

2.4. Языковые особенности блоков информации и их системные отношения в поэзии К. Бальмонта

К. Бальмонт, как и В. Брюсов, символист, но символизм Бальмонта основывается не на предмете изображения, а на ощущении данного изображения. Поэтому для него больше характерна поэзия импровизации. «Достаточно мгновенного толчка сознания, вызванного мимолетным впечатлением, – и непосредственно, стихийно рождается образ» [22, с. 45]. Основные отношения, которые наблюдаются в оппозиции местоимений у Бальмонта – сравнительное и присоединительное сопоставление, что, собственно, «является универсальным структурообразующим принципом в поэзии и словесном искусстве вообще» [153, с. 36]. Но в отличие от А. Пушкина и В. Брюсова, оппозиция ЛФСП не контрастна, нет резких зон семантического перехода: это поля «я», «мы», «ты – я», «она», «он», «я – она», что является отражением его поэтического мышления: поэт воспринимает, переживает чувства каждого героя, как свои, пропуская их через призму своего мироощущения. Его восприятия жизни, любви всегда «мажорны», жизнерадостны и восторженны. «Он переживает жизнь, как поэт, и как только поэты могут ее переживать, как дано это им одним: находя в каждой минуте всю полноту жизни», – писал В. Брюсов [187, с. 200]. Эта полнота жизни, желание счастья пронизывает всю любовную лирику поэта: *Душен мир – в душе свежо. / Хорошо мне, хорошо; Я больше ее не люблю, / А сердце умрет без любви. / Я больше ее не люблю, – / И жизнь мою смертью зови; И любить, и желать – мы должны* и др. (из цикла «Зачарованный грот»). Динамический комплекс средств выражения, определенный ритм экспрессивных и неэкспрессивных элементов, глубокое эстетическое содержание активизируют образное представление, рождают определенные словообразы, способствуют разнообразию их интерпретации.

В основе стилистического построения многих стихов поэта лежит диалог, динамично передающий настроение героев; более того, ЛФСП экзистенциональности, связывающее все стихи цикла, составляют слова, имеющие «колеблющийся признак пространственности» [231]: *жизнь, сон, судьба, мир, мгла, глубина, земля, очарованье, блаженство, весна, сладострастия, мрак, звезды, солнце, предел, сказка, совершенство, счастье* и др. приобретают в условиях контекста символический смысл. Становясь контекстуальными синонимами, в силу действия огромной семантической инерции, общей семантической окраски, они рождают определенные ассоциации: любовь – это счастье и гибель одновременно: *За новый облик сладострастия, – душой безумной и слепой / Я проклял все – во имя счастья, / Во имя гибели с тобой; Как сказочно светят созвездья, / Как звезды бессмертно горят.*

Особенностью лирики Бальмонта является смысловая цельность стихотворений, единство содержания, звука и ритма. Диапазон экспрессивных возможностей слова, его способность к художественному преобразованию

отражает позицию поэта, его идиолект как своеобразную систему авторской поэтики, в которой он «показал, что может сделать с русским стихом поэт, любящий музыку. В них есть ритмы и перезвоны благозвучий, найденные впервые» [20, с. 2]. Смысловая цельность заключается и в том, что большинство стихотворений, составляющих цикл, представлены одним БИ (8 из 10-ти), и уже между ними можно установить интегрирующие отношения. Более того, десять стихотворений (как единое художественное произведение) проводят две ТЛ, которые и составляют оппозицию их отношений: 1-я ТЛ – жизнь – это любовь, 2-я ТЛ – любовь поэта.

Смысл всего цикла складывается как результат актуализации языковых значений слов. Но это не просто конкретизация и их системное варьирование. Это обогащение языковых значений за счет неязыкового значения (понятийного и образного) – когнитивных структур перцептивных образов, обусловленных ситуацией и контекстом. Например, сон как ‘состояние после смерти’ (*Жизнь проходит, – вечен сон*) ассоциируется со сказкой как покоем, блаженством. Поэт проводит параллель между желанием любви как жизненной необходимостью и светом звезд, солнца, дыханием влаги и пр., то есть он устанавливает субъекты реляционных отношений, которые отличаются не только содержательно, но и способом их экспликации. Так, муза наделяется признаками живого существа. Эта необычность объекта, к которому обращено внимание героя, организует предикатные ряды со- или противопоставленных функционально-семантических полей «я» – «ты»: *ты не изменила – я изменил; ты отошла, поникнув головой – меня смутила злая сила; ты не изменилась – я позабыл; ты дала узнать, что страсть – стихия, / Ввела во храмы воплощенных грез, / Открыла мне просторы неземные, / Следила ты, как росу, пока я рос, / Была меж нами третья в мир роз – о, как я мог пожертвовать тобой!* Такие отношения способствуют созданию косвенно обобщенной символизации, поскольку содержание поля «ты» прямо не указывается, а лишь угадывается в результате организации семантико-грамматических средств: обилие смысловых отношений внутри блоков (пояснительные, следственные, присоединительные, соединительные, противопоставления), риторические восклицания, разрывающие логический ход мысли, построенные на неожиданных присоединениях, создают эмоционально-напряженную композицию 2-го БИ, контрастирующую с композицией 1-го БИ.

Основными стилистическими фигурами любовной лирики Бальмонта являются анафора, лексический повтор и синтаксический параллелизм, что способствует единству ритмической и интонационной динамики и в то же время является основным стилеобразующим фактором, средством организации смысла: лирический герой счастлив: *Жизнь проходит, – вечен сон. / Хорошо мне, – я влюблен. / Жизнь проходит, – сказка – нет. / Хорошо мне, – я поэт* и т. д. Причем синтаксический параллелизм и лексический повтор наблюдаются не только в пределах одного стихотворения, но и на уровне целого цикла, устанавливая интегрирующие, или системные, отношения БИ, например: *Я – с глубокого,*

тихого, темного дна («Русалка»); Мы – с глубокого дна («Я ласкал ее долго»); Я весь – весна, когда пою, / Я – светлый бог, когда целую («Весь – весна); Я – буря, я – пропасть, я – ночь («Я больше ее не люблю»). Однако при употреблении одинаковых синтаксических структур их содержательный объем и функционально-стилистическая роль могут быть различными. На это обращает внимание и М.Ю. Лотман: «Текстуально совпадающая деталь, входя в различные единства более общего характера, не равна самой себе» [153, с. 11]. Например, в стихотворении «Я большее ее не люблю», несмотря на лексико-синтаксическое тождество структур, обрамляющих стихотворение (*Я большее ее не люблю – Я больше тебя не люблю*), происходит варьирование их семантической значимости. Если в первой строфе основной смысл – ‘жизнь без любви – смерть’, то в контексте второй строфы происходит приращение смысла: в качестве субъекта выступает синтагма *счастье вольности*, которая интерпретируется как ‘свобода’. Но такого счастья герою не надо. Последняя строка *Я больше тебя не люблю!* с семантическим субъектом *счастье вольности* устанавливает с предыдущим блоком отношения пересечения: если в 1-м БИ синтагма *Я больше ее не люблю* выступает причиной (потому что) *А сердце умрет без любви; / И жизнь мою смертью зови*), то во 2-м БИ синтагма *Я больше тебя не люблю* – уже следствие. Таким образом, в результате варьирования субъектов действия (*она* и *счастье вольности*), создающих два содержательных плана, устанавливается единый смысл: без любви вообще нет и не может быть счастья. Концепт ‘счастье’ – это фундамент организации смысловых единиц, всей семантической системы цикла «Зачарованный грот».

Но поэт проводит четкую грань между просто счастьем как *сказкой вечной* и высшим счастьем как предначинением – дарить свое творчество людям. Лирический герой – просто человек, который жаждет любви и видит в ней смысл жизни: *Отпадения в мир сладострастия / Нам самую судьбой суждены. / Нам неведомо высшее счастье. / И любить и желать – мы должны.* Тематический ряд цикла и отражает эту позицию поэта: *упоение, забвение, тайны, безумие, сладострастие, гибель, очарование, желания.* Эти абстрактные семы в процессе их актуализации конкретизируются и выступают в виде аллосем, то есть конкретных вариантов сем, «обусловленных коммуникативным намерением говорящего и воплощенных в конкретном лексическом значении» [218, с. 115]. Но в то же время он поэт, а для поэта счастье – это творчество: *Пойми, о нежная мечта: / Я жизнь, я солнце, красота, / Я время сказкой зачарую, / Я в страсти звезды создаю, / Я – весь весна, когда пою, / Я – светлый бог, когда целую!* («Весь – весна»). И в этом наблюдаются логико-смысловые противоречия, которые определяют ассоциативное поле, составляющее важнейшее звено образной мысли повествования. Активность параллельных построений выступает экспрессивным усилением контрастирующих отношений БИ, которые приобретают значимость на фоне предшествующего БИ («Жизнь проходит, – вечен сон»).

Предикаты межличностных отношений у Бальмонта отличаются не только содержательно, но и способом языкового оформления. Одним из основных ЛФСП выступает поле «мы», где грамматически доминирующим признаком является оппозиция актив/пассив субъекта: *Отпадения в мир сладострастия / Нам самую судьбой суждены. / Нам неведомо высшее счастье. / И любить и желать – мы должны* («Отпадения»); *За то, что нет благословения / Для нашей сказки – от людей, – / За то, что ищем мы забвения / Не в блеске принятых страстей, / ...За то, что наше упоение / Непостижимо нам самим, – / За то, что силою стремления / Себя мы пыткам предадим...* («За то, что нет благословения...»); но нет оппозиции по времени: настоящее актуальное – основа создания словообраза.

Содержательная структура ЛФСП у Бальмонта разнообразна, и в качестве ядра может употребляться субъект «я» в значении как «он», так и «она», чего не наблюдается ни у Пушкина, ни у Брюсова. И в этом отношении интересны стихотворения «Весь – весна» и «Русалка».

В первом стихотворении чувства героев переданы путем непрямого диалога, разрывающего блоки информации, что угадывается через систему лексико-грамматических форм: *«Мой милый! – ты сказала мне. – / Зачем в душевной глубине / Ты будишь бурные желанья?»* (1-й БИ – «она») – *Тебя люблю я столько лет, / И нежен я, и я поэт* (2-й БИ – «он») – *Скажи, мне, счастье, почему? / Пойми: никак я не пойму, / Зачем мы стали у предела?* (1-й БИ – «она») – *Пойми, о нежная мечта: / Я жизнь, я солнце, красота. / Я время сказкой зачарую, / Я в страсти звезды создаю* и т. д. (2-й БИ – «он»). Но если в начале второй строфы субъект выражен эксплицитно, то в третьей и четвертой строфах наблюдается его косвенно-обобщенная символизация, эксплицируемая в определенных грамматических структурах: *Тебя люблю я столько лет, / И нежен я, и я поэт*. Второе и симптоматично: интерпретируя его в значении «но», герой ассоциирует себя с Богом, с весной, апеллируя к более высокому чувству и тем самым подчеркивая свое назначение.

1-й БИ, выражая состояние героини, характеризуется обилием анафорических вопросительных конструкций, эмоциональных обращений, контекстуальными синонимами (*мой милый – счастье*), разрывом логических отношений, что отражает состояние взволнованности, растерянности: *Скажи мне, счастье, почему? / Пойми: никак я не пойму*. 2-й БИ построен на синтаксическом параллелизме, создающем стилистический эффект ощущения своей значительности, своего призвания. Блоки патетичны, но патетика их различна: в 1-м – патетика смирения, покорности, во 2-м – самолюбования. Однако в обоих случаях экспрессия складывается за счет эмоционального присоединения, за счет риторических интонаций.

Экспрессивное присоединение, выраженное и невыраженное, свойственно всему циклу «Зачарованный грот». И с этой точки зрения, лирический синтаксис К. Бальмонта поражает своими вариационными возможностями. Поэт умело сочетает интонации присоединения, риторические вопросы и восклицания как

аргументацию выдвинутого им тезиса, используя при этом прием обрамления: *И любить и желать – мы должны. / И не любит ли жизнь настоящее? / И не светят ли звезды за мглой? / И не хочет ли солнце горящее / Сочетаться любовью с землей? / И не дышит ли влага прозрачная, / В глубину принимая лучи? / И не ждет ли земля новобрачная? / Так люби. И целуй. И молчи.* Последняя строка, оформленная парцеллированными конструкциями, звучит как приказ. Прием парцелляции поэт употребляет и в стихотворении «Русалка», но его функциональная роль отличается: *Дышит мрак голубой. / Ну, целуй же! Ты мой? / Здесь. И здесь. Так. И здесь... / Ах, как сладко с тобой!* Варьирование интонационных рисунков создает эффект разговорности как результат сильного волнения. И роль парцеллированного повторения – усилить это впечатление.

Мир образов поэта поражает своей гармонией, яркостью, создает впечатление вневременности и внепространственности – так было, есть и будет всегда. Организация грамматических форм указывает на интегрирующие отношения между стихами всего цикла. Так, первое стихотворение «Жизнь проходит – вечен сон», организованное в настоящем постоянном, задает две ТЛ, которые провозглашают общие истины: без любви нет ни жизни, ни поэта. Первое стихотворение выступает своего рода аргументацией следующих стихов цикла, объяснением авторской жизненной позиции. И с этой точки зрения, весь цикл можно сегментировать на 12-ть БИ.

В 1-м БИ задается тема ценности жизни как преходящей данности: *Жизнь проходит, – вечен сон; Жизнь проходит, – сказка нет.* Антитеза, составляющая основу стихотворения, раскрывает глубинный символический смысл: смерть – это безмятежность. Но поэт выше земных ощущений, потому что он – поэт. Последняя строфа, построенная на приеме звукописи (аллитерации, ассонанса), еще больше развивает соразный потенциал текста: *Душен мир, – в душе свежо. / Хорошо мне, хорошо.* По этому поводу сам Бальмонт писал: «Вслушиваясь долго и пристально в разные звуки, всматриваясь любовно в отдельные буквы, я не могу не подходить к известным угадываниям, я строю из звуков, слогов, слов родной своей речи «каменную часовню, где все исполнено углубленного смысла и проникновения» [21, с. 56].

Несмотря на объем (6 строк), стихотворение изобилует тропами и стилистическими фигурами: здесь и метафора, и паронимы, и хиазм, символ и антитеза, лексический повтор и синтаксический параллелизм. Однако впечатление «перегруженности» отсутствует, грань между «поэтикой сложности» и «поэтикой простоты» размыта. Именно причинно-следственные отношения – основа развития образных ассоциаций: *Хорошо мне, – (потому что) Я поэт.*

В следующем стихотворении «Отпадения» автор продолжает начатую тему, но более категорично, что в первую очередь находит отражение в грамматическом строе: как выражение пожелания используется инфинитив и императив, как выражение аргументации – настоящее постоянное: *И любить и желать – мы должны. / И не любит ли жизнь настоящее? / И не светят ли звезды за мглой?*

<...> / *И не дышит ли влага прозрачная, / В глубину принимая лучи?.. / Так люби. И целуй. И молчи.* Оппозиция местоимений БИ всего цикла «я», «мы», «я» – «она», «ты» – «я», «она» устанавливает консекutive отношения, то есть каждое последующее стихотворение воспринимается как аргументированное следствие предыдущего, поэтому так избыточны они выразительными средствами. Например, отмечается перифраз (*любовь – мир сладострастия, высшее счастье*), риторические вопросы и метонимическое сравнение (*И не любит ли жизнь настоящее? / И не светят ли звезды за мглой? / И не хочет ли солнце горящее / Сочетаться любовью с землей?*) и др.

В стихотворении «За то, что нет благословения», построенном в форме периода, структурно активным элементом становится метафора, что создает определенную ритмическую инерцию: *За то, что нет благословения / Для нашей сказки – от людей, – / За то, что ищем мы забвения / Не в блеске принятых страстей, – / За то, что в сладостной бесцельности / Мы тайной связаны с тобой, – / За то, что тонем в беспредельности, / Не побежденные судьбой* и т. д. Детерминируя перифраз *облик сладострастия* (это *сказка, забвение, сладостная бесцельность, беспредельность, тайна, утонение, пытки*), поэт формирует концептосферу своего образного представления, составляющую основу всего цикла. Синонимический ряд стихотворения, или «синонимическая ситуация», вступает в интегративные связи с номинативным словарем стихотворения «Отпадения», устанавливая отношения тождества. В обоих стихах синтагмы *облик сладострастия* и *мир сладострастия* – эмоционально-смысловые доминанты семантической системы всего цикла, которые динамично влияют на значения других слов, определяя общий семантический фон первой ТЛ.

Вторая ТЛ, которая также задается первым стихотворением цикла, представлена двумя стихами, но 3-мя БИ, репрезентирующими значение 'счастье поэта': «Весь – весна» и «Я больше ее не люблю». Между БИ 1-го стихотворения – отношения пересечения, объем их содержания совпадает частично. Построенное в форме скрытого диалога, автор воспринимает себя со стороны любимой и со стороны поэта. Эквиполентные оппозиции при данных отношениях подтверждаются контекстуальными синонимическими и антонимическими конструкциями. Доминанту стихотворения составляет синтагма *я поэт* с концептами *жизнь, солнце, красота, весна, светлый бог*.

По мере движения ТЛ эмоциональный центр смещается. В стихотворении «Я больше ее не люблю» экспрессивной доминантой, получающей самостоятельную характеристику в контексте, становится экспрессема *О, счастье вольности!*, которая вступает в контрастные отношения прежде всего с предыдущим стихотворением. Сталкиваются два смысла, две ТЛ: *Я жизнь, я солнце, красота, / Я время сказкой зачарую, / Я в страсти звезды создаю, / Я – весь весна, когда пою, / Я – светлый бог, когда целую!* («Весь – весна») и *Я – буря, я – пропасть, я – ночь, / Кого обнимаю – гублю* («Я больше ее не люблю»). Этот

контраст создает иррадиацию значений информемы 'любовь поэта', которая становится экспрессивным центром второй ТЛ цикла.

Чувства человека борются с чувствами поэта. Этот антагонизм чувства и разума ярче всего проявляется в стихотворении «Я больше ее не люблю»: лирический герой выбирает счастье земное. В основе синтаксического построения 2-й ТЛ, объединяющей три стихотворения, лежит соединительное противопоставление, цель которого – подготовить лирического героя к высшему назначению – назначению поэта. Поэтому через поэтический синтаксис прослеживается эволюция чувств лирического «я». Кроме того, синтаксическое соединение создает впечатление растущего экспрессивного напряжения, результатом которого становится актуализация интонации.

Таким образом, все стихотворения цикла «Зачарованный грот» представляют как бы единый текст с 12-ю БИ, репрезентирующими значение 'жизнь – это любовь'. Причем каждое последующее репрезентирует новое содержание, порождает новые коннотации, создавая художественный образ любящего человека. Стилистической пометой поэтического языка К. Бальмонта является наличие так называемых коррелятивных субъектов: с одной стороны, слово с помощью рифмы вовлекается в звуковую организацию стиха, с другой – создает эффект незримого присутствия абстрактного собеседника: *Беги же с трепетом от испугленности, / Нет меры снам моим, и нет названия. Или: Я больше ее не люблю, – / И жизнь мою смертью зови.*

Семантико-стилистическая система Бальмонта складывается как результат парадигматических отношений двух ТЛ стихотворного цикла, что определяет его структурный, или синтагматический уровень. Интерпретация сопоставлений характеризует идиолек поэта: лексика отвлеченно-абстрактной семантики устанавливает оппозицию на фонологическом уровне (с/з, ш/ж, ч/ш/ж). А. Блок в 1911 г. отмечал, что Бальмонт и вслед за ним многие современники вулгаризировали аллитерацию. Однако этот прием, основанный на семантическом сближении фонетически подобных слов [49], является определяющим в поэтическом творчестве К. Бальмонта. «Определенная степень необычности, непривычности, новизны языка – непременно условие выявления настоящим поэтом своей творческой индивидуальности, условие, без которого невозможно глубже предшественников или иначе, чем они, проникнуть в мир» [87, с. 14].