

В одном из писем Б. Л. Пастернаку М. И. Цветаева спрашивала: *«Ты думал о себе – эфиопе? арапе? О связи – через кровь – с Пушкиным – Ганнибалом – Петром. О преемственности. Об ответственности. М.б. после Пушкина – до тебя – и не было никого? Ведь Блок – Тютчев – и прочие – опять Пушкин (потому что речь!), ведь Некрасов – народ, т.е. та же Арина Родионовна... Думаю, что от Пушкина прямая расходится вилкой, двузубцем, один конец – ты, другой – Маяковский»* [351, с. 442]. Данная метафора является связующей в интертекстуальном метафорическом континууме. В очерке «Мой Пушкин» указано, что памятник А. С. Пушкину олицетворял для М. И. Цветаевой «памятник чёрной крови, влившейся в белую» (об этом подробнее во II разделе). В письме Б. Л. Пастернаку данная мысль повторяется и развивается далее, находя продолжение в образе преемственности. Указание, что первенство в русской литературе после А. С. Пушкина спустя век разделили между собой В. В. Маяковский и Б. Л. Пастернак, также континуально воплотилось в статье «Эпос и лирика современной России». Настоящий раздел посвящён анализу этой мысли в метафорическом континууме.

М. И. Цветаева психологически точно изобразила типы мышления обоих поэтов. С лингвистической точки зрения, к художественному творчеству вряд ли применимы психологические характеристики «экстраверт», «интроверт». Н. Л. Лейдерман отмечал, что более точными являются понятия «эпический» и «лирический», которыми традиционно обозначают основные роды литературы, поскольку они характеризуют те принципы отношения субъекта к объекту, которые, собственно, определяют, почему один писатель тяготеет к эпической объективности, а другой – взрывается лирической субъективностью [150, с. 11]. Таким образом, метафора *эпос и лирика* из заглавия выполняет текстообразующую функцию, задавая тон всему повествованию.

Итак, если я ставлю Пастернака и Маяковского рядом, – ставлю рядом, а не даю их вместе, то не потому, что одного мало, не потому, что один в другом нуждается, другого восполняет; повторяю, каждый полон до краёв, и Россия каждым полна (и дана) до краёв, и не только Россия, но и сама поэзия, – делаю я это, чтобы дважды явить то, что дай Бог единожды в пятидесятилетие, здесь же в одно пятилетие дважды явлено природой: цельное полное чудо поэта.

В семантической классификации, разработанной В. П. Ковалёвым, отдельным типом являются метафоры, в которых живому приписываются свойства неживых предметов. Метафора «*каждый полон до краёв, и Россия каждым полна (и дана) до краёв, и не только Россия, но и сама поэзия*» относится к указанной группе «живому – неживое». Фразеологизм «до краёв» [338, с. 320], лежащий в основе метафоры, представляет образы двух поэтов, России и поэзии в виде предмета либо пространства, которое можно с избытком наполнить чем-либо, что в свою очередь вызывает ассоциацию с другим фразеологизмом – «полная чаша», актуализирующим значение обилия [310, с. 739]. Форма творительного падежа в пассивной конструкции «каждым полна» указывает также на то, что сами поэты наделены свойствами абстрактных явлений. «Край» в данном случае тот творческий и

личностный максимум, которого достигли В. В. Маяковский и Б. Л. Пастернак.

Таким образом, путём наделения поэта свойствами неживого предмета, М. И. Цветаева готовит читателя к тому, что в её идиолекте за антропонимами «Маяковский» и «Пастернак» находятся не просто два человека, но два универсума (поэзия, природа, материальное и абстрактное, слитые воедино). В результате благодаря деперсонификации человека метафора указывает на то, что он олицетворяет своей деятельностью (*Россия каждым полна (и дана) до краёв, и не только Россия, но и сама поэзия*).

Следующая метафора *цельное полное чудо поэта* выражена генитивной конструкцией. О. И. Глазунова обращает внимание на то, что в генитивных метафорических конструкциях предмет характеризуется по одному или нескольким из свойственных ему предикативных признаков, которые отождествляются в сознании говорящего [67]. В данном случае предикативным признаком является оценка явления – *чудо поэта*.

3.1 Метафорическая репрезентация образа В. В. Маяковского (M→M→M).

...говоря о данном поэте, Маяковском, придётся помнить не только о веке, нам непрестанно придётся помнитьна век вперед. Эта вакансия: первого в мире поэта масс — так скоро-то не заполнится. И оборачиваться на Маяковского нам, а может быть, и нашим внукам, придётся не назад, а вперёд.

О. К. Грекова в статье «Сознание и язык. О явлениях динамики и статики в языке М. И. Цветаевой» [70] использует 3 модели восприятия времени, свойственные русской языковой картине мира (классификация, разработанная Е. В. Падучевой). Модель I текущего времени представляет время как метафизический процесс, субъектом которого является мир, проходящий через последовательность моментов [там же, с. 81]. Модель 2 статична, слова «следующий» и «предыдущий» выражают соотношение

между точками и отрезками на неподвижной шкале. Модель 3 встречного движения. Движение мира с вперёдсмотрящим наблюдателем порождает встречное как бы движение засечек на шкале времён [там же]. В данном случае метафоры *помнить на век вперёд, оборачиваться на Маяковского вперёд* относятся к категории Модели 1 (преобладающей, по мнению О. К. Грековой, в творчестве М. И. Цветаевой). Указанная модель связана с динамическим аспектом мироощущения [там же].

Данная темпоральная метафора является разветвлённой (осложняется антитезой *назад – вперёд*), выражена глагольным словосочетанием, обозначающим действие и его признак – возвратным инфинитивом *оборачиваться* с наречием *вперёд*. Сложный образ, заключённый в метафоре, обусловлен пониманием автором того, что В. В. Маяковский как поэт опередил своё время на несколько десятилетий. Это подчёркивают субъекты действия (*нам и нашим внукам*) и многократность действия, реализующаяся в глаголе несовершенного вида (*не обернуться, а оборачиваться*). Таким образом, *оборачиваться на Маяковского – читать его, оборачиваться вперёд* означает понять. Неоднозначное использование антитезы *назад – вперёд* встречается в поэзии М. И. Цветаевой. Л. В. Зубова, анализируя «Стихи к сыну», останавливает своё внимание на совмещении императивной и обстоятельственной функции наречия *вперёд*: «Ни к городу и ни к селу – Езжай, мой сын, в свою страну, – В край – всем краям наоборот! – Куда *назад* идти – *вперёд* Идти...» [95, с. 92].

Метафора *вакансия первого в мире поэта* массобъективирует значение поэта как труженика (это было описано в разделе об А. С. Пушкине), а также указывает на приятие В. В. Маяковского народом (массы).

— Где ж найду

Такого, как я, быстрогоногого?

Этими своими быстрыми ногами Маяковский ушагал далеко за нашу современность и где-то за каким-то поворотом долго ещё нас будет ждать.

В 1925 году В. В. Маяковский написал стихотворение «Город»:

Мне скучно
 здесь
 одному
 впереди, –
 поэту
 не надо многого, –
 пусть
 только
 время
 скорей родит
такого, как я,
 быстроногого.

Три года спустя М. И. Цветаева подарила поэту сборник «После России» с дарственной надписью: «Такому как я – быстроногому! Марина Цветаева. Париж, октябрь, 1928 г.». Следовательно, образ быстрых ног, будучи цитатой, осложняет пространственную метафору «Маяковский ушагал далеко за нашу современность и где-то за каким-то поворотом долго ещё нас будет ждать»: образ современности представляется в качестве некоего пространства (путь, улица) либо материального объекта (дом), а не абстрактного понятия. Форма прошедшего времени окказионального глагола «ушагал» создана по аналогии со словом «ушёл». Разница в том, что в лексеме «ушагал» передан масштаб, широта движения, подчёркнутая фонетической составляющей лексемы (ушагал) и наречием *далеко*. В двух метафорах на указанном отрезке континуума заключён один и тот же образ, изображённый зеркально – вначале актуализируется один субъект действия (читатель), затем второй (поэт): *оборачиваться на Маяковского нам придётся вперёд ↔ Маяковский долго ещё нас будет ждать*.

Показательным является тот факт, что сама М. И. Цветаева часто соответствует характеристикам поэта, ею сформулированным, хотя своё имя она не упоминает в ряду достойных авторов. Примером тому может служить в числе прочих выше проанализированная метафора. В предисловии к сводным тетрадам поэта Е. Б. Коркина писала: «Если творчеству Цветаевой, в его значительной части, суждён был долгий путь к читательскому

узнаванию, то ещё более долгим оказывается его путь к читательскому пониманию и приятию» [323, с. 8].

Возьмём прозу Маяковского: тот же сокращённый мускул стиха, такая же проза его стихов, как Пастернакова проза – проза стихов Пастернака. Плоть от плоти и кость от кости. О Маяковском сказано – мною обо мне сказанное:

Я слово беру – на прицел!

А словом – предмет, а предметом – читателя. (Мы все Маяковским убиты – если не воскрешены!) [352, с. 793]

Ассоциация с сокращённым мускулом как репрезентация сжатости, лаконичности, собранности порождает антропоморфную метафору. Демонстрируя неразрывность прозаической и стихотворной форм творчества, автор обращается к прецедентному высказыванию, библеизму *плоть от плоти и кость от кости*. В Ветхом Завете (Бытие, гл. 2, ст. 23) рассказывается о том, как Бог вынул у спящего Адама ребро и создал из него первую женщину на земле, Еву: «И сказал человек: вот, это кость от костей моих, и плоть от плоти моей; она будет называться женою, ибо взята от мужа».

Автор также использует автоцитату из стихотворения «Есть в стане моём офицерская прямота» (1920), создавая из неё соединяющее звено в цепи образов. Итак, метафора осложняется приёмом итерации, межтекстовым лексико-синтаксическим повтором (термин О. В. Орловой). Упоминание библеизма, с одной стороны, а также имплицитный образ выстрела, следующий за образом поэта, целящегося в слово, как охотник в добычу, с другой, порождает теоморфную метафору «*Мы все Маяковским убиты – если не воскрешены!*», выполняющую моделирующую функцию. Образу живого человека приписываются свойства божества, что, в отношении концепта «поэт» не редкость для М. И. Цветаевой. Если убить словом может всякий, то воскресить словом дано лишь избранным. В некотором смысле М. И. Цветаева предлагает альтернативу стёртой метафоре

«меткое слово» [337, с. 443], выводя на передний план образ говорящего, того, кто метко целится. За десять лет до анализируемого текста М. И. Цветаева написала статью «Световой ливень», посвящённую Б. Л. Пастернаку. Проводя параллель между поэтами, а также подкрепляя идею о божественном начале поэта, приведём пример из той статьи: «...нет, от этого Бог Пастернака и Пастернак нас – помиловал» [324, с. 394].

Маяковский – живой памятник. Гладиатор вживе.

Метафора является воплощением итерации, так как лексический комплекс *живой памятник* повторится в очерке «Мой Пушкин». Идентичные в структурном плане, метафоры отличаются ассоциативно. Если в «Моём Пушкине» актуализирован такой аспект значения слова «памятник» как «то, что поддерживает, заставляет хранить воспоминание о ком-чём-нибудь» [337, с. 658], то в отношении В. В. Маяковского «памятник» ассоциируется со скульптурным сооружением [там же] – мощным, высоким, незыблемым. Удаленность образа от того, что он должен означать, является непрямым залогом его поэтического действия [58, с. 49]. Образ гладиатора предвосхищает появление в дальнейшем образа борца.

Маяковский безличен, он стал вещью, живописуемой. Маяковский, как имя, собирательное. Маяковский, это кладбище Войны и Мира, это родины Октября, это Вандомский столп, задумавший жениться на площади Конкорд, это чугунный Понятовский, грозящий России, и некто (сам Маяковский) с живого пьедестала толп – ему грозящий, это на Версаль идущее «хлеба!». Это последний Крым, это тот последний Врангель... Маяковского нет. Есть – эпос.

Данный пример является образцом метафтонимии – взаимодействия метафоры и метонимии (термин введён Л. Гуссенсом). Континуум продолжает весьма сложный комплекс пространственных, антропоморфных и агентивных метафор, основывающихся на названиях и именах героев произведений В. В. Маяковского (поэмы «Война и мир», «Октябрь», Понятовский – из стихотворения «Чугунные штаны», генерал Врангель),

невербальных прецедентных феноменах (Вандомский столб (Вандомская колонна) и площадь Конкорд – известные места Парижа как аллюзия к циклу «Париж»), прецедентной ситуации (поход на Версаль). Агентивные метафоры раскрывают анализируемый феномен как *действующий субъект* (*чугунный Понятовский, грозящий России*). Антропоморфная метафора *на Версаль идущее «хлеба!»* является примером текстовой импликации, так как одновременно отсылает читателя к стихотворению В. В. Маяковского «Версаль» и к исторической ситуации, известной как «поход женщин за хлебом».

Н. А. Переверзева отмечает, что деперсонификация несёт, как правило, пейоративную окраску: «Если *homosapiens* пусть даже средствами языка превращается в вещь, например, в набор неодушевлённых конструкций, то о положительной оценочности не может быть и речи» [193, с. 16]. Часто приём овеществления используется для того, чтобы лишить образ души. В указанной ситуации М. И. Цветаева преследовала иную цель – отметить величину таланта поэта. Процесс декодирования в метафоре *Маяковский стал вещью* облегчает страдательное причастие *живописуемой*. Обезличенность поэта (*Маяковского нет*) всего лишь способ перенести внимание с его персоны на плоды его творчества. Эпос, олицетворяющий творчество, воспринимается как более значительная характеристика, затмевая имя поэта. Прослеживается также континуальная связь двух метафор: *живой памятник – Маяковский с пьедестала толп грозящий*. Последний образ актуализирует значение массового восхищения поэзией В. В. Маяковского, неоднократно акцентируемого как в анализируемом метафорическом континууме, так и в других текстах М. И. Цветаевой.

3.2. Метафорические репрезентации образа Б.Л. Пастернака (П→П→П→П→П).

Образ Б. Л. Пастернака вне сопоставления с В. В. Маяковским раскрывается в двух сверхфразовых единствах, первое из которых посвящено образу глаз поэта, второе – образу сна.

Что у нас от этой повести остаётся? Пастернаковы глаза.

Но больше скажу: эти Пастернаковы глаза остаются не только в нашем сознании, они физически остаются на всём, на что он когда-либо глядел – в виде знака, меты, патента, так что мы с точностью можем установить, пастернаковский это лист, или просто. Вобрав (лист) глазом – возвращает с глазом (глазком). Как я некогда, совсем иначе, лирически и иносказательно:

И все твоими очами глядят иконы!

– об Ахматовой, так ныне, вполне достоверно и объективно, о Пастернаке:

И все твоими очами глядят деревья!

Всякий лирик вбирает, но большинство вне сита и задержки глаза, непосредственно извне в душу, окунает вещь в обще-лирическую влагу и возвращает её окрашенной этой обще-лирической душой. Пастернак же через глаз мир – процеживает. Пастернак – отбор. Его глаз – отжим. За сетчатку пастернаковского глаза протекает – течёт потоками – вся природа, проскакивает порой и человеческий фрагмент (всегда незабвенный!), за неё никогда ещё не проникал ни один человек в целом. Пастернак и его неизменно растворяет.

Вначале анализируемого отрывка автор сконцентрировал внимание читателя на ключевом образе при помощи антипофоры, то есть задал вопрос и сам на него ответил (*Что у нас от этой повести остаётся? Пастернаковы глаза*). Особенностью данного отрывка является то, что практически каждое слово метафорично. М. И. Цветаева повторяет несколько раз слова «глаз», «глазок», избегая в случаях, где это было бы уместно, лексем «взгляд», «зрение». Автор в этом же тексте вспоминает пастель

«Глазок», написанную отцом Б. Л. Пастернака: «Огромная кружка, над ней, покрывая и скрывая всё лицо пьющего – детский огромный глаз: глазок» [353, с. 790]. Возможно, визуальный образ, запечатлённый на полотне, остался в сознании и возникал ассоциативно при мысли о поэтической проницательности Б. Л. Пастернака, его способности увидеть то, что не дано другим. Образы «знака, меты, патента», «пастернаковский это лист, или просто», «И все твоими очами глядят деревья!» – всё это в некотором смысле описывает процесс возникновения ассоциаций. Образ глаз, оставшихся на всём, на что когда-либо глядел поэт – это фактически его стихи, то есть словесное воплощение увиденного и прочувствованного. Следовательно, читатель, способный до конца понять строки Б. Л. Пастернака, его переживания, непременно ощутит то же, оказавшись в ситуации, подобно той, которая вдохновила поэта, – и вспомнит его слова. Такая сторона гениальности, по мнению М. И. Цветаевой, присуща в некотором роде всем поэтам, поскольку она частично трансформирует, заменяя объекты действия, свои же слова об А. А. Ахматовой.

Метафора в начале третьего абзаца является синестетической, поскольку в основе метафорического переноса находятся межсенсорные тактильные и зрительные ассоциации (*окунает вещь в обще-лирическую влагу и возвращает её окрашенной этой обще-лирической душой*). Одна из важных функций синестезии – перцептуализация отвлеченных понятий и нематериальных объектов, которые могут быть восприняты физически (А. В. Двизова, С. Б. Секачева).

Пастернак же через глаз мир – процеживает. Пастернак – отбор. Его глаз – отжим. Данная метафора генерирует ассоциации с тем, что творческий процесс Б. Л. Пастернака подобен работе некоего механизма.

За сетчатку пастернаковского глаза протекает – течёт потоками – вся природа, проскакивает порой и человеческий фрагмент (всегда незабвенный!), за неё никогда ещё не проникал ни один человек в целом. Пастернак и его неизменно растворяет. Данная метафора выполняет

номинативную функцию. Завершая сверхфразовое единство, она становится основой для метафор, основанных на образе человека в поэзии Б. Л. Пастернака.

Напоминаю, что губка Пастернака — сильно окрашивающая. Всё, что вобрало ею, никогда уже не будет тем, чем было, и мы, вначале утверждавшие, что такого (как у Пастернака) дождя никогда не было, кончаем утверждением, что никакого, кроме пастернаковского, ливня никогда и не было и быть не может.

Образ губки косвенно соотносит поэта с художником, то есть аспектом сравнения в метафоре является функциональное свойство. Основная функция указанных метафор – эмотивная. Преувеличенный и категоричный характер высказывания подчёркивает положительное отношение автора к описываемому явлению. Textoобразующая функция метафоры выражена в первую очередь в порождении очередной метафоры в данном континууме. Кроме того, образ пастернаковского дождя повторяется так же в статье «Поэты с историей и поэты без истории» в процессе размышлений о поэтическом подражании: «...так у Пастернака, например, все крадут дождь, который никто, кроме него единственного, не любит и который никому, кроме него единственного, не служит» [353, с. 872].

Пастернак останется в виде прилагательного: пастернаковский дождь, пастернаковский прилив, пастернаковский орешник, пастернаковский и так далее, и так далее.

Лексический повтор *пастернаковский* в качестве определения при однородных подлежащих определяет функциональную структуру предложения. Определяемые слова теряются в тени многократно повторенного атрибута, в связи с чем значение признака воспринимается как более важное, чем значение субстантива. Подобная расстановка акцентов усиливает мотив принадлежности природы поэту, способному в полной мере её постичь.

Образ сна неоднократно встречается у Б. Л. Пастернака. Так, в «Определении творчества» поэт писал: «Сон, и совесть, и ночь, и любовь оно» [319, с. 76]. Возможно, поэтому в сознании М. И. Цветаевой Б. Л. Пастернак соотносится с понятием сна и перенимает определённые его черты в свой мир.

Попытка беседы читателя с Пастернаком мне напоминает диалоги из «Алисы в стране чудес», где на каждый вопрос следует либо запаздывающий, либо обскакивающий, либо вовсе не относящийся к делу ответ, — очень точный бы, ежели бы, — но здесь неуместный. Сходство объясняется введением в «Алисе» другого времени, времени сна, из которого никогда не выходит Пастернак.

Автор обращается к прецедентному тексту – сказке Льюиса Кэрролла «Алиса в стране чудес», осложняя метафору.

В данном примере метафора становится языковым выражением концепта сна: «Это пребывание на грани жизни и смерти, настоящего мира и иномирия для поэта оказывается более насыщенным, чем сама реальность, а потому притягивает к себе, переживается с необычайной силой» [165, с. 126]. Точкой соприкосновения между концептами и метафорами являются ассоциации. В. А. Маслова выделяет в структуре концепта три составляющие: ядро (когнитивно-пропозициональная структура важного концепта), приядерная зона (иные лексические репрезентации важного концепта, его синонимы) и периферия (ассоциативно-образные репрезентации). Ядро и приядерная зона преимущественно репрезентируют универсальные и общенациональные знания, а периферия – индивидуальные [144, с. 30]. Метафора *обскакивающий ответ* как указание на нарушение темпорального плана является почвой для новой метафоры – в данном отрывке ключевой – *другое время, время сна*. Агентивная метафора связывается с темпоральной, благодаря общей номинативной функции.

У Пастернака мы никогда не можем доискаться до темы, точно всё время ловишь какой-то хвост, уходящий за левый край мозга, как когда стараешься вспомнить и осмыслить сон.

В основе метафоры фразеологизм «ловить за хвост» – стремиться получить, добыть что-либо трудно дающееся [338]. Причастный оборот *уходящий за левый край мозга* не только способствует визуализации образа (что в некоторой степени буквализирует его), но и косвенно указывает на сенсорные процессы (зрительные, тактильные), подводя к мыслительной деятельности. В качестве фонового добавления к нетривиальному образу автор использует форму настоящего абстрактного времени, подчёркивающего тривиальность действия. К широкому плану настоящего времени относится не конкретное действие (*ловишь, стараешься вспомнить*), а неопределённый ряд его повторений [323, с. 629]. Возможно, упоминание левого полушария мозга неслучайно, так как именно в его функции входит логический анализ, последовательное установление связей между признаками, объектами [228]. Таким образом, сравнивая хвост как часть животного и фрагмент сна, М. И. Цветаева изображает чувства читателя, который хочет постичь замысел поэта во всей полноте, но не может, эпизодично улавливая лишь микротемы. Взаимопереход между метафорами осуществляется благодаря общей изобразительной функции.

Действие Пастернака равно действию сна. Мы его не понимаем. Мы в него попадаем. Под него подпадаем. В него – впадаем.

Сон как физиологическое явление не поддаётся контролю со стороны человека. Метафора *в него – впадаем* подчёркивает этот аспект, так как рано или поздно любой человек засыпает. Как во многих других метафорах, и не только в данном тексте, доминирующее значение имеют пространственные предлоги (*в, под*). *Попадаем в сон*, потому что это, как указывалось ранее, особый мир.

Обратим внимание на то, что в рамках отрывка, основанного на сне, М. И. Цветаева намеренно отождествляет себя со всеми читателями (в

анализируемой метафоре актуализировано значение 1 лица множественного числа – *мы*, в предыдущей – значение настоящего абстрактного времени, уравнивающего позицию говорящего со слушателями), не сопоставляя себя с Б. Л. Пастернаком. В подобной особенности просматривается умысел автора подчеркнуть отличительное свойство данного поэта и своё стремление к объективности.

Метафору осложняет парцеллированная конструкция (*Мы его не понимаем. Мы в него попадаем. Под него подпадаем. В него – впадаем*).

Т.М. Николаева отмечает, что некоторые слова (ремовыделители) влекут за собой акцентное выделение связанных с ними слов [177, с. 71]. Актуализация приставок (по-, под-, в-), дважды подкреплённые идентичными предлогами, в однокоренных словах дают объёмную картину всепроникновенности поэтического творчества и самого поэта, изображённого источником чар.

Маяковский весь связан, логика же Пастернака сущая, но неисследимая связь между собой событий, – сна, во сне, но только во сне, неопровержимая. Во сне (когда мы читаем Пастернака) все именно так, как нужно, все узнаешь, но попробуй-ка этот сон рассказать – то есть своими словами передать Пастернака – что останется? Мир Пастернака держится только по его магическому слову. «И сквозь магический кристалл...» Магический кристалл Пастернака – его глазной хрусталик.

Выше мы указывали, не останавливаясь подробно, на то, что существует интертекстуальная связь между метафорами в пределах творчества одного автора. Пример, на который мы обращаем в данный момент внимание, доказывает, что возможна также интертекстуальная связь между метафорами в произведениях разных писателей. Очевидно, что образ магического слова вызвал ассоциацию с образом из прецедентного текста, основанный на аналогичном эпитете («И сквозь магический кристалл...»), затем нашёл продолжение в новой метафоре (магический кристалл – глазной хрусталик).

В. Н. Телия отмечала: «В основе оценочных смыслов метафоры лежит ценностная картина мира» [227, с. 57]. М. И. Цветаева даёт аллюзию на роман в стихах «Евгений Онегин» А. С. Пушкина (гл. 8, строфа 50), являющийся не просто всемирно известным произведением искусства, но имевшем особое аксиологическое значение для поэта:

*Промчалось много, много дней
С тех пор, как юная Татьяна
И с ней Онегин в смутном сне
Явились впервые мне –
И даль свободного романа
Я сквозь магический кристалл
Ещё неясно различал.*

Образы сна и магического кристалла у А. С. Пушкина также идут бок о бок. Пушкинский образ магического кристалла в значении шара, через который старались увидеть будущее, переходит в метафору, созданную М.И. Цветаевой, благодаря чему вновь акцентируется такая отличительная черта поэта как способность опережать своё время. Указанный поворот в метафорическом континууме оживляет научную метафору *глазной хрусталик*, делая упор на внутреннюю форму существительного.

Интертекстуальная метафора становится разветвлённой за счёт осложнения риторическим вопросом и лексическими повторами.

3.3. Сопоставление образов В. В. Маяковского и Б. Л. Пастернака.

$$\begin{array}{c} \text{П} \rightarrow \text{М} \\ \downarrow \\ \text{П} \rightarrow \text{М} \\ \downarrow \\ \text{П} \rightarrow \text{М} \end{array}$$

Оба москвичи, Маяковский по росту, а Пастернак и по рождению. Оба в стихи пришли из другого, Маяковский из живописи, Пастернак из музыки. Оба в своё принесли другое: Маяковский «хищный глазомер простого

столяра», Пастернак – всю несказанность. Оба пришли обогащённые. Оба нашли себя не сразу, оба в стихах нашли себя окончательно.(Попутная мысль: лучше найти себя не сразу в другом, чем в своём.Поплутать в чужом и обрести себя в родном).

В начале анализируемого фрагмента даётся указание на то, что оба поэта были москвичами. Данный факт объединяет между собой не только Б.Л. Пастернака, В. В. Маяковского, саму М. И. Цветаеву, ряд их современников, но и А. С. Пушкина. Данное ССЦ представляет собой воплощение конвергенции. Метафора становится разветвлённой за счёт взаимодействия с рядом стилистических фигур. В первую очередь, она построена по принципу синтаксического параллелизма (контактного и дистантного). Полиптотон (многопадежие) выражается в том, что местоимение прилагательное *другое* вначале обозначает пространство (*из другого*), затем материю (*принесли другое*). Данный приём концентрирует внимание читателя. Кроме того, метафору осложняют анафора (*оба*) и антитезы (*своё – другое, родное – чужое*). Антропонимы *Пастернак, Маяковский* выступают в своём прямом значении. Виды искусства *стихи, живопись, музыка* в указанном контексте наделены свойствами больших пространств, имеющих границы, что обусловлено использованием предлогов *из, в*. «Хищный глазомер простого столяра» – строка из стихотворения О.Э. Мандельштама «Адмиралтейство». Фонетическая и семантическая наполненность цитаты метко характеризует поэтический стиль В.В. Маяковского. В качестве создания контраста, для характеристики Б.Л. Пастернака автор выбрал два слова *всю несказанность*, которые, несмотря на лаконичность, вмещают широкий спектр смыслов. Самому существительному «несказанность» трудно дать определение. Ассоциации, вызванные им, связаны с прилагательным «несказанный» – такой, что трудно выразить словами, неопиcуемый [338, с. 536]. И «глазомер», и «несказанность» переходят из разряда абстрактных имён существительных в разряд конкретных.

Абстрактные характеристики образов поэтов также воспринимаются как нечто осязаемое. Узуальная метафора *найти себя* трижды повторяется автором в функции нарастания, чтобы подготовить читателя к более яркому образу – *обрести себя*. С позиций семантики указанные глаголы тождественны, отличаются лишь по лексическому разряду («обрести» – книжное церковное).

Маяковский являлся, Пастернак таился. Маяковский себя казал. Пастернак – скрывал.

Невозвратная форма глагола «казать», как отмечает П. Я. Черных, в настоящее время встречается лишь в некоторых говорах. В словаре В. И. Даля указано следующее толкование: «Казать, казывать – показывать, предъявлять, давать видеть, являть» [281, с. 178]. Использование данного слова могло быть обусловлено схожестью со словом «сказал» (в XI веке слово *казати* означало – говорить, наставлять [313, с. 368]), так как поэт проявляет себя прежде всего через слово. Возвратная форма *казаться* направляла бы ассоциации в иное русло, искажая смысл высказывания. То же касается слова *скрываться*. Прагматическая установка автора диктует отказ от постфикса -ся. Согласно традиционному пониманию, собственно возвратное значение глаголов реализуется благодаря тому, что действующее лицо делает с собою самим то, что при невозвратной форме оно делает с лицом или предметом, обозначенным винительным падежом существительного. В данном случае функцию существительного выполняет местоимение *себя*: *себя казал*, *<себя> скрывал*, тогда как смыслообразующую функцию – тире, символически замещая, будто прикрывая, слово *себя*. Последнее реализует связующую функцию в метафорическом континууме: *нашли себя – обрести себя – казал / скрывал себя*.

Пастернак не хотел славы. Может быть, боялся сглазу: повсеместного, непричастного, беспредметного глаза славы.

Данная метафора связана с мифопоэтической картиной мира [318, с. 161]. Подтверждением этому является то, что объяснение каждому эпитету

можно найти в этнолингвистическом словаре славянских ценностей. «Наиболее высока опасность получить сглаз в многолюдных местах, во время различных общественных собраний, на улице, в дороге, а также в результате прихода в дом постороннего» [329, с. 599] (*повсеместный*). Помимо людей, находящихся в «переходном» состоянии (дети до крещения, беременные), более всего подвержена сглазу любая значимая работа в процессе её выполнения [там же], а поэт, для которого работой является слагание стихов, как известно, всегда подвластен вдохновению и наитию, то есть фактически всегда занят работой. «Иногда полагали, что существует особый «злой час», когда можно сглазить по неосторожности, а также что можно сглазить кого-либо и не имея злых намерений – просто полюбовавшись на него или его похвалив [330, с. 598] (*непричастный, беспредметный*). Антропоморфная метафора *глаз славы* объективирует значение обычных людей, противопоставленных поэту. «Слава – почётная, широко распространённая известность как свидетельство всеобщего и безусловного признания чьих-нибудь высоких качеств, общественных заслуг, дарований» [338, с. 969]. В данной метафоре также видится связь с мифологическим мышлением. Персонифицированное воплощение злой доли называлось у восточных славян *Лихо* и представало в сказках в образе худой женщины без одного глаза, встреча с которой могла быть смертельной [317, с. 314]. Метафора выполняет эмотивно-оценочную функцию, поскольку автор, разделяя позицию другого поэта, ясно даёт понять, что человек, достигший славы, видит её иначе, чем стремящийся к ней. В симулятивной метафоре, образцом которой является данный пример, эстетическая ценность преобладает над когнитивной [150]. Связующим фактором между указанной метафорой и последующей является компонент страха: *Пастернак боялся → Маяковский не боялся*.

А Маяковский ничего не боялся, стоял и орал, и чем громче орал – тем больше народу слушало, чем больше народу слушало, тем громче орал – пока не доорался до «Войны и мира» и многотысячной аудитории

Политехнического музея – а затем и до 150-миллионной площади вся России. (Как про певца – выпелся, так про Маяковского: выорался).

Автор обыгрывает названия поэм В.В. Маяковского «Война и мир» (1917) и «150000000» (1920). Вставная конструкция, в состав которой входят метафоры, оформлена предложением и выполняет комментирующую функцию. Префикс *вы-* в указанных окказиональных глагольных метафорах (выпелся, выорался) имеет значение «интенсивно и (или) тщательно совершить действие, названное мотивирующим глаголом» [298, с. 357]. Лексема «орал» и однокоренные (доорался, выорался) являются гиперболой, актуализируя как громкую манеру чтения стихов, так и значение творческой силы поэта. В данном контексте приставка *до-* теряет свою пренебрежительную окраску («до- достичь цели в результате интенсивности действия» [324, с. 121]), подчёркивая широту и мощь характера В. В. Маяковского, на что указывает также обратный параллелизм «*чем громче орал – тем больше народу слушало, чем больше народу слушало, тем громче орал*». Таким образом, разветвлённая метафора выполняет объяснительную функцию.

У Пастернака никогда не будет площади. У него будет, и есть уже, множество одиноких, одинокое множество жаждущих, которых он, уединённый родник, поит. На Пастернаке, как на ручье, можно встретиться, чтобы вновь разойтись, каждый напившись, каждый умывшись, унося ручей в себе и на себе. На Маяковском же, как на площади, либо дерутся, либо поют.

Метафору осложняет антиметабола *множество одиноких, одинокое множество*. В исходной форме адъектив *одиноких* субстантивируется, а в трансформе *одинокое* обозначает индивидуальный характер каждого читателя. Данный стилистический приём используется в указанном отрывке с целью обнаружения сходства у представленных явлений. Л. В. Зубова обратила внимание на явление синкретизма служебных и знаменательных частей речи, свойственного М. И. Цветаевой: «Предлог перетягивает на себя,

а иногда даже и вбирает в себя значение всего сочетания. Условием этого является препозиция предлога, тогда смещение заметно» [82, с. 85]. Данная особенность проявляется в анализируемом фрагменте: *на Пастернаке; на Маяковском; унося ручей в себе и на себе*. М.И. Цветаева неоднократно указывала на мощное природное начало Б.Л. Пастернака, как в своих стихотворениях, так и в прозе, эпистолярном наследии. Часто образ поэта сравнивается с водой – глотком, волной, дождём, ливнем, в данном случае ручьём, родником. Вода традиционно ассоциируется с жизнью, силой, чистотой [305, с. 48].

Автор определяет тему, которая получит развитие в дальнейшем витке континуума: поэзия Б. Л. Пастернака интимна, взывает к внутреннему миру каждого человека, тогда как поэзия В. В. Маяковского обращена ко всем сразу, стремится объединить слушателей. Данный тезис подтверждается сравнениями (Пастернак – ручей, Маяковский – площадь). М. И. Цветаева не разграничивает образ ручья как целое и его составляющие. Возвратные деепричастия совершенного вида (*напившись, умывшись*) связаны с образом воды, тем не менее, каждый уносит не капли или влагу, но весь ручей. Поэзия В. В. Маяковского, напротив, настроена на коллективное восприятие.

На Маяковском же, как на площади, либо дерутся, либо поют.

Метафору осложняет сравнение. Мир поэзии В. В. Маяковского соотносится с близким ему в контексте стихии внешним пространством. Моделирующая функция метафоры реализуется за счёт контекстуальных антонимов *дерутся – поют*. Об укоренённости в сознании М.И. Цветаевой ассоциаций между указанным образом и В. В. Маяковским свидетельствует то, что на докладе о поэте в 1929 году, за три года до написания «Эпоса и лирики...», М.И. Цветаева сказала:

– *Площадь – не только драка и давка, но и место подвигов – и казней* [323, 463].

Сколько читателей у Пастернака – столько голов. У Маяковского один читатель – Россия.

Осложняют метафору метонимия и антитеза, выраженная полиптомом (*читателей – читатель*). Разветвлённая метафора выражена простым двусоставным предложением. А. А. Шахматов относил к категории собирательности все слова, характеризующиеся значением множества предметов и лиц, представленного как одно целое [280, с. 131]. *Множество голов* и *Россия* в данном контексте формально тождественны, так как вызывают ассоциацию с большим количеством людей. Местоименные наречия *сколько – столько* указывают на некую группу людей, имеющих нечто общее, но не являющуюся одним целым. Антитезой выступает образ России. В этом просматривается стиль М. И. Цветаевой, любящей создавать загадки, заставляя реципиента видеть не слово, а в точности тот образ, который видела она. В данном случае посредством характеристики читателей автор даёт оценку творчеству поэтов. Грамматическая метафора *читатель – Россия* обращает наше внимание в первую очередь не на одушевлённый образ, а на то, что за этим образом стоит – множество людей, объединённых общей культурой, что подчёркивает форма единственного числа (*читатель*).

В Пастернаке себя не забывают: обретают и себя, и Пастернака, то есть новый глаз, новый слух.

Несмотря на одинаковую синтаксическую функцию дополнения, полисемия антропонима Пастернак, повторенного в данном контексте дважды, проявляется как речевой факт, обозначая два разных явления: стихотворения и человека, создавшего их. Автор имплицитно указывает на изменения в образе читателя (до прочтения Б. Л. Пастернака и после – два разных человека). Метафора-контейнер, выраженная формой предложного падежа *в Пастернаке* (как и *в Маяковском* далее) указывает на то, что книга произведений поэта воспринимается как особый мир, ирреальное завораживающее пространство. Таким образом, метафора становится разветвлённой за счёт осложнения метонимией (*в Пастернаке*).

При выборе знака препинания, с целью подчеркнуть неожиданный переход от одного сказуемого к другому, автор отдал предпочтение двоеточию, вместо тире. В данном случае этот знак выполняет смыслообразующую функцию. Тире, как правило, наделяется М. И. Цветаевой характеристиками силы, резкости, стремительности, тогда как двоеточие знак более «гибкий» в эмоциональном плане. Автором подчёркивается не внезапная смена сказуемых, а отношения смысловой иерархии, в которых они состоят: поэзия Б. Л. Пастернака не просто заставляет забыть себя, но выйти на другой уровень понимания и ощущения действительности. Двоеточие между сказуемыми указывает на этот символический шаг.

Особого внимания заслуживают дополнения *новый глаз, новый слух*. Автор называет в одном случае чувство (слух), в другом – орган чувств (глаз). Образ глаз у М. И. Цветаевой часто используется вместо слов *взгляд, зрение*, например, «море последнего глаза» («Мой Пушкин»). Очевидно, предпочтение отдаётся более поэтичному и символическому образу – новый глаз ассоциируется с познанием, открытиями, духовным обновлением.

В Маяковском забывают и себя, и Маяковского.

Метафора создана по аналогии с предыдущей. Метонимия *в Маяковском* так же характеризует стихотворения поэта как особый мир. Если Б. Л. Пастернак словно создаёт свою реальность, просматривается в каждом собственном стихотворении, важно то, *как* он творит (обретают и себя, и Пастернака), то В. В. Маяковский просто изображает мир, важно то, *о чём* он пишет (забывают и себя, и Маяковского). Обе метафоры выражены односоставными неопределённо-личными предложениями, что в очередной раз косвенно указывает на признание таланта двух поэтов, так как их творчество может быть близко и понятно всем.

Маяковского нужно читать всем вместе, чуть ли не хором (ором, собором), во всяком случае, вслух и возможно громче, что с каждым читающим и происходит. Всем залом. Всем веком.

Языковая игра создаётся разнокорневыми паронимами (парономасами), сближающимися фонетически грамматической формой творительного падежа: *читать чуть ли не хором (ором, собором)*. Созвучие данных слов создаёт эффект эха, что дополняет мысль, выраженную метафорически, в то же время звучащих рифмованно, что закономерно вызывает образ поэзии. Автор соединяет образ читающих (собор – собрание лиц; хором – все вместе, все сразу, одновременно, подобно хору [338, с.1157]) и характер чтения (ором – очень громко). Вновь через описание реципиентов даётся характеристика автора и его творчества, призванного объединять людей. Метафора является разветвлённой за счёт осложнения метонимией (читать Маяковского), парономазией (*хором, ором, собором*), парцеллированной конструкцией (*Всем залом. Всем веком*). Последняя в данном случае выполняет экспрессивно-грамматическую функцию, направленную на конкретизацию обстоятельств образа и способа действия.

Пастернака же нужно всюду носить с собой, как талисман от этих всех, хором орущих всё те же две (непреложных) истины Маяковского. А ещё лучше – как во все века писали поэты и читали поэтов – в лесу, одному, не забываясь, лес ли это листьями или Пастернак листьями.

Метафора осложняется сравнением (*как талисман от этих всех*) и эллипсисом (*лес ли это листьями или Пастернак листьями*). Как правило, эллипсис свойственен разговорной речи, так как отражает действие закона экономии речевых усилий [315, с. 541]. В данном примере опускается глагольное сказуемое (указанную лакуну могли бы восполнить слова *шумит, шелестит*). Функция стилистической фигуры в анализируемом предложении сводится не к созданию динамичности, а к желанию вновь подчеркнуть природное начало в поэте Б. Л. Пастернаке, актуализируя паронимы *листьями – листьями*.

«Метафору нельзя чётко отнести к какой-либо определённой концептосфере, так как границы концептосфер могут расплываться или, наоборот, сокращаться, «пространства» этих сфер часто совпадают,

объединяются и могут обмениваться между собой входящими в них концептами» [160, с. 61]. Концепт «поэт» сливается с концептом «природы (леса)» – важными составляющими концептосферы М. И. Цветаевой [165].

Т. В. Матвеева отмечает, что автор, используя сравнение, стремится к психологической точности изображения объектов. Грамматически сравнение выражено сравнительным оборотом: *Пастернака же нужно всюду носить с собой, как талисман от этих всех*. Словосочетание *этих всех* М.И. Цветаева неоднократно использовала для сравнения большого количества людей с поэтом. В очерке «Мой Пушкин», например: «...защищать – поэта – от всех, как бы эти все ни одевались и ни назывались». Если образ А.С. Пушкина как гения был противопоставлен толпе, «черни» (указательное местоимение *эти* имело пейоративную окраску), то, сравнивая В.В. Маяковского и Б. Л. Пастернака, автор отмечал, что творчество одного поэта лучше воспринимается коллективно, а другого – индивидуально (местоимение *этих* указывает на образ, сопровождавший предыдущую метафору, не неся негативного оттенка). Следовательно, образ *талисмана от этих всех* не даёт негативную характеристику публике, читающей В. В. Маяковского, лишь указывает на то, что у Б. Л. Пастернака читатель не такой, другой. Так одно и то же словосочетание (*эти все*), описывая одну и ту же ситуацию (взаимоотношения поэта и читателей) в разных произведениях, но одинаковых структурах (в данном случае – метафорическом континууме) может обозначать противоположные явления.

Ни у Маяковского, ни у Пастернака, по существу, нет читателя. У Маяковского – слушатель, у Пастернака – подслушиватель, соглядатай, даже следопыт.

Лексема *слушатель* одновременно входит в состав двух антитез: *слушатель – читатель* (лексемы используются в прямом значении), *слушатель – подслушиватель* (противопоставление узуального слова и окказионализма). Последний создан префиксально-суффиксальным способом. Префикс *под-* в данном случае имеет значение «тайно, скрытно

совершить действие, названное мотивирующим глаголом»[297,с. 366]. Суффикс *-ива* обозначает длительную повторяемость действия. Несмотря на то, что в данном контексте *подслушиватель* противопоставлен *слушателю*, образован он от глагола «подслушать» – услышать тайно, украдкой прислушиваясь [338, с.718]. Ассоциации, вызванные данным словом, связаны с тем, что говорящий, которого хотят услышать, произносит слова шёпотом. Таким образом, автор имплицитно указывает на особую манеру письма Б. Л. Пастернака, понятную не всем (аналогично см. Приложение I, примеры 2-3). Авторский неологизм входит в синонимический ряд, где лексемы *соглядатай* и *следопыт* также приобретают метафорическое значение.

Следопыт – 1. Охотник, выслеживающий зверя по следам. 2. Тот, кто отыскивает следы исторических событий [338, с. 971]. Согодятай – тот, кто тайно наблюдает, следит за кем-либо [307, с. 179]. Возможно, образ соглядатая навеян в данном случае стихотворением Б. Л. Пастернака «Плачущий сад»: «И слышно: далеко, как в августе, / Полночь в полях назревает. / Ни звука. И нет соглядатаев» [347, с. 59]. В то же время данный случай можно отнести к оживлению внутренней формы слова. Исходя из того, что существительные с префиксом «со-» называют предмет, объединенный совместностью, взаимной связью с другим таким же предметом, названным мотивирующим словом [324, с. 228], «соглядатай», актуализирующий совместное глядение, может отождествлять поэта и читателя в момент работы над произведением.

Актуализируются значения умения внимательно смотреть (соглядатай), слушать (подслушиватель), отыскивать важное (следопыт) – качества вдумчивого читателя, способного оценить величину таланта поэта.

Маяковский действует на нас, Пастернак – в нас. Пастернак нами не читается, он в нас совершается.

В данном контексте значение слова «действовать» – воздействовать, влиять [338, с. 171]. С помощью предлогов выражено противопоставление

влияния извне и внутри субъекта действия (*на нас – в нас*). При этом объекты действия не сравниваются друг с другом – здесь образ В. В. Маяковского оттеняет образ Б. Л. Пастернака, выраженный метафорой. Через предлоги автор актуализирует характеристики поэтов. Воздействовать *на* кого-то можно физической и духовной силой (мощь, сила – свойства В. В. Маяковского), в то время как совершаться *в* ком-то могут некие психофизические процессы, то есть, абстрактные явления. Совершиться – произойти, осуществиться, исполниться, сбыться [338, с. 983]. Действие поэзии Б. Л. Пастернака на читателя подобно действию особого средства, меняющего человека изнутри. В данном примере чувствуется связь с образом «чары», неоднократно используемым М. И. Цветаевой для характеристики Б.Л. Пастернака, как в этом произведении, так и в других, о чём будет сказано ниже.

В жизни дней Маяковский один за всех (от лица всех).

Пастернак: один из всех, меж всех, без всех.

Лексически предлог призван выражать значение того или иного отношения [298, с. 708]. В указанном контексте «за всех» означает не «в защиту кого-нибудь» [324, с. 224], а «вместо кого-нибудь, замещая, заменяя кого-нибудь» [там же], что подтверждается вставной конструкцией. Так, очередная метафора континуально репрезентирует ту же оппозицию коллективного и индивидуального начал. Если В. В. Маяковский гармонично растворяется в среде людей, то Пастернак воспринимается среди них чужим, посторонним. Меж (между) – обозначение группы людей, в пределах которой что-нибудь находится, оказывается [338, с. 436]; из – употребляется при обозначении группы, которую кто-либо превосходит своими качествами [там же, 291]; без – указывает на отсутствие кого-нибудь [там же, с. 30]. Метафора становится разветвлённой, осложняясь лексическим повтором.

Есть формула для Пастернака и Маяковского. Это — двуединая строка Тютчева:

Всё во мне и я во всём.

Всё во мне – Пастернак. Я во всём – Маяковский. Поэт и гора. Маяковскому, чтобы быть (сбыться), нужно, чтобы были горы. Маяковский в одиночном заключении – ничто. Пастернаку, чтобы были горы, нужно было только родиться. Пастернак в одиночном заключении – всё. Маяковский сбывается горой. Пастернаком – гора сбывается. Маяковский, восчувствовав себя, предположим, Уралом, – Уралом стал. Нет Маяковского. Есть Урал. Пастернак, вобрав в себя Урал, сделал Урал – собою. Нет Урала. Есть Пастернак. (Распространённо: нет Урала, кроме пастернаковского Урала, как оно и есть: ссылаюсь на всех читавших «Детство Люверс» и Уральские стихи).

Для создания метафоры автор использовал прецедентный текст, взятый из стихотворения Ф. И. Тютчева «Тени сизые смешались...» [351]. Удачная трансформация порождает в данном случае экспрессивность, что происходит за счёт оживления составляющих цитаты. *Всё во мне – Пастернак. Я во всём – Маяковский.* Позаимствовав цитату у другого автора, М. И. Цветаева трансформировала не только состав (сделала из одного предложения два), но и частично – смысл (у Ф. И. Тютчева герой стихотворения одновременно был и объектом, и субъектом действия; у М. И. Цветаевой – образы двух людей; аналогично см. Приложение I, пример 4). Именные сказуемые, выраженные именами собственными и выделенные посредством тире, вызывают ассоциацию с тем, что каждый из поэтов мог бы согласиться с соответствующей фразой. Стремление автора поместить образы двух разных поэтов в идентичные синтаксические конструкции продиктовано желанием акцентировать равносильность их талантов, поскольку «именно возможности синтаксиса диктуют (или подсказывают) нам как увидеть ситуацию», помогают понять, что она собой представляет [179, с. 40].

Метафоры, продолжающие континуум, выражают эту же мысль другими языковыми средствами. В предложении «Поэт и гора» под *поэтом* понимается имя нарицательное. Автор не противопоставляет два явления, но даёт название теме, которая будет развита далее. Образ горы традиционно

символизирует локус, соединяющий небо, землю и «тот свет» [326, с. 520], близость к Богу [302, с. 59], сокровенные знания [312, с. 108]. У М. И. Цветаевой данный образ встречался многократно, не имея устойчивых ассоциаций. В «Поэме горы» (1924) это рай, горе, горб титана; гора горюет, говорит, плачет, требует. Там же: «Та гора была, как гром». В стихотворении «Маяковскому» (1921) образ поэта воспринимается так же: «Здорово, булыжный гром!». «В сапогах, в которых, понаморщась, / Гору нёс – и брал – и клял – и пел...», – в данной и многих других цитатах показана близость образа В.В. Маяковского и образа горы, объединённые коннотациями силы, нерушимости, высоты, весомости (аналогично см. о поэте М. Волошине «Приложение I», пример 5).

Маяковский в одиночном заключении – ничто. Пастернак в одиночном заключении – всё. Метафора представлена синтаксическим параллелизмом. Именные сказуемые в каждом предложении выражены местоимениями *ничто* – *всё*, образующими антитезу. Таким образом, метафора является разветвлённой. Совмещение параллелизма и антитезы выполняет функцию контраста, так как на фоне симметричной конструкции предложений выделяется семантическая противоположность сказуемых. Идиолекту М. И. Цветаевой иногда свойствен стилистический и образный синкретизм. В данном примере автор неожиданно вводит образ одиночного заключения – понятия, связанного с пребыванием в тюрьме, что резко контрастирует с образами природы, поэзии (в очерке «Пушкин и Пугачёв» так же неожиданно возник образ очной ставки). Возникновение необычного образа неслучайно. В. Н. Телия обращала внимание на подобные несоответствия: «На несовпадение прогноза и действительности сознание читателя реагирует повышенным вниманием» [250]. В качестве дополнения основной мысли возникает ассоциация с тем, что В. Маяковский и Б. Л. Пастернак свободны с точки зрения закона, социальных отношений, но как поэты находятся в плену своей одарённости, не могут контролировать процесс возникновения

произведений. Разумеется, данная ассоциация не является прямым толкованием метафоры (*Маяковский в одиночном заключении – ничто*).

Многие учёные отмечают, что М. И. Цветаевой свойственно разными способами передавать одну и ту же мысль. В данном случае для создания максимально понятного реципиентам выражения идеи о природе двух поэтов, автор использует их образы и вводит третий – образ горы. М. И. Цветаева производит посредством одних и тех же слов разные смысловые комбинации, меняет местами объект и субъект действия, при этом некоторые элементы повторяются дважды в неизменном виде, хотя их значение в корне отличается.

Маяковский сбывается горой. Пастернаком – гора сбывается.

Особое внимание хочется обратить на полиптотоны (гора – горой, Урал – Уралом, себя – собою). Основной функцией многопадежия, как отмечает А. П. Сковородников, является концентрация внимания на том или ином понятийном содержании лексемы.

Лексему *гора* автор в двух контекстах наделяет двумя разными наборами ассоциаций. Предложения объединяет то, что на первом месте находится фамилия поэта, сказуемое выражено одним и тем же глаголом. Разница в том, что *гора* переходит из роли субъекта действия (сбывается горой) в образ объекта (гора сбывается). В первом случае коннотации, связанные с денотатом «гора» (высота, устойчивость, твёрдость [332, с. 70]), переносятся на образ В. В. Маяковского, отождествляются с ним, метафора является дескриптивной. Во втором предложении гора предстаёт в виде природного явления, увиденного глазами поэта. Следовательно, в первом случае глагол «сбывается» означает «является таким же», во втором – «реализуется». Так, М. И. Цветаева создаёт смысловой треугольник: через призму горы мы видим В. В. Маяковского, но саму гору видим через призму Б. Л. Пастернака.

Далее эта же мысль вновь передаётся посредством синтаксического параллелизма, включающего парцеллированные конструкции, выраженные оппозицией утвердительного и отрицательного предложений.

Маяковский, восчувствовав себя, предположим, Уралом, – Уралом стал. Нет Маяковского. Есть Урал. Пастернак, вобрав в себя Урал, сделал Урал – собою. Нет Урала. Есть Пастернак.

Очевидно, образ Урала как горной системы не случаен, так как он отразился в судьбе и творчестве обоих поэтов. На данном этапе метафорический континуум не столько продолжается, сколько трансформируется: в созданной формуле автор несколько раз поменял местами составляющие – антропонимы «Маяковский», «Пастернак» и ороним «Урал», хотя идея осталась прежней. Перестановка имён собственных в рамках одной схемы демонстрирует характер каждого поэта, контраст между нацеленностью на окружающий – и внутренний мир. Возвращаясь к вопросу о склонности М. И. Цветаевой к созданию формул, процитируем отрывок из её эссе «Кедр»: «Поиски слова – доказательство несовершенности мысли, уточните мысль, – отточится слово. Так, а не иначе получается формула. – Совершенная мысль не может не быть формулой» [353, с. 448].

Пастернак – поглощение, Маяковский – отдача. Маяковский – претворение себя в предмете, растворение себя в предмете. Пастернак – претворение предмета в себя, растворение предмета в себе: да, и самых нерастворяющихся предметов, как горные породы Урала. Все горные породы Урала растворены в его лирическом потоке, лишь оттого таком тяжёлом, таком громоздком, что это – нет, даже не лава, ибо растворение однородного земного – а насыщенный (миром) раствор.

Метафора выражена девербативами «поглощение» – «отдача» (образующими очередную антитезу), «претворение», «растворение» (контекстуальные синонимы). Выбор данных лексем продиктован, на наш взгляд, номинативной функцией метафор, главенствующей в данном

фрагменте континуума. Исследуемые существительные сочетают в своей семантике общекатегориальное значение процессуальности с общекатегориальным значением предметности, в результате характеризуют два образа как динамичные абстрактные явления. Особенность творческого процесса каждого из поэтов затмевает их значение вне деятельности. Оба автора, реализуясь в литературе, подобны стихиям. Особое внимание здесь уделено образу Пастернака, так как дано указание на сравнение его со стихией воды (*лирический поток – насыщенный раствор*). Помимо синтаксического параллелизма, лексических повторов, сравнения и антитезы, метафора становится разветвлённой благодаря паронимической аттракции. Слова «претворение – растворение» сближаются по смыслу, обозначая некую творческую трансформацию, благодаря схожему звучанию, в то время как общие фонемы являются разными морфемами, в связи с происхождением от разных слов (претворение от «творить», растворение от «раствор») [341].

Мысль М. И. Цветаевой развивается во время создания текста, а не является заранее сформулированным высказыванием. В данном случае используется стилистический приём коррекции – в поиске подходящих слов автор даёт своим же словам уточняющую поправку: «...это – нет, даже не лава, ибо растворение однородного земного – а насыщенный (миром) раствор».

Таким образом, несмотря на многочисленные художественные образы, представленные в двух последних фрагментах континуума, анализируемым отрывкам свойственно некое подобие. Безусловно, метафорический континуум находит образное продолжение, однако средства его создания остаются неизменными в значительной части текста:

- одинаковые синтаксические структуры (параллелизм, парцеллированные конструкции);
- одинаковые функции метафор (номинативная, текстообразующая).
- одни и те же виды тропов, осложняющие метафоры (антитеза, повтор, сравнение);

- актуализация значения процессуальности;
- образ Урала, объединяющий поэтов;
- одна и та же идея: В. В. Маяковский нацелен на окружающий мир, Б. Л. Пастернак – на внутренний.

Данный факт позволяет констатировать, что развитие метафорического континуума может происходить в практически идентичных конструкциях благодаря введению новых образов.

Отдельной частью континуума являются метафоры, образованные посредством реминисценций к прецедентным высказываниям и автоцитатам. Ю.Н. Караулов отмечал: «Языковой личности свойственно переключаться из «фактологического» контекста мысли на «ментальный» (ранее сформулированные мысли личности или кого-то другого) и обратно» [106]. В связи с этим небезынтересно рассмотреть следующие метафоры.

«Мне борьба мешала быть поэтом» – Пастернак.

«Песни мне мешали быть бойцом» – Маяковский.

В данном примере метафорический континуум находит продолжение в структурном аспекте – метафоры вновь выражены параллелизмом. Автор в ранее сформированные конструкции вводит новые образы, демонстрирующие очередную грань взаимодействия поэтов с действительностью. Тема источников вдохновения, душевной организации была раскрыта выше, благодаря цитате из Ф. И. Тютчева. Теперь же М. И. Цветаева указывает на социальные отношения, в которых вынуждены принимать участие все люди (в том числе и творческие), используя прецедентное высказывание из стихотворения Н. А. Некрасова «Зине».

<...> Я умру – моя померкнет слава,

Не дивись – и не тужи о ней!

Знай, дитя: ей долгим, ярким светом

Не гореть на имени моём, –

Мне борьба мешала быть поэтом,

Песни мне мешали быть бойцом [319, с. 97].

Переосмысление афоризмов происходит в аспекте модальности. Если изначально изображалась двойственная природа каждого человека, то М. И. Цветаева значение обеих половин высказывания доводит до максимума и проецирует на каждого поэта. Таким образом, в каждом поэте актуализируется какое-то одно качество, а второе выступает дополнением.

Метафоричность возникает благодаря тому, что цитата перестаёт восприниматься как произнесённое кем-то высказывание, роль субъекта действия сводится к минимуму, в то время как на передний план выходит образ борьбы двух стихий, двух начал – могущества и уязвимости.

Боюсь, что несмотря на народные похороны, на весь почёт ему, весь плач по нём Москвы и России, Россия и до сих пор до конца не поняла, кто ей был дан в лице Маяковского. Маяковскому в России только один – ровня. (Не говорю: в мире, не говорю: в слове, говорю: в России.) Если тот был «хлеба», этот был «зрелищ», то есть первым шагом души из хлеба, первой новой российской душою. Маяковский первый новый человек нового мира, первый грядущий.

В результате реконструкции прецедентного высказывания возникает метафора. «Хлеба и зрелищ!» (лат. *panem et circenses*) – выражение из 7-й сатиры римского поэта-сатирика Ювенала [301, с. 366]. Данная идиома претерпевает разделение составляющих, каждое из которых проецируется на одного из поэтов. Таким образом, самостоятельность слов «хлеба» и «зрелищ», невозможная в составе фразеологического сращения, возрождается в метафоре. Тем не менее, возникающие ассоциации связаны и с прямым значением, и со значением в рамках крылатого выражения (в метафоре сохраняется форма родительного падежа, тогда как контекст предполагал форму творительного). Так, *хлеб*, соотносясь с образом Б. Л. Пастернака, ассоциируется с духовной пищей, в то время как *зрелища*, соотносясь с образом В. В. Маяковского, вновь апеллируют к значению динамики, мощности, его манере чтения стихотворений, где внешняя экспрессивность служит таким же смыслопорождающим фактором, как и

слова. Кроме значения, заключённого во фразеологизме, метафора *первым шагом души из хлеба* актуализирует мифологическое значение хлеба как святыни. С. М. Толстая отмечает, что в традиционной культуре это объект почитания, высшая жизненная ценность [256]. Обобщая важнейшие принципы поэзии будущего, сформулированные В. В. Маяковским, выражая своё отношение, М. И. Цветаева актуализирует значение поэта-реформатора, устремлённого в будущее, повтором эпитетов *первый, новый*, приобретающих в данном контексте тавтологическое значение. Образ всенародного траура, связанного с гибелью В. В. Маяковского, передан посредством метафтонимии *плач Москвы и России*, где малая и большая родины поэта (в значении огромного количества людей) олицетворяются.

Маяковский космически останется во всём внешнем мире.

Пастернак остаётся в нас, как прививка, видоизменившая нашу кровь.

Обе метафоры, как и большинство на данном отрезке континуума, являются ориентационными, поскольку связаны с противопоставлением «снаружи – внутри».

Причастие *космически* употреблено в своём переносном значении – предельно в своём проявлении, чрезвычайно [320, с. 257]. Не исключено, что автор стремился и прямое толкование («в соответствии с законами Вселенной») подвергнуть метафоризации, поскольку человеческое начало В. В. Маяковского, как и других великих поэтов, в картине мира М. И. Цветаевой сводится к минимуму. В одном из писем М. И. Цветаева писала: «Ведь Пушкина убили, потому что своей смертью он никогда бы не умер, жил бы вечно». Поэт как воплощение поэзии, стихии может принимать очертания, значение любого феномена. Поэт бессмертен, поскольку бессмертны его произведения. Понятие внешнего мира безгранично, как сам космос, в связи с этим спектр ассоциаций весьма широк, но, так или иначе, связан с движением, жизнью, перерождением.

Образ крови, символизирующий читательское естество, меняющееся под воздействием стихов настоящих поэтов, так же воплощает

интертекстуальную связь с эссе «Мой Пушкин»: *«Памятник Пушкина есть памятник чёрной крови, влившейся в белую, памятник слияния кровей, как бывает – слиянию рек, живой памятник слияния кровей, смешения народных душ – самых далёких и как будто бы – самых неслиянных».*

Пастернак остаётся в нас, как прививка, видоизменившая нашу кровь.

Метафора становится разветвлённой, поскольку её осложняет сравнение. Обе метафоры выполняют моделирующую функцию.

Живой объект в очередной раз наделяется свойством абстрактного явления (диффузии). Прививка призвана делать организм человека болезнеустойчивым, следовательно, сильнее, лучше. Подобный эффект производит на духовный мир поэзия.

Иногда, словно устав от аргументации при помощи распространённых формулировок, автор перестраивался на более ёмкие конструктивные единицы. Этот факт, чётко прослеживающийся в тексте, способствует лейтмотиву повествования – количество примеров, подтверждающих схожесть и отличие между двумя поэтами, неисчерпаемо, как и количество средств для передачи данной идеи.

Приведём примеры разветвлённых метафор, структурно воплощённых в виде изоколона. Согласно дефиниции, предложенной А. П. Сковородниковым, данная стилистическая фигура характеризуется одинаковым количеством компонентов в параллельных синтаксических конструкциях, одинаковыми синтаксическими отношениями между этими компонентами, одинаковым расположением компонентов [326, с. 134].

Пастернак – невозможность слияния.

Маяковский – невозможность неслияния.

В указанной пропорции подлежащие противопоставлены друг другу, как и именные сказуемые. Ввиду отсутствия приемлемого антонима к слову «слияние», автор образует его путём прибавления к лексеме словообразовательного префикса *не-*. Таким образом, форма говорит нам о том, что многое связывает поэтов (предложения одинаково оформлены,

синтаксически они идентичны), тогда как значение указывает на необходимость восприятия каждого из них в качестве уникального феномена.

Оптом – Маяковский. В розницу – Пастернак.

Автор выстраивает образ, обращаясь к словам, характерным для бытовой сферы – торговле. С одной стороны, подобный резкий переход контрастирует с остальными метафорами, с другой – вписывается в ряд характеристики читателей каждого из поэтов. Опт – товар, продаваемый партиями, большими количествами [338, с. 391]. В розницу – товар, продаваемый поштучно или небольшими количествами [338, с. 912]. Столь неожиданный образ позволяет метафоре реализовать суггестивную функцию – стараясь воздействовать на реципиента, М. И. Цветаева использует все пласты лексики. Обращение к терминам из сферы товарооборота в текстах, подобных данному, теоретически провокационно, но в настоящей статье совершенно безопасно, поскольку пресуппозиция цветаевского читателя исключает возникновение ассоциации с продажностью поэзии. Метафорический перенос осуществляется на основании количественного признака (много – поштучно), таким образом, заметна связь с метафорой «сколько читателей у Пастернака – столько голов, у Маяковского один читатель – Россия».

От Пастернака думается.

От Маяковского делается.

Внутри метонимии *от Пастернака, от Маяковского* (в значении «произведения авторов») рождается метафора. *Пастернак* обращён во внутренний мир, мир сна, образов (*думается*), тогда как *Маяковский* во всех смыслах динамичен, нацелен на внешний мир (*делается*).

Из приведённого анализа следует, что изоколон актуализирует равноценную степень тождества и отличия между авторами.

Маяковский – весь самосознание.

Пастернак весь самосомнение и самозабвение.

В данной метафорической паре, как и в нескольких последующих, описываемые качества поэтов вступают в отношения контекстуальных антонимов. Второе предложение отличается количеством синтаксических элементов, в нём два однородных именных сказуемых. С нашей точки зрения, это может быть продиктовано стремлением автора как можно точнее представить отличительные черты каждого явления. Самосознание – ясное понимание своей сущности, своих отличительных свойств, своей роли в окружающей среде [338, с. 929]. Самозабвение – пренебрежение собой во имя высших интересов [там же, с. 928]. Сомнение – неуверенность в истинности чего-нибудь, раздумье о правильности чего-нибудь, нетвёрдая, колеблющаяся вера в кого-что-нибудь [там же, с. 989]. Окказионализм *самосомнение* создан по аналогии со сложными словами в данной метафоре. Корень *само-* указывает на то, что сомнения обращены на самого себя. В другом цветаевском эссе «Мать и музыка» возник этот же окказионализм, но в качестве оппозиции *самознанию*. Ассоциации к слову *самосознание* – ясность ума, решительность, самоконтроль, тогда как *самосомнение* и *самозабвение* ассоциируются с состоянием сна, слабости, нежеланием ощущать свою значимость. Метафоры являются ментальными, осложнены синтаксическим параллелизмом и антонимией.

Маяковский – поэт темы.

Пастернак – поэт без темы. Сама тема поэта.

Анализируемая метафора дублирует ассоциации из предыдущей. Образы из сферы сознания переходят в сферу поэзии как вида искусства. В метафоре *поэт темы* определительное значение родительного падежа контаминируется со значением объектным (*чего* и *какой*) [298, с. 479]. В свою очередь вторая метафора *поэт без темы* передаёт значение отсутствия, континуально продолжающееся в объяснительной метафоре *сама тема поэта*. Последняя производит эффект обманутого ожидания, поскольку меняет характер отношений между явлениями (объект и субъект меняются ролями). Таким образом, указанная метафора помогает понять континуально

предшествующий образ самозабвения Б. Л. Пастернака. Власть поэзии над человеком настолько велика, что переполняет его, затмевая личностное начало.

Маяковский наш силомер. Пастернак наш глубино-мер: лот.

Силомер – прибор для измерения физической силы [338, с. 955]. Лот – прибор для измерения глубины моря [там же, с. 415]. С морем соотносится духовный мир читателя. Субстантивная метафора выражена окказионализмом *глубино-мер*. Несмотря на наличие приемлемой лексемы для выражения названия механизма, призванного делать схожее действие, но в иных условиях, М. И. Цветаева намеренно создаёт индивидуально-авторское слово с целью подчеркнуть на фонетическом и морфологическом уровне общее для образов функциональное свойство (измерение). Метафора осложнена синтаксическим параллелизмом, аллоюзисом, следовательно, является разветвлённой.

Пастернак неисчерпаем.

Маяковский – исчерпывает.

Настоящая метафора также осложнена аллоюзисом, поскольку в ней сопоставляются качество и действие, в основе которых один и тот же глагол. Исчерпать – истратить, израсходовать до конца; выполнить, довести до конца [338, с. 324]. Метафора, относящаяся к образу другого поэта, выражена глаголом, вновь подчёркивая значение действия как ключевую ассоциацию с В.В. Маяковским. Обе метафоры характеризуют не только поэтов, но и продолжают раскрывать их взаимоотношения с читателями.

Пастернак – чара.

Маяковский – явь, белейший свет белого дня.

Перед нами сложный образ, который в текстах М. И. Цветаевой имеет тенденцию повторяться в рамках концепта «поэт». Образ чары, ассоциативно связанный с Б. Л. Пастернаком, можно рассматривать как в контексте метафорического континуума данной статьи, так и в контексте интертекстуального метафорического континуума. Этот пример интересен

тем, что автор отказался от использованной ранее стилистической фигуры изоколона и расширил образ яви пояснением, которое можно расценивать и как гиперболу (*белейший*) и как плеоназм, в данном случае в форме синонимического повтора (*белейший свет белого дня*). Актуализация белого цвета как метафорическое проявление ясности и доступности стихов создаёт комический эффект. Метафора одновременно выполняет номинативную и игровую функции.

Тайнопись – Пастернак. Явнопись, почти пропись – Маяковский.

Антонимическую пару в данной разветвлённой метафоре создают узуальное слово (*тайнопись*) и окказионализм (*явнопись*). Очевидна связь с предыдущими контактно и дистантно расположенными в континууме метафорами. Образная связь реализуется в антонимических парах *чара – тайнопись, явь – явнопись*. Смысловая нить продлевает значение декодирования стихов обоих авторов. Возникает ассоциация с особым видом стихотворений, первенство в создании которых занимают упомянутые авторы.

Явление деталями - Пастернак. У Маяковского тоже есть детали, весь на деталях, но каждая деталь с рояль.

Данная метафора возникла на основе метафоры из стихотворения Б.Л. Пастернака, что указывает в тексте сама М. И. Цветаева, приводя цитату:

*Всесильный Бог любви,
Всесильный Бог деталей,
Ягайлов и Ядвиг [348, с. 104].*

В основе каламбура, образующего с метафорой конвергенцию, заключена паронимазия: *деталь – рояль*. Значение каждого слова вызывает взаимоисключающие ассоциации. Так, деталь соотносится с крошечным предметом, который, несмотря на небольшой размер, выполняет важную функцию и который легко потерять. В то время как рояль ассоциируется с большим предметом, не заметить который невозможно, к тому же способный

издавать громкие звуки. Данное несоответствие производит комический эффект, таким образом, метафора вновь выполняет игровую функцию.

Если Маяковский в лирическом пастернаковском контексте – эпос, то в эпическом действенном контексте эпохи он – лирика. Если он среди поэтов – герой, то среди героев – он поэт. Если творчество Маяковского эпос, то только потому, что он, эпическим героем задуманный, им не стал, в поэта всего героя взял. Приобрела поэзия, но пострадал герой.

Исходя из вышеупомянутых образов и их связей, *пастернаковский* контекст тождественен с *лирическим* контекстом, что позволяет говорить о хиазме, осложняющем метафору. *Если он среди поэтов – герой, то среди героев – он поэт.* Метафора выражена эпанодосом, который является разновидностью хиазма, являясь повторением слов в предложении в обратном порядке [326, с. 345]. Антиэллипсис акцентирует позицию субъекта действия выполняет функцию логического выделения. Используются два значения *эпоса* – «повествовательный род литературы» [338, с. 1227] (противопоставляется лирике), «героическое повествование о прошлом, составляющее героев-богатырей, бытующее в книжной и устной форме» (герой противопоставляется поэту). Двойственная природа В. В. Маяковского изображается сплетением объектно-субъектных отношений: антропоморфная метафора *приобрела поэзия, но пострадал герой* создаёт пару контекстуальных антонимов (поэзия – герой). Конвергенция стилистических приёмов помогают метафоре выполнить изобразительную, а также эмотивно-оценочную функцию.

3.4. Фрагмент континуума, соединяющий образы поэтов (ПМ → ПМ).

Когда я говорю глашатай масс, мне видится либо время, когда все такого росту, шагу, силы, как Маяковский, были, либо время, когда все такими будут. Пока же, во всяком случае в области чувствований, конечно, Гулливер среди лилипутов, совершенно таких же, только очень

маленьких. Об этом же говорит и Пастернак в своём приветствии лежащему:

*Твой выстрел был подобен Этне
В предгорье трусов и трусих.*

Метафора объективирует стремление видеть людей на том же уровне, на котором находится поэт. Аллюзия на прецедентный текст Дж. Свифта «Путешествия Гулливера» (Гулливер среди лилипутов) подчёркивает контраст. Метафора *рост, шаг, сила* обращает внимание на духовные качества, масштаб которых может измеряться, как качества физические. Благодаря изобразительной функции метафор, В. В. Маяковский выступает эталоном, к которому необходимо стремиться. В качестве подтверждения объективности данного мнения автор цитирует Б. Л. Пастернака, разделяющего в стихах эту же позицию.

В разные устья, из разных истоков, разные в источниках, из которых пьют, в жаждущих, которых поят, - зачем перечислять? – не: разные во всём, а люди разных измерений, они равны только в одном: силе. В силе творческого дара и отдачи. Следовательно, и в силе, по нас, удара.

На фоне противоречий (*в – из, в – из*) ярко выражено общее качество (*удар*). Автор задаёт риторический вопрос, субстантивируя частицу «не». Подобный переход образует грамматическую метафору и, как результат, семантико-грамматическую экспрессивность (термин Б. Тошовича). Метафора осложняется паронимией. Слова *дар, удар, отдача* сближаются на основе сходного звучания. *Сила удара*, относясь к теме взаимодействия между поэтами и читателями, наделена положительными коннотациями. Натурморфные метафоры *устья, истоки, источники* связаны с образом воды, символизирующим жизнь, обновление.

Выводы к главе 3

Таким образом, в статье «Эпос и лирика современной России» М. И. Цветаева использует метафору, обращаясь к образам своих современников, Б. Л. Пастернака и В. В. Маяковского.

Текст, рассмотренный в настоящем разделе, позволяет утверждать, что линейная связь элементов является далеко не единственным вариантом функционирования метафорического континуума. Выбрав в качестве модели сопоставительное построение образов, автор позволяет каждому из них эксплицироваться через другого.

Метафорический континуум может принимать разные конфигурации, при этом всегда взаимодействуя с концептуальным и эмотивно-оценочным континуумами. Очевидна образная и композиционная связь метафор не только внутри проанализированного текста, но и в интертекстуальном плане, что свидетельствует об устойчивости в сознании М. И. Цветаевой ряда ассоциаций, связанных с личностями и творчеством поэтов. Таким образом, в метафоре проявляется системное начало и потенциал связующей политекстуальной единицы.

В статье преобладают разветвлённые метафоры, осложнённые рядом стилистических фигур, в основе которых заключён, как правило, принцип контраста (антитеза, аллюйозис, гипербола, каламбур, сравнение) и параллелизма (анафора, изокolon, хиазм, эллипсис, антиэллипсис). Высокочастотны также употребления метонимии, парцеллированных конструкций, обращения к вербальным и невербальным прецедентным феноменам, риторические фигуры. Улавливается определённая степень влияния идиостиля тех поэтов, творчество которых вдохновило автора. Это проявляется в концентрации изобразительных средств, присущих в большой степени Б.Л. Пастернаку и В.В. Маяковскому.

В отношении микротем условно выделяем фрагмент континуума, связанный с образом Б. Л. Пастернака, фрагмент, репрезентирующий образ

В. В. Маяковского, фрагмент континуума, дающий сопоставление образов, а также фрагмент, объединяющий их.

Пастернак и Маяковский выступают в качестве субъекта – объекта действия, одушевлённых – неодушевлённых (абстрактных) имён. Данные поэты наделяются самыми разнообразными качествами, возможностями, несвойственными обычным людям. Источниками метафор являются антропосфера, элементы природы, произведения искусства, физические явления, географические объекты, исторические события, сфера философии, служащие для образования натуроморфных, темпоральных, теоморфных, синестетических, ориентационных метафор.

Основными функциями метафор являются текстообразующая, номинативная, информативная, суггестивная, объяснительная, эмотивно-оценочная, игровая.

Многие индивидуально-авторские метафоры создаются на базе субъективных ассоциаций, отличающихся от системы общепризнанных. Семантика действия сопоставляется с семантикой спокойствия, концентрации на чувствах. На морфолого-синтаксическом уровне посредством предлогов актуализируются пространственные отношения *внутри – снаружи* (Пастернак – *в*, Маяковский – *на*). Своеобразие творчеств характеризуется посредством описания читателей и образа чтения: Пастернака *нужно читать одному*, читатель – *следопыт*, Маяковского *нужно читать всем залом*, читатель – *слушатель*. Несколько фразеологических сравнений подвергаются трансформации с целью подчеркнуть общие и отличительные черты двух поэтов.

Таким образом, в данном разделе проанализированы особенности метафорической экспликации образов поэтов, с которыми автора связывало личное знакомство. Указанный фактор позволил в большей мере раскрыться не интуитивно-бессознательной (как в случае с обращением к образу А.С. Пушкина), а логико-аналитической стороне М. И. Цветаевой, в связи с чем стало возможным изображение посредством метафорического

континуума В. В. Маяковского и Б. Л. Пастернака в качестве поэтических символов своей эпохи.

Глава 4

МЕЖТЕКСТУАЛЬНЫЙ МЕТАФОРИЧЕСКИЙ КОНТИНУУМ

В результате проведённого исследования были выделены следующие основные тематические фрагменты метафорического континуума, связанные с образом поэта: «место поэта в мире», «поэт – ведомый высшей силой», «стихи», «слово», «чувства», «поэт и человек», «поэт и время», «поэзия – проза», а также фрагмент метафорического континуума, основанный на интертекстуальных связях.

Остановимся подробнее на каждом из вышеуказанных тематических блоков, а также на континуальной связи между метафорами.

4.1. Континуальная связь между метафорами, раскрывающими проблему места поэта в мире и обществе.

В одном из писем к А. С. Штейгеру М. И. Цветаева рассуждала о том, чтобы найти себе равных: *«Искать среди поэтов – но, поэты, увы, – среда, и настоящий поэт среди поэтов так же редок, как человек среди людей»* [354, с. 611].

Среда – окружающие социально-бытовые условия, обстановка, а также совокупность людей, связанных общностью этих условий [310, с. 1004]. Автор высказывает сожаление о том, что ключевые характеристики, входящие в определение слова «среда» (социум и быт), к которым он испытывал презрение и часто отвергал, распространяют своё влияние и на поэтов, качества большинства которых в представлении М. И. Цветаевой являются исключительными и неповторимыми. Моделирующая функция разветвлённой метафоры реализуется благодаря парадоксу (*настоящий поэт среди поэтов так же редок, как человек среди людей*), способствующему активации мыслительной деятельности адресата [289, с. 293]. Согласно типам номинации человека, предложенной В. Г. Гаком, оппозиция «человек – люди», входящая в состав метафоры, относится к гиперонимической номинации [60, с. 74]. В то же время контекст обуславливает наличие в

указанных словах имплицитно выраженной оценочной номинации, непосредственно связанной с категорией числа – если человек (ед.ч.) мыслится как положительный субъект, то отношение к людям (мн.ч.) отрицательно. Это может быть продиктовано сходством в языковом сознании автора ассоциаций, связанных со словами «люди», «толпа» и «чернь». В I разделе настоящего исследования мы указывали на возможные истоки подобного отношения, берущих начало в стихотворении А.С. Пушкина «Поэт и толпа» (см. с. 53). В данной метафоре раскрывается проблема несоответствия внутреннего содержания внешнему сходству. Подобную мысль встречаем ещё у античного философа Диогена: «Народу много, а людей немного», а также у И. Северянина: «В неисчислимом человечестве / Большая редкость человек» (цитата, ставшая хрестоматийной). Подобные образно-смысловые переключки мы, вслед за Ю.С. Степановым, относим к «ментальным изоглоссам» [219, с. 34]. Данное понятие обозначает совпадения в творениях разных авторов (будь то картина, слово, мысль), не основанные на личном знакомстве или знании. Указанные стечения не редки в творчестве М.И. Цветаевой, особенно в метафорическом континууме (см. с. 152, 153, 172, 192, 193).

Иуда разрываемый на части зрителями – вот божественность актёра.

Орфей разрываемый на части менадами – вот божественность поэта.

Ибо – один против всех[дневник 1931 г.; 323, 155].

В анализируемом примере, структурно оформленном посредством изоколона, наблюдается также лексический повтор, что в целом служит средством развития метафорического континуума. Значение метафор *божественность актёра* и *божественность поэта* конкретизируется отдельным предложением (*Ибо – один против всех*). Таким образом, одна из коннотаций, соотносимая с божеством, переносится на человека, без остатка отдающего своему призванию. Образное выражение «разрывать на части» [332, с. 145], положенное в основу причастного оборота (*разрываемый на*

части), приобретает черты реальной ситуации, проецируясь одновременно на два прецедентных имени – Иуды и Орфея.

Обращение к архетипу *Иуды, разрываемого на части зрителями*, как пример высочайшего проявления профессионализма актёра связано, по-видимому, с прецедентной ситуацией предательства Иудой Иисуса Христа. В первую очередь, будучи в близком окружении, Иуда сумел обмануть своего проницательного Учителя, на что, вероятно, потребовались актёрские способности. Следовательно, актёр, изображающий общепризнанный символ предательства [301, с. 106], должен играть человека притворяющегося, то есть играть вдвойне. Но если отношения актёра со зрителями временны (его ненавидят только во время спектакля), то поэт противопоставлен миру ежечасно.

Образ Орфея, по мнению В.А. Масловой, привлекал М.И. Цветаеву в связи с наличием у него поэтического и музыкального начал [165, с. 80], а также трагичностью судьбы [там же, с. 83]. Согласно мифу, Дионис натравил на Орфея менад, разорвавших поэта на куски, за то, что тот больше почитал Аполлона [301, с. 191]. Удел Орфея разделяют между собой все поэты. К этой идее М.И. Цветаева многократно обращалась, реализуя свои суждения в метафорическом континууме, например, в письме к Р.М. Рильке в 1926 г.: *«Пушкин, Блок и – чтобы назвать всех разом – ОРФЕЙ – никогда не может умереть, поскольку он умирает именно теперь (вечно!). В каждом любящем – заново и в каждом любящем – вечно»* [353, с.59].

Мне жаль Вас терять – не из жизни, я сама – вне, из третьего царства – не земли, не неба, – из моей тридевятой страны, откуда все стихи [письмо Д.А. Шаховскому, 1926 г.; 354, с. 39].

Л.В. Зубова подробно рассматривала явление синкретизма в поэзии М.И. Цветаевой [95, с. 87]. Многие тенденции находят место и в прозе поэта. Нетрадиционное употребление в тексте письма предлога «вне» подпадает под категорию морфологического синкретизма (в частности, знаменательных и служебных частей речи). Указанный предлог претерпевает грамматический

сдвиг в сторону наречия. Индивидуально-авторские номинации находят воплощение в тех случаях, когда у сложного чувства либо явления нет общепринятого названия. Здесь же речь идёт о совокупности всех известных человечеству стран, измерений. Умышленно созданная лакуна как бы объединяет эти названия. Данная метафора является свидетельством того, как отсутствие элемента в синтаксической конструкции может быть более содержательным, чем наличие слова, не вполне удовлетворяющего позиции автора.

Тридевятое царство, тридесятое государство – крылатое фольклорное выражение, обозначающее очень далёкую страну, землю [300, с. 124]. Метафора образуется за счёт трансформации фразеологизма. «Тридевятое» царство заменяется «третьим», причём определения дают указание на то, что это ни традиционное место обитания людей (земля), ни загробный мир, место обитания душ (небо). «Тридесятое государство» заменяется «тридевятой страной». Замена элемента фразеологизма синонимом продиктована, возможно, нелюбовью М.И. Цветаевой к словам, прямо или косвенно связанным с явлениями, входящими в состав определения «государства». Даже изменённый, фразеологизм вызывает ассоциацию с зачином большинства народных сказок, что, в свою очередь, влечёт за собой ассоциации, связанные с волшебством. В то же время анализируемая метафора характеризует не только тот мир, о котором говорит автор, но и его самого, так как в дополнение возникает ассоциация с образным выражением «не от мира сего», характеризующим человека, далёкого от реальной, обыденной жизни [332, с. 39].

Таким образом, по мнению М. И. Цветаевой, поэты являются особой группой людей, в результате чего чувствуют себя лишними в любой стране, любом обществе. Они сталкиваются с непониманием и, как следствие, одиночеством. В качестве гармонизирующего элемента выступает дело всей жизни поэтов – их произведения, что будет проиллюстрировано дальше.

4.2 Тема подчинения поэта высшим силам

Для когнитивного уровня языковой личности М. И. Цветаевой характерна идея о том, что поэт не является человеком, случайно узнающим тайны бытия и решающим передать их другим. Образ поэта очень важен для М. И. Цветаевой, но в системе представлений о творчестве он занимает далеко не центральное место. Идеи, стихи наделены, по представлению М. И. Цветаевой, свойствами одушевлённых предметов, способных производить ментальные операции, что выражается в их стремлении самим выбирать, через кого они хотят явиться реальности, «сказаться». Данный тезис находил континуальное метафорическое выражение в разных текстах, в разные годы. В настоящем исследовании рассматриваются несколько сфер-источников в метафорических моделях, относящихся к данной проблеме (стихи – песня, стих – человек, стихи – демоны, стихи – высшая сила).

4.2.1. Метафорическая модель «Стих – человек»

В понимании М. И. Цветаевой, стихотворениям присущи некоторые человеческие качества. Стихи, слова, образы имеют имя, испытывают чувства, желания, вступают с поэтами в диалог, как живые существа, иногда принося этим страдания поэту (*...уклоняюсь: затыкаю те уши, не хочу: опять писать и мучиться (ибо это – мучение!) хочу с утра стирать и итпать: не быть!* [дневник; 352, с. 533]).

Рассмотрим антропоморфные метафоры.

Вы орудие того, о чём вы пишете. Не Вы это пишете, это (то) Вами пишет [черновик письма С.М. Волконскому; 352, с.15].

Действие хиазма усилено асиндетоном (бессоюзием): отсутствие противительного союза усиливает экспрессивность и выделяет подлежащее, его переход в рамках одного предложения из позиции объекта действия (*Вы это пишете*) в позицию субъекта (*это Вами пишет*). Если под местоимением «это» понимаются стихи, то местоимение «то» не столько уточняет, сколько меняет вектор внимания, перенося его выше.

М.И. Цветаева даёт альтернативный взгляд на стереотип «автор создаёт текст», вводя третье лицо, того, кто/что находится над автором и текстом, и чьё имя, подобно имени Бога, нельзя произносить «всуе» [330, с. 225]. Как результат, заместительная номинация (один из способов табуирования) представлена указательным местоимением. Эта же мысль находит континуальное выражение посредством тех же выразительных средств в следующей метафоре.

Не надо работать над стихами, надо чтоб стих над тобой (в тебе!) работал [дневник; 351, с.57].

Помимо бессоюзия и хиазма, важным элементом данной разветвлённой метафоры становится уточнение, позволяющее одновременно рассматривать метафору в контексте агентивных (*стих работал*) и метафор-контейнеров (*над тобой (в тебе!) работал*).

4.2.2. Метафорическая модель «Стихи – демоны».

«Двенадцать» Блока возникли под чарой. Демон данного часа революции (он же блоковская «музыка Революции») вселился в Блока и заставил его [«Искусство при свете совести»; 353, с. 841].

Какова же стихия, каков же демон, вселившийся в тот час в Маяковского и заставивший его написать Врангеля? [там же, с. 849].

Мысль: Бетховен был одержим демоном, Гёте демонов удерживал. Отсюда страх Гёте перед Бетховеном, а м.б. тайное сознание, что быть одержимым – больше [дневник; 352, с.277].

Высказывания, относящиеся к образам разных авторов, вызывают одинаковую ассоциацию с состоянием одержимости. Узуальными данные метафоры назвать нельзя, тем не менее, примечателен тот факт, что подобные ассоциации возникали не только у М. И. Цветаевой. Например, в письме П.А. Вяземскому А.С. Пушкин писал: «...уж не пеняйте, если письмо мое заставит зевать ваше пиитическое сиятельство; сами виноваты; зачем дразнить было несчастного царскосельского пустынника, которого уж и без

того дергает бешеный демон бумагомарания» [349, с. 8]. Образ демона, восходящий к философии и религии, символизирует в данном контексте силу, которой не может противостоять человек. Тем не менее, эта сила носит не разрушающий, но созидательный характер. Итерация (повтор одинакового лексического комплекса в разных произведениях одного автора) указывает на глубину и силу вышеописанных метафор, их укоренённость в сознании М. И. Цветаевой.

Вспоминая беседы с ней, О. Колбасина-Чернова пишет: «Что-то, кто-то в тебя вселяется, твоя рука исполнитель – не тебя, а того, что через тебя хочет быть» – вот формула творчества Марины Цветаевой» [56]. Представление об этих отношениях можно также проследить в примерах 9-13 из Приложения I.

4.2.3. Метафорическая модель «Стих – высшая сила».

Отношение М. И. Цветаевой к стихам, как результату сотрудничества с высшими силами перекликается со строками А. С. Пушкина:

«... Но лишь божественный глагол
До слуха чуткого коснётся,
Душа поэта встрепенётся,
Как пробудившийся орёл» [320, с. 81].

Подобное мнение выражал также польский поэт Юлиан Тувим: «Поэт – это варвар, услышавший Бога». В своих размышлениях М. И. Цветаева ограждается от религиозного восприятия высших сил, фокусируя внимание на духовном непостижимом начале, превосходящем по многим параметрам человеческую природу.

Сущность точно раздвоилась по двум руслам поэтического и прозаического слова. Ибо разное через них говорит [дневник].

В приведённой синтаксической метафоре М.И. Цветаева даёт своё видение механизма создания текстов: некая высшая одушевлённая сила направляет в пространство фрагменты либо практически готовые

произведения, которые может услышать только поэт. Подлежащее во втором предложении выражено прилагательным *разное*. Избегая формы множественного числа (ср. разные говорят), автор равносильно оценивает поэзию и прозу как одинаково важные и не взаимоисключающие формы речи. Таким образом, субъект в антропоморфной метафоре (*разное говорит*), выполняющей моделирующую функцию, мыслится неопределённо, для читателя это должно оставаться тайной.

Хотите одну правду о стихах? Всякая строчка – сотрудничество с «высшими силами», и поэт – много, если секретарь! – Думали ли Вы, кстати, о прекрасности этого слова: секретарь (secret!)? *тайный* [письмо Е.А. Черносвитовой, 1927 г.; 354, с.182].

Автор соотносит поэта с секретарём на основе функции посредника. Секретарь является промежуточным звеном между тем, кто создаёт текст, и тем, кто будет его читать [338, с. 945]. Происходит возрождение внутренней формы слова, заимствованного из французского языка, на что обращает внимание сама М.И. Цветаева: *секретарь (secret!*)? *тайный*. Мысль развивается в следующей метафоре:

Роль Рильке изменилась только в том, что, пока жил, сам сотрудничал с – , а теперь – «высшая сила». – Не увидите во всём этом русской мистики! Речь-то ведь о земных делах. И самое небесное из вдохновений – ничто, если не претворено в земное дело [письмо Е. А. Черносвитовой, 1927 г.; 354, с. 183].

Происходит эллиптическое нарушение конструкции сильного управления в связи с отсутствием зависимого компонента (ср. сотрудничал с высшими силами). Подобное отступление от нормы повышает синтаксическую экспрессивность, поскольку сильное управление исключает возможность автономного употребления главного слова. Акцентированное графически и, как следствие, интонационно употребление предлога « с » без существительного может быть продиктовано несколькими прагматическими установками автора: во избежание тавтологии (см. предыдущую метафору),

как желание не называть феномен и как содействие номинативной функции метафоры. Избегая формы косвенного падежа (ср. *с высшими силами*), автор подчёркивает статус поэта (*а теперь* – «высшая сила» – И.п.).

В вертикальных отношениях «высшая сила – поэт – тетрадь», результатом которых являются стихотворения, акцентироваться может как движение сверху вниз, так и наоборот, что подтверждает следующая метафора.

Тетрадь прожорлива, особенно, когда её не кормишь [352, с. 80].

Сферой-источником в данном случае может выступать как «Человек», так и «Животное», поскольку в прилагательном «прожорлива» объективировано значение ненасытности [338, с. 807], которое может быть свойственным любому живому существу. В соответствии с этим метафору можно расценивать как антропоморфную либо зооморфную. Посредством глагола «кормить» автор указывает, что к своему ремеслу необходимо относиться заботливо, как к ребёнку или домашнему животному – тому, кто зависим от нас. Подобный уход предусматривает режим, когда до состояния голода (*прожорлива*) доводить нельзя.

Таким образом, очевидна образно-тематическая связь в метафорическом континууме: *сотрудничество с высшими силами* → *земное дело* → *тетрадь*, в которых ответственность возложена на поэта.

4.3. Осмысление темы «Стихи»

В метафорическом континууме реализуются следующие тезисы, касающиеся темы стихов: ответственность автора за создание и публикацию стихов, отношение к ним как к своим детям, особенности поэтического ремесла, страх поэта перед собственными стихами.

Стихи наши дети. Наши дети старше нас, потому что им дольше, дальше жить. Старше нас из будущего. Потому нам иногда и чужды [«Поэт и время»; 352, 772].

Позиционно-лексический повтор как средство репрезентации метафоры (*наши дети*) полифункционален, ввиду того, что переводит метафору из

сложных в разряд разветвлённых, одновременно с тем являясь орудием связи в континууме. По всей вероятности, логическое усиление, выделенное повтором, позволило автору опустить тире между подлежащим и сказуемым, выраженными существительными в именительном падеже (ср. стихи – наши дети). Вопреки кажущейся противоречивости, метафора не идёт вразрез с вышеуказанной позицией, согласно которой поэт находится в подчинении стихов, а не наоборот. Образ в симилиативной метафоре (*стихи наши дети*) осложняется алогизмом (*дети старше нас*). В нужное русло ассоциации направляет паронимазия (*им **дольше, дальше** жить*). Присоединительная конструкция (*Потому нам иногда и чужды*) входит в состав анализируемой метафоры, а также континуально связана с метафорой-итерацией, многократно повторяемой М. И. Цветаевой в дневнике и письмах: «Правда поэтов – тропа, зарастающая по следам» (подробнее см. С.177).

Всё дело в том, чтобы мы любили, чтобы у нас билось сердце – хотя бы разбивалось вдребезги! Я всегда разбивалась вдребезги, и все мои стихи – те самые серебряные сердечные дребезги [письмо Т. А. Кваниной 1940 г.; 353, с. 703].

Образ бьющегося сердца континуально разворачивается в метафоре *разбивалось вдребезги*. Префикс раз- несёт значение «довести до результата действие, названное мотивирующим глаголом» [324, с. 369]. Несоответствие между семантикой завершённости, заключённой в префиксе глагола, и несовершенным видом (*разбивалось*) объясняется взаимосвязью между метафорой и глаголом, на основании которого она образовалась (*билось* → *разбивалось*). В форме прошедшего времени слова «билось» актуализировано значение процесса в его течении, не приуроченного к какому-либо промежутку времени, а также указание на повторяемость процесса. Таким образом, смысл данного действия не только в том результате, к которому оно должно привести, но и в самом процессе. Вдребезги – на мелкие части, кусочки [338, с. 62]. Переносное значение – совершенно, окончательно, полностью [там же]. В контексте метафоры актуализированы оба значения

слова. Процесс разбивания вдребезги вполне закономерно ассоциируется со стеклом. В свою очередь, *серебряные дребезги* в указанном контексте вызывают ассоциацию с зеркалом, поскольку в основе производства зеркальных поверхностей лежит процесс покрытия стекла серебром. Так, благодаря соединению моделирующей и изобразительной функции, метафора продуцирует яркий образ – каждое стихотворение является осколком зеркала души поэта. Вместе с тем обращение к образу серебра могло быть связано с тем, что М. И. Цветаева предпочитала его другим драгоценным металлам, о чём неоднократно писала. Необходимо также обратить внимание на отношение автора к процессу творчества. Оно соотносится с самой жизнью (чтобы билось сердце) и душевными страданиями (разбитое сердце), которые общепринято считаются лучшим толчком для самовыражения.

Позицию М. И. Цветаевой в отношении публикации стихов проиллюстрируем тремя примерами, взятыми из писем редактору журнала «Современные записки» В.В. Рудневу (1934 г.).

Вам – прибавить 4 листка, мне – уродовать вещь [354, с.449].

Указанная соматическая метафора демонстрирует поиск компромисса между поэтом и издателем. Неполнота содержания стихотворения, напрямую зависящая от его длины, соотносится с физическим увечьем. Таким образом, создавая представление о необходимости выбора меньшего из двух зол (ущемляющее в данном случае позицию оппонента), авторская метафора выполняет манипулятивную функцию.

Если дело только в трате – выход есть: не оплачивайте мне этих 8 стр<аниц>, пусть идут на оплату типогр<афских> расходов: денежному недоквату я всегда сочувствую: это для меня не урез, не это – урез [354, с. 450].

В метафоре *это для меня не урез, не это – урез* смещение синтаксических позиций выводит на первый план окказиональный девербатив *урез*, имплицитно указывающий на вынужденную необходимость

сократить текст, что континуально продолжает тему, частично раскрытую предыдущей метафорой. Отрицание предикативного признака сказуемого (это не урез) трансформируется в отрицание подлежащего (не это – урез), где подчёркивается указание на местоимение *это*, расширяющее в данной позиции свой смысловой потенциал. Фактически же роль связки между двумя художественными метафорами выполняет языковая – *выход есть*.

... ведь мы очень упрямы, моя рукопись и я, – пожалуй ослицы, чем любое другое животное. Пегаз удвоенный и подкреплённый ослом...[354, с. 473].

Уравнивая в позиции подлежащего себя и рукопись, автор подчёркивает ценность своей работы. С другой стороны, обесценивает свою личную значимость, перенимая коннотацию упрямства, традиционно связанную с образом осла, упоминание о котором эксплицитно представлено в тексте. Более того, в первом варианте актуализируется категориальное значение женского рода (*ослицы*), что подчёркивает общепринятое мнение, согласно которому женщины упрямее мужчин. Индивидуально-авторская метафора возникает на основе гештальта – элемента окружающей действительности, оценочно осмысленного национальным сознанием на основе жизненного и творческого опыта народа [224, с. 122] (осёл упрямый). Сферой-источником для метафорической модели послужили животные, что позволяет нам отнести метафору к разряду зооморфных. В то же время – к разряду симилиативных метафор, так как у этого типа в основе сравнения лежат именно коннотативные признаки. Пегас – в греческой мифологии крылатый конь, ударом копыта выбивший на Геликоне источник Гиппокрену, вода которого дарует вдохновение поэтам [317, с. 425]. В анализируемой метафоре для написания названия мифического существа использована транслитерация, так как во французском языке, повлиявшем на М.И. Цветаеву, жившую в то время в Сен-Жиле, в конце лексемы звучит [з]. Г. Бидерманн отмечает, что Пегас символически объединяет жизненность и силу коня с птицеподобным освобождением от земной тяжести, из-за чего

напрашивается ассоциация с неистовым, преодолевающим земные препятствия духом поэта [302, с. 201]. Подобное соединение апеллирует к воображению читателя, в результате чего проявляется образная функция метафоры.

Стихи везде хороши, и стихам везде плохо.

(как мне) [352, с. 360].

В реализации прагматической функции антропоморфной метафоры (*стихам везде плохо*) большую роль играет вставная конструкция, вынесенная за рамки не только предложения, но и строки. Прибегая к стилистическому приёму графона, автор размещает уточняющее сравнение «как мне» под обстоятельством «плохо», усиливая смысловую нагрузку сообщения.

Тревога поэта, связанная с возможным воплощением стихотворений в реальность, выражена в нижеследующем фрагменте метафорического континуума.

Стихи сбываются. Поэтому их не все пишу [354, с. 217].

Данная метафора рассматривается нами не только в контексте идиостиля М.И. Цветаевой (ср. метафору из письма А.С. Штейгеру: «*Простите за правду – желаю, чтоб **не** сбылась*» [354, с. 611]), но и в контексте этнического стиля. *Стихи сбываются.* Воплощение стихов в жизнь соотносится с реализацией сна, желания, проклятия, что даёт нам право говорить о данной метафоре как ситуативной, в то же время агентивной, поскольку стихотворение в указанном контексте мыслится как действующий субъект. Позиция поэта, заключающаяся в том, что не все стихи нужно записывать, могла быть связана в его сознании с древними славянскими представлениями о языковых табу. «В основе табу лежит представление о внутренней связи слова с обозначаемой им сущностью, о способности слова «овеществлять» называемый объект, вызывать его к жизни, а также воздействовать на него через его имя» [331, с. 224]. Можно утверждать, что автор разделял подобные утверждения, поскольку речь идёт не просто о

произношении слов, но даже их записи. В подобной смысловой передаче заключается этнокультурная функция метафоры. Записывая в 1923 г. предположение, что стихи могут сбываться, М. И. Цветаева даже не подозревала, как она права. В том же году в одном из черновиков она написала: *«Крюк, на к<отор>ом висит колыбель, превращается в крюк для петли»* [352, с. 139]. Ещё одна метафора, входящая в категорию предсказанных и сбывшихся страшных мыслей, была занесена в тетрадь ровно за десять лет до смерти автора, в 1931 году: *«Через 10 лет я буду совершенно одна, на пороге старости. С проsobаченной – с начала до конца – жизнью»* [352, с. 433]. Другому известному русскому поэту Ф. И. Тютчеву принадлежит метафора: *«Нам не дано предугадать, как слово наше отзовется»* [351, с. 259]. Подобные смысловые переклички в текстах двух русских поэтов, отражающие представления славянских народов, позволяют говорить о функционировании указанной метафоры в контексте этнического стиля и являют собой очередную ментальную изоглоссу.

Я знаю это помимовольное накоldовыванье – почти всегда – бед! Но, слава Богу, – себе! Я не себя боюсь, я своих стихов боюсь [352, с. 217].

Внимание привлекает девербатив *накоldовыванье*. Данное слово создано при помощи глагольной приставки на-, обозначающей понятие отвлечённого действия, и суффикса -ниј-, называющего действие как процесс [324, с. 28]. Поскольку анализируемое существительное мотивировано глаголом несовершенного вида с суффиксальным морфом -ива-, значение процессуальности в нём усилено [324, с. 157].

Ассоциация с *накоldовываньем себе* может брать начало от древнеславянских представлений о том, что за возможность колдовать человек отдаёт свою душу дьяволу, то есть, рано или поздно, должен пройти через страдания [328, с. 532]. В то же время метафорический образ колдовства является вполне объяснимым в соответствии с тем, что колдун, как и поэт, действует в первую очередь через слово [там же, с. 529]. Как отмечает Н.Г. Брагина, в архаический период существовало разделение языка

на обыденный и сакральный, при этом прямым наследником «языка богов» (которым владели мудрецы, жрецы и шаманы) считался «язык поэтов» [30, с. 51].

Пустилась как в плаванье в большую поэму. Неожданность островов и подводных течений. Есть и рифы. Но есть и маяки. (Всё это не метафора, а точная передача) [354, с. 100].

Так автор говорил в письме С. Андрониковой-Гальперн о «Поэме лестницы», созданной в июле 1926 года. В то время М. И. Цветаева жила на юге Франции. Моря она не любила (об этом мы писали во второй главе), но ежедневное купание [см. письмо], возможно, вызвало на поверхность сознания ассоциации, связанные с водной стихией, что послужило вербализации образа морского путешествия как модели работы над произведением. Данный тезис подтверждается структурной оформленностью предложения – слова *как плаванье* не мыслились в данном контексте сравнительным оборотом, иначе перед союзом *как* должна была быть запятая. Возможность пунктуационной ошибки исключаем, зная, как трепетно и тщательно поэт относился к письменной фиксации своих мыслей, будь то письмо или запись в черновике. Допускаем, что прагматическая функция данной метафоры могла быть связана с намеренной буквализацией, отождествлением эмоций мореплавателя с поэтом, путём наслоения на образ произведения таких коннотаций путешествия как волнение, неизвестность, отсутствие уверенности в исходе странствия. Кроме этого, автор мог привести аллюзию на фразеологизм «пуститься во все тяжкие», одно из значений которого – ничем не гнушаясь, прибегнуть к любым средствам для достижения своих целей [333, с. 270]. В данном случае под *любыми средствами* можно понимать всё свободное время, которое автор посвятил работе над поэмой в ущерб другим делам.

Подземные ходы мысли. Шахтёр, слушающий голос земли, которую роет, которая хочет, чтобы из неё вырыли руду. (Или – голос руды?) [352, с. 15].

Основанием для континуальной связи между предыдущей и последующей метафорами помимо темы (создание произведений) является сходство метафорической модели, так как сферой-источником являются природные стихии. Разница в том, что в основе ситуационной метафоры *пустилась как в плаванье в большую поэму* заключалась водная стихия, а в анализируемой метафоре – стихия земли. Локально-пространственная метафора изображает ментальные процессы в виде скрытого пути (*подземные ходы мысли*). В основу оформления второй метафоры-предложения положена конкатенация. Образ глубоких подземных ходов континуально связывается с образом шахтёра, спустившегося туда. Посредством антропоморфной метафоры – образа земли, вызывающей к шахтёру, автор передаёт смысл, заложенный в метафорической модели «стихи – высшая сила». Мысли, облакающиеся в стихи, не просто открываются поэту, они хотят, чтобы их нашли. Метафорическая модель «поэт – шахтёр» может трансформироваться в модель «читатель – шахтёр». Так, в письме Ю. П. Иваску М. И. Цветаева писала о Б. Л. Пастернаке: *Он после каждой моей строки ходит как убитый, – от силы потрясения, силы собственного отзыва, – он бы в первой уже странице (моих несчётных, огромных черновых тетрадей!) зарылся, был бы завален мной как шахтер – землёй* [354, с. 389].

Многое вскрывается в процессе писания. Эту вещь приходится писать вглубь, – как раскопки [352, с. 256].

Аналогия с археологическими раскопками, проводимыми глубоко в земле, возникает в связи с написанием воспоминаний «Дом у Старого Пимена», посвящённых семье Иловайских (фамилия первой жены отца М. И. Цветаевой). Кроме того, нахождение старых воспоминаний делает их особенно ценными (ассоциация с древними артефактами, которые находят во время раскопок), а воспоминания о семье возвращают человека к мысли о его корнях, семейном древе – образах, связанных с почвой (ср. *М.б. и нашего с Асей деда, Александра Даниловича Мейн, помните? Если да – каков был?*

(Он умер, когда мне было 7 лет, я его отлично помню, как, впрочем, всё и всех – с двух лет, но ведь это воспоминания изнизу!) [из письма В. Н. Буниной; 354, с. 240], аналогично см. Приложение I, примеры 14-15). Так, континуум может развиваться путём создания индивидуально-авторских метафор, возникающих на базе языковых метафор, благодаря параллельным ассоциациям. К числу подобных примеров относится следующая метафора.

Прежде всего и во всём: мой инстинкт всегда ищет и создаёт преграды, т.е. я инстинктивно их создаю – в жизни, как и в стихах [письмо Ш. Вильдраку, 1930 г.; 354, с. 378].

Языковая метафора *преграды* выполняет коммуникативную функцию – автор передаёт мысль, от которой континуально тянутся разветвлённые метафоры со схожим информативным наполнением и стержневым образом стремления к препятствиям.

Хорошо ли ты понимаешь мой плохой немецкий? По-французски я пишу свободно, потому я не хочу писать тебе по-французски. От меня к тебе ничто не должно течь. Лететь – да! А раз нет, – лучше запинаться и спотыкаться [письмо Рильке 1926 г.; 354, с. 58].

Внимание к метафоре привлекают два выразительных средства в несвойственной функции. В первую очередь, антонимические отношения, проявляющиеся в разных частях речи (наречие *хорошо* – прилагательное *плохой*). Затем эффект обманутого ожидания, усилителем которого является кольцевой повтор (*По-французски я пишу свободно, потому я не хочу писать тебе по-французски*). Метафора, выраженная инфинитивом «течь», ассоциируется с фразеологизмом «плыть по течению» [339, с. 474]. Семантика пассивности, содержащаяся в определении идиомы, противопоставляется другой ассоциации – стремительности полёта. Утвердительная позиция (*лететь – да!*) выступает оппозицией двойному отрицанию (*ничто не должно течь*). Альтернативу представляют две соматические метафоры в форме инфинитива (*запинаться и спотыкаться*),

континуально продолжающие идею о важности звучания стихов (метафоры с образами «поэт и слух», «поэт и голос»).

Я не верю стихам, которые льются. Рвутся – да! [352, с. 419]

Метафора «стихи льются» вновь основывается на фразеологизме «плыть по течению», ассоциируясь с чрезмерной лёгкостью. Ввиду противопоставления она континуально связывается с одним из прямых толкований глагола «рваться» – «стремиться преодолеть какие-нибудь препятствия» [310, с. 890], приобретающим в данном контексте метафорическое значение (об А. Блоке аналогично см. Приложение II, пример 16). Преграды, которые необходимо пройти стихам, связаны с разными факторами, обусловленными жизненными обстоятельствами поэта и его мироощущением. Так, рассказывая о своей работе над прозаическими текстами, М.И. Цветаева отмечала:

Временами стихи – прорывались, либо я попадала – в поток [письмо В. Н. Буниной, 1935 г.; 354, с. 293].

Связь между метафорами, на первый взгляд, осуществляется в двух проекциях. Рассматривая работу над прозой в качестве вынужденного приостановления написания поэтических текстов, соединяем метафоры согласно общей ассоциации с преградой (*рвутся* → *прорывались*). С другой стороны, континуум основан на кажущейся амбивалентности: *не верю стихам, которые льются* → *я попадала в поток*. Для М. И. Цветаевой важно осознавать, что поэт не контролирует процесс создания стихов, он зависим и подчиняется им. В связи с этим очевидно, что сам по себе образ воды, эксплицируемый здесь метафорически, не привязан к однозначной положительной либо отрицательной коннотации, то есть двойственное отношение к нему ложно. Если в *льющихся стихах* отсутствует ассоциация с процессом работы, взаимодействия, то образ *потока*, в который *попадает* поэт, связан с семантикой преграды, поскольку «стремительность» из прямого значения слова переносится на метафорическое – о чём-нибудь текущем, исходящем откуда-нибудь в большом количестве [339, с. 1019].

4.4. Осмысление темы «Слово»

Изобразительные искусства и слово.

Изобразительные искусства грубы, точно берут за шиворот: гляди, вот я. Очевидность. Наглядность. Никто не может сказать, что картины нет – раз её видел. Кроме того, даже если человек картины не понял, то всё-таки видел – цветные пятна. Т.е. глаз его удовлетворён, ибо глазу большего не нужно, большее нужно – разуму.

А стихи? Восемь буквенных строчек. А Музыка? Пришпиленные блохи нот. Никакой красоты, никакого подкупа. Меня нужно понять – либо меня нет. Отсюда и незащитность слова. И поэта [352, с. 39].

Неприятие автором изобразительных искусств как вида может быть связано с отрицательным отношением ко всему внешне красивому. Этим, например, продиктована неприязнь к личности Натальи Гончаровой (см. одноимённый очерк), которую А. С. Пушкин любил, по мнению М. И. Цветаевой, только за красоту («голая красота, разящая, как меч» [353, с. 690]). Парадоксальным образом в анализируемой метафоре на изобразительные искусства переносятся некультурные человеческие качества (*грубы, берут за шиворот*). Антропоморфная метафора осложнена парцелированной конструкцией, обращающей внимание на стремление бросаться в глаза, что в свою очередь тоже оценивается негативно (*Очевидность. Наглядность*). Континуум продолжается за счёт повторения сферы-источника «Человек». Глаз из органа, призванного передавать информацию мозгу, превращается в самостоятельно мыслящий субъект (*глаз удовлетворён*). Противоречия, испытываемые человеком, в контексте проецируются на образы глаза и разума. Последний аналогично наделяется способностью человека ощущать потребность в чём-либо (*большее нужно – разуму*), переходя из метонимии в метафору. При помощи антипофоры (задавая вопрос и отвечая на него) автор посредством буквализации, мыслящейся в данном случае как литота, и зооморфной метафоры показывает абсурдность восприятия лишь внешнего проявления

произведений искусства (*восемь буквенных строчек, приипиленные блохи нот*). Мортальная метафора (*меня нужно понять – либо меня нет*) становится выражением принципиальной позиции поэта – настоящее рождение произведения происходит в момент, когда оно находит отзыв в сознании другого человека. Эта мысль находит континуальное метафорическое выражение во многих записях М.И. Цветаевой, например: «*Мой дом – лбы, а не сердца*» [352, с. 132] (аналогично см. Приложение I, пример 17).

В метафорах воплощается отношение поэта к некоторым словам. Сила негативных эмоций, связанных с определённой единицей речи, сопоставима с неприязнью по отношению к неким материальным объектам (*ненавижу слово «перестукать», как звук, как вещь* [письмо А. Э. Берг, 1934 г.; 354, с. 474]), либо людям. Параметром олицетворения может служить семантика признака, неожиданно сопоставляемого с какой-либо частью речи («*пользуюсь*» – *гнусный глагол* [письмо А. Э. Берг, 1939 г.; 353, с. 539]). То же касается и положительного отношения, например: «*...и если я сказала мать – то потому что это слово самое вмещающее и обнимающее, самое обширное и подробное, и – ничего не изымающее. Слово перед которым все, все другие слова – границы*» [письмо А. С. Штейгеру, 1936 г.; 354, с. 566].

Кроме отдельных частей речи М. И. Цветаева неоднократно выражает своё мнение в отношении деривации. Неожиданным является то, что поэт, увлекающийся индивидуально-авторским словообразованием, воспринимает кощунственными некоторые общеупотребительные лексемы, созданные таким привычным способом как сложение.

Как из таких двух огромных слов: добро и душа смогли сделать это среднее, вялое добродушие? (Случай, когда вещи, сложенные, дают безмерно-меньшее: уничтожаются. Иногда такой случай – брак. NB! Не мой) [352, с. 551].

Метафорическое значение возникает благодаря тому, что абстрактные единицы материализуются (слова – вещи). Очевидно, М.И. Цветаеву не

устраивает лексическое значение новообразования. Глобальному значению указанных слов (добро – положительное начало в нравственности [338, с. 185], душа – нематериальное начало жизни [там же, с. 205]) действительно не соответствует сдержанное толкование «добродушия» – «мягкосердечие и благожелательная приветливость» [там же, с. 186]. Исчезновение индивидуальности, возникающее при создании пары из двух феноменов, континуально вызывает в сознании пишущего ассоциацию с браком.

И вот, замечая, что ненавижу всё, что -любие: самолюбие, честолюбие, властолюбие, сластолюбие, человеколюбие – всякое по-иному, но всё – равно. Люблю любовь, Вера, а не любие. (Даже боголюбия не выношу: сразу религиозно-философские собрания, где всё, что угодно, кроме Бога и любви) [письмо В. Н. Буниной; 354, с. 261].

В указанной метафоре типа «неживому – неживое» вновь овеществляется отвлечённое понятие. Отторжение автором указанной единицы связано с тем, что сам морфологический статус «любия» ниже, чем «любви», поскольку это не самостоятельное слово, а компонент сложного (как во всех перечисленных М. И. Цветаевой примерах). Существительные среднего рода с суффиксом -иј- называют явление или состояние, характеризующееся наличием того, что названо в опорной основе [324, с. 246]. Таким образом, корень люб- умалывается, становится второстепенным, тогда как значение самостоятельного слова «любовь» (чувство глубокой привязанности, преданности [338, с. 418]) является полным, самодостаточным.

Встречаются метафоры, в которых притяжательные местоимения, не имеющие, как и все местоимения, степени сравнения, приобретают суффикс «-ее», свойственный сравнительной степени наречия: «... и всю жизнь дарила – вещи и книги, когда видела, что они человеку нужнее, свое – чем мне...» [письмо А.Э. Берг, 1936 г.; 354, с. 500]; «моее всех на свете» [А. С. Штейгеру; 354, с. 581].

По схожему образцу тот же суффикс переносится на качественное прилагательное, не способное образовывать степени сравнения: *«Живописнее, увлекательнее, горячее, даровитее, неожиданнее и, в чём-то глубоко – НАСТОЯЩЕЕ человека – я никогда не встречу»* [354, с. 657]. При помощи графона автор выделяет слово «настоящее», которое, будучи окказионализмом, составляет омонимическую пару узуальному существительному и прилагательному среднего рода (настоящее). Так в 1939 году М. И. Цветаева писала в последнем письме А. И. Андреевой (вдове Л.Н. Андреева), с которой её связывала многолетняя дружба.

Чаще М. И. Цветаеву интересует соотношение звучания и смысла слов, но иногда встречаются в метафорическом континууме и обращения к визуальному оформлению лексем: *«Это не наваждение. Это наглядная – воочию – достоверность. Сами слова – неизмеримые пространства (вроде тех по которым Снежная Королева везла Кая) сам вид слов. (Широта и долгота). Вид слов здесь есть их смысл»* [352, с. 15]. Апеллируя к прецедентным именам и названиям географических координат, автор создаёт пространственную метафору, связанную со словами из книги С. М. Волконского «Художественные отклики». Как это часто бывает, слова М. И. Цветаевой о произведениях другого автора отличаются пронизательностью, поскольку вполне применимы к её собственному творческому почерку.

К случаям, когда подчёркивание взаимообусловленности значения и вида слов порождает метафору, относятся примеры, в которых стилистическая фигура графона реализуется иначе, чем в указанном прежде примере. В графический облик слова включаются элементы иных знаковых систем, например, буквы латинского алфавита: *«Я, очевидно, ныне в состоянии Тютчева, писавшего стих в год. П.ч. не садился – se laissait aller – vivre – (ne-vivre!) – прозябал...»* (подчёркнуто мной – А.В.) [352, с. 406]. В переводе с французского фразы означает «отдавался течению жизни (не-жизни!)». Графика языка источника (vivre) соединяется с графикой родного

языка (не). Очевидно, свою роль здесь вновь сыграло влияние того языка, в среде которого в 1929 году жила М. И. Цветаева (см. с. 133).

В глобальном плане отношение М. И. Цветаевой к словам связано с ответственностью всех (в первую очередь писателей) за свои слова (см. приложение I, пример 18). Самое главное отношение М. И. Цветаевой к слову как феномену проявляется в метафоре, основанной на библеизме:

Но одно: если существует Страшный Суд Слова – я на нём буду оправдана [письмо Р.Н. Ломоносовой, 1939 г.; 354, с. 320].

В христианском учении Страшный Суд – это предстоящий в «конце времён» суд вторично пришедшего Иисуса Христа над всеми когда-либо жившими на земле людьми. Воскреснув во плоти для этого суда, одни по приговору судьи в соответствии со своими делами получают вечное блаженство в раю, другие – вечное наказание в аду [313, с. 150]. В метафоре *Страшный Суд Слова* само «слово» воспринимается как божество. Отталкиваясь же от прямого значения библеизма, «дела» поэта, его творчество, именно со словом и связаны. Также мог подразумеваться суд не над всеми людьми, а только над поэтами (аналогично см. Приложение I, пример 19).

4.5. Осмысление темы «Чувства»

М.И. Цветаева писала: «Из всех пресловутых пяти чувств знаю только одно: слух» [352, с. 31]. Опуская оттенок преувеличения, находим тому подтверждение в прозаических текстах как в виде простых метафор (*воздух вздохнул* [352, с. 130], *мелочь дождя* [там же, с. 267], *волосы – после мытья – звенят* [там же, с. 81]), так и сложных. *У поэта должно быть не лицо, а голос* [там же, с. 233] – девиз М. И. Цветаевой. Большинство соматических и синестетических метафор связаны с образом слуха: *Ты пишешь мне в уши, тебя читаешь ухом* [письмо Р. М. Рильке; 353, с.60]. *Ваше письмо зазвучало, – сегодня я читала слухом, просто ведомая Вашим голосом* [письмо Н. Вундерли-Фолькерт; 325, 356]. Давая совет А. Э. Берг относительно выбора слов в стихотворениях, М. И. Цветаева рекомендовала искать

«острее, непривычнее уху», заключая: *«...прочтите себе вслух»* [354, с.526]. Метафоры с образом самого развитого у поэта чувства (например, *наполнение звуковыми, т.е. слуховыми, т.е. самыми моими явлениями* [351, с. 152] – аналогично см. Приложение I, пример 20) контрастируют с метафорами, заключающими образ зрения, наименее развитого чувства (ср. *это жизнь мне мстит – за мои глаза, ничего не видящие, ничего не хотящие видеть, видящие – своё* [письмо В.Н. Буниной; 354, с. 250]; *гляжу – не вижу <...>, гляжу – сквозь* [письмо Ю.П. Иваску; 354, с. 393]). Причину этого описывал М. Слоним: «Как многие близорукие люди с необычайно развитым слухом, Цветаева не видела, а слышала» [56, с. 40]. В письмах, дневниковых записях и черновиках вместо слов «на первый взгляд» М. И. Цветаева часто использует «по первому слуху».

Тексты М. И. Цветаевой свидетельствуют о том, что автор стремился не к тому, чтобы оставить читателя наедине с написанным текстом, а к тому, чтобы говорить с ним. Этим обусловлен характер построения письменных текстов, совпадающий с характером устной речи. На фазе формулирования мысли включаются две основные речевые операции: выбора и размещения слов [14, с. 96]. Если говорящий задумывается над тем, что и как произнести, плавность его речи нарушается. Многочисленные лексические повторы в рамках одного предложения, пунктуационная избыточность в текстах М. И. Цветаевой не только формируют правильную интонацию, но и свидетельствуют о подвижности мысли – создаётся впечатление, что процессы формирования мысли и её письменной фиксации состояли не в отношениях последовательности, а сопутствовали друг другу.

В предисловии к «Молодцу» М. И. Цветаева писала:

Эта вещь написана вслух, не написана, а сказана, поэтому, думаю, будет неправильно (неправедно!) читать её глазами. Спойте вслед! Что могла, указала – ударениями, двоеточиями, тирэ (гениальное немецкое Gedankenstrich, та <пропуск одного слова> морщина между бровями, здесь лёгшая горизонталью) [352, с. 152].

Во фрагменте метафорического континуума раскрывается тема необходимости верной интерпретации текста, созданного поэтом, чему тот способствует, используя все уровни языка, даже пунктуацию. Свою мысль М.И. Цветаева окружает алогизмами (написана вслух, неправильно читать глазами), что подчёркивает её уверенность в своём взгляде на вещи и способности в конечном итоге убедить читателя. *Неправедно читать* – метафора, в которой неправильное прочтение соотносится с грехом (неправедный – несправедливый, грешный [338, с. 531]). Тире, соотносимое с лёгшей морщиной, можно расценить как соматическую метафору, выполняющую изобразительную функцию. Обратим внимание на то, что автор возрождает внутреннюю форму иноязычного слова: *gedanken* в переводе с немецкого означает «мысль», *strich* – «линия, черта».

Взаимосвязь синестетических метафор рассмотрим на примере фрагмента из черновика письма А. В. Бахраху в 1923 г. Отвечая на его фразу «Мне не хватает теплоты», М. И. Цветаева заменяет слово «теплота» (которое не любила) «нежностью»:

...не применяйте ко мне того, что заведомо не может жечь: ведь даже лёд жжёт! И бесстрастие жжёт. Всякий абсолют жжёт. Обратное жару не холод, а теплота.

А нежность – от ледяной до смоляной! И всё-таки – нежность.

Так вот, об этой нежности моей, сосущей и растущей, так неожиданно вставшей и так невуче во мне жалующейся. Я очень счастлива. Это как смычок [354, с. 219].

В метафоре «жжёт», поставленной в позицию эпифоры, автор не актуализирует словарное переносное значение этого слова (терзает, вызывает внутренние муки [338, с. 219]), а даёт собственное значение: «жечь» – сильно воздействовать, вызывать сильные эмоции. Представляется уместным вспомнить отрывок из очерка «Пушкин и Пугачёв», в котором М. И. Цветаева при помощи цитации с атрибуцией объясняет истоки своей любви к данному явлению: «*Есть у Блока магическое слово: тайный жар.*

Слово, при первом чтении ожегшее меня узнаванием: себя до семи лет, всего до семи лет (далее — не в счет, ибо жарче не стало). Слово-ключ к моей душе — и всей лирике...» [353, с. 1154]. Речь идёт об отрывке из стихотворения А. А. Блока «О, нет! не расколдуешь сердца ты!»: «Ты проклянешь в мученьях невозможных / Всю жизнь за то, что некого любить. / Но есть ответ в моих стихах тревожных: / Их тайный жар тебе поможет жить».

Следующая метафора реализована в форме парадоксала, так как антонимичную пару создают синонимы (*обратное жару не холод, а теплота*). Индивидуальные ассоциации М. И. Цветаевой с «нежностью» необычны. Характеристики «ледяная» и «смоляная» выступают репрезентацией слабости и силы вышеупомянутого жжения соответственно. Чувство нежности соотносится с музыкой. Антропоморфная метафора (*певуче жалующаяся*) переходит в артефактную, эксплицируя чувство (*смычок*) и подразумевая поэта (скрипку).

Вкусовые ассоциации встречаются редко и носят, как правило, отрицательный характер: «*За эти годы я объелась и опилась горечью*» [352, с. 449]. В предложении-метафоре актуализируются и прямое, и переносное значения слова «горечь» – 1. Горький вкус. 2. Чувство, вызываемое обидой, разочарованием, неудачей [309, 152] (аналогично см. Приложение I, пример 21).

4.6. Осмысление темы «Поэт и человек»

К образу человека как такового М. И. Цветаева зачастую относится иронически: «*Бог сотворил мир в восторге (NB! Человека — в меньшем, оно и видно)...*» [352, с. 17]. Возникает ментальная изоглосса на основании совпадения со словами Марка Твена: «Человек был создан в последний день творения, когда Бог уже утомился».

Автор разделяет человеческое и поэтическое начало не только в других людях (А), но и в самом себе (Б, В).

А) *Не оскорбляли меня только поэты, ни один поэт – никогда – ни словомни делом ни помышлением (Вы – первый), но с поэтами я мало жила, больше – с людьми* [А. С. Штейгеру; 354, с. 623].

Б) *Чтобы написать эту вещь так, как она была, нужно любить и смочь, т.е. быть мной, человеком, и мной, поэтом (рукою, слухом)* [354, с. 406].

В) *То, что в тебе скрыто и закопано, а в стихах открыто и выражено, — и есть твое поэтическое «я», сновидческое «я»* [354, с. 866].

Проанализируем данный тезис на примере семи метафор.

Когда я с людьми, я несчастна: пуста, т.е. полна ими. Я – выпита. Чувство, что люди крадут моё время, высасывают мой мозг (который я в такие минуты ощущаю как шкаф с драгоценностями!) наводняют мою блаженную небесную пустоту (ибо небо – тоже сосуд, т.е. безмерное место для) – всеми отбросами дней, дел, дрызг. Я переполняюсь людьми! [352].

Гармоничное параллельное сосуществование в одной личности поэтического и человеческого начал приводят к конфликту, стóбит в этот союз вмешаться посторонним людям. Характер каждой ипостаси изображается разными видами метафор. Человеческую сторону раскрывает соединение соматической метафоры (*высасывают мозг*) и артефактной (*мозг – шкаф с драгоценностями*). Метафора представляет говорящего в виде сосуда, признаки которого (опустошенность либо наполненность чем-либо) в реальной жизни взаимоисключаются, в указанной же ситуации совмещаются в едином времени. Таким образом, оксюморон как вспомогательный элемент метафоры выходит на новый уровень. Если в классическом виде он выражает несовместимость предмета и приписываемого ему признака, то в данной ситуации парадоксальность образа заключается в вытеснении одного признака другим (*я пуста, т.е. полна ими*). Эмоциональное состояние при этом континуально воплощается посредством метафоры типа *aquaverbumвыпита*. Ещё одна метафора этой категории (*наводняют*)

вызывает ассоциацию с фразеологизмом «лить воду» в значении «пустословить» [339, с. 346]. В обращении к образу неба можно увидеть пересечение мироощущения М. И. Цветаевой и поэтов-символистов. Н. Н. Сыромля отмечает, что в поэзии символистов стихия воздуха (доминантой которой является небо) символизирует вдохновение и духовную сущность человека [245, с. 141]. Метафорический образ *блаженной небесной пустоты* как воплощение абсолютной чистоты и совершенства противопоставлен человеческой суете как грязи, что на звуковом уровне подчёркивает фонетическая анафора (*дней, дел, дрызг*), а на семантическом – значение непригодности какого-либо мусора (*отбросы*). Образ пустоты, дважды эксплицированный во фрагменте, репрезентирует две метафоры, различающиеся функционально: *я пуста* – прагматическая функция, *блаженная небесная пустота* – изобразительная функция.

Эта же мысль возникает в другом тексте, находя воплощение в метафоре с очевидной символикой, не требующей интерпретации: «*Люди по мне проходят бесследно. Выходит: они – волны, а я – камень. (Без никакого следу кроме соли)*» [352, с. 238]. Указанные образы вызывают ассоциацию со строками из романа «Евгений Онегин»: «Они сошлись. Волна и камень <...>», – с той лишь разницей, что у А. С. Пушкина данная антитеза подчёркивала значение силы дружбы между двумя непохожими людьми, тогда как в контексте использования данной метафоры М. И. Цветаевой, антитеза отмечает невозможность соединения двух феноменов различной природы.

Одна метафора может континуально порождать другую, благодаря конвергенции изоколona и хиазма. Возникающая при этом симметрия погружает образы в отношения эквивалентности:

Мысли:

О том, что я человек должна помнить я и не помнить другие.

О том, что я поэт должны помнить другие и не помнить я.

(О подсудности человека в поэте и неподсудности поэта в человеке)
[352, с. 280].

Метафорическое значение может возникать благодаря буквализации фразеологизма:

Мне, чтобы жить, нельзя приходить в себя [там же, с. 276].

В данном примере местоимение *мне* относится к субъекту «поэт», тогда как *себя* обозначает «человека».

Человеческое начало в поэте подчёркивает также тема достатка, создающая проблему всем творческим людям, чуждым материальных благ:

...от всего денежного, которое ненавижу и которое мне платит тем же (кто кого перененавидит: я ли деньги, деньги ли меня??) [352] (аналогично см. Приложение I, пример 22).

О. Г. Ревзина насчитывает в поэзии М. И. Цветаевой около 1000 единиц лексических новообразований. Анализируемая метафора подтверждает, что желание дать явлению или действию точное название проявляется и в прозе поэта. Семантически ёмким и, как результат, ключевым компонентом метафоры становится окказионализм *перененавидит*. Обратимся к внутренней форме слова. Значение приставки «пере-» здесь следующее: «с помощью действия, названного мотивирующим глаголом, превзойти другого исполнителя того же действия» [324, с. 364]. Окказиональный глагол, в котором значение сильного чувства соединяется со значением действия, связывается с фразеологизмом «кто кого» – на чьей стороне будет окончательная победа [339, с. 331]. Грамматическая форма будущего времени (*перененавидит*) указывает на бесконечность процесса. Языковую игру создаёт фразеологизм «платить тем же» (в оригинале «платить той же монетой» [там же, с. 472]), относящийся к субъекту действия – антропоморфной метафоре *деньги*.

В рамках проблемы «поэт и человек» автор переходит от самоанализа к рассмотрению указанной темы в контексте других поэтов, что будет рассмотрено на примере двух метафор. С их помощью можно наблюдать за

проявлением интеллектуальной амбивалентности М. И. Цветаевой. С одной стороны, элемент «человек» становится объектом неодобрения (эти примеры рассмотрены выше), с другой – похвалы.

Нет, Райнер, я не коллекционер, и человека Рильке, который ещё больше поэта (как ни поверни – итог один: больше!), – ибо он несёт поэта (рыцарь и конь: ВСАДНИК!), я люблю неотделимо от поэта [354, с. 61] (аналогично см. Приложение I, примеры 23-28).

Соотнесённость синтеза поэта и человека со всадником проанализирована В. А. Масловой [147, с. 82]. Обратим внимание лишь на семантику физического тела, актуализированную в указанной метафоре (*он несёт поэта*). В следующем примере, метафоре-контейнере, наоборот, акцентируется внимание на внутренних качествах (человек – обладатель лучших моральных и интеллектуальных свойств [165, с. 1178]).

—Да, Пастернак мой большой друг и в жизни и в работе. И – что самое лучшее – никогда не знаешь, кто в нём больше: поэт или человек? Оба больше! Редчайший случай с людьми творчества, хотя, по-моему, – законный. Таков был и Гёте – и Пушкин – и, из наших дней, Блок [Р. Н. Ломоносовой, 1928 г.; 354, с. 313].

4.7. Осмысление темы «Поэт и время»

Отношение М. И. Цветаевой ко времени, в котором ей довелось родиться и жить, было недвусмысленным.

Так например я могла бы быть первым поэтом своего времени, знаю это, ибо у меня есть всё, все данные, но – своего времени я не люблю, не признаю его своим [письмо Р.Н. Ломоносовой; 354, с. 320].

В омонимии «своё время» актуализируются два значения местоимения – «родной, собственный» и «подходящий, предназначенный для данных обстоятельств, данного случая» [338, с. 940].

Ненавижу свой век, потому что он век организованных масс, которые уже не есть стихия, как Днепр без Неясыти уже не есть Днепр. Изнизу –

организованных, не – упорядоченных, а именно «организованных», т.е. ограниченных и лишенных органичности, т.е. своего последнего[письмо Ю.П. Иваску; 354, с. 385].

Паронимическая аттракция проявляется в трёх лексемах (*организованных, ограниченных, органичности*), плавно перетекая на фонетическом уровне (перестановка фонем **орга** – **огра**), а также морфологическом (прилагательные оттеняют смысл существительного). Сравнение, осложняющее метафору, оформлено в виде кольцевого повтора (*как Днепр без Неясыти уже не есть Днепр*), что подчёркивает уверенность в утверждении.

Эпоха против меня не лично, а ПАССИВНО, я – против неё – АКТИВНО. Я её ненавижу, она меня – не видит[там же, с.386] (аналогично см. Приложение I, пример 29).

Переосмысление этимологии слова носит у М. И. Цветаевой, как правило, парадоксальный характер [95, с. 47]. В указанном контексте в одном из элементов паронимической аттракции *ненавижу – не видит*, напротив, происходит действительное возрождение внутренней формы слова. Г. П. Цыганенко отмечает, что это слово образовано присоединением частицы *не* к праславянскому глаголу *навидѣти* «охотно смотреть». Этимологическое значение «ненавидеть» – не хотеть видеть кого-либо или что-либо [341, с. 257]. Предметом внимания это слово становится в связи с тем, что в контексте исконного значения оно является синонимом глагола, вступающим в предложении в отношения противопоставления. Антонимия признаков действия *ПАССИВНО – АКТИВНО* предшествует называнию действий, предупреждая их контраст. Для письменного изображения наречий используется такой стилистический приём, как графон – слова написаны прописными буквами, причём семантика активности выделяется тире (*я – против неё –*), в связи с чем увеличивается экспрессивная нагрузка сообщения. В результате предикат, относящийся к говорящему (*я ненавижу*), оказывается в более сильной позиции, так как в нём совмещаются исконное и

современное значение, в котором важную роль играет душевное состояние (ненависть – чувство сильнейшей вражды [338, с. 527]). В свою очередь, тире, подчёркивающее отрицание, лишь подтверждает характер безучастности второго субъекта действия (–не видит). Эпоха соотносится с образом женщины, в связи с чем метафора квалифицируется как антропоморфная.

Современно не то, что перекрикивает, а иногда и то, что перемалчивает [«Поэт и время»; 353, с. 774].

Окказионализм *перемалчивает* возникает по аналогии с узуальным глаголом *перекрикивает*, но в данном предложении оба слова метафоричны. Если корни слов актуализируют антонимические отношения в указанной паре слов (кричать – молчать), то морфологический повтор (пере-) указывает на то, что семантика силы действия одинакова в обоих словах. Тем не менее, значения префиксов отличаются. В слове *перекрикивает* значение «пере» – «с помощью действия, названного мотивирующим глаголом, превзойти другого исполнителя того же действия» [324, с. 364]. В *перемалчивает* – «распространить действие, названное мотивирующим глаголом, на определённый, обычно необходимый или заранее обусловленный промежуток времени» [там же]. Акцент ставится на значении терпения. Таким образом, автор в статье «Поэт и время» посредством метафоры воспроизводит мысль, к которой неоднократно обращался в поэзии, например: «Моим стихам, как драгоценным винам, / настанет свой черёд».

Быть современником – творить своё время, а не отражать его. Да отражать его, но не как зеркало, а как щит. Быть современником – творить своё время, то есть с девятьюдесятыми в нём сражаться, как сражаешься с девятьюдесятыми первого черновика [«Поэт и время»; 353, с. 775].

Обращает на себя внимание риторический приём амфиболии, структурно оформляющий метафору. В метафоре актуализируются два значения полисемантического слова, благодаря поясняющему сравнению

(отражать, как зеркало – отражать, как щит). Противопоставление усиливает также оппозиция частиц *не отражать / да отражать*. Метафора в позиции лексико-синтаксической анафоры (*Быть современником — творить своё время*) дважды порождает ассоциации с битвой: *творить – отражать, творить – сражаться*. Как результат, М. И. Цветаева развенчивает миф о литературной деятельности как о чём-то несерьёзном.

Всё тайное станет явным. Это, обычно, говорят о лжи (NB! Чужой!). Я это говорю о правде, единственно-сущей: правде сущности. Не моя случайная ложь станет явной, а моя вечная насущная правда. Не станет: уже есть [дневник; 352, с. 11].

Этнолингвистический словарь «Славянские древности» соотносит тайные действия с грехом: «Оппозиция тайное / явное входит в сферу народной этики: утаивание несправедливых поступков недопустимо и опасно для социума» [331, с. 229]. Библиизм «*всё тайное станет явным*» употребляется, как правило, в качестве предупреждения о возможном наказании за нечестивые действия. Базой для возникновения метафоры является переосмысление элемента крылатого выражения под воздействием ранее упомянутых метафор. В контексте континуума адъектив *тайный* теряет коннотацию чего-то предосудительного, приобретая значение кратковременности. Таинство сотрудничества поэта с высшими силами материализуется и становится правдой в стихах. Подобный поворот в трактовке подчёркивается лексическим повтором антитезы *ложь – правда*. Другие многократные лексико-грамматические повторы, указывающие на твёрдость авторской позиции, темпоральное значение в глаголе «станет» заставляет почувствовать связь с другим библиизмом – «*всему своё время*», несмотря на то, что эксплицитно он в тексте не представлен. А. Вежицкая отмечает, что в русской культуре идеал «правды» связан с положительной оценкой того, чтобы говорить другим людям, что у тебя на душе и что ты на самом деле думаешь [36]. Наряду с другими учёными (Н. Д. Арутюнова, И. Б. Шатуновский), она относит правду к специфически

русским понятиям [там же]. Деривационный повтор (**су**щая, **су**щность, **насу**щенный), усиливая воздействие метафоры, помогает ей реализовать манипулятивную функцию – подчёркивание одного и того же корня производит на читателя эффект внушения. Другую функцию – моделирующую – метафора выражает во взаимодействии с плеоназмом. *Единственно-сущая правда и правда сущности* семантически тождественны, ввиду того, что слова, входящие в указанные сочетания, пересекаются некоторыми гранями толкований. Сущий – подлинный, настоящий [338, с. 415]. Правда – то, что соответствует действительности, истина [338, с. 763]. Указанные интерпретации схожи тем, что явление, определяемое словом «сущий», не имеет аналогов, подобно «правде», которая бывает только одна. Данное положение подтверждается элементом композита *единственно-*. В типологии С. А. Губанова *единственно-сущая* относится к сложному эпитетному комплексу с дефисным написанием с компонентом-усилителем степени проявления признака[72].

4.8. Осмысление темы «Поэзия – проза»

В письме В. Н. Буниной М. И. Цветаева признавалась: «А мне нужно было – зарабатывать: и внешне оправдывать своё существование. И началась – проза. Очень мной любимая, я не жалею. Но всё-таки – несколько насильственная: обречённость на прозаическое слово» [354]. Подобные обстоятельства всегда имели место в литературно-издательской жизни не только в России и не только в XX веке.

Представляется интересным проследить динамику авторского мнения в отношении стихотворений и прозаических текстов, поскольку это позиция в первую очередь поэта.

Рационализм прозы некий подстрочник к иррационализму стихов. Лаборатория мозга, души и сердца, внезапно взрывающаяся – совсем не тем. Так Бертольд Шварц, ища золото, нашёл порох [дневник; 352, с. 318].

Обращаясь к имени средневекового монаха, которому случайно удалось первым в Европе открыть порох, автор проводит параллель с поэтом,

находящим в прозе неожиданное достойное средство самовыражения, что иллюстрирует пироморфная метафора (*взрывающийся*). В основе симилиативной метафоры находятся коннотативные признаки: взаимодействие *мозга, души и сердца* сравнивается с *лабораторией* по сходству субъективных ощущений – внутреннее устройство поэта в процессе работы подобно специально обустроенному помещению для исследований [338, с. 396], где химические элементы способны создать некую реакцию, и поэт, как и учёный, не всегда уверен, чем завершатся его опыты. Поэзия и проза соотносятся в сознании поэта как ценность (*золото*) и функциональность (*порох*).

Само слово «проза» воспринимается своеобразно – М. И. Цветаева отрицает наличие у этой лексемы переносного значения.

Рецензия А. В. Бахраха на стих В. Ф. Ходасевича «Брента, рыжая речонка!» завершалась словами: «И с тех пор люблю я, Брента, / Прозу в жизни и в стихах», практически дублируя последние строки указанного стихотворения (ср. «С той поры люблю я, Брента, / Прозу в жизни и в стихах»). Размышляя об этом отзыве, в черновике письма А. В. Бахраху М. И. Цветаева не раз использует риторические вопросы: «Какая проза?!», «Девушка выходит замуж за старика – проза?!», «...все герои Чехова – проза?!». Смысловой доминантой текста письма становится нижеследующая метафора, являющаяся звеном в интертекстуальном метафорическом континууме.

Проза, это то, что примелькалось. Мне ничто не примелькалось. <...> ...либо ненавижу, либо: не вижу, я никогда не поверю в «прозу», её нет, я её ни разу в жизни не встречала, ни кончика хвоста её. Когда подо всем, за всем, надо всем: боги, беды, духи, судьбы, крылья, хвосты – какая тут может быть «проза». Когда всё на вертящемся шаре?! Внутри которого – ОГОНЬ [352, с. 222].

Паронимическая аттракция «*ненавижу – не вижу*» рассматривалась выше (см. с. 169). Сказуемое в первом предложении актуализирует

переносное значение, заключённое в подлежащем. Примелькаться – стать слишком обычным, привычным [338, с. 786]. Проза – повседневность, будничная обстановка, то, что лишено красочности, яркости, живости [там же, с. 807]. Языковую метафору осложняет плеоназм (*её нет, я её ни разу в жизни не встречала, ни кончика хвоста её*), смысловое наполнение которого опровергается затем при помощи контекстуальных синонимов (*боги, беды, духи, судьбы, крылья, хвосты*). Подобный синтез двух видов выразительных средств с характером перечисления позволяет автору выдвинуть контраргумент чужой позиции. А. А. Тараненко отмечает, что метафора проявляется на всех ярусах языка, имеющих уровень семантики [246, с. 112]. В данном случае актуализация пространственных предлогов (*под, за, над*) осуществляется при помощи соединения с повторяющимся местоимением (*всем*). Обращает на себя внимание двойное использование существительного «хвост». В первом случае литота «ни кончика хвоста» вызывает ассоциацию с фразеологизмом «наступать на хвост», связанным с представлением о погоне и слежке [339, с. 399]. Во втором употреблении «хвост» как слово, лишённое особой образности, примыкает к диаметральному – «боги», «духи», «судьбы». В данном контексте подобное соединение служит выражением значения разнообразия жизни во всех её проявлениях. Авторское мнение усиливает перифраз, соединяющийся с парцелляцией (*Когда всё на вертящемся шаре?! Внутри которого – ОГОНЬ*). В этой конвергенции образ нашей планеты соединяется с символическим значением составляющих перифраза, что порождает разветвлённую метафору. Так, ядро Земли соотносится с символическим значением слова «огонь» – живая, подвижная стихия, божественная энергия, страсть, возрождение, творчество [245, с. 49]. *Вертящийся шар* также указывает на Землю, обращаясь не только к элементарным фоновым знаниям читателя, но и к прецедентному высказыванию Галилео Галилея «А всё-таки она вертится!» [301, с. 10].

Нет, надо писать стихи. Нельзя дать ни жизни, ни эмиграции, ни Вишнякам, ни «бриджам», ни всем и так далее – этого торжества: заставить поэта обійтись без стихов, сделать из поэта – прозаика, а из прозаика – покойника [354, с. 466].

Метафора открывает письмо В. Ф. Ходасевичу в мае 1934 г. Контекстуальные синонимы в форме датива с семантикой отрицания являют собой антиклимакс. В синекдохе, осложняющей метафору, множественное число употреблено вместо единственного (*ни Вишнякам, ни «бриджам»*). Некая доля тени презрения, сопутствующая фамилии А. Г. Вишняка, может быть связана с тем, что на смену дружеским отношениям М. И. Цветаевой с основателем издательства «Геликон» в Москве и Берлине пришла неприязнь. Л. А. Мнухин, составитель и автор комментариев к полному изданию сочинений М. И. Цветаевой (1995), предполагает, что «бриджи» в указанном контексте могут обозначать пижонство и дилетантизм [354, с. 468]. Завершающим элементом первого антиклимакса является грамматический окказионализм, созданный путём субстантивации устойчивого сочетания «и так далее» (*и так далее*), подкоторым подразумевается некий класс людей, способных в определённых жизненных ситуациях пожертвовать личными убеждениями, их М. И. Цветаева всегда осуждала. Помещая стилистическую фигуру антиклимакса между сказуемым (*дать*) и зависимым от него дополнением (*этого торжества*), автор создаёт конструкцию, в которой второй антиклимакс раскрывает значение дополнения. Нисходящая градация соединяется с метафорой *сделать из поэта – прозаика, а из прозаика – покойника*. В ней выражена позиция автора, согласно которой обращение к прозе либо стихам должно быть продиктовано только субъективными ощущениями творческого человека, а не факторами извне.

И ещё: нет стихов без чар. (Не очарованы, а чарованы) [354].

По всей видимости, прилагательное «очарован» не нравилось автору из-за стереотипности и частой повторяемости в лирических текстах других поэтов. В очерке «Наталья Гончарова» М. И. Цветаева создаёт

индивидуально-авторское слово: *«Тяга Пушкина к Гончаровой, которую он сам, может быть, почёл бы за навязчивое сладострастие и достоверно («огончарован») считал за чары, - тяга гения – переполненности – к пустому месту»* [353, с. 696]. Определить способ образования данного слова можно, уточнив, какая лексема легла в его основу, а какая была вспомогательной. Окказионализм может быть образован путём сегментного тмезиса – внутрь слова «очарован» вставлен неморфемный элемент *–гон–*, что позволяет рассмотреть фамилию женщины, оказывающей чарующее влияние (*огончарован*). С другой стороны, это страдательное причастие, выражающее итоговое состояние, могло быть образовано другим окказиональным способом – от имени существительного (имени собственного – «Гончарова»), что, по словам Е. Ю. Муратовой, нехарактерно для русского языка, но иногда встречается в идиолекте М. И. Цветаевой. В независимости от того, каким из указанных способов пользовался поэт, и существенно ли это было для него в целом, значение нового слова не меняется: *огончарован* – «попавший под влияние чар Гончаровой».

Метафора «чарованы» составляет пару узуальному слову «очарованы». Предпочтение отдаётся в связи с тем, что в причастии «чарованы» виднее связь со словом «чара». В разных текстах она предстаёт в качестве стихии: *«Поймите правильно: чары беру не как прикрасу, а как основу, как одну из первозданных сил, силу природы. Нет чар – нет стихов, есть рифмованные строки»* [352, с. 557], *«Пушкин на нас Пугачева... навёл, как наводят сон, горячку, чару...»* [353, с. 1152].

4.9. Функционирование интертекстуальных метафор.

4.9.1. Метафоры, функционирующие в рамках интертекстуальных связей с предтекстами М. И. Цветаевой

В соответствии с подходом учёных, разрабатывающих теорию интертекстуальности (Н. А. Кузьмина, И. В. Толочин, Н. А. Фатеева, В.Е. Чернявская), в любом тексте ощутимо влияние на него других призывов, созданных ранее, так называемых предтекстов.

Один из наиболее ярких метафорических примеров данной сферы неоднократно анализировался многими учёными (см. Приложение I, пример 30).

В момент писания мне всё ясно, будет ли мне всё так же ясно в момент чтения? (Правда поэтов – тропа, зарастающая по следам. 1932) [дневник; 352, с. 125].

Автор отсылает читателя к собственной статье «Искусство при свете совести»: *«Правда поэта – тропа, зарастающая по следам. Бесследная бы и для него, если бы он мог идти позади себя»* [353, с. 847].

И статья, и запись в тетради с тождественными метафорами датируются 1932 годом. В третий раз данная метафора возникает в письме С. А. Андронниковой-Гальперн. Очевидно, что неоднократное обращение в разных текстах к одному и тому же образу связано с устойчивостью в сознании автора определённых ассоциаций. В данном случае очевидна преемственность со строками А. С. Пушкина: «Я памятник себе воздвиг нерукотворный, / К нему не зарастёт народная тропа». Образ тропы у двух поэтов рассматривается с разных точек зрения: как путь самого поэта и путь читателей к поэту.

Правда поэта – тропа, зарастающая по следам. В пространственной метафоре образ тропы как вида дороги выбран, очевидно, потому, что по ней, ввиду узости, может пройти лишь один человек [338, с. 1075]. Оказионализм *чтение* образован суффиксацией по аналогии с узуальным словом *писание*, которому противопоставлен в данном контексте. Значение процессуальности здесь очень важно, так как подчёркивается весомость ментальных операций, сопутствующих действию в конкретном временном отрезке – в ходе работы над произведением. Данная метафора находится на пересечении нескольких тематических фрагментов континуума. Она отсылает нас к образу стихотворения как зеркального осколка души (см. с. 142), ведь зеркало не лжёт – *правда поэтов*. В то же время продолжает тему «поэт – ведомый» (*бесследная бы и для него*).

Автор ощущает себя ведомым не только во время работы над своими текстами, но и читая произведения других поэтов: *«Стихи – следы, по которым я иду в Вашу душу. Но Ваша душа удаляется и я, раздосадованная, опережаю, делаю прыжок, вслепую, на авось, и потом, обмирая, жду: туда ли свернёте?»* [354, с. 132]. Общим образом с предыдущей метафорой являются следы, но континуум раздваивается – ощущение подконтрольности и неизвестности передаётся посредством ассоциаций с исчезающей дорогой, с одной стороны, и распутием – с другой.

Ещё говорила (а кровь как демон / Билась и злилась в простенках тел) / Гора говорила. Мы были немые. / Где ж, чтобы раненый на смерть – пел?

(NB! А все поэты?! 1933 г.) [сводные тетради; 352, с. 276].

Указанная строфа не вошла в текст оригинала, вместо неё в «Поэме горы» слова: *«Ещё говорила, что это – демон / Крутит, что замысла нет в игре. Гора говорила. Мы были немые. / Предоставляли судить горе* [353, с. 477]. Переписывая старые черновые записи 1924 года в отдельную тетрадь, автор в 1933 году делает уточнение. Таким образом, метафорический континуум являет собой синтез поэтической строки (*Где ж, чтобы раненый на смерть – пел?*) и вставной конструкции (*А все поэты?!*), выраженных риторическими вопросами. С функциональной точки зрения данный пример малопримечателен, поскольку прагматическая задача заключается только в намерении автора запомнить мысль и вернуться к ней позже, в связи с чем М. И. Цветаева оставила отметку NB. С исследовательской же точки зрения, он важен, поскольку служит подтверждением тому, что метафора является средством мыслительной деятельности. Выявление метафоры в тексте, не предназначенном для других читателей, кроме самого автора, исключает установку на её коммуникативно-экспрессивный эффект, что можно было бы допустить, находишь она в художественном тексте. Цельный образ обнаруживается в ряду метафор, связанных с Орфеем, следовательно, поэтом как таковым.

«Красною кистью / Рябина зажглась. / Падали листья / Я родилась. / Спорили сотни / Колоколов. / День был субботний: / Иоанн Богослов. / Мне и поныне / Хочется грызть / Жаркой рябины / Горькую кисть. (Москва, 1916 г.)».

Вот одни из моих самых любимых, самых моих стихов. Кстати, ведь могла: славили, могла: вторили, – нет, – спорили! Оспаривали мою душу, которую получили все и никто. (Все боги и ни одна церковь!) [письмо Ю.П. Иваску; 354, с. 387].

Указанная метафора является примером иннективного метатекста (А. Вежбицкая, В. М. Шаймиев), поскольку отрывку из стихотворения, включенного в другой текст, даётся комментарий [82, с. 131]. Особое значение, которое имело для автора упомянутое стихотворение, подчёркивает морфологический окказионализм *самых моих*, образованный по принципу превосходной степени сравнения имён прилагательных, в то время как местоимения степени сравнения не имеют. Значение данного фрагмента континуума символично, поскольку именно метафора как языковая единица позволяет автору в полной мере охарактеризовать принцип своей мыслительной деятельности. Переключиваясь из стихотворения в текст письма (между которыми разница 18 лет – письмо Ю. П. Иваску было написано в мае 1934 года), метафора не просто дублируется, но находит дальнейшее преобразование. Актуализируя значение каждого из слов, паронимическая аттракция *славили – вторили – спорили* помогает раскрыть замысел поэта. Самостоятельный образ в стихотворении передаёт образ православного праздника. В нём метафора в виде предикативного центра предложения (*спорили сотни колоколов*) передаёт образ торжественного звука, связанного с особой датой (*День был субботний: / Иоанн Богослов*). Благодаря континуальному развитию от стихотворения к прозаическому тексту (*спорили* → *оспаривали душу*) становится очевидным, что отсылка к церковной дате второстепенна. *Оспаривали мою душу, которую получили все и никто. (Все боги и ни одна церковь!)*. Посредством метафоры,

соединяющейся с антитезой (*все – никто*) реализуется одна из принципиальных позиций М. И. Цветаевой, разграничивающей веру и религию.

Таким образом, в контексте использования поэтом автоцитат большое значение имеет роль бессознательного. Важные убеждения, закрепляющиеся в виде иносказательного оборота (один из векторов мнемонической функции метафоры), способствуют проникновению подобных образно-смысловых концентраций в разные тексты, разделённые временем и особенностями создания. Кроме того, обращает на себя внимание необходимость учёта авторских ремарок, поскольку они вызывают научный интерес в не меньшей мере, чем отредактированный текст.

4.9.2. Метафоры, функционирующие в рамках интертекстуальных связей с произведениями других авторов

Отдельную разновидность континуума образуют метафоры, возникающие в рамках конструкции «текст в тексте», под которой Ю. М. Лотман понимал специфическое риторическое построение, в котором переключение из одной системы семиотического осознания текста в другую на каком-то внутреннем структурном рубеже составляет основу генерирования смысла: «В структурном смысловом поле текста вводимый в него внешний текст трансформируется, образуя новое сообщение» [156, с. 67]. Основными средствами создания подобных конструкций Н. А. Фатеева называла цитаты и аллюзии. М. И. Цветаева создаёт метафоры, основанные на фрагментах текстов У. Шекспира, И. С. Тургенева, А. А. Ахматовой, А. А. Блока, Н. С. Гумилёва, Б. Л. Пастернака. Рассмотрим примеры метафор, основанных на цитации с атрибуцией.

Когда Гамлетово быть или не быть произносят в насмешку, я чувствую задохновение презрения [дневник; 352, с. 274].

Основное количество рассмотренных выше метафор демонстрирует принципиальную авторскую позицию в отношении к словам как драгоценностям, святыням. Анализируемая в данном случае метафора актуализирует отношение автора не к своим, а чужим поэтическим строкам, обращаясь к прецедентному имени (Гамлет) и прецедентному высказыванию («Быть или не быть, вот в чём вопрос»). Обстоятельство образа и способа действия *в насмешку* провоцирует возникновение синестетической генитивной метафоры. М. В. Ляпон, отмечая неоднократное использование М. И. Цветаевой лексемы *задохновение* (ср. «задохновение восторга»), указывает, что окказионализм образован от глаголов «задохнуться» и «задышаться» [159, с. 29]. Переносное значение «задышаться» – находиться в состоянии крайнего удручения [там же]. Девербатив, противостоящий «вдохновению» (не выраженным здесь эксплицитно, но ассоциативно ощущаемым), оживляет префикс «за-» в значении доведения объекта до нежелательного состояния. Презрение – такое отношение к кому-чему-нибудь, которое вызывается признанием кого-чего-нибудь недостойным, не заслуживающим уважения, подлым, морально-низким, ничтожным [333, с. 772]. Метафора передаёт отрицательную эмоцию настолько сильную, что она соотносится не только с душевным, но и физическим дискомфортом.

...во мне, как Вы уже могли заметить, живёт тот самый пастернаковский – Всесильный бог деталей [354, с. 595].

Метафора встречается в письме А. С. Штейгеру (1936 г.), предвосхищая подробный рассказ о поездке в Женеву, таким образом, заимствованный образ (бог деталей) частично буквализируется. М. И. Цветаева вновь воспроизводит строку стихотворения, указывая на этот раз автора. В первоисточнике: «Ты спросишь, кто велит? / – Всесильный бог деталей, / Всесильный бог любви, / Ягайлов и Ядвиг» [348, с. 104]. Метафора-контейнер (*во мне живёт Всесильный бог деталей*) выполняет информативную функцию.

Это уже не жизнь – только рукописи. Рукописи, черновики, выписки из записных книжек с 1926г., корректура оттисков, вся ежедневная работа за 16 лет, – всё это меня перерастает, «как будто тихие волны сомкнулись над её головой» (знаменитое место у Тургенева в Дворянском Гнезде: Лиза), не тихие волны, а волны – Тихого! Всё это – судорожно, в явном сознании, что не успею: Руки роняют тетрадь, / Щупают тонкую шею... / Время крадётсЯ как тать – / Я дописать не успею. (Андрей Шенье. Стихи 1918 г., а как сбылось – в 1938 г.) [354, с. 524].

Цитата, порождающая метафору, приведена нетождественно оригиналу. Упомянутая фраза встречается в романе И.С. Тургенева «Рудин», относясь к героине Наталье, и выглядит так: «...ей казалось, что какие-то тёмные волны без плеска сомкнулись над её головой». Причина подобной ошибки («тихие» вместо «тёмные») кроется в самом отрывке из письма к А. Э. Берг – поглощённая работой М. И. Цветаева перепутала некоторые обстоятельства, связанные с исходным текстом. Ошибка в датах (между 1926 и 1938 годом не 16 лет, а 12) косвенно подтверждает, что письмо писалось в состоянии усталости либо спешки, когда контроль над фактами мог быть ослаблен. Замена *тёмных* волн *тихими* продиктована совпадением ассоциаций, поскольку оба адъектива ведут к одному образу – глубине. Тёмные волны указывают на то, что чем больше глубина, тем меньше солнечного света, кроме того, на большой глубине самое слабое течение (тихие волны). Прилагательное *тихие* позволило построить метафору путём хиазма: *не тихие волны, а волны – Тихого!* Таким образом, качественный аспект переходит в количественный (Тихий как самый большой океан на планете соотносится с огромным количеством работы). Изобразительную функцию метафоры усиливает лексико-позиционный повтор (*рукописи*) и плеоназм (нагромождение перечисляемых источников текстов помогает представить масштаб задач, стоящих перед говорящим). Следует отметить, что автор в конце отрывка обращается к автоцитате из стихотворения, посвящённого другому поэту. Обращение к собственному предтексту,

написаному за 20 лет до анализируемого, неслучайно. О таких совпадениях М. И. Цветаева писала: «Повторение не мысли, а явления, однородную мысль вызывающего» [352, с. 52]. Так, на смерть А. Блока и, позже, Р. М. Рильке поэт отреагировал одинаково: «Удивительно не то, что он умер, а то, что он жил». Возглас, сопутствующий автоцитате (*а как сбылось!*) выполняет роль континуальной связки с другими метафорами (см. с. 145).

Поймите меня в моей одинокой позиции (одни меня считают «большевичкой», другие «монархисткой», третьи – и тем и другим, и все – мимо) – мир идёт вперёд и должен идти: я же не хочу, не НРАВИТСЯ, я вправе не быть своим собственным современником, ибо, если Гумилёв:

— Я вежлив с жизнью современною... то я с ней невежлива, не пускаю её дальше порога, просто с лестницы спускаю [письмо В. Н. Буниной; 354, с. 243].

В основу метафоры положен такой вид интертекстуальности, как диалог с чужой смысловой позицией. Данный диалог, взяв начало в смысловом поле, затрагивает профессиональное пространство двух поэтов – сферу текста. Возникая на базе метафоры другого автора (*если Гумилёв вежлив с жизнью современною*), анализируемая метафора (*то я с ней невежлива*) является эталонным примером интертекстуальной континуальной связи, где образная последовательность подкрепляется синтаксической – придаточная часть сложноподчинённого предложения оформлена посредством союзов «если...то», что указывает на сопоставление мнений. Отрывок из стихотворения Н. С. Гумилёва, упоминаемый М. И. Цветаевой, на первый взгляд демонстрирует сходство позиций двух авторов: «Я вежлив с жизнью современною, / Но между нами есть преграда, / Всё, что смешит её, надменную, / Моя единая отрада». Думается, что причина отторжения данной точки зрения кроется в оформлении текста. Стихотворение Н. С. Гумилёва состоит из 6 строф, что само по себе могло восприниматься М. И. Цветаевой как чрезмерное внимание к феномену, который того не

заслуживает. В связи с этим она обрывает цитату, словно не давая высказаться иной точке зрения, ограничиваясь одним предложением: «...я с ней невежлива, не пускаю её дальше порога, просто с лестницы спускаю». Антропоморфная метафора представляет образ времени в виде человека, выполняющего конкретную социальную роль – нежелательного гостя, на что указывают экспрессивные фразеологизмы «не пускать дальше порога» [333, с. 546] и «спускать с лестницы» [там же, с. 649]. Поэт мыслится хозяином отдельного мира, для которого малы пределы общего века и который необходимо защищать, как свой дом. Кроме того, ассоциация с «гостем» в представленном фрагменте оживляет все значения данного слова, в частности, переносное (гость – о ком-чём-нибудь, появляющемся, возникающем где-нибудь на какое-нибудь время [338, с. 154]). Гость – кратковременная функция, поскольку он приходит и уходит. Вызывая при помощи ассоциаций данный образ, поэт противопоставляет нерушимые ценности временным.

Части сложного предложения, предшествующие метафоре, содержат выразительные средства, нагнетающие неприятие поэтом времени, в котором ему довелось жить. Графон как указание на интонацию (*не НРАВИТСЯ*), лексические антонимы (*большевичка – монархистка, одни – другие*), контекстуальные антонимы (*мир – я*), тире, акцентирующее внимание на значении обстоятельства (*и все – мимо*), – всё это готовит читателя к смысловой доминанте отрывка текста, помогая разветвлённой метафоре реализовать прагматическую функцию. В особенности это касается плеоназма, с одной стороны, фиксирующего внимание на парадоксе (*я вправе не быть своим собственным современником*), с другой – обнаруживающего континуальную связь с метафорами, раскрывающими проблему «поэт – человек», поскольку личное местоимение «я» как проекция образа поэта сопоставляется с иной ипостасью – образом человека как такового (*своим собственным современником*).

Иногда интертекстуальная связь может лишь подразумеваться: «Скифская страсть к бессмертью. (Моё – «отыграюсь»!)» [352, с. 153].

Предполагаются преемственные отношения между данной метафорой (взятой из записной книжки 1922г.) и последним стихотворением А. А. Блока «Скифы» (было написано в 1918г., издано в 1921): «Для вас века – для нас единый час». Общеизвестным является тот факт, что скифы верили в бессмертие. Соответствующую идею М. И. Цветаева проецирует на себя, поэта, а, возможно, и на самого А. А. Блока, чей уход из жизни переживала как большую утрату. Языковая метафора «отыграться» – ловко выйти из затруднительного положения [338, с. 650], поставленная в форму будущего времени (*отыграюсь*) актуализирует значение веры в перерождение, во второй шанс.

«Поэт в любви». Нет, ты будь поэтом в помойке, да [дневник; 352, с. 240].

Представленная метафора вызывает ассоциации со строками А. А. Ахматовой в стихотворении «Мне ни к чему одические рати»: «Когда б вы знали, из какого сора / Растут стихи, не ведая стыда» [345, с. 277]. Назвать эти отношения интертекстуальными мы не можем, поскольку тезис М. И. Цветаевой был записан в тетради в 1923 году, а опубликован лишь в 1995 г., тогда как стихотворение А. А. Ахматовой датируется 1940 г. Таким образом, в данном случае исключается возможность стремления одного автора посредством метафоры отправить читателя к тексту другого, что позволяет нам отнести данное совпадение к ментальным изоглоссам. В указанной ситуации это сходство ассоциаций двух авторов, связанных с творческим процессом. Также анализируемое совпадение можно рассмотреть в контексте эпохи (поэты были современниками), равно как в этническом контексте (поэты родом из России).

Слова *поэт в любви* взяты автором в кавычки, по всей видимости, как речевое клише, которое некоторым людям свойственно употреблять,

определяя первопричину творчества. Кавычки добавляют высказыванию ироничности, оценивая упомянутое мнение (что любовь является вдохновением и стимулом к творчеству) как примитивное и поверхностное. М.И. Цветаева не раз указывала на своё отторжение образа взаимной любви, более того, не признавала данное явление продуктивным (*Но дело даже не в боли, а в несвойственности для меня взаимной любви, к<отор>ую я всегда чувствовала тупиком: точно двое друг в друга упёрлись – и всё стоит* [352, с. 462]).

Слово «помойка» выступает контекстуальным антонимом слову «любовь». Попытка классифицировать вид данных метафор открывает глубинный смысл, заложенный поэтом, поскольку одновременно отсылает нас к разным тематическим виткам метафорического континуума. В зависимости от того, какую лексему считать доминирующей, определяем тип метафоры. Так, «любовь» заставляет воспринимать в данном контексте «помойку» неким чувством, переводя прямое значение существительного в переносное, где «место для мусора» понимается как характеристика душевного состояния. В таком случае перед нами ситуативная метафора. Если же, наоборот, «любовь» входит в сферу влияния слова «помойка», она мыслится неким пространством (ср. у М. И. Цветаевой часто «любовь – страна»), что позволяет отнести метафору к локально-пространственным. Не исключено, что автор хотел сделать возможными оба прочтения, с учётом использования достаточно смелого образа, резко контрастирующего с общепринятым восприятием поэзии как чего-то неземного и торжественного. В этой связи, следует отдать должное обоим поэтам (М. И. Цветаевой и А. А. Ахматовой), поскольку они были женщинами, и, тем не менее, не побоялись посредством отнюдь не поэтичного образа не унизить, а, напротив, возвысить своё предназначение. В связи с этим синтаксическая оформленность предложения указывает на то, что автор пытается отстраниться от чуждого ему понимания (ср. «Поэт в любви – нет»), помещая

в одной конструкции отрицание мнения и альтернативу ему: *Нет, ты будь поэтом в помойке, да.*

Таким образом, диалог двух авторских позиций, реализующийся в сфере метафор, позволяет говорить об интертекстуальном как разновидности межтекстуального метафорического континуума.

Выводы к главе 4

Исследование специфики функционирования метафор вследствие перехода из одного текста в другой (в том числе текстов других авторов) позволяет определить различие между монотекстуальным и межтекстуальным метафорическим континуумом. Оно заключается главным образом в выявлении связи: если в монотекстуальном континууме метафоры связываются благодаря последовательному развитию образов и трансформации фразеологизмов, то для межтекстуального важна тематическая основа.

Возможность игнорировать границы текстов позволила выделить 9 тематических рядов метафор, принимающих участие в создании концепта «поэт»: «место поэта в мире», «поэт – ведомый высшей силой», «стихи», «слово», «чувства», «поэт и человек», «поэт и этническая принадлежность», «поэт и время», «поэзия – проза».

В прозе исследуемого автора метафорический континуум передаёт картину существования поэзии как мира, где привычные реалии функционируют по своим законам. Этим обусловлена градация функций, проявленных метафорами: изобразительная – 35 примеров, моделирующая – 33, объяснительная – 21, прагматическая и инструментальная – по 6, манипулятивная – 3, образная – 2, функция табуирования – 1. Таким образом, в метафоре активизируется свойство изображения действительности.

Разветвлённые метафоры осложнены рядом выразительных средств, в том числе редко используемых М. И. Цветаевой: алогизмом, амфиболией, анафорой, антиклимаксом, антипофорой, антитезой, геминацией, графоном,

автора с другими идеями, что объясняет многократное возвращение к подобным мыслям, запечатлённое в разных текстах посредством континуальной взаимокорреляции системы метафор.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Исследование образа поэта в метафорическом континууме прозы М. И. Цветаевой позволяет сделать следующие выводы.

Приоритетное место в современной лингвистике занимает когнитивное направление изучения метафоры, дающее возможность глубже постигнуть содержание ассоциативного мышления. Индивидуально-авторская метафора понимается нами как нестандартное перенесение значения слова из одного семантического поля в другое на основе имплицитной связи понятий. Наиболее продуктивным является изучение нестандартных текстов уникальных языковых личностей, деятельность и стиль мышления которых способны раскрыть широту возможностей речевой деятельности, связанной с авторской ментальностью. Подтверждением тому являются примеры континуально связанных и метафорически выраженных смысловых доминант, представленных в лирической прозе М. И. Цветаевой.

Метафорический континуум – это процесс возникновения и развития метафор, особенность которого заключается в непрерывной и детерминированной метафорической корреляции. Основу классификации метафорического континуума прозаического наследия М. И. Цветаевой составляют три типа.

Первый тип – монотекстуальный горизонтальный метафорический континуум – это функционирование метафор в пределах одного текста, состоящее в последовательном линейном соединении метафор между собой. Особенностью связей между метафорами в горизонтальном континууме является то, что отдельные метафоры, будучи целостным образованием, заключают в себе новую информацию и один из элементов предшествующих метафор.

Второй тип – монотекстуальный вертикальный метафорический континуум – это функционирование метафор в пределах одного текста, где совокупность метафор представляет собой систему форм, внутри которой

превалируют отношения сопоставления либо противопоставления между двумя отдельно взятыми метафорами. Так, в статье «Эпос и лирика современной России» общие черты поэтов Б. Л. Пастернака и В. В. Маяковского представлены метафорами с общей сферой-источником, в то время как характеристика отличительных черт происходит в одинаковых синтаксических конструкциях.

Данный подход не исключает возможности свободного перемещения метафор в пространстве литературного творчества одного и нескольких авторов. Таким образом, третьим типом функционирования метафорической системы является межтекстуальный метафорический континуум, подразумевающий проявлений одних и тех же метафор в разных текстах.

Центральное место в мировоззрении М. И. Цветаевой занимает образ поэта, раскрывающийся благодаря темам творческого процесса, сущности стихов и характеристик поэтов как класса и отдельных его представителей.

Образ поэта как такового раскрывается в нетривиальных метафорических моделях, таких как «поэт → Бог», «поэт → монарх», «поэт → ребёнок», «поэт → дерево», «поэт → вулкан», «поэт → оружие», «поэт → небесное тело», «поэт → химическое вещество».

Образец идеального поэта с точки зрения М. И. Цветаевой рассматривается в очерке «Мой Пушкин» посредством соединения нескольких аспектов: метафорического изображения поэта как труженика, как уязвимой личности, а также памятника.

Будучи произведением позднего периода творчества, «Мой Пушкин» построен на тематических переключках между метафорами, выражающими определённые обстоятельства и реалии, а также их влияние на автора в разное время (детство и зрелость), в разных подходах к действительности (реальное – ирреальное), в разных пространствах (жизнь как таковая и жизнь персонажей художественных произведений).

Отношение М. И. Цветаевой к Б. Л. Пастернаку и В. В. Маяковскому реализовано в вертикальном метафорическом континууме, что

позволило автору выстроить повествование путём сопоставления метафор, подчёркивающих общие и отличительные черты поэтов.

Фрагмент метафорического континуума, репрезентирующего осмысление М. И. Цветаевой отличительных черт других поэтов (Р. М. Рильке, А. А. Блок), основан на обращении к архетипам.

Благодаря семантико-когнитивному подходу в изучении метафор стало возможным выявить ментально-вербальные особенности мировоззрения М. И. Цветаевой. Закономерности в отношении авторских размышлений о поэтах проявляются в разнообразных связях между метафорами, поскольку характер убеждений языковой личности напрямую зависит от средств их речевой экспликации. Таким образом, каждому из фрагментов континуума свойственна аккумуляция тех или иных сфер-источников метафорической модели, а также выполняемых метафорами функций.

Анализ метафор позволяет сделать вывод о том, что отношение к одному и тому же факту может выражаться при помощи грамматической формы числа субстантивных и местоименных метафор. В обращении к архетипам проявляются тенденции поэзии М. И. Цветаевой: образ поэта соотносится с Орфеем как героем, не принятым жестокой действительностью, а душевный покой обрести так же трудно, как дорогу в сказочное тридевятое царство. Особенностью фрагмента метафорического континуума, раскрывающего проблему места поэта в обществе, является континуальный взаимопереход метафор в моделирующей функции, осложнённых парадоксом и оксюмороном, которые подчёркивают антонимические отношения между поэтом и миром. В то же время превосходство поэта над другими людьми соседствует с темой его подчинения силе поэзии, что проявляется на протяжении всего метафорического континуума.

Раскрывая тему зависимости поэта от высших сил, автор использует антропоморфные агентивные метафоры, континуально трансформирующиеся в тему одержимости. Хиазм, осложняющий несколько метафор подряд,

обращает внимание на разницу между концепцией М. И. Цветаевой, полагающей, что поэт только средство в руках провидения, и привычным пониманием творческого процесса.

Ответственность поэта за стихи актуализирована в деловой переписке с издателями посредством метафор в функции манипуляции. Сферами-источниками для метафор, характеризующих виды искусства, выступает «человек», работу поэта – «природа».

Отношение к стихам неоднозначно. В соответствии с семантической классификацией метафор они антропоморфны (*пишет*), в то же время функция табуирования и экспликация эмоции страха по отношению к ним позиционирует стихи как явление, имеющее отношение одновременно к божественному началу (метафорическая модель «стихи – высшая сила») и демоническому («стихи – демоны»). Подобный контрастный переход в рамках метафорического континуума как части идиостиля одного поэта объясняется индивидуальными ассоциациями М. И. Цветаевой. В образе демона актуализируется значение нечеловеческой силы, а базовой эмоцией по отношению к нему является скорее мистический трепет, чем первобытный страх. В то же время божество ассоциируется с тем, кто определяет человеческое предназначение, что закономерно влечёт за собой ряд метафор, повсеместно определяющих поэтическое творчество как работу, с соответствующими ассоциациями – преданностью, сменяющейся мечтами об отдыхе.

Спектр отношений к слову, заключённый в соответствующем витке метафорического континуума, колеблется от пренебрежительной оценки, вызванной индивидуальными ассоциациями с материальным, до отношения к слову как высшей ценности.

Склонность М. И. Цветаевой к окказиональному словообразованию развивается в прозе на уровне, отличном от поэтического, которому свойственна свобода от ограничивающих факторов – рифмы и ритма.

Влияние на автора французского и немецкого языков сказалось в лексической (в частности, этимологической) и графической сферах.

Коммуникативно-прагматическая цепь «автор – текст – читатель» предопределяет наличие прагматической функции (часто в соединении с ещё какой-либо функцией) практически в каждой метафоре. Смежность метафор в одной образной цепи приводит к подобию между выполняемыми заданиями. Так, в окружении метафор в моделирующей функции находятся метафоры в функции изображения, объяснения, реже – в инструментальной функции.

Творческое языковое сознание М.И. Цветаевой использует различные образы предметного и абстрактного мира. Определение тематической категории метафор иногда затрудняется в связи с плюралистическим характером высказывания. Поэтическое начало М. И. Цветаевой обуславливает наличие большого количества выразительных средств, способствующих возникновению разветвлённых метафор (количество данного структурного типа превалирует в материале исследования).

Континуальная связь проявляется в направлении а) соединения тождественных позиций (в письмах метафорически актуализируется двойная сущность творческих личностей – поэта и человека), б) попеременной смены смысловых позиций (превосходство поэта над другими людьми соседствует с темой его подчинения силе поэзии; чувство опеки над стихами повсеместно пересекается со страхом перед ними как магическими явлениями; ощущение этнической принадлежности то слишком сильно проявляется, то не ощущается совсем), в) континуального возникновения художественных метафор на базе языковых.

Будучи отражением ментального континуума, метафорический континуум характеризуется способностью к повторениям, в частности, в разных текстах. Возвращение к одним и тем же рассуждениям в независимости от каких-либо экстралингвистических факторов сопровождается использованием тех же метафор. Таким образом, итерация

становится одной из форм функционирования метафорического континуума. Второй формой проявления идентичных метафор в разных текстах является феномен ментальных изоглосс. Его особенностью является совпадение, не основанное на личном знакомстве, мыслей и их речевой экспликации в произведениях нескольких авторов. Третья форма функционирования межтекстуального метафорического континуума – интертекстуальные метафоры, возникающие путём использования метафор из других хорошо узнаваемых текстов.

Специфика оязыковлени личных убеждений в отношении образа поэта носит двуплановый характер. С одной стороны, М. И. Цветаевой свойственна верность принципам и стремление к объективности. В этом смысле легко объяснимо обращение к метафоре, поскольку связь с бессознательным делает её трудноуправляемым компонентом языка и, как результат, индикатором искренности говорящего. С другой стороны, образы конкретных авторов неотделимы от личных отношений к ним. Так, к А. С. Пушкину М. И. Цветаева испытывала чувство глубокой преданности, к В. В. Маяковскому – уважение, с Б. Л. Пастернаком её связывала дружба. Таким образом, метафорический континуум как средство экспликации осмысления значимости указанных авторов выступает в значительной мере средством характеристики ещё одного поэта – самой М. И. Цветаевой.

Разрешение проблемы метафорического континуума лежит также за рамками предложенного исследования. Представляется интересным комплексное изучение особенностей взаимодействия метафорического континуума в прозе и поэзии не только М. И. Цветаевой, но и других авторов, творивших в обеих сферах.

Приложение I

1.<...>... я не хочу разрываться, не допускаю, чтобы два человека одной породы – лирической (единственной, которую я чту и к которой имею честь, счастье и несчастье принадлежать – со всеми потрохами) – могли бы думать – нет, чувствовать по-разному применительно к одному и тому же, к явно одной и той же идее. Весь мир – Вы должны это знать, и Вы наверняка знаете, – разделён на два лагеря: поэты и все остальные, неважно, кто эти все: буржуа, коммерсанты, учёные, люди действия или даже писатели [из письма октаву Обри, 1935 г., 354, с. 553].

2. О Пастернаке: «Это – шахтёр, в походе за золотом, а не рантье, нам это золото на своих литературных приёмах, в виде устриц, орхидей и чего ещё? – расточающий. Б.П. нам даёт, нет, Б.П. нас приводит на прииски. – Добывай» [352, с. 308].

3. Б.П. свершается только в читателе. Он не данное, а даваемое. Не сотворённое, а творимое: рождаемое. Весь он – самый акт дачи. И в силу именно этой необходимости в сотворчестве, этой полной своей зависимости от другого, он так единственен, уединён и одинок [352, с. 307].

4. «Певец в стане русских воинов» – вот Пастернак в российской современности. Боец в стане мировых певцов – вот Маяковский в поэтической современности. Продолжая использование реминисценций, М. И. Цветаева создаёт метафору на основе названия стихотворения В. А. Жуковского «Певец в стане русских воинов» (1812).

5. Макс был именно земнородным, и все притяжение его к небу было именно притяжением к небу – небесного тела (подчёркнуто М. Ц.). В Максе жила четвертая, всеми забываемая стихия – земли. Стихия континента: сушь. В Максе жила масса, можно сказать, что это единоличное явление было именно явлением земной массы, гущи, толици. О нем, как о горах, можно было сказать: массив. Даже физическая его масса была массивом, чем-то непрорубным и неразрывным. Есть аэролиты небесные. Макс был –

земной монолит. Макс был именно обратным мозаике, то есть монолитом. Не составленным, а сорожденным. Это одно было создано из всего. По-настоящему сказать о Максе мог бы только геолог [353, с. 819].

6. Если каждого человека можно дать пластически, Макс – шар, совершенное видение шара: шар универсума, шар вечности, шар полдня, шар планеты, шар мяча, которым он отпрыгивал от земли (походка) и от собственника, чтобы снова даваться ему в руки, шар шара живота, и молния, в минуты гнева, вылетающая из его белых глаз, была, сама видела, шаровая [353, с. 818].

7. Рассуждая о том, что одержимость поэта нельзя определить внешне: «Бог шельму метит, почему Бог этой шельмы не метит?» [352, с. 852].

8. В этой молодой школьной девушке, которая хромала, жил нескромный, нешкольный, жестокий дар, который не только не хромотал, а, как Пегас, земли не знал. Жил внутри, один, сжирая и сжигая. Максимилиан Волошин этому дару дал землю, то есть поприще, этой безымянной – имя, этой обездоленной – судьбу [353, с. 806].

9. Слышу не слова, а какой-то беззвучный напев внутри головы, какую-то слуховую линию – от намека до приказа – это целый отдельный мир... [352, с. 850].

10. ... у поэта может быть только одна молитва: о непонимании неприемлемого: не пойму, да не обольщусь, единственная молитва поэта – о неслышании голосов: не услышу – да не отвечу. Ибо услышать, для поэта – уже ответить, а ответить – уже утвердить – хотя бы страстностью своего отрицания. Единственная молитва поэта – молитва о глухости. Или уж – труднейший выбор по качеству слышимого, то есть насильственное затыкание себе ушей – на ряд зовов, неизменно-сильнейших. Выбор отродясь, то есть слышанье только важного – благодать, почти никому не данная [352, с. 849].

11. Демон (стихия) жертве платит. Ты мне – кровь, жизнь, совесть, честь, я тебе – такое сознание силы (ибо сила – моя!), такую власть над

всеми (кроме себя, ибо ты – мой!), такую в моих тисках – свободу, что всякая иная сила будет тебе смешна, всякая иная власть – мала, всякая иная свобода – тесна – и всякая иная тюрьма – просторна [353, с. 850].

12. *Рука поэта явление создает (досоздаёт) [353, с. 847].*

13. О своём музыкальном слухе и поэтическом начале, превосходящем музыкальное: *«Бедная мать, как я её огорчала и как она никогда не узнала, что вся моя «немузыкальность» была – всего лишь другая музыка!» [353, с. 1002].*

14. *Знаю, что это – целая работа (говорю о Вашем ответе), целый спуск в шахту или на дно морское – и ещё глубже – ...[354, с. 241].*

15. *...бездонный колодец памяти [352, с. 826].*

16. *Блок на всём своём поэтическом пути не развивался, а разрывался [353, с. 873].*

17. *Чтобы понимать стихи, т.е. брать от них наибольшее нужно воображение: быстрота и подвижность (гибкость) ассоциаций. Чтобы понимать песню – ничего не нужно, кроме души в теле – и даже не в теле – да и понимать не нужно [352, с. 287].*

18. *Может быть, мы бы второй частью «Мертвых Душ» и не соблазнились. Достоверно – им бы радовались. Но наша та бы радость им ничто перед нашей этой радостью Гоголю, который из любви к нашим живым душам свои Мертвые – сжигает. На огне собственной совести.*

Те были написаны чернилами.

Эти – в нас – огнем [353, с. 842].

19. *Эта книга предвосхищённый Страшный Суд, с той разницей, что я-то говорю Богу, а меня-то будут судить люди [352, с. 133].*

20. *Я – то Дионисиево ухо (эхо) в Сиракузах, утысячающее каждый звук. Но, утверждаю, звук всегда есть. Только вам его простым ухом (как: простым глазом) не слышать [352, с. 123].*

21. *Словно все они [лирики] опаивают нас горькой, соленой, зеленой морской водой, а мы каждый раз верим, что это – питьевая вода. А она*

снова – горькая! (Ведь структура моря, структура крови и структура лирики – одна и та же).

22. Вспоминая о том, как сводному брату его дедушка дарил золотые монеты, М. И. Цветаева приводит диалог матери с гувернанткой: «Августа Ивановна, вымойте Андрюше руки!» – «Но монет софсем нофенький!» – «Нет чистых денег». (Так это у нас, детей, и осталось: деньги – грязь) [353, с. 895].

23. А Рильке таким, как он в письмах, – знали все, ибо другого Рильке – «знаменитого» Рильке, «домашнего» – Рильке, «литератора» – Рильке, «человека общества» – Рильке – не было. Был один Рильке, т. е. всё, кроме упомянутого, в одном. Что прибавить к всему? – Ещё – всё? [353, с. 683].

24. Для большого поэта достаточно большого поэтического дара. Для великого самого большого дара – мало, нужен равноценный дар личности: ума, души, воли и устремление этого целого к определенной цели, то есть устройство этого целого [353, с. 844].

25. Поэты с историей <...>слишком велики по объему и размаху, им тесно даже в своем «я» – пусть в самом большом; они так расширяют это «я», что оно просто сливается с краем горизонта. (Гёте, Пушкин.) Человеческое «я» становится «я» страны – народа – данного континента – столетия – тысячелетия – небесного свода... (Всемерное «я» Гёте: «Я вижу в тысячелетиях») [353, с. 867].

26. Двенадцать лет подряд человек Маяковский убивал в себе Маяковского-поэта, на тринадцатый поэт встал и человека убил. Если есть в этой жизни самоубийство, оно не там, где его видят, и длилось оно не спуск курка, а двенадцать лет жизни [353, с. 853].

27. Творческая личность делится не только на поэта и человека, но и на нескольких поэтов, сменяющих друг друга на протяжении жизни: «Гёте «Геца фон Берлихингена» и Гёте «Метаморфоз растений» даже не знакомы. Взяв от себя прежнего всё, что ему понадобится, нынешний оставил его в дивных лесах молодой Германии времен собственной

молодости и зашагал дальше. Если бы зрелый Гёте встретил на перекрестке времен молодого, он, возможно, не узнал бы его настолько, что захотел бы познакомиться с ним. Говорю не о Гёте-личности, а о Гёте-творце» [353, с. 867].

28. О Блоке можно сказать, что он от одного себя пытался уйти к какому-то другому себе. От одного, который его мучил, к другому, который мучил его еще больше.

29. Любить одно – значит ненавидеть другое. У меня: любить одно – значит не видеть другого [352, с. 77].

30. Моему брату в пятом времени года, шестом чувстве и четвёртом измерении – Б. П. (1924 год, посвящение к циклу «Двое»).

(И седьмом небе – прибавляю я в 1933 г.) [352, с. 319].

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Азадовский К. М. Небесная арка: Марина Цветаева и Райнер Мария Рильке / К. М. Азадовский. — СПб. : Акрополь, 1992. — 381 с.
2. Анкерсмит Ф. Р. История и тропология : взлет и падение метафоры / пер. с англ. М. Кукарцева, Е. Коломоец, В. Катаева / Ф. Р. Анкерсмит. — М. : Прогресс, 2003. — 496 с.
3. Апресян В. Ю. Метафора в семантическом представлении эмоций / В. Ю. Апресян, Ю. Д. Апресян // Актуальные проблемы современной лингвистики : учеб. пособие / сост. Л. Н. Чурилина. — 6-е изд., стер. — М. : Флинта: Наука, 2011. — С. 293—306.
4. Апресян Ю. Д. Коннотации как часть прагматики слова / Ю. Д. Апресян // Избранные труды. Т. 2. Интегральное описание языка и системная лексикография / Ю. Д. Апресян. — М. : Школа «Языки русской культуры», 1995. — С. 156—175.
5. Аристотель. Физика // Сочинения: в 4 т. / Аристотель. — М. : Мысль, 1981. — С. 59 — 200.
6. Арнольд И. В. Стилистика. Современный английский язык : учебник для вузов. — 5-е изд., испр. и доп. / И. В. Арнольд. — М. : Флинта: Наука, 2002. — 384 с.
7. Арутюнова Н. Д. Метафора и дискурс / Н. Д. Арутюнова // Теория метафоры. — М. : Прогресс, 1990. — С. 5—32.
8. Арутюнова Н. Д. Образ, метафора, символ в контексте жизни и культуры / Н. Д. Арутюнова // Филологические исследования памяти академика Георгия Владимировича Степанова / отв. ред. Д. С. Лихачев. — М.; Л. : Наука, 1990. — С. 71—88.
9. Арутюнова Н. Д. Типы языковых значений : Оценка. Событие. Факт / Н. Д. Арутюнова. — М. : Наука, 1988. — 341 с.

10. Арутюнова Н. Д. Функциональные типы языковой метафоры / Н. Д. Арутюнова // Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языка. — 1978. — №4. — С. 333—343.
11. Арутюнова Н. Д. Язык и мир человека. — 2-е изд., испр. / Н. Д. Арутюнова. — М. : Языки русской культуры, 1999. — 896 с.
12. Афанасьев А. Н. Славянская мифология / А. Н. Афанасьев. — М. : Эксмо; СПб. : Мидгард, 2008. — 1520 с.
13. Ахмадеева С. А. Аппликативная метафора в эпистолярном тексте : (на примере писем и дневниковых записей Марины Цветаевой) / С. А. Ахмадеева // Языковая личность : жанровая речевая деятельность : Тезисы докладов науч. конф. 6-8 окт. / С. А. Ахмадеева. — Волгоград : Перемена, 1998. — С. 7—9.
14. Ахутина Т. В. Исследование речевого мышления в психолингвистике / Т. В. Ахутина, И. Н. Горелов. — М. : Наука, 1985. — 240 с.
15. Бабенко Л. Г. Лингвистический анализ художественного текста. Теория и практика : Учебник; Практикум / Л. Г. Бабенко, Ю. В. Казарин. — 2-е изд. / Л. Г. Бабенко. — М. : Флинта : Наука, 2004. — 496 с.
16. Бабенко Н. Г. Окказиональное в художественном тексте. Структурно-семантический анализ : Учеб. пособие / Н. Г. Бабенко. — Калининград : 1997. — 83 с.
17. Балашова Л. В. Метафора в диахронии (на материале русского языка XI—XX вв.). — Саратов : СГУ им. Н.Г. Чернышевского, 1998. — 216 с.
18. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. — М. : Искусство, 1979. — 424 с.
19. Бацевич Ф. С. Очерки по функциональной лексикологии / Ф. С. Бацевич, Т. А. Космеда. — Львов : Свит, 1997. — 392 с.
20. Башук А. И. Метафора как средство создания мифологических образов в драматическом творчестве Н.С. Гумилева : дис. канд. фил. наук / Башук А. И. — К. : НПУ им. М. П. Драгоманова, 2002. — 204 с.

21. Белкина М. И. Скращение судеб : Попытка Цветаевой двух последних лет ее жизни. Попытка времени, людей, обстоятельств. — 2-е изд., доп. / М. И. Белкина. — М. : Благовест; Рудомино, 1992. — 544 с.
22. Бенвенист Э. Общая лингвистика / Э. Бенвенист. — М. : Прогресс, 1974. — 147 с.
23. Бессарабова Н. Д. Изобразительные и выразительные возможности метафор в газетно-публицистической речи : дис. канд. фил. наук / Бессарабова Н. Д. — М., 2006.
24. Библиография по чтению, анализу и интерпретации поэтических текстов М. И. Цветаевой / Сост. Е. Л. Кудрявцева. — М., 2002.
25. Бикертон Д. Введение в лингвистическую теорию метафоры // Теория метафоры. — М. : Прогресс, 1990. — С. 284 — 306.
26. Бирдсли М. Метафорическое сплетение / М. Бирдсли // Теория метафоры. — М. : Прогресс. — С. 201—218.
27. Блэк М. Метафора / М. Блэк // Теория метафоры. — М. : Прогресс, 1990. — С. 153—172.
28. Болдырев Н. Н. Когнитивная семантика : Курс лекций по английской филологии. — Изд. 2-е, стер. / Н. Н. Болдырев. — Тамбов : Изд.-во Тамбовского ун-та, 2001. — С. 123.
29. Большакова Н. И. Языковое оформление модусных категорий на материале писем М. Цветаевой и Б. Пастернака : дис. канд. фил. наук / Большакова Н. И. — К., 1993. — 246 с.
30. Борисова Е. Г. Имплицитность в языке и речи / Е. Г. Борисова, Ю. С. Мартемьянов. — М. : «Языки русской культуры», 1999. — 200 с.
31. Бродский И. А. Поэт и проза // Сочинения в 4 т. Т. 3 / И. А. Бродский. — СПб. : КПО Пушкинский фонд, 1995. — С. 138 — 146.
32. Бурмистрова М. А. Когнитивная метафора в научном тексте : дис. канд. фил. наук / Бурмистрова М. А. — М., 2005. — 147 с.
33. Буянова Л. Ю. Русский фразеологизм как ментально-когнитивное средство языковой концептуализации сферы моральных качеств личности :

- монографія / Л. Ю. Буянова, Е. Г. Коваленко / Л. Ю. Буянова. — М. : Флинта: Наука, 2012. — 184 с.
34. Валгина Н. С. Стилистическая роль знаков препинания в поэзии Марины Цветаевой / Н. С. Валгина // Русская речь. — 1992. — №6. — С. 58—66.
35. Вардзелашвили Ж. А. Метафорические номинации в русском языке. — Тбилиси : Изд-во ТГПУ им. С.-С.Орбелиани, 2001. — 234 с.
36. Вежбицкая А. Русские культурные скрипты и их отражение в языке / А. Вежбицкая // Русский язык в научном освещении. — М. — 2002. — №2. — С. 6—34.
37. Вежбицкая А. Сравнение — градация — метафора / А. Вежбицкая // Теория метафоры. — М. : Прогресс, 1990. — С. 133—152.
38. Вежбицкая А. Язык. Культура. Познание : пер. с англ. отв. ред. М. А. Кронгауз, вступ. ст. Е. В. Падучевой / А. Вежбицкая. — М. : Русские словари, 1996. — 416 с.
39. Верескун С. А. Концептуализация цвета в дневниковой прозе М. И. Цветаевой / С. А. Верескун // Вестник Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина (Филология). — 2012. — №2. — С. 125—134.
40. Вертгеймер М. Продуктивное мышление: пер с англ. / общ. ред. С. Ф. Горбова и В. П. Зинченко / М. Вертгеймер. — М. : Прогресс, 1987. — 336 с.
41. Вильчинская А. Г. Континуальный метафорический образ поэта в очерке М. И. Цветаевой «Мой Пушкин» / Вильчинская А. Г. // Система і структура східнослов'янських мов: зб. наук. праць. — К.: Вид-во НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2012. — Вип. 6. — С. 201—205.
42. Вильчинская А. Г. Ментальные изоглоссы в межтекстуальном метафорическом континууме (на материале прозы и эпистолярия М. И. Цветаевой) / Вильчинская А. Г. // Система і структура східнослов'янських мов: зб. наук. праць. — К.: Вид-во НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2015. — Вип. 9. — С. 91—96.

43. Вильчинская А. Г. Метафора как средство выражения языкового символа (на материале очерка «Мой Пушкин» М. И. Цветаевой) / Вильчинская А. Г. // Актуальні проблеми східнослов'янської філології. Серія: лінгвістика і літературознавство: міжвуз. зб. наук. ст. — Бердянськ : БДПУ, 2013. — Вип. XXVII. — Ч. 3. — С. 515—521.
44. Вильчинская А. Г. Метафорическая репрезентация отношения М. И. Цветаевой к словам (на материале писем и дневниковых записей) / А. Г. Вильчинская // Образование и наука в современных условиях: материалы VII Междунар. науч.-практ. конф. (Чебоксары, 22 мая 2016 г.) В 2 т. Т. 2. — Чебоксары : ЦНС «Интерактив плюс», 2016. — № 2 (7). — С. 106—110.
45. Вильчинская А. Г. Метафорическая экспликация образа поэта в языковой картине мира М. И. Цветаевой / А. Г. Вильчинская // Науковий вісник кафедри ЮНЕСКО Київського національного лінгвістичного університету. Філологія, педагогіка, психологія. — 2015. — Вип. 30. — С. 190—196.
46. Вильчинская А. Г. Метафорический континуум в статье М. И. Цветаевой «Световой ливень» / Вильчинская А. Г. // Ученые записки Таврического национального университета им. В.И. Вернадского. Серия «Филология. Социальные коммуникации». — Симферополь: Вид-во Таврійського національного університету ім. В. І. Вернадського, 2012. — Т. 25 (64). — № 1. Ч. 1. — С. 248—252.
47. Вильчинская А. Г. Разветвлённые метафоры в прозе М. И. Цветаевой (на материале очерка «Пушкин и Пугачёв») / Вильчинская А. Г. // Система і структура східнослов'янських мов: зб. наук. праць. — К.: Видавництво НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2012. — Вип. 4. — С. 169—175.
48. Вильчинская А. Г. Типология метафорического континуума (на материале прозы М. И. Цветаевой) // Славянские языки: системно-описательный и социокультурный аспекты исследования : сб. науч. тр. VII Междунар. конф., Брест, 26-27 нояб. 2015 г. : в 2 ч. — Брест : БрГУ, 2016. — Ч. 2. — С. 3—6.

49. Вильчинская А. Г. Функции прецедентных феноменов в метафорическом континууме / А. Г. Вильчинская // Мова і культура. — 2012. — Вип. 15. Т.7. — С. 141—146.
50. Виноградов В. В. О языке художественной литературы / В. В. Виноградов. — М. : Государственное издательство художественной литературы, 1959. — 654 с.
51. Виноградов В. В. О языке художественной прозы : избр. труды / В. В. Виноградов. — М. : Наука, 1980. — 360 с.
52. Виноградов В. В. Основные типы лексических значений слова / В. В. Виноградов // Избранные труды. Лексикология и лексикография / В. В. Виноградов. — М. : Наука, 1977. — С. 162—189.
53. Водоватова Т. Е. Актуальное членение речевых произведений на сверхфразовом уровне / Т. Е. Водоватова // Вестник Самарского университета. — 2006. — №1. — С. 139—145.
54. Вольская Н. Н. Своеобразие повтора в автобиографической прозе М. И. Цветаевой / Н. Н. Вольская // Русская литература. — 1980. — №4. — С. 61—66.
55. Воронцов Р. И. Ономастическая метафора и контекст // Язык. Текст. Дискурс / Р. И. Воронцов // Научный альманах Ставропольского отделения РАЛК / под ред. проф. Г. Н. Манаенко. — 2010. — №8. — С. 557—565.
56. Воспоминания о Марине Цветаевой // Сборник — М. : Советский писатель, 1992. — 592 с.
57. Выготский Л. С. Мышление и речь / Л. С. Выготский // Психология развития человека / Л. С. Выготский. — М. : Смысл; Эксмо, 2005.
58. Выготский Л. С. Психология искусства / предисл. А. Н. Леонтьева; коммент. Л. С. Выготского, В. В. Иванова; общ. ред. В. В. Иванова. 3-е изд. / Л. С. Выготский. — М. : Искусство, 1986. — 573 с.
59. Гадамер Г. Г. Актуальность прекрасного / пер. с нем. / Г. Г. Гадамер. — М. : Искусство-СПб, 1991. — 367 с.

60. Гак В. Г. Человек в языке / В. Г. Гак // Логический анализ языка. Образ человека в культуре и языке / отв. ред. Н. Д. Арутюнова, И. Д. Левонтина / В. Г. Гак. — М. : Издательство «Индрик», 1999. — С. 73—80.
61. Гак В. Г. Языковые преобразования / В. Г. Гак. — М. : Школа «Языки русской культуры», 1998. — 768 с.
62. Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования. Изд. 5-е, стер. / И. Р. Гальперин. — М. : КомКнига, 2007. — 144 с.
63. Гаспаров Б. М. Язык, память, образ. Лингвистика языкового существования / Б. М. Гаспаров. — М. : Новое литературное обозрение, 1996. — 348 с.
64. Гаспаров М. Л. Избранные труды. Том IV : Лингвистика стиха. Анализы и интерпретации / М. Л. Гаспаров. — М. : «Языки славянской культуры», 2012. — 720 с.
65. Гаспаров М. Л. Марина Цветаева : От поэтики быта к поэтике слова / М. Л. Гаспаров // Русская словесность. От теории словесности к структуре текста. Антология / ред. д.ф.н. В. П. Нерознак / М. Л. Гаспаров. — М. : Академия, 1997. — (320).
66. Герасименко І. А. Семантика російських кольоропозначень : моногр. / І. А. Герасименко. — Горлівка : Вид-во ГДПІМ, 2010. — 440 с.
67. Глазунова О. И. Логика метафорических преобразований / О. И. Глазунова. — СПб. : Издательство Питер, 2000. — 190 с.
68. Голованивская М. К. Ментальность в зеркале языка. Некоторые базовые концепты в представлении французов и русских / М. К. Голованивская. — М. : Языки славянской культуры, 2009. — 376 с.
69. Горбунова Л. И. Когнитивный образ ситуации как основа семантической структуры языковой единицы (на материале единиц атрибутивно-локативной языковой модели) : монография / Л. И. Горбунова. — Иркутск : Изд-во ИГУ, 2010. — 361 с.
70. Грекова О. К. Сознание и язык. О явлениях динамики и статики в языке М. И. Цветаевой / О. К. Грекова // Язык, сознание, коммуникация : сб. статей

- / отв. ред. В. В. Красных, А. И. Изотов. — М. : МАКС пресс, 2001. — С. 81—85.
71. Григорьев В. П. Поэтика слова / В. П. Григорьев. — М. : Наука, 1979. — 343 с.
72. Губанов С. А. Эпитет в творчестве М. И. Цветаевой : семантический и структурный аспекты : дис. канд. фил. наук / Губанов С. А. — Самара, 2009. — 235 с.
73. Гумбольдт В. Избранные труды по языкознанию: пер с нем./ Общ. ред. Г. В. Рамишвили; Послесл. А. В. Гулыгин и В. А. Звегинцева / В. фон Гумбольдт. — М. : ОАО ИГ \Прогресс\, 2000. — 400 с.
74. Данилова Т. А. Книжный код в творчестве Марины Цветаевой : дис. канд. фил. наук / Самара : 2007. — 198 с.
75. Данин Д. Два слова о прозе Марины Цветаевой / Д. Данин. // Наука и жизнь. — 1967. — №2. — С. 125.
76. Дмитриовская М. А. Знание и мнение : образ мира, образ человек / М. А. Дмитриовская // Логический анализ языка : Знание и мнение : сб. науч. тр. / отв. ред. Н. Д. Арутюнова / М. А. Дмитриовская. — М. : Наука, 1988. — С. 6—18.
77. Доценко Е. Л. Психология манипуляции : феномены, механизмы и защита [Текст] / Е. Л. Доценко. — М. : ЧеРо, Издательство МГУ, 1997. — 344 с.
78. Ермакова О. П. Метафора в отношении к категории кажимости / О. П. Ермакова // Логический анализ языка. Между ложью и фантазией / отв. ред. Н. Д. Арутюнова / О. П. Ермакова. — М. : Издательство \Индрик\, 2008.
79. Ерофеева Л. А. Метафорические репрезентации доминантных концептов в поэтической картине мира Р. М. Рильке : дис. канд. фил. наук / Ерофеева Л. А. — М. : РГБ, 2007. — 241 с.
80. Жидко Н. А. Ассоциативный процесс как механизм создания нового вида метафоры в модернизме и авангарде / Н. А. Жидко. // Вестник ЮУрГУ. Лингвистика. — 2007. — №15. — С. 71—73.

81. Жинкин Н. И. Язык — речь — творчество / Н. И. Жинкин. — М. : Лабиринт, 1998. — 368 с.
82. Жолобова Ю. С. Возможные подходы к определению понятия метатекстуальности / Ю. С. Жолобова // Известия АГУ. — 2012. — №2. — С. 131—133.
83. Жоль К. К. мысль. Слово. Метафора : проблемы семантики в философском освещении / К. К. Жоль. — К. : Наукова думка, 1984. — 303 с.
84. Залевская А. А. Слово в лексиконе человека: психолингвистическое исследование / А. А. Залевская. — Воронеж : Изд.-во Воронеж. ун-та, 1990. — 206 с.
85. Зализняк А. А. Ключевые идеи русской языковой картины мира. Сборник статей / А. А. Зализняк, И. Б. Левонтина, А. Д. Шмелев. — М. : Языки славянской культуры, 2005. — 540 с.
86. Замлелова С. Г. Приблизился предающий... : Трансгрессия мифа об Иуде Искарите в XX-XI вв. : моногр. / С. Г. Замлелова. — М., 2014. — 272 с.
87. Заруба А. Г. Пунктуационные средства выражения экспрессивности в поэзии М. И. Цветаевой / Заруба А. Г. // Філологічні студії: зб. наук. ст. студентів / гол. ред. О. Д. Харлан. — Бердянськ: БДПУ, 2010. — Вип. IV. — С. 108—112.
88. Заруба А. Г. Экспрессивно-стилистические функции знаков препинания в художественной речи М. И. Цветаевой / Заруба А. Г. // Філологічні студії: зб. наук. ст. студентів / гол. ред. О. Д. Харлан. — Бердянськ: БДПУ, 2011. — Вип. V. — С. 228—231.
89. Золотова Г. А. Коммуникативные аспекты русского синтаксиса. Изд. 5-е, стереотипное / Г. А. Золотова. — М. : КомКнига, 2007. — 368 с.
90. Зубакина Т. Н. Из истории создания когнитивной теории метафоры : Майкл Осборн и Дуглас Эннигер // Политическая лингвистика / гл. ред. А. П. Чудинов / Т. Н. Зубакина // \Урал. гос. пед. ун-т\ Екатеринбург. — 2011. — №1. — С. 241—244.

91. Зубкова О. С. Метафора в философской парадигме / О. С. Зубкова. // Ученые записки Курского государственного университета. — 2010. — №1.
92. Зубова Л. В. Потенциальные свойства языка в поэтической речи М. Цветаевой (семантический аспект); Учеб. пособие / Л. В. Зубова. — Л. : Издательство ЛГУ 1987. — 87 с.
93. Зубова Л. В. Словотворчество в поэзии Марины Цветаевой. Проблемы интерпретации окказионального словообразования. Учеб. пособие / Л. В. Зубова. — С.-Петербург, 1995. — 74 с.
94. Зубова Л. В. Художественный билингвизм в поэзии М. Цветаевой / Л. В. Зубова // Вестник ЛГУ. — Серия истории, языка и литературы. — 1988. — №4. — С. 40—45.
95. Зубова Л. В. Язык поэзии Марины Цветаевой (Фонетика, словообразование, фразеология) / Л. В. Зубова. — С.-Петербург: Издательство С.-Петербургского университета, 1999. — 232 с.
96. Иванова Л. П. Концепт \море\ в творчестве А. С. Пушкина / Л. П. Иванова // Крымский пушкинский научный сборник Морской вектор в русской литературе / Л. П. Иванова. — Симферополь: \Крымский архив\, — С. 33—42.
97. Иванова Л. П. Курс лекций по общему языкознанию. Научное пособие / Л. П. Иванова. — К. : Освита України, 2006. — 312 с.
98. Иванова Л. П. Отображение языковой картины мира автора в художественном тексте (на материале романа А. С. Пушкина \Евгений Онегин\): [учебное пособие к спецкурсу] / Л. П. Иванова. — К. : Освита України, 2006. — 140 с.
99. Иванюк Б. П. Метафора и произведение (структурно-типологический, историко-типологический и прагматический аспекты исследования) / Б. П. Иванюк. — Черновцы : Рута, 1998. — 252 с.
100. Иваск Ю. Цветаева — Маяковский — Пастернак / Ю. Иваск // Новый журнал Нью-Йорк. — 1969. — №95. — С. 161—185.

101. Игнатьева А. С. Метафорика научно-публицистического медиа-текста online формата : на материале английского и немецкого языков : дис. канд. фил. наук / Игнатьева А. С. — Иркутск, 2006. — 221 с.
102. Илюхина Н. А. Метафорический образ в семасиологической интерпретации : монография / Н. А. Илюхина. — М. : Флинта: Наука, 2010. — 320 с.
103. Калинина О. В. Формирование творческой личности в автобиографической прозе М. И. Цветаевой о детстве поэта : дис. канд. фил. наук / Калинина О. В. — Саратов, 2003. — 249 с.
104. Карасик В. И. Иная ментальность / В. И. Карасик, О. Г. Прохвачева, Я. В. Зубкова. — М. : Гнозис, 2005. — 352 с.
105. Караулов Ю. Н. Ассоциативная грамматика русского языка / Ю. Н. Караулов. — Москва : Русский язык, 1993. — 330 с.
106. Караулов Ю. Н. Русский язык и языковая личность. Изд. 7-е / Ю. В. Караулов. — М. : Издательство ЛКИ, 2010. — 264 с.
107. Карпенко С. М. К вопросу о типах ассоциативных доминант в лексической структуре поэтического текста (на материале лирики Н. С. Гумилева) / С. М. Карпенко. // Вестник Томского государственного педагогического университета. — 2009. — №4. — С. 112 — 115.
108. Касевич В. Б. О когнитивной лингвистике / В. Б. Касевич // Актуальные проблемы современной лингвистики: учеб. пособие / сост. Л. Н. Чурилина. 6-е изд., стер. / В. Б. Касевич. — М. : Флинта: Наука, 2011. — С. 192—200.
109. Кассирер Э. Сила метафоры / Э. Кассирер // Теория метафоры / Э. Кассирер. — М. : Прогресс, 1990. — С. 33—43.
110. Катунин Д. А. Метафорические модели времени /Д. А. Катунин // Картины русского мира : аксиология в языке и тексте / колл. монограф./ отв. ред. З. И. Резановой / Д. А. Катунин. — Томск : Изд.-во Томского ун-та, 2005. — С. 139—163.

111. Керимов Р. Д. Артефактная концептуальная метафора в немецком политическом дискурсе : дис. канд. фил. наук / Керимов Р. Д. — Кемерово, 2005. — 186 с.
112. Кертман Л. Безмерность и гармония (Пушкин в творческом сознании Анны Ахматовой и Марины Цветаевой) / Л. Кертман. // Филологические науки. — 2006. — №56. — С. 251—275.
113. Киреенко Е. В. Концептуальная метафора «любовь — болезнь» в украинской, английской и французской фольклорно-магических картинах мира / Е. В. Киреенко // Лингвистика XXI века : сб. науч. ст. к 65-летию юбилею В. А. Масловой / сост. В. В. Колесов, М. В. Пименова, В. И. Теркулов. — 2-е изд., стер. / Е. В. Киреенко. — М. : Флинта: Наука, 2014. — С. 287—292.
114. Клименова Ю. И. Интегрированный подход к исследованию метафоры // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. Серия Общественные и гуманитарные науки. — 2009. — № 96. — С. 201—205.
115. Климовская Г. И. Тонкий мир смыслов художественного (прозаического) текста. Методологический и теоретический очерк лингвопоэтики : монография / Г. И. Климовская // ФЛИНТА. — 2011.
116. Кнорина Л. В. Нарушения сочетаемости и разновидности тропов в генитивной конструкции // Логический анализ языка : Противоречивость и аномальность текста / Ин-т языкознания, отв.ред. Н. Д. Арутюнова / Л. В. Кнорина. — М. : Наука, 1990. — 280 с.
117. Кобозева И. М. Отрицание в предложениях с предикатами восприятия, мнения и знания / И. М. Кобозева // Логический анализ языка : Знание и мнение : сб. науч. тр. / отв. ред. Н. Д. Арутюнова / И. М. Кобозева. — М. : Наука, 1988. — С. 82—97.
118. Ковалев В. П. Метафоры и сравнения как основные языковые средства создания образности \Сказок об Италии\ М. Горького / В. П. Ковалев. // Вопросы стилистики. — 1972. — №4. — С. 110—121.

119. Ковтунова И. И. Современный русский язык. Порядок слов и актуальное членение / И. И. Ковтунова. — М. : Эдиториал УРСС, 2002. — 240 с.
120. Когнитивные категории в синтаксисе : кол. монография/ под ред. Л. М. Ковалевой (отв. ред.), С. Ю. Богдановой, Т. И. Семеновой — Иркутск : ИГЛУ, 2009. — 249 с.
121. Козина Н. А. Антонимия в очерке М. Цветаевой \Мой Пушкин\ / Н. А. Козина // Проблемы семантики : сб. науч. труд. Латв. ун-та / Н. А. Козина. — Рига : ЛГУ, 1988. — С. 48—55.
122. Колесов В. В. Русская ментальность в языке и тексте / В. В. Колесов. — С.-Петербург: СПб. : Петербургское Востоковедение, 2006. — 624 с.
123. Колесов И. Ю. Языковая репрезентация визуальной и аудиальной модальностей восприятия : монография / И. Ю. Колесов, В. Д. Максимов / И. Ю. Колесов. — Барнаул : АлтГПА, 2013. — 198 с.
124. Колшанский Г. В. Объективная картина мира в познании и языке / Г. В. Колшанский. — М. : Наука, 1990. — 106 с.
125. Корнилов О. А. Языковые картины мира как производные национальных менталитетов. 2-е изд., испр. и доп. / О. А. Корнилов. — М. : ЧеРо, 2003. — 349 с.
126. Котова Н. С. Осмысление амбивалентной языковой личности в свете феноменологических традиций начала XX в. / Н. С. Котова // Человек и язык : сборник статей к 90-летию доктора филологических наук, почетного профессора Альберта Августовича Гердта / Н. С. Котова. — Ростов н/Д. : ИПО ПИ ЮФУ, 2008. — С. 67—71.
127. Кравцова Ю. В. Метафорическая мотивация и ее основные типы (на материале художественной метафорики) / Ю. В. Кравцова. // Наукові праці Чорноморського державного університету імені Петра Могили комплексу \Києво-Могилянська академія\, Сер.: Філологія. Мовознавство. — Т. 221. — 2014. — № 209. — С. 46—51
128. Кравцова Ю. В. Метафорическое моделирование мира: поэзия и проза / Ю. В. Кравцова. — К. : Изд-во НПУ им. М. П. Драгоманова, 2011. — 360 с.

129. Кравцова Ю. В. Направления и проблематика лингвометафорологических исследований конца XX — начала XXI вв. / Ю. В. Кравцова // Наукові праці, 2010. — Т. 138. — С. 41—45.
130. Кравченко А. В. От языкового мифа к биологической реальности : переосмысляя познавательные установки языкознания / А. В. Кравченко. — М. : Рукописные памятники Древней Руси, 2013. — 388 с.
131. Кравченко А. В. Язык и восприятие : Когнитивные аспекты языковой категоризации / А. В. Кравченко. — Иркутск : Изд. Иркут. гос. ун-та, 2004. — 206 с.
132. Красавский Н. А. Эмоциональные концепты в немецкой и русской лингвокультурах : Монография / Н. А. Красавский. — Волгоград : Перемена, 2001. — 495 с.
133. Красных В. В. Этнопсихолингвистика и лингвокультурология : Курс лекций / В. В. Красных. — М. : ИТДГК \Гнозис\, 2002. — 284 с.
134. Круглова Т. С. Лирический диалог М. Цветаевой и А. Ахматовой в жанровом аспекте / Т. С. Круглова. // Вестник НГУ. — 2010. — №56. — С. 36—40.
135. Кубрякова Е. С. В поисках сущности языка : Когнитивные исследования / Ин-т языкознания РАН / Е. С. Кубрякова. — М. : Знак, 2012. — 208 с.
136. Кубрякова Е. С. Язык и знание : На пути получения знаний о языке : Части речи с когнитивной точки зрения. Роль языка в познании мира / Рос. академия наук. Ин-т языкознания / Е. С. Кубрякова. — М. : Языки славянской культуры, 2004. — 560 с.
137. Кудрова И. В. Версты, дали... : Марина Цветаева : 1922-1939 / И. В. Кудрова. — М. : Советская Россия, 1991. — 368 с.
138. Кудрова И. В. Просторы Марины Цветаевой : Поэзия, проза, личность / И. В. Кудрова. — С.-Петербург : Вита Нова, 2003. — 528 с.
139. Кузьмина Н. А. Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка : Монография / Н. А. Кузьмина. — Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та. : Омск : Омск. гос. ун-т., 1999. — 268 с.

140. Кульчицкая Л.В. Понятия “когнитивная” и “концептуальная” метафора в отечественной лингвистике раннекогнитивного периода / Л. В. Кульчицкая // Вестник Бурятского государственного университета. — 2012. — Вып. 11: Романо-германская филология. — С. 85—90.
141. Кураш С. Б. Метафора и ее пределы : микроконтекст — текст — интертекст. / С. Б. Кураш. — Мозырь : МозГПИ им. Крупской, 2001. — 112 с.
142. Лаврова Е. Л. Марина Цветаева : Основополагающие принципы бытия : Монография / Е. Л. Лаврова. — Горловка : Изд.-во ГГПИИЯ, 2007. — 400 с.
143. Лагута О. Н. Метафорология : теоретические аспекты : в 2 ч. / О. Н. Лагута // Метафорология : проникновение в реальность ч.1 / О. Н. Лагута. — Новосибирск : Изд.-во НГУ, 2003. — (114).
144. Лакофф Д. Женщины, огонь и опасные вещи : Что категории языка говорят нам о мышлении / пер. с англ. И.Б. Шатуновского. / Дж Лакофф. — М.: Языки славянской культуры, 2004. — 792 с.
145. Лакофф Д. Метафоры, которыми мы живем // Теория метафоры / Д. Лакофф, М. Джонсон. — М. : Прогресс, 1990.
146. Лактионов А. Н. Координаты индивидуального опыта / А. Н. Лактионов. — Харьков, 2010. — 366 с.
147. Лапутина Т. В. Индивидуальная метафора в поэтическом тексте М. Цветаевой : автореф. дис. на соискание уч. степени канд. филол. наук: спец. 10.02.01 «русский язык». — М., 2011
148. Латина О. В. Идиомы и экспрессивная функция языка // Человеческий фактор в языке : Языковые механизмы экспрессивности / Ин-т языкознания; отв. ред. В.Н. Телия / О. В. Латина. — М. : Наука, 1991. — С. 136 — 156.
149. Леденева В.В. Идиостиль как система отношений / В.В. Леденева // Вестник тамбовского университета. Серия : Гуманитарные науки. — 2001. — №5. — Т.23. — С. 12—16.
150. Лейдерман Н. Л. Творческая индивидуальность писателя как объект изучения / Н. Л. Лейдерман. // Филологический класс. — 2005. — №14. — С. 11—23.

151. Леонтьев А. А. Язык и разум человека / А. А. Леонтьев. — М. : Политиздат, 1965. — 128 с.
152. Лозова О. М. Психосемантика етнічної свідомості : монографія / О.М. Лозова / О. М. Лозова. — К. : Освіта України, 2007. — 402 с.
153. Лосев А. Ф. История античной эстетики. Ранняя классика / вступ. статья А.А. Тахо-Годи; Худож.-оформитель Б.Ф. Бублик / А. Ф. Лосев. — М. : Издательство АСТ : Харьков : Фолио, 2000. — 624 с.
154. Лотман Ю. М. О поэтах и поэзии : Анализ поэтического текста / Ю.М. Лотман; М.Л. Гаспаров / Ю. М. Лотман. — С.-Петербург : Искусство—СПб., 1996. — 846 с.
155. Лотман Ю. М. Пушкин. Биография писателя. Статьи и заметки. 1960-1990. Евгений Онегин. Комментарий. / Ю. М. Лотман. — С.-Петербург : Искусство — СПб., 1995. — 845 с.
156. Лотман Ю. М. Статьи по семиотике культуры и искусства / Ю. М. Лотман. — С.-Петербург : Академический Проект, 2002. — 544 с.
157. Лотман Ю. М. Структура художественного текста / Ю. М. Лотман // Об искусстве / Ю. М. Лотман. — С.-Петербург : Искусство—СПб., 1998. — С. 14—288.
158. Лукьянова Н. А. Экспрессивность в системе, словаре и речи / Н. А. Лукьянова // Человеческий фактор в языке : Языковые механизмы экспрессивности / Ин-т языкознания; отв. ред. В.Н. Телия / Н. А. Лукьянова. — М. : Наука, 1991. — С. 157—178.
159. Ляпон М. В. Проза Цветаевой. Опыт реконструкции речевого портрета автора / М. В. Ляпон. — М. : Языки славянской культуры, 2010. — 528 с.
160. Макарова О. А. Метафора в британской и американской литературе XX века в свете когнитивной лингвистики : дис. канд.фил. наук / Макарова О. А., 2005. — 172 с.
161. МакКормак Э. Когнитивная теория метафоры / Э. МакКормак // Теория метафоры / Э. МакКормак. — М. : Прогресс, 1990. — С. 358—386.

162. Маслова В. А. Введение в когнитивную лингвистику : учеб . пособие 5-е изд. / В. А. Маслова. — М. : Флинта: Наука, 2011. — 296 с.
163. Маслова В. А. Лингвистический анализ экспрессивности художественного текста : учеб. пособие / В. А. Маслова. — Минск : Выш. шк., 1997. — 156 с.
164. Маслова В. А. Мотив родства в творчестве Марины Цветаевой / В. А. Маслова. — Орел : Вешние воды, 2001. — 154 с.
165. Маслова В. А. Поэт и культура : концептосфера Марины Цветаевой : Учебное пособие / В. А. Маслова. — М. : Флинта: Наука, 2004. — 256 с.
166. Матыгина Е.Б. Метафорические системы в американском внешнеполитическом дискурсе / Е. Б. Матыгина // Политическая лингвистика : научное издание / Уральский гос. пед. университет. — Вып. 2 (28). — Екатеринбург, 2009. — С. 87—91.
167. Метафора в языке и тексте — Москва : Наука, 1988. — 176 с.
168. Мишанкина Н. А. Метафорические модели звучания / Н. А. Мишанкина // Картины русского мира : аксиология в языке и тексте / Кол. Монография/ отв. ред. З.И. Резанова / Н. А. Мишанкина. — Томск : Изд.-во Томского ун-та, 2005. — С. 164—193.
169. Молчкова Л. В. Виды семантического переноса во фразеологии / Л. В. Молчкова. // Вестник ОГУ. — 2013. — №11. — С. 135—139.
170. Москвин В. П. О структуре русской метафоры / В. П. Москвин. // Филологические науки. — 1984. — №2. — С. 8—11.
171. Москвин В. П. Русская метафора : Очерк семиотической теории. Изд. 2-е, перераб. и доп. / В. П. Москвин. — М. : ЛЕНАНД, 2006. — 186 с.
172. Муратова Е. Ю. Лингвопоэтика Марины Цветаевой : Монография / Е. Ю. Муратова. — Витебск: УО \"ВГУ им. П.М. Машерова\", 2005. — 96 с.
173. Муратова Е. Ю. Смыслы слова в системе поэтического языка XX века : монография / Е. Ю. Муратова. — Минск : БГУ, 2008. — 207 с.
174. Неретина С. С. Тропы и концепты / С. С. Неретина. — М. : ИФРАН, 1999. — 277 с.

175. Нессет Т. Пространство во времени? Ассиметрия предлога *в* в пространственных и временных конструкциях / Т. Нессет, А. Б. Макарова // *Язык и мысль : Современная когнитивная лингвистика*/ сост. А.А. Кибрик, А.Д. Кошелев / Т. Нессет, А. Б. Макарова. — М. : Языки славянской культуры, 2015. — С. 388—410.
176. Никитин М. В. О семантике метафоры / М. В. Никитин. // *Вопросы языкознания*. — 1979. — №14. — С. 91—102.
177. Николаева Т. М. От звука к тексту / Т. М. Николаева. — М. : Языки славянской культуры, 2000. — 680 с.
178. Новикова Е. И. Метафора в немецкоязычной художественной прозе XVIII-XX веков : когнитивно-синтаксический подход : дис. канд. фил. наук / Е. И. Новикова // М. : РГБ.— 2003.
179. Норман Б. Ю. Когнитивный синтаксис русского языка : учеб. пособие / Б. Ю. Норман. — М. : Флинта: Наука, 2013. — 254 с.
180. Оганьян А. М. Метафора как основной троп поэтической речи : на материале англоязычной поэзии XX века : дис. канд. фил. Наук /А. М. Оганьян // М. : РГБ. — 2007.
181. Озеров Л. А. О Борисе Пастернаке / Л. А. Озеров. — М. : Знание, 1990. — 640 с.
182. Опарина Е. О. Исследование метафоры в последней трети XX века / Е. О. Опарина // *Лингвистические исследования в конце XX века : сб. обзоров* / Е. О. Опарина. — М. : ИНИОН РАН, 2000. — С. 186—204.
183. Орап М. О. Психология речевого опыта личности / М. О. Орап // *Язык, речь, личность в зеркале психолингвистики : монография Л.В. Засекина, С.В. Засекин, А.Л. Лавриненко [и др].; под ред. д-ра психол. наук, проф. Л.В. Засекиной* / М. О. Орап. — Луцк : Вэжа-Друк, 2014. — С. 73—94.
184. Ортега-и-Гассет Х. Две великие метафоры / Х. Ортега-и-Гассет // *Теория метафоры* / Х. Ортега-и-Гассет. — М. : Прогресс, 1990. — С. 68—82.
185. Ортони Э. Роль сходства в уподоблении и метафоре / Э. Ортони // *Теория метафоры* / Э. Ортони. — М. : Прогресс, 1990. —С. 219—236.

186. Павиленис Р. И. Проблема смысла : современный логико-философский анализ языка / Р. И. Павиленис. — М. : Мысль, 1983. — 286 с.
187. Павлова Е. М. Креативность и эмоциональный интеллект в структуре интеллектуально-личностного потенциала человека : дис. канд. фил. наук / Павлова Е. М. — М., 2015. — 215 с.
188. Падучева Е. В. Динамические модели в семантике лексики / Е. В. Падучева. — М. : Языки славянской культуры, 2004. — 608 с.
189. Падучева Е. В. К семантике слова \"время\": метафора, метонимия, метафизика/ / Е. В. Падучева // Поэтика. История литературы. Лингвистика. Сборник к 70-летию Вячеслава Всеволодовича Иванова / Е. В. Падучева. — М. : М. : ОГИ, 1999. — С. 761—776.
190. Падучева Е. В. Метафора и ее родственники / Е. В. Падучева // Сокровенные смыслы : Текст. Слово. Культура : сб. статей в честь Н.Д. Арутюновой/ отв. ред. Ю.Д. Апресян / Е. В. Падучева. — М. : Языки славянской культуры, 2004. — С. 187—203.
191. Панченко Н.В. Теория текста : учебное пособие / [Н. В. Панченко, И. Ю. Качесова, Л. М. Комиссарова та и др.]. — М. : Флинта: Наука, 2010. —132 с.
192. Папина А. Ф. Текст : его единицы и глобальные категории/ А. Ф. Папина. — М. : Эдиториал УРСС, 2002. —368 с.
193. Переверзева Н.А. Метафорическая и метонимическая деперсонификация в немецком языке : дис. канд.фил. наук / Переверзева Н. А. —Белгород, 2010. — 166 с.
194. Песина С. А. Слово в когнитивном аспекте : монография / С. А. Песина. — М. : Флинта: Наука, 2011. — 344 с.
195. Писаренко В. И. О когнитивной лингвистике и семантике слова \"когнитивный\" / В. И. Писаренко // Актуальные проблемы современной лингвистики : учеб. пособие/ сост. Л.Н. Чурилина. 6-е изд., стер. / В. И. Писаренко. — М. : Флинта: Наука, 2011.

196. Питина С. А. Концепты мифологического мышления как составляющая концептосферы национальной картины мира / С. А. Питина. — Челябинск : Челяб. гос. ун-та, 2002. — 191 с.
197. Поливанов К. М. Пастернак и современники. Биография. Диалоги. параллели. Прочтения. / К. М. Поливанов. — М. : Изд. дом ГУ ВШЭ, 2006. — 272 с.
198. Попова З. Д. Когнитивная лингвистика : /З.Д. Попова, И.А. Стернин / З. Д. Попова. — М. : АСТ: Восток—Запад, 2010. — 314 с.
199. Потебня А. А. Мысль и язык / А. А. Потебня // Слово и миф / А. А. Потебня. — М. : Правда, 1989. — С. 17—200.
200. Потебня А. А. Слово и миф / А. А. Потебня. — М. : Правда, 1989. — 624 с.
201. Потебня А. А. Эстетика и поэтика / А. А. Потебня. — М. : Искусство—СПб., 1976. — 616 с.
202. Почепцов Г. Г. Семиотика / Г. Г. Почепцов. —М. : Рефл-бук; К. : Ваклер, 2002. — 432 с.
203. Признаковое пространство культуры/ отв. ред. С.М. Толстая — М. : Индрик, 2002. — 432 с.
204. Прохоров Ю. Е. Действительность. Текст. Дискурс : Учебное пособие/ / Ю. Е. Прохоров. — М. : Флинта: Наука, 2004. — 224 с.
205. Разумовская М. Марина Цветаева : Миф и действительность / М. Разумовская. — Лондон, 1983. — 416 с.
206. Райнер М. Р. Марина Цветаева, Борис Пастернак. Письма 1926 года / Мария Рильке Райнер. — М. : Книга, 1990. — 258 с.
207. Рахилина Е. В. Лингвистика конструкций/ отв. ред. Е.В. Рахилина / Е. В. Рахилина. —М. : "Издательский центр "Азбуковник", 2010. — 584 с.
208. Рахимова Н. Р. Роль пространственной метафоры в моделировании психологической картины мира / Н. Р. Рахимова // Традиции и инновации в филологии XXI века : взгляд молодых ученых : материалы Всероссийской

- молодежной конференции/ отв. ред. Т.А. Демешкиной / Н. Р. Рахимова. — Томск : Изд-во Том. ун-та, 2012. — (602).
209. Ревзина О. Г. Безмерная Цветаева : Опыт системного описания поэтического идиолекта. — М., 2009
210. Ревзина О. Г. Загадки поэтического текста / О. Г. Ревзина // Коммуникативно-смысловые параметры грамматики и текста. Сборник статей, посвященный юбилею Г.А. Золотовой / О. Г. Ревзина. — М. : Эдиториал УРСС, 2002. — С. 418—433.
211. Ревзина О. Г. Марина Цветаева // Очерки истории языка русской поэзии XX века : Опыты описания идиостилей / О. Г. Ревзина. — М. : Наследие, 1995. — С. 305—362.
212. Ревзина О. Г. От стихотворной речи к поэтическому идиолекту / О. Г. Ревзина // Очерки истории языка русской поэзии XX века. Поэтический язык и идиостиль. Общие вопросы. Звуковая организация текста / отв. ред. В.П. Григорьев / О. Г. Ревзина. — М. : Наука, 1990. — С. 27—46.
213. Резанова З. И. Метафорический фрагмент русской языковой картины мира : идеи, методы, решения / З. И. Резанова. // Вестник Томского государственного университета. Филология : научный периодический журнал. — 2010. — №1. — С. 26—43.
214. Резанова З.И., Катунин Д.А., Мишанкина Н.А. Метафорическое моделирование в языковой картине мира к обоснованию методов исследования) // Вестник ТГУ. Серия «Философия. Культурология. Филология». — 2003. — № 277. — С. 164—171.
215. Резанова З. И. От \"внутренней формы языка\" к языковой картине мира / З. И. Резанова // Картины русского мира : современный медиадискурс / З.И. Резанова, Л.И. Ермоленкина, Е.А. Костяшина и др.; Ред. З.И. Резанова / З. И. Резанова. — Томск : ИД СК-С, 2011. — С. 18—28.
216. Рикер П. Живая метафора / П. Рикер // Теория метафоры / П. Рикер. — М. : Прогресс, 1990. — С. 435-455.

217. Рикер П. Метафорический процесс как познание, воображение и ощущение / П. Рикер // Теория метафоры / П. Рикер. — М. : Прогресс, 1990. — С. 416—434.
218. Ричардс А. Философия риторики / А. Ричардс // Теория метафоры / А. Ричардс. — М. : Прогресс, 1990. — С. 44—81.
219. Розенталь Д. Э. Секреты стилистики / Д. Э. Розенталь, И. Б. Голуб. — М. : Рольф, 1996. — 208 с.
220. Рыкова О. А. "\"Метафора-текст\"" как способ представления манипулятивной функции текста : на материале немецкого языка : дис. канд. фил. наук / Рыкова О. А. — М., 2003. — 163 с.
221. Саакянц А. А. Марина Цветаева : Жизнь и творчество / А. А. Саакянц / А. А. Саакянц. — М. : Эллис Лак, 1997. — 816 с.
222. Саакянц А. А. Проза поэта // Цветаева М. И. Собрание сочинений в 7 томах / А. А. Саакянц. — М. : Эллис Лак, 1994.
223. Садовский В. Н. Основания общей теории систем. Логико-методологический анализ. — М. : Наука, 1974. — 280 стр.
224. Сандомирская И. И. Эмотивный компонент в значении глагола / И. И. Сандомирская // Человеческий фактор в языке. Языковые механизмы экспрессивности / И. И. Сандомирская. — М. : Наука, 1991.
225. Серебренников Б. А. Роль человеческого фактора в языке : Язык и картина мира / Б. А. Серебренников, Е. С. Кубрякова, В. И. Постовалова и др. / Б. А. Серебренников. — М. : Наука, 1988. — (216).
226. Серебренников Б. А. Языковая номинация (общие вопросы) / Б. А. Серебренников. — М. : Наука, 1977. — 358 с.
227. Синельникова Л. Н. Местоимение в дискурсе. Научная монография / Л. Н. Синельникова. — Луганск, 2008. — 476 с.
228. Сеницын Е. С. Теория творчества, структурный анализ мышления, теория интегрированного обучения / Е. С. Сеницын. — Новосибирск : НГАСХА, 2001. — 448 с.

229. Складарская Г. Н. Метафра в сисеме языка / Г. Н. Складарская. — С.-Петербург : Наука, 1993. — 152 с.
230. Складарев Ю. М. Основы стилистики анлийского языка / Ю. М. Складарев. — М. : Астрель : АСТ, 2000. — 218 с.
231. Складарца Т. Г. Американская школа когнитивной лингвистики / Послесл. Н.Л. Сухачева. — СПб / Т. Г. Складарца. — С.-Петербург : Анатолия, 2000. — 204 с.
232. Складарца Т. Г. Когнитивная лингвистика : Курс лекций. — СПб / Т. Г. Складарца. — С.-Петербург : Филологический факультет СПбГУ, 2011. — 256 с.
233. Слива Т. В. Ассоциативно-семантическая группа как форма парадигматической организации лексики (на материале названий сезонов в русском языке : дис. канд. фил. наук / Слива Т. В. — К., 2005. — 218 с.
234. Слухай Н. В. Когнітологія та концептологія в лінгвістичному висвітленні : навч. посіб. / Н.В. Слухай, О.С. Снітко, Т.П. Вільчинська. / Н. В. Слухай. — К. : ВПЦ \"Київський університет\", 2011. — 367 с.
235. Слухай Н. В. Міфологічні джерела прагматикону текстів масмедіа / Н. В. Слухай. — Сімферополь : Кримський державний інженерно-педагогічний університет, 2004. — 108 с.
236. Слышкин Г. Г. Лингвокультурные концепты прецедентных текстов / Г. Г. Слышкин. — М. : Academia, 2000. — 141 с.
237. Сокровенные смыслы. Слово. Текст. Культура. Сборник статей в честь Н.Д. Арутюновой / Отв. редактор Апресян Ю.Д. — М. : Языки славянской культуры, 2004. — 880 с.
238. Солганик Г. Я. Очерки модального синтаксиса : монография/ Г.Я. Солганик / Г. Я. Солганик. — М. : Флинта: Наука, 2010. — 136 с.
239. Солнцев В. М. Язык как системно-структурное образование / В. М. Солнцев. — М. : Главная редакция изд-ва \"Наука\", 1971. — 294 с.
240. Солсо Р. Когнитивная психология. — 6 -е изд. / Роберт Солсо., 2011. — 589 с.

241. Степанов Ю. С. Константы. Словарь русской культуры. Опыт исследования / Ю. С. Степанов. — М. : Школа "Языки русской культуры", 1997. — 324 с.
242. Стернин И. А. К изучению коммуникативного сознания личности// Детская речь: психолингвистические исследования : [сб. ст. / отв. ред. Т.Н. Ушакова, Н.В. Уфимцева] / И. А. Стернин. — М. : ПЕРСЭ, 2001.
243. Стрельникова Н. Д. Круг чтения и его отражение в ранней лирике М. Цветаевой (1910-1913 г.г.) : автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. фил. наук / Стрельникова Н. Д. — СПб. гос. ун-т. — СПб., 2009. — 28 с.
244. Сулейманова М. А. Специфика элитарной языковой личности в эпистолярном диалоге : М. Цветаева и Б. Пастернак : дис. канд. фил. наук / Сулейманова М. А. — Махачкала, 2009. — 160 с.
245. Сыромля Н. Н. Языковые средства выражения символа (на материале русской поэзии символизма) : дис. канд. фил. наук / Сыромля Н. Н. — НПУ имени М. П. Драгоманова, 2006. — 235 с.
246. Тараненко А. А. Языковая семантика в ее динамических аспектах / АН УССР. Ин-т языковедения им. Потебни; отв. ред. Л.С. Паламарчук. — / А. А. Тараненко. — К. : Наукова думка, 1989. — 256 с.
247. Тарасова И. А. Поэтический идиоостиль в когнитивном аспекте. 2-е изд. перер. / И. А. Тарасова // ФЛИНТА. — 2012.
248. Тезауро Э. Подзорная труба Аристотеля; пер. с итал. Е. Костюкевич / Э. Тезауро. — С.-Петербург : Алетейя, 2002. — 384 с.
249. Телия В. Н. Коннотативный аспект семантики номинативных единиц / В. Н. Телия. — М. : Наука, 1986. — 141 с.
250. Телия В. Н. Метафоризация и ее роль в создании языковой картины мира // Роль человеческого фактора в языке. Язык и картина мира. / В.Н. Телия. — М. : Наука, 1988.
251. Телия В. Н. Русская фразеология. Семантический, прагматический и лингвокультурологический аспекты. / В. Н. Телия. — М. : Школа "Языки русской культуры", 1996. — 288 с.

252. Телия В. Н. Экспрессивность как проявление субъективного фактора в языке и ее прагматическая ориентация // Человеческий фактор в языке : Языковые механизмы экспрессивности / Ин-т языкознания; отв. редактор В.Н. Телия / В. Н. Телия. — М. : Наука, 1991.
253. Титова Е. В. Образ А. Блока в поэзии и прозе М. Цветаевой // А. Блок и мировая культура / Е. В. Титова. — Великий Новгород, 2000.
254. Тихомиров О. К. Психология мышления : Учебное пособие / О. К. Тихомиров. — М. : Издательство Моск. ун-та, 1984. — 272 с.
255. Толочин И. В. Метафора и интертекст в англоязычной поэзии : лингвостилистический аспект. / И. В. Толочин. — СПб. : Изд-во С.-Петербургского ун-та, 1996. — 96 с.
256. Толстая С. М. "\"Глаголы судьбы\" и их корреляты в языке культуры // Понятие судьбы в контексте разных культур / Научный совет по истории мировой культуры / С. М. Толстая. — М. : Наука, 1994.
257. Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. Учеб. пособие/вступ. ст. Н.Д. Тамарченко; комм. С.Н. Бройтмана при участии Н.Д. Тамарченко / Б. В. Томашевский. — М. : Аспект Пресс, 1999. — 334 с.
258. Тюкова И. Н. Коммуникативные универсалии и их лексическое воплощение в лирике Б. Пастернака (на материале книги "\"Сестра моя - жизнь\"") : автореф. дис. канд. фил. наук / Тюкова И. Н. — Томск, 1990. — 30 с.
259. Уилрайт Ф. Метафора и реальность// Теория метафоры / Ф. Уилрайт. — М. : Прогресс, 1990.
260. Фатеева Н. А. Интертекст в мире текстов : Контрапункт интертекстуальности. Изд. 3-е, стер. / Н. А. Фатеева. — М. : КомКнига, 2007. — 280 с.
261. Филатова К. Л. Когнитивное исследование зрительной метафоры во французском и в русском языках : дис. канд. фил. наук / Филатова К. Л. — Екатеринбург, 2009. — 236 с.

262. Фрумкина Р. М. Цвет, смысл, сходство. Аспекты психолингвистического анализа. / Р. М. Фрумкина. — М. : Наука, 1984. — 175 с.
263. Хайдеггер М. Исток художественного творения / пер. с нем. Михайлова А.В. / М. Хайдеггер. — М. : Академический Проект, 2008. — 528 с.
264. Хаками О. Н. Русский поэтический интертекст в аспекте системных отношений: текстоцентрический и текстотипологический анализ : автореф. дис. канд. фил. наук / Хаками О. Н. — Минск, 2007. — 24 с.
265. Хамитова Э. Р. Концептуальная метафора "природа - человек" в русской поэтической картине мира XIX-XX веков : лингвокультурологический и лексикографический аспекты : Монография/ под ред. профессора Л.Г. Саяховой / Э. Р. Хамитова. — Уфа : РИО БашГУ, 2009. — 145 с.
266. Харченко В. К. Функции метафоры / В. К. Харченко. — Воронеж : Изд-во ВГУ, 1991. — 880 с.
267. Хахалова С. А. Метафора в аспектах языка, мышления и культуры : монография / С.А. Хахалова. — 2-е изд., испр. и доп. / С. А. Хахалова. — Иркутск : ИГЛУ, 2011. — 292 с.
268. Хахалова С. А. Метафора: динамика эмоционального и рационального, бессознательного и сознательного// Вестник ИГЛУ № 4 / С. А. Хахалова., 2013.
269. Хахалова С. А. Современное состояние исследований метафоры в европейской лингвистике // Вестник северного (Арктического) Федерального университета № 2 / С. А. Хахалова, Е. В. Третьякова., 2014.
270. Хомский Н. Синтаксические структуры / Н. Хомский. // Новое в лингвистике. — 1962. — С. 412—527.
271. Хомский Н. Язык и мышление. / Н. Хомский. — М. : Изд-во Московского университета, 1972. — 121 с.
272. Цветаева А. И. Воспоминания / А. И. Цветаева. — М. : Советский писатель, 1983. — 767 с.

273. Чайф У. На пути к лингвистике, основанной на мышлении // Язык и мысль : Современная когнитивная лингвистика / сост. А.А. Кибрик, А.Д. Кошелев. —/ У. Чайф. — М. : Языки славянской культуры, 2015.
274. Черепанова И. Ю. Дом колдуньи. Язык творческого бессознательного / И. Ю. Черепанова. — М. : "КСП+", 1999. — 416 с.
275. Черкасова Е. Т. Опыт лингвистической интерпретации тропов (метафора) / Е. Т. Черкасова. // Вопросы языкознания. — 1968. — №2. — С. 28—38.
276. Черниговская Т. В. Чеширская улыбка кота Шредингера : язык и сознание. / Т. В. Черниговская. — М. : Языки славянской культуры, 2013. — 448 с.
277. Чернявская Е. В. Лингвистика текста : Поликодовость, интертекстуальность, интердискурсивность. Учебное пособие. / Е. В. Чернявская. — М. : Книжный дом "ЛИБРОКОМ", 2009. — 248 с.
278. Чудинов А.П. Очерки по современной политической метафорологии: Монография / Урал. гос. пед. ун-т. — Екатеринбург, 2013. — 176 с.
279. Шапиро А. Б. Основы русской пунктуации. / А. Б. Шапиро. — М. : Изд-во Академии Наук СССР, 1955. — 398 с.
280. Шарманова О. С. Метафтонимия как концептуальное взаимодействие метафоры и метонимии / О. С. Шарманова. // Вестник Иркутского государственного лингвистического университета. — 2011. — №1. — С. 194—200.
281. Шахматов А. А. Очерк современного русского литературного языка / А. А. Шахматов. — М. : Учпедгиз, 1941. —288 с.
282. Шведова Н. Ю. Местоимение и смысл. Класс русских местоимений и открываемые ими смысловые пространства / Н. Ю. Шведова. — М. : Азбуковник, 1998. — 176 с.
283. Швейцер В. А. Быт и бытие Марины / В. А. Швейцер. — М. : СП Интерпринт, 1992. — 544 с.

284. Шевеленко И. Литературный путь Цветаевой : Идеология — поэтика — идентичность автора в контексте эпохи / И. Шевеленко. — М.: Новое литературное обозрение, 2002. — 464 с.
285. Шевченко Л. Л. Метафора как средство моделирования концептуальной системы автора (на материале произведений Айрис Мердок) : дис. канд. фил. наук / Шевченко Л. Л. — Барнаул, 2005. — 194 с.
286. Шенталинский В. Марина, Ариадна, Сергей / В. Шенталинский. — М. : Просвещение, 1987. — 136 с.
287. Шишкина О. Ю. Художественный концепт «Поэт» — в идиостиле М. И. Цветаевой и его лингвистическая репрезентация (на материале поэзии) : дис. канд. фил. наук / Шишкина О. Ю. — Череповец, 2003. — 178 с.
288. Шмелев А. Д. Русский язык и внеязыковая деятельность / А. Д. Шмелев. — М. : Языки славянской культуры, 2002. — 496 с.
289. Шмелев Д. Н. Слово и образ / Д. Н. Шмелев. — М. : Наука, 1964. — 120 с.
290. Шумарина М. Р. Язык в зеркале художественного текста (Метаязыковая рефлексия в произведениях русской прозы) : монография / М. Р. Шумарина. — М. : Флинта: Наука, 2011. — 328 с.
291. Щерба Л. В. Языковая система и речевая деятельность. Изд. 2-е, стер. / Л. В. Щерба. — М. : Эдиториал УРСС, 2004. — 432 с.
292. Щирова И. А. Психологический текст : деталь и образ / И. А. Щирова. — СПб.: Изд-во Филологического факультета Санкт-Петербургского Государственного университета, 2003. — 116 с.
293. Эйхенбаум Б. М. Бальмонт. Поэзия как волшебство // Эйхенбаум Б. М. О литературе: Работы разных лет / Б. М. Эйхенбаум // О литературе : Работы разных лет / Б. М. Эйхенбаум. — М. : Русская мысль, 1987. — С. 324—325.
294. Эфрон А. О Марине Цветаевой : Воспоминания дочери / А. Эфрон. — М. : Советский писатель, 1989. — 480 с.
295. Юнг К. Г. Архетип и символ : пер. с англ. / К. Г. Юнг. — М. : Ренессанс, 1991. — 299 с.

296. Языковое сознание : формирование и функционирование. Сборник статей / отв. ред. Н. В. Уфимцева — М. : РАН ИЯ, 2003. — 256 с.
297. Якобсон Р. Я. Лингвистика и поэтика / Пер с англ. И. А. Мельчука // Р. Я. Якобсон // Структурализм : за и против // Сб. статей под ред. Е. Я. Басина и М. Я. Полякова / Р. Я. Якобсон. — М. : Прогресс, 1975.
298. Якобсон Р. Я. Работы по поэтике : Переводы / сост. и общ. ред. М. Л. Гаспарова / Р. Я. Якобсон. — М. : Прогресс, 1987. — 464 с.
299. Яковлева Е. С. Фрагменты русской языковой картины мира (модели пространства, времени и восприятия) / Е. С. Яковлева. — М. : Гнозис, 1994. — 344 с.

Словари

300. Ахманова О. С. Словарь лингвистических терминов / О. С. Ахманова. — М. : Советская энциклопедия, 1966. — 608 с.
301. Ашукин Н. С. Крылатые слова : Литературные цитаты; Образные выражения. — 4-е изд., доп. / Н. С. Ашукин, М. Г. Ашукина. — М. : Художественная литература, 1988. — 528 с.
302. Бидерман Г. Энциклопедия символов : пер. с нем. / общ. ред. и предисл. Свенцицкой И. С. / Г. Бидерман. — М. : Республика, 1996. — 335 с.
303. Болотнова Н. С. Коммуникативная стилистика текста : словарь-тезаурус / Н. С. Болотнова / Н. С. Болотнова. — М. : Флинта: Наука, 2009. — 384 с.
304. Горте М. А. Фигуры речи : терминологический словарь / М. А. Горте. — М. : ЭНАС, 2007. — 208 с.
305. Даль В. И. Словарь живого великорусского языка / В. И. Даль : в 4 т. — Т 2: И — О / В. И. Даль. — М. : РИПОЛ классик, 2006. — 784 с.
306. Даль В. И. Словарь живого великорусского языка / В. И. Даль: в 4 т. — Т 3: П — М / В. И. Даль. — М. : РИПОЛ класик, 2006. — 549 с.
307. Словарь живого великорусского языка / В. И. Даль: в 4 т. — Т 4: Р — Я / В. И. Даль. — М. : РИПОЛ класик, 2006. — 669 с.

308. Кожевникова Н. А. Материалы к словарю метафор и сравнений русской литературы XIX–XX вв. — Вып. 1. Птицы / Н. А. Кожевникова, З. Ю. Петрова / [отв. ред. М. Л. Гаспаров, В. П. Григорьев]. — М., 2000.
309. Кожевникова Н. А. Материалы к словарю метафор и сравнений русской литературы XIX–XX вв. — Вып. 2. Звери, насекомые, рыбы, змеи / Н. А. Кожевникова, З. Ю. Петрова. — М., 2010.
310. Кожевникова Н. А. Словарь метафор и сравнений русской литературы XIX–XX вв. / Н. А. Кожевникова, З. Ю. Петрова // М. — Изв. АН. Сер. лит. и яз. — Т. 53. — 1994. — № 4. — С. 71—85.
311. Козинец С. Б. Словарь словообразовательных метафор русского языка / С. Б. Козинец. — Саратов : Саратовский источник, 2011. — 284 с.
312. Королев К. М. Энциклопедия символов, знаков, эмблем / К. М. Королев, 2005. — 603 с.
313. Лепта библейской мудрости : библейские крылатые выражения и афоризмы на русском, английском, белорусском, немецком, словацком и украинском языках / авторы-составители : Д. Балакова [и др.] — Могилев : МГУ имени А. А. Кулешова, 2014. — 208 с.
314. Лингвистический энциклопедический словарь — М. : Советская энциклопедия, 1990. — 682 с.
315. Матвеева Т. В. Полный словарь лингвистических терминов / Т. В. Матвеева. — Ростов н/Д : Феникс, 2010. — 562 с.
316. Мещеряков Б. Г. Большой психологический словарь / Б. Г. Мещеряков, В. П. Зинченко, 2003. — 632 с.
317. Мифологический словарь / гл. ред. Е. М. Мелетинский. — М. : Советская энциклопедия, 1990. — 672 с.
318. Мифы народов мира. Энциклопедия в 2 т. / Т.1: А-К Гл. ред. С. А. Токарев — М. : Большая Российская Энциклопедия, 1997. — 671 с.
319. Мифы народов мира. Энциклопедия в 2 т. / Т.2: К-Я Гл. ред. С. А. Токарев — М. : Большая Российская Энциклопедия, 1997. — 719 с.

320. Немченко В. Н. Основные понятия лексикологии в терминах. Учебный словарь-справочник / В. Н. Немченко. — Нижний Новгород : Изд-во Нижегородского ун-та, 1994. — 251 с.
321. Ожегов С. И. Словарь русского языка / С. И. Ожегов. — М. : Советская энциклопедия, 1973. — 996 с.
322. Павлович Н. В. Словарь поэтических образов : на материале русской художественной литературы XVIII — XX веков. В 2 т. Том 2 Изд. 2-е, стереотипное / Н. В. Павлович. — М. : Эдиториал УРСС, 2007. — 896 с.
323. Руднев В. П. Словарь культуры XX века / В. П. Руднев. — М. : Аграф, 1999. — 384 с.
324. Русская грамматика. Т.1: Фонетика. Фонология. Ударение. Интонация. Словообразование. Морфология / Н. Ю. Шведова (гл. ред.). — М. : Наука, 1980. — 789 с.
325. Русская грамматика. Т.2: Синтаксис / Н. Ю. Шведова (гл. ред.). — М. : Наука, 1980. — 713 с.
326. Сковородников А. П. Энциклопедический словарь-справочник. выразительные средства русского языка и речевые ошибки и недочеты / под ред. А.П. Сковородникова / А. П. Сковородников. — М. : Наука, 2005. — 480 с.
327. Славянские древности : Этнолингвистический словарь в 5-ти томах / Под общей ред. Н.И. Толстого. — Т.1 : А (Август) — Г (Гусь) — М. : Международные отношения, 1995. — 575 с.
328. Славянские древности: Этнолингвистический словарь в 5-ти томах/ Под общей ред. Н.И. Толстого. — Т.2 : Д (Давать) — К (Крошки) — М. : Международные отношения, 1995. — 687 с.
329. Славянские древности: Этнолингвистический словарь в 5-ти томах / Под общей ред. Н.И. Толстого. — Т.3 : К (Круг) — П (Перепелка) — М. : Международные отношения, 1995. — 693 с.

330. Славянские древности : Этнолингвистический словарь в 5-ти томах / под общей ред. Н. И. Толстого. — Т.4 : П (Переправа через воду) — С (Сито) — М. : Международные отношения, 2009. — 656 с.
331. Славянские древности : Этнолингвистический словарь в 5-ти томах / под общей ред. Н. И. Толстого. — Т.5 : С (Сказка) — Я (Ящерица) — М. : Международные отношения, 2012. — 736 с.
332. Славянский ассоциативный словарь : русский, белорусский, болгарский, украинский / Н. В. Уфимцева, Г. А. Черкасова, Ю. Н. Караулов, Е. Ф. Тарасов — М., 2004. — 800 с.
333. Словарь образных выражений русского языка / Т. С. Аристова, М. Л. Ковшова, Е. А. Рысеева и др. : под ред. В. Н. Телия. — М. : Отечество, 1995. — 368 с.
334. Словарь поэтического языка Марины Цветаевой : в 4-х т. / Сост. И. Ю. Белякова, И. П. Оловянникова, О. Г. Ревзина. — М. : Дом-музей Марины Цветаевой, 1996—2008.
335. Словарь социолнгвистических терминов // под ред. В. Ю. Михальченко. — М. : Издательство Института языкознания РАН, 2006. — 312 с.
336. Стилистический энциклопедический словарь // под. ред. Кожиной М. Н. — М. : Наука, 2006. — 696 с.
337. Тресиддер Д. Словарь символов : пер. с англ. / Дж. Тресиддер. — М. : ФАИР—ПРЕСС, 1999. — 448 с.
338. Ушаков Д. Н. Большой толковый словарь современного русского языка / Д. Н. Ушаков. — М. : Альта-Принт, ООО Издательство «Дом. XXI век», 2008. — 1239 с.
339. Федоров А. И. Фразеологический словарь русского литературного языка : ок.13000 фразеологических единиц / А. И. Федоров.-3-е изд., испр. / А. И. Федоров. — М. : Астрель : АСТ, 2008. — 878 с.
340. Цыганенко Г. П. Словарь служебных морфем русского языка / Г. П. Цыганенко. — К. : Радянська школа, 1982. — 240 с.

341. Цыганенко Г. П. Этимологический словарь русского языка. Более 5000 слов. — 2-е изд. перераб. и доп. / Г. П. Цыганенко. — К. : Радянська школа, 1989. — 511 с.
342. Черных П. Я. Историко-этимологический словарь русского языка в 2 томах 3-е изд. стереотип. / П. Я. Черных. — М. : Русский язык, 1999. — 624 с.
343. Шейнина Е. Я. Энциклопедия символов / Е. Я. Шейнина. — М. : ООО Издательство АСТ; Харьков : Торсинг, 2003. — 591 с.
344. Языкознание. Большой энциклопедический словарь / Гл. ред. В. Н. Ярцева. 2-е изд. — М. : Большая Российская энциклопедия, 1998. — 685 с.

Список литературных источников

345. Ахматова А. А. Собрание сочинений в 2 томах. Т.1 / А. А. Ахматова. — М. : Правда, 1990. — 447 с.
346. Маяковский В. В. Сочинения в 2 томах. Т.1/ Сост Ал. Михайлова; Вступ. ст. А. Метченко; Прим. А. Ушакова / В. В. Маяковский. — М. : Правда, 1987. — 768 с.
347. Некрасов Н. А. Избранные произведения / Н. А. Некрасов. — М. : Художественная литература, 1985. — 510 с.
348. Пастернак Б. Л. Стихотворения и поэмы / Сост. Е. Пастернак; Послесл. Н. Банникова / Б. Л. Пастернак. — М. : Художественная литература, 1988. — 511 с.
349. Пушкин А. С. Собрание сочинений в одном томе / А. С. Пушкин. — М. : Художественная литература, 1984. — 490 с.
350. Пушкин А. С. Собрание сочинений в 10 томах. Т. 9 Письма 1815-1830 / А. С. Пушкин. — М. : ГИХЛ, 1962. — 494 с.
351. Тютчев Ф. И. Стихотворения / Сост. и подгот. текста Л. Озерова / Ф. И. Тютчев. — М. : Художественная литература, 1986. — 287 с.

352. Цветаева М. И. Неизданное. Сводные тетради / Подготовка текста, предисл. и примеч. Е. Б. Коркиной и И. Д. Шевеленко / М. И. Цветаева. — М. : Эллис Лак, 1997. — 640 с.
353. Цветаева М. И. Полное собрание поэзии, прозы, драматургии в одном томе / М. И. Цветаева. — М. : АЛЬФА-КНИГА, 2008. — 1214 с.
354. Цветаева М. И. Собрание сочинений в 7 томах. Т. 7 / М. И. Цветаева. — М. : Эллис Лак, 1995. — 848 с.