

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
Санкт-Петербургский государственный университет

Дыхно Марина Григорьевна

ВЫДВИЖЕНИЕ КАК СТИЛИСТИЧЕСКИЙ ПРИЕМ В МЕМУАРНОЙ
ПРОЗЕ МАРИНЫ ЦВЕТАЕВОЙ

Выпускная квалификационная работа по направлению подготовки
035300 «Искусства и гуманитарные науки»

Профиль подготовки «Литература»

Научный руководитель:

Ахапкин Денис Николаевич,
кандидат филологических наук,
доцент кафедры междисциплинарных
исследований в области языков и
литературы ФСИН СПбГУ

подпись, дата

Санкт-Петербург

2016

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА 1	6
ГЛАВА 2	17
ГЛАВА 3	29
3.1 Конвергенция в очерках «Бальмонт» и «Мой Пушкин»	30
3.2 Сцепление в очерках «Бальмонт» и «Мой Пушкин».....	36
3.3 Об остранении в очерке «Мой Пушкин»	42
3.4. Метафорические конструкции в очерке «Наталья Гончарова»...	49
3.4.1 Метафорический континуум в очерке «Наталья Гончарова»	50
3.4.2 Антонимия в очерке «Наталья Гончарова».....	62
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	69
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ	72

ВВЕДЕНИЕ

Творчество Марины Ивановны Цветаевой, по праву признанной одной из ярчайших фигур русской литературы двадцатого века, вне всякого сомнения, не обделено вниманием. Однако, даже поверхностного взгляда на списки многочисленных монографий и работ, посвященных ее текстам, достаточно, чтобы заметить: Цветаева намного больше интересует исследователей как поэт, а не прозаик.

Между тем, ее проза заслуживает большего внимания. В процессе ознакомления с мемуарными очерками Цветаевой читателя не может не затронуть их глубокая психологичность, влияющая не только на вызываемые текстом эмоциональные впечатления, но и на непосредственный процесс чтения. Данное утверждение является основной причиной для того, чтобы предполагать: мемуарная проза Марины Цветаевой представляет интерес для когнитивной поэтики и, в частности, исследования ее на предмет методов выдвижения, которые способствуют эффективной работе текста на нескольких уровнях его структурной организации.

Цель настоящей работы – доказательство выдвигаемой нами гипотезы о том, что методы выдвижения в цветаевской прозе являются не только способами формального строения текста, но и стилистическими приемами, обеспечивающими его функционирование на эмоционально-экспрессивном уровне.

Для достижения данной цели мы ставим перед собой следующие исследовательские задачи:

- проследить историю понятия «выдвижение» от его зарождения до занимаемого в современной науке места;
- рассмотреть исследования прозы Марины Цветаевой на предмет открытий, потенциально подходящих под современное

толкование методов выдвижения, и адаптировать их в контексте когнитивной поэтики;

- выяснить, таким образом, насколько перспективным представляется анализ цветаевских очерков на предмет методов выдвижения;
- провести непосредственный анализ и создать классификацию методов выдвижения, обнаруженных нами в мемуарных очерках Цветаевой;
- определить роль найденных проявлений выдвижения в процессе как структурного (формального), так и стилистического аспектов текстопостроения.

Таким образом, данные задачи последовательно формируют три главы, представляющие собой основную структуру настоящей работы.

Объектом для проводимого исследования являются мемуарные очерки Цветаевой «Бальмонт» (1925), «Наталья Гончарова» (1929) и «Мой Пушкин» (1937), избранные нами по причине показательной насыщенности наиболее актуальными для рассматриваемого автора проявлениями выдвижения.

Предметом исследования станут элементы вышеупомянутых текстов, непосредственно представляющие собой/включающие в себя методы выдвижения, а также их роль в контексте организации текста (структурной и экспрессивной) и управления читательским вниманием.

Степень научной проработанности исследуемого вопроса, к сожалению, оставляет желать лучшего, а если быть до конца откровенными, и вовсе стремится к нулю. Когнитивный подход к исследованию художественных текстов не получил широкой популярности в отечественном литературоведении (риском предположить: этого не произошло по причине того, что главенствующими среди способов анализа текста до сих пор являются классические методы). Кроме того, мемуарная проза Цветаевой не занимает лидирующих позиций среди приоритетов исследователей ее

творчества даже в терминах классического анализа. Очевидно, что при подобных темпах развития исследований цветаевской прозы сравнительно молодой когнитивный метод в них испытан не был.

Данным фактом объясняется практически полное отсутствие методологической основы по теме выдвижения в прозе Цветаевой. По этой причине во второй главе настоящей работы мы проведем собственное экспериментальное рассмотрение исследований цветаевской прозы, в ходе которого нами будут проанализированы открытия В.Ф. Ходасевича, М.В. Ляпон, Л.В. Зубовой, О.Г. Ревзиной, И.В. Кудровой, И.А. Бродского, Д.Н. Ахапкина, В.А. Масловой и др. с целью доказательства обнаружения ими явлений, которые представляется возможным классифицировать как выдвижение, и, таким образом, доказать целесообразность основного исследования цветаевских методов выдвижения, представляющего собой третью главу настоящей работы.

Таким образом, актуальность данной работы определяется сразу несколькими причинами. Прежде всего, полем для нашего исследования становится прозаический сегмент творчества Марины Цветаевой, который, вне всякого сомнения, проигрывает ее поэзии по степени академической актуальности. Кроме того, выражаясь фигурально, мы намереваемся вернуть понятие выдвижения «на родину», так как основную базу для развития явления подготовили отечественные формалисты. Наконец, данная работа призвана обратить внимание на когнитивную ветвь литературоведения в целом и на теорию выдвижения в частности, ведь избранный нами метод является принципиально новым подходом к анализу цветаевской прозы, являющимся, по причине невероятно высокой степени ее психологизма, необходимым для раскрытия в ней принципиально новых граней, представляющих интерес для дальнейшего исследования.

ГЛАВА 1

ПОНЯТИЕ ВЫДВИЖЕНИЯ В ТЕОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ

Предмет стилистики долгое время связывался с классическим литературоведением и рассматривался в качестве его производной ветви. При этом его ключевым объектом исследователи считали непосредственно стиль того или иного автора и, соответственно, его природу: историю формирования, источники влияния, отличительные особенности, занимаемое в культурной картине эпохи место. В начале двадцатого века стилистика перестала быть просто наукой о стиле, переключившись на то, каким образом «сделан» текст, то есть наибольший интерес для теоретиков стали представлять обуславливающие формальную организацию текста приемы (в частности их способность рождать смыслы и производить эффект на читателя). Учитывая новые объекты интереса, возникла потребность в реформации стилистики из раздела литературоведения в самостоятельное научное поле. Однако, полное переориентирование стилистики влекло за собой потребность в новой методологии, способной позволить молодой науке достичь поставленных целей. Таким образом, в процессе рождения современной стилистики и сформировалось интересующее нас понятие выдвижения.

В данной главе нами будет рассмотрена история теории выдвижения, самые значимые идеи и исследования, оформившие ее, а также ее принадлежность к когнитивной поэтике, определяющая место понятия в современном научном мире.

Несмотря на то, что теория выдвижения в современном понимании сформировалась всего за век, корни ее уходят глубоко в греческую античность, утверждает В. Ван Пир¹. Еще Аристотель в своей «Поэтике»,

¹ Peer, W. Van. *Stylistics and Psychology: Investigations of Foregrounding*. London: Croom Helm, 1986. P. 99.

датируемой примерно 335 годом до н.э., изучал совокупность риторических фигур и стилистических приемов, утверждая, что литературные тексты должны создаваться по особым принципам, то есть с использованием метафор, необычных слов, новых понятий². Таким образом, зачатки теории выдвижения можно обнаружить в базовой теории литературы, принадлежащей древнегреческой философии.

Немало веков прошло до того момента, как явление, интересовавшее еще древних греков, наконец получило долю заслуженного внимания. Первыми вопросом о формальной организации текста задались члены отечественного ОПОЯЗа, научным кредо которых стало утверждение «мы произведения не развенчиваем, а развинчиваем»³. Молодые амбициозные ученые видели себя на пороге новой эры литературоведения, а серьезные времена, как известно, требуют серьезных мер. Этим ориентиром руководствовался один из ярчайших представителей общества В.Б. Шкловский, который целью искусства (в частности, литературы) видел деавтоматизацию привычного путем описания давно известных понятий в новых, неожиданных терминах. Данный прием, который ученый назвал остранением, должен был, по его мнению, вызывать эффект затрудненной формы, «увеличивающий трудность и долготу восприятия, так как воспринимательный процесс в искусстве самоцелен и должен быть продлен; искусство есть способ пережить деланье вещи, а сделанное в искусстве не важно»⁴. Таким образом, понятие остранения должно непосредственно влиять на процесс восприятия текста читателем, заставляя его обращать внимание на написанное путем постоянного обновления привычных концептов. Более того, для формалистов прекращение подобного обновления было равноценно

² Аристотель. Поэтика. Риторика. СПб.: Азбука-классика, 2010. С. 290-292.

³ Шкловский В.Б. О Маяковском [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.e-reading.club/chapter.php/110780/27/Shklovskii_-_O_Mayakovskom.html (дата обращения: 12.05.2016).

⁴ Шкловский В.Б. Искусство как прием [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.opojaz.ru/manifests/kakpriem.html> (дата обращения: 12.05.2016).

смерти литературы. Таким образом, дальнейшее развитие теории о приемах, непосредственно влияющих на организацию текста, было принципиально важным вопросом для литературоведения того времени.

Сам термин «выдвижение» ассоциируется со структуралистом Я. Мукаржовским, членом Пражского лингвистического кружка, который на протяжении тридцатых годов активно вводил в обращение понятие “aktualisace” (вслед за ним его стали использовать многие коллеги по организации). Мукаржовский рассматривал «актуализацию» как основной процесс, превращающий слово обиходной речи в элемент речи поэтической. Подобный процесс может быть вызван разного рода стилистическими эффектами, происходящими на фонетическом (аллитерация, рифма), грамматическом (инверсия, эллипсис) или семантическом (метафора, ирония) уровнях. Исследователь отмечал, что актуализация имеет место быть и в повседневном языке (например, бытовая речь или журналистская проза), но ее проявления случайны, не спланированы. В литературных текстах, напротив, актуализация структурирована, так как в ней наблюдается система и иерархия. Таким образом, в текстах точно так же встречаются соседства стилистических эффектов (например, ряд ассонансов и группа метафор), но при этом одна система будет доминировать над другой⁵. Данное явление Р. О. Якобсон назвал доминантой: «Доминанту можно определить как фокусирующий компонент художественного произведения, она управляет, определяет и трансформирует отдельные компоненты. Доминанта обеспечивает интегрированность структуры»⁶.

Поль Гарвин, в шестидесятых годах адаптировавший труды Мукаржовского для американского читателя, перевел понятие “aktualisace”

⁵ Mukarovský, J. Standard Language and Poetic Language. In P. L. Garvin (Ed.), *A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure, and Style*. Washington, DC: Georgetown University Press, 1964. P. 20.

⁶ Якобсон Р.О. Доминанта // Хрестоматия по теоретическому литературоведению. Т. 1. Тарту, 1976. С. 59.

как “foregrounding” (выдвижение). Так родилось понятие, актуальное для науки по сей день.

Мысли, предвосхищающие идеи Шкловского и Мукаржовского, могут быть найдены в ранних работах английских поэтов С. Кольриджа и П. Шелли⁷. Кольридж, восхваляя поэзию У. Вордсворта, говорит о его способности сочетать детское видение чуда и новизны с явлениями, которые долгие годы считались знакомыми. Шелли, рассуждая о силе поэзии, утверждает, что она способна очистить внутреннее зрение от пелены «ознакомленности» с окружающим миром, которая скрывает от человека невероятное чудо бытия⁸.

Таким образом, идеи Шкловского и Мукаржовского лишь подтвердили необходимость концентрации на рассматриваемом явлении и его дальнейшей разработке, так как непосредственный психологический эффект, оказываемый им на читателя, был неоднократно в точности описан ранее.

Не будет преувеличением утверждение о том, что во второй половине двадцатого века теория выдвижения получила вторую жизнь. Адаптации Гарвина вызвали новую волну интереса к работам формалистов/структуралистов и понятие «переехало» за границу. В 1968 году английский ученый Дж. Лич обобщенно описывает его в терминах искусства с помощью концепции фигуру-фоновых отношений. Он утверждает, что любое произведение искусства в той или иной степени отклоняется от норм, которым нас (как членов общества) научили, и, чтобы по-настоящему понять его значимость и ценность, нужно концентрироваться на том его элементе, который вызывает интерес и удивление, а не на общей массе автоматизированных приемов. Подобные отклонения от лингвистических или других общепринятых норм и называются выдвижением. Это определение рождает аналогию фигуры, накладываемой на фон⁹.

⁷ Erlich, V. Russian Formalism: History – Doctrine. New Haven, NJ: Yale University Press, 1981. P. 179.

⁸ Kuiken, D., Miall, D.S. Foregrounding, Defamiliarization, and Affect: Response to Literary Stories [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.ualberta.ca/~dmiall/reading/foregrd.htm> (дата обращения: 13.05.2016).

⁹ Leech, G.N. Language in Literature: Style and Foregrounding. London: Routledge, 2013. P. 18.

В это же время началось активное развитие эмпирической стороны вопроса путем проведения многочисленных исследований и экспериментов. Наконец была «официально» доказана способность выдвижения воздействовать на читателя и контролировать его внимание. В 1972 году американский ученый У. Лабов сформулировал шесть базовых элементов рассказа и ввел понятие «дискурсивных оцениваний»¹⁰. В 1985 его подхватывают Р. Хант и Д. Випонд, применяя для обозначения определенных текстовых явлений, и анализируют их эффект на читателя. Под подобными явлениями ученые подразумевали непредсказуемые слова, фразы или введенные происшествия, которые отражают отношение повествователя к описываемым им героям и событиям. В ходе эксперимента с читателями небольшой повести они выяснили, что намного больший интерес читателей вызывали участки текста, содержавшие оригинальные дискурсивные оценивания. Отрывки же, в которых история описывалась в нейтральных, привычных терминах, особого интереса у читателей не вызвали и запоминались хуже¹¹.

Подобное исследование провел в 1986 году В. Ван Пир и пришел к схожим выводам. Он предоставил участникам эксперимента шесть коротких стихотворений, попросив отметить строчки, наиболее «поражающие» их своей выразительностью. Результаты оказались удивительно схожими: несмотря на разный уровень литературной подготовки, большинство респондентов выделило участки стихотворений, содержавшие выдвижение. Более того, читатели интуитивно чувствовали, что от степени выраженности выдвижения зависит степень яркости строки, содержащей его¹².

Вышеупомянутые исследования позволили экспериментальным путем доказать, что читатели находят тексты, в которых присутствует выдвижение,

¹⁰ Labov, W. *Language in the Inner City*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1972.

¹¹ Hunt, R., Vipond, D. "Crash-testing a Transactional Model of Literary Reading". *Reader: Essays in Reader-Oriented Theory, Criticism, and Pedagogy* 14 (Fall 1985): 23-39.

¹² Van Peer, W. *Stylistics and Psychology: Investigations of Foregrounding*. London: Croom Helm, 1986.

выразительными и запоминающимися, и ученые всерьез заинтересовались вопросом о том, способно ли выдвижение вызвать у читателя какие-либо фактические эмоциональные проявления. Сделанные открытия пока не привели к однозначному выводу, но показали наличие тесной связи между деавтоматизирующим свойством выдвижения и рождением чувства. Ответом на выдвижение является реакция на неожиданное явление в тексте, и результаты исследований показали, что чтение текста, в котором присутствует выдвижение, вызывает активность корковых зон, ответственных за эмоциональные проявления. В 1982 году М. Кутас и С. Хиллярд провели исследование, в ходе которого фиксировались мозговые импульсы участников, читавших предложения с семантически неподходящими концовками. Ученые подтвердили более ранние предположения о том, что в ответ на подобные семантические нестыковки возникают негативные импульсы головного мозга (N400), и обнаружили, что более интенсивные и длительные импульсы возникают в зоне правого полушария¹³. Более того, было доказано, что чем больше заключительное слово «выбивается» семантически¹⁴ или грамматически¹⁵, тем сильнее негативный импульс, порождаемый прочтением предложения. Велика вероятность того, что подобная активность правого полушария свидетельствует о связи выдвижения с просодическими аспектами чувственного восприятия, за которое данное полушарие ответственно¹⁶. Приверженцы этого предположения во многом полагались на исследование Э. Гарднера и Э. Виннер, проведенное в 1977 году, которое доказало, что люди с различного рода повреждениями правого

¹³ Kutas, M., Hillyard, S.A. "The Lateral Distribution of Event-Related Potentials during Sentence Processing". *Neuropsychologia* 20.5 (1982): 579-590.

¹⁴ Van Petten, C., Kutas, M. "Interactions Between Sentence Context and Word Frequency in Event-Related Potentials". *Memory and Cognition* 18 (1990): 380-393.

¹⁵ Osterhout, L., Holcomb, P. J. "Event-Related Potentials Elicited by Syntactic Anomaly". *Journal of Memory and Language* 31 (1992): 785-806.

¹⁶ Davidson, R. J. "Hemispheric Asymmetry and Emotion". In K. R. Scherer & P. Ekman (Eds.), *Approaches to Emotion*. Hillsdale, NJ: Erlbaum, 1984. P. 39-57. См. также: Heilman, K. M., Bowers, D. "Neuropsychological Studies of Emotional Changes Induced by Right and Left Hemispheric Lesions". In N. L. Stein, B. Leventhal, T. Trabasso (Eds.), *Psychological and Biological Approaches to Emotion*. Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum, 1990. P. 97-113.

полушария головного мозга не способны воспринимать метафоры¹⁷. В 1991 году было доказано, что они также сталкиваются с проблемами в восприятии просодии и не испытывают чувств, как правило непременно возникающие при чтении текста, в котором присутствует выдвигание¹⁸.

Рассматриваемое явление также влияет на время, затрачиваемое на чтение. Об этом говорил еще Шкловский, описывая прием затрудненной формы, «увеличивающий трудность и долготу восприятия»¹⁹. Читатели тратят больше времени на отрывки текста, насыщенные выдвиганием, по нескольким причинам. Прежде всего, процессирование выдвигания требует от читателя большей концентрации на фонетическом уровне (например, аллитерация может замедлить читателя, который в процессе обработки текста активно задействует внутреннюю речь). Подобные процессы были исследованы П. Фонаги, который пришел к выводу, что продленное восприятие такого рода фонетических явлений способствует осознанию и обработке эмоциональной реакции²⁰. Кроме того, читателю требуется больше времени, чтобы воспринять выдвигание на грамматическом уровне (например, эллипсис или инверсия). Исследования показали, что отклонения в привычной синтаксической картине затрудняют «автоматическое» чтение и, таким образом, влияют на длительность процесса восприятия текста. Это дополнительное время, в свою очередь, способствует обнаружению скрытых смыслов или не прямых авторских мнений²¹. Выдвигание также способно влиять на длительность чтения на семантическом уровне. К примеру, метафора или ирония относятся к числу менее заметных текстуальных

¹⁷ Winner, E., Gardner, H. "The Comprehension of Metaphor in Brain-Damaged Patients". *Brain* 100 (1977): 717-729.

¹⁸ Joannette, E., Goulet, P., Hannequin, D. *Right Hemisphere and Verbal Communication*. New York: Springer-Verlag, 1991.

¹⁹ Шкловский В.Б. Искусство как прием [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.opojaz.ru/manifests/kakpriem.html> (дата обращения: 12.05.2016).

²⁰ Fónagy, I. "The Metaphor: a Research Instrument". In D. Meutsch, R. Viehoff (Eds.), *Comprehension of Literary Discourse*. Berlin: Walter de Gruyter, 1989. P. 111-130.

²¹ Frazier, L., Rayner, K. "Resolution of Syntactic Category Ambiguities: Eye Movements in Parsing Lexically Ambiguous Sentences". *Journal of Memory and Language* 26 (1987): 505-526.

элементов (стоит отметить, что нередко именно подобные явления вызывают наибольший эмоциональный отклик), для эффективного восприятия которых, соответственно, требуется больше времени. Наконец, иерархичное расположение проявлений выдвижения вокруг доминанты способствует процессу комбинации читательских реакций на увиденные в тексте явления в комплексе. Обобщая выводы, сделанные в результате упомянутых исследований, еще раз отметим, что выдвижение способствует концентрации внимания читателя и вынуждает его делать «паузы», во время которых происходит формирование и осознание эмоциональной реакции на прочитанное²².

Исследовав когнитивную природу выдвижения, ученые задались вопросом о практическом применении рассматриваемой теории и пришли к выводу, что ее характер не ограничивается лишь описательными свойствами. Д. Макинтер, в 2003 году обобщив результаты своих исследований, привел детальное доказательство того, что теория выдвижения может быть включена в педагогические техники, адаптированные для больших групп²³. Кроме того, в 2008 году Э.Р. Дорри доказал важность теории выдвижения для перевода²⁴. Действительно, так как перевод по сути является воссозданием текста, в процессе которого перед переводчиком стоит задача наиболее бережно перенести дискурсивные смыслы с одного языка на другой, передача способа создания дополнительных, скрытых или иных значений должна быть не менее важна, чем верное воссоздание основной массы текста. Стоит также отметить, что так как выдвижение репрезентирует языковое разнообразие (посредством широкого диапазона задействованных приемов), оно является эффективным

²² Kuiken, D., Miall, D.S. Foregrounding, Defamiliarization, and Affect: Response to Literary Stories [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.ualberta.ca/~dmiall/reading/foregrd.htm> (дата обращения: 13.05.2016).

²³ McIntyre, D. “Using Foregrounding Theory as a Teaching Methodology in a Stylistic Course”. *Style* 37.1 (Spring 2003): 1-13.

²⁴ Dorry, E.R. The Relevance of Foregrounding in Translation: Literarily Text in Focus [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.translationdirectory.com/articles/article1636.php> (дата обращения: 13.05.2016).

текстовым инструментом, позволяющим читателю по-новому оценить язык и понимать, как он функционирует. Таким образом, кроме описательной ценности теория выдвижения имеет и практическую, так как она может быть успешно применена во многих научных областях.

Кратко рассмотрев историю изучения и развития рассматриваемого понятия, представляется возможным утверждать: несмотря на то, что базис для теории выдвижения во многом был подготовлен отечественной наукой, эмпирической стороной вопроса и академической эволюцией понятие обязано зарубежным исследователям.

Отечественному научному миру понятие, к тому моменту уже прошедшее долгий «заграничный» путь, заново открылось лишь в 1973 году. С этим событием связано имя лингвиста И.В. Арнольд, активно занимавшейся стилистикой декодирования в английском языке, на базе которого она и рассматривала выдвижение. В работе «Стилистика современного английского языка» она определяет методы выдвижения как «способы формальной организации текста, фокусирующие внимание читателя на определенных элементах сообщения и устанавливающие семантически релевантные отношения между элементами одного или чаще разных уровней»²⁵. Арнольд также приводит классификацию (которая будет подробно рассмотрена в третьей главе настоящей работы) и основные функции типов выдвижения, состоящие в следующем:

- установление иерархии значений и элементов в тексте (выдвижение на первый план наиболее важных частей сообщения);
- обеспечение целостности и связности текста, но в то же время его сегментация (делают его более удобным для восприятия),

²⁵ Арнольд И.В. Стилистика. Современный английский язык: Учебник для вузов. 4-е изд., испр. и доп. М.: Флинта: Наука, 2002. С. 99.

установление связей между частями текста/между целым текстом и его элементами;

- защита сообщения от помех и облегчение декодирования посредством создания такой упорядоченности информации, благодаря которой читатель будет способен расшифровать ранее неизвестные ему составляющие кода;
- создание эстетического контекста и выполнение ряда смысловых функций (например, экспрессивности).²⁶

Стоит отметить, что толкование понятия, данное Арнольд, до сих пор является превалирующим для русскоязычного сегмента когнитивной поэтики – довольно молодой ветви литературоведения, активно использующей теорию выдвигания в рамках текстового анализа²⁷.

Таким образом, понятие выдвигания прошло долгий путь, по-настоящему активно начавшийся лишь во второй половине двадцатого века. За время существования данного концепта принципиально изменилось его содержание: будучи связываемым лишь с отдельными словами в начале своего развития, сейчас выдвигание охватывает целые комплексы текстоорганизующих приемов. Принципиально важным достижением стала связь понятия с психологической стороной процесса чтения, поспособствовавшая его переходу из теоретической стилистики в когнитивную поэтику. Так как выдвигание нередко сопровождают такие явления, как новизна и креативность, оно представляется особенно актуальным в рамках анализа художественного текста на предмет стилистических приемов.

Теория выдвигания до сих пор не получила широкой популярности в отечественном литературоведении. Однако, многие исследователи

²⁶ Там же.

²⁷ Подробнее о понятии см. Ахапкин Д.Н. Когнитивный подход в современных исследованиях художественных текстов [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.nlobooks.ru/node/2024> (дата обращения: 13.05.2016).

обнаруживали текстовые явления, для объяснения и классификации которых не было достаточно изведенных классическим литературоведением способов анализа: требовался новый, более подходящий метод, способный описать текст как целостную единицу посредством более широкого охвата. Так как в качестве такого метода мы предлагаем теорию выдвижения, следующая глава данной работы будет посвящена рассмотрению открытий исследователей творчества Марины Цветаевой, близких по природе к проявлениям выдвижения. Данное исследование будет проведено с целью определения целесообразности адаптации теории для анализа цветаевской прозы.

ГЛАВА 2
ОЩУЩАЯ ВЫДВИЖЕНИЕ:
ОБЗОР НЕКОТОРЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ ПРОЗЫ М.
ЦВЕТАЕВОЙ

При проведении сравнения степени исследованности поэтического и прозаического сегментов творчества Марины Цветаевой, становится очевидно, что даже довольно поверхностного взгляда на списки научных трудов по обеим темам вполне достаточно, чтобы понять: цветаевской прозе не посвящено и десятой части того, что написано о ее поэзии. Безусловно, это прежде всего связано с первоочередным восприятием Цветаевой как поэта и, в какой-то степени, с некоторой недооцененностью в качестве полноценного прозаика.

Здесь следует кратко охарактеризовать факторы, побудившие Цветаеву к обращению к прозе и то, как она сама воспринимала себя в качестве писателя. И.А. Бродский утверждает, что Цветаева переходит к прозе с целью продемонстрировать и растолковать читателю процесс создания непосредственно стихотворного произведения, ведь в прозе все поэтические приемы укрупняются и обнажаются²⁸. Представляется достаточно любопытным, что А.А. Саакянц, говоря о причинах обращения Цветаевой к прозе (большая часть которой была создана в тридцатые годы во Франции), также указывает на их связь с фигурой читателя: истинный читатель, для которого стихи были бы «насущной необходимостью», остался в России. Читением прозы Цветаевой даже удавалось зарабатывать на жизнь, так как прозу слушали намного охотнее – она воспринимается легче. Сама Цветаева отмечала, что эмиграция делает ее прозаиком²⁹. М. В. Ляпон, анализируя

²⁸ Бродский И.А. Поэт и проза [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://lib.ru/BRODSKIJ/br_poetprosa.txt (дата обращения: 13.05.2016).

²⁹ Саакянц А.А. Проза Марины Цветаевой [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://tsvetaeva.narod.ru/WIN/saakyan/prozamts.html> (дата обращения: 13.05.2016).

прозаический сегмент ее творчества в своей работе «Проза Марины Цветаевой: стратегия чтения авторского текста», уточняла, что «свою прозу Цветаева не считает “литературой” в общепринятом смысле этого слова»³⁰.

Все вышеперечисленные причины, безусловно, повлияли на цветаевское решение обратиться к прозе, но, как оказалось, не были решающими. По словам Саакянц, катализатором для данного решения стала сугубо личная творческая причина. Цветаева чувствовала необходимость воссоздать некоторые моменты своей жизни (прежде всего, детство), спасти от забвения образы людей, с которыми свела ее судьба, ключевые для ее личностного становления события. Таким образом, к созданию прозы поэта, в первую очередь, побудила чисто психологическая потребность³¹.

Литературоведение относит мемуары к разряду психологической прозы (обратимся, например, к исследованию Л.Я. Гинзбург «О психологической прозе»³²) и, в связи с этим, легитимным становится утверждение о том, что любая мемуарная проза построена по когнитивным законам. Таким образом, представляется разумным исследование мемуарной прозы не только в контексте классического литературоведения, но и через призму когнитивной поэтики (прежде всего, методов выдвижения, так как именно эти приемы непосредственно влияют на стилистику и текстопостроение), но учитывая то, что цветаевская проза не является основным интересом исследователей ее творчества, а когнитивный подход в литературе – явление достаточно молодое, отсутствие работ по комплексному анализу мемуарных очерков Цветаевой в рамках когнитивной поэтики не является большой неожиданностью.

³⁰ Ляпон М.В. Проза М. Цветаевой: стратегия чтения авторского текста // Художественный текст как динамическая система // Материалы международной научной конференции, посвященной 80-летию В.П. Григорьева / Институт русского языка им. В.В. Виноградова РАН. Москва, 19–22 мая 2005 г. М., 2006. С. 224.

³¹ Саакянц А.А. Проза Марины Цветаевой [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://tsvetaeva.narod.ru/WIN/saakyan/prozamts.html> (дата обращения: 13.05.2016).

³² Гинзбург Л.Я. О психологической прозе. М.: Intrada, 1999.

Стоит отметить, однако, что некоторые исследователи цветаевской прозы не раз приближались к обнаружению в ней явлений, близким по природе к методам выдвижения в их современном понимании. Данная глава будет посвящена подобным открытиям, а также их адаптации в терминах когнитивной поэтики, исследуемых нами в работе.

Одним из первых обративших пристальное внимание на очерки Цветаевой стал В.Ф. Ходасевич, утверждавший, что «мемуарная тема в них разработана при помощи очень сложной и изящной системы приемов – мемуарных и чисто беллетристических. Таким образом, оставаясь в пределах действительности, Цветаева придает своим рассказам о людях, с которыми ей приходилось встречаться, силу и выпуклость художественного произведения»³³. Стоит обратить внимание на то, что Ходасевич говорит о сложных системах приемов, придающих цветаевским очеркам «выпуклость». По словам И.В. Арнольд, при описании текста как целостной структуры необходимы принципы, позволяющие рассмотреть отдельные элементы в качестве непрерывной системы³⁴. В когнитивном подходе такими принципами становятся методы выдвижения, которые делят текст на уровни, помещая наиболее важные элементы авторского сообщения на первый план и формируя то, что можно было бы назвать структурной и смысловой «выпуклостью». Таким образом, Ходасевич, интуитивно чувствуя потенциал исследования цветаевской прозы на уровне целостных текстоформирующих конструкций, вплотную приближается к понятиям, исследуемым нами.

Многие исследователи прозы Марины Цветаевой уделяли особое внимание сложным структурам и комплексам приемов, организующих текст на разных уровнях его функционирования, которые в современной

³³ Ходасевич В.Ф. Книги и люди. "Русские записки", книга 3-ая // Возрождение. 25 марта 1938. №4124. С.9.

³⁴ Арнольд И.В. Стилистика. Современный английский язык: Учебник для вузов. 4-е изд., испр. и доп. М.: Флинта: Наука, 2002. С. 99.

когнитивной поэтике могли бы вполне легитимно быть отнесены к проявлениям выдвижения.

Некоторые теоретики выделяли ритмическую структуру цветаевской прозы, отмечая, что именно ритм является принципиально важным на уровне организации текста. Такого мнения придерживается Е.В. Федорова, утверждающая, что «единство ритмической структуры придает целостность прозаическому тексту, характеризующемуся фрагментарностью, коллажностью построения, ассоциативным способом связи частей и глав»³⁵. Таким образом, ритмическая картина прозаических произведений Цветаевой становится своеобразным способом формальной организации текста, посредством которого автор разделяет текст на различные по значимости уровни. Об этом свойстве ритма также упоминает Е.В. Канищева в работе «Поэтика прозы М. Цветаевой», определяя ритм ее прозы как многоуровневую систему, делящуюся на микро- и макроуровни (синтаксический, лексический, фонетический, сюжетно-композиционный, визуальный). Кроме того, ритмическая организация цветаевской прозы, по мнению исследователя, акцентирована элементами стиха и графическими приемами³⁶.

Здесь также стоит вспомнить польского литературоведа Е. Фарино, посвятившего немало работ исследованию творчества Марины Цветаевой. Интересно, что в своей книге «Введение в литературоведение» он, пусть и характеризуя ритм несколько по-иному в терминах внутренней структуры, также находит его потенциально способным к организации текста: ритмический ряд делит речь (текст) на некоторые элементы, «перестраивает» ее и, переводя из одной семиотической системы в другую, ликвидирует ее «неорганизованное состояние». Кроме того, «ритм выводит объекты из их

³⁵ Федорова Е.В. Особенности композиционного ритма в прозе М. Цветаевой [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-kompozitsionnogo-ritma-v-proze-m-tsvetaevoy> (дата обращения: 13.05.2016).

³⁶ Канищева Е.В. Поэтика прозы М. Цветаевой [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/poetika-prozy-m-tsvetaevoy> (дата обращения: 13.05.2016).

статического состояния, динамизирует их, так как предполагает некоторую последовательность чередования разных элементов: переход – по крайней мере, нашего восприятия – от одного к другому, а также заставляет реципиента различать, сопоставлять и противопоставлять опознанные элементы в обнаруженной регулярности позиций (сильных и слабых)³⁷. Таким образом, Фарино вполне мог бы назвать ритмическую структуру текста актуализирующим средством текстопостроения (в силу ее способности «динамизировать» текст) и, возможно, даже отнести ее к своеобразному проявлению выдвигания (так как ритм не только делит текст на уровни, но и непосредственно влияет на восприятие его реципиентом (читателем), которое происходит непосредственно через «опознанные элементы», то есть знакомые читателю элементы кода авторского сообщения).

Определением важности ритма в вопросе организации цветаевского текста близость исследователей к потребности в методах когнитивной поэтики не ограничилась. Некоторые из них отмечали наличие в ее прозаических произведениях иного рода структур, также играющих ключевую роль в текстопостроении. Например, Н.Н. Вольская считает, что целостность речи в прозе Цветаевой обусловлена системой повторов³⁸. В.А. Мирская, в свою очередь, отмечает, что эффект целостности и плотности речи создают «предельная эллиптированность в сочетании со строжайшей выверенностью, насыщенность образными преобразованиями, тяготение к гиперболизации, предельная актуализированность смысловых элементов речи всеми средствами языковой системы»³⁹. Мирская, таким образом, указывает на присутствие в прозе Цветаевой систем приемов, реализованных посредством введения разнородных языковых средств, обуславливающих целостность

³⁷ Фарино Е. Введение в литературоведение. СПб.: Издательство РГПУ им. А.И. Герцена, 2004. С. 437-438.

³⁸ Вольская Н.Н. Поэтика автобиографических очерков М.И. Цветаевой (повтор как ведущая черта идиостиля автора): Дис. канд. филол. наук. М., 1999.

³⁹ Мирская В.А. Текстовые связи в эссе М. Цветаевой «Наталья Гончарова» // Формирование семантики и структуры художественного текста. Куйбышев: Изд-во Куйбышевского пед. ин-та, 1984. С. 132.

текста. Как известно, все эти свойства присущи проявлениям выдвигания. Кроме того, она вплотную подходит к понятию актуализирующих средств текстопостроения, говоря об «актуализированности» элементов речи.

В связи с вопросом о взаимодействии разноуровневых текстовых структур в терминах организации художественного произведения стоит упомянуть Л.В. Зубову, большинство работ которой, нужно признать, посвящено языку цветаевской поэзии. Однако, учитывая безусловную схожесть поэтического и прозаического языков рассматриваемого автора, представляется разумным применить выведенную ей закономерность в рамках нашего собирательного исследования. Зубова уделяет много внимания звуковой организации цветаевских произведений и находит ее анализ весьма показательным, утверждая, что связь звуковых формы и содержания в цветаевском тексте имеет «отнюдь не поверхностный характер: связь эта способна выразить глубокие и сложные понятия, мотивировать логическое чувственным»⁴⁰. Итак, исследователь также выделяет разноуровневость, присущую не только текстам поэта, но и его составным элементам (словам), и говорит о способности звуковой организации к экспрессивности, то есть к передаче смысла с увеличенной интенсивностью, эмоциональным или логическим усилением. Отметим, что И.В. Арнольд классифицирует экспрессивность как одну из смысловых функций выдвигания⁴¹. Таким образом, данная находка Л.В. Зубовой может быть потенциально рассмотрена с точки зрения стилистики декодирования и когнитивной поэтики.

И.В. Кудрова также придает большое значение внутритекстовым структурам и в своих исследованиях выделяет пунктуационный уровень организации текста, говоря о Цветаевой-прозаике так: «через ворота пунктуации она как бы впускает настоящий, сильный сквозняк, резко

⁴⁰ Зубова Л.В. Язык поэзии Марины Цветаевой (Фонетика, словообразование, фразеология) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://philologos.narod.ru/portefolio/zubova1999.htm> (дата обращения: 13.05.2016).

⁴¹ Арнольд И.В. Стилистика. Современный английский язык: Учебник для вузов. 4-е изд., испр. и доп. М.: Флинта: Наука, 2002. С. 99.

усиливающий емкость фразы; все интонационные возможности разговора, все возможности словообразования, присущие импровизационной устной речи, она берет для обогащения книжной»⁴². При условии помещения данного утверждения в рамки исследования методов выдвижения, его многочисленными проявлениями стали бы знаки препинания (в цветаевском случае чаще всего тире, двоеточия и запяты), которые на письме олицетворяют паузы (а также, возможно, вкрапления мимики и жестикологии), присущие устной речи. Действительно, так как одной из отличительных особенностей прозаических очерков Цветаевой является имитация устной речи, знаки препинания не могут не влиять на организацию текста: устная речь на письме при отсутствии пунктуации представляется потоком сознания и читателю довольно сложно воспринимать текст визуально (не говоря уже о расшифровывании авторского сообщения). Исследователь подразумевает важность знаков препинания именно в контексте текстопостроения и, таким образом, в ее утверждении представляется возможным уловить заинтересованность в развитии анализа данного вопроса. Кудрова также почти вплотную подходит к применению методов когнитивной поэтики и исследованию цветаевской пунктуации как метода выдвижения (стоит отметить, что данное открытие представляется нам весьма перспективным для исследования, так как даже в современной науке пунктуация как независимый метод выдвижения до сих пор рассмотрен не был).

Говоря об исследователях цветаевской прозы, совершивших открытия, способные создать базу для анализа ее очерков в рамках когнитивной поэтики, стоит упомянуть и О.Г. Ревзину, которая, рассматривая прозаические произведения Цветаевой, говорила об особых текстовых структурах (в частности, композиционно-речевых), свойственных художественному тексту,

⁴² Кудрова И.В. Просторы Марины Цветаевой. Поэзия, проза, личность. СПб.: Вита Нова, 2003. С. 237.

а также особом языке, «который называют художественным языком и который концептуализирует художественную картину мира»⁴³. В данном случае объектами исследования в рамках выдвижения могут стать как «особые» текстовые структуры, организующие художественный прозаический текст, так и упомянутый Ревзиной художественный язык, упорядочивающий видение окружающего мира, так как именно это свойство языка ответственно за иерархию значений и элементов внутри текста, выдвигая на первый план важные части авторского сообщения, что позволяет рассматривать выделенные исследователем элементы организации цветаевского текста в рамках методов выдвижения. Стоит отметить, что Ревзина, рассматривая организацию прозы у Цветаевой, подчеркивает важность введения не только внутритекстовых конструкций, но и концептов, свойственных авторскому восприятию картины мира (чаще всего для каждого автора список подобных концептов индивидуален). Этот вопрос также исследовала В.А. Маслова в своей работе «Поэт и культура: концептосфера Марины Цветаевой». Маслова уточняет, что цветаевское творчество – система концептов, которые служат объяснению единиц ментальных или психических ресурсов нашего сознания, а также той информационной структуры, которая отражает знание и опыт человека⁴⁴. Таким образом, исследователи неоднократно обнаруживали, что сама природа концепта когнитивна, поэтому эффективность использования методов когнитивной поэтики при анализе данного аспекта произведений Цветаевой представляется вполне достижимой.

Стоит уточнить, однако, что цветаевская проза представляется исследователям свободной и вариативной (как и устная речь). И.В. Кудрова, например, утверждает, что никакие каноны прозаической формы Цветаеву «не

⁴³ Ревзина О.Г. Системно-функциональный подход в лингвистической поэтике и проблемы описания поэтического идиолекта: Дис. в форме науч. док. М., 1998. С. 30.

⁴⁴ Маслова В.А. Поэт и культура: концептосфера Марины Цветаевой. Учебное пособие. М.: Флинта: Наука, 2004. С. 27.

сдерживают и не интересуют»⁴⁵. Используемые поэтессой концепты и внутритекстовые структуры также не являются догмой. М.В. Ляпон отмечает, что цветаевские парадоксальные конструкции, например, являются проявлением глубинной ментальной потребности в разрушении стереотипов⁴⁶, а также прямо говорит о том, что «авторский дискурс М. Цветаевой (т.е. ее творчество, прочитываемое как целостный контекст, охватывающий стихи, прозу, включая записные книжки и эпистолярное наследие) – материал для когнитологов, изучающих закономерности антидогматического мышления»⁴⁷. Данные утверждения опять же указывают на высокую психологичность прозы Марины Цветаевой, что, безусловно, наталкивает на мысль об интуитивной потребности исследователей в более подходящих ее природе методах анализа.

Большой интерес в вопросе достижений исследований цветаевской прозы, приближающих ее к анализу в методах выдвижения, представляет антонимия, которой уделяло внимание немало исследователей. Как самостоятельный прием ее рассматривали Н.А. Козина в работе «Антонимия в очерке Цветаевой “Мой Пушкин”»⁴⁸, а также Д.Н. Ахапкин, который в своей статье «О некоторых особенностях риторической организации текста (Очерк М. Цветаевой “Наталья Гончарова”») утверждает, что антонимия как самостоятельная структура является немаловажной как для организации анализируемого им очерка, так и для других прозаических произведений Цветаевой. Он уточняет: «Неоднократно отмечалось, что художественный мир Цветаевой может быть описан с помощью системы достаточно четких оппозиций; соответственно, понятна та роль, которую должна играть

⁴⁵ Кудрова И.В. О времени и о себе [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://tsvetaeva.narod.ru/WIN/kudrova/ovremeni.html> (дата обращения: 14.05.2016).

⁴⁶ Ляпон М.В. Стратегия разрушителя стереотипа (Парадоксы М. Цветаевой и И. Бродского) // Эмигрантский период жизни и творчества М. Цветаевой. XI Межд. научно- тематич. конф. Сб. докл. М., 2004. С. 356-368.

⁴⁷ Ляпон М.В. Проза Цветаевой. Опыт реконструкции речевого портрета автора. М.: Языки славянских культур, 2010. С. 292.

⁴⁸ Козина Н. А. Антонимия в очерке М. Цветаевой «Мой Пушкин» // Проблемы семантики: сб. науч. тр. Латв. ун-та. Рига: ЛГУ, 1981. С. 48-55.

антонимия в цветаевских текстах»⁴⁹. Так как антонимические конструкции организуют текст, устанавливая семантически релевантные отношения на различных его уровнях, и фокусируют читательское внимание на наиболее важных элементах авторского сообщения, представляется возможным проведение их анализа в терминах методов выдвижения (что будет проделано нами в пункте 3.4.2 данной работы).

Стоит отметить, однако, что исследователи подмечали присутствие антонимии в цветаевской прозе не только в качестве самостоятельных текстовых конструкций. Некоторые из них наблюдали антонимию глобальных структурных уровней текста, что размывает рамки вопроса о четком определении проявления выдвижения, так как данное явление влияет на текст на совсем базовом, первородном уровне. О подобном феномене говорит Л.В. Зубова, уточняя, что в некоторых произведениях Цветаевой обнаруживается контраст смысловой и звуковой организации текста⁵⁰. В еще более глобальных терминах рассуждают о подобном явлении Е.Н. Рядчикова и С.А. Ахмадеева: «Соотнесенность идиолекта и идиостиля понимается как отношение видового и родового понятий. Их разграничение осуществляется, прежде всего, при помощи оппозиции: коннотативный — денотативный аспекты. Идиолект — это совокупность языковых средств, формирующих многоуровневую структуру идиостиля. Идиостиль — это имманентная языковая структура, эксплицитно выраженная в идиолекте, создающая через эстетически осмысленное слово авторскую модель мира»⁵¹. Таким образом, исследователи также подчеркивают зависимость рассматриваемых структур от когнитивных процессов, но антонимия здесь происходит на уровне создания произведения,

⁴⁹ Ахапкин Д.Н. О некоторых особенностях риторической организации текста (Очерк М. Цветаевой «Наталья Гончарова») [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://eb.by/b7a> (дата обращения: 14.05.2016).

⁵⁰ Зубова Л.В. Язык поэзии Марины Цветаевой (Фонетика, словообразование, фразеология) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://philologos.narod.ru/portefolio/zubova1999.htm> (дата обращения: 13.05.2016).

⁵¹ Рядчикова Е.Н., Ахмадеева С.А. Аппликативная метафора как особенность идиостиля Марины Цветаевой [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://tsvetaeva.synnegoria.com/WIN/about/philol/ahm2.html> (дата обращения: 14.05.2016).

а не внутренней организации текста. Данное открытие, однако, представляет интерес для когнитивной поэтики, так как, учитывая частичную психологическую природу элементов глобальной антонимии, она потенциально способна повлиять на внутренние структуры текста и, таким образом, принципы его организации.

Все вышесказанное позволяет утверждать, что антонимия может быть обнаружена на совершенно разных уровнях цветаевской прозы. В попытке объяснить данный факт, обратимся к исследованию Е.Л. Лавровой, которая говорила о двойственности психофизики Цветаевой, обращая внимание на то, что в ней сочетались мужские и женские черты, причем и те, и другие были в достаточной степени ярко выражены. Лаврова считает, что духовное начало поэта женщиной себя не признавало и находилось в постоянном противоречии с ее телесной оболочкой⁵². Следовательно, сама психологическая природа автора влияла на во многом подсознательное избрание текстопостроенческих конструкций. О подобном принципе писал Б. Рассел: «Везде, где одна сложная структура является причиной другой, там должна быть во многом одна и та же структура как в причине, так и в действии»⁵³.

Вышерассмотренный довод, безусловно, подкрепляет утверждение о высокой степени психологичности цветаевской прозы, так как сам процесс создания текста во многом движим процессами когнитивными. Таким образом, формальная организация текста в случае рассматриваемого нами автора часто обусловлена интуитивными, бессознательными проявлениями. При этом Цветаева «обнажает» мыслительный процесс, придавая своей прозе форму, имитирующую устную речь, и, как уже было отмечено, сближая ее с поэзией. Об этом говорит И.А. Бродский, подчеркивая, что «читатель все время имеет дело не с линейным (аналитическим) развитием, но с

⁵² Лаврова Е.Л. Андрогинная природа любви в художественном мире Марины Цветаевой [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://6url.ru/iIMV> (дата обращения: 14.05.2016).

⁵³ Рассел Б. Человеческое познание, его сферы и границы. М.: Изд-во иностр. лит., 1957. С. 287.

кристаллообразным (синтетическим) ростом мысли. Для исследователей психологии поэтического творчества не отыщется, пожалуй, лучшей лаборатории: все стадии процесса явлены чрезвычайно крупным – доходящим до лапидарности карикатуры – планом»⁵⁴. Об этом же говорит Саакянц в статье «Проза Марины Цветаевой»: «В то же время цветаевская проза имеет и неизбежные отличия от поэзии, по-своему дополняя ее. Это — как бы поэзия, подробно пересказанная самим автором. Там, где в стихах зрелая Цветаева искала емкую, лаконичную формулу, в прозе она любила, напротив, распространить, пояснить мысль, повторить ее на разные лады, дать слово в его синонимах, лишний раз втолковать читателю мысль или образ»⁵⁵. Довод о том, что цветаевская проза является непосредственной демонстрацией мыслительного процесса, сам по себе является веской причиной для рассмотрения ее с точки зрения когнитивной поэтики.

Подводя итог представленному в данной главе собирательному анализу исследований цветаевской прозы, представляется возможным утверждать, что многие ученые указывали на присутствующие в ней явления и структуры, которые при рассмотрении их через призму когнитивной поэтики могут быть охарактеризованы как разного рода проявления выдвижения. Более того, некоторые исследователи указывали на необходимость применения методов анализа, способных более точно описать и классифицировать такого рода структуры. Таким образом, очерки Цветаевой являются потенциально плодотворной базой для детального исследования на предмет методов выдвижения, которому и будет посвящена следующая глава настоящей работы.

⁵⁴ Бродский, И.А. Поэт и проза [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://lib.ru/BRODSKIJ/br_poetprosa.txt (дата обращения: 13.05.2016).

⁵⁵ Саакянц, А.А. Проза Марины Цветаевой [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://tsvetaeva.narod.ru/WIN/saakyan/prozamts.html> (дата обращения: 13.05.2016).

ГЛАВА 3

ИССЛЕДОВАНИЕ И КЛАССИФИКАЦИЯ ПРИЕМОВ ВЫДВИЖЕНИЯ В ПРОЗЕ МАРИНЫ ЦВЕТАЕВОЙ

Как уже было отмечено выше, для проведения анализа приемов выдвижения, обнаруженных в цветаевской прозе, за основу нами взята классификация И.В. Арнольд, предложенная в работе «Стилистика современного английского языка». Она предлагает делить методы выдвижения на три типа: конвергенция, сцепление и обманутое ожидание. Однако, Арнольд уточняет, что приведенный ею перечень «не является исчерпывающим, в дальнейшем он будет пополняться»⁵⁶. Данное допущение дало нам основание несколько скорректировать набор рассматриваемых методов выдвижения, опираясь на специфику цветаевской прозы.

Поле для данного исследования являются три прозаические мемуарных очерка Цветаевой: «Бальмонту» (1925), «Наталья Гончарова» (1929) и «Мой Пушкин» (1937). Для их анализа в терминах выдвижения из классификации Арнольд нами будет взято два приема: конвергенция и сцепление (оба будут истолкованы и подробно рассмотрены ниже). Третий прием, вошедший в ее перечень – обманутое ожидание – в настоящей работе рассмотрен не будет по причине его совершенной неупотребляемости автором: в анализируемых нами очерках не было найдено ни одного проявления приема обманутого ожидания. Однако, список был пополнен некоторыми более актуальными для цветаевской прозы методами выдвижения: остранением и метафорическими конструкциями (среди которых наиболее масштабными оказались метафорический континуум и антонимия). Каждый из приемов будет рассмотрен на примере очерков, в которых его проявление оказывается наиболее масштабным: анализ конвергенции,

⁵⁶ Арнольд И.В. Стилистика. Современный английский язык: Учебник для вузов. 4-е изд., испр. и доп. М.: Флинта: Наука, 2002. С. 100.

сцепления и остранения будет проведен на основе эссе «Бальмонт» и «Мой Пушкин», а метафорические конструкции мы исследуем на примере текста «Наталья Гончарова».

Таким образом, данная глава представляет собой последовательный детальный анализ предложенного нами перечня наиболее употребляемых Цветаевой методов выдвижения, в ходе которого будет рассмотрена природа каждого из них, приведены примеры непосредственно из вышеупомянутых текстов и исследована природа функционирования данных приемов на уровне формальной и стилистической организации цветаевской прозы.

3.1 Конвергенция в очерках «Бальмонт» и «Мой Пушкин»

Прежде чем переходить непосредственно к рассмотрению данного метода выдвижения в мемуарной прозе Марины Цветаевой, здесь представляется необходимым дать точное определение понятию конвергенции. Термин был разработан франко-американским теоретиком М. Риффатером в его работах о структурной стилистике и адаптирован для русской науки И.В. Арнольд, которая в своей книге «Стилистика...» определяет его таким образом: «Конвергенцией называется схождение в одном месте пучка стилистических приемов, участвующих в единой стилистической функции. Взаимодействуя, стилистические приемы оттеняют, высвечивают друг друга, и передаваемый ими сигнал не может пройти незамеченным»⁵⁷. Таким образом, конвергенция, будучи чрезвычайно действенным и помехоустойчивым приемом, оказывается одним из наиболее эффективных средств текстопостроения.

В прозе Цветаевой конвергенция занимает почетное место, нередко представая перед читательским взором. Частота использования данного

⁵⁷ Там же.

приема, в первую очередь, может быть мотивирована достаточно комплексной, «многослойной» манерой письма автора (конвергенцию представляется возможным кратко охарактеризовать как наслаивание тех или иных приемов/тропов).

Данный раздел главным образом посвящен анализу некоторых конвергенций, представленных в рассматриваемых очерках, и выявлению закономерностей, по которым данный прием участвует в формировании текста.

Очерк «Бальмонту», несмотря на довольно компактный объем, содержит конвергенции, отличающиеся не только яркостью в контексте выдвижения, но и разнообразностью содержания. Обратимся непосредственно к первой конвергенции, встречающей читателя в посвящении: «Плененность словом, следовательно – смыслом. Что такое – своими путями? Тропинкой, вырастающей под ногами и зарастающей по следам: место не хожено – не езжено, не автомобильное шоссе роскоши, не ломовая громышалка труда, – свой путь, без пути»⁵⁸. В данном случае представляется возможным наблюдать высокую концентрацию составных метафор («тропинка, вырастающая под ногами и зарастающая по следам», «место не хожено – не езжено», «не автомобильное шоссе роскоши», и т.д.), которыми автор обозначает сложное понятие «своими путями» (как название журнала и, что наиболее важно, как гиперсмысл – творческий путь литератора). Таким образом, данное скопление метафор образует конвергенцию, основанную на конструкции, именуемой метафорическим континуумом (об этом понятии пойдет речь в пункте 3.4.1 настоящей главы).

Обратимся здесь к массивной, развернутой конвергенции, взятой из основной части очерка: «Бальмонт. Сологуб. Сологуб Бальмонта не понял: Бальмонт, восстающий против неравенства вещественного и требующий

⁵⁸ Цветаева М.И. Стихотворения. Поэмы. Избранная проза. М.: Эксмо, 2008. С. 255.

насыщения низов – и Сологуб, восстающий против уравнивания духовного и требующий раскрепощения высот. Перед хлебом мы все равны (Бальмонт), но перед Богом мы не равны (Сологуб). Сологуб, в своем негодовании, только довершает Бальмонта. – «Накормите всех!» (Бальмонт) – «И посмотрите, станут ли все Бальмонтами» (Сологуб). Не может же Сологуб восставать против хлеба для голодного, а Бальмонт – против хлеба для отдельного. Так согласив, рукоплещу обоим. Но – какие разные! Бальмонт – движение, вызов, выпад. Весь – здесь. Сологуб – покой, отстранение, чуждость. Весь – там. Сологуб каждым словом себя изымает из зала, Бальмонт – каждым себя залу дарит. Бальмонт – вне себя, весь в зале, Сологуб вне зала, весь в себе. Восславляй Бальмонт Сиракузских тиранов и Иоанна Грозного – ему бы простили. Восславляй Сологуб Спартака и Парижскую Коммуну – ему бы – не простили: тона, каким бы он восславлял! За Бальмонта – вся стихия человеческого сочувствия, за Сологуба – скрежет всех уединенных душ, затравленных толпой и обществом. С кем я? С обоими, как всегда»⁵⁹. Данная конвергенция в своей основе имеет антонимию «Бальмонт – Сологуб», многогранно раскрывающуюся на протяжении всего приема. Однако, в этом случае основа конвергенции разветвлена, то есть на выдвижение работает не только очевидная антонимическая конструкция, но и хиазм: представляется возможным наблюдать крестообразную смену последовательности фамилий (Бальмонт – Сологуб, Сологуб – Бальмонт, и т.д.) и, более того, соответствующее перемещение прикрепленных к ним составляющих антонимии (против хлеба для голодного (Сологуб) – против хлеба для отдельного (Бальмонт); движение, вызов, выпад (Бальмонт) – покой, отстранение, отчужденность (Сологуб), и т.д.). Таким образом, представленная конвергенция, имея в своей основе два полноценных приема,

⁵⁹ Там же. С. 258-259.

является комплексной, обеспечивая многосложное выдвигание и формируя многоуровневый текстовый отрывок.

Обратимся к некоторым примерам, представленным в более объемном очерке «Мой Пушкин», среди которых представляется возможным выделить конвергенции, образованные по принципу последней нами рассмотренной. К примеру: «Памятник Пушкина я любила за черноту – обратную белизне наших домашних богов. У тех глаза были совсем белые, а у Памятник-Пушкина – совсем черные, совсем полные. Памятник-Пушкина был совсем черный, как собака, еще черней собаки, потому что у самой черной из них всегда под глазами что-то желтое или под шеей что-то белое. Памятник Пушкина был черный, как рояль. И если бы мне потом совсем не сказали, что Пушкин – негр, я бы знала, что Пушкин – негр»⁶⁰. Как и в последнем рассмотренном случае, в основе данной конвергенции обнаруживается антонимия. Однако, здесь антонимия оказывается разветвленной: памятник Пушкина – домашние боги и памятник Пушкина – черная собака. Таким образом, конвергенция усложняется, становясь трехуровневой, что, наряду с настойчивым повтором эпитета «черный», усиливает эффект, оказанный выдвиганием на читателя.

В некоторых случаях конвергенции строятся не с помощью конкретных стилистических или тропных конструкций, а посредством введения когнитивных приемов. Рассмотрим данный пример: «Иные из моих современников усмотрели в «Евгении Онегине» блистательную шутку, почти сатиру. Может быть, они правы, и, может быть, не прочти я его до семи лет... но я прочла его в том возрасте, когда ни шуток, ни сатиры нет: есть темные сады (как у нас в Тарусе), есть развороченная постель со свечой (как у нас в детской), есть блистательные паркетные (как у нас в зале) и есть любовь (как у меня в грудной ямке)»⁶¹. Главным смысловым пучком данного отрывка являются цветаевские ремарки-ассоциации (как у нас в Тарусе, как у нас в

⁶⁰ Там же. С. 762.

⁶¹ Там же. С. 776.

детской, и т.д.), которые, пошагово нарастая, посылают сигнал, позволяющий читателю пропустить субъективный опыт через призму опыта авторского, и формируют конвергенцию, основанную на ассоциативной цепочке.

Принимая во внимание особое отношение Цветаевой как автора к игре звуков и слов, стоит отметить, что при формировании некоторых конвергенций она прибегала именно к ней. К примеру: «*“Сквозь волнистые туманы пробирается луна...”*» – опять пробирается, как кошка, как воровка, как огромная волчица в стадо спящих баранов (бараны... туманы...). *“На печальные поляны льет печальный свет она...”* О, господи, как печально, как дважды печально, как безысходно, безнадежно печально, как всегда припечатано – печалью, точно Пушкин этим повторением печаль луною как печатью к поляне припечатал»⁶². Этот отрывок обращает на себя читательское внимание прежде всего включенными рифмовками (бараны-туманы) и многократным повторением слова «печаль». Однако, Цветаева идет дальше. Она играет с ним, подбирая созвучные слова по принципу аллитерации («п»-«ч»-«л»: печаль, печально, печать, припечатал). Таким образом, наслаивание подобно звучащих слов образует конвергенцию, построенную не только формально (на письме) но и музыкально (лучше воспринимаемую посредством внутренней речи).

Некоторые цветаевские конвергенции образованы по предельно простым принципам, но, однако, именно это обуславливает их эффективность в контексте выдвижения. Рассмотрим данный пример: «Но в самую последнюю минуту пришла подмога: первая и единственная морская достоверность: синяя открытка от Нади Иловайской из того самого Nervi, куда ехали мы. Вся – синяя: таких сплошных синих мест и открыток я еще не видела и не знала, что они есть. Черно-синие сосны – светло-синяя луна – черно-синие тучи – светло-синий столб от луны – и по бокам от этого столба – такой уж

⁶² Там же. С. 785.

черной синевы, что ничего не видно – море. Маленькое, огромное, совсем черное, совсем невидное – море»⁶³. Смысловой пучок, на котором основана данная конвергенция (градация синего цвета от светло-синего до иссиня-черного), не является многоуровневым, однако именно стабильное повторение и систематическое чередование цветовых акцентов работают на необходимый эффект от выдвижения: читатель ярко визуализирует нужный образ и запоминает его. Очевидно, что автор добивается данного эффекта намеренно, ведь этот образ – не только важная деталь повествования, но и один из ключевых мотивов дальнейшего развития текста, к которому Цветаева неоднократно возвращается.

Рассмотрим конвергенцию, практически замыкающую очерк «Мой Пушкин»: «К морю было: море + любовь к нему Пушкина, море + поэт, нет! – поэт + море, две стихии, о которых так незабвенно – Борис Пастернак <...> Но к морю было еще 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. Такое море – мое море – море моего и пушкинского. К морю могло быть только на листке бумаги – и внутри. И еще одно: пушкинское море было – море прощания. Так – с морями и людьми не встречаются. Так – прощаются»⁶⁴. Данная конвергенция становится заключительным аккордом в мотиве «Пушкин и море» и, таким образом, в последний раз констатирует глубокую привязанность поэта к морской стихии. Для создания нужного эффекта от выдвижения автор делит конвергенцию на две мотивные линии: любовь Пушкина к морю и любовь моря к Пушкину, в обоих случаях вводя высокую концентрацию приемов, обуславливающих очеловечивание моря (Пушкин морю обещает; море зовет, ждет и боится; с морями и людьми

⁶³ Там же. С. 794-795.

⁶⁴ Там же. С. 798-799.

прощаются). Следовательно, данная мотивно разветвленная конвергенция строится на повторяющемся олицетворении, направляя основной смысловой пучок на выделение значимости мотива и нужное впечатление от завершения очерка.

Таким образом, на основании краткого анализа приведенных примеров представляется возможным утверждать, что мемуарная проза Марины Цветаевой характеризуется разноплановыми конвергенциями, которые устанавливают иерархию внутритекстовых значений, выдвигая на первый план наиболее важные части авторского сообщения и облегчают декодирование. Следовательно, данный прием является действенным актуализирующим средством построения текста и актуальным с точки зрения формальной и экспрессивной организации цветаевской прозы.

3.2 Сцепление в очерках «Бальмонт» и «Мой Пушкин»

Термин «сцепление» предложил и ввел в употребление лингвист С. Левин, определив его в своей работе 1962 года «Linguistic Structures in Poetry» («Лингвистические структуры в поэзии») как «либо структурный параллелизм между синтаксически эквивалентными позициями в тексте, либо семантические или фонетические эквивалентности»⁶⁵. И.В. Арнольд в «Стилистике...» несколько упрощает данное им толкование и определяет сцепление как «появление сходных элементов в сходных позициях, сообщающее целостность тексту», при этом замечая, что важность данного понятия главным образом заключается в его способности переходить от декодирования значения отдельных форм к расшифровке смысла и структуры

⁶⁵ Levin, S.R. *Linguistic Structures in Poetry*. The Hague: Mouton, 1962. P. 33, 36.

целого и, таким образом, раскрыть единство формы и содержания художественного произведения в целом⁶⁶.

Стоит отметить, однако, что Левин разработал понятие «сцепление» для анализа поэтического текста. Безусловно, современная когнитивная поэтика адаптировала его и для декодирования прозы. Однако, в случае прозы Цветаевой анализ в терминах сцепления представляется особенно интересным. Обратимся к эссе И. Бродского «Поэт и проза»: «Перефразируя Клаузевица, проза была для Цветаевой всего лишь продолжением поэзии, но только другими средствами (т. е. тем, чем проза исторически и является). Повсюду – в ее дневниковых записях, статьях о литературе, беллетризованных воспоминаниях – мы сталкиваемся именно с этим: с перенесением методологии поэтического мышления в прозаический текст, с развитием поэзии в прозу. Фраза строится у Цветаевой не столько по принципу сказуемого, следующего за подлежащим, сколько за счет собственно поэтической технологии: звуковой аллюзии, корневой рифмы, семантического enjambement, etc.»⁶⁷. Действительно, как уже было сказано, цветаевская проза обязана поэтическому сегменту ее творчества во многих планах, поэтому сцепление, изначально обнаруженное Левином как поэтический феномен, не могло не найти проявления в мемуарных очерках поэта.

Данный раздел, построенный по аналогии с предыдущим, представляет собой анализ некоторых примеров приемов сцепления, а также принципов их функционирования в контексте выдвижения и, следовательно, текстопостроения.

Рассмотрим некоторые случаи употребления Цветаевой данного приема и принципы его формирования в очерке «Бальмонту». Большинство сцеплений, встречающихся в данном эссе, образованы по предельно простому

⁶⁶ Арнольд И.В. Стилистика. Современный английский язык: Учебник для вузов. 4-е изд., испр. и доп. М.: Флинта: Наука, 2002. С. 103.

⁶⁷ Бродский, И.А. Поэт и проза [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://lib.ru/BRODSKIJ/br_poetprosa.txt (дата обращения: 13.05.2016).

принципу лексического повтора: «Беспутный – ты, Бальмонт, и беспутная – я, все поэты беспутные, - своими путями ходят»; «Есть такая детская книжка, Бальмонт, какого-то англичанина, я ее никогда не читала, но написать бы ее взялась: – «Кошка, которая гуляла сама по себе». Такая кошка – ты, Бальмонт, и такая кошка – я. Все поэты такие кошки. Но, оставляю кошек и возвращаюсь к «Своим путям»⁶⁸. В данных случаях выдвижение совершается за счет выноса на первый план главенствующего в авторском сообщении слова-акцента и его многократного повторения. Это заставляет адресата сообщения (читателя) обратить внимание на выдвигаемый на первый план образ и зафиксировать его, что является принципиально важным условием для декодирования текста.

В очерке также встречается иной тип сцеплений, подобно прошлому имеющий в своей основе принцип лексического повтора, но более усложненный добавленными элементами хиазма/параллелизма: «И Бальмонт: «Прекрасная английская гостья», – и чистосердечно, ибо: раз женщина – то уже прекрасна, и вдвойне прекрасна – раз гостья (славянское гостеприимство!)»⁶⁹ (прекрасная гостья-прекрасна-прекрасна-гостья); «Демократические идеи для поэта – игра, как монархические идеи, поэт играет всем. Единственное, чем он не играет - слово»⁷⁰ (идеи-игра-идеи-играет всем-чем не играет). Таким образом, формально фигури-фонные отношения усложняются, так как повтор приобретает последовательность и тропно окрашивается, но эффект от выдвижения проявляется по схожему принципу: адресат улавливает расставленные автором акценты и, таким образом, правильно расшифровывает сообщение, отделяя главное от второстепенного.

В связи с выше приведенным утверждением о том, что проза Цветаевой поэтична, стоит упомянуть данное сцепление: «И пленяет меня еще, что не «своим», а – «своими», что их мно-ого путей! – как людей, – как страстей»⁷¹.

⁶⁸ Цветаева М.И. Стихотворения. Поэмы. Избранная проза. М.: Эксмо, 2008. С. 255.

⁶⁹ Там же. С. 257.

⁷⁰ Там же. С. 258.

⁷¹ Там же. С. 255.

В данном случае представляется возможным наблюдать сцепление, основанное на звуковом впечатлении от тройной рифмованной последовательности: путей-людей-страстей. Эффект от выдвигания здесь также вызван повтором, но уже непосредственно звуковым, что принципиально влияет на первичное восприятие адресатом, которое происходит не посредством зрительного контакта с текстом, а посредством работы внутренней речи.

Обратимся к некоторым примерам, характеризующим очерк «Мой Пушкин». Наиболее распространенным типом сцеплений, равно как и в эссе «Бальмонту», является сцепление на основе лексического повтора (одинокое или с добавлением элементов хиазма/параллелизма) либо нарастающих однокоренных образований: «Чудная мысль – гиганта поставить среди детей. Черного гиганта – среди белых детей. Чудная мысль белых детей на черное родство – обречь»⁷² (повтор и параллелизм + хиазм: чудная мысль-гиганта-среди детей-черного гиганта-среди белых детей-чудная мысль-белых детей-черное); «Одна на венском стуле, в холодной зале, не смея встать, потому что вдруг – пройдет. Прошел он – и именно вдруг – но не один...»⁷³ (повтор + хиазм: вдруг-пройдет-прошел-вдруг); «Я не в Онегина влюбилась, а в Онегина и Татьяну (и может быть, в Татьяну немножко больше), в них обоих вместе, в любовь. И ни одной своей вещи я потом не писала, не влюбившись одновременно в двух (в нее – немножко больше), не в них двух, а в их любовь. В любовь»⁷⁴ (повтор + параллелизм: влюбилась-немножко больше-в них обоих-в любовь-влюбившись-в двух-немножко больше-в двух-в любовь-в любовь); «Но самое любимое из страшных, самое по-родному страшное и по-страшному родное были – «Бесы». *«Мчатся тучи, вьются тучи – Невидимкою луна...»* Все страшно – с самого начала: луны не видно, а она – есть, луна-

⁷² Там же. С. 763.

⁷³ Там же. С. 765.

⁷⁴ Там же. С. 774.

невидимка, луна в шапке-невидимке, чтобы все видеть и чтобы ее не видели»⁷⁵ (хиазм + повтор: самое-самое-по-родному страшное-по-страшному родное-луна-луны-луна-невидимка-луна-невидимке-чтобы видеть-чтобы не видели); «Его тоска по няне превращалась в тоску по нему, тоскующему»⁷⁶ (повтор/однокоренные образования: тоска-тоску-тоскующему); «Но сплошная загадка было стихотворение «Черногорцы? Что такое? – Бонапарте спросил» – с двумя неизвестными, по одному на каждую строку: Черногорцами и Бонапарте, Черногорцами, усугубленно-неизвестными – своей неизвестностью второму неизвестному – Бонапарте»⁷⁷ (повтор/однокоренные образования: Черногорцы-Бонапарте-неизвестными-Черногорцами-Бонапарте-Черногорцами-неизвестными-неизвестностью-неизвестному-Бонапарте); «С этой минуты я ехала к Морю, весь этот предотъездный, уже внешкольный и бездельный, бесконечный месяц одиноко и непрерывно ехала к Морю»⁷⁸ (элементы параллелизма: ехала к Морю-ехала к Морю); «Море было здесь и я была здесь, и между нами – ночь, вся чернота ночи и чужой комнаты, и эта чернота неизбежно пройдет – и будут наши оба – здесь. Море было здесь и я была здесь, и между нами – все блаженство оттяжки»⁷⁹ (параллелизм + повтор: море было здесь и я была здесь-и между нами-ночь-чернота ночи-чернота-будут здесь-море было здесь и я была здесь-и между нами).

Большинство сцеплений, представленных в очерке «Мой Пушкин» принадлежат к выше рассмотренному типу, что позволяет утверждать: наиболее эффективным залогом успешного декодирования сообщения Цветаева интуитивно считала прежде всего стабильное влияние на непосредственно зрительное восприятие текста читателем, что может быть

⁷⁵ Там же. С. 784.

⁷⁶ Там же. С. 786.

⁷⁷ Там же. С. 788-789.

⁷⁸ Там же. С. 793.

⁷⁹ Там же. С. 796.

мотивировано логичным доводом о первичности визуального контакта в процессе восприятия текста.

Однако, рассмотренный тип не является единственной формой сцепления, представленной в очерке «Мой Пушкин». Так как при написании прозы Цветаева делала упор на такой важный элемент поэтического языка, как игра слов, некоторые сцепления основаны главным образом на паронимической аттракции: «Мое белое убожество бок о бок с черным божеством»⁸⁰ (убожество-бок о бок-божеством); «В пушкинскую грудь – в ту синюю открытку, всю синеву мира и моря вобравшую»⁸¹ (мира-моря).

Безусловно, в некоторых случаях два типа пересекаются и образуют более сложное, двухуровневое сцепление. К примеру: «На дне черного гроба и грота парты у меня лежало сокровище. На дне черного гроба и грота парты у меня лежало – море. Мое море, совсем черное от черноты парты – и дела. Ибо украла я его – чтобы не видели другие, чтобы другие, видевшие – забыли. Чтобы я одна. Чтобы – мое»⁸². Игра «гроба-грота» представляет собой паронимическую аттракцию, которая включена в параллелизм (На дне черного гроба и грота парты у меня лежало-На дне черного гроба и грота парты у меня лежало, который, в свою очередь, является составной частью комплексного повторного оборота, также содержащего хиазм (чтобы не видели другие, чтобы другие, видевшие – забыли): на дне черного гроба и грота парты у меня лежало-на дне черного гроба и грота парты у меня лежало-море-мое море-черное-черноты-парты-чтобы не видели другие-чтобы другие-видевшие. Следовательно, чем больше составных элементов содержится в основе сцепления, тем больше уровней в нем содержится структурно и сложнее эффект от выдвижения, вызванного им.

⁸⁰ Там же. С. 762.

⁸¹ Там же. С. 798.

⁸² Там же. С. 795.

Основываясь на кратком анализе сцеплений, содержащихся в очерках «Бальмонту» и «Мой Пушкин», представляется возможным утверждать, что данный метод выдвижения может проявляться на различных по величине отрезках текста, основываться на разнообразных приемах и по-разному вызывать нужный автору эффект (через визуальное восприятие/внутреннюю речь), что непосредственно влияет на способ декодирования произведения. Таким образом, сцепление не только сегментирует текст в контексте главных и второстепенных частей сообщения, но и обеспечивает целостность восприятия цветаевской прозы, что делает его не только служебным формальным приемом, но и важным стилистически-актуализирующим средством текстопостроения.

3.3 Об остранении в очерке «Мой Пушкин»

Учитывая сложности, до сих пор возникающие перед исследователями при попытке строго очертить границы понятия «выдвижение», становится очевидно, что типы, рассмотренные нами в рамках обобщающей классификации И.В. Арнольд, не являются единственными проявлениями этого сложного, многопланового концепта. При проведении более глубокого анализа мемуарной прозы Марины Цветаевой представляется возможным обнаружить некоторые приемы, которые также могут быть отнесены к методам выдвижения по принципам их воздействия на адресата (читателя) и структуру текста.

Говоря о литературной манере Цветаевой (и поэтической, и прозаической), трудно не коснуться ее склонности к остранению описываемых понятий. Здесь стоит снова упомянуть о том, что впервые понятие «остранение» ввел В.Б. Шкловский в статье 1917 года «Искусство как прием». Шкловский рассмотрел остранение и дал ему определение в контексте творчества Льва Толстого, истолковав его как «не приближение значения к

нашему пониманию, а создание особого восприятия предмета, создание “видения” его, а не “узнавания”». Шкловский, однако, там же уточняет, что, так как прием остранения не является специально толстовским, его проявление/границы применения могут функционировать по другим принципам, а также утверждает: «Я лично считаю, что остранение есть почти везде, где есть образ»⁸³.

Особенно широко прием остранения образов Цветаева применяет в очерке «Мой Пушкин». Прежде всего, это мотивировано непосредственным содержанием очерка: так как он представляет собой набор детских воспоминаний автора с целью передачи принципов перцепции, характерной для нее в возрасте до семи лет, остранение оказывается наиболее адекватным приемом репрезентации детских впечатлений, ведь ребенок, по сути, мыслит именно остранением (в силу активности ассоциативного аппарата и отсутствия фиксированных шаблонов/опыта автоматизации).

Остранение, в первую очередь, неизменно сопровождает сцены, рассказывающие о первичном восприятии маленькой Цветаевой первых в ее жизни произведений А.С. Пушкина и попытки их объяснить: «*Птичка Божия не знает/Ни заботы, ни труда,/Хлопотливо не свивает/Долговечного гнезда.* Так что же она тогда делает? И кто же тогда вьет гнездо? И есть ли вообще такие птички, кроме кукушки, которая не птичка, а целая птичища? Эти стихи явно написаны про бабочку»⁸⁴; «*Родила ль Екатерина,/Именинница ль она,/Чудотворца-исполина/Чернобровая жена?* Родила я не понимала, понимала только родилась, ни о какой Екатерине, жене Петра, я никогда не слышала, а чудотворец был Николай-Чудотворец, то есть старик и святой, у которого нет жены. А в стихах есть. Ну, женатый чудотворец»⁸⁵; «Этот ужо-мертвец, был, конечно, немножко уж, уж, которого я никогда не додумывала

⁸³ Шкловский В.Б. Искусство как прием [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.opojaz.ru/manifests/kakpriem.html> (дата обращения: 13.05.2016).

⁸⁴ Цветаева М.И. Стихотворения. Поэмы. Избранная проза. М.: Эксмо, 2008. С. 777.

⁸⁵ Там же. С. 781.

и, из-за его не совсем-определенности особенно громко выкрикивала, произнося так: – Будет вам! Ужо-мертвец! Если бы меня тогда спросили, картина получилась бы приблизительно такая: в земле живут ужи – и мертвецы, а этого мертвеца зовут Ужо, потому что он немного ужиный, ужевый, с ужом рядом лежал. <...> однажды затонул целый плотогон, а тут еще дедушка Александр Данилович умер, и мать с отцом уехали на сороковой день, и потом остались из-за завещания, и хотя я знала, что это грех, потому что дедушка любил меня больше Аси – и глупость – потому что дедушка совсем не утонул, а умер от рака... – от рака? Но ведь: *И в распухнувшее тело/Раки черные впились!* <...> Ужо-мертвец с неопределенным двоящимся лицом дедушки Александра Даниловича и затонувшего плотогона»⁸⁶; «И еще: я ведь знала, что они – тучи! Что они серые, мягкие, что их даже как-то нет, что их тронуть нельзя, обнять нельзя, что между ними, с ними, ими – можно только мчаться! Что это воздух, который воет»⁸⁷; «Когда же я доходила до: «Что-то слышится родное в вольных песнях ямщика», то сразу попадала в: *Вы, очи, очи голубые,/Зачем сгубили молодца?/О люди, люди, люди злые,/Зачем разрознили сердца?* И эти очи голубые – опять были луною, точно луна на этот раз в два глаза взглянула, и одновременно я знала, что они под черными бровями у девицы-души, может быть той самой, по которой плачут бесы, потому что ее замуж выдают»⁸⁸. В этих случаях остранение заключается в том, что явление трактуется не посредством отдаления от него, попытки описать в не прикрепленных к нему терминах (что свойственно для зрелого в плане мышления человека), а в процессе понимания и объяснения явления через уже знакомые термины, тем или иным образом перекликающиеся с ним на ассоциативном уровне (характерно для детского мышления).

⁸⁶ Там же. С. 782-783.

⁸⁷ Там же. С. 784-785.

⁸⁸ Там же. С. 785.

Рассмотрим несколько дополнительных примеров остранения, относящихся не к мотиву literalного прочтения пушкинских стихотворений, а к теме видения тех или иных объектов/понятий, с которыми автору приходилось сталкиваться в процессе получения опыта и знаний о мире. Например, остранение используется при попытке объяснить сложный эмоциональный концепт: «Пушкин меня заразил любовью. Словом – любовь. Ведь разное: вещь, которую никак не зовут – и вещь, которую так зовут. Когда горничная походя сняла с чужой форточки рыжего кота, который сидел и зевал, и он потом три дня жил у нас в зале под пальмами, а потом ушел и никогда не вернулся – это любовь. Когда Августа Ивановна говорит, что она от нас уедет в Ригу и никогда не вернется – это любовь. Когда барабанщик уходил на войну и потом никогда не вернулся – это любовь. Когда розово-газовых нафталиновых 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, барабанщика и кукол так же и там же жжет, как от Земфиры и Алеко и Мариулы и могилы»⁸⁹.

Остранение, однако, не является фиксированным и подвержено деформации под воздействием какого-либо нового опыта (в данном случае, увиденная автором сцена из пушкинского «Евгения Онегина»): «Скамейка. На скамейке – Татьяна. Потом приходит Онегин, но не садится, а она встает. Оба стоят. И говорит только он, все время, долго, а она не говорит ни слова. И тут я понимаю, что рыжий кот, Августа Ивановна, куклы – не любовь, что это – любовь: когда скамейка, на скамейке – она, потом приходит он, и все это время говорит. А она не говорит ни слова»⁹⁰.

Возвращаясь к анализу остранения в контексте повседневной жизни и получения знаний о мире, приведем примеры, репрезентирующие этот мотив.

⁸⁹ Там же. С. 771.

⁹⁰ Там же. С. 773.

Например, остранение книги, принадлежащей брату, путем прямой ассоциации ее с рядом запомнившихся образов из тех или иных произведений: «Андрюшина хрестоматия была несомненно-толстая, ее распирало Багровым-внуком и Багровым-дедом, и лихорадящей матерью, дышащей прямо в грудь ребенку, и всей безумной любовью этого ребенка, и ведрами рыбы, ловимой дурашливым молодым отцом, и – «Ты опять не спишь?» – Николенькой, и всеми теми гончими и борзыми, и всеми лирическими поэтами России»⁹¹ или остранение школьного сборника сочинений Пушкина: «Чтобы кончить о синем, городских училищ Пушкине, он для любви был слишком худ, – ни с трудом поднять, ни тяжело вздохнув, обнять, прижать к неизменно-швейцарскому и неизменно-тесному фартуку, – ни в руках ничего, ни для глаз ничего, точно уже прочел»⁹².

В этот блок также представляется возможным включить остранение моря, о котором автор, на тот момент ни разу на море не бывавшая, сложила особенное представление на основе пушкинского стихотворения «К морю»: «С Асей К Морю дробилось на гравий, со старшей сестрой Валерией, море знавшей по Крыму, превращалось в татарские туфли – и дачи – и глицинии – в скалу Деву и в скалу Монах, во все что угодно превращалось – кроме самого себя, и от моего моря после таких «давай помечтаем» не оставалось ничего, кроме моего тоскливого неузнавания. Чего же я от них – Аси, Валерии, гувернантки Марии Генриховны, горничной Ариши, тоже ехавшей, – хотела? Может быть – памятника Пушкина на Тверском бульваре, а под ними – говора волн?»⁹³. В данном случае Цветаева вводит усложненное, комбинированное остранение: не только от лица своего диегетического рассказчика (самой себя), но и от лица окружающих. В итоге, для каждого респондента море оказывается не непосредственно скоплением соленой воды, а чем-то

⁹¹ Там же. С. 778.

⁹² Там же.

⁹³ Там же. С. 794.

индивидуальным (причем варианты варьируются по силе связи с понятием: камушки, ракушки – глицинии, дачи, туфли, горы) и, таким образом, остраняется.

Принципиально важно, что остранение в очерке «Мой Пушкин» проявляется не только на базовом уровне текста (воспоминания о детстве), но и на уровне авторских ремарок по отношению к ним, то есть «детское» остранение непосредственно влияет на остранение «взрослое», что дополняет приведенный выше тезис о способности остранения эволюционировать. Проведем некоторые параллели («детские» остранения процитированы выше): детское толкование любви через сцену у скамейки – его непосредственное влияние на взрослую Цветаеву, остраняющую любовь, признавая ее существование только в разрыве: «Скамейка, на которой они не сидели, оказалась предопределяющей. Я ни тогда, ни потом, никогда не любила, когда целовались, всегда – когда расставались. Никогда не любила – когда садились, всегда – когда расходились. Моя первая любовная сцена была нелюбовная <...> Эта первая моя любовная сцена предопределила все мои последующие, всю страсть во мне несчастной, невзаимной, невозможной любви»⁹⁴ (остранение любви); остранение школьного томика сочинений Пушкина – связь впечатлений от него со взрослым остранением любви через восприятие «на вес»: «Я вещи и книги, а потом и своих детей, и вообще детей, неизменно любила и люблю – еще и на вес. И поныне, слушая расхваливаемую новую вещь: – А длинная? – Нет, маленькая повесть. Ну, тогда я читать не буду»⁹⁵; детское остранение стихотворения Пушкина «Зимняя дорога» через ассоциативный перенос образов из «Бесов» и строчек из романа – непосредственная связь этого опыта с осознанным остранением восприятия себя: «Читатель! Я знаю, что «Вы, очи-очи голубые» – не Пушкин, а песня, а может быть романс, но тогда я этого не знала и сейчас внутри себя, где все –

⁹⁴ Там же. С. 774.

⁹⁵ Там же. С. 778.

еще все, этого не знаю, потому что «разрывая сердце мне» и «сердечная тоска», молодая бесовка и девица-душа, дорога и дорога, разлука и разлука, любовь и любовь – одно. Все это называется Россия и мое младенчество, и если вы меня взрежете, вы, кроме бесов, мчащихся тучами, и туч, мчащихся бесами, обнаружите во мне еще и те голубых два глаза. *Вошли в состав*»⁹⁶.

Таким образом, осознанное (в качестве приема) цветаевское остранение отличает его непосредственная связь с базовыми мыслительными процессами (будто в подтверждение этого фраза самой Цветаевой из того же очерка: «Да, что знаешь в детстве – знаешь на всю жизнь, но и чего не знаешь в детстве – не знаешь на всю жизнь»⁹⁷). Это разнопланово влияет на эффект от выдвижения. Во-первых, остранение придает ему образную стилистическую экспрессивность, которая, по словам И.В. Арнольд, передает смысл с увеличенной интенсивностью и имеет своим результатом эмоциональное усиление⁹⁸. Во-вторых, введение детского остранения и его непосредственное проявление в остранении как писательском приеме апеллирует к индивидуальному читательскому опыту (собственным детским воспоминаниям, схожим событиям) и, таким образом, обеспечивает более интенсивное взаимодействия адресата с авторским сообщением на что, в конечном итоге, главным образом направлен прием выдвижения.

Отметим, что остранение не является единственным дополнительным (не входящим во взятую за основу классификацию И.В. Арнольд) методом выдвижения, характеризующим цветаевскую мемуарную прозу. В контексте проводимого нами анализа представляется невозможным не упомянуть метафорические конструкции, которые представляют собой одно из важнейших для текстов Марины Цветаевой актуализирующих средств

⁹⁶ Там же. С. 785.

⁹⁷ Там же. С. 787.

⁹⁸ Арнольд И.В. Стилистика. Современный английский язык: Учебник для вузов. 4-е изд., испр. и доп. М.: Флинта: Наука, 2002. С. 99-100.

текстопостроения. Анализу этих структур в рассматриваемом контексте будет посвящен следующий раздел данной главы.

3.4. Метафорические конструкции в очерке «Наталья Гончарова».

Учитывая тот факт, что метафоры являются важной частью нашей концептуальной системы (ментальный уровень человеческого сознания метафоричен), трудно отрицать степень их воздействия на читателя: иными словами, при чтении художественного текста контакт с метафорами вызывает у адресата сообщения мощный отклик, так как они – часть механизма его мышления. Подобный контакт не просто локально воздействует на читателя, но и удерживает его внимание по отношению к тексту, заставляя процессировать заложенную в метафоры информацию путем сопоставления концептов (в одних случаях происходит узнавание, то есть читательская концептосфера совпадает с авторской, в других – наращивание читательского опыта путем усвоения новых концептов). Факт наличия подобного контакта является основной причиной помещения приема метафоры в разряд методов выдвижения: метафоры влияют на формальную организацию текста, функционируя на различных его уровнях, и направляют внимание читателя, позволяя ему правильно декодировать авторское сообщение.

Подробный анализ цветаевских метафор посредством когнитивной теории метафоры Дж. Лакоффа и М. Джонсона⁹⁹, проведенный нами в курсовой работе «Метафора в очерке Марины Цветаевой “Наталья Гончарова”», позволил обнаружить, что структурное упорядочивание одного понятия в терминах другого (онтологические метафоры) в прозаической манере Марины Цветаевой преобладает над организацией систем понятий по образцу некоторых других систем (ориентированные метафоры), так как

⁹⁹ Лакофф Дж., Джонсон М. Метафоры, которыми мы живем. М.: Едиториал УРСС, 2004. С. 35-46, 49-59.

цветаевская проза по использованию литературных приемов и их внутритекстовой роли структурно приближена к ее поэзии.

Данный раздел представляет собой подробное рассмотрение производных многочисленных метафор, представленных в очерке «Наталья Гончарова» – метафорических конструкций (континуум и антонимия), их функциональный анализ, а также определение характера производимого ими эффекта от выдвижения и непосредственной роли подобных структур в процессе текстопостроения.

3.4.1 Метафорический континуум в очерке «Наталья Гончарова»

Среди формирующих частей общего языкового континуума представляется возможность выделения метафорического способа выражения в качестве одной из его интегральных составляющих, что позволяет говорить о метафорическом континууме как о самостоятельном текстовом явлении. По словам И.Р. Гальперина, под континуумом можно понимать грамматическую категорию текста, связанную с понятием времени и пространства и, таким образом, континуум может рассматриваться как некий синоним хронотопа¹⁰⁰.

«Словарь лингвистических терминов» Т.В. Жеребило определяет континуум как непрерывность процессов и явлений на текстовом уровне¹⁰¹. Данная трактовка и будет использоваться в ниже приведенном анализе рассматриваемого понятия.

По словам И.В. Арнольд, «сложная структура содержания требует и сложной системы выражения и передается не отдельными элементами, а их взаимодействием в сообщении в целом»¹⁰². В очерке «Наталья Гончарова», как

¹⁰⁰ Гальперин И.Р. Континуум // Текст как объект лингвистического исследования. М.: Наука, 1981.

¹⁰¹ Жеребило Т.В. Континуум // Словарь лингвистических терминов. Изд. 5-е, испр. и доп. Назрань: Пилигрим, 2010. С. 164.

¹⁰² Арнольд И.В. Стилистика. Современный английский язык: Учебник для вузов. 4-е изд., испр. и доп. М.: Флинта: Наука, 2002. С. 98.

уже было отмечено выше, представлено множество отдельных метафор, которые сами по себе представляют большую важность в контексте организации пространства текста и создания эффекта выдвижения. Однако, при более глубинном анализе представляется возможным заметить, что некоторые отдельные метафоры рифмуются друг с другом на протяжении развития повествования, складываясь в большую связную внутритекстовую систему. Данное наблюдение легло в основу использования здесь теории метафорического континуума.

В данном разделе мы рассмотрим основную систему метафор данного текста — континуум, относящийся непосредственно к главной героине очерка, художнице Наталье Гончаровой, и его принадлежность к методам выдвижения, поскольку он во многом определяет принципы организации текста и является его связующей конструкцией. Анализ строится на последовательном приведении примеров и рассмотрении их позиции в структуре гончаровского континуума.

Следует отметить, что метафоры, формирующие континуум, во многом определяются персональным цветаевским видением Гончаровой (типичный прием включения в сообщение элементов личного опыта понятий, так как рассматриваемый тип прозы определяется как мемуарный). Ключевым моментом является тот факт, что поэтесса во многом видит художницу представителем не женского, а мужского пола: «Внешнее явление Гончаровой. Первое: мужественность»¹⁰³; «Чисто мужская биография, творца через творение, вся в действии, вне претерпевания»¹⁰⁴; «Гончарова — наша — потомок по мужской линии»¹⁰⁵. Следовательно, комплекс используемых метафор подчеркивает твердость характера, волевой нрав, силу и упорство описываемой персоны.

¹⁰³ Цветаева М.И. Стихотворения. Поэмы. Избранная проза. М.: Эксмо, 2008. С. 689.

¹⁰⁴ Там же. С. 707.

¹⁰⁵ Там же. С. 714.

Первая же сильная развернутая метафора, относящаяся к Гончаровой, отсылает читателя к данному утверждению: «Я камень, ты камень, я больше, ты еще больше, я глыбу, ты – гору»¹⁰⁶. Сравнение Гончаровой с горой, построенное с использованием аллитерации (Гончарова — гора), задает основную тенденцию континуума и ознаменовывает его дальнейшее развитие. Так как Гончарова видится поэтессе почти мужчиной, многие метафоры либо так или иначе связаны с силой природной стихии, носят монументальный и величественный характер (в основном, директивные метафоры), либо представляют художницу как укротительницу пространства и времени, что также во многом подчеркивает ее всесильное, «мужественное», созидательное начало (в большинстве случаев метафоры, относящиеся к гончаровскому окружению). Так, комплексная метафора, относящаяся к лестнице, ведущей в квартиру художницы, «Гончарова к себе идет по старым мастерам, старейшему из них – времени»¹⁰⁷ также носит описательный характер и работает на накопление читательских впечатлений о Гончаровой как о сверх-женщине, превосходящей всех себе подобных по силе возможностей (автор во всех смыслах выдвигает на первый план основной мотив континуума).

К данному утверждению отсылает комплексная метафора, открывающая часть «Мастерская»: «Первое: свет. Второе: пространство. После всего мрака – весь свет, всей стиснутости – весь простор. Не было бы крыши – пустыня. Так – пещера. Световая пещера, цель всех подземных рек. На взгляд – верста, на стих – конца нет... Конец всех Аидов и адов: свет, простор, покой. После этого света – тот»¹⁰⁸, которая является описательной не сколько в отношении рабочего места художницы, сколько ее самой: она — повелительница пространства, света, простора. Следует отметить, что данные понятия можно применить как в качестве абстрактных единиц, так и в качестве терминов,

¹⁰⁶ Там же. С. 680.

¹⁰⁷ Там же. С. 681.

¹⁰⁸ Там же. С. 681-682.

относящихся к ремеслу Гончаровой (слова «пространство», «свет», и «простор» вполне могут быть употреблены в отношении художественных полотен). Таким образом, данная развернутая метафора привносит в канву континуума комплексный смысл, придавая коду разветвленность: Гончарова как повелительница пространственно-временных единиц и, в то же время, как повелительница своего ремесла. Эта метафора, однако, вписывается в общую концепцию континуума и является типично цветаевской, поскольку для нее характерна тенденция наделения используемых тропов вариативными значениями.

Указание на божественность Гончаровой (мотив, упомянутый выше), встречается также в части «Первая Гончарова»: «Непосредственным отзвуком этой первой поездки — акации, заборы с большими птицами, — не Москва. О, как наострилось мое ухо от акаций и птиц! И непередаваема интонация, с которой она, москвичка, подмосковка, тульчанка, это выводила — не Москва. Какая утоленная жажда северянина! Гончарова — как ни странно — зимы никогда не любила и, проживя до двенадцати лет в деревне, ни одной зимы не помнит. «Была же, и гулять, нужно думать, водили, — ничего». Зиму она претерпевала, как Прозерпина — Аид»¹⁰⁹. В данном случае Цветаева, постепенно вводя образы весны (акации, большие птицы), через узнавание подводит читателя к гиперболической кульминации мотива «Гончарова — богиня», уже не намекая на мотив сверх-человека, но называя ее Прозерпиной. Метафора «Гончарова — Прозерпина», однако, гармонично вплетается в канву континуума, так как является очень емкой по своей природе: Прозерпина — богиня весны и плодородия, проводящая каждую зиму в подземном царстве и, в связи с этим, в контексте ее истории зима как сезон окрашена довольно негативно. Гончарова, в свою очередь, также не любила зиму, так как она не приносила ей вдохновения, о чем Цветаева упоминает в

¹⁰⁹ Там же. С. 717.

той же части: «Лето для нее накопление не материала, а навыка, опыта. Лето — приход, зима — расход. Летом ее живопись живет, ест и пьет, зимой работает. Зима — Москва. Московские работы все большие, по замыслу, лето — зарисовки. Природа и жизнь на лету»¹¹⁰. Таким образом, мотив «Гончарова — богиня» переходит в мотив «Гончарова — природа», продолжая вести по первому плану нить масштабного внутритекстового континуума и расширяя его диапазон.

Данный мотив продолжен Цветаевой в части «Гончарова и машина»: «Гончарова природы, народа, народов, со всей древностью деревенской крови в недавности дворянских жил, Гончарова — деревня, Гончарова — древность, Гончарова — дерево, древняя, деревенская, деревянная, древесная, Гончарова с сердцевиной вместо сердца и древесиной вместо мяса, — земная, средиземная, красно-и-черно-земная, Гончарова — почвы, коры, норы — боящаяся часов («Вы только послушайте! Ведь это лошадь бежит по краю земли!»), сопутствующая лифту, пылящая пылесос (так и лежит в пыли, как в замше) — Гончарова первая ввела машину в живопись»¹¹¹. Приведенные в данном отрывке директивные метафоры являются логическим продолжением мотива «Гончарова — природа/народ», расширяет его и является полноценным звеном «гончаровской» континуальной цепочки.

Так как приведенные выше примеры в очерке отделены друг от друга различного размера отрывками текста и их последовательность, в некоторых случаях, не соблюдена, представляется возможным утверждать, что принцип континуума работает на общетекстовом уровне: он образует собой метафорическую канву, выдвигая сплетение составляющих его мотивов на первый план, а его континуальный характер подтверждается непрерывной связностью рождаемых им образов и непосредственным отношением отдельных метафор к главной теме очерка — его героине. Кроме того,

¹¹⁰ Там же. С. 717.

¹¹¹ Там же. С. 748-749.

«глобальный» континуум через заданные мотивы стилистически контролирует строение текста, влияя на характер и направленность используемых метафор.

Ключевым моментом также является тот факт, что принцип континуума применим в случае данного очерка не только на уровне текста в целом, но также и его отрывков в частности. Рассмотрим пример развернутой метафоры, представленной в главе «Сделка с совестью»: «— Как, Гончарова, сама природа, — и... — А дикари, только и делающие, не природа? — Но Гончарова — не дикарь! — И дикарь, и дичок. От дикаря в ней радость, от дичка робость. Радость, победившая робость, — вот личные цветы Гончаровой. Ведь можно и так сказать: Гончарова настолько любит цветы, что собственное лицо обратила в грунт. Грунт, грунтовка и, кажется, найдено: Гончарова сама себе холст!»¹¹². Первая часть данной развернутой метафоры отсылает к сравнению Гончаровой с природой и дикарем, рождает образ дикой природы: перенося на личность, получаем персону стихийную, всеильную, эмоциональную. Вторая часть метафоры, однако, характеризует ее словами «дичок», «грунт», «цветы». Это формирует образ персоны робкой, кроткой, привязанной к своему творческому ремеслу. Таким образом, данная метафора является разветвленной и рисует многоуровневый портрет художницы Гончаровой: внутри нее бушует природная дикость и стихийность, но эти характеристики уживаются со скромностью и трудолюбием. Однако, как в отношении личности, так и в отношении творчества, экспрессивность победила робость природы. Художница, обладающая почти нечеловеческой, природной силой, направляет ее на созидание, выращивая цветы из «грунта» своего лица. Директивная метафора «Гончарова — холст» является заключительным элементом развернутой метафоры и также является разветвленной. Первая, и самая очевидная, трактовка метафоры связана с биографическим фактом, так

¹¹² Там же. С. 732-733.

как Наталья Гончарова действительно рисовала красками цветы на своем лице: «Но это еще ничто. Она нарисовала себе цветы на лице. И вскоре знать и богема выехали на санях — с лошадьми, домами, слонами — на щеках, на шее, на лбу»¹¹³. Второй вариант трактовки: прямая отсылка на ранее использованную метафору «цветы — лицо» (сравнение глаз и губ с цветами является довольно широко используемой метафорой). Однако, метафора «Гончарова — холст» вполне подлежит более широкой трактовке: Гончарова трудится не только над своими полотнами, но и над собой, так как сама «написала» и создала свою личность через тяжелый труд и, таким образом, она сама может считаться одной из своих работ. Так, выдвигание, обеспеченное данным мини-континуумом, также является разветвленным: первичной важностью наделяются сразу несколько смысловых пучков.

Метафорический континуум в приведенном отрывке выстраивается по принципу развития образов — от второстепенного к главному. Метафоры, первоначально представляющие собой отдельные характеристики художницы, к концу отрывка формируют внутритекстовую канву (в рамках представленной цитаты) и постепенно, по принципу нарастания полноты описания, приводят к главной метафоре, целостному образу «Гончарова — холст», ключевого не только для данного отрывка, но и для очерка в целом.

Такой же принцип развития метафорического континуума используется в данном отрывке: «И еще: игра. Такая сила творческой игры в булыжниках двора, расселинах стены, провалах лестницы, такая сила здесь играла, что Гончаровой, с ее великанскостью творчества, — упрек одного критика: «Да это же не картины, это — соборы!» — этот дом просто сродни. Таким его сделало время, то есть естественный ход вещей. К этому дому, такому, как он сейчас есть, будто бы и рука не прикасалась. Не прикасалась она и к самой Гончаровой, — никакая, кроме руки природы. Гончарова себя не строила, и

¹¹³ Там же. С. 732.

Гончарову никто не строил. Гончарова жила и росла. Труд такой жизни не в кисти, а в росте. Или же: кисть: рост»¹¹⁴. Метафоры «булыжники двора», «расселины стены», «провалы лестницы» и объединяющая их метафора «творческая игра» задают мотив образов массивности, монументальности, который находит свое продолжение в гиперболической метафоре «великанскость творчества». Более того, заданный мотив откликается даже в приведенной Цветаевой цитате «картины — соборы». Наконец, мотив силы и монументальности сводится к самой Гончаровой, которая, при всей «великанскости» своей фигуры, однако, противопоставляется данной стихии: автор подчеркивает ее нерукотворность, сравнивая с творением природы, растением (мотив таланта как природного дара). Развернутая метафора заканчивается своеобразной формулой «кисть: рост».

Таким образом, континуум в данной развернутой метафоре формируется по принципу от второстепенного к главному посредством развития образов. Директивные метафоры-характеристики художницы сводятся к формуле-аксиоме, являющейся одной из ключевых по отношению к Гончаровой в тексте.

Мотив сравнения художницы с творением природы (деревом, растением) проходит через весь очерк и сам, в определенном смысле, может называться континуумом. Приведем еще один пример, в котором представлен данный мотив: «История моих правд — вот детство. История моих ошибок — вот юношество. Обе ценны, первая как бог и я, вторая как я и мир. Но, ища нынешней Гончаровой, идите в ее детство, если можете — в младенчество. Там — корни. И — как ни странно — у художника ведь так: сначала корни, потом ветви, потом ствол»¹¹⁵. Развернутая метафора открывается авторской директивной метафорой «детство — история правд», толкование которой возможно только в контексте. Цветаева утверждает, что детские

¹¹⁴ Там же. С. 685.

¹¹⁵ Там же. С. 696.

бессознательные увлечения ребенка обычно свидетельствуют о том, чем он будет заниматься в дальнейшем. Юность же — время сознательных сомнений и поисков себя, поэтому автор нарекает ее «историей ошибок». «Детство — бог и я» по той причине, что верное направление деятельности ребенок выбирает интуитивно, будто мотивация дается свыше, в то время как «юность — я и мир», так как именно окружающий мир сильнее всего влияет на человека в юности, поэтому он находится в постоянных поисках, пробуя себя в разных областях. Развернутая метафора, как и в прошлом приведенном примере, заканчивается формулой «у художника ведь так: сначала корни, потом ветви, потом ствол». Формула, в некотором смысле, также метафорична, о чем свидетельствует контекст ее употребления: корни Гончаровой в детстве, так как именно тогда зародилось ее увлечение творчеством, листья — в юности, ведь юность стала для нее временем проб и ошибок, обучения различным стилям, поисков себя в нескольких направлениях. Под стволом же Цветаева подразумевает стержень художницы — уже сформировавшуюся и зрелую личность, обладающую собственным стилем и крепко стоящую на ногах.

Таким образом, данный пример сам по себе является мини-континуумом, строящимся по хронологическому принципу, но также и продолжает континуум образов, относящихся к художнице, на общетекстовом уровне.

Приведем еще один пример, являющийся как частью континуума в глобальном (по отношению к данному тексту) смысле, так и в частности: «Куст, ветвь, стебель, побег, лист — вот доводы Гончаровой в политике, в этике, в эстетике. Сама растение, она не любит их отдельно, любит в них себя, нет, лучше, чем себя: свое. Пишучи ивовые веточки и тополиные сережки — *родню* пишет тульскую. А то подсолнухи, родню тираспольскую. Родню кровную, древнюю, породнее, чем Гончарова — та. Глядя на Гончарову, глядящую на грядку с капустой — вниз — или на ветку в сережках — вверх,

хочется вложить ей в уста последнюю строчку есенинского Пугачева: “— Даррагие мои... ха-ар-рошие...”¹¹⁶. Данная развернутая метафора открывается набором метафор, обобщенных под словом «довод». Данную подборку, исходя из контекста, можно трактовать таким образом: ответом Натальи Гончаровой на все социально-актуальные темы было ее творчество, так как оно было единственным, чем она занималась на протяжении долгого периода ее жизни. Ее «родней» Цветаева называет ивовые ветки и тополиные сережки, так как они были неизменными спутниками каждого лета ее детства — стало быть, они на всю жизнь отпечатались в ее памяти, повлияли на стиль живописи и изображаемые мотивы. Метафора «Гончарова — есенинский Пугачев» (в данном) раскрывает ее как человека простого, близкого к природе, во всех смыслах народного. Данный континуум развивается по принципу постепенного ввода образов, дополняющих друг друга на частном уровне и являющихся частью континуума-мотива «Гончарова — природа» на общетекстовом уровне.

Рассмотрим еще один пример, подтверждающий, что континуальный принцип представляется возможность применить как на глобальном уровне, так и в случае отдельных отрывков. Приведем здесь развернутую метафору из части «Мастерская»: «Ряд оконченных холстов — творчеством доделанная стихия творчества, день седьмой. Много дней седьмых в жизни Натальи Гончаровой, здесь, перед глазами, лицом к стене — от глаз. Дней седьмых — в прошлом, никогда в настоящем. Творящее творение тем отличается от Творца, что у него после шестого сразу первый, опять первый. Седьмой нам здесь, на земле, не дан, дан может быть нашим вещам, не нам»¹¹⁷.

Метафора «оконченный холст — день седьмой» отсылает к библейской легенде о сотворении мира: на седьмой день Бог почил от дел своих, день седьмой — день отдыха. «Творчеством доделанная стихия творчества» -

¹¹⁶ Там же. С. 736.

¹¹⁷ Там же. С. 682-683.

разветвленная, комплексная метафора, так как «творчество» может трактоваться как в прямом своем значении, так и переноситься на личность художницы, рождая, таким образом, метафору «Гончарова — творчество». В таком случае, смысл разветвленной метафоры становится глубже и принимает форму «Гончаровой доделанная стихия Гончаровой». Данная форма, в свою очередь, переносится на главную, сквозную метафору отрывка «Гончарова — бог» и дополняет образную картину. Метафорический мотив «законченное полотно — день седьмой» получает развитие: «Дней седьмых — в прошлом, никогда в настоящем». Таким образом, оно проецируется на глобальный смысл: настоящее трудящегося художника — процесс работы, художник не может жить законченными работами, иначе он не «творящий», а сотворивший. Несовершенство глагольной формы в данном случае принципиально важна для метафоры, так как созидующий художник есть только в настоящем: «Творящее творение тем отличается от Творца, что у него после шестого сразу первый, опять первый». Отдых («седьмой день») не может быть дан земному создателю — лишь вещам, которые он создал. Это значит, что «труд дара» Гончаровой — каторжный труд, труд без прошлого, что отсылает к ранее рассмотренной составляющей образа Гончаровой как повелительницы пространства и времени. Таким образом, комплекс метафор, представленных в приведенном континууме позволяют читателю видеть новую грань портрета Гончаровой: Гончарова — почти богиня. Данная характеристика, однако, вполне вписывается в континуум на общетекстовом уровне. Следует отметить, что он сформирован созданием множества отдельных образов, связь между которыми может быть до конца понята читателем только в случае полноценного прочтения текста (многоуровневая кодировка), что подчеркивает уникальную одаренность поэта в использовании тропов. Об этом писала Н.Д. Арутюнова: «Чем дальше отстоят друг от друга

противопологаемые разряды объектов, тем ярче «метафорический сюрприз» от их контакта»¹¹⁸.

Таким образом, метафорический континуум на уровне очерка формируется из системы метафорических образов, которые, в свою очередь, рожают смысловые парадигмы. Парадигмы разделяют набор использованных Цветаевой метафор на тематические разряды: Гончарова — художница, Гончарова — «потомок по мужской линии», Гончарова — природа, Гончарова — создатель, Гончарова — «Бог». Представляется возможным утверждать, что континуум работает по нарастающей как в отдельно взятых развернутых метафорах, так и на протяжении текста. В контексте выдвижения принцип метафорического континуума функционирует чрезвычайно комплексно: выдвижение первоначально работает на локальном уровне (стоит отметить, что в случае метафорической усложненности локальное выдвижение разбивается на мини-проявления), постепенно формируя и выдвигая многочисленные первоплановые мотивы, которые, в свою очередь, образуют глобальный континуум (то есть обобщающее выдвижение). Это позволяет классифицировать метафорический континуум как один из основных актуализирующих методов организации как формальной, так и стилистической составляющих текста, представленных в очерке «Наталья Гончарова».

Проанализированный нами континуум, однако, является не единственным метафорическим приемом, способствующим образованию внутритекстовых структур и, следовательно, выдвижению на глобальном уровне в рассматриваемом очерке. Немаловажную роль в данном аспекте структурной организации текста играет антонимия, проецируемая на образные метафоры, которые используются автором при сравнении двух Гончаровых.

¹¹⁸ Арутюнова Н.Д. Метафора и дискурс [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.philology.ru/linguistics1/arutyunova-90.htm> (дата обращения: 13.05.2016).

Речь о данном приеме в контексте выдвижения пойдет в следующем пункте настоящей главы.

3.4.2 Антонимия в очерке «Наталья Гончарова»

Сравнение художницы Натальи Сергеевны Гончаровой с Натальей Николаевной Гончаровой, женой А.С. Пушкина, является одним из основных мотивов очерка, и главным принципом организации данного сравнения Цветаева избрала антонимию. Данный прием, занимая важное место в организации текста, не мог не повлиять на метафоры, использованные автором при структуризации противопоставления. Таким образом, многие директивные метафоры, принадлежащие образам двух Гончаровых, антонимичны и образуют полярную внутритекстовую структуру, влияющую на организацию очерка и непосредственное восприятие образов читателем. Именно эти функциональные свойства данной антонимии обеспечивают основания для причисления ее к разряду методов выдвижения.

Прежде всего, стоит обратить внимание на природу и структуру самого сравнения, а также рассмотреть, какую роль играет в нем антонимия как самостоятельный прием. В основе сравнения Н.С. Гончаровой и Н.Н. Гончаровой лежит достаточно типичный для Цветаевой литературный ход. Д.Н. Ахапкин в своем эссе «О некоторых особенностях риторической организации текста» утверждает, что антонимия играет значительную роль как в организации данного текста, так и в художественном мире Цветаевой в целом¹¹⁹.

Намерение автора ввести сравнение двух Гончаровых достаточно очевидно с самого начала текста. Во-первых, известно литературное

¹¹⁹ Ахапкин Д.Н. О некоторых особенностях риторической организации текста (Очерк М. Цветаевой «Наталья Гончарова») [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://eb.by/b7a> (дата обращения: 14.05.2016).

отношение Цветаевой к Пушкину. Во-вторых, об этом свидетельствуют периодически встречающиеся в тексте отсылки к творчеству поэта (в том числе цитируемые стихотворения). Наконец, омонимия собственных имен стала одной из главных причин появления данного текста: «Так по какой же примете сравниваю двух Гончаровых? Неужели только из-за одинаковости имён и родства – даже не прямого? С моей стороны – не легкомыслие ли, а для Гончаровой – нашей – не оскорбление ли? Эту весомость – с тем ничтожеством? Это всё – с тем ничто? Словом, родись Наталья Гончарова, – наша – в другой семье и зовись она не Наталья и не Гончарова, – сравнивала бы я ее с Натальей Гончаровой – той? Нет, конечно»¹²⁰.

Повышенное внимание Цветаевой к собственному имени неоднократно замечалось исследователями. Так, О.Г. Ревзина утверждает: «Собственное имя выступает оператором слияния разных миров и разновременных человеческих переживаний»¹²¹. Действительно, сравнение двух Гончаровых становится своеобразной пространственно-временной параллелью или рифмой.

Две Натальи сравниваются как одинаково звучащие тезки, но резко контрастирующие личности: «от России взявшая» (Гончарова-жена Пушкина) и «России давшая» (Гончарова-художница), а также «Россию омрачившая» и «Россию возвеселившая» (соответственно). На фоне пассивной, «разоряющей» жены поэта, Наталья Сергеевна представлена как женщина-творец, женщина-создатель.

Чем одухотворенней и пафосней описывает Гончарову-художницу автор, тем незначительней выглядит на ее фоне фигура Гончаровой-жены поэта. Цветаева приводит известную цитату П.А. Вяземского о браке Натальи Николаевны Гончаровой и Александра Сергеевича Пушкина: «Первый романтический поэт нашего времени на первой романтической красавице»¹²².

¹²⁰ Цветаева М.И. Стихотворения. Поэмы. Избранная проза. М.: Эксмо, 2008. С. 708.

¹²¹ Ревзина О.Г. Марина Цветаева // Очерки истории языка русской поэзии XX века: Опыт описания идиостилей. М.: Наследие, 1995. С. 328.

¹²² Цит. по Цветаева М.И. Стихотворения. Поэмы. Избранная проза. М.: Эксмо, 2008. С. 702.

Денис Николаевич Ахапкин замечает, что данная формулировка «может быть осмыслена точно таким же образом: первый как "превосходящий всех других, себе подобных" и первый "любой, какой угодно"»¹²³. Интересно, что одна из частей очерка называется «Первая Гончарова», и далее по тексту данное словосочетание часто используется по отношению к Наталье Сергеевне Гончаровой. С рассказа о Наталье Сергеевне очерк начинался, далее следовало рассуждение о Наталье Николаевне. Таким образом, определение «первая» по отношению к Гончаровой-художнице может толковаться как "та, что упоминалась первой". Кроме того, «первая» также может пониматься как "превосходящая всех других, себе подобных", то есть превосходящая Наталью Николаевну Гончарову. Цветаева говорит о Наталье Сергеевне: «Гончарова — наша — потомок по мужской линии»¹²⁴. И, так как «...от Абрама Гончарова с его станком, до Гончаровой нашей с её станком — труд, труд и труд»¹²⁵, Наталья Николаевна является будто бы лишней в роду и Гончаровой, собственно, называться не может. «Зевающую и скучающую» жену великого поэта, по мнению Цветаевой, никак нельзя ставить в один ряд с женщиной, все существо которой «...в двух словах: дар и труд. Дар труда. Труд дара»¹²⁶. Данная формулировка снова возвращает нас к омонимии, которая, в данном случае, дополняет антонимию при организации сравнения двух образов. А.Ю. Флакер, в связи с этим, замечает: «В конце концов, Цветаева сводит разбросанные по тексту пары омонимов в одну точку: “Плотняный Завод — гончаровские полотна. Холсты для парусов — гончаровские холсты. Станок, наконец, и станок, наконец. Игра слов? Смыслов”. Возникает своеобразный квадрат, устанавливающий внутреннее родство Натальи Сергеевны Гончаровой с Пушкиным: Гончарова — Абрам Гончар — Абрам Ганнибал —

¹²³ Ахапкин Д.Н. О некоторых особенностях риторической организации текста (Очерк М. Цветаевой «Наталья Гончарова») [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://eb.by/b7a> (дата обращения: 14.05.2016).

¹²⁴ Цветаева М.И. Стихотворения. Поэмы. Избранная проза. М.: Эксмо, 2008. С. 714.

¹²⁵ Там же.

¹²⁶ Там же. С. 756.

Пушкин. Дар труда (Гончар и Ганнибал) и труд дара (Пушкин и Гончарова)»¹²⁷.

Исходя из краткого рассмотрения сравнения двух Гончаровых, представляется возможным утверждать, что антонимия охватывает все уровни организации данного сравнения, в том числе и метафорический уровень, выдвигая структуру на первый план в контексте организации очерка. Таким образом, как и в случае континуума, данная антонимия влияет на стилистическую составляющую текста, определяя направленность характеризующих полярную структуру элементов. Рассмотрим некоторые метафоры, принадлежащие Гончаровой-художнице и Гончаровой-жене Пушкина (приведены соответственно):

- гора — пустое место;
- созидаящая — разоряющая;
- дар труда — неодухотворенная плоть;
- личность — кукла;
- сущность — голая красота;
- труд дара — стадия претерпевания;
- Прозерпина — Елена Троянская;
- творчество — пустота;
- весомость — ничтожество;
- все — ничего;
- давшая — взявшая;
- возвеселившая — омрачившая;
- слух — промежуток зевка.

Интересен тот факт, что диапазон метафор, использованных по отношению к Гончаровой-художнице, приближен к образам, использованным

¹²⁷ Флакер А.Ю. Авангард словесный и авангард изобразительный: Цветаева о Гончаровой [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.a-z.ru/women_cd1/html/avangard_slovesnij.htm (дата обращения: 13.05.2016).

при описании А.С. Пушкина. Таким образом, Наталья Сергеевна Гончарова становится не просто женской противоположностью Натальи Николаевны Гончаровой, а еще и человеком, образ которого по некоторым пунктам накладывается на образ великого поэта. Это парное выдвижение является очень важным мотивом, так как данный прием по-новому освещает авторское видение художницы и вносит новые контексты понимания описываемых ею образов. Об этом говорят Е.Г. Кашицына и М.Г. Милютина: «Антонимия у М.И. Цветаевой чаще всего не общеязыковая, привычная, а индивидуально-авторская, в основу которой положены неожиданные сопоставления, что делает антонимические отношения свежими и оригинальными»¹²⁸.

Большинство из упомянутых выше метафор являются образными, то есть отражают личности двух Гончаровых в индивидуальном сознании автора. Таким образом, они являются репрезентацией непосредственно цветаевской картины мира, что, как уже было сказано, характерно для большинства методов выдвижения, используемых ей. Так как образы двух Наталий априори контрастны, антонимия проявляется не только в парных метафорах. Более того, многие из приведенных метафор не приводятся парно — напротив, они довольно дистанцированы друг от друга.

В связи с этим, представляется возможным утверждать, что противоположные метафорические конструкции не ограничены структурно: они образуют своего рода сеть директивных метафор-образов, которые отличаются сверхфазовым единством, охватывая композицию всего очерка, то есть, являясь важным мотивом авторского сообщения, выдвигаются на первый план. Таким образом, антонимия оказывается одним из основных принципов организации рассматриваемого произведения и бинарно систематизирует его,

¹²⁸ Кашицына Е.Г., Милютина М.Г. Особенности организации антонимической системы в прозе М.И. Цветаевой [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-organizatsii-antonimicheskoy-sistemy-v-proze-m-i-tsvetaevoy> (дата обращения: 13.05.2016).

делая как стилистически экспрессивным, так и удобным для восприятия и эффективного декодирования.

Итак, основываясь на развернутом исследовании методов выдвижения, проведенном в настоящей главе, представляется возможным утверждать, что рассмотренные приемы:

- масштабно представлены в анализируемых очерках (то есть актуальны для писательской манеры Цветаевой);
- образуют внутренние структуры, формируя картину фигуго-фоновых отношений элементов текста;
- способствуют выдвижению на первый план наиболее важных частей авторского сообщения посредством установления внутритекстовой иерархии;
- управляют вниманием читателя и обеспечивают эффективное декодирование (упорядочивая информацию/создавая эстетический контекст);
- усиливают выразительность (экспрессивность) текста.

Методы выдвижения, обнаруженные и рассмотренные нами, в большинстве случаев представляют собой сложные, комплексные конструкции, часто являясь целыми совокупностями разнородных приемов. Текст оказывается сегментирован на множество уровней структурной и смысловой организации. Здесь принципиально важным оказывается способность рассмотренных методов упорядочивать текст на каждом из этих уровней и создавать такую картину межуровневых отношений, при которой читатель сможет понять не только базовые, хорошо известные ему составляющие авторского посыла, но и, что не менее (а нередко и более) важно, иносказательные, скрытые элементы кода. В контексте данной задачи становится чрезвычайно актуальным способность методов выдвижения усиливать выразительность этих элементов, позволяя читателю осознать их

имплицитные значения и эффективно обработать их. Таким образом, рассмотренные проявления выдвигания являются не только способами формальной организации текста, но и обуславливают успешное функционирование текста на эмоциональном/психологическом уровне, что позволяет нам сделать вывод: выдвигание оказывается одним из ключевых стилистических приемов в мемуарной прозе Марины Цветаевой.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Являясь эффективным рычагом воздействия на человеческую психологию, литература не сдает своих позиций в академическом плане. Литературоведение получает новые направления развития, стремящиеся охватить грани предмета, не полностью доступные или недостаточно актуальные для исследования ранее. Механизмы взаимодействия литературы с читателем – одна из таких граней. Как нам удалось выяснить, путь к признанию ее важности оказался не без терний, но, все же, с появлением в двадцатом веке технологий, способных эмпирическим путем доказать физические проявления этого взаимодействия, когнитивная ветвь литературоведения получила не только надежную методологическую базу, но и заслуженное признание.

Таким образом, теория выдвижения, разработанная для объяснения и классификации текстовых явлений, обуславливающих непосредственный психологический контакт читателя с текстом, оказалась весьма перспективной в вопросе исследования художественных произведений, будучи способной охватить аспекты их организации, недоступные классическим методам анализа.

Целью данной работы стало доказательство гипотезы о том, что методы выдвижения в мемуарной прозе Марины Цветаевой являются не только способами формального строения текста, но и стилистическими приемами, обеспечивающими (посредством создаваемой экспрессии) его функционирование на эмоционально-психологическом уровне, принципиально важном для оказания воздействия на читателя. Наше предположение оказалось верным: детально проанализированные нами проявления выдвижения путем образования сложных конструкций как делят очерки на структурные уровни (отвечая, таким образом, за формальную организацию текста), так и определяют наполнение текстов системами

выразительных средств, эффективно дополняющих их структурный «каркас» (создавая стилистическую картину произведений). Таким образом, методы выдвижения действительно оказываются одним из ключевых цветаевских способов создания текстов.

По завершении нашего исследования стоит отметить, что назначением настоящей работы стало не только доказательство выдвинутой нами гипотезы, но и привлечение внимания к теории выдвижения как к эффективному способу работы с мемуарной прозой, которая нуждается в более специфическом подходе в силу своей когнитивной природы – наш текст был создан с целью развития интереса к в новому, ранее не применяемому в рамках анализа русской литературы методу. Безусловно, проза Цветаевой как «база» для экспериментального исследования не была выбрана нами случайно: решающую роль сыграла предельно высокая концентрация в анализируемых очерках психологических проявлений самого автора и, как следствие, предельная насыщенность ее выдвижением. Рассматривая историю исследования понятия, нам удалось выяснить, что именно такая проза вызывает у читателя наиболее сильный эмоциональный отклик. Так, одной из «неформальных» задач настоящей работы стало стремление дать цветаевским очеркам «вторую жизнь» и привлечь к ним заслуженное внимание как в академическом, так и в читательском плане.

Актуальность художественного произведения обусловлена силой его связи с читателем и, по этой причине, природа данной связи сакральна для литературы. Выдвижение, как непосредственно устанавливающий эти отношения прием, оказывается чрезвычайно перспективным для исследования: познание механизмов его функционирования открывает не только «техническую» сторону процесса создания литературы (ту, которую так упорно стремились познать русские формалисты), но также позволяет понять более глубинные уровни текста, вплотную взаимодействуя с индивидуальной авторской природой. Таким образом, когнитивный подход

необходим современному литературоведению: не столько по причине способности «новых веяний» предотвратить кризис и застой в области, а преимущественно по причине важности дополнения формальных методов анализа, ведь, в конце концов, любое литературное произведение является взаимодействием формы и наполнения. Именно в этом взаимодействии, «зря в корень», представляется возможным обнаружить то самое авторское сообщение, от успешной дешифровки которого читателем зависит существование этого самого произведения в частности и, в более глобальном плане, самого предмета литературы в целом.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Аристотель. Поэтика. Риторика. СПб.: Азбука-классика, 2010.
2. Арнольд И.В. Стилистика. Современный английский язык: Учебник для вузов. 4-е изд., испр. и доп. М.: Флинта: Наука, 2002.
3. Арутюнова Н.Д. Метафора и дискурс [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.philology.ru/linguistics1/arutyunova-90.htm> (дата обращения: 13.05.2016).
4. Ахапкин Д.Н. Когнитивный подход в современных исследованиях художественных текстов [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.nlobooks.ru/node/2024> (дата обращения: 13.05.2016).
5. Ахапкин Д.Н. О некоторых особенностях риторической организации текста (Очерк М. Цветаевой «Наталья Гончарова») [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://eb.by/b7a> (дата обращения: 14.05.2016).
6. Бродский, И.А. Поэт и проза [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://lib.ru/BRODSKIJ/br_poetprosa.txt (дата обращения: 13.05.2016).
7. Вольская Н.Н. Поэтика автобиографических очерков М.И. Цветаевой (повтор как ведущая черта идиостиля автора): Дис. канд. филол. наук. М., 1999.
8. Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования. М.: Наука, 1981.
9. Гинзбург Л.Я. О психологической прозе. М.: Intrada, 1999.
10. Жеребило Т.В. Словарь лингвистических терминов. Изд. 5-е, испр. и доп. Назрань: Пилигрим, 2010.
11. Зубова Л.В. Язык поэзии Марины Цветаевой (Фонетика, словообразование, фразеология) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://philologos.narod.ru/portefolio/zubova1999.htm> (дата обращения: 13.05.2016).

12. Канищева Е.В. Поэтика прозы М. Цветаевой [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/poetika-prozy-m-tsvetaevoy> (дата обращения: 13.05.2016).
13. Кашицына Е.Г., Милютин М.Г. Особенности организации антонимической системы в прозе М.И. Цветаевой [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-organizatsii-antonimicheskoy-sistemy-v-proze-m-i-tsvetaevoy> (дата обращения: 13.05.2016).
14. Козина Н.А. Антонимия в очерке М. Цветаевой «Мой Пушкин» // Проблемы семантики: сб. науч. тр. Латв. ун-та. Рига: ЛГУ, 1981. С. 48-55.
15. Кудрова И.В. О времени и о себе [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://tsvetaeva.narod.ru/WIN/kudrova/ovremeni.html> (дата обращения: 14.05.2016).
16. Кудрова И.В. Просторы Марины Цветаевой. Поэзия, проза, личность. СПб.: Вита Нова, 2003.
17. Лаврова Е.Л. Андрогинная природа любви в художественном мире Марины Цветаевой [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://burl.ru/iIMV> (дата обращения: 14.05.2016).
18. Лакофф Дж., Джонсон М. Метафоры, которыми мы живем. М.: Едиториал УРСС, 2004.
19. Ляпон М.В. Проза М. Цветаевой: стратегия чтения авторского текста // Художественный текст как динамическая система // Материалы международной научной конференции, посвященной 80-летию В.П. Григорьева / Институт русского языка им. В.В. Виноградова РАН. Москва, 19–22 мая 2005 г. М., 2006. С. 219–227.
20. Ляпон М.В. Проза Цветаевой. Опыт реконструкции речевого портрета автора. М.: Языки славянских культур, 2010.

21. Ляпон М.В. Стратегия разрушителя стереотипа (Парадоксы М. Цветаевой и И. Бродского) // Эмигрантский период жизни и творчества М. Цветаевой. XI Межд. научно-тематич. конф. Сб. докл. М., 2004. С. 356-368.
22. Маслова В.А. Поэт и культура: концептосфера Марины Цветаевой. Учебное пособие. М.: Флинта: Наука, 2004.
23. Мирская В.А. Текстовые связи в эссе М. Цветаевой «Наталья Гончарова» // Формирование семантики и структуры художественного текста. Куйбышев: Изд-во Куйбышевского пед. ин-та, 1984. С. 128-145.
24. Рассел Б. Человеческое познание, его сферы и границы. М.: Изд-во иностр. лит., 1957.
25. Ревзина О.Г. Марина Цветаева // Очерки истории языка русской поэзии XX века: Опыт описания идиостилей. М.: Наследие, 1995
26. Ревзина О.Г. Системно-функциональный подход в лингвистической поэтике и проблемы описания поэтического идиолекта: Дис. в форме науч. док. М., 1998.
27. Рядчикова Е.Н., Ахмадеева С.А. Аппликативная метафора как особенность идиостиля Марины Цветаевой [Электронный ресурс]. – Режим доступа:
<http://tsvetaeva.synnegoria.com/WIN/about/philol/ahm2.html> (дата обращения: 14.05.2016).
28. Саакянц, А.А. Проза Марины Цветаевой [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://tsvetaeva.narod.ru/WIN/saakyan/prozamts.html> (дата обращения: 13.05.2016).
29. Фарино Е. Введение в литературоведение. СПб.: Издательство РГПУ им. А.И. Герцена, 2004.
30. Федорова Е.В. Особенности композиционного ритма в прозе М. Цветаевой [Электронный ресурс]. – Режим доступа:

<http://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-kompozitsionnogo-ritma-v-proze-m-tsvetaevoy> (дата обращения: 13.05.2016).

31. Флакер А.Ю. Авангард словесный и авангард изобразительный: Цветаева о Гончаровой [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.a-z.ru/women_cd1/html/avangard_slovesnij.htm (дата обращения: 13.05.16).
32. Ходасевич В.Ф. Книги и люди. "Русские записки", книга 3-ая // Возрождение. 25 марта 1938. №4124. С.9.
33. Цветаева М.И. Бальмонт. Наталья Гончарова. Мой Пушкин // Стихотворения. Поэмы. Избранная проза. М.: Эксмо, 2008. С. 255-260, 677-756, 757-799.
34. Шкловский В.Б. Искусство как прием [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.opojaz.ru/manifests/kakpriem.html> (дата обращения: 12.05.2016).
35. Шкловский В.Б. О Маяковском [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.e-reading.club/chapter.php/110780/27/Shklovskiii_-_O_Mayakovskom.html (дата обращения: 12.05.2016).
36. Якобсон Р.О. Доминанта // Хрестоматия по теоретическому литературоведению. Т. 1. Тарту, 1976. С. 56-63.
37. Davidson, R. J. "Hemispheric Asymmetry and Emotion". In K. R. Scherer & P. Ekman (Eds.), Approaches to Emotion. Hillsdale, NJ: Erlbaum, 1984. P. 39-57.
38. Dorry, E.R. The Relevance of Foregrounding in Translation: Literarily Text in Focus [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.translationdirectory.com/articles/article1636.php> (дата обращения: 13.05.2016).
39. Erlich, Victor. Russian Formalism: History – Doctrine. New Haven, NJ: Yale University Press, 1981.

40. Fónagy, I. "The Metaphor: a Research Instrument". In D. Meutsch, R. Viehoff (Eds.), *Comprehension of Literary Discourse*. Berlin: Walter de Gruyter, 1989. P. 111-130.
41. Frazier, L., Rayner, K. "Resolution of Syntactic Category Ambiguities: Eye Movements in Parsing Lexically Ambiguous Sentences". *Journal of Memory and Language* 26 (1987): 505-526.
42. Heilman, K. M., Bowers, D. "Neuropsychological Studies of Emotional Changes Induced by Right and Left Hemispheric Lesions". In N. L. Stein, B. Leventhal, T. Trabasso (Eds.), *Psychological and Biological Approaches to Emotion*. Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum, 1990. P. 97-113.
43. Hunt, R., Vipond, D. "Crash-testing a Transactional Model of Literary Reading". *Reader: Essays in Reader-Oriented Theory, Criticism, and Pedagogy* 14 (Fall 1985): 23-39.
44. Joannette, E., Goulet, P., Hannequin, D. *Right Hemisphere and Verbal Communication*. New York: Springer-Verlag, 1991.
45. Kuiken, D., Miall, D.S. *Foregrounding, Defamiliarization, and Affect: Response to Literary Stories [Электронный ресурс]*. – Режим доступа: <https://www.ualberta.ca/~dmiall/reading/foregrd.htm> (дата обращения: 13.05.2016).
46. Kutas, M., Hillyard, S.A. "The Lateral Distribution of Event-Related Potentials during Sentence Processing". *Neuropsychologia* 20.5 (1982): 579-90.
47. Labov, W. *Language in the Inner City*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1972.
48. Leech, G.N. *Language in Literature: Style and Foregrounding*. London: Routledge, 2013.
49. Levin, S.R. *Linguistic Structures in Poetry*. The Hague: Mouton, 1962.
50. McIntyre, D. "Using Foregrounding Theory as a Teaching Methodology in a Stylistic Course". *Style* 37.1 (Spring 2003): 1-13.

51. Mukarovsky, J. Standard Language and Poetic Language. In P. L. Garvin (Ed.), *A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure, and Style*. Washington, DC: Georgetown University Press, 1964. P. 17-30.
52. Osterhout, L., Holcomb, P. J. "Event-Related Potentials Elicited by Syntactic Anomaly". *Journal of Memory and Language* 31 (1992): 785-806.
53. Peer, W. Van. *Stylistics and Psychology: Investigations of Foregrounding*. London: Croom Helm, 1986.
54. Van Petten, C., Kutas, M. "Interactions Between Sentence Context and Word Frequency in Event-Related Potentials". *Memory and Cognition* 18 (1990): 380-393.
55. Winner, E., Gardner, H. "The Comprehension of Metaphor in Brain-Damaged Patients". *Brain* 100 (1977): 717-729.