

24 MAR 1997

Хохулина Анна Николаевна

**Лингвопоэтика Иннокентия Анненского
(динамический аспект описания)**

Специальность 10.02.01 — русский язык

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Санкт-Петербург

1997

Работа выполнена на кафедре русского языка Санкт-Петербургского государственного университета.

- Научный руководитель — доктор филологических наук
профессор **В. В. Колесов**
- Официальные оппоненты — доктор филологических наук **Н. А. Фатеева**
кандидат филологических наук **В. Н. Калиновская**
- Ведущая организация — Тамбовский государственный университет
им. Г. Р. Державина

Защита состоится «17» апреля 1997 года в 16⁰⁰ часов на заседании Диссертационного совета К. 063.57.34 по защите диссертаций на соискание ученой степени кандидата филологических наук в Санкт-Петербургском государственном университете по адресу: 199034, Санкт-Петербург, Университетская набережная, 11.

С диссертацией можно ознакомиться в Научной библиотеке Санкт-Петербургского государственного университета.

Автореферат разослан «11» апреля 1997 г.

Ученый секретарь
Диссертационного совета К. 063.57.34.
кандидат филологических наук

М. Ю. Ко:

Реферируемая работа посвящена исследованию семантико-стилистических процессов в поэзии Ин. Анненского и их функции в создании символического стиля поэта. Основное внимание в работе уделяется анализу механизма построения символа на материале лирики Анненского. Диссертация выполнена в рамках направления концептуальной стилистики (КС) и лингвистической герменевтики (ЛГ).

Проблема формализации семантического и производного типов анализа художественного текста (ХТ) остается одной из актуальных проблем современных лингвистических исследований (см. работы В. В. Виноградова, О. Винокура, Б. А. Ларина, Ю. М. Лотмана, В. П. Григорьева, Р. А. Будава, И. Р. Гальперина, В. А. Зарецкого, Н. А. Купиной, Е. А. Некрасовой, А. Кухаренко и др.). Историческое развитие языковых понятий нормы и гила, изменение аспектов исследования ключевого понятия 'идиостиль' в поэтике и лингвистике способствовали возникновению различных концепций и точек зрения на поэтический текст как объект описания. КС и ЛГ логически детерминируют предшествующие направления лингвопоэтики и стилистики.

КС обращена к концептуальной структуре идиостиля поэта — «интеллектуально-эстетическому и идейно-тематическому содержанию, опирающемуся на законы логики художественного мышления» (Старцева 1991, 108). Объем поэтического содержания обусловлен языковыми возможностями определенной ментальности, к которой принадлежит поэт. Задачей КС является создание концептуально-лингвистической модели мира и определение способов художественного видения и мировосприятия поэта посредством анализа конкретных поэтических текстов. В поэтическом языке формы выражения оказываются формами мышления, или — миропонимания, мироощущения. Особенность языка лирики И. Анненского в том, что он открыт множеству способов образного моделирования мира. При этом целостность семантико-стилистической системы поэзии Анненского определяется динамикой внутренних взаимопереходов и взаимопревращений, межконтекстуальными связями разных уровней текста.

ЛГ (Камчатнов 1995) стремится через «истолкование языковой формы жста» к «реконструкции языкового сознания», воплощенного в творчестве поэта. Современная ЛГ определяет «символическую историю слова» как внутреннюю историю слова, которая вскрывает смысл жизни слова в языке культуры»; «символизм есть его лексикология» (Камчатнов 1995, 152). ЛГ — це один шаг от теории поэтики А. А. Потебни и его последователей к ком-

плексному анализу художественного слова и текста. Как прикладные дисциплины науки о языке КС и ЛГ только определяют свой лингвистический статус. Обращение к этим новым разделам русистики в рамках изучения лингвопоэтики И. Анненского позволило выявить динамику функционирования семантических концептов в символической системе идиостиля поэта.

Понятие идиостиля определяется системой предпочтений, стилистически и содержательно значимых в творчестве поэта, которые организуют индивидуально-авторскую парадигму художественных образов. Идиостиль Ин. Анненского можно определить как конструирование интеллектуальной системы мира на основе описания внутренних (исходных) свойств вещей (концептов), которые репродуцируются и воспринимаются, исходя из их мифологической и символической сущности. В своих философских взглядах Анненский синтезировал мифологическую философию греков с их онтологической эстетикой и неокантианские представления о дуализме художественного текста. Пересечением этих воззрений поэта объясняется предметно-вещная доминанта стиля Анненского и семантический синкретизм его символической системы — ведущие темы нашего исследования. Изучение поэтики Анненского в данном ракурсе ранее не проводилось, хотя его необходимость обсуждалась рядом исследователей (Л. Гинзбург, А. В. Федоровым, Е. П. Беренштейном, М. В. Тростниковым).

Актуальность избранной темы обусловлена значением поэтического языка 'Серебряного века' — предтечи и основы развития последующих направлений русской поэзии (Ахматова) — для понимания современных языковых процессов. Ин. Анненский в своем творчестве вырабатывал принципы художественной образности, определяемой потребностями нового столетия. Изучение его поэтических текстов позволяет показать процесс организации художественного стиля непосредственно в момент поиска новых образных средств языка. Определяя поэтические искания Анненского как новаторские, мы тем самым устанавливаем необходимость постижения его идиолекта 'изнутри', проникая в сущность семантических процессов создания поэтического текста при его описании. Осознав механизм возникновения, становления и действия символа (=поэтического концепта) на рубеже веков, мы сможем не только решить частные задачи герменевтики текста, но и на уровне языка показать процессы лингвистического порождения символа в связи с созданием художественного произведения, что связано с общей проблемой изучения ментальности.

В связи с недостаточной разработанностью методики комплексного подхода при описании идиостиля отдельных авторов, актуальность исследования заключается и в обращенности к принципу целостности при лингвистическом анализе импрессионистических текстов Анненского, выступающих как единое синтетическое целое. Это обусловило необходимость общефилологического и культурологического комментария.

Предметом исследования является поэтический язык И. Анненского в динамике его развития, которая в данном случае предполагает изучение поэтического дискурса в меж- и внутриконтекстуальных отношениях на общем фоне творчества поэта. Обращение к другим авторам обусловлено задачами эколо тематического сопоставления и не является ведущей проблемой диссертации, т.к. представляется достаточно проработанной (Чулков 1914; Аникин 1988, 1991; Иванов В. 1989; Топоров 1967; Харджиев 1958; Панченко 1984; Гименчик 1987; Фрицман 1991; Borker 1977; Ingold 1970; Mouly 1986; Kelly 1985 и другие).

В качестве объекта изучения выступает система поэтических концептов художественной речи Анненского. При этом проблема символа — основополагающая.

Материалом для исследования послужили стихотворения И. Анненского, вошедшие в сборники «Тихие песни», «Кипарисовый ларец», «Складни», «Разметанные листы» и некоторые тексты из «Стихотворений, не вошедших в авторские сборники».

Цель работы — изучение семантико-стилистических особенностей идиостиля И. Анненского и выявление ведущих художественных принципов его поэтики на основе реконструкции модели логико-поэтического мышления поэта, что предполагает исследование стилесобразующих факторов, структурирующих его поэтические тексты.

Поставленная цель определяет необходимость решения следующих задач:

— раскрытие на конструктивно-логическом уровне лингвистического анализа воплощенной Анненским (сознательно или интуитивно) языковой имволики — с позиций традиционного и новаторского в системе поэтического языка 'Серебряного века';

— соотнесение окказионально-авторского употребления и традиционных-символических значений с учетом «*паложения*» различных культурных пластов в мировосприятии поэта;

— выделение основных жанровых особенностей поэзии Анненского;

— выявление механизмов образования символа у Анненского — его мифологической, метонимической, метафорической основы;

— изучение конкретных лексико-семантических групп 'камни' и 'цветы' (на фоне других, ранее исследованных) с целью выявления концептуально-структурных доминант художественного пространства его текстов;

— определение роли символов в ментальном пространстве поэта, отражающем национальную специфику концептов (на материале пространственно-временных категорий);

— установление особенностей проявления семантического синкретизма в лирике Анненского.

Методы предопределены целью и задачами исследования. В качестве основных выступают: описательно-феноменологический и исторический в культурологическом аспекте, предполагающем учет всех культурных и символических коннотаций, из которых исходит поэт при организации подтекстового пространства стихотворений; лексико-семантический анализ, основанный на приемах компонентного, контекстуального, сопоставительного и стилистического анализов в их сочетании.

Специфика поэтического материала определяет необходимость *целостного* (комплексного) подхода к изучению данного корпуса стихотворений как единого целого, включающего герменевтический комментарий и интерпретацию посредством «символического» метода (в терминологии А. М. Камчатного, идущей от А. Ф. Лосева).

Научная новизна исследования обусловлена прежде всего ограниченным количеством работ, посвященных вопросу взаимодействия образной системы идиостиля автора и его мировосприятия, а также недостаточной изученностью проблемы синестезии в поэтическом языке. Лингвистический анализ поэтических текстов Анненского с позиций КС и ЛГ позволил выявить механизм построения символической образности одновременно в нескольких ракурсах — структурном, семантическом, стилистическом. В работе также впервые предложено системное описание процесса создания символа на материале ранее не исследуемых лексико-семантических групп 'камни' и 'цветы'.

Теоретическая значимость работы состоит в том, что представленные в диссертации материалы и выводы развивают концепцию о «символе» и «символическом», разработанную в рамках традиционных и современных лингвофилософских учений о языке. Предложена методика исследования процесса хромосемантизации, дана авторская интерпретация этого явления.

Предпринята попытка обосновать выдвижение концептуальной стилистики как самостоятельной науки, намечаются пределы ее функционирования. Результаты исследования имеют выход в теорию идиостиля, значимы для определения особенностей жанра в истории русской литературы и стиля — в истории литературного языка.

Практическое значение работы заключается в возможности применения результатов исследования в преподавании таких вузовских курсов, как стилистика современного русского языка, лингвистический анализ художественного текста, история русского литературного языка, риторика, культура речи, при разработке спецкурсов по стилистике художественной речи, курсовых и дипломных работ. Материалы диссертации могут быть также использованы при составлении словаря символов языка русской лирики.

Апробация работы. Основные положения диссертации были изложены на заседании научного семинара кафедры истории языка и общего языкознания Магнитогорского государственного пединститута (1993), на научном международном семинаре «Культура на пороге III тысячелетия» (Санкт-Петербург, 1994), на лексикологическом семинаре аспирантов при кафедре русского языка СПбГУ (1995), на международной юбилейной сессии, посвященной 100-летию со дня рождения академика В. В. Виноградова (Москва, 1995), а XXVI Межвузовской конференции преподавателей и аспирантов СПбГУ, 1996).

Структура диссертации. Работа состоит из Введения, трех глав, заключения, списка научной литературы, списка словарей и условных сокращений, пяти Приложений.

Содержание диссертации

Во **Введении** обосновывается выбор темы диссертации, формулируется актуальность и новизна исследования, его цели и задачи, определяется предмет анализа, комментируются использованные методы. Особое место во введении уделено характеристике идиостиля поэта с точки зрения его филологической и эстетической концепции, которая рассматривается в связи с теоретическими проблемами символа. Приложение № 1 к Введению содержит описание основного терминологического аппарата и приемов методики анализа исследуемого материала.

В **главе I** «Жанровое своеобразие поэтики И. Анненского» исследуется проблема жанрово-стилистических особенностей его лирики. Как пост-символист, разделяющий гносеологические воззрения кантианской школы, Ан-

ненский дуалистичен в своем отношении к миру и его творческому корреляту — поэзии. Наблюдения показали, что Анненский, воспринимая жанр (как форму-схему) и стиль (как воплощенный посредством лексико-стилистических средств языка отраженный 'вещественный мир') в одновременности их проявлений, роль структурирующего фактора закрепляет за жанром. Этим объясняется, в частности, соблюдение строго формальных границ жанра сонета в их классическом варианте («Ненужные строфы», «Дремотность», «Июль», «Ноябрь», «Светлый нимб», «Бронзовый поэт», «Человек», «Перед панихидой», «Третий мучительный сонет» и другие).

1. «Теоретические посылки к проблеме (Развитие лирического жанра в связи с проблемой стиля)». В данном параграфе определяется необходимость исследования особенностей жанра как исходного пункта любого лингвостилистического исследования. Поскольку стиль существует внутри жанра, то все стилесобразующие элементы, в том числе организующие символ, оказываются в зависимости от жанровой специфики текста. Стиль, таким образом, является элементом жанрового единства текста, которое одновременно диалектически обусловлено характером стиля. Поэтому лингвопоэтический анализ может быть продуктивным только на основе изучения жанровых особенностей текста.

2. «Особенности сонетной формы в лирике И. Анненского». Содержательный аспект и формальная сторона сонетов И. Анненского в данном параграфе анализируются в динамике внутритекстовых и межтекстовых отношений, наиболее отчетливо выраженных на фонетическом и семантическом уровнях текста.

2.1. «Семантический аспект анализа сонетов» (Сб. «Тихие песни»). Анализ жанровой формы сонета в лирике И. Анненского показал, что, сохраняя форму сонета, Анненский достаточно свободно трактует его. Он «разрушает» сонет с содержательной, а не с формальной стороны. По мнению И. В. Черняевой, в поэтике Анненского представлен «облегченный» вариант сонета (Черняева 1986). Включение наряду с торжественно-пафосной лексикой речи нейтральной и даже стилистически сниженной, введение «будничности» описания как главного элемента «прозаизации» лирического текста, использование «точечных пауз», «разрывов» и «расселин» (термины Ю. Н. Тынянова) ведет к разрушению классической формы сонетного жанра. Но этот процесс неоднозначен: Анненский, в соответствии с новыми задачами рубежа веков, пытается внести в содержание традиционного жанра элементы нового мышления и личностного мировосприятия, осуществляя таким образом переход

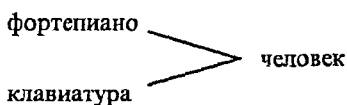
сонетной формы на новый уровень, а не разрушая ее. В качестве особенностей сонетной формы отметим: «пейзажную» основу сонетов, во многом определяющую структуру текста («Ноябрь», «Дремотность» и др.); использование цветообраза как принципа связи смысловых компонентов текста (например, антиномии черного — красного, черного — белого в сонетах «Конец осенней сказки», «Ненужные строфы» и пр.); совмещение Субъекта и Объекта описания, что позволило включить в сонет многоголосие, переводящее жанр лирики в скрытую эпiku. Скрытость модуса существования автора и лирического субъекта, их «врастание» в лирический сюжет и перераспределение между другими персонажами способствует выделению соответствующих моделей дискурса (метонимии, метафоры, символа). При этом поэтический метод Анненского синтезирует в оксюмороне несовместимые с точки зрения обыденного языкового сознания реалии: явное «остранение» (термин В. Шкловского) и одновременно «всеприсутствие» всему, будь то «вещный» или природный мир;

2.2. «О принципах музыкальной композиции в сонетной форме И. Анненского». Образы многих стихотворений Анненского — своеобразная дешифровка музыкальных впечатлений, но поэт не ограничивается звуковой эвфонией, которая у него символична и звукосимволична, а вводит принципы музыкальной композиции в жанр сонета уже на уровне структурно-композиционном («Первый фортепианный сонет», «Второй мучительный сонет» и пр.). Эвфонический подтекст обязательная деталь смысловой структуры сонета, где контрапункт становится основным композиционным элементом, синтаксически выраженным, как правило, сравнительным оборотом «Но-Так» (например, в «Третьем мучительном сонете»: «Но я люблю стихи — и чувства нет святей: // Так любит только мать и лишь больных детей»). При этом главным значимым элементом текстовой модальности у Анненского выступает эпитет: *тревожная* тишина, труд, *праздное* томленье, *неравный* бой, *медленный* огонь и др., или его функциональное замещение различными синтаксическими сочетаниями форм имени существительного, как правило, генигивными конструкциями — *минуты* томленья, *туман* появления, *груда* листов и пр. Для «музыкальных» сонетов И. Анненского характерна «двойная» метонимия со сложной, внутренне разветвленной системой метонимических конструкций. Сравним в «Первом фортепианном сонете»:

Есть книга чудная, где с каждою страницей
Галлюцинации таинственно слиты...

Менады белою мнутся вереницей,
И десять реет их по клавишам мечты.

Пальцы человека выступают метонимической заменой музыкального мастерства и создания музыки: по контаминированной модели — артист (музыкант) — его деятельность (игра) — и инструмент (фортепиано) — специалист (музыкант); его пальцы (часть тела) — производимые ими действие (игра). Клавиатура — по метонимической модели: предмет (фортепиано) — то, что там содержится (клавиши) // инструмент (фортепиано) — производимые им действия (игра). Через металепсис как результат удвоенной метонимии



возникает символ высокой музыки в импрессионистическом контексте. Принцип «удвоения» мира вообще характерен для поэтики Анненского, что говорит о мифологическом типе сознания автора. С этой точки зрения некоторые символические образы Анненского исследователями интерпретируются как свернутый миф: менады — как участницы действия Диониса, несущие одновременно смерть и воскрешение, и чтение музыкальной партитуры как книги Бытия (Козубовская 1995). Развертывание мифического сюжета в двух наложенных друг на друга метафорах возможно в лирике Анненского потому, что поэт, как правило, сопрягает двойное бытие личности в двуедином образе: человек / природа, человек / вещь и т.д.

2.3. «Особенности сонетного жанра в сб. «Кипарисовый ларец»» определены обращением И. Анненского к элементу циклизации стихотворений в трилистники. Но для поэта это не только формальный признак и композиционно-стиховой прием, а определение сути сказанного. Рассматривая Трилистники Анненского как эксперимент в области жанровых модификаций и композиционной структуры в организации стихотворений, отметим полифонизм «Кипарисового ларца» при эмоционально-образном единстве каждого Трилистника и сборника в целом. Анненский создает «архитектоническую форму поэмы» (термин А. Квятковского) в Трилистниках, одновременно экспериментируя с формой на уровне семантики и звуко-символизма («Трилистник шуточный»). Изоморфизм цвето-звуковых восприятий в контексте целого («Трилистников») оказывается своеобразной структурной основой их жанрово-композиционного единства (в диссертации представлен анализ

эпикретных текстов). Возникающая смысловая двуплановость (многоплановость), в том числе и синестетических ассоциаций (межконтекстуальные оппозиции цвета-звука в «Трилистнике траурном» — сонет «Светлый нимб») является особенностью жанра сонета в исследуемом материале диссертации.

3. «Принципы жанра романса в поэтической системе И. Анненского». Романс у Анненского получает дополнительную драматическую (и драматургическую) нагрузку, не свойственную романсу. «Сюжетность» ситуаций, данная жанром городского романса, разрушается «драматургичностью» связей и отношений, открывшихся рефлекслирующему сознанию лирического персонажа. Возникает «утяжеленный» (в терминологии И. В. Черняевой) вариант романса. Наряду с доминирующим цветообозначением, музыкальность как интонационная полифония выступает формантой в композиционной структуре романса. Синкретизм цвето-звуковых соответствий расширяет возможности семантизации слова в контексте, в результате чего конкретный текст как самостоятельная данность и определяет границы жанра. Поэтому некоторые стихотворения, не обозначенные автором как романсы, мы считаем таковыми в силу их особой мелодичности, музыкальности и внутренней содержательной близости к данному жанру («На воде», «Облака», «Зрели миров» и др.). Как особенность выделим функциональную специфику и значимость прилагательных-определений, грамматическая роль которых актуализируется, создавая форму романсного жанра в поэтике Анненского (ср.: таянье — *дымчатое*, песни — *пугливые*, проводы — *тяжкие* и др.). При этом нивелирование категории абстрактности-конкретности имен существительных проявляется в данном случае в «совмещении» Анненским эпикретных-абстрактных имен существительных с именами прилагательными из другого семантического поля («оппозиционного»): глаза (конкр.) — *лилизибежные* (абстр.), облака — *ревнивые* и т.д. Синестетическая направленность текстов Анненского в глубину семантической перспективы слова открывала новые возможности традиционного жанра романса.

Глобальной проблемой в исследовании идиостиля И. Анненского является проблема символа, которая пронизывает все уровни стилистического «плотнения» текста в его лирике. Исходя из концепции семантического треугольника и равноценности всех его компонентов (Фреге 1978), мы признаем имплициту вещи и слова. Следовательно, возможны разные ипостаси проявления символического: на уровне предметной символики и символики слова.

В главе II «Предметный символ в поэтике И. Анненского» с позиции ментально-лингвистических анализируются лексико-семантические группы (ЛСГ) «камни» и «цветы» в свете проблемы создания символа.

В 1 параграфе «Лексико-семантическая группа 'камни'» в качестве одного из эмблематических элементов поэтической системы Анненского рассматривается экспонент камня (десять обозначений при 31 словоупотреблении), выступающий ключевым символом текста. Особенностью авторского художественного мышления при описании данной ЛСГ выступает «генеративный принцип» создания художественного символа, порождающего в тексте все новые смыслы. Так, символическая значимость метафорических парафраз во многих стихотворениях с экспонентом «жемчуг» индивидуально авторская и поддается декодированию только при обращении к традиционной цветовой символике камня:

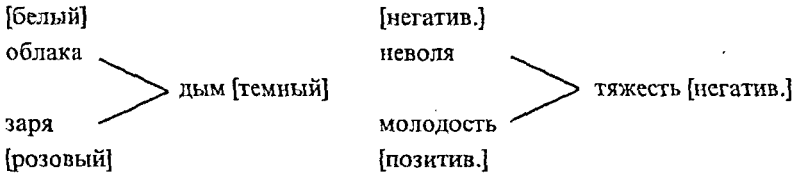
Зажим был так сладостно сужен,
 Что *пурпур* дремоты поблек, —
 Я *розовых* узких жемчужин
 Губами узнал холодок.

(«Дальние руки»)

Символ «жемчужин» расширяет смысловые границы семантики образа до энантиосемии: пальцы (руки) возлюбленной, метонимически замеща «целостное» восприятие любви, становятся ее эмблематическим выражением — воспоминания, тоски. В этом сопряжении вещного символа и словесного образа состоит особенность поэтики Анненского. За счет приращения смысла и уточнения символа в контекстуальной специализации признаков (на метонимической основе) в символическое пространство «вещи» («камня») привносится окказиональный пейоративный мотив 'оскорбления' и 'жестокости'. В семантическом поле стихотворения возникает референциальная *связь* объекта с понятием о нем, которая уже замещает прежнее, чисто денотативное отношение, т.е. только предметное значение (объем понятия) как часть **понятия**. Чаще энантиосемия — результат столкновения традиционной символики и авторского осмысления «вещных» слов в пространстве текста (жемчуг в стих. «Черное море», малахит в стих. «Ямбы» и др.). Поэтому обращение к динамике препозициональных и межтекстовых связей в поэтике Анненского — необходимое условие лингвистического анализа его стихотворений. Трудно определить, рефлексирующая интуиция поэта или знание символической истории камня способствовали имплицитному вхождению

интертекстуальных и символических подтекстов в структурно-семантическую организацию стихотворений с упоминанием камней (примеры с топазом, аметистом, бирюзой и пр.), но только онтологическое осмысление языкового факта «вещи» (интерпретации выражения — по Камчатному) может способствовать раскрытию образной стороны творчества поэта. Для Анненского характерно металегическое построение символической системы, как правило, в триадной совмещенности ее структурных элементов. Покажем это на примере контекста с «хрусталем» («Тринадцать строк»):

Я хотел бы любить облака,
 На заре... Но мне горек их дым:
 Так неволя тогда мне тяжка,
 Так я помню, что был молодым.



Триада в логическом языке символов поэта организует общезстетические категории, такие, как интенсивность и ассоциативность связей различного уровня — цветовые, звуковые, пространственно-временные и пр. Из символической схемы текста постепенно отчуждаются символы-синкреты, которые в целостной своей системе и репрезентируют эмоциональные и смысловые доминанты каждого отдельного стихотворения.

Во втором параграфе «Лексико-семантическая группа «цветы»» Анненский особое внимание уделяет описанию качеств-признаков «вещной» сферы. Из трех возможных эпитетов (фиксирующих признаки предметных знаний — типичные, реальные, идеальные: Жирмунский 1977), которые организуют символическую образность, Анненский использует все виды качественных признаков. При этом маркируется не только образная (*кадили чаши лил, плачущие лилии, белоснежная лилия, кусты-калек сирени* и под.), но и нятийная сторона словесного знака. Последнее выражается в преимущественном использовании реальных признаков (*вянущие лилии, куст сирени, белая сирень*) при полном отсутствии постоянных эпитетов, выражающих типичные признаки (которые традиционно и создавали символ). Анненский

строит символ на основе «совмещения» одних признаков с другими в одновременности их восприятия, данного последовательность разворачивания в дискурсе:

Не мастер Тира иль Багдата,
Лишь *девы* нежные персты
Сумели вырезать когда-то
Лилси нежные листы...

(«Второй мучительный сонет»).

Поэт использует прием перемаркировки реальных признаков в идеальные (образные) в условиях определенного контекста, а затем путем их «совмещения», т.е. наложения образа на понятие (нежные персты — реалн., нежные листы — идеалн.) создаст «понятийный образ», т.е. символ (Лилии-девушки). В стихотворении, таким образом, на каждом последующем микроотрезке контекста возникает свой (часто не единственный) символ. Эти символы включаются в символическую эмблему как смысловоразличительные элементы снятых с нес значений.

Анализ экспонентов «сирень» и «лилия» в текстах поэта показал, что у Анненского античная символика выполняет не только функцию «общей образности», но играет и конструктивную роль. Возможно, механизм наложения античного материала на основной сюжетно-композиционный каркас стихотворения включается даже независимо от авторской установки. Античные мотивы, аллюзии и пр. во многом определяют процесс смыслообразования в тексте. Мифы и современное их прочтение на фоне описываемой действительности начинают взаимодействовать друг с другом (контексты стихотворений «Зимние лилии», «Сиреневая мгла», «Поэзия» и др.).

Для Анненского характерно взаимодействие динамики цветописи и символических со-значений экспонента «сирень», что проявляется на уровне интертекстуальных связей трансформированного мифа и собственно символической образности текста («Сиреневая мгла», «В зацветающих сиренях», «Призраки», «Сирень на камне»). В этом смысле в поэтике Анненского ведущим остается прием «парности контрастов» (Б. А. Ларин), стилистически определяющий экспериментальные опыты поэта.

В стихотворениях с экспонентом «роза» Анненский приемом парадоксона организует окказиональный символ на основе традиционной образности. Функция парадоксона, структурирующая все уровни поэтической композиции, является конструктивным элементом при создании новой символики текста.

Глава III «Вербальный символ в поэтике И. Анненского». В 1 параграфе «Развитие языковых форм традиционной поэтики» на примере фигуры аллегории (усложнение аллегории через амплификацию) предпринята попытка установить вклад Ин. Анненского в развитие системы образных средств языка (стихотворения «Поэзия»). Данное явление можно назвать метааллегорией — средством создания более сложного по своей организации и мысловой насыщенности текста, т.е. иной, уже символической образности.

Во 2 параграфе «Семантический синкретизм в поэзии Ин. Анненского» исследуются частные проявления семантического синкретизма на анализе конкретных стихотворений. Так, синэстетизм «цвето-свето-звуковых» представлений Анненского — одна из доминант его стиля — необычайно расширяет потенциальные возможности слова, семантически представляя его как синкрету. Отталкиваясь от чувственных форм восприятия мира, в своей соместимости уже синкретичных, Анненский поднимает значение слова до символа-образа. Ведущим при этом оказывается прием хромосемантизации, т.е. вычленения из общей семантической единицы (гиперонима) цветообозначения с дальнейшим его предметным уточнением, на котором и строится процесс семантизации символа.

Анализ текстов («Тоска припоминания», «Черная весна», «Тоска белого амня») показал, что в лирике Анненского символ синкретичен не только по определению, но и по функции, поскольку поэт цвето-звуковые представления воплощает в динамике их превращений. Поэтому исторические и символические ассоциации с позиций хромосемантизации создают предпосылки для рефлексии о возможной потенциальной эстетической и символической связи между ключевыми образами текста («Тоска припоминания»). Анненский пытается осмыслить предмет во всех его проявлениях, поэтому и эвфоническую инструментовку, и цветовое значение слова он часто переводит в план тактильных ощущений, что позволяет реализовать символическое значение слова как синкрету («Черная весна»).

Для Анненского характерно интенсивное использование парафраз, дискурсивных конструкций, аллюзий («Желание», «Второй мучительный сонет», «Третий мучительный сонет»), в том числе и цветовых («Тоска белого амня»). При этом, как правило, поэт использует в стихотворении мифологический подтекст, стремясь преобразовать миф, деформировать его в новом контексте, актуализируя неожиданный смысл. Динамика основных значений со-значений (эмоциональных и эстетических) ведет к неизбежной множественности понимания основных символов текста.

В 3 параграфе «Пространство и время в философской лирике И. Анненского» определяется философская позиция поэта путем анализа универсальных форм мысли и языка (стихотворение «∞»). Анненский — аналитик в поэзии: он стремится дать свое понимание пространства и времени, которое возникает лишь тогда, когда образное описание в своем дискурсе оборачивается символом, т.е. живой образ, наложенный на традиционный символ конструирует понятие. Особенностью поэтической логики Анненского является ее инверсированный характер: языковой механизм создания символа не традиционен — символ (синтез) в стихотворении «∞» предшествует его дискурсивному раскрытию. Поэтическое сознание автора синтезирует два различных представления о времени — античное и современное, сопрягая два различных мировидения и углубляя таким образом символическую глубину текста.

Обращенность Анненского к пространственно-временным категориям отразила философичность его поэзии и определила его роль как поэта в процессе познания: он предчувствует новые синтезы через вечные категории языка.

В **Заключении** обобщены выводы глав и высказаны итоговые положения.

1. Рассмотрев индивидуально-авторскую парадигму художественных образов в лингвопоэтике И. Анненского, ведущим ее принципом определяем **принцип создания символической образности**. Анненский не символист в привычном терминологическом смысле, но его поэзия становится источником символизма, поскольку *он создает поэтические символы*.

2. Определяющим в поэтике И. Анненского остается метонимический принцип создания художественной образности: метонимически сопрягая реальные эпитеты с традиционным образом, поэт конструирует новую содержательную форму слова — символ. Инверсия как прием структурирует сущностные признаки символа на разных уровнях текста — от фонетического до композиционного.

3. Процесс организации символической структуры поэтического текста осуществляется Анненским в двух направлениях. Первый путь связан с перенесением функциональной значимости предметного мира на более глубокий уровень — метафорический, символический, мифологический и т. д. так возникает концептуальное описание вещи с рядом текстовых манифестаций, на основе которых затем извлекаются актуальные символические и ассоциативные смыслы (маркеры), вновь «возвращающиеся» в вещь как *другой*

мя, заполненное многозначностью иного содержания. Второй путь связан с структурированием вещи-символа на основе признаков, «снятых» с других вещей. Таким образом, на основе смены объемов понятий организуется новое символическое пространство текста.

4. При создании символической образности эпитимея и оксюморонность выступают ведущим языковым приемом; в рассмотренных контекстах это проявляется через процесс хромосемантизации на реально (физически) цветовом и идеальном семантическом уровнях.

5. Принципы построения образного текста, предложенные в поэтической практике Анненского, готовили читателя к восприятию новых художественных ценностей, но не на уровне значения отдельного слова, а как знаменности общей системы языковых средств, т.е. на концептуальном уровне как синкретично объемного представления мира через текст. Индивидуальные языковые средства Анненского, основанные на литературной традиции, способствовали созданию новых художественных ценностей, в ментально новом пространстве текста обретая иные символически значимые акценты.

Содержание диссертации отражено в следующих публикациях:

1. Лики мира Иннокентия Анненского (общезстетическая концепция И. Анненского). Человек и общество в поэзии И. Анненского). М.: ИНИОН АН СССР, 1990. 65 с.; п. 43882, (УДК 882 (09)).

2. Человек и природа в лирике И. Анненского. М.: ИНИОН АН СССР, 1990. 37 с.; п. 43831, (УДК 883 (09)).

3. Тайны слов в поэзии Анненского // Становление и развитие лексико-семантической системы языка. Магнитогорск, 1991. С. 126—136.

4. Символика камней и их цветообозначений в лирике И. Анненского // Слово в системных отношениях на разных уровнях языка (Функциональный аспект): Тезисы докладов Всероссийской научной лингвистической конференции. Екатеринбург, 1993. С. 114—115.

5. Разговорный и народный язык в художественной речи И. Анненского. Выразительность художественного и публицистического текста: Тезисы ежвузовской конференции. Ростов-на-Дону, 1993. С. 26—28.

6. Философское обоснование научной терминологии в рамках проблемы художественного символа // «Наука—вуз—школа»: Тезисы докладов XXXI научной конференции преподавателей МГПИ. Магнитогорск, 1993. С. 186.

7. Поэтическая фразеология в лирике Анненского // Диалектически процессы во фразеологии: Тезисы докладов межвузовской научной конференции. Челябинск, 1993. С. 83—85.

8. Развитие художественной символики в поэтическом тексте («цветной слух» и «музыкальное слово» в лирике И. Анненского) // Эволюция лексико фразеологического и грамматического строя русского языка. Магнитогорск 1994. С. 94—103.

9. Особенности художественной культуры конца XIX — начала XX века: (на материале поэзии Серебряного века) // Культура на пороге III тысячелетия: Тезисы доклада Международного семинара в г. С.-Петербурге. СПб. 1994. С. 93—95.

10. К символической системе номинации в поэзии Серебряного века / Динамика русского слова. СПб., 1994. С. 126—133.

11. Функциональное значение мифологических образов в поэзии Анненского // Эрмитаж (СПб.). 1994. № 7. С. 17.

12. Речевая стихия в поэтическом тексте Анненского // Филология (Краснодар). 1995. № 4. С. 8—9.

13. Традиции античности и развитие символической образности в лирике Анненского // Международная научная лингвистическая конференция: «Слово». Тамбов, 1995. С. 14—15.

14. Пространство и время как категории философской лирики Иннокентия Анненского // Вестник СПбГУ. Сер. 2. Вып. 2. 1995. С. 112—116.

15. Философская лирика поэтов Серебряного века // Тезисы доклада: Международной юбилейной сессии, посвященной 100-летию со дня рождения акад. В. В. Виноградова. Москва, 1995. С. 287—288.

