

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ АВТОНОМНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
**«БЕЛГОРОДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ
ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»**
(Н И У « Б е л Г У »)

ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ИНСТИТУТ
ИСТОРИКО-ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ
КАФЕДРА РУССКОГО ЯЗЫКА И РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

ЯЗЫКОВЫЕ ОБРАЗНЫЕ СРЕДСТВА В ПОЭЗИИ А.АХМАТОВОЙ

Выпускная квалификационная работа
обучающегося по направлению подготовки
44.03.05 Педагогическое образование,
профиль Русский язык и литература
заочной формы обучения, группы 02031251
Ушаковой Светланы Алексеевны

Научный руководитель
д.ф.н., профессор
Кошарная С.А.

БЕЛГОРОД 2018

СОДЕРЖАНИЕ

Введение.....	3
Глава 1. Теоретические основы анализа языковых образных средств.....	6
1.1. Понятия метафоры, эпитета и сравнения, их свойства и функции.....	6
1.2. Особенности использования образных средств в поэтических текстах...	17
1.3. Особенности языка поэзии А.А. Ахматовой.....	24
Выводы по 1 главе.....	33
Глава 2. Функционально-семантическая специфика образных средств в поэтических текстах А.А.Ахматовой	34
2.1. Закономерности использования метафоры в поэтических произведениях А.А. Ахматовой.....	34
2.2. Семантическая типология эпитетов в ранней лирике А.А. Ахматовой....	41
2.3. Использование сравнений в стихотворениях А.А. Ахматовой.....	47
Выводы по 2 главе.....	56
Заключение.....	58
Библиографический список.....	61
Приложение.....	66

ВВЕДЕНИЕ

Исследование художественного произведения и, в частности, поэтического текста является актуальным, так как его язык в зависимости от эпохи и типа читателя имеет различные интерпретации его прочтения.

Поэтический текст обладает различным набором средств, представляющих уровень объективных и субъективных значений и формирующих эмоциональный срез смысловой организации текста. Обращение к эмоциональной составляющей позволяет проникнуть в сферу чувств лирического героя.

Указанные обстоятельства определяют актуальность данной работы, направленной на исследование целого текста, особенностей использования в нем языковых средств, что должно привести к повышению объективности его интерпретации.

В объективе исследования – поэтическое творчество А.А. Ахматовой довоенного периода. Наблюдение над языком произведений поэта в данной работе имеет двустороннюю направленность: это исследование текстового функционирования языковых образных средств с выходом на интерпретацию художественного смысла целого текста.

Факт яркого проявления в поэзии А.А. Ахматовой личности поэта отмечен уже ее первыми исследователями (В.В. Виноградов, Б.М. Эйхенбаум, В.М. Жирмунский). В настоящее же время о жизни и творчестве А.А. Ахматовой складывается неоднозначное мнение. Сравнительно недавно вышедшие публикации свидетельствуют об очередном изменении отношения к поэту и о стремлении пересмотреть традиционно сложившийся облик А.А. Ахматовой (Жолковский 1996, Богомолов 2004, Катаева 2007).

Однако выступления современных критиков лишь подтверждают существование живого интереса к творчеству поэта.

Все вышесказанное определяет **актуальность** данной работы.

Объектом исследования послужили стихи раннего периода творчества А.А. Ахматовой, в которых преобладает образный, эмпирический компонент. В

отличие от ее поздней поэзии, в которой, по мнению исследователей, в большей мере проявляются черты философской и гражданской поэтики, в раннем творчестве поэта центральное место занимают эмоциональные переживания лирической героини, неразрывные с созданным ею образом мира. Характер этого мира и его восприятие находят воплощение в индивидуальном отношении к слову, в отборе и организации языковых средств.

Принимая во внимание эти свойства ранней лирики А.А. Ахматовой, **предметом** исследования в нашей работе стали образные языковые средства, служащие для создания поэтического образа того мира, неразрывной связью с которым живёт лирическая героиня.

Цель работы заключается в выявлении языковых образных средств в поэзии А.А. Ахматовой и интерпретации текстов на основании анализа семантики языковых средств.

В связи с поставленными целями предполагается решение следующих **задач**:

- изучение теоретических основ анализа языковых образных средств;
- выявление особенностей использования образных средств в поэтических текстах;
- выявление метафор, эпитетов и сравнений, функционирующих в текстах стихотворений А.А. Ахматовой;
- анализ функционально-семантической специфики образных средств в поэтических текстах А.А. Ахматовой.

Материалом для исследования послужили стихотворения А.А. Ахматовой 1911 – 1940 гг., вошедшие в однотомник избранных произведений поэта: А.А. Ахматова А.А. Стихи и проза / Анна Ахматова; предисл. Д. Хрецькова; примеч. Э.Г. Герштейн. – Л.: Лениздат, 1976. – 616 с.

В его состав, в частности, вошла книга *«Тростник»* и стихотворения, написанные в 1923 – 1940 гг.

Методы предопределены целью и задачами исследования. В работе реализуется подход к тексту как к целому. Используются описательный метод,

приемы семантического анализа, наблюдение над функционированием языковых образных средств в тексте; элементы ассоциативного и лингвокультурологического анализа.

Научная новизна работы для автора заключается в освоении приемов анализа поэтического текста, способных раскрыть динамику формирования смысла в рамках художественного целого стихотворного произведения; в постижении принципов создания речевых значений и актуализации языковых единиц в тексте и процесса формирования смысла, ведущего к его интерпретации как к конечному результату анализа (в нашем случае – анализа поэтических текстов А.А. Ахматовой).

Теоретическая значимость для исполнителя работы определяется расширением лингвистической теоретической базы, знакомством с методикой интерпретационного анализа поэтического текста, результатом применения которой становится выявление особенностей поэтического текста, обнаруживающих себя в особенностях функционирования языковых образных средств.

Практическая значимость работы состоит в том, что подходы к анализу и выводы исследования могут быть использованы при дальнейшем изучении поэтического языка и индивидуального стиля поэта, а также в практике преподавания русского языка и литературы.

Выпускная квалификационная работа состоит из введения, двух глав, заключения, библиографического списка и содержит одно приложение.

Глава 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ АНАЛИЗА ЯЗЫКОВЫХ ОБРАЗНЫХ СРЕДСТВ

1.1. Понятия метафоры, сравнения и эпитета, их свойства и функции

Образность речи создается благодаря употреблению слов в переносном значении. Слова и выражения, употребленные в переносном значении и создающие образные представления о предметах и явлениях, называются тропами. В данной работе рассматриваются такие тропы, как метафора, сравнение и эпитет.

В лингвистической литературе традиционно выделяются два типа *метафор* – языковая метафора (ЯМ) и художественная (индивидуально-авторская) метафора (ХМ).

В языковой метафоре ассоциативные связи отражают языковой опыт говорящего, отражают индивидуальное видение мира, поэтому они «субъективны и случайны относительно общего знания» [Винокур 1980:192-194]. ЯМ – готовый элемент лексики, мы сами стихийно ее создаем, зачастую не осознавая этого «рождения метафоры». *Мы часто говорим: «Не жизнь, а малина», «Летит стрелой», «Жизнь научит», «Прогремел смех» и т.д.*

Компоненты в ЯМ лексически взаимозаменяемы. *Мы можем сказать «Жизнь хороша», «Бежит быстро», «Смех разразился» в тех же самых смыслах. В художественной метафоре невозможны замены без уничтожения самого высказывания (например, в стихотворении Н. А. Некрасова «Несжатая полоса» нельзя заменить «Плохо бедняге – не ест и не пьет, Червь ему сердце больное грызет») [Вежбицкая 1990:65] на что-либо другое без ущемления самого смысла. ХМ уникальна и несопоставима с другими метафорами. Она не может быть представлена анонимно. Она субъективно отражает индивидуальный взгляд на мир.*

ЯМ и ХМ различны по коммуникативной сущности. Языковая метафора отражает очевидный признак. Художественная метафора субъективна, сохра-

няет «авторство» и уникальна. Она выполняет эстетическую функцию. Мы придерживаемся той точки зрения, что эти два вида метафоры отличаются друг от друга, хотя в схеме их создания и в областях применения принципиального различия нет.

Итак, видим, что ЯМ и ХМ как явления общего языка находятся в сложных и противоречивых связях: общим для них является свойство перенесения значения с одного предмета на другой на основе сходства, в котором присутствуют указания на признаки предмета.

Признавая двоякую сущность метафоры – быть средством языка и быть поэтической фигурой, – возникает простой вопрос: что здесь первично? Ответ может быть таков: на синхроническом уровне первична художественная метафора, являющаяся мощным источником развития любого языка, хотя Цицерон считал первичной языковую метафору.

Рассматривая метафору в художественном тексте, считаем необходимым определить её положение в ряду других тропов.

Основные характеристики переноса значения с одного предмета на другой, приписываемые метафоре, присущи также и другим тропам: метонимии, сравнению, синекдохе. Однако метафора существенно отличается от других тропов. Например, на семантическом уровне метафора основана на конкретных признаках исходного значения, а метонимия – на смежности реалий, метонимия связана не с конкретным признаком, а со всем объемом значений, она проще и в меньшей степени апеллирует к воображению. Синекдоха, как разновидность метонимии, возникает, когда предмет называют по одному характерному признаку, выделяемому в качестве главного для обозначения данного объекта, то есть это название целого по его части или наоборот. Противопоставление метафоры и сравнения берет начало еще со времен Аристотеля, который определил, что сравнение, по сути, представляет собой ту же метафору, образующуюся при помощи вводящего слова. В связи с этим философ отдавал предпочтение все-таки метафоре. Благодаря Аристотелю закрепилась традиция, согласно которой метафору принято считать сжатым или эллиптическим

сравнением, из которого исключены компаративные связки («как», «словно», «подобно» и т.д.) [Адмони 1994:172]. По мнению Д. Дэвидсона, рассматривающего метафору и сравнение с позиции философии языка, все сравнительные конструкции истинные, в то время как метафорические – ложные. Свою точку зрения философ подтверждает тем, что правдоподобность изложения фактов при сравнении не нарушается, то есть сохраняется прямое значение, заложенное в сравнительном обороте. Метафору, в свою очередь, невозможно прочесть буквально, и это заставляет нас искать все новые пути декодирования, используя метафорическое переносное значение [Богомоллов 2004:177]. Будучи представителем интерактивного подхода к метафоре, М. Блэк подвергает критике теорию сравнений, говоря о собственных возможностях и преимуществах сравнительных конструкций и о невозможности повсеместного их замещения метафорами.

Сравнение, по мнению ученого, актуализирует в сознании носителей языка существующие стереотипы восприятия окружающего мира, в то время как метафора предлагает новые перспективы уподобления предметов. В то же время М. Блэк подчеркивает, что в ряде случаев невозможно провести точную границу между сравнением и метафорой [Арнольд 1999:159]. В свою очередь Дж. Сёрль говорит о неправильности теории сравнения, в связи с чем «проблема метафорического переноса остается очень сложной» [Виноградов 1976:340]. Доказывая несоответствие сравнения и метафорического переноса, ученый говорит о существовании множества метафор, которые не соотносятся со сравнениями и, как и Д. Дэвидсон, указывает на различную оценку истинности и ложности сравнительных оборотов и метафорических конструкций. Вопрос об определении границ между метафорическим переносом и сравнением волновал и Н. Д. Арутюнову, которая, в конце концов, приходит к выводу, что именно метафора «статична; она отражает остановившийся, лишенный внутренней динамики мир – мир сущностей», а «сравнение-уподобление подвижно и измеримо» [Герштейн 2009:279]. Из проведенного краткого анализа теоретических взглядов и положений лингвистов на отношение метафоры и сравнения видим,

что здесь нет единого подхода. Целесообразно придерживаться точки зрения, которая сводится к тому, что метафора и сравнение – все-таки разные стилистические тропы, исходя из того, что сравнение как бы лежит на поверхности, его не надо декодировать, в то время как метафору надо распознать.

Эпитеты являются одним из ведущих средств создания выразительности и воздействия в тексте, что обуславливается его изобразительными и оценочно-аксиологическими качествами. Несмотря на довольно большое количество исследований данного выразительного средства в рамках литературоведения и лингвистики [Тийу Ролл 1990, Маниева 2007, Павшук 2007, Куксина 2008, Машукова 2008, Губанов 2009, Кубаева 2009, Фадеева 2014, Любовская 2016 и др.], на сегодняшний день нет общепринятого определения понятия «эпитет». В рассмотренной нами научно-исследовательской литературе обнаруживается довольно пестрая картина определений этого понятия. В то же время изучение этой картины показывает возможность построения градуальной классификации дефиниций эпитета: от эпитетов с минимумом релевантных признаков к эпитетам с максимумом таких признаков.

Первый тип дефиниций эпитета представлен работами, в которых отсутствует указание на его тропеичность, эпитетом признается любое определение, способное быть средством пояснения или характеристики какого-либо предмета, качества, действия и т.д. Например: эпитет – «характеристика выделяемого слова посредством слов или оборотов, раскрывающих или уточняющих его значение в тексте» [Волков 2001: 311]; «эпитет – это слово, определяющее предмет или действие и подчеркивающее в них какое-либо характерное свойство, качество. Стилистическая функция эпитета заключается в его художественной выразительности» [Розенталь 2003: 355]. Однако эпитет в первом цитируемом источнике рассматривается в разделе «*Фигуры речи*» и квалифицируется как «*фигура добавления*», а во втором источнике эпитеты рассматриваются в разделе «*Тропы*». См. также [Томашевский 1983: 195; Нелюбин 2007: 114; Померанц 2004: 44].

Второй тип дефиниций представляют исследования, в которых способ-

ность эпитета к художественному описанию и принадлежность к тропам не указываются в определении понятия, хотя и отражаются в иллюстрациях. В словаре Л.И. Тимофеева и С.В. Тураева эпитет рассматривается как «слово, определяющее предмет или явление и подчеркивающее к.-л. его свойства, качества или признаки» [Тимофеев, Тураев 1974: 469]. В то же время авторы словаря указывают на способность эпитета обогащать в смысловом и эмоциональном отношении определяемый предмет при создании художественного образа. Л.И. Тимофеев и Н. Венгров в своем «Кратком словаре литературоведческих терминов (М., 1952)», определив эпитет, как «слово, определяющее, поясняющее, характеризующее какое-нибудь свойство или качество понятия, явления, предмета», приписывают ему статус «простейшей формы тропа» [Тимофеев, Венгров 1952: 147].

Третий тип дефиниций представлен работами, в которых определение эпитета включает в себя указание на способность эпитета выполнять эстетическую, художественно-образительную функцию. Об этой функции эпитета пишут уже античные авторы. Так, например, Марк Фабий Квинтилиан отмечает, что эпитеты, как тропы, «употребляются более для украшения речи, нежели для выразительности и силы» [Квинтилиан 1834: 112]. Гермоген в трактате «Об идеях» пишет, что «сладостной также является речь, употребляющая эпитеты. Да и в самой поэзии эпитеты по сравнению с иными словами кажутся как-то сластнее и большую доставляют приятность» [Античные теории ... 1939: 207].

Орнаментальная суть эпитета указывается и в теоретических изысканиях Средних веков. Так она описана, например, в работе А.П. Лободанова на материале трудов романских риториков той эпохи (Матье де Ванд, Жоффруа де Винсоф, Кервэ де Мелкло, Жан де Гарланд). В их трудах особое внимание уделяется вопросу об украшении стиля. Автор отмечает, что в этих работах характеристика состоит в «умении выделить в предмете речи “proprietate”, “attributa” (особенные свойства, признаки, черты) и “epitheta” (эпитеты-определения)» [Там же: 36]. О способности эпитета к характеристике предмета и украшению

речи писал, Беда Досточтимый, исследованием трудов которого занималась М.Р. Ненаровская. Так, по замечанию, сделанному в ее монографии, Беда определял эпитет как *«речение, предпосланное имени»*, которое *«никогда не бывает без имени»*, при помощи которого мы *«либо являем» что-то, «либо украшаем»*.

А.П. Лободанов, анализируя теории эпитета от классицизма до романтизма включительно, из отечественных работ рассматривает «Риторику» М.В. Ломоносова, в которой термин «эпитет» не используется, однако, как полагает А.П. Лободанов, природа эпитета рассматривается при помощи механизма развертывания слова: «через противопоставление имени самому себе, рождая другое имя (антонимическое разведение понятий), через дальнейшее уподобление двух явившихся имен другим (синонимическое соотнесение понятий), через выделение основного признака (эпитета-определения), на основе которого посредством риторических фигур (или тропов) украшения речи будет наращиваться полисемия имени» [Лободанов 1984: 48].

На основании суждений М.В. Ломоносова А.П. Лободанов приходит к выводу о том, что под эпитетом-определением М.В. Ломоносов понимает «признак, присущий имени по его природе, как непрременный атрибут имени, вычленяемый языковым и словесно-художественным мышлением в строгом соответствии с представлениями о тематической организации речи» [Лободанов 1984: 48]. Надо заметить, что М.В. Ломоносов, употребляя термин «риторическое определение», имеет в виду экспрессивное распространенное сказуемое, определяющее то или иное понятие. Например: *«Наука есть ясное познание истины, просвещение разума, непорочное увеселение в жизни, похвала юности, старости подпора, строительница градов, полков крепость, утеха в несчастьи, в счастии украшение, везде верный и безотлучный спутник»* [М.В. Ломоносов и современные. 2012: 126]. Так же понимает риторическое определение Н.Ф. Кошанский, его пример: *«История в некотором смысле есть священная книга народов, главная, необходимая, зеркало их бытия и деятельности, скрижаль откровений и правил, завет предков к потомству, дополнение настоящего и пример будущего»* [Кошанский 2013: 126]. Очевидно, что риторическое

определение в вышеуказанном понимании не «вписывается» в современную теорию эпитета.

Отметим работы нового времени, в которых способность эпитета выполнять художественную функцию представлена в его дефиниции, например: «Эпитетом (от гр. *epitheton* – приложение) называется образное определение предмета или действия (*Сквозь волнистые туманы пробирается луна, на печальные поляны льет печально свет она. – П.*)» [Голуб 2008: 464].

В четвертый тип отнесены дефиниции, в которых рассматриваемое явление не только характеризуется как образное (художественное) определение, но и указываются части речи, которыми оно может быть выражено. Так, в «Литературном энциклопедическом словаре» эпитет рассматривается как троп, «образное определение предмета (явления), выраженное преим. прилагательным, но также наречием, именем существительным, числительным, глаголом» [Литературный энциклопедический словарь 1987: 513].

К пятому типу относим дефиниции, в которых эпитет рассматривается как троп, то есть средство, обладающее художественной функцией, но также указывается на возможность выражения эпитетом эмоционально-оценочного отношения. Например: «Эпитеты, как известно, художественно определяют предмет, вызывая при этом определенное эмоциональное отношение к ним, позволяют увидеть авторское отношение <...> к окружающему миру» [Салимова 2015: 176]; эпитет – «художественное определение в широком смысле, основанное на переносе значения: образное, экспрессивное, стилистически значимое слово или словосочетание в синтаксической функции определения или обстоятельства, реже – сказуемого» [Емельянова 2014: 760].

К шестому типу относятся такие дефиниции, в которых указываются контекстуальные эпитеты, то есть такие, которые приобретают свойства выразительности только в определенном контексте. Так, например, Т.М. Фадеева определяет эпитет как «художественное определение предмета (в широком понимании), конкретизирующее его значимый, с точки зрения автора, признак, актуализирующее в рамках контекста изобразительно-выразительный потенци-

ал определяемого, обуславливая семантические приращения и трансформации» [Фадеева 2014: 72]. Причем эпитеты контекстуального типа могут быть достаточно экспрессивными.

Отметим работы, которые определяют эпитет без указания на возможность их контекстуального статуса, но в дискурсе, которых о такой возможности фактически говорится. Так Б.В. Томашевский приводит словосочетание «красная роза», которое в руководстве по садоводству воспринимается как логическое определение для видового разграничения этого растения, а в стихотворении уже выступает в качестве эпитета: «здесь имеется в виду самая обыкновенная роза, а прилагательное *красная* прибавляется для того, чтобы создать зрительное красочное впечатление, чтобы вместо скупого слова роза дать сочетание, эмоционально окрашенное» [Томашевский 1983:196-197].

Остро стоит вопрос о разграничении логического определения и эпитета. Так, Б.В. Томашевский разграничивает логические определения и эпитеты на основании изменяемости содержания и объема определяемого слова, где объемом понятия называются «все явления, предметы, вещи, реальные или воображаемые, данным понятием обобщаемые», а содержанием все признаки, отличающее данное понятие от других [Томашевский, 1983: 196]. Причем эпитет «сохраняет уже заранее определенное понятие в том же объеме и, следовательно, в том же содержании», однако он выдвигает на первый план «тот признак, который мог бы и не присутствовать» [Там же: 196]. Например, сочетания «серый волк» и «серая лошадь» не равнозначны. В первом случае «определение *серый* по отношению к волку (сказочный серый волк) не является логическим <...>. Это вообще волк, и слово серый только подчеркивает привычный и типичный цвет волчьей шерсти. По отношению к лошади это уже логическое определение, так как оно используется для отличия одной масти от другой» [Там же: 196].

Тенденция рассматривать любое определение в художественном тексте в качестве эпитета прослеживается в работе А.Д. Григорьевой и Н.Н. Ивановой «Язык поэзии XIX-XX вв.»; отмечаем: «Отбор прилагательных, как из ряда

собственно-номинативных, так и переносно-номинативных в качестве признака пластически конкретного или отвлеченного объекта, диктуется эмоциональным образом целого текста, только ему подчинен» [Григорьева, Иванова 1985: 15].

Таким образом, «как прямые номинации, так и номинации вторичные, переносные, в эстетическом отношении несут в художественном тексте равную функцию <...>» [Григорьева, Иванова 1985: 15]. По стопам Б.В. Томашевского идет Ю.В. Ковалев в работе «Фоносемантические ореолы эпитетов русского литературного языка». Ссылаясь на авторов «Словаря эпитетов» К.С. Горбачевича и Е.П. Хабло, Ю.В. Ковалев, с одной стороны, придерживается узкого понимания эпитета (не каждое определение является эпитетом), с другой стороны, он говорит о данном тропе в широком понимании, где определения с невыраженной экспрессивно-эмоциональной нагрузкой выступают в роли эпитетов, но с разной степенью художественной выразительности. Таким образом, прилагательные «серое», «голубое», «синее», и прилагательные «жемчужное», «мраморное», «оловянное», в соответствии с занимаемой ими позицией в тексте, применительно к существительному «море» признаются в равной степени эпитетами [Ковалев 1996: 69]. Ср.: «Определение эпитета, данное в начале статьи, сближает традиционные (украшающие) эпитеты и логические определения: последние в художественной речи также часто становятся эпитетами. Не могут стать эпитетами, по-видимому, лишь логические определения, составляющие с определяемым словом *неразложимые* семантические единства: *русский язык, солнечная система, железная дорога, юго-восточное направление, Черное море, Тверской бульвар*» [Чернец 2002: 78].

Проблема разграничения эпитета и логического определения иногда оборачивается противоречием между дефиницией и иллюстративным материалом. Например, в автореферате А.Е. Куксиной «Структурно-семантические типы сложных эпитетов в языковой картине мира писателя (на материале художественной прозы Ю. Нагибина)» эпитет определяется как «стилистический приём, представляющий собой такое определение, которое передаёт информацию о каком-либо свойстве описываемого предмета или явления, дополнительную к

его предметно-логической характеристике, т.е. стилистическую информацию» [Куксина 2008: 8]. Далее приводятся примеры эпитетов-сложных *прилагательных*: *березово-ольховое мелколесье, дремотно-тряская поездка, млечно-жемчужный жидняк, газетно-тонкие листы, резиново-твердые*. Очевидно, что из приведенных иллюстраций только некоторые соответствуют указанной дефиниции эпитета (см. выделенные примеры).

Однако есть авторы, четко разграничивающие эпитеты как образные определения от определений безобразных, которые называются либо точными эпитетами, либо логическими определениями. Например: «К тропам, в строгом значении этого термина, принадлежат лишь эпитеты, функцию которых выполняют слова, употребленные в переносном значении (*золотая осень, заплаканные окна*), в отличие от точных эпитетов, выраженных словами, использованными в прямом значении (*красная калина, знойный полдень*)» [Голуб 2001: 139]. Отметим работы, в которых разграничение эпитета и логического определения осуществляется на основании метафоричности первого и стилистической нейтральности второго: эпитет – «выразительное, художественное определение. Э. противопоставлен обычному стилистически нейтральному определению по своей стилистической окрашенности, которая полнее всего достигается с помощью переноса лексического значения» [Матвеева 2010: 544].

Обобщая разные дефиниции понятия «*эпитет*», содержащиеся в изученной нами литературе, мы пришли к следующим основным выводам.

1. Феномен эпитета, понимаемый как экспрессивное определение, может возникать только в тех словосочетаниях, элементы которых находятся в определительных отношениях, т.е. «отношениях, при которых предмет, явление, действие, состояние, признак определяется со стороны своего внешнего или внутреннего качества, свойства, принадлежности, а также получает различные обстоятельственные характеристики. <...> Определительные отношения могут быть или собственно-определительными (зависимая форма отвечает на вопрос *какой? чей? который?*) или обстоятельственно-определительными (зависимая форма отвечает на вопрос *как? каким образом? когда? с каких пор? до каких*

пор? где? куда? откуда? зачем? почему? при каких условиях? и другие вопросы обстоятельственных значений)» [Русская грамматика. Т.2. 1980: 18]. Причем «одним из видов определительных значений являются отношения субъектные, возникающие при сочетании имени, называющего действие, состояние или свойство, с родительным падежом имени, называющего производителя действия или носителя состояния, свойства: *приезд отца, отчаяние матери, белизна снегов*. Такие отношения называются субъектно-определятельными» [Там же: 18-19].

2. Вторым условием констатации феномена эпитета является наличие экспрессивности зависимого члена словосочетания со значением определительности (т.е. словосочетания, члены которых находятся в определительных отношениях). Причем под экспрессивностью мы понимаем «такую совокупность признаков языковой/речевой единицы, а также целого текста или его фрагмента, благодаря которым говорящий (пишущий) выражает свое субъективное отношение к содержанию или адресату речи» [Сковородников, Копнина 2005: 362-364]. Составляющими категории экспрессивности являются образность, эмоциональность, оценочность, интенсивность (выделенность) [Там же: 362-364]. Полагаем, что к этому перечню составляющих категории экспрессивности можно добавить стилевую маркированность (стилевую ненейтральность).

3. Таким образом, под эпитетом мы понимаем экспрессивное, то есть образное и/или эмоционально-оценочное определение предмета, явления, признака, признака и действия, создающее или подчеркивающее (интенсифицирующее) их изобразительное качество и/или аксиологическую характеристику и тем самым воздействующее на адресата. Эпитет, представляющий собой экспрессивное определение в вышеуказанном смысле, может выражаться полным и кратким именем прилагательным, именем существительным с предлогом и без предлога, наречием, причастием, деепричастием, причастным и деепричастным оборотами, экспрессивными придаточными определительными предложениями. Экспрессия, являющаяся обязательным признаком эпитета, может быть присуща ему как явлению языковой системы или задаваться контекстом

его употребления.

Итак, метафора, сравнение и эпитет имеют глубинную структуру в языке и способствуют пониманию, а также являются стилистическими приёмами. Однако, несмотря на общие черты, их следует различать. Для метонимии референциальная функция является первичной. Метафора несет в себе имплицитность и осознается через отрицание (противоречие). Метафора констатирует факт; сравнение лишь говорит о потенциальной возможности.

1.2. Особенности использования образных средств в поэтических текстах

В современную эпоху стали значимы междисциплинарные исследования на стыке литературоведения и лингвистики, требующие изучения лексики, семантики и стилистики художественного языка в единстве с поэтикой текста.

Как известно, к числу логических приёмов относятся сравнение, анализ, синтез, абстрагирование и обобщение. Среди языковых явлений чёткой логической структурой, безусловно, характеризуются сравнительные конструкции, описывающие какие-то сходные признаки разнородных предметов. Такие синтаксические конструкции, имеющие чёткую логическую структуру, образуются, в частности, при помощи формы простой сравнительной степени прилагательных, выступающей в компаративной конструкции в качестве основания сравнения, то есть признака, при помощи которого и на базе которого производится сопоставление двух рассматриваемых предметов и выделение того общего, что им присуще.

Проведённый в данном параграфе анализ, показал неравномерное распределение компаративов в текстах акмеистов (С.М. Городецкий, А.А.Ахматова, Н.С. Гумилёв, М.А. Кузмин, О.Э. Мандельштам, М.А. Зенкевич).

Языковой материал свидетельствует, что акмеисты в своих поэтических текстах используют простые (синтетические) формы сравнительной степени, образованные при помощи всех возможных суффиксов:

-ее: *Что может быть слабее лилий И сладоствнее тишины?* [О.Э. Мандельштам. «В просторах сумеречной залы...» (1909.08.13)] Суффикс -ее является в русском языке наиболее продуктивным. В языке акмеистических поэтических текстов часто нагнетается несколько адъективных компаративных форм с этим продуктивным суффиксом для усиления стилистического эффекта, ср.: *И стали: Слышнее детский голос, Понятнее седая старость, Невыносимее людская скудость, Своя мудрее совесть, Сильнее вялый разум, Мои пути виднее, Ценнее жизнь* [С.М. Городецкий. Воля [Воля, 1] (1907)]; *С безумной недвижностью / приближаясь, / словно летящий локомотив экрана, / яснее, / крупнее, / круглее, – / лицо* [М.А. Кузмин. Германия (1923)];

-ей, напр.: *Кто был стройней в фигурах менуэта? ...Чей был безукоризненной пробор?* [М.А. Кузмин. Эпитафия [Ракеты, 9] (1907)];

-е, напр.: *Просто золото краше тела...* [Н.С. Гумилёв. Перстень (1921)]; *И вы ещё моложе и краше* [М.А. Кузмин. Встречным глазам [Плен, 2] (1919) (с чередованием звуков д // ж; с // ш)]; *Чащи леса реже, реже...* [М.А. Кузмин. «С каждым мерным поворотом...» [Листки разрозненных повестей, 5] (1908)] (с чередованием звуков з // ж); *Стали уже Зрочки ослепительных глаз.* [А.А.Ахматова. «Мальчик сказал мне: «Как это больно!»...» (1913)] (с чередованием звуков з // ж); *Пусть зов мой громче, зов мой тише* (М.А. Кузмин. «Пускай я каменный и в нише...») (с чередованием звуков к // ч; х // ш)]; *Громче и слаще мне уст молчание...* [М. А. Кузмин. «Легче весеннего дуновения Прикосновение...» [Вожатый, 4] (1908)] (с чередованием звуков к // ч; д // ш)]; *Там воздух чище...* [Н.С. Гумилёв. «За службу верную мою...» (1917)] (с чередованием звуков ст // щ)]; *Тоньше руки* [Н.С. Гумилёв. Страница из Олиного дневника (1911)] (с чередованием звуков к // ш)]; *И ярче огненные листья... И ближе ты...* [С.М. Городецкий. Воля [Воля, 1] (1907)] (с чередованием звуков к // ч, з // ж).

В структуре одного стихотворения встречаются и группы из нескольких компаративов, образованных сразу несколькими способами: *И вода студёная чернее. ... Чище смерть, соленее _ беда, И земля правдивей и страшнее.* [О.Э. Мандельштам. «Умывался ночью на дворе...» (1921)].

О.Э. Мандельштам, считая, что «русская культура и история со всех сторон омыты и опоясаны грозной и безбрежной стихией русской речи», в своём эссе «О природе слова» (1920-1922) писал: *«У нас нет Акрополя. Наша культура до сих пор блуждает и не находит своих стран. Зато каждое слово словаря Даля есть орешек акрополя, маленький кремль, крылатая крепость номинализма, оснащенная эллинским духом на неутомимую борьбу с бесформенной стихией, небытием, отовсюду угрожающим нашей истории»* [Мандельштам, 1993: 224].

Напомним призыв М. Кузмина в его знаменитой статье «О прекрасной ясности» («Аполлонъ», № 4, 1910): *«Сохранять чистоту языка не значит как-то лишать его плоти и крови, вылащивать, обращать в кошерное мясо, – нет, но не насиловать его и твёрдо блюсти его характер, его склонности и капризы. Грубо можно назвать это – грамматикой (не учебной, но опытной), или логикой родной речи. Основываясь на этом знании или чутье языка, возможны и завоевания в смысле неологизмов и синтаксических новшеств. <...> Подводя итоги всему сказанному, если бы я мог кому-нибудь дать наставление, я бы сказал так: «Друг мой, имея талант, то есть – умение по-своему, по-новому видеть мир, память художника, способность отличать нужное от случайного, правдоподобную выдумку, – пишите логично, соблюдая чистоту народной речи, имея свой слог, ясно чувствуйте соответствие данной формы с известным содержанием и приличествующим ей языком, будьте искусным зодчим как в мелочах, так и в целом, будьте понятны в ваших выражениях»* [Кузмин, 1910].

Как видим, акмеизм, в отличие от футуризма, также возникшего как течение, направленное против символизма, не провозглашал революционного изменения стихотворной техники, но стремился к гармоничному использованию повседневного языка в сфере поэзии.

Далее несколько подробнее проанализируем группу наиболее широко представленных в поэзии акмеизма стихотворных компаративных конструкций,

образованных продуктивным, разговорным вариантом компаратива от имени прилагательного с суффиксом *-ей*.

Вещный, предметный мир как доминанта акмеизма предопределяет самоценность отдельной вещи и каждого жизненного явления. Именно эта основная установка акмеистов предопределила наиболее активное сопоставление сходных признаков у различных предметов, существующих в мире настоящем.

Отсюда и большое использование всеми поэтами-акмеистами для обозначения времени настоящего компаративных конструкций с нулевой связкой. В этих случаях основание сравнения может отражать реальные, воспринимаемые говорящим (пишущим) поэтом свойства, признаки предметов, в момент речи (письма).

Так, в качестве основания сравнения, обозначенного в стихотворных высказываниях акмеистов формой сравнительной степени имени прилагательного на *-ей*, становятся, в частности, следующие признаки предметов:

- цвет: *И рубины красней, чем кровь...* [Н.С. Гумилёв. Перстень (1921)]; *Те красней, чем коралл,* [Н.С. Гумилёв. Суэцкий канал (1921)]; *Так светла, что не светлей и день.* [Н.С. Гумилёв. Ночь (1917)]; *А глаза синей, чем лед.* [А.А. Ахматова. Рыбак (1911.04.23)]; *С покатых гор ползут снега, А я белей, чем снег...* [А.А. Ахматова. Песенка (1916.03.05)];

- форму: *Пышней авроры Твои уборы...* [М.А. Кузмин. «Кого прослаблю в тихом гимне я?..» [Зимнее солнце, 1] (1911.02.05)]; *И, сдержанный, величественней гул;* [О.Э. Мандельштам. «Над алтарём дымящихся зыбей...» (1910)]; *И спутанней волос* [С.М. Городецкий. Славят Ярилу (1905.07.16)];

- размер: *Жирней вода озябших рек* [М.А. Кузмин. Зима [II. Вина иглолки, 9] (1916)];

- вкус и запах: ... *Солоней слеза моя.* [О.Э. Мандельштам. Нина из Сорренто (1930-1937)]; *Видя девушек смуглых и гибких, как лозы / Чьё дыханье пьяней бальзамических смол...* [Н.С. Гумилёв. Нигер (1921)];

- звучание: *Слышней неровный храп медлительных агоний* [М. А. Зенкевич. Утренние сумерки (1909-1911)];

- температура: *Там воздух ...морозней...* [Н.С. Гумилёв. «За службу верную мою...» (1917)];

- сущность, образ действия, производимое впечатление: *Мне ... противней Заученный, мёртвый стих...* [М.А. Кузмин. «Весны я никак не встретил...» [Лодка в небе, 2] (1915)]; *Припечной ящерицы ленивей полураскрывый рот* [М.А. Кузмин. Девочке-душеньке (1917)]; *Смиренней мысли в сердце богомольном...* [М.А. Кузмин. «Хрустально небо, видное сквозь лес...» [Осенние озера, 1] (1908-1909)]; *Сердце ночами бесстрашной, Путник, молчи и смотри.* [Н.С. Гумилёв. Венеция (1916)]; *Нежней цветы... В стране, где светит Южный Крест* [Н.С. Гумилёв. Приглашение в путешествие (1918)]; *И бесстыдней скрытые от взоров Нечистоты дня...* [М.А. Зенкевич. Ноябрьский день (1912)]; *... В величии тупом косней, Смолою сцепленная масса...* [М.А. Зенкевич. Вавилон (1909-1911)].

Единичны стихотворные компаративные конструкции, образованные в стихотворных высказываниях акмеистов формой сравнительной степени имени прилагательного на *-ей* и включающие связки в будущем времени (будет, станет): *Станет человек плачевней трупа* [М.А. Кузмин. Суд [Лазарь, 5] (1928)]; *Но чем лучезарней будет явленье...* [М.А. Кузмин. «Пришли ко мне странники из пустыни...» (1904)]; *Но мои глаза вдруг стали /румяней щеки...* [Н.С. Гумилёв. Страница из Олиного дневника (1911)].

Так как простой предметный мир для лирика-акмеиста значителен сам по себе, то и компаративные конструкции в их поэтических текстах лишь изредка выражают не действительное событие, а идеальное, то есть представляемое существующим только в мысли говорящего и субъективно оцениваемое им в качестве желательного, возможного, предполагаемого.

Ставший главной темой акмеизма, реабилитированный акмеистами вещный, предметный мир потребовал описания вещей с разных сторон, поэтому в стихотворных произведениях акмеистов достаточно часто обнаруживаем нагнетание описываемых разговорных форм адъективных компаративов на *-ей*.

Употребление конструкций, включающих в свой состав несколько разных компаративов, образованных формой сравнительной степени прилагательного на *-ей*, имеет в проанализированных нами случаях некоторые особенности.

Установка на использование разговорных речевых средств отражена в поэзии акмеистов и в том, что компаративные конструкции, образованные формой сравнительной степени прилагательного на *-ей*, используются в сочетании с определёнными грамматическими средствами. Перечислим эти грамматические средства и приведём примеры из поэтического языка акмеизма.

1. Исследование свидетельствует, что разговорные формы компаратива на *-ей* поэты-акмеисты употребляют в свойственных разговорной речи и языку художественной литературы безличных конструкциях, в частности, для описания состояния лирического героя или придания изображаемому поэтическому действию особого оттенка лёгкости, ср. у Н.С. Гумилёва: *И душе... Так ... вольней*. [Н.С. Гумилёв. Дождь (1916)].

2. Поэтические конструкции, образованные продуктивным, разговорным вариантом адъективного компаратива с суффиксом *-ей* находим и в составе свойственных разговорной речи вопросительных и восклицательных предложениях, играющих существенную роль в эмоциональном стиле акмеистической поэзии.

3. Поэтические конструкции, образованные продуктивным, разговорным вариантом адъективного компаратива с суффиксом *-ей* поэты-акмеисты включают для придания лирического характера поэтическим строкам с прямой речью (выделенной или не выделенной при помощи кавычек), обращенной к собеседнику лирического героя (автора).

4. В поэтических строках вместе с разговорным вариантом адъективного компаратива на *-ей* для создания эффекта естественности акмеистическая поэзия активно использует также частицы и междометия, являющиеся принадлежностью определённой сферы – устной формы реализации разговорной речи.

Таким образом, проведённый анализ показал, что употребление в акмеистическом поэтическом тексте компаративных конструкций, образованных

формой сравнительной степени прилагательного на *-ей*, связано с установками акмеистов на логичность, реабилитацию вещного, предметного мира и использование повседневного языка, а именно:

1) необходимость логики в поэзии обусловила активное использование в поэтических текстах акмеистов простых форм сравнительной степени;

2) особенно широкое употребление продуктивного, разговорного варианта компаративов с суффиксом *-ей* обусловлено стремлением акмеистов к гармоничному использованию повседневного языка в сфере поэзии;

3) доминантная идея акмеизма о самоценности отдельной вещи и каждого жизненного явления предопределила активное сопоставление у разных предметов, существующих в мире реальном мире и настоящем времени, сходных признаков (цвет, форму, размер, вкус и запах, звучание, температуру, а также сущность, образ действия, производимое впечатление);

4) изображение вещного, предметного мира, потребовавшее описания вещей с разных сторон, обусловило нагнетание в акмеистический текст различных разговорных форм адъективных компаративов в качестве основания сравнения: а) одного и того же субъекта сравнения; б) двух (или более) разных субъектов сравнения; в) одного и того же, но дважды повторенного субъекта сравнения; г) и одного и того же, и разных субъектов сравнения;

5) установка на использование разговорных речевых средств отражается в поэзии акмеистов и в употреблении компаративных конструкций в составе свойственных разговорной речи безличных конструкций, в вопросительных и восклицательных предложениях, в поэтических строках с прямой речью, а также с частицами и междометиями.

1.3. Особенности языка поэзии А.А. Ахматовой

А.А. Ахматова является одной из самых значимых фигур 20 века. Ее произведения – это поистине культурное наследие, имеющее значимость для всей мировой литературы.

А.А. Ахматова – русская поэтесса Серебряного века, переводчик, литературовед. Родилась 11 июня (23 июня) 1889 года в Одессе.

Девичья фамилия А.А. Ахматовой – Горенко. Отец запретил использовать дочери свою фамилию, тем самым не признавая ее поэтического творчества. И тогда Анна Андреевна взяла себе фамилию прабабушки в качестве творческого псевдонима.

С детства она отличалась от своего окружения. Удивительно, как в человеке могут сочетаться такие разные черты: неженственная храбрость и грациозная внешность, дворянское происхождение и тяга к простому народу, чувство долга и патриотизма, а также глубокая религиозность. Все эти черты напоминают некий оксюморон, ведь в ней сочеталось то, что и не представлялось возможным.

На протяжении всей жизни А.А. Ахматова боролась с утверждением о том, что женщина создана не для поэзии. Ее талант и настойчивость заставили многих критиков по-другому оценивать литературный потенциал женщин – творцов. Тем не менее, А.А. Ахматову рассматривают как женщину – поэта. Ее женское мировосприятие особенно трогало таких литераторов, как В.Ф. Ходасевич, Л.Н. Гумилев и т.д.

А. Канегисер в «Письмах о русской поэзии» отмечает, что лирика А.А. Ахматовой пронизана « переживаниями очень яркой и очень напряженной жизни».

Оценка критиками творческого дара поэтессы уже говорит о признании А.А. Ахматовой как мировой писательницы. Так, В.Ф. Ходасевич, рассматривая проблематику женской поэзии, характеризует Анну Андреевну, как одну из «ярчайших звезд на небосклоне женской поэзии» [Розенталь 2003:102].

Творчество А.А. Ахматовой пришлось на один из самых трудных и необычных периодов российской истории, в частности литературы. Вся ее жизнь и творчество были связаны с обстановкой, сложившейся тогда в России. Власть и политика оставили глубокие раны в душе поэтессы. «Репрессиям были подвергнуты трое близких ей людей: первый муж, Николай Гумилёв, был уже после их развода расстрелян в 1921 году; третий муж, Николай Пунин, был трижды арестован и погиб в лагере в 1953 году; единственный сын, Лев Гумилёв, провёл в заключении в 1930–1940-х и в 1940–1950-х годах более 10 лет. Горе жён и матерей «врагов народа» было отражено в одном из наиболее значительных произведений А.А. Ахматовой – поэме «Реквием».

Глубокое мировосприятие А.А. Ахматовой заставило многих критиков и литераторов восхищаться талантом и писательским мужеством А.А. Ахматовой. Ее творчество было признано в 1920-е годы; однако, позже подвергалось критике, цензуре и даже травле. Так свое достойное признание оно получило относительно недавно, уже после смерти писательницы. Нельзя не отметить и то, что А.А. Ахматова славилась среди почитателей поэзии еще и при жизни.

Анна Горенко действительно творила. Какой бы тематики она не касалась, ей удавалось тонко прочувствовать и передать читателю основную проблему, оставить теплый след в душе каждого читателя и поселить любовь к своему творчеству. Ее творчество богато и разнопланово. Так в нем переплетаются духовно-философские мотивы, любовная лирика, образ поэта и поэзии, а также тематика Родины и патриотизма.

Интересен тот факт, что творчество А.А. Ахматовой часто делят на два периода: ранний и поздний. Такое деление, на наш взгляд, целесообразно, ведь оно связано с вынужденной паузой в творчестве Анны Андреевны: после выхода в свет в 1922 г. ее сборника «*Anno Domini*» ее произведения не печатались вплоть до конца 1930-х годов. Ранний и поздний периоды можно сравнивать как на содержательном, так и на стилистическом уровне. Так, ранний период характеризуется предметностью слов, т.е. весь смысл произведений заключен в контексте; тогда как стихи позднего периода представлены символами, слова

метафоричны. В то же время стихи А.А. Ахматовой имеют всё тот же почерк, почерк, который заставляет рукоплескать почитателей прекрасной поэзии.

В творчестве А.А. Ахматовой особая роль имела проблема личности поэта и поэзии. Так, в ее творчестве прослеживается особое влияние пушкинской поэзии и таких писателей, как О. Мандельштам, Г.Р. Державин, Б. Пастернак. У. Шекспир также соприкасается с жизненными устоями и идеалами А.А. Ахматовой, которые отражаются в ее произведениях.

Так, например, А.А. Ахматова, как и Пушкин, воспринимает жизнь как тернистый путь, конец которому – смерть. А смерть, в свою очередь, уносит в некую безызвестную вечность.

Поэтический дар Анны Ахматовой – это божеский дар, милость и величайшее испытание. Такое суждение сближает ее с Б. Пастернаком и О.Э. Мандельштамом.

А.А. Ахматову всегда волновал вопрос о сути поэзии, своем предназначении судьбе, что характерно для Пушкина, Державина и Шекспира. Иными словами, творчество А.А. Ахматовой вобрало в себя всё то, что волновало и трогало величайших писателей – творцов.

Ахматовская поэзия необычайно естественна, доверительна. Этому способствует свобода ритма и интонации стихов А.А. Ахматовой, ориентация на разговорную речь. А.А. Ахматова стремится называть вещи «своими именами», а потому использует обиходный словарь и разговорные интонации. Например, одно из ее стихотворений названо «*Лотова жена*». Форма «*Лотова*» (притяжательное прилагательное) ныне является просторечной, но именно она и нужна А.А. Ахматовой, чтобы перевести ситуацию в сферу быта, будничными словами передать драматизм ситуации и тем самым усилить воздействие на читателя.

А.А. Ахматова относится к числу «преодолевших символизм» акмеистов, и это выразилось в том, что в ее поэзии приглушено музыкально-мелодическое звучание. Стихам ее свойственны короткие предложения, частое употребление союзов и, а, но, восклицаний. Она скупно использует прилагательные. Отсут-

стве подчеркнутой напевности, мелодичности, а также скупое использование прилагательных ведет к некоторой эмоциональной скупости, сдержанности.

Обратимся к названию книги поэтессы «*Anno Domini*» (Лето Господне). Его интерпретация дает возможность усмотреть в нем сложный трехязычный каламбур: латинское слово *anno* переводится как «год»; оно созвучно с именем автора – *Анна*, которое заимствовано русским языком из Библии (в переводе с иврита оно означает «милость», «благодать»). Следовательно, получается картина: автор книги Анна творит свои стихи по благодати Божией, т.е. приравнивается к пророчице (ср. с библейской Анной-пророчицей).

Строки стихотворения «*Anno Domini*» (в переводе «Лето Господне 1921») демонстрируют паронимическое сближение с помощью звукового сходства лексем, имеющих один корень или близкую семантику: *Всё расхищено, **предано**, продано, / Черной смерти мелькало крыло, / Всё голодной тоскою изглодано, / Отчего же нам стало светло?* В данном случае лексема *предано* актуализирует семантический признак ‘*продать*’: ведь предатель почти всегда продажен, как Иуда; он преследует собственную выгоду. А прилагательное *голодный* в сочетании с тоской, которая всё изглодала, актуализирует семантическое значение ‘полное опустошение, отсутствие всего’.

В стихотворении «В Царском селе» слово *игрушечный* несет несколько значений, определяемых по контексту: *Странно вспомнить! Душа тосковала, / Задыхаясь в предсмертном бреду, / А теперь я игрушечной стала, / Как мой розовый друг какаду.* В этом отрывке написание с заглавной буквы слова *Душа*, хотя и объясняется началом предложения, добавляет символическое значение при ассоциативном восприятии «*игрушечной*» героини. Лексема *игрушечный* в переносном значении может означать что-то неживое, бесчувственное, ненастоящее, или же «веселое, забавное, несерьезное» (возможно, как розовый какаду – живая птица). В таком случае здесь наблюдается явление энантиосемии: *игрушечный* – неживой и живой одновременно). Кроме того, птица-друг скорее всего приручена человеком. Образ ручного какаду вызывает следующую ассоциацию лексемы *игрушечная* = та, которая покорна, послушна чужой воле. Данное

метафорическое значение соотносится с гипонимом лексемы *игрушка* словом *кукла* – игрушка, сделанная в виде человека. В этом же тексте наблюдаем многозначный каламбур, связанный с причастием *поверженный*: *...А там мой мраморный двойник, / Поверженный под старым кленом, / Озерным водам отдал лик, / Внимает шорохам зеленым. / И моют светлые дожди / Его запекиуюся рану... / Холодный, белый, подожди, / Я тоже мраморною стану.*

Лексема *поверженный* реализует прямое (‘поваленный, упавший’) и переносное значение (‘потерпевший поражение, раненый, убитый’) в одном словоупотреблении. Образ усиливается сочетанием *запекиуюся рану* (здесь о неживом говорится как о живом), а утверждение героини о том, что она тоже станет *мраморною*, можно понимать по-разному: может быть, героиня чувствует свою смерть (ассоциация с мраморным памятником), а может, качество холодного мрамора соотносится с человеческим качеством – бесчувственностью. Как видим, вторичные семантические функции лексем-трансформ могут реализовываться актуализацией в художественном тексте одновременно двух (и более) парадигматических связей лексемы в одном и том же словоупотреблении.

В лирике Анны Ахматовой наблюдается один из излюбленных приемов поэзии – синестетика восприятия – который проявляется в нераздельном, целостном восприятии предмета и явления разными анализаторами органов чувств. В стихотворении «Песенка» читаем: *Страшно мне от звонких воплей / Голоса беды, / Всё сильнее запах теплый / Мёртвой лебеды.* Сочетание «*запах теплый*» вряд ли можно интерпретировать как метафору. Скорее, это метонимия, подвергшаяся трансформации: лебеда имеет налет на листьях, они теплые на ощупь, и именно это тактильное ощущение соединяется с запахом сорванной или скошенной травы.

Еще пример находим в стихотворении «Я пришла сюда...»: *Замечаю все как новое, / Влажно пахнут тополя.* Скорее всего, исходной была форма «влажные тополя пахнут», которая трансформировалась в поэтическом тексте. С одной стороны, это морфологическая трансформация, но в итоге получился синестетичный образ функционально измененного слова *влажно*.

Для А.А. Ахматовой характерно религиозное мировосприятие. По-христиански она воспринимает свой поэтический дар – это для нее величайшая Божья милость и величайшее Божье испытание, крестный путь поэта (как и для Б. Пастернака и О. Мандельштама). Через испытания, выпавшие на долю А.А. Ахматовой, она прошла мужественно и гордо. Поэт, как и Сын Человеческий, страдает за все человечество; лишь совершив крестный путь, поэт обретает голос и моральное право говорить с современниками и с теми, кто будет жить после него:

*Помолись о нищей, о потерянной,
О моей живой душе,
Ты в своих путях всегда уверенный,
Свет узревший в шалаше.
И тебе, печально-благодарная,
Я за это расскажу потом,
Как меня томила ночь угарная,
Как дышало утро льдом.
В этой жизни я немного видела,
Только пела и ждала.
Знаю: брата я не ненавидела
И сестры не предала.
Отчего же Бог меня наказывал
Каждый день и каждый час?
Или это ангел мне указывал
Свет, невидимый для нас?
1912 [Ахматова 1976:125].*

Для самой А.А. Ахматовой поэзия, сознание причастности к миру вечных ценностей было спасительным в тяжелые годы унижений и гонений. Л. Чуковская писала: «Сознание, что и в нищете, и в бедствиях, и в горе, она – поэзия, она – величие, она, а не власть, унижающая ее, это сознание давало ей силы переносить нищету, унижение, горе» [Герштейн 2009:19]. Многие ахматовские

стихотворения – это обращение к трагическим судьбам России. Началом тяжелых испытаний для России стала в поэзии А.А. Ахматовой Первая мировая война. Поэтический голос А.А. Ахматовой становится голосом народной скорби и одновременно надежды. В 1915 году поэтесса пишет «Молитву»:

*Дай мне горькие годы недуга,
Задыханья, бессонницу, жар,
Отыми и ребенка, и друга,
И таинственный песенный дар –
Так молюсь за Твоей литургией
После стольких томительных дней,
Чтобы туча над темной Россией
Стала облаком в славе лучей.* [Алигер 1991:73]

Революция 1917 года была воспринята А.А. Ахматовой как катастрофа. Новая эпоха, пришедшая после революции, ощущалась А.А. Ахматовой как трагическое время потерь и разрушений. Но революция для А.А. Ахматовой – это и возмездие, расплата за прошлую греховную жизнь. И пусть сама лирическая героиня не творила зла, но она чувствует свою причастность к общей вине, а потому готова разделить судьбу своей родины и своего народа, отказывается от эмиграции. Например, стихотворение «Мне голос был...» (1917):

*Мне голос был. Он звал утешно,
Он говорил: «Иди сюда,
Оставь свой край глухой и грешный,
Оставь Россию навсегда.
Я кровь от рук твоих отмою,
Из сердца выну черный стыд,
Я новым именем покрою
Боль поражений и обид».
Но равнодушно и спокойно
Руками я замкнула слух,
Чтоб этой речью недостойной*

Не осквернился скорбный дух. [Адмони 1994:93]

«*Мне голос был*», – сказано так, словно речь идет о божественном откровении. Но это, очевидно, и внутренний голос, отражающий борьбу героини с собой, и воображаемый голос друга, покинувшего родину. Ответ звучит осознанный и четкий: «*Но равнодушно и спокойно...*» «*Спокойно*» здесь означает лишь видимость равнодушия и спокойствия, на самом деле оно является признаком необыкновенного самообладания одинокой, но мужественной женщины.

Заключительным аккордом темы родины у А.А. Ахматовой звучит стихотворение «*Родная земля*» (1961):

В заветных ладанках не носим на груди,

О ней стихи навзрыд не сочиняем,

Наш горький сон она не бередит,

Не кажется обетованным раем.

Не делаем ее в душе своей

Предметом купли и продажи,

Хворая, бедствуя, немотствуя на ней,

О ней не вспоминаем даже.

Да, для нас это грязь на калошах,

Да, для нас это хруст на зубах.

И мы мелем, и месим, и крошим

Тот ни в чем не замешанный прах.

Но ложимся в нее и становимся ею,

Оттого и зовем так свободно – своею.

1961 [Адмони 1994:19]

Эпиграфом выбраны строки из собственного стихотворения 1922 года. Стихотворение светлое по тону, несмотря на предчувствие близкой смерти. Фактически А.А. Ахматова подчеркивает верность и незыблемость своей человеческой и творческой позиции. Слово «земля» многозначно и многозначительно. Это и грунт («грязь на калошах»), и родина, и ее символ, и тема творче-

ства, и первоматерия, с которой тело человека соединяется после смерти. Сталкивание различных значений слова наряду с использованием самых разных лексико-семантических пластов («калоши», «хворая»; «обетованный», «немотствуя») создает впечатление исключительной широты, свободы.

В лирике А.А. Ахматовой появляется мотив осиротевшей матери, который достигает вершины в «Реквиеме» как христианский мотив вечной материнской участи – из эпохи в эпоху отдавать сыновей в жертву миру:

Магдалина билась и рыдала,

Ученик любимый каменел,

А туда, где молча Мать стояла,

Так никто взглянуть и не посмел. [Алигер 1991:5]

И здесь вновь личное у А.А. Ахматовой соединяется с общенациональной трагедией и вечным, общечеловеческим. В этом заключается своеобразие поэзии А.А. Ахматовой: боль своей эпохи она ощущала как свою собственную боль. А.А. Ахматова стала голосом своего времени, она и не была приближена к власти, но и не клеймила свою страну. Она мудро, просто и скорбно разделила ее судьбу. Памятником страшной эпохе стал «Реквием».

Выводы по 1 главе

Подводя итог данной главе выпускной работы можно сделать следующие выводы:

1. Основными типами языковых образных средств являются метафора, сравнение и эпитет. Метафора, сравнение и эпитет имеют глубинную структуру в языке и способствуют пониманию, а также являются стилистическими приёмами.

2. Рассмотрев особенности использования образных средств в поэтических текстах акмеистов, необходимо отметить, что акмеисты в своих поэтических текстах используют простые (синтетические) формы сравнительной степени, образованные при помощи всех возможных суффиксов.

3. Стихотворения А. А. Ахматовой 1911 – 1940 гг., вошедшие в сборники *«Вечер»*, *«Четки»*, *«Белая стая»*, *«Подорожник»*, *«Anno domini»*, *«Тростник»* являются наиболее привлекательными с научной точки зрения для последующего в выпускной работе анализа.

Глава 2. ФУНКЦИОНАЛЬНО-СЕМАНТИЧЕСКАЯ СПЕЦИФИКА ОБРАЗНЫХ СРЕДСТВ В ПОЭТИЧЕСКИХ ТЕКСТАХ А.А. АХМАТОВОЙ

2.1. Закономерности использования метафоры в поэтических произведениях А.А. Ахматовой

Метафора ярко представлена уже в ранних стихотворениях, составивших книгу А.А. Ахматовой *«Тростник»*. Книга *«Тростник»* переходная в творчестве А.А. Ахматовой. Судьба поэтической книги *«Тростник»* необычна. Книга *«Тростник»* включает стихотворения, написанные в 1924-1940 годах, т.е. в тот период, когда А.А. Ахматова писала мало и почти не публиковалась. В 1940 году, готовя к печати сборник *«Из шести книг»*, она включила эти стихотворения в заключительный, шестой раздел, дав ему название *«Ива»*. В сборнике *«Стихотворения»* (Москва, 1961) аналогичный раздел – в соответствии с авторской волей – именовался *«Тростником»*.

Стало общепринятой точкой зрения, что к середине 30-х годов у А.А. Ахматовой формируются новые идейно-философские установки, которые становятся организующим началом художественного мышления и поэтики [Ахматова 1989:73]. Л. Гинзбург пишет: «В поздних стихах А.А. Ахматовой господствуют переносные значения, слово в них становится подчёркнуто символическим. В них впервые раскрылось неповторимое ахматовское видение мира с его всеобъемлющей точностью – предметной, психологической, даже точностью отвлечённых понятий» [Арнольд 1999:28].

Одним из главных поэтических приемов стихов Анны Ахматовой исследователи называют использование многозначности, многогранности слова в стихотворной речи поэта. Например, по мнению исследователей структуры и семантики метафоры в книге *«Тростник»*, это образное средство является достаточно частотным в текстах поэта и требует глубокого осмысления.

Известно, что в основе метафоры лежит принцип сопоставления, утверждающий связь исходного объекта (содержания) с его образным выражением [Вежбицкая 1990:48].

В зависимости от способа реализации принципа сопоставления, Ю.И. Левин выделяет три типа метафор: 1) метафоры-сравнения, в которых описываемый объект прямо сопоставляется с другим объектом (*"колоннада рощи"*, т.е. *"роща, подобная колоннаде"*); 2) метафоры-загадки, в которых описываемый объект замещен другим объектом (*"в траве брильянты висли"* вместо *"росинки"*); 3) метафоры-эпитеты, наделяющие описываемый объект свойствами другого объекта (*"месяц смеется"*) [Ахматова 1976: 457].

Проведенный анализ 27 стихотворений, вошедших в сборник *«Тростник»*, показал, что в них присутствуют метафоры всех типов. Можно выделить 83 метафорических единицы. Количество разных типов метафор отражено в следующей таблице:

Таблица 1

Количество разных типов метафор

Количество стихотворений	Метафоры-эпитеты	Метафоры-загадки	Метафоры-сравнения
27	39	33	11

Данные таблицы свидетельствуют о том, что в книге *«Тростник»* разница между количеством метафор-эпитетов и метафор-загадок незначительна. Третий же тип – метафорические сравнения – встречаются значительно реже.

Теперь рассмотрим подробнее особенности реализации каждого типа метафоры.

Метафоры-эпитеты построены на приеме метафорического отождествления природного мира, абстрактных понятий и мира человека. Для А.А. Ахматовой характерны метафоры, наделяющие природные объекты физическими способностями человека. Объекты и явления природы могут передвигаться (*«сад заблудился»*), говорить (*«ивы говорят»*, *«голос ветра»*). Абстрактные объекты издают звуки, в основном не ориентированные на диалог с человеком, но вполне понятные ему. К примеру, они могут шептать: *«беда шепчет и бор-*

мочет», говорить *«совесть ведет переговоры»*, кричать: *«судьба вопит»*. На предметы природного мира и мира абстрактных понятий переносятся качества человека (*«лед изнывает»*, *«жизнь злая»*, *«мир жестокий и грубый»*, *«память всегда морочит»*), его эмоции, темперамент (*«дружба улыбается»*, *«полный счастья и веселья ветер»*, *«смиранный подорожник»*, *«щедрость и зоркость светил»*), действия человека (*«дождь косит глаза гневливо»*).

Метафорические эпитеты обладают двучленной структурой, т.е. в текстах присутствует и основание, и образ сопоставления. В книге *«Тростник»* метафорические эпитеты с точки зрения выражения правого и левого членов парадигмы подразделяются на три типа:

– существительное в именительном или родительном падеже (основание сопоставления) + глагол или краткое прилагательное в функции сказуемого (образ сопоставления); 17 метафор у А.А.Ахматова в книге *«Тростник»*:

Но сущий вздор, что я живу грустя

*И что меня **воспомианье точит.***

(*«Подвал памяти»*, 1940) [Алигер 1991:183].

*За то, что **мир жесток и груб...***

(*«Разрыв (Последний тост)»*, 1934) [Алигер 1991:183].

– существительное в именительном или косвенном падеже (основание сопоставления) + согласованное с ним прилагательное (образ сопоставления); 11 метафор у А.А.Ахматова в книге *«Тростник»*:

*Нашей первой **зимы** – той, **алмазной** -*

Повторяется снежная ночь.

(*«Годовщину последнюю празднуй»*, 1938) [Алигер 1991:179].

*А **бешеная кровь** меня к тебе вела*

(*«Надпись на книге Подорожник»*, 1941) [Алигер 1991:187].

– существительное в родительном или творительном падеже (основание сопоставления) + существительное в именительном или косвенном падеже (образ сопоставления); 9 метафор у А. А.А. Ахматовой в книге *«Тростник»*:

*Чтоб не спугнуть **пространства чуткий сон.***

(«Поэт (Борис Пастернак)», 1936) [Алигер 1991:178].

Под взглядом косым и пьяным Газовых фонарей.

(«Из цикла «Юность», 1940) [Алигер 1991:182].

В книге «Тростник» обнаруживаются два случая метафорических эпитета. Первый случай – существительное в именительном падеже (основание сопоставления) + причастие с зависимым от него существительным (образ сопоставления):

Раскаленный музыкой купол...

(«Из цикла «Юность», 1940) [Алигер 1991:183].

Из тюремного вынырнув бреда,

Фонари погребально горят.

(«Годовщину последнюю празднуй...», 1938) [Алигер 1991:179].

Метафорические эпитеты соотносят реалии внешнего мира с внутренним миром человека, окрашивая их настроениями и эмоциями лирического субъекта.

Метафоры-загадки. В зависимости от способа грамматического выражения замещаемых объектов, в книге «Тростник» выделяется два типа метафор-загадок:

1. Метафоры, в которых объект описывается при помощи «образных выражений» (18 случаев употребления), например: начало творческого пути – *бурный рассвет*; творчество – *постылый жар*; процесс творчества – *тончайшая дремота*; творчество – *Психея с факелом свободных песнопений*; стихи поэта – *звук прибоя*; век – *существо, растущее в детской комнате*:

Я тебя в твоей не знала славе,

Помню только бурный твой рассвет...

(«Маяковский в 1913 году», 1940) [Алигер 1991:186].

И с факелом свободных песнопений

Психея возвращалась в мой предел.

(«Надпись на книге «Подорожник», 1941) [Алигер 1991:187].

А я росла в узорной тишине,

В прохладной детской молодого века. («Ива», 1940) [Алигер 1991:181].

2. Метафоры, в которых объект назван именем другого объекта, как правило, именем существительным (15 случаев употребления): снег – *айсберг*, лед – *хрусталь*, речь – *вода*, ночь – *смерть*, дар – *книга*, беспомыслие – *душистый туман*.

Иногда весь текст представляет собой развернутую метафору. Так, стихотворение «Художнику» представляет собой развернутую метафору-загадку. Речь идет о картине художника, которую рассматривает героиня. Антонимичные в контексте слова *навсегда – сегодня* характеризуют художественное творчество: самый момент сотворенности из холста и красок картины и неумирание истинного искусства. *Синь, позолота* дополняются новым образом сада. В результате начинает формироваться представление об особом мире, в котором лирический герой достигает желанного покоя, обретает способность сострадать и плакать. Подобный подход к описанию образа называется «пояснительным», при котором автор обстоятельно и многословно стремится дать исчерпывающее представление о сущности и свойствах избранного им предмета или явления [Белый 2000: 203]

Метафоры-загадки по своему строению стремятся к оригинальности. Они несут символический смысл, который можно восстановить из контекста.

Метафоры-сравнения. Метафоры-сравнения представляют собой тропы прямого отождествления, поскольку в тексте присутствуют основание и образ сопоставления.

Данный тип метафоры в книге «Тростник» строится по двум моделям:

– существительное в именительном падеже (основание сопоставления) + существительное в творительном падеже (образ сопоставления). 8 случаев употребления:

И облака сквозили

Кровавой цусимской пеной...

(«Из цикла «Юность», 1940) [Алигер 1991: 182].

И еще не слышанное имя

Молнией влетело в душный зал...

(«Маяковский в 1913 году», 1940) [Алигер 1991: 186].

– существительное в именительном или косвенном падеже (образ сопоставления) + существительное в родительном падеже (основание сопоставления). 3 случая употребления:

А застывший навек хоровод

Надмогильных твоих кипарисов.

(«Если плещется лунная жуть..., 1928) [Алигер 1991: 175].

Метафорические сравнения подобной структуры наименее продуктивны в книге А.А. Ахматовой, хотя сопоставительное значение родительного падежа («родительный сопоставительный»), присущее метафоре как поэтическому тропу, является традиционным в художественной речи [Виноградов 1976: 481].

Основаниями сопоставления в интересующих нас метафорах выступают природные объекты и явления (*облака, земля, кипарис, черемуха*).

Признак сопоставления в метафорических сравнениях основывается на ассоциациях по эмоциональной близости. Это связано со стремлением поэта описать неясное душевное состояние, которое трудно определить точными словами.

С точки зрения традиционности и оригинальности метафорической образности в стихотворениях книги «*Тростник*» встречаются метафоры традиционные, присущие не только поэтической, но и прозаической речи, например: «мир жесток и груб», «полный счастья и веселья ветер» и т.д. Оригинальность метафор достигается введением в нее нового, необычного эпитета. Так, сопоставление ночи со смертью традиционно в русской поэзии. А.А. Ахматова усложняет этот образ: *И ночь идет, Которая не ведает рассвета*.

По мнению О.А. Некоз [Некоз 2009: 244-246], в книге «*Тростник*» имеются только две метафоры-загадки («*мгла магических зеркал*», «*смертельный бубенец*»), в которых достаточно трудно определить основание сопоставления. Такие метафоры расширяют круг своих привычных значений, и тогда возникает

цепочка ассоциаций. Первая метафора-загадка «*мгла магических зеркал*» в стихотворении «Надпись на книге»:

И сада Летнего решетка,

И оснеженный Ленинград

Возникли, словно в книге этой

Из мглы магических зеркал... [Алигер 1991:173].

Исследователь так объясняет её: с одной стороны, мгла магических зеркал ассоциируется с таинственным прошлым лирической героини. Прошлое покрыто мглой, а воспоминания отражаются в зеркалах как тени. С другой стороны, эта метафора-загадка отсылает нас к роману в стихах А.С. Пушкина «*Евгений Онегин*»:

И даль свободного романа

Я сквозь магический кристалл

Еще не ясно различал. [Болотнова 1992:182].

О.А. Некоз предполагает, что метафора «*мгла магических зеркал*» – это аллюзия на подобный образ у А.С. Пушкина, что подтверждается ритмическим сходством этих строк.

Вторая метафора-загадка «*смертельный бубенец*» в стихотворении «Поэт (Борис Пастернак)». Это стихотворение А.А. Ахматовой обращено к Б. Пастернаку. И снова жжет московская истома,

Звонит вдали смертельный бубенец.

Кто заблудился в двух шагах от дома,

Где снег по пояс и всему конец? [Алигер 1991:178].

Как пишет О.А. Некоз, в целом это четверостишие отсылает нас к стихотворению Пастернака «*Метель*» («*В посадке, куда ни одна нога*»), написанном в 1914 году.

Это стихотворение о возможной гибели человека в Москве, подобно тому, как одинокий спутник заблудился в снегах в поле. В этом контексте смертельный бубенец может быть понят как колокольчик заблудившейся в снежном поле повозки, как предчувствие одинокой смерти. Отсылка к стихотворению

«Метель» придает метафоре «смертельный бубенец» смысл вечного одиночества поэта среди людей.

Подведем итоги. В книге А.А. Ахматовой «Тростник» метафора как поэтический троп представлена тремя типами: метафорой-эпитетом, метафорой – загадкой, метафорой-сравнением, каждый из которых обладает собственной структурой и семантикой, зависящей от способов сопоставления сближаемых понятий.

В целом, А.А. Ахматова избегает сложных образов, нагромождения метафор, так как это усложняет текст.

Метафоры-загадки А.А. Ахматовой выразительны благодаря ярким образам, а не своей запутанности, что связано с авторской задачей. Они достаточно прозрачны.

Метафоры-эпитеты многое дают для соотнесения мира человека с миром природы. Они придают большую выразительность стихам, вводят в мир эмоций лирического героя, в сферу его чувств.

Метафоры-сравнения замечательны своим лаконизмом, недоговоренностью. Они создают единый образ, как бы размывают границы между предметами или понятиями.

2.2. Семантическая типология эпитетов в ранней лирике А.А. Ахматовой

Значительное место в поэзии А.Ахматовой занимают эпитеты, среди них преобладают цветообозначения.

Характеризуя мир природы, А.А.Ахматова часто использовала эпитет белый: «белая сетка инея», «белый, белый Духов день», белый камень, «белая божия сирень», белые нарциссы, белые павлины, белая зима, белая стая, белая смерть, белая птица, «белый мрак в сумраке аллея», белая ночь, «белый траур черемух», «водопад белогривый» и т.д. Он встречается слишком часто,

чтобы его не заметить, и не только при описании природы, – весь мир полон белого цвета: *белый дом, белый храм, белые святки, белые церкви, «белое солнце рая», «мой белый башишочок», «окна тканью белую завешены», «в морозной келье белы стены», белая бумага, белая страница, белое знамя, белый порог рая, белое привидение* и т.д.

Тот же смысл содержится и в глаголах: *«у окна белеют пальцы»*; и в сравнительной степени прилагательных: *«белей всего на свете была ее рука», «а я белей, чем снег», «песок белее мела»*. Иногда слово белый заменяется близким ему по смыслу словом бледный: *«бледное лицо, бледный рот, «бледное небо родины моей», «и солнца бледный тусклый лик»*.

Белый цвет (цвет снега или мела), как известно, цвет символизма, литературного направления конца XIX, начала XX в., которое было проникнуто мистическими настроениями и отражало *«действительность в условных и отвлеченных формах»* [Ахматова 1989:623]. Приверженность белому цвету была столь сильна, что литератор Б.Н. Бугаев даже взял себе псевдоним Андрей Белый. Но творчество А.А.Ахматовой принадлежало школе акмеистов, тем не менее символическое начало присутствует в ее творчестве. Одновременно с эпитетом белый у А.А.Ахматовой соседствует эпитет черный, который словно оттеняет, светлую сторону лирического мира, придает ему контрастность и четкость: *черная радуга, черные кусты, «ухал черный сад, как филин», «черный грай ворон», «черная добрая земля», «дорога непроезжая черна», «в черном ветре злора и воля», «в памяти черной», «черная нежная весть»* и т.д.

В сборнике *«Белая стая»* эпитет белый по отношению к природе и окружающему миру, как ни странно, появляется реже: *белый иней, белый плат, белая дорога, белые крылья, белый камень*. Зато чаще появляется слово черный: *«черная вилаь дорога»* (1913 год), *«чернеющие ветки»* (1914), *«чернеет дорога приморского сада»* (1914), *«и ворота черные стучат»* (1917). Появляются такие образы, как: *черное небо, черные елки, черная вода*. В стихотворении 1917 года *«Там тень моя осталась и тоскует...»* поэтесса признавалась: *«И в доме не совсем благополучно: / Огонь зажгут, а все-таки темно»* [Адмони 1994:116] .

В сборнике «Подорожник» – те же «черные» и «белые» эпитеты: «черной нищенкой скитаюсь», но «белое солнце рая»; «черный ветер огоньки качает», но «белые нарциссы на столе». То ли поэтесса и в самом деле жила «в предчувствии неотвратимой тьмы»? Сборник «Anno Domini» («В Лето Господне») характеризуется сложностью поднимаемых тем, связанных с происходящими в России событиями, предреволюционной обстановкой, революционным переворотом 1917 года, послереволюционными переменами. И всеми последующими метаморфозами, переменами в общественной жизни. Несмотря на это, сборник словно озарен белым сиянием: «Там белые церкви и звонкий, светящийся лед» («Бежецк»). В стихотворении «Другой голос» читаем: «И одна в доме оледенелом, / Белая, лежишь в сиянье белом...» [Адмони 1994:136]. Надежда ли питала сердце, вера в то, что «все образуется» – трудно сказать, но в это время она признавалась: «Не с теми я, кто бросил землю. / На растерзание врагам» [Адмони 1994:139]. Надо сказать, что подобная откровенность в 1922 году была более чем опасна, ведь репрессии, обрушившиеся на головы литераторов, были в самом разгаре, прошел всего год со дня расстрела бывшего супруга А.А.Ахматова – Н.С. Гумилева. Сюда же включено и стихотворение «Черный сон», и хотя оно – образец любовной лирики, тем не менее, мрачные краски в нем преобладают. Затем снова начинает доминировать белый цвет: «в белом пламени клонится куст» («Хорошо здесь: и шелест и хруст»), «А я белей, чем снег» («Песенка») и др. – таков сложный психологизм поэтики А.А.Ахматовой.

Можно очень подробно разбирать отдельные стихотворения поэта (имея в виду любого поэта), чтобы понять ход его мысли, почувствовать, какое настроение владело им в минуту его написания и увидеть созданную им картину лирического мига, того молниеносного мига, который характеризуется множеством ощущений и оттенков. Диапазон этих ощущений может быть самым разным – от ослепительно белой феерической радости до самого черного и невыносимого горя.

Каждое стихотворение в этом смысле – лишь фрагмент психологической мозаики, миниатюрный срез, крохотная часть громадного полотна творчества

конкретного поэта, а нам важно увидеть всю мозаичную картину целиком. Можно говорить о том, что есть общий характер лирики, ее некая направленность, единое настроение, как вздох. Так и в этом случае наблюдается общий настрой, и настрой этот, как мы убеждаемся, положительный. Несмотря на то, что *«сладок был устам черный душный мед»*, и рвали сучья белый шелк платья лирической героини, и осень смотрелась вдовой *«в одеждах черных»*, но сама лирическая героиня не намерена была уходить с головой в свою тоску. И если она высказывала пожелание *«черные грядки холить»*, то не для того, чтобы лелеять печаль и одиночество, а чтобы росли цветы на полях. И потому Муза входит к ней *«в одежде белой»*. В стихотворении *«Все расхищено, предано, продано»* первая строфа, словно открывает и все объясняет, что происходит с душой.

Все расхищено, предано, продано,

Черной смерти мелькнуло крыло,

Все голодной тоскою изглодано,

Отчего же нам стало светло? [Ахматова т 1:155].

Возможно, именно огромные душевные силы и внутренний свет не позволили А.А.Ахматова окончательно встать на сторону тьмы, хотя предпосылки и устремленность к ней, как мы видим, прослеживается четко и определенно, ведь она и жила, по ее собственному признанию, каким-то темным предчувствием: *«К уху жарко приникает / Черный шепоток беды»* [Адмони 1994:177]. Она находилась в постоянном ожидании чего-то неведомого, какой-то смуты или даже беды, она беспокоится, не прислали ли за ней *«черный плот»*. Она всегда настороже, и мотивы эти ярко проявляются в сборнике *«Тростник»*. Психологи утверждают: *«... образ, или картина мира наполняется эмоционально насыщенными ожиданиями. Один ждет от окружающего только хорошего и видит свой мир благополучным. Другой ждет от окружающего преимущественно плохого и настороженно относится к любым происходящим вокруг событиям, явлениям, процессам. Третий понимает, что понятия добра и зла отно-*

сительны...» [Алигер 1991: 165]. Картина мира А.А. Ахматовой, как видим, зыбка и неустойчива.

В поэмах А.А. Ахматовой наблюдается та же черно-белая гамма настроений. Вот цветовое решение поэмы «У самого моря»: *белая чайка, «мускатные белые розы», «застонала белую чайкой», «к черным, разломанным, острым скалам»*. В поэме «Путем всея земли» А.А.Ахматова писала: *«Великую зиму / Я долго ждала, / Как белую схиму / Ее приняла»*. А дальше взгляд ее делался все более мрачным, и появлялись соответствующие образы: *черная рама, ваза чернофигурная, черное преступленье, черная красота*. И даже говоря о клене, она видит не ветви, а *«иссохшую черную руку»*.

Мастерство поэтессы постепенно набирало мощь, но общий характер лирики (как отражение мировидения) оставался прежним. И снова *«черный масляничный ветер, зловеющий парк, неспешный бег коня...»* окружают лирическую героиню, и снова *«стекла окон так черны, как прорубь»*.

Порою думается: кажется, из всех цветов радуги А.А.Ахматова предпочитала белый и черный цвета, ее палитра не отличается многокрасочностью, скорее, она напоминает черно-белый кинематограф, синема, как говорили в начале XX века.

«Конечно, иные цвета, кроме белого и черного, тоже встречаются у А.А.Ахматовой: *«Полярная Звезда у нее сияет, например, синим блеском, а у забора растет знаменитый ахматовский желтый одуванчик, тропинка в поле идет «вдоль серых сложенных бревен». День может быть янтарным, месяц – рыжим, виноград – голубым, остров – зеленым, а в поле «гуляют маки в красных шляпах»* – таковы пейзажные зарисовки А.А.Ахматовой» [Ахматова 1976:17]. И все-таки черно-белая гамма преобладает: *«и манит в черную долину», «все так же своды неба чёрны», «хозяйкин черный кот глядит, как глаз столетий»,* и здесь же *«высокие белоствольные тополя»*.

Это – черно-белая графика, нашедшая отражение в звуке, четкая, без полутонов и оттенков. И стихи ее похожи на такие графические работы, она словно сама писала черными чернилами на «белоснежной извести» бумаги. Эту

мысль подтверждает и стихотворение «*Рисунок на книге стихов*». Понятно, что белый – традиционный цвет символизма, но самое удивительное, что это пристрастие к белому проявилось у А.А.Ахматовой с ранней юности. Уже в 1904 году (А.А.Ахматовой – пятнадцать - шестнадцать лет) в стихотворении «*Лилии*» она писала о «*бледных цветах*», что качали головой и о том, что «*на бледных щеках розовеет румянец*». Тяготение к черному также проявилось сразу, в те же годы она писала: «*Над черною бездной с тобою я шла*» [Адмони 1994:310].

Таким образом, черно-белая гамма словно окрасила весь ее дальнейший жизненный и творческий путь, являясь отражением сложных внутренних процессов. Причем, эта бело-черная гамма часто присутствует одновременно в одном стихотворении, как, например, в стихотворениях «*И жар по ночам, и утром вялость...*», «*Белая ночь*», «*Вечерний звон у стен монастыря...*» и др. Зачем А.А.Ахматова сближала противоположные понятия, соединяла вместе отрицающие друг друга предметы и явления? Зачем так нужны были ей эти контрасты? В одном стихотворении – *белеет ограда и шуришат черные ели; небо бело страшной белизною* и земля, словно уголь; *вдали виднеются белые челны, но их сопровождают странные, нездешние тени; а у лирической героини посидели «косы темные» «от ласки инея» и «под черной епанчою» ей видится «рука под белою перчаткой*». Все это – отражение беспокойного внутреннего мира, тревожного, мятежного, живущего почти в постоянном страхе. Она видит тополь черный и город, «где много черных башен», черную звезду в небе и сама она наклоняется «*черной елью*», и владеет ею черная страсть. Вот он – творческий путь поэтессы, и если здесь и обнаруживается некая эволюция, то лишь в пределах некоей орбиты – круга, эллипса, окрашенного вполне определенными красками. Впрочем, А.А.Ахматова писала об этом нечто подобное: «*Один идет прямым путем, / Другой идет по кругу*» [Адмони 1994:233].

Безусловно, подобный мрачный взгляд на жизнь, упадочнические мотивы, склонность к негативу, сниженный эмоциональный фон можно объяснить характером эпохи, сложностями времени, драматичной личной судьбой, как го-

ворила сама А.А.Ахматова: *«Меня, как реку, суровая эпоха перевернула»*. Да, это было время, когда *«осквернили пречистое слово»*, растоптали *«священные глаголы»*, убили ее мужа, сына бросили в тюрьму, а ее саму *«окружили невидимым тыном крепко слаженной слезки»*. Ей пришлось пережить много трудностей и горя в любимой стране, где происходил нечто страшное и абсурдное, когда трудно было разобраться в этой сумятице и понять, что происходит, и где, как писала А.А.Ахматова, *«праведных пытаются по ночам»*.

Иногда, кажется, она была движима лишь молодым задором, безоглядностью, юношеским максимализмом, который не осознает всю степень опасности. Но иногда видится осознанное стремление к бездне, желание находиться на самом ее краю.

2.3. Использование сравнений в стихотворениях А.А. Ахматовой

В данном параграфе предпринята попытка установить связь языковых особенностей поэтических текстов А.А. Ахматовой с эстетическими требованиями акмеистов – «вещностью» и логичностью. Показано, что в компаративных конструкциях в зависимости от грамматического оформления объекта сравнения при компаративах поэтесса с разной степенью частотности употребляет несколько моделей: 1) «компаратив + род. пад. имени существительного»; 2) «компаратив + всех / всего»; 3) «компаратив + союз...».

Возросшее внимание современной лингвистики к междисциплинарным исследованиям на стыке литературоведения и лингвистики, рассматривающим лексику, семантику и стилистику художественного языка в единстве с поэтикой, делает наше исследование художественной речи поэтов Серебряного века актуальным.

Со времени своего возникновения поэзия акмеизма (С. М. Городецкий, А. А. Ахматова, Н. С. Гумилев, О. Э. Мандельштам, М. А. Кузмин, М. А. Зенкевич) интересовала в первую очередь литературоведов (В. М. Жирмунский, Б. М. Эйхенбаум, М. Л. Гаспаров, Л. Г. Кихней, О. А. Клинга, Е. В. Меркель, О. А.

Лекманов, Р. Д. Тименчик, О. В. Червинская и мн. др.), известны и лингвистические работы (В. В. Виноградов, С. С. Аверинцев и др.).

Важное место в литературе акмеизма занимает поэзия Анны Андреевны Ахматовой (1889 – 1966). Её поэтический мир также в большей степени исследовался в литературоведческом и философском аспектах. Однако есть и работы, посвящённые её поэтическому языку, например вопросам её синтаксиса и лаконичности и др. Однако до сих пор остаётся много невыясненного.

Программные манифесты акмеизма в начале XX века провозгласили первостепенными для поэзии – в противовес поэзии символизма – логику и «вещность». В 1913 году выходят две знаменитые статьи – «Наследие символизма и акмеизм» Н.С. Гумилёва (1886 – 1921) и «Некоторые течения в современной русской поэзии» С.М. Городецкого (1884 – 1967), где было заявлено полное и «бесповоротное приятие» земного, материального мира «во всей совокупности красот и безобразий» [Ахматова:205] и что «перед лицом небытия – все явления брата» [Белый 2000:61]. О.Э. Мандельштам (1891 –1938), в «Утре акмеизма» (1918) указывая на возникший культ вещей, «утвари», «вещи больше самой вещи», пробудил интерес к логике как «царству неожиданности», восхищается «прекрасною поэтической темой $A = A$ » [Гиппиус 1989:179]. Как мы уже указывали, логичность потребовала вовлечения в акмеистический художественный текст определенных грамматических построений, каковыми становятся у акмеистов «разные сравнительные конструкции, особенно включающие грамматическую форму, способную самостоятельно выразить компаративную семантику – степень сравнения имен прилагательных, наречий, слов категории состояния» [Жирмунский 1973:180].

Реальность в сравнениях, обычно имеющих три элемента: субъект сравнения, объект сравнения и основание сравнения, отражается вне действия, статически, поэтому компаративные формы, предназначенные для выражения градационного сравнения (по соотношению меры), для выражения «вещности», в состоянии статики оказываются весьма к месту.

Проведённый анализ полученных нами сравнительных конструкций в зависимости от грамматического оформления объекта сравнения при компаративах выявил несколько групп:

- 1) «компаратив + род. пад. имени существительного»;
- 2) «компаратив + всех/всего»;
- 3) «компаратив + союз...».

1. Модель «компаратив + род. пад. имени существительного». Заявленная акмеистами «вещность» потребовала названия этих «вещей», определившего «преобладание в стихах имен существительных и незначительную роль глагола» [Жирмунский 1921:11]. Это в свою очередь обусловило морфологические особенности конструкций, включающих компаративы, и наибольшее функционирование «одного из излюбленных А.А. Ахматовой средств нового, непривычного сцепления «фраз»» [Ахматова 1989:409] – компаративов с объектом, обозначенным именем в родительном падеже.

Объект сравнения в форме родительного падежа представлен:

а) именем существительным (в том числе субстантивированным прилагательным), называющем:

– как неодушевлённые предметы, напр.: *А тебе от речи моей / Стали ночи светлее дней* («Как у облака на краю») (Здесь и далее все примеры даются по НКРЯ [Герштейн 2009:129]); *А небо ярче синего фаянса* («Весенним солнцем это утро пьяно»); *Эти глаза зеленее моря* («У самого моря»); *Хруще воска – тело* («Сказка о чёрном кольце»);

– так и одушевлённых существ, напр.: *А я стала безродных безродней* («Позвони мне хотя бы сегодня»); *А теперь, усопших бестелесней / <...> Я к нему влетаю* («Первый луч – благословенье Бога»);

б) местоимениями (подчёркивающими интимность повествования) только множественного числа, а именно:

– личными 1-го и 2-го лица, указывающими на некое объединение, в частности, местоимение мы указывает на «я-автора, я-лирического героя и ещё кого-то», ср.: *Но в мире нет людей бесслёзней, / Надменнее и проще нас* («Не

с теми я, кто бросил землю.»); *И, наверное, нас разлученней.* / В этом мире никто не бывал («Через много лет»); а местоимение вы на «окружение автора, лирического героя», напр.: *А теперь он знает все не хуже / Мудрых и старых вас* («Мальчик сказал мне: «Как это больно!»).

– определительным местоимением другой, напр.: *Тот, кто был других смелее...* (Сказка о черном кольце); *Он не лучше других и не хуже...* (Поэма без героя). Вводя в такую конструкцию ещё одно (притяжательное) местоимение твоя, согласующееся с именем в позиции субъекта сравнения, поэтесса создаёт ещё большую интимность, ср.: *Твоя избранница покорней Других...* (Последнее письмо).

По отношению к компаративу имена в роли объекта сравнения расположены: а) чаще в постпозиции (прямой порядок), реже в препозиции (инверсия); б) чаще контактно; дистантно единично.

2. Модель «компаратив + всех/ всего».

Модель «компаратив + род. пад. местоимения всех». При помощи местоимения «в форме род. п. мн. ч. (всех)» обычно образуется сложная превосходная степень (описательный способ), выражающая «значение большой степени проявления признака» [Жирмунский 1973: 130].

В стихах А.А. Ахматовой конструкциях с описываемой моделью субъект сравнения представлен:

а) именем существительным, называющим лицо (единичны примеры): *Быть может, презреннее всех на земле/ Нарушитель клятвы не данной* («Быть может, презреннее всех на земле»);

б) местоимениями, обычно личными, но только 1-2 лица (подчеркивающими свойственную поэтессе особую интимность повествования): *Оставь, и я была как все, / И хуже всех была* («Оставь, и я была как все»); *Неужто я всех виноватей/ На этой планете была?* (Подражание Кафке); *И я стала всех сильней на свете* («Если б все, кто помощи душевной»); *А ты, конечно, всех проворней* (Последнее письмо); *Несносен ты и своенравен, /Но почему-то всех милей* (Последнее письмо).

В лингвистической литературе указывается, что к синтетической форме компаратива прибавляется вспомогательное слово *всех*, «если характеризуемый предмет одушевленный» [Арнольд 1999:41, Виноградов 1976: 238]. Действительно, приведённые выше примеры соответствуют этому утверждению. Однако в нашей картотеке имеются и неодушевлённые субъекты сравнения при компаративе с лексемой *всех*, ср.: *Какой короткой сделалась дорога, / Которая казалась **всех** длинней* («Не мудрено, что похоронным звоном.»); ***Всех** наряднее и **всех** выше*, <...> *Голова Madame de Lamballe* (Поэма без героя); *И какую-то сотою мукой, / Что **всех** чище и **всех** черней* («Запретная роза»).

Лексема *всех* по отношению к основанию сравнения может находиться:

а) в постпозиции, напр.: ...*Чтобы стала лучше **всех*** («Путник милый, ты далече»); ср. также пример с цитатой: *Стала б я «богаче **всех** в Египте»...* («Если б все, кто помощи душевной»);

б) в препозиции (несколько чаще): *Какой короткой сделалась дорога, / Которая казалась **всех** длинней* («Не мудрено, что похоронным звоном»).

При этом слово находится (обычно) контактно (примеры выше); дистантно (единично): *Я голубку ей дать хотела, / Ту, что **всех** в голубятне белей* («Муза ушла по дороге»); *Я **всех** на земле виноватей, / Кто был и кто будет, кто есть* («Кому и когда говорила»).

В стихотворном предложении с описываемой моделью у А.А. Ахматовой обычно представлен одиночный компаратив (примеры выше).

При необходимости различного рода уточнений для эмоционального усиления поэтесса нагнетает однородные основания сравнения.

– пары компаративов, соединённых сочинительным соединительным союзом и, с препозицией повторяющегося слова *всех*: *И какую-то сотою мукой, / Что **всех** чище и **всех** черней* («Запретная роза»);

– пары компаративов с препозицией и с постпозицией по отношению к разным основаниям сравнения повторяющегося слова *всех*: *Всегда нарядней **всех**, **всех** розовой и выше, / Зачем всплываешь ты со дна погибших лет* («Тень»);

– либо три компаратива, но с одной лексемой всех: *Их было много, и они казались всех благородней, сдержанней, скромнее* («Пауки в окне»).

3. Модель «компаратив + всего». Так же, как и в предыдущем случае, описательным способом при помощи местоимения «в форме род. п. ед. ч. сред. р. (всего)» обычно образуется сложная превосходная степень для выражения «значения большой степени проявления признака» [Ельцова 1999:131]. Такую модель мы и встречаем в стихах А. А. А. Ахматовой: *Прощали мне (и то всего милее) / Они друг друга* («О, как меня любили ваши деды»); *Заключенье не бывшего цикла / Часто сердцу труднее всего* («Последний день в Риме»).

Относительно вспомогательного слова всего в лингвистической литературе указывается, что оно прибавляется к синтетической форме компаратива, «если характеризуемый предмет неодушевлённый» [Виноградов 1976: 238]. И так же, как и в предыдущем случае, обнаруженные нами примеры соответствуют этому утверждению лишь отчасти, так как имеются и неодушевлённые субъекты сравнения при компаративе с лексемой всего: *Море, круглая бухта, высокий маяк, / А всего непременно – полынь...* («По неделе ни слова ни с кем не скажу») (см. также приведённые выше случаи), и одушевлённые, ср.: *Пушкай я не сон, не отрада / И меньше всего благодать* (Первое предупреждение); *И доблесть народа, и доблесть того, / Кто нам и родней, и дороже всего, / Кто – наше победное знамя!* («Нам есть чем гордиться и есть что беречь»).

В абсолютном большинстве обнаруженных конструкций в стихотворениях Анны Ахматовой компаратив одиночен: *Белей всего на свете. / Была ее рука* («Горят твои ладони»).

Повтор однородных компаративов единичен: *Но мне всего милей / Лесная и пологая дорога, / Убогий мост, скривившийся немного, / И то, что ждать осталось мало дней* («Бессмертник сух и розов. Облака»).

4. Модель «компаратив + союз» представлена вариантами с разными союзами. Для выражения сравнительной связи в современном русском языке имеется большая группа союзов: *как, будто, что, точно, словно, чем* – и их разнообразные соединения друг с другом [Ельцова 1999:19]; в нашем материале при

компаративе находим лишь некоторые из этих союзов, при этом наиболее частотен союз *чем*.

5. Модель «компаратив + *чем*». Союз «*чем*» в указанной модели стилистически нейтрален, поэтому примеры с компаративами в объединении с союзом *чем*, оформляющими градацию сравнения, у А.А. Ахматовой многочисленны, напр.: *С покатых гор ползут снега, / А я белей, чем снег* («Песенка»). Конструкции с описываемой моделью близки по значению к предложениям отрицательно-противительным, с союзами *а* (*не*), *но* (*не*), *да* (*не*). Так, предложение: *А глаза синей, чем лед* (Рыбак) – содержит не только сравнение, но и значение 'синей глаза, а не лёд. Такое синкретичное (сравнение и отрицание) значение при простоте и краткости формы также способствует широкому использованию поэссой описываемой модели.

В стихотворных предложениях Анны Ахматовой союз «*чем*» вводит в позицию восполнения:

– сравнительный оборот, развивающий обстоятельственное значение меры и степени и выраженный либо отдельным словом (обычно имя существительное / субстантивированное прилагательное в именительном падеже), напр.:

Как и жить мне с этой обузой,

А ещё называют Музой, <...>

Жёстче, чем лихорадка, оттреплет,

И опять весь год ни гу-гу. (Муза);

Но хочет Мелхола – Давида.

Бледнее, чем мертвая; рот её сжат (Мелхола).

Сравнение также может быть выражено простым словосочетанием (имя существительное в именительном падеже и согласующееся с ним имя прилагательное / притяжательное местоимение): *Высокие своды костёла/ Синей, чем небесная твердь...* («Высокие своды костёла»); *Над городом древним алмазные русские ночи./ И серп поднебесный желтее, чем липовый мед* (Бежецк); *Отчего же, отчего же ты / Лучшие, чем избранник мой?* («Сердце к сердцу не приковано»).

– Придаточное сравнительное, где предметом сравнения выбирается целое событие, сюжет, образная картина: *Удивляйтесь, что была печальней / Между молотом и наковальней, / Чем когда-то в юности была...* («Удивляйтесь, что была печальней»).

При этом как сравнительный оборот, так и сравнительное придаточное расположены по отношению к компаративу:

– в абсолютном большинстве случаев в постпозиции, ср.: *Таинственной, чем пышный Летний сад, / Она была* («Тот голос, с тишиной великой споря»); *Врачуй мне душу, а не то / Я хуже чем умру* («Врачуй мне душу, а не то»); *Отчего же, отчего же ты / Лучшие, чем избранник мой?* («Сердце к сердцу не приковано»); *Но, может быть, чаще, чем надо, / Придётся тебе вспоминать* (Первое предупреждение);

– в одном примере в препозиции: *Но для меня непоправимо милый, / И чем темней, тем трогательней ты* («А ты теперь тяжёлый и унылый»). Единичность объяснима несвойственностью такого построения русскому языку: в лингвистической литературе даже говорится, что компонент, вводимый союзом *чем*, находящийся «в сильной связи с главным членом, неотделим от предиката, входит обязательным компонентом в предикативное содержание предложения» и потому «не бывает в препозиции» [Арнольд 1999:39; см. также: Гиппиус 1989: 86];

– контактно (обычно): *О, есть ли что на свете мне знакомей, / Чем шпилей блеск и отблеск этих вод!* (Ленинград в марте 1941); *А дорога до погоста / Во сто раз длинней, / Чем тогда, когда я просто / Шла бродить по ней* («За узором дымных стекол.»); *Ты свободен, я свободна, / Завтра лучше, чем вчера* («Сердце бьётся ровно, мерно.»); *Но в мире нет власти Грозней и страшней, / Чем вещее слово поэта* («Но в мире нет власти.»); *Чтобы сырость октябрьского дня / Стала слаще, чем майская нега...* («Не стращай меня грозной судьбой»); дистантно (реже): *Но для меня непоправимо милый, / Пышнее нет торжества, / Чем твой уход, Последняя!* («Пусть так теряют смысл слова»); *А этим дурочкам нужней / Сознание полно победы, / Чем*

дружбы светлые беседы / И память первых нежных дней («Я не любви твоей прошу»); *И чем темней, тем трогательней ты* («А ты теперь тяжёлый и унылый»); *Удивляйтесь, что была печальней. / Между молотом и наковальней, / Чем когда-то в юности была...* («Удивляйтесь, что была печальней»).

Среди конструкций сопоставления по степени проявления (по интенсивности) признака во времени выявлен вариант описанной модели – «компаратив + тем, + чем». Так, у одного и того же предмета (ты) в стихотворном предложении: *Но для меня непоправимо милый, / И чем темней, тем трогательней ты* («А ты теперь тяжёлый и унылый.»), признак (трогательнее), названный компаративом главного предложения и соизмеряемый на фоне признака (темней), названным компаративом в придаточной части, проявляется в разное время неодинаково (содержится то в большей, то в меньшей степени).

Модель «компаратив + как (как будто)». В русском языке наметилось функциональное противопоставление, имеющее «почти абсолютный (симметричный) характер»: сравнение расподобляющего типа выражается в предложениях при компаративе с союзом «чем» сравнение уподобляющего типа выражается в предложениях с положительной степенью прилагательного или наречия с союзом как [Ельцова 1999: 34]. Поэтому в текстах А. А. А. Ахматовой сравнительный оборот и сравнительное придаточное с союзами как, как будто связаны с компаративом только опосредованно, ср.: *И крапива запахла, как розы, но только сильнее* («Небывалая осень построила купол высокий.»); *И тополя, как сдвинутые чаши, / Над нами сразу зазвонят сильнее, / Как будто пьют за ликование наше / На брачном пире тысячи гостей* («Воронеж»).

Модель «компаратив + что», при помощи которого присоединяется придаточная сравнительная к компаративу, в нашей картотеке представлена единственным случаем: *Может быть, лучше, что я не стала / Вашей женой* («Память о солнце в сердце слабеет»).

Выводы по 2 главе

Таким образом, подводя итоги, можно сделать следующие выводы:

Рассматривая закономерности использования метафоры в поэтических произведениях А.А. Ахматовой было замечено, что структура метафоры ярко прослеживается в книге А.А. Ахматовой *«Тростник»*. Книга *«Тростник»* включает стихотворения, написанные в 1924-1940 годах, т.е. в тот период, когда А.А. Ахматова писала мало и почти не публиковалась. Проведенный анализ 26 стихотворений, вошедших в исследуемую книгу, показывает, что в *«Тростнике»* присутствуют метафоры трех типов: 1) метафоры-сравнения, в которых описываемый объект прямо сопоставляется с другим объектом (*"колоннада рощи"*, т.е. *"роща, подобная колоннаде"*); 2) метафоры-загадки, в которых описываемый объект замещен другим объектом (*"в траве брильянты висли"* вместо *"росинки"*); 3) метафоры-эпитеты, наделяющие описываемый объект свойствами другого объекта (*"месяц смеется"*).

Данный анализ свидетельствует о том, что в книге *«Тростник»* разница между количеством метафор-эпитетов и метафор-загадок незначительна. Третий же тип – метафорические сравнения – встречаются значительно реже.

В книге А.А. Ахматовой *«Тростник»* метафора как поэтический троп представлена тремя типами: метафорой-эпитетом, метафорой – загадкой, метафорой-сравнением, каждый из которых обладает собственной структурой и семантикой, зависящей от способов сопоставления сближаемых понятий. В целом, А.А. Ахматова избегает сложных образов, нагромождения метафор, так как это усложняет текст. Метафоры-загадки А.А. Ахматовой выразительны благодаря ярким образам, а не своей запутанности, что связано с авторской задачей. Они достаточно прозрачны. Метафоры-эпитеты многое дают для соотнесения мира человека с миром природы. Они придают большую выразительность стихам, вводят в мир эмоций лирического героя, в сферу его чувств.

Метафоры-сравнения замечательны своим лаконизмом, недоговоренностью. Они создают единый образ, как бы размывают границы между предметами или понятиями.

Характеризуя мир природы, А.А.Ахматова часто использовала эпитет *белый*: «белая сетка иней», «белый, белый Духов день», *белый камень*, «белая божия сирень», *белые нарциссы*, *белые павлины*, *белая зима*, *белая стая*, *белая смерть*, *белая птица*, «белый мрак в сумраке аллея», *белая ночь*, «белый траур черемух», «водопад белогривый» и т.д. В сборнике «Белая стая» эпитет *белый* по отношению к природе и окружающему миру, как ни странно, появляется реже: *белый иней*, *белый плат*, *белая дорога*, *белые крылья*, *белый камень*. Зато чаще появляется слово *черный*: «*черная вилась дорога*» (1913 год), «*чернеющие ветки*» (1914), «*чернеет дорога приморского сада*» (1914), «*и ворота черные стучат*» (1917).

Таким образом, черно-белая гамма словно окрасила весь ее дальнейший жизненный и творческий путь, являясь отражением сложных внутренних процессов.

3) Использование сравнения в стихотворениях А.А. Ахматовой раскрывают непосредственную связь между языковыми особенностями поэтических текстов А.А. Ахматовой и эстетическими требованиями акмеистов – «вещностью» и логичностью. В ходе исследования было выявлено несколько групп конструкций в зависимости от грамматического оформления объекта сравнения при компаративах: 1) «*компаратив + род. пад. имени существительного*»; 2) «*компаратив + всех/всего*»; 3) «*компаратив + союз...*».

Заключение

Задача наблюдения за функционированием языковых образных средств в текстах поэзии А.А. Ахматовой в отношении к авторскому смыслу, логике художественного изображения и возможной интерпретации потребовала обращения к анализу значимых фрагментов или целого текста (контекстуальный анализ).

В целях осуществления интерпретации текстов А.А. Ахматовой путем выявления языковых образных средств в их контекстном функционировании мы обратились к содержанию ее стихотворений для наблюдения за тем смыслом, который вкладывает в текст автор с помощью данных языковых средств.

Анализ групп языковых образных показал, что в стихотворениях А. Ахматовой присутствуют метафоры всех типов. Так, в стихах, составивших книгу «Тростник» (27 стихотворений) выявлено 83 метафорические единицы, при этом чаще всего в процесс метафоризации вовлекаются природные объекты, которые автор наделяет физическими способностями человека: *сад заблудился, ивы говорят, голос ветра, лед изнывает* и др.

Также метафоризируются абстрактные понятия: *судьба вопит, жизнь злая, мир жестокий и грубый, память всегда морочит, дружба улыбается*.

Метафорические эпитеты с точки зрения выражения правого и левого членов парадигмы подразделяются на три типа:

1) существительное в именительном или родительном падеже (основание сопоставления) + глагол или краткое прилагательное в функции сказуемого (образ сопоставления) (17 метафор): *воспоминанье точит; мир жесток и груб;*

2) существительное в именительном или косвенном падеже (основание сопоставления) + согласованное с ним прилагательное (образ сопоставления) (11 метафор): *алмазная зима; бешеная кровь;*

3) существительное в родительном или творительном падеже (основание сопоставления) + существительное в именительном или косвенном падеже (об-

раз сопоставления) (9 метафор): *пространства чуткий сон, под взглядом ко-
сым и пьяным газовых фонарей* и подоб.

15 случаев употребления составили метафоры, в которых объект назван
именем другого объекта: снег – *айсберг*, лед – *хрусталь*, речь – *вода*, ночь –
смерть, дар – *книга*, беспамятство – *душистый туман*

Нередко А.А.Ахматова использует метафоры-сравнения: *имя молнией
влетело; хоровод надмогильных кипарисов.*

Что касается эпитетов, то в анализируемых стихотворениях А. Ахматовой
нередко цветовые эпитеты, прежде всего *белый и черный*, например: *белый дом,
белый храм, белые святки, черная радуга, черные кусты, черная память* и
подоб.

В сборнике «*Белая стая*» эпитет *белый* по отношению к природе и окру-
жающему миру, как ни странно, появляется реже: *белый иней, белый плат, бе-
лая дорога, белые крылья, белый камень. Зато чаще появляется слово черный:*
«черная вилаьса дорога» (1913 год), *«чернеющие ветки»* (1914), *«чернеет дорога
приморского сада»* (1914). При этом Муза входит к ней «*в одежде белой*».

Из всех цветов радуги А.А.Ахматова предпочитала белый и черный цве-
та, ее палитра не отличается многокрасочностью, скорее, она напоминает чер-
но-белый кинематограф.

Присутствуют и другие цветообозначения: *день может быть янтарным,
месяц – рыжим, виноград – голубым, остров – зеленым*, но они гораздо менее
частотны.

Проведённый нами анализ сравнений в поэзии А.А. Ахматовой в зависи-
мости от грамматического оформления объекта сравнения при компаративах
выявил несколько групп:

1) «компаратив + род. пад. имени существительного»: *А тебе от речи мо-
ей / Стали ночи светлее дней; А я стала безродных безродней;*

2) «компаратив + всех/всего»: *Быть может, презреннее всех на земле; А
ты, конечно, всех проворней; Часто сердцу труднее всего;*

3) «компаратив + союз...». Для выражения сравнительной связи в современном русском языке имеется большая группа союзов: *как, будто, что, точно, словно, чем: И крапива запахла, как розы, но только сильнее.*

Наиболее частотен союз *чем: А я белей, чем снег; А глаза синей, чем лед*

В абсолютном большинстве обнаруженных конструкций в стихотворениях Анны Ахматовой компаратив одиночен: *Белей всего на свете. / Была ее рука («Горят твои ладони»).*

В целом функционально-семантический анализ языковых образных средств, используемых А.А. Ахматовой, демонстрирует противоречивый мир чувств и эмоций, вызванный переживанием поэтом какого-либо чувства, воспоминанием о том или ином месте. Тексты стихотворений отражают эмоциональное восприятие действительности героем и, как следствие, вскрывают смысловое наполнение языковых образных средств, участвующих в создании эмоционального содержания лирического произведения.

Анализ позволил также раскрыть взаимоотношения автора с читателем (в ранней лирике А.А. Ахматовой это, прежде всего, сокровенный, откровенный разговор поэта о себе и о собственной жизни). В практике это может быть использовано в процессе формирования навыков и умений чтения поэтического текста.

В то же время, благодаря тесной взаимосвязи основного эмоционального сюжета с выбором языковых образных средств было выявлено, что поэтические тексты А.А. Ахматовой не ограничиваются описанием и раскрытием душевного мира лирической героини, а обращены к общим проблемам человеческого бытия, что придает ее поэзии непреходящее значение.

Библиографический список

1. Адмони В.Г. Система форм речевого высказывания /В.Г. Адмони. – СПб.: Наука, 1994. –153 с.
2. Алигер М.И. В последний раз / Маргарита Алигер // Воспоминания об Анне А.А. Ахматовой / сост. В.Я. Виленкин, В.А. Черных. – М., 1991. – С. 349–367.
3. Арнольд И.В. Семантика. Стилистика. Интертекстуальность: сб. ст. /И.В. Арнольд; науч. ред. П.Е. Бухаркин. – СПб.: Изд-во С.-Петербур. ун-та, 1999. –443 с.
4. Ахматова А.А. Десятые годы /Анна Ахматова; сост. и примеч. Р.Д. Тименчика, К.М. Поливанова. ; Всесоюз. о-во книголюбов. – М.: Изд-во МПИ, 1989. – 288 с.
5. Ахматова А.А. Стихи и проза / Анна Ахматова; предисл. Д. Хрецова; примеч. Э.Г. Герштейн. – Л.: Лениздат, 1976. – 616 с.
6. Ахметова Г.Д. Языковая композиция художественного текста : (на материале рус. прозы 80-90-х годов XX в.) : автореф. дис.. д-ра филол. наук : 10.02.01 / Ахметова Галия Дуфаровна; Лит. ин-т им. А.М. Горького. - М., 2003. – 38 с.
7. Белый А. Символизм как миропонимание / Андрей Белый // Литературные манифесты от символизма до наших дней / сост. и предисл. С.Б. Джимбинова. – М., 2000. – С. 66–74.
8. Богомолов Н.А. Этюд об ахматовском житнетворчестве //От Пушкина до Кибирова : ст. о рус. лит., преимущественно о поэзии / Н.А. Богомолов. – М., 2004. – С. 323–332. – (Новое литературное обозрение: науч. прил.; вып. 41) (Научная библиотека).
9. Болотнова Н.С. Художественный текст в коммуникативном аспекте и комплексный анализ единиц лексического уровня / Н.С. Болотнова; под ред. С.В. Сыпченко. – Томск: Изд-во Том. ун-та, 1992. – 310 с.

10. Вежбицкая А. Сравнение – градация – метафора. Перевод с польского Г. Е. Крейдлина // Теория метафоры. М., Прогресс, 1990. С. 133 – 153.
11. Виноградов В.В. К построению теории поэтического языка / В.В. Виноградов // Русская словесность : от теории словесности к структуре текста: антология / Ин-т народов России, Моск. гос. лингвист, ун-т, О-во любителей рос. словесности ; под общ. ред.
12. Виноградов В.В. О поэзии Анны Ахматовой: (стилистические наброски) / В.В. Виноградов // Поэтика русской литературы : избр. тр. /В.В.Виноградов; АН СССР, Отд-ние лит. и яз. – М., 1976. –1. С. 369–459.
13. Винокур Т.Г. Закономерности стилистического использования языковых единиц / Т.Г. Винокур. – М.: Наука, 1980. – 237 с.
14. Гаспаров М.Л. О русской поэзии: анализы. Интерпретации. Характеристики / Михаил Гаспаров. – СПб.: Азбука, 2001. – 478 с.1. Academia).
15. Герштейн Э.Г. Из записок об Анне А.А. Ахматовой / Эмма Герштейн; публ., предисл. и примеч. С.А. Надеева // Знамя. – 2009. – № 1. – С. 147–170.
16. Гиппиус В.В. Анна Ахматова «Вечер» / В. Гиппиус // А.А. Ахматова А.А. Десятые годы / Анна Ахматова; сост. и примеч. Р.Д. Тименчика, К.М. Поливанова; Всесоюз. о-во книголюбов. – М., 1989. – С. 80– 86.
17. Ельцова Е.Н. Антитеза и оксюморон как средство выражения контрастного мироощущения А.А. Ахматовой / Е.Н. Ельцова // Материалы IX Конгресса МАПРЯЛ, Братислава, 1999 г. : докл. и сообщ. рос. ученых / отв. ред. Ю.Е. Прохоров. – М., 1999. – С. 34– 38.
18. Жирмунский В.М. Композиция лирических стихотворений / В. Жирмунский. – Пб.: Опояз, 1921. – 107 с.
19. Жирмунский В.М. Творчество Анны Ахматовой / В.М. Жирмунский.1. Л.: Наука, 1973. – 184 с.
20. Жолковский А.К. Анна Ахматова – пятьдесят лет спустя / А. Жолковский // Звезда. – 1996. – № 9. – С. 211–227.

21. Иванов В.В. Беседы с Анной Ахматовой / Вяч. Вс. Иванов // Воспоминания об Анне А.А. Ахматовой / сост. В.Я. Виленкин, В.А. Черных. – М., 1991. – С. 473– 502.
22. Илюхина Н.А. Образ в лексико-семантическом аспекте / Надежда Илюхина. – Самара : Самар. ун-т, 1998. – 204 с.
23. Кормилов С. И. Поэтическое творчество Анны Ахматовой. М.: МГУ, 1998. 128 с.
24. Карасик В.И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс / В.И. Карасик. – М.: ГНОЗИС, 2004. – 390 с.
25. Караулов Ю.Н. Ассоциативный анализ: новый подход к интерпретации художественного текста / Ю.Н. Караулов // Материалы IX Конгресса МА-ПРЯЛ, Братислава, 1999 г. : докл. и сообщ. рос. ученых / отв. ред. Ю.Е. Прохоров. – М., 1999. – С. 151–186.
26. Караулов Ю.Н. Русский язык и языковая личность / Ю.Н. Караулов ; отв. ред. Д.Н. Шмелев. – М.: Наука, 1987. – 263 с.
27. Каргашин И.А. Начало и конец лирического текста / И.А. Каргашин // Логический анализ языка: Семантика начала и конца : сб. ст. / Рос. акад. наук, Ин-т языкознания ; отв. ред. Н.Д. Арутюнова. – М., 2002.1. С. 426–435.
28. Карпенко С.М. Ассоциативные связи слова в узусе и поэтическом тексте : (на материале творчества Н.С.Гумилева) : автореф. дис.. канд. филол. наук : 10.02.01 / Карпенко Светлана Михайловна ; Том. гос. ун-т. – Томск, 2000. – 26 с.
29. Кралин М.М. Победившее смерть слово: ст. об А.А. Ахматовой и воспоминания о ее современниках / Михаил Кралин. – Томск: Водолей, 2000. – 382 с.
30. Лакофф Дж., Джонсон М. Метафоры, которыми мы живём. М.: Едиториал УРСС, 2004. 256 с.
31. Любимова Н.А. Звуковая метафора в поэтическом тексте / Н.А. Любимова, Н.П. Пинежанинова, Е.Г. Сомова. – СПб.: Изд-во С.-Петербур. ун-та, 1996. – 142 с.

32. Мандельштам О.Э. Утро акмеизма / О. Мандельштам // Литературные манифесты от символизма до наших дней / сост. и предисл. С.Б. Джимбинова. – М., 2000. – С. 130–135.

33. Найман А.Г. Рассказы о Анне А.А. Ахматовой: из кн. «Конец первой половины XX века» / А. Найман. – М., 1989. – С. 237–258.

34. Некоз О.А. Структура метафоры в книге А.А. Ахматовой «Тростник» / О.А. Некоз // Вестник ЧГПУ. Филология и искусствоведение. Вып. 5. – 2009. – С.244-246.

35. Павловский А.И. Анна Ахматова: жизнь и творчество: кн. для учителя/А.И. Павловский. – М.: Просвещение, 1991. – 191 с.

36. Павловский А.И. Анна Ахматова: очерк творчества / А.И. Павловский. – Л.: Лениздат, 1966. – 191 с.

37. Перцов В. Читая А.А. Ахматову // Анна Ахматова: Pro et contra. – СПб.: РХГИ, 2001. – С. 730–732.

38. Рафалович С.Л. Анна Ахматова / С.Л. Рафалович //А.А. Ахматова А.А. Десятые годы / Анна Ахматова; сост. и примеч. Р.Д. Тименчика, К.М. Поливанова.; Всесоюз. о-во книголюбов. – М., 1989. – С. 220–227.

39. Твердохлеб О. Г. Объекты сравнения, выраженные формой родительного падежа имени в акмеистическом языке М. А. Зенкевича // NovaInfo.Ru. 2016 Твердохлеб, О. Г. Простые формы сравнительной степени прилагательных, наречий и слов категории состояния в поэзии акмеистов (статистические данные) [Электронный ресурс] / О.Г. Твердохлеб // Научная интеграция. Сборник научных трудов. – Москва: Издательство «Перо», 2016. – С. 1170-1172. – URL: [http://olimpiks.ru/d/797165/d/nauchnayaintegratsiya\(2\).pdf](http://olimpiks.ru/d/797165/d/nauchnayaintegratsiya(2).pdf). № 47-3. С. 199 – 205.

40. Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика: учеб. пособие для студентов вузов. / Б.В. Томашевский. – М.: Аспект Пресс, 2001. – 334 с.

41. Топоров В.Н. Пространство и текст /В.Н.Топоров //Текст: семантика и структура: сб. ст. / АН СССР, Ин-т славяноведения и балканистики; [отв. ред. Т.В. Цивьян]. - М., 1983. – С. 227–232.

42. Тюпа В.И. Аналитика художественного: введ. в литературовед, анализ / В.И. Тюпа. – М.: Лабиринт: РГГУ, 2001. – 191 с.
43. Федоров А.И. Семантическая основа образных средств языка / А.И. Федоров. – Новосибирск: Наука, Сиб. отд-ние, 1969. –92 с.
44. Федорова Н.Н. Трансформация языкового знака в поэтическом тексте: на материале поэзии А.А.Ахматовой: дис. канд. филол. наук: 10.02.01 / Федорова Наталья Николаевна ; Кубан. гос. ун-т. – Краснодар, 2006. – 142 с.
45. Федорчук И. Лирическая картина мира в творчестве Анны Ахматовой / Ирина Федорчук. – Szczecin : Wydaw. nauk. Uniw. szczecinskiego, 1999. –183 с.
46. Чуковская Л.К. Записки об Анне А.А. Ахматовой: в 3 т. / Л.К. Чуковская. 3-е изд., испр. и доп. – М.: Согласие, 1997. – Т. 1: 1938-1941. 541 с.; Т. 2 : 1952-1962. – 829 с.; Т. 3 : 1963-1966. – 542 с.
47. Шаховский В.И. Лингвистическая теория эмоций: монография / В.И. Шаховский. – М.: Гнозис, 2008. – 415 с.
48. Шмелев Д.Н. Слово и образ / Д.Н. Шмелев. – М.: Наука, 1964. –120 с.
49. Шлет Г.Г. Явление и смысл. Феноменология как основная наука и ее проблемы / Густав Шпет. –М.: Гермес, 1914. – 8., 219 с.
50. Щерба Л.В. Языковая система и речевая деятельность / Л.В. Щерба. -- 2-е изд., стер. – М.: УРСС, 2004. – 428 с.
51. Щур С.Г. О типах лексических ассоциаций в языке /С.Г. Щур // Семантическая структура слова: психолингвист, исслед. / АН СССР, Ин-т языкознания; отв. ред. А.А. Леонтьев. – М., 1971. – С. 140–150.
52. Эйхенбаум Б. М. Анна Ахматова. Опыт анализа // О поэзии / Б. Эйхенбаум. Л.: Советский писатель, 1969. С. 75 – 147.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Конспект урока по литературе в 11 классе

Тема: «Волшебный язык поэтического мира Анны Ахматовой»

Цели урока:

- *образовательная* – познакомить учащихся с биографией и лирикой Ахматовой, охарактеризовать особенности творчества поэта «после акмеизма»;

- *развивающая* – развитие навыков анализа стихотворений, речи, развитие у учащихся наблюдательности, устной и письменной речи, навыков отбора материала для сочинения;

- *воспитательная* – воспитание интереса к искусству слова, формирование уважительного отношения к языку, слову и человеку.

Методическое обеспечение: портреты А. Ахматовой, сборники её стихов.

Методы проведения урока: лекция с элементами беседы, фронтальный опрос, работа со словарём, медленное чтение стихов, анализ языка стихотворений, запись в тетрадь.

Тип урока – комбинированный.

Ход урока:

Ахматова принесла в русскую литературу всю сложность и богатство русского романа XIX века. Свою поэтическую форму, острую и своеобразную, она развила с оглядкой на психологическую прозу.

О.Э. Мандельштам.

I. Оргмомент.

II. Слово учителя.

1. Биография

11 (23) июня 1889 г. – родилась Анна Горенко близ Одессы в семье флотского инженера-механика в отставке.

Отец – Андрей Антонович Горенко (1848-1915)

Мать – Инна Эразмовна (1952-1930). О ней Ахматова напишет:

*...женщина с прозрачными глазами
(Такой глубокой синевы, что море
Нельзя не вспомнить, поглядевши в них),
С редчайшим именем и белой ручкой,
И добротой, которую в наследство
Я от нее как будто получила,
Ненужный дар моей жестокой жизни...*

Вдумаемся в эти строки. Представим портрет матери героини. Обратим внимание на имена прилагательные, употребленные в этом тексте в качестве эпитетов.

Анна росла в большой семье, где было шестеро детей: Андрей, Инна, Анна, Ия, Ирина, Виктор. Ирина рано умерла от туберкулеза.

1890 г. – переезд в Царское Село

В 11 лет Анна начала писать стихи. Отец называл её «декадентской поэтессой». Когда Анне было 17 лет, отец узнал о ее поэтических опытах и попросил не срамить его имени. Так появился псевдоним – *Ахматова*. Псевдонимом стала фамилия бабушки, ведшей род от татарского хана Ахмата, последнего хана Золотой Орды. Позже она рассказывала: «Только семнадцатилетняя шальная девчонка могла выбрать татарскую фамилию для русской поэтессы... Мне потому пришлось на ум взять себе псевдоним, что папа, узнав о моих стихах, сказал: "Не срами мое имя". – "И не надо мне твоего имени!" - сказала я...» (Л. Чуковская. Записки об Анне Ахматовой).

О детстве:

*И никакого розового детства...
Веснушечек, и мишек, и кудряшек...*

Когда Анне было 16 лет – родители расстались.

Далее биография складывалась так:

1906-1907 гг. – Киевская гимназия;

1907 г. – юридический факультет Высших женских курсов в Киеве;
1910 г. – свадьба с Гумилевым, поездка в Париж;
1912 г. – первый сборник Ахматовой «Вечер» (тираж 300 экземпляров, переиздавался 13 раз);

Путешествие по Европе: Швейцария, Италия, Генуя, Пиза, Флоренция, Болонья, Венеция, Вена, Краков.

1 октября 1912 г. – рождение сына, назвали Лев;

1914 г. – сборник «Четки», поэма «У самого моря»;

1917 г. – книга «Белая стая».

После революции – работа в библиотеке агрономического института.

1921 г. – книга «Подорожник»;

1921-1922 гг. – книга «Anno Domini»;

30-е годы – волна сталинских репрессий.

Находилась в блокадном Ленинграде, уехала в Ташкент.

1944 г. – возвращение в Ленинград. Очерки «Три сирени» и «В гостях у смерти».

1946 г. – поэзия Ахматовой объявлена чуждой народу, враждебной ему. Исключение из Союза писателей, уничтожен тираж уже напечатанного сборника стихов, мучительная нищета.

Конец 50-х гг. – снят запрет с имени А. Ахматовой.

1962 г. – «Поэма без героя» (А. Ахматова писала её 22 года).

1964 г. – присуждение международной премии «Этна-Таормина» (на Сицилии).

1965 г. – почетная степень доктора Оксфордского университета.

5 марта 1966 г. – Анна Ахматова скончалась.

III. Беседа о языке произведений поэтессы.

О раннем творчестве Ахматовой мы говорили в рамках знакомства с поэзией Серебряного века. Вместе со своими современниками: Мандельштамом, Пастернаком, Маяковским, Цветаевой – Ахматова значительно *расширила границы и возможности поэтической речи.*

Вспомните, к какому поэтическому течению принадлежала Ахматова, кто был её единомышленником? В чём заключалась суть этого течения?

(Акмеизм генетически связан с символизмом, но противостоял его крайностям. Акмеисты пытались заново открыть ценность человеческой жизни, ценность простого предметного мира, первоначальную ценность слова. Манера «материализации» переживаний» была характерна для Ахматовой).

Поэтесса использует в своих стихах поэтический приём **оксюморон** - соединение противоположных или контрастных по смыслу слов (*Пышное природы увяданье* – у Пушкина).

2. Поэзия женской души.

- *Каковы первые темы творчества А. Ахматовой?*

В стихах Ахматовой открывается мир женской души: страстной, нежной и гордой. Любовь – чувство, составляющее содержание всей человеческой жизни. Поэзия представляет роман, насыщенный тончайшим психологизмом.

Подчинение – и в любви тоже – возможно только по собственной воле:

Тебе покорной? Ты сошел с ума!

Покорна я одной Господней воле.

Я не хочу ни трепета, ни боли,

Мне муж – палач, а дом его – тюрьма.

Но видишь ли! Ведь я пришла сама...

Любовь Ахматовой одаривает и радостью, и горем, но всегда это – счастье. В стихах разворачивается жизнь, суть которой и составляет любовь.

Погружая читателя в жизнь, Ахматова позволяет почувствовать течение времени, властно определяющего судьбу человека.

Процесс творчества, рождение стиха приравнивается к процессам, происходящим в природе. Обязанность поэта – не выдумывать, а расслышав, записать.

Пушкинское начало прослеживается в поэзии Ахматовой:

- классическая ясность;
- интонационная выразительность;

- отчетливо выражается позиция принятия мира, противостоящего человеку;
- настойчивое стремление быть верным лишь одной поэзии, а не силе власти или требованиям толпы.

- *Как называются первые сборники Ахматовой?*

Сборник «Вечер»

Ахматова – признанный мастер любовной лирики, знаток женской души, ее увлечений, страстей, переживаний. Первые ее стихи о любви имели некий налет мелодраматизма, но скоро в ее произведениях зазвучал психологический подтекст, приоткрывающий душевное состояние лирической героини через описание ее внешнего поведения, *через выразительные, четкие детали.*

Вершина любовной лирики Ахматовой – в ее стихах, посвященных Борису Анрепу («Широк и желт вечерний свет», «Эта встреча никем не воспета», «Это просто, это ясно», «Сказка о черном кольце»). Борис Васильевич Анреп, *фон Анреп* (27 сентября 1883, Санкт-Петербург – 7 июня 1969, Лондон) – русский художник-монументалист, литератор серебряного века, преобладающую часть жизни прожил в Великобритании. В стихах, посвященных ему, она следует прежде всего пушкинской традиции.

Сборник «Четки».

Героем лирики Ахматовой становится Петербург, *«город, горькой любовью любимый».* Усиливается мотив непонимания, отчужденности.

Глубина психологизма достигается с помощью высвеченной памятью детали, которая становится знаком обостренного чувства. Соединение обыденной детали петербургского пейзажа с глубиной переживаний придает стихам необычайную психологическую убедительность. Приметы Петербурга – знак разлуки.

IV. Сборник А.А. Ахматовой «Белая стая»

1. Слово учителя.

Поворотным моментом в творческой биографии Ахматовой стал вышедший в 1917 году сборник «Белая стая». В этой книге резко усилилась рели-

гиозность Ахматовой. Происходит окончательное утверждение женщины не в качестве объекта любовного чувства, а в качестве лирической героини. Однако на деле лирические героини её поэзии – различные ипостаси русской женщины.

Стихотворениям Ахматовой присуща сюжетность, дифференцированность и тонкость лирических переживаний. Любовь главенствует в цикле, но лирическая героиня внутренне изменилась, она независима от диктата «жестокости юности».

2. Чтение и анализ стихотворений.

Вместо мудрости - опытность, пресное

Неутоляющее питьё.

А юность была - как молитва воскресная...

Мне ли забыть её?

Столько дорог пустынных исхожено

С тем, кто мне не был мил,

Столько поклонов в церквах положено

За того, кто меня любил...

Это размышления уже много пережившего человека. Изменяется и пространство цикла – оно становится глубже, шире: это и просторы России, и «**затоптанные поля**» первой мировой войны, и «**тёмный город у грозной реки**», Петербург. Изменяется и духовное пространство:

О, есть неповторимые слова,

Кто их сказал – истратил слишком много.

Неистоцима только синева

Небесная, и милосердье Бога.

В цикле исчезает «псевдосложность» юности, уже осмыслены экзистенциальные ценности: свобода, жизнь, смерть. Появляются новые качества лирической героини: достоинство страдания, любви, способность и возможность соотносить своё чувство с простором мира:

*Ведь где-то есть **простая жизнь и свет,***

Прозрачный, тёплый и весёлый...

*Там с девушкой через забор сосед
Под вечер говорит, и слышат только пчёлы
Новейшую из всех бесед.*

*А мы живём торжественно и трудно
И чтим обряды наших горьких встреч,
Когда с налёту ветер безрассудный
Чуть начатую обрывает речь.*

В «Белой стае» впервые с большей силой проявляется тревога за судьбу России (стихотворение «Молитва»)

- Прочитайте стихотворение «Я так молилась: «Утоли...». Какова тема этого стихотворения? Какие традиции продолжает Ахматова? Какие языковые особенности вы здесь отмечаете?

О том, как рождаются стихи, А. Ахматова рассказала в цикле «**Тайны ремесла**»

V. Итог. В чём отличия поэтического языка Ахматовой? Как они связаны с её творческим методом?

Домашнее задание:

- 1) Биография Ахматовой по учебнику и конспекту в тетради;
- 2) Анализ 1 стихотворения из сборника «Вечер»;
- 3) Выучить наизусть стихотворение (по выбору).