

Кроме зрительного подобия знаков препинания изображаемым реалиям, основанием сравнения становится представление о функциях знаков, в частности интонационных и смысловых:

десять лет на свободе
а все еще каждое утро
просыпаешься в позе плода
весь подобрившись
ладони зажаты в коленях
подбородок — между ключиц
и лежишь себе как запятая
в документе каком-то
на письме симпатическом тайном
совершенно секретном
(Кривулин);

Очи черные, ночи белые, вполнакала
электричество, речи вздорные, полбокала
недопитого бледно-желтого, как знак вопроса —
черенок в пузырьках — поникшая черная роза —
(Лосев);

Бывает вот сию как-нибудь вопросом
Перед портретом на стене моей в тельняшке
(Кучерявкин);

Увы, докучный Иванов!
Ты сух и сгорблен, как кавычка!
Какая горькая привычка —
Закрыв глаза, не видеть снов!
(Зельченко);

Ужо примеришь на себе,
почуяв после третьей стопки
какое там нрзб
укрыто в угловые скобки.
Так заглянувший в пустоту
приветствует земную участь,
смирив сквозящий по хребту
животный ужас
(Куллэ).

В этих примерах запятая предстает образом гипотетического продолжения жизни в инобытии — как продолжения текста в придаточном предложении; вопросительный знак, на который похожа поза сутулящегося человека и любого изогнутого предмета, побуждает думать об ответе; кавычка, многофункциональная в пунктуации (см.: Шварцкопф, 1997) дает представление и о том, что докучный человек воспринимается как цитата, и о том, что отношение к нему ироническое. Неблагозвучное сочетание *как кавычка* ([какка...ка]) не только усиливает образ неловкости, имити-

руя заикание, но и, возможно, отсылает к имени старательного переписчика Акакия Акакиевича из «Шинели» Гоголя. Скобки, назначение которых — ограничивать вставной, необязательный текст, оказываются метафорой границ жизни.

Знаки нотной грамоты, становясь образами сравнений, неизбежно вызывают представление о звуках:

Болезненны, безлики ночи,
как незаписанные ноты
(Соснора);

Взять меня, например, я любое движение души
выставлял напоказ,
У других же подобное встретив, свирепел и смеялся,
а то принимался зевать.
Равнодушный, как небо к земле, как, допустим, диз
равнодушен к бекару...
(Лейкин).

В строчках В. Сосноры образы травмирующего отсутствия света и звука объединяются и ассонансной рифмой *ночи* — *ноты*. Возможно, в данном случае существенны и фразеологические связи слов, а именно, языковая метафора *глухая ночь*. У В. Лейкина сравнение основано и на семантике знаков, и на их отношении друг к другу. Эмоция, с которой персонаж *любое движение души выставлял напоказ*, уподобляется дизу — знаку, сигнализирующему о повышении звука на полтона, а эмоции *свирепел и смеялся, а то принимался зевать* сравниваются с бекаром, отменяющим действие диеза и бемоля. Кроме того, сравнение основано на пресуппозиции олицетворения знаков: в тексте говорится о том, что не знаки равнодушны, как человек, а человек равнодушен, как знаки. Здесь имеется связь и с таким тропом, как оксюморон: образом равнодушия оказывается знак повышения тона. В таком случае равнодушие получается весьма оптимистическим: повышающий знак игнорирует перспективу его отмены.

Иконичность сравнений часто предстает импульсом к созданию символического образа, особенно когда называемый знак, с которым нечто сравнивается, сам по себе является символом или эмблемой, например, крест как знак смерти, горизонтально расположенная восьмерка как знак бесконечности:

Где град Китеж!.. Где враны Венеры, где иглы и месяц, —
я под поезд бросался, на рельсах, как крестик, лежал...
Электрический лязг... мгла шампанского света... колеса...
секунды...
(Соснора);

Бесконечность, велосипедной восьмеркой
принюхивающаяся к коридору...
(Бродский);

И вечер делит сутки пополам,
как ножницы восьмерку на нули
(Бродский);

и танцуют цифрой восемь
на болоте мотыльки
(Воронежский).

В большинстве текстов, где графический знак — образ сравнения, этот троп является одновременно и литотой: почти всегда эталон сравнения оказывается существенно меньше размером, чем сравниваемый предмет. Но это касается только иконического признака сравнений. Индексальный признак тех же самых сравнений гиперболизирует сравниваемое, толкуя его как воплощение символа.

Для современной поэзии типично также сравнение предмета со словом, частью речи, падежом, членом предложения, рифмой, стихотворным размером, строкой, почерком — со всем, что может быть отнесено к семантическому полю письма. Приведем некоторые примеры, попутно их анализируя:

пока толпа дождей дозором обходила
окрестные века с их белой прямизной,
графиня-озорник, прелестная на диво,
улыбкой отеклась от паузы одной,
которая одна среди старинных пауз
мерцала об одном, подобно слову «сталь»,
подобно слову «миг», который опадает
беззвучней и желтей осеннего листа
(Казаков);

Эта внутрь односложна, как смерть,
и двусложна, словно жизнь, но темней.
В ней пробоина, прореха, пробел
и бензиновый течет запах
(Левин).

Оба контекста показывают, как в современной поэзии воссоздается мифологическое сознание, не отделяющее слова от обозначенного им предмета. Обратим внимание на то, что в стихах В. Казакова этот синкретизм слова и предмета дан как пресуппозиция высказывания. Именно статус пресуппозиции подтверждает, что «образный язык, который избирают художники, имманентно несет в себе архаическую семантику не условного сходства, а субстанционального единства» (Бройтман, 2001, 320).

В последнем примере из стихотворения А. Левина обигрывается конфликт между нормой и речевой практикой при употреблении наречий «внутри» и «вовнутрь». Синтаксис и пунктуация сравнительных оборотов (написание слов *смерть* и *жизнь* без кавычек) ориентируют на то, что говорится о соответствующих реалиях, а сравнительные конструкции предлагают считать, что говорится прежде всего о словах. В результате создается ситуация неразличения слова и реалии. Если иметь в виду прямые значения прилагательных *односложна* и *двусложна*, характеризующих слововую структуру слов, то сравнение *и двусложна, словно жизнь* оказывается неточным (на поверхностном уровне восприятия): норма предполагает односложное произнесение слова *жизнь*, что соответствует его написанию с единственным гласным. Но в живой речи часто появляется вставной гласный⁷. Парадоксальность, зага-

⁷ Ср. такой текст: Жизнь? Повтори на слух. Звук-то какой. Слово само с дырой (Айзенберг).

дочность, сравнений, алогизм противительной конструкции *двусложна <...> но темней* делают сравнение иконическими: текст сообщает, что жизнь устроена непросто и нелогично, и это отражено свойствами слов.

В строчках

Как междометия — камыш!
Ждут рыбки нас в зеркалах дна...
(Соснофа)

зрительное подобие устанавливается не с самим междометием, а с сопровождающим его восклицательным знаком, то есть со знаком знака (второй степенью отражения действительности). Впрочем, не исключено, что здесь имеется в виду и звуковое подобие: шорох камыша может напоминать звучание междометий типа «ах», «ох».

У В. Строчкова, который воспринимает систему мироустройства через тотально полисемантическую языковую систему, и предметом, и образом сравнения становятся персонифицированные знаки — словесные обозначения мыслей, намерений, чувств:

Перо, сипя, выводит «не хочу»
из целой своры лающего «надо»,
как «вон отсюда», пятясь по лучу
со скидками петляющего взгляда.
<...>
где нестерпимо, как «перенести»,
визжит «назад!» чугунного дефиса,
и на колени падает «пусти!»,
когда «молчать!» орет, ослабив фиксы.

Сравнения в двух следующих текстах, объединяющих грамматику с эротикой, тоже основаны на полисемии:

Не умирай, Кириллица! Живи
в ругательстве, молитве и эклоге,
как дательный падеж — падеж любви,
который не нуждается в предлоге!
(Киперман);

Но это может быть недоказуемым,
Как Подлежащая, обьятая Сказуемым
(Головин).

У Ж. Кипермана актуализируется полисемия слов «падеж», «предлог» и потенциальная полисемия слова «дательный» (от глагола «дать» и в нейтральном, и в вульгарном употреблении). У В. Головина полисемия грамматических терминов возникает в языковой игре с грамматическим родом: одно из субстантивированных прилагательных среднего рода трансформируется в форму женского рода, другое воспринимается как форма мужского рода. Обратим внимание на то, что «она» лежит, а «он» говорит. Но совпадение мужского рода со средним в форме «сказуемым» дает основание и для другого толкования: «та, которая лежит, находится во власти речи — сказанного, говоримого».

Сравнение времени с синтаксисом выразительно представлено у Бродского:

Каждый охотник знает, где сидят фазаны, — в лужице под лежащим.
За сегодняшним днем стоит неподвижно завтра,
как сказуемое за подлежащим
(Бродский)⁸.

Любопытно сравнение морали с грамматикой по заявляемому признаку их принадлежности к культуре, а не к природе:

Мораль? Ах, да, мораль. Да ведь она,
как и грамматика, отсутствует в природе
(Лосев).

Поскольку в мотивации сравнения участвуют разнообразные коннотации слова, можно предположить, что таким сравнением автор-филолог говорит не только о нематериальности морали, но и о том, что мораль — необходимая, но сложная и не идеально упорядоченная система.

Рифма и стихотворный размер⁹ становятся образами сравнения в таких, например, текстах:

Глава последняя, ты встанешь,
в последний раз в своем лице
сменив усталость, жизнь поставишь,
как будто рифму, на конце
(Бродский);

И мух кругом летает много стай.
<...>
Снуют повсюду клейкие как рифмы
(Волохонский);

непоющий певец и ручья не прошел
как анапест тяжел он сидел на коре
(Машинская).

Для сознания современного человека, причастного к литературе, знаковый характер приобретает понятие цитаты. Цитата, обеспечивающая преемственность культуры и в то же время препятствующая свободной личной речи поэта, обрекающая его на повторение, — предмет постоянной постмодернистской рефлексии:

Играй, гитара!
Пой, цыган!
Журчите, струны, как цикады!

⁸ Этот текст Бродского анализировался разными исследователями. См., напр: Пярли, 1996; Ахапкин, 2002, 47, 143–144.

⁹ О знаковой сущности (эмблематичности) стихотворного размера, установленной Дж. Холлендером, см.: Гаспаров, 1979: 283.

Все наши женщины — обман.
Их поцелуи — как цитаты
(Соснора);

покуда не найдется краевед
и крадучись пошел, похожий на цитату
перевранную или нет
не знает сам, но смотрит виновато
(Кривулин).

Но в другом тексте Кривулина говорится о цитате из небесной книги:

Капля падает плющась об лужу
как цитата из книги не изданной
но когтящей терзающей душу.

Естественно, сами цитаты тоже являются знаками и часто становятся образами сравнений. В таких случаях оказывается, что действительность познается через литературу: и живым существам, и природным явлениям, и чувствам человека в сознании поэта предшествует литературный текст.

В большинстве случаев сигналом включения в интертекстуальное пространство становится фрагмент цитаты, хорошо знакомой носителям русской культуры. Это может быть указание на персонаж, на предмет, на эпизод:

Отчего — и чайник закопченный
Грустен, точно темный край небес?
Кот простой скорбит, как тот, ученый,
Знать, не без понятия, не без...
(Знаменская);

Любой безлюдный метр, повыше ли, пониже —
Футляр для тыя, пустая нами ниша.
Закрыта, как бидон.
Как бочка, где Гвидон
(Степанова);

Вот темнота скользит по глубинам глазниц,
Дышит мерно, расширяя тело до бесконечности улицы,
Где плачет ребенок, как заблудившийся трамвай
(Кучерявкин);

И, как вдовы Матрены, глухо воют циклотроны
(Бродский);

и понял я неблагодарность как благодарность-не,
покуда на люльках дети плыли опять гореть,
как греческий флот (чей список ночами пихали мне
до самой до середины, но слопал я только треть)
(Кальпиди).

Поскольку эпизод знаменитого текста может индексироваться одним словом, это слово, становясь образом сравнения, имеет тенденцию формировать абсурдную речь:

Когда, как памятник, глухая ночь придет,
И полная луна в окно отчаянно задышит,
То голова уже совсем не слышит,
Но улыбается, как идиот
(*Кучерявкин*).

Вероятно, здесь имеется в виду статуя Командора из пушкинского «Каменного гостя», так как известно, что приходит именно этот памятник. В данном случае существенна и неопределенность содержания сравнения: синтаксис текста позволяет толковать его двояко: «ночь, придет, как памятник», и «ночь глухая, как памятник».

Цитируемое словосочетание иногда подается как одно слово, демонстрируя лексикализацию цитаты:

Узрев жете и па, что пляшет молодая,
Свекровь от ревности с собой не совладая,
Над ухом мужниным звенит как Дарвалдая
(*Кренс*);

Я был способен на такую подлость,
Что, вашим же ключом открыв замок,
Я в дом к Вам вполз и лег, как «рабунок»,
В районе сердца ощущая — область
(*Битов*).

Тенденция к лексикализации проявляется и таким включением цитаты в текст, при котором меняется ее синтаксическая принадлежность, свойственная источнику:

Две жили мышки во одном тазу.
Как я и я, как мгла и где же кружка
(*Степанова*).

Этот пример можно считать иконическим изображением слитности персонажей: объединение усеченных цитат из стихов Пушкина, взятых из разных текстов, предстает здесь эталоном нераздельности.

В постмодернистском обращении с произведением-источником исходное сравнение-гипербола буквализируется, приобретая смысл, противоположный исходному:

Любил ее как сорок тысяч братьев!
Не выдержала. Вскоре умерла
(*Строчков*).

Сравнение — троп, очень подходящий для нейтрализации оппозиций при одновременном их обозначении. Из многочисленных примеров уподобления конкретного и абстрактного, высокого и низкого, серьезного и смешного, природного и культур-

ного, живого и неживого ниже приведены примеры означивания природы знаками культуры:

Миновав овраги и запруду,
вьется, где дремотные леса,
облако, похожее на Будду,
С облаком, похожим на Христа
(Арабов);

Отныне жизнь... И свет не свет,
Но то, что льется с колоколен...
И даже сад, как поздний Фет,
Тяжел, и свеж, и безглаголен
(Бек);

В краю, где овраг пронизает глубокий
ручья голубая тесьма,

бесчинствует ежик, весьма колобокий,
в том смысле, что колок весьма:
грибам не дает ни покоя, ни роста,
кусает гадюку за хвост,
и тут же съедает — без хруста и просто,
как если б цитировал Пруста и Фроста,
лицом не особенно прост...
(Сычев);

Тени все длинней, как строфы Бродского.
Слышишь, зазвенел по ком-то колокол?
Кто-то, зная, зашел за грань, за линию,
и его ножом — да между ребрами
(Шнейдер);

И еще один, не разобрал, кто именно.
Невидим, но пахнет коровьим выменем.
Он смеялся, ужалил дождем каширским,
где опята, как пишущая машинка
(Арабов);

Разрезаются груши на пару скрипок.
Распадаются души на пару скрепок
(Арабов).

Как уже говорилось, названия знаков в качестве предмета сравнения встречаются гораздо реже. Но и относительно небольшая совокупность примеров позволяет увидеть некоторые закономерности. Прежде всего, знак, сравниваемый с чем-либо, получает в поэтическом тексте свойства, не присущие ему в обиходном языке. Сравнения этого типа ориентированы на чувственное восприятие знаков, уподобляемых предмету или живому существу:

Струились женщины, горели зеркала,
и воздух весь заполнен был смычками.
и букву ять богиня родила
тяжелую и влажную как камень
(Лантев);

как бѣлая офицеры
в обвѣтшалахъ мундирахъ —
упорныя яти и ѣры
берлинскихъ изданій
(Кривулин);

Там, за столом,
под низким абажуром,
Сидели взрослые,
Меня увидев,
Они настороженно замолчали
С недопроизнесенными словами,
Как с яблоками кислыми у губ
Надкусанными.
Они чего-то ждали от меня.
Что я уйду, наверно...
(Крестинский);

В ответах тоскливый сквозняк,
но розовый воздух в вопросах.
Цветет вопросительный знак,
изогнут, как странничий посох
(Лосев);

Но, как двери электрички,
Торопящейся куда-то,
Закрываются кавычки,
Прищемив конец цитаты
(Шнейдер).

В последнем примере сравнение основано на полисемии глагола *закриваться*, и предметом сравнения является в большей степени сочетание существительного с глаголом (*Закрываются кавычки*), чем только существительное.

Сравнением семантизируется и семиотизируется случайное изображение:

Под рифму ставили: *душа, духовный, Боже*¹⁰ —
и вроде бы сходило с рук
пятно чернильное, обмылки мертвой кожи
но клякса, как **расплющенный паук**,
ныряла в раковину, по эмали
разбрызгав лапки... Приходил ответ

¹⁰ Курсив В. Кривулина.

из толстого журнала, что не ждали
такого уровня — да к сожалению нет
ни места, ни цензурного согласия
(Кривулин).

В этом тексте, стихотворении «Что рифмовалось» клякса не только семантизируется как случайный рисунок, но и символизируется: она предстает знаком нарушения порядка, установленного в советских издательствах, нарушения идеологической чистоты стихов. Сочетание *пятно чернильное* в этом тексте полисемантично, что базируется на фразеологических и деривационных связях слов: *пятно на репутации, запятнать, очернительство*. Сигнал к полисемантическому прочтению этого сочетания задан предыдущим отчетливо двузначным сочетанием *сходило с рук*. Образ сравнения — *расплющенный паук* — не только изобразителен, но и традиционно семиотичен: в соответствии с популярной приметой, паук предвещает письмо. Расплющенность паука в таком случае означает нарушение эпистолярного контакта, а точнее, получение нежелательного письма.

В контексте про поэтов андеграунда значение получает еще и такая функция паука, как плетение паутины (вариант базовой метафоры «текст — ткань», ставшей языковой и тем самым утратившей образность, но постоянно оживляемой поэтами). И в этом случае метафора *паук* раздваивает свой смысл: в бытовых ситуациях пауки, паутина в доме считаются проявлением неряшества хозяев, а для безытной андеграундной культуры такое неряшество — норма. В этом стихотворении показано, как наведение порядка уничтожением живого умножает грязь. Таким образом, сравнение *но клякса, как расплющенный паук* полисемантично, оно является центром пересечения нескольких метафор и символов. В данном случае следует обратить внимание и на то, что клякса является индексальным знаком случайной неаккуратности, а случайность — это один из важнейших концептов постмодернистской философии и художественной практики¹¹.

Заметным свойством современных поэтических сравнений является нередкое включение в их состав образа сравнения с общим значением «отражение, (предмета, звука, действия и т. д.)». Мысль, мечта, воображение о предмете или живом существе, сон, тень, след предстают в таких сравнениях знаком-заместителем этого предмета, существа:

Голый паркет — как мечта ферзя.
Без мебели жить нельзя
(Бродский);

где ты, как мысль о вещи,
мы — вещь сама? [о бабочке]
(Бродский);

Широкой лавою цветов, своим пахучим изверженьем
холм обливается, прервать уже не в силах наслаждение:
из каждой поры бьют ключи цветов и Божьей славы;
и образ бабочки летит как испаренье этой лавы
(Аронзон).

¹¹ Ср. текст, в котором клякса является образом сравнения: Среди заснеженных равнин, Как клякса на листке тетради, Чернел какой-то гражданин, Включенный в текст лишь рифмы ради (Иртеньев).

В тексте Л. Аронзона, хронологически предшествовавшем стихам Бродского про бабочку¹², сочетание *как испаренье этой лавы* может быть прочитано двояко: в слове *как* можно видеть и сравнительный союз, и синоним выражения «в качестве». Пунктуационная проблема, возникающая при возможности двоякого толкования высказываний с союзом *как*, вероятнее всего, отражает генетическую общность сравнительных оборотов с конструкциями, информирующими о тождестве.

Сравнение

Но сухую землю не хочет рыхлить соха,
червь ползет по стеблю, *как видимый след греха*
(*Кекова*)

основано на библейском сюжете об изгнании Адама и Евы из рая, поэтому червь представлен в стихотворении как уменьшенная копия библейского Змея-искусителя, и след этого червя оказывается книжным. Возможно, что на содержание этого образа повлиял фразеологизм «книжный червь».

Сравнение человека с книгой преобразуется в сравнение со звуковым отражением книги:

не толпа он и не единИца,
а едИница, т. е. не цифра,
его сердце из тонкого ситца,
в нем, по-моему, нетути шифра:
он открыт, как страница, при этом
он не фраза, а шелест страницы
(*Кальпиди*).

Реальный предмет оказывается знаком-индексом былой ситуации, в частности, старые ботинки видятся поэту остатками когда-то модного танца:

В прошлом лацканы эже; единственные полуботинки
дымятся у батареи, как развалины буги-вуги
(*Бродский*).

В «Колыбельной Трескового мыса» Бродского словом *след* обозначено отражение двух сущностей, видимой и невидимой:

Как число в уме, на песке оставляя след,
океан громоздится во тьме, миллионы лет
мертвой зыбью баюкая щепку. И если резко
шагнуть с дебаркадера вбок, вовне,
будешь долго падать, руки по швам; но не
воспоследует всплеска.

В этом фрагменте есть художественно и философски обусловленная синтаксическая неопределенность. Синтаксическая структура текста позволяет отнести образ

¹² Текст Аронзона датирован 1970 г., текст Бродского — 1972 г. Бродский был знаком с Аронзоном.

сравнения к двум предметам сравнения. По логике сравнительного оборота в контексте, след на песке мог быть оставлен или воображаемым числом (что органично в образной системе Бродского, полагающего мысль физической сущностью), или океаном (что было бы реалистично, если бы изображение океана не было типичной для Бродского метафорой времени, и в этом фрагменте не шла бы речь о смерти).

В современной поэзии наблюдается многоступенчатое отражение отражений. М. Яснов сравнивает линии на ладони, традиционно толкуемые как знаки судьбы, со следами птичьей лапки (метонимически — птицы, символа души и поэтического вдохновения как полета):

Вчера, вчера... Вчера лишь только
я целовал твои ладошки —
сегодня на моей ладони
пора читать следы судьбы:
как будто птица постояла
одной лапкой — и взлетела,
а на ладони — отпечаток.

Сложную систему многоступенчатых отражений можно видеть в таком тексте:

Как влажный румянец при слове любовь,
Скользил по лицу его взгляд голубой,
Пока он меня обижал.
И всей родословной мы сели в газон
И видели зарево, где горизонт,
Где все не тушили пожар
(*Степанова*).

Здесь знаком любви представлено слово *любовь*, а знаком-индексом этого слова *любовь* — румянец (от смущения, вызванного не любовью, а произнесением слова). В свою очередь, румянец как образ сравнения является знаком-индексом взгляда. В содержание образа входит также игра с цветовым отражением: голубой взгляд скользит, как румянец. При этом актуальна полисемия прилагательного *голубой*: это и прямая номинация цвета глаз, и намек на особенности любви персонажа. Во фразе *И всей родословной мы сели в газон* тоже есть замещающее отражение: родословная — это текст о родственниках, а не сами родственники.

Рассказчик из стихотворения М. Степановой «Собака» вспоминает о том, как собака пропала во время семейного пикника у костра. Не забыв о своей вине, он через тридцать лет после этого происшествия видит:

И тогда, сдалека и далеко видна,
Словно дыма вчерашнего запах,
Из древесных теней показалась она,
На нетвердых шатающейся лапах.

В этих строчках костер — знак события, дым — знак костра (*вчерашнего* здесь означает «очень давнего, но как будто вчерашнего»), запах — знак дыма. В сравнении *видна <...> словно запах* имеется алогизм синестезии. Кроме того, рассказчик как

будто видит, что собака показывается не из-за деревьев, а из древесных теней. Заканчивается стихотворение тоже серией отражений:

И обнявшись, вдвоем, как двухглавый орел —
Сам с собою в разлуке, и сбит ореол,
Все ушли и проститься не дали —
Между тенью палатки и тенью костра,
Как душа и душа, как сестра и сестра
Над собою вдвоем зарыдали.

В описании этих отражений *Между тенью палатки и тенью костра*, когда человек и собака предстают единым существом, участвуют грамматически алогичные конструкции: устраняются различия в числе и грамматическом роде (рассказчик — мужчина). Контекст позволяет видеть в аномальных тавтологических конструкциях *Как душа и душа, как сестра и сестра* и сравнение, и обозначение тождества. Отсутствие или наличие запятой после этого оборота неизбежно обедняет смысл текста, диктуя только одно из возможных прочтений.

Система отражений одних знаков другими по принципу фрактала¹³, а также внеположенность многих знаков предметному миру и помещение таких знаков в объясняющую часть сравнительных конструкций указывают на приоритет ментального мира в сознании поэтов по отношению к миру материальному. Но это совсем не означает невнимания авторов к миру реальных предметов — напротив, поэт видит знаки во всем, что наблюдает, он испытывает потребность и обнаруживает способность увидеть подробности мироустройства, ускользающие от внимания людей, безразличных к свойствам языка.

2. Относительное значение слов в структуре сравнения

В этом разделе рассмотрим, как поэтический образ, представленный сравнением, зависит от звучания слова, от его словообразовательно-этимологических связей, парадигматических и синтагматических отношений в лексической системе.

Фонетическая производность сравнений очевидна в таких текстах:

У ворот
(вот-вот!)
о, овца как офицер
(пьяница, одеколон!)
с мордой
смотрит
(*Соснора*);

Теперь в погоне за благами
Хорей, проворный, как хоре́к,
Все в перестроечном бедламе
Обрыскал вдоль и поперек
(*Эзрохи*);

¹³ «... фрактал есть нечто, обладающее самоподобием, подобием своих частей целому (в самом грубом виде пример — матрешка...)». — Степанов, 2002, 70–71.

От меня шагах в сорока
Выклевала сорока
Начинку из пирога,
длинного, как пирога
(Григорьев);

Волна волну переживает,
Недвижен парус за мыском,
Размешаны чайники чаек
(Ахматов);

На гусениц похожие училки
Учили нас не ползать но летать:
У собакевича особенная статья
У чичикова личико личинки —
Все это мне до смерти повторять
До вылета из кокона — в какую
Непредсказуемую благодать?
(Кривулин);

Быль в былине, как блин в сметане:
суть с приправой. Глотай скорей
(Залогина);

Как расколотый орех,
Эхо грянуло в горах...
Я была твой тайный грех
Ты — мой очевидный крах
(Бек);

когда б вы знали из какого сора

раз тут — молчи и слушай аромат
с фамилией нерусской Гималаев
слон на столе склоняется к питью
хотите чаю чую не обидит
Сирень цветет, как тетка tête-à-tête
(Сычев).

Но сравнения в этих текстах держатся отнюдь не только на аллитерациях. Так, например, у Кривулина в сочетании *личико личинки*, фонетически производном от фамилии *Чичиков*, и перекликающемся со словами *училки учили*, имеется и этимологическое сближение слов, и смысловое: с личинкой семантически связано сравнение *на гусениц похожие*, оба глагола в сочетании *не ползать, а летать*, отсылающие к «Песне о Соколе» М. Горького, связаны по своему значению и с образом личинки, и с образом гусеницы. На этом примере хорошо видно, как фонетический стимул текстопорождения организует и словообразовательную, и семантическую структуру текста. Множественные внутренние связи между словами текста делают его суггестивным.

В последнем примере очевидна игра с цитатой — со строками А. Ахматовой *Когда б вы знали, из какого сора / Растут стихи, не ведая стыда*. Поэтому сравнение *Сирень цветет, как тетка* *tê te-à-tête* помимо фонетического сближения *тет — тет — тет — тет* содержит указание не на любую тетку, а на Ахматову. Обозначенный фонетический повтор — отзвук ахматовского слова *растут*, превращенного Сычевым в сочетание *раз тут* и в форму единственного числа *растет*. Тональность высказывания *раз тут — молчи и слушай* — вполне соотносится с образом царственной Ахматовой, как, собственно, и французский речевой оборот со значением «наедине, с глазу на глаз».

Фонетическую производность сравнения можно видеть и в тех случаях, когда его компоненты объединены рифмой. При восприятии текста рифма становится дополнительной поэтической мотивацией тропа:

Мелькает белая жилетная подкладка.
Мулатка тает от любви, как шоколадка
(Бродский);

Колокол в полдень. Из местной десятилетки
малолетки высыпавшие, как таблетки
от невнятного будущего. Воспитанницы Линнея,
автомашины ржавеют под вязами, зеленея
(Бродский).

Словообразовательно-этимологические связи слов можно проиллюстрировать такими примерами:

Как былинка,
дрожит быличка
и становится черной былью
(Яснов);

Морена, майя, маета! Как ряса, ряска
скрывает, что тощей кнута в неволе ласка
(Щербина);

Раешник, похожий на рой и далекий от рая
(Бек);

Но снова Слово возникло,
как порошок из праха
(Пробштейн).

Конечно, корневой повтор является одновременно и фонетическим, в этих случаях звуковое сближение имеет глубокое смысловое основание.

В текстах встречаются и более сложные отношения, связанные со словообразованием и этимологией. Так, в следующих строчках сравнение образовано от не названного автором слова *глазунья* («яичница»):

И не встать ни раком, ни так словам,
как назад в осиновый строй дровам.

И глазами по наволочке лицо
растекается, как по сковороде яйцо
(Бродский).

Сравнение может быть основано и на поэтической этимологии:

И сам топор не знает, хоть убей,
зачем сегодня он повис над бездной.
И серый беззаботный воробей
сидит, как тать, в густой пыли уездной
(Кекова).

Если для автора сравнение *воробей* <...> как *тать* вызвано семантизацией первой части слова *воробей*, и затем синонимией *вор* — *тать*, то для читателя здесь более естественным становится обратный порядок восприятия: “раз воробей похож на татя, значит, он вор”, то есть поэтическая этимология выражена именно сравнением.

Рассмотрим теперь свойства современных сравнений, определяемые парадигматическими связями слов в лексической системе.

В современной поэзии очень активно формируются сравнения, образуемые полисемией слова, соединяющего предметную часть тропа с образной. Е.А. Некрасова проанализировала ряд таких сравнений с метафоризированными компонентами из поэзии 60–70-х годов XX века — из стихов Е. Винокурова, Б. Слуцкого, А. Вознесенского, Р. Казаковой, Н. Матвеевой (Некрасова, 1977, 254–278), а в более поздней работе показала, что полисемия слова, обозначающего признак сравнения, была основой «филологической» поэтики Б. Пастернака (Некрасова, 1982, 94–105).

Впрочем, сравнения, основанные на полисемии слова, встречались и значительно раньше, например в романе Пушкина «Евгений Онегин»:

Зато зимый порой холодной
Езда приятна и легка,
Как стих без мысли в песне модной,
Дорога зимняя гладка.

Сравнения этого типа (их можно было бы назвать зевгматическими¹⁴) оказались очень продуктивными. В конце XX века они становятся массовыми. Самая простая их разновидность — конструкции, в которых переносное значение слова, относящегося к предмету сравнения, совмещено с прямым значением того же слова, относящегося к образу сравнения:

Дождь идет по улицам, как лошады
стукают вовсю его копыта
(Соснора);

¹⁴ Согласно определению, сформулированному Э.М. Береговской, «Зевгма — это экспрессивная синтаксическая конструкция, которая состоит из ядерного слова и зависящих от него однородных членов предложения, равноценных грамматически, но семантически разноплановых, вследствие чего в многозначном ядерном слове одновременно актуализируются минимум два разных значения или смысловых оттенка» (Береговская, 2004, 63). Некоторые примеры зевгмы: *Зернов! Хромаешь ты ногой, Романов головою* (Пушкин); *Евсей прочно занимал место за печкой и в сердце Аграфены* (Гончаров); *Пахнет потом и скандалом* (Маяковский) (Указ. соч. 81, 82, 83).

Как птенец из гнезда вываливался мой голос
(Иконников-Галицкий);

Поезд мой шел как с корзиной рассказчик.
Бились колеса и стекла дрожали как птицы
(Иконников-Галицкий);

А на открытой корме загулял ветерок,
как морячок-отпускник черноморского флота
(Строчков);

Где ни вставляю запал, там бикфордом строка.
Тут и вечер упал, как штаны с дурака
(Лейкин);

Лезет в заборные щели, как мальчик, лихая трава
(Кучерявкин);

Вознестись над державой, паря, как забытый чайник
(Строчков);

Мой язык возвышен, как ноги бляди
(Строчков);

Пейзане беседуют. Пастораль.
Их речь течет, как паста-томат.
Два слова в связке на полтора —
язык-самобранка, мат
(Строчков);

чтобы вместе со мной половина Чертанова
влезала — как утром в автобус — в строку...
(Бунимович);

войди, мой друг, в святилище сонета,
как в дорогой блестящий туалет
(Еременко).

Анализируя подобные явления в поэзии Бродского, М. Крепс обращает внимание на роль глагола в соединении компонентов сравнения: «Глагол вообще обладает неисчерпаемыми ресурсами в деле сближения объектов благодаря возможности игры не только на его прямом, но и на переносных значениях, а также на многочисленных идиоматических глагольных комбинациях (Крепс, 1984, 82).

Сравнения, в которых метафорична объясняющая часть, говорит об измененном восприятии главного и второстепенного в иерархии лексических значений:

Порой встречаются люди,
Унылые, как болото,

Трусливые, словно совесть,
Скупые, как календарь.

Но чаще бывают люди
Обманчивы, как болото,
Навязчивы, словно совесть,
Жестоки, как календарь.

Я знал одного подонка,
Вонючего, как болото,
Развязного, словно совесть,
Тупого, как календарь.

И сам я живу на свете
Расхлябанно, как болото,
Уступчиво, словно совесть,
И вяло, как календарь
(Лейкин).

Большинство прилагательных и наречий этого текста употребляются в прямом значении, характеризуя людей, и, в то же время, в переносном, обозначая свойства таких разнородных сущностей, как *болото*, *совесть*, *календарь*. Мотивация уподоблений, основанная на полисемии, исходит в этом случае из того, что свойства, обозначенные метафорически, очевиднее свойств, названных словами в прямом значении. Иначе говоря, метафора в художественном сознании автора оказывается яснее, и, следовательно, первичней прямой номинации.

Психологический приоритет метафоры по отношению к прямому значению отражен многими текстами современных поэтов:

Да и заячьи морды.
Смотрят, как смерть
(Соснора);

там коньяком и соком течет земля,
дети растут быстрее, чем векселя,
и на деревьях киевское варенье
(Айзенберг);

Строя в небе город, спуют стрижи,
и цветут, как сон, васильки во ржи
(Кекова);

Видно, плохо я спал, я вообще сплю плохо,
я-то сплю, а слезы текут, как годы
(Иконников-Галицкий);

И дрожали глаза, зажигая закат за Столбами,
где как слезы тропинками вниз мы сбегали
(Иконников-Галицкий);

у входа на долгий форматтер-фарватер,
на дымный, на темный, как наш избиратель
(Левин);

Поэма из одних концов,
Как в эротическом кошмаре
(Митюшов);

к хозяйке забираюсь я на грудь,
мурлыча от восторга, как гармошка [о коте]
(Яснов);

И сладкий миндаль отчего-то
горчит, как семейное фото
(Яснов);

Жена его — отныне дама трэф,
Какао на конфорке подогрев,
Украдкой мне желает подавиться.
Ее халат — малиновый, как гнев
(Савушкина).

Следующая ступень усложнения сравнений — ситуация, когда слово, связывающее две части сравнительного оборота, актуализирует в контексте два разных переносных значения. В этих случаях метафоричны и предмет, и образ сравнения:

Убегают, как молоко,
Дни, недели, года и эры
Одинаково далеко
мне до Марса и до Венеры
(Эзрохи);

В траве глубокой, как сон младенца,
Бродили кошки, шакалы, вепри
(Гампер);

Воспоминанье, круглое, как дата,
Восторжен и болтлив, что твой debil,
Здесь, в пионерском лагере когда-то
Я Гольдину Викторию любил.
(Лейкин);

Все мои близкие сходят с ума —
Я-то сама уже год, как сошла
И потому говорю не со зла, —
Сходят, как снег, когда полузима —
Полувесна... Полоумная речь — Талой водою...
(Бек);

Я стал один. Отлепись от игр
человечьих. Не бойся, смотри в глаза
мои: не отражение увидишь мира — увидишь мир.
Теперь выкатывайся отсюда, как та слеза.
(Гандельсман);

Не в башню, повидней,
И не в славянолюбь,
Что из сплошных корней,
Как порченые зубы
(Знаменская);

и время станет борогато,
как надоевший анекдот,
застрявший в памяти когда-то
(Айзенберг);

Мимо жаждущих охоты,
Под троллейбусной дугою
Лето едет, как колготы,
Вдоль Серебряного Бора
(Звягинцев);

сутки мчатся как ручей
(Новиков);

Моя тоска была остра
Как языки костра
(Туркин);

И болью, как соблазном, был пронзен
Мой разум
(Каменкович).

В ряде контекстов с таким сравнением наблюдается компрессия, при которой логическая связь между явлениями внешне парадоксальна, но внутренне логична:

Душман чалму размотал, мокрый, как выстрел
(Кучерявкин)

— ср. жаргонное слово *мочить* в значении «убивать»; *Он так смеется, как паук избегает от земли* (Барскова) — основанием сравнения, вероятно, является толчкообразное повышение тона при смехе и движение паука толчками вверх по паутине.

Сравнения оказываются еще более усложненными в тех случаях, когда многозначность слова актуализируется одновременно и при взаимодействии предмета сравнения с его образом, и внутри какого-либо из компонентов:

Один поэт сошел с ума,
Тем более, что было рядом;

Он стал хрустальный, как зима,
И пропитался желчным ядом.

Затем избранницу завел
Не как часы, а как Сусанин
В такие дебри, что завал.
И тут же оказался ранен
(Лейкин).

В этом тексте, построенном на приеме обманутого ожидания, слово *завел* дробится на четыре значения: «приобрел», «возбудил», «привел в движение (как часы)», «сопровождая, направил в опасное место». Фрагмент *не как часы* отменяет одно из возможных толкований, которое вряд ли могло бы прийти в голову читателю или слушателю, поскольку начало текста такого значения не предвещает, как, впрочем, и последнего из четырех значений, выбор которого предлагается автором.

В следующем тексте разговорная этикетная формула *большое спасибо* разворачивается в серии сравнений, одно из которых — *как нужда* — автор провоцирует понимать двояко — и в прямом смысле «серьезная необходимость» и в переносном, имея в виду физиологическую потребность:

И некуда плыть. И нечем летать. И не в чем живую воду толочь.
От случайного взгляда морщиться, как от запаха или ушиба.
Но вспомнишь тех, кто не стал мешать тем,
кто пытался тебе помочь,
И рвется наружу из пылких недр, большое,
как родина, как нужда, ликующее спасибо
(Лейкин).

Обратим внимание на сравнение *безнеб, как волчья пасть* в следующем контексте:

Куда глаза, гоним ужимками судьбы,
Меж веснопений весноватых
Походкой циркуля...
В пяти шагах ходьбы
Природы полон лес.
Здесь белка Божемой, здесь птица Ах.
Валежен, восхвоен, на муравье настоян,
Безнеб, как волчья пасть
(Лейкин).

Понятно, что здесь, в описании густого темного леса, обыгрывается звуковая и генетическая близость слов *небо* и *нёбо*. В поэзии XX века образы «нёбо как небо» и «небо как нёбо» встречаются довольно часто (см.: Зубова, 2000, 72–74). Образ сравнения *как волчья пасть* основан на смежности представлений «лес» — «волк», и само сравнение означает не только то, что в лесу не видно неба, но и то, что деревья в нем — как волчьи зубы, что лес опасен.

Усложнение сравнения в следующем тексте основано на омонимической игре со словом *многотомен*:

Юг многотомен, как Томас Манн.
Предмет, что на севере грел карман,
Явно настроился на роман:
«Здравствуйте, Софа!»
В смысле, пора нанести визит
В койку. Душа по ночам сквозит.
Жизнь, как прикинешь, сплошной транзит
Для философа
(Ханан).

Конечно, сравнение *как Томас Манн* здесь спровоцировано фонетикой. Но собрание сочинений этого писателя действительно состоит из многих томов. Вместе с тем сочетание *Юг многотомен* читается и как авторский окказионализм, образованный от слова *томить*. Судя по следующим озорным строчкам, много-томность юга объясняется не столько утомительной жарой, сколько любовным томлением.

Контексты, в которых встречаются сравнения с метафоризированными компонентами, показывают разную степень метафоризации слов в языке. Так, например, особенно многозначные слова типа *идти* уже настолько десемантизированы, что языковая метафора вообще перестает быть метафорой, переносное значение подобных слов в обиходной речи воспринимается как прямое. Зевгматические сравнения типа *дождь идет по улицам, как лошадь* в художественном тексте восстанавливают языковые связи, мотивируя их живыми образами. В некоторых случаях прямое и переносное значение слова вообще трудно различить:

Выпадают зубки, словно дождички,
видно, небо-десна (небо-весна) все исстарилось
(Климов).

Сравнения, в которых предмет описания и его образ объединены словом, раздваивающимся на омонимы (они в следующих примерах таковы для современного языкового сознания, но не генетически), требуют большего усилия при восприятии текста:

И взор скосивши, словно газон,
на грудь Четвертого, стынет строй.
Стоят конторщицы с ржавой косой.
Расчет на «первый-второй»

не оправдался. Нет ни вторых,
ни первых, если весь строй безлик.
Покрылся слоем мертвой коры
коснеющий наш язык
(Строчков);

Зайду в подвальчик и выпью сто
куплю на закусь простую снедь.
Толпа, двуполая, как пальто,
меня в морозы не будет греть
(Яснов).

Наличие одного означающего для двух означаемых — типичное проявление асимметрического дуализма языкового знака (см.: Карцевский, 1965), к которому весьма внимательна современная поэзия.

Для понимания семантических процессов в языке особый интерес представляют собой сравнения, в которых прямое значение слов мотивируется образами, основанными на переносном значении этих слов (типа *слезы текут, как годы*). Известно, что современная иерархия значений не всегда совпадает с их исторической производностью. Так, например, слово *жажда*, родственное слову *жадный*, обозначало в прошлом не только потребность пить, но и другие сильные желания. Поэтому современные сочетания типа *жажда знаний, жажда власти, жажда славы* — это метафоры для современного сознания, но не метафоры по отношению к исходному значению слова. Глагол *течь* обозначал не только движение жидкости, это был глагол движения в более широком значении, следовательно, выражения типа *Текут людские толпы* являются «обратной метафорой» (см. об этом: Шмелев, 2002, 463–468).

Таким образом, поэтические сравнения, которые перестраивают иерархию лексических значений, возможно, в каких-то случаях напоминают об истории языка, а иногда и указывают направление будущей семантической производности.

Приоритет переносного значения слова, отраженный объясняющей частью сравнительной конструкции, противоположен ситуации, имевшей место на раннем этапе развития художественной словесности. По наблюдениям О. Фрейденберг, в произведениях Гомера «...мифологично всегда сравниваемое, реалистично всегда сравнивающее» (Фрейденберг, 1946, 107). А современные авторы, объясняя очевидное неочевидным (когда кот мурлычет, как гармошка¹⁵, а халат оказывается малиновым, как гнев) и неочевидное неочевидным (когда трава представляется глубокой, как сон младенца), на первое место выводят свой собственный художественный миф. Характерно, что этот миф, иными словами, художественный образ мира, порождается внутриязыковыми связями, т. е. относительными значениями слов.

Далее рассмотрим, как авторские сравнения определяются синтагматическими свойствами слов в системе языка. Речь пойдет об отношении поэтов к сравнениям, которые давно уже сами по себе являются языковыми знаками — к сравнениям, включающим в себя традиционно-поэтические символы (например, *соловей, роза, Пегас*) и к лексикализованным, фразеологизированным (например, *устал как собака*). Кроме их обычного, немаркированного употребления, в текстах нередко встречается ироническое обыгрывание стандартных уподоблений, потерявших свежесть и образность.

Так, например, поэт сравнивается с соловьем по странному признаку: по праву и нежеланию мыть посуду:

Нынче ночью спать не буду.
Но, подобно соловью,
Мыть не стану и посуду.
Лучше песню я спою.
<...>
Где шкафы нависли носом,
Где комод надулся, дремлет,
Только я не сплю, философ,
Космосу, как мальчик, внемлю.

¹⁵ На семантику этого сравнения влияет и способность кота растягиваться и сворачиваться.

Развалился на кровати,
Как возвышенный поэт.
Спите, стулья, спите, братья.
Лишь на свете счастья нет
(Кучерявкин).

В этом тексте характерно и сравнение *Развалился на кровати, Как возвышенный поэт*. Возвышенность поэта — романтический штамп, которому автор противопоставляет описание вполне реалистической позы. Однако изображение этой позы тоже отсылает к литературной традиции: в XIX веке было принято романтизировать лень, она воспринималась «как состояние, родственное вдохновению и, во всяком случае, помогающее отрешиться от житейской суеты» (Левонтина, 1999, 110).

И не случайно текст заканчивается косноязычно воспроизведенной расхожей формулой низовой культуры, одним из вариантов татуировок: *Лишь на свете счастья нет*. Это клише восходит, между прочим, к серьезному тексту Пушкина: *На свете счастья нет, а есть покой и воля*.

Другой пример — пародирование штампа *свежа как роза* находим в подражании «городскому романсу»:

Петр Палыч ходил на работу,
И не знал Петр Палыч того,
Что буквально всего через квартал
Анна Дмитна жила от него.

Петр Палыч любил хризантемы,
Он к зубному ходил на прием.
Анна Дмитна писала поэмы
Каждый вечер гусиным пером.

Петр Палыч завел себе дога,
Анна Дмитна купила ежа.
Петр Палыч был лысым немного,
Анна Дмитна как роза свежа.

И скажите, как больно, обидно,
Что у них ничего не сбылось:
Петр Палыч и Анна Дмитна
Так все время и прожили врозь!..
(Ким).

Ирония здесь представлена и на языковом уровне, и на сюжетном. На языковом — разговорной редукцией отчества, смешением поэтизмов с прозаизмами (*Петр Палыч любил хризантемы, Он к зубному ходил на прием*), внесением в текст абсурдных поэтических условностей (*Анна Дмитна писала поэмы / Каждый вечер гусиным пером*). На сюжетном уровне, обманывая ожидание, автор после подробного описания персонажей с их образом жизни сообщает, что они никогда не встретились. Сообщение это подается в элегически эмоциональной тональности (*И скажите, как больно, обидно*).

Символ *Пегас* попадает в сравнительный оборот таким образом:

Снег мне падает в лицо.
Девушка идет, стесняясь.
Удивительная шубка
Над ногами шевелится.

Я такой прекрасный парень
Эту шубку обнимаю
И несуся вдаль по рельсам,
Как крылатая кобыла
(*Кучерявкин*).

Пример свидетельствует о многократно описанной тенденции к снижающим сравнениям и метафорам, к депоэтизации традиционно-поэтических уподоблений.

Десемантизация сравнения *как птица* обнаруживается в смысловой тавтологии, когда образом сравнения становится прямая номинация — гипероним по отношению к предмету сравнения — гипониму:

В долгом саду, меж статуй и старинных деревьев,
Где по веткам, как птица, бежит воробей,
Я тоже ходил, меж деревьев старинных шатаюсь,
Сердце свое пронося над прекрасной травой
(*Кучерявкин*).

Авторские сравнения, произведенные от общеязыковых, обращают внимание на не замечаемые в речевом обиходе нелепости стандартных уподоблений.

Поэты внимательны к алогизмам фразеологии, то есть к тому, что знак, утрачивая автономность, уже не вполне способен выполнять номинативную функцию:

Небо высинено, берлинская лазурь!!!
(это почему это — берлинская, когда — Крым?);

Море высверкано, полный ажур!!!
(это почему это — ажур, если ни одной дыры?);

Солнце надраяно, как медный диск!!!
(это почему это — медный, и почему не шар?);

Душа от радости устраивает визг!!!
(ну, визг, ну, допустим, но причем тут это — душа?);

Небо высинено, берлинская лазурь!!!
(это почему это — берлинская, когда — Крым?)
(*Строчков*)¹⁶.

¹⁶ Курсив В. Строчкова.

Следующие контексты показывают, как языковые сравнения, теряя исходный смысл и образность, превращаются в интенсификаторы высказывания:

В густой траве валяюсь я,
Наслаждаюсь жизнью, как свинья
(*Сангир*);

Цветок страдает и грустит,
Когда роскошные по миру циферблата,
раскинув хищные, как призраки, глаза,
Летят. Хрипя, смеются, как собаки
(*Кучерявкин*);

На ветру летит кудряшка
Женщины прекрасновидной,
И глаза сверкают влажно
С под раскинутых бровей.
<...>
Если ты прекрасен сердцем,
То иди за ней с восторгом,
Будто столб, широко очи
Раскрывая, потрясенный
(*Кучерявкин*);

Я ведь до сих пор по степям,
сердце мое хакас,

пьяное как из ведра.
Скажут: вышел и не сказал
куда
(*Иконников-Галицкий*);

Господи! Господи, мы врага принять готовы
Вот, вот Господи, мы как снег готовы
Господи, вот мы, Господи, вот мы готовы
Господи
(*Пригов*);

При чем тут пиво?.. Вечер темен...
Уже теплей... Пустынный парк
Спит как сурок без задних ног.
Тот, от которого Бетховен
Никак отделаться не мог,
Поскольку не был бездуховен,
Не то, что нынешние мы...
(*Иртеньев*).

В этой группе примеров образы сравнений *как свинья, как собаки, будто столб, как из ведра, как снег, как сурок*, извлеченные из фразеологизмов *валяется как*

свинья или напился как свинья, стоять столбом (от удивления), дождь льет как из ведра, свалился как снег на голову, спит как сурок помещены в контексты в соответствии с их единственно сохранившимся в языке назначением: эмоционально усиливать высказывание. Абсурдность фразы *Наслаждаюсь жизнью, как свинья* относительна, поскольку обычно никто не обращает внимания на чувства свиньи, но эти чувства вполне вероятны. Впрочем, в тексте можно видеть синтаксическую двусмысленность: образ сравнения *как свинья* можно было бы отнести и к глаголу *валяюсь*. Однако и стиховая структура, предполагающая более тесную связь сравнения со словами своей строки, и синтаксическое соседство сравнительного оборота с сочетанием *Наслаждаюсь жизнью* говорят о том, что персонаж все-таки наслаждается жизнью подобно свинье.

В тексте Кучерявкина про цветков речь, вероятно, идет о том, что, когда человек любит цветком, цветком грустит, ожидая гибели. В таком случае, слова *смеются, как собаки*, — о глазах, которые похожи на призраков, означает (в дополнение к эмоциональному усилению), и то, что эти глаза, с точки зрения цветка, злые, как собаки, скалятся, как собаки.

Последний пример со сравнением *парк <...> Спит как сурок без задних ног / Тот, от которого Бетховен / Никак отделаться не мог*, во-первых, объединяет два синонимических фразеологизма: *спит как сурок* и *спит без задних ног*. Такая контаминация, которая, должна была бы выполнять функцию усиления или разъяснения, приводит к абсурду: сурок оказывается калекой. Далее автор сообщает, что это сурок из текста на музыку Бетховена, а именно из строчки *И мой сурок со мною*. Сурок оказывается непростым. Стихи Иртеньева опубликованы в тот же год, что и книга Л. Рубинштейна «Случаи из языка». Один из рассказов этой книги — о том, что слово «сурок» — результат ошибочного перевода с французского, где слово *marmotte* означает и «сурок», и «мешок». Поэтому в Германии даже знатоки Бетховена ничего не знают об этом песенном сурке, хорошо известном в России (Рубинштейн, 1998, 38–42). Получается, что этот сурок — фикция, симулякр, если применить термин постмодернизма к факту, от постмодернизма далекому. Эта забавная история, которая, несомненно, стала известной в литературных кругах Москва до публикации соответствующих текстов Иртеньева и Рубинштейна, имеет прямое отношение к сравнению *спит как сурок без задних ног*. Дело в том, что слова, застывая во фразеологии, становятся порождением подобных симулякров, приводящих к абсурду¹⁷.

Следующие примеры показывают, как общезыковые сравнения превращаются в абсурдные в результате усечения (фразеологического эллипсиса¹⁸), синонимических замен и других, весьма разнообразных преобразований, направленных на преодоление синтагматической зависимости слова:

Пока камин до дыр мнет кочерыжкой крошка,
Иван живет как сыр в избе на курьих ножках
С заморскою ягой в отрыжках и окрошках
(Крепс)
(ср.: как сыр в масле катается);

¹⁷ Здесь речь идет о восприятии сурка как персонажа песенки Рубинштейном и Иртеньевым, однако, слово «marmotte» имеется и во французской подписи к картине Антуана Ватто «Савояр с сурком» (1716 г.).

¹⁸ Об активности этого процесса в языке см.: Саввина, 1984.

Кончаюсь в зверских горах, в шоке, крови, тоске
под матюги санитаров и перебранку раций.
Сладко, как шоколадка, и почетно, как на доске,
умереть за отчизну, как говорит Гораций
(Лосев)

(ср.: *как на доске почета*);

и мечась в лабиринте дворовых руин,
залетая в ловушки развалин,
здесь и будешь скитаться, как палец, один,
когда город забудут как звали
(Строчков)

(ср.: *один как перст*);

возлюбишь, о брате, простое наличие
об отсутствии заплачешь как стена
стенания добрые по телефону друзей
шефство берут над тишиной, над тишиной
(Гронас)

(ср.: *Стена плача*);

А там — сине, не продохнуть, ни зги.
Под свежим лаком ногти у ноги.
У ножки стула сигареты Кент.
И мы, решительные, как момент
(Степанова);

Поступью железной
дружно, как стена,
Мы шагаем вслед за,
Невзирая на!
(Ким)
(ср.: *стоять стеной*).

В последнем из этих примеров индексами словосочетаний выступают также предлоги¹⁹.

Все эти игры с фразеологией указывают на тенденцию языка индексировать устойчивые словосочетания. Один из знаков (фразеологизм), становясь объектом изображения, обозначается другим знаком (словом).

М. Эпштейн объясняет постмодернизм как «один из последних витков информационной спирали, когда на человека обрушивается количество информации, превышающее его способность освоения, и тогда он начинает реагировать только на означающее (знаки), он как бы не доходит до означаемых (реалий). Это травма, как ее понимает психология» (Эпштейн, 1998, 6).

Приведенный тезис ясно показывает, почему в конце XX века, а это время постмодернизма, именно язык оказался предметом поэтической рефлексии, объектом

¹⁹ Подробнее о подобном употреблении предлогов в современных стихах см.: Зубова, 2000, 349–351.

изображения, а языковой знак в таких текстах, какие представлены в этой статье, все чаще стал указывать на знак.

О том же говорится и стихами:

В слове ухает филин, кричит лебединая стая,
Плачет кукушка и сокол парит над ковыльной степью.
У Державина, по соседству с геральдическими орлами,
Заливается в клетке снегирь, подражая флейте.
Длинные трели выводит потом соловей у Фета.
У Мандельштама — свищет щегол и беззвучно зябнут
Воробьи на московском морозе...
Все это условные знаки
Жизни в давно прошедшем. Уже не нужно
Перелистывать справочники, изучать повадки пернатых,
Стоять с биноклем на берегу залива,
Между Стрельной и Петергофом. Для предсказаний
Нет предмета. Остались одни каталоги,
Цветные наклейки. Музейные стекла. Свойства
Частей угасающей речи... Хлопья грязного снега.
(Раскин, 1992, 44).

Однако все же «Все люди считают слова знаками, но поэты — последние среди людей, которые еще знают, что слова являются также ценностями» (Леви-Стросс, 1980, 147).

Литература

- Аверинцев С.С. Поэтика ранневизантийской литературы, М.: Наука, 1977.
- Ахапкин Д. «Филологическая метафора» в поэтике Иосифа Бродского // Русская филология: Сборник научных работ молодых филологов. Вып. 9. Тарту, 1998. С. 228–238.
- Ахапкин Д.Н. Бродский — поэзия грамматики // Иосиф Бродский и мир: Метафизика, античность, современность. СПб.: Изд-во журнала «Звезда», 2000. С. 269–275.
- Ахапкин Д.Н. Иосиф Бродский и гипотеза лингвистической относительности // Ученые записки молодых филологов. СПб., 2001. С. 220–225.
- Ахапкин Д.Н. «Филологическая метафора» в поэзии Иосифа Бродского // Дис. канд. филол. наук. СПб., 2002.
- Ахапкин Д.Н. Глаголы // Поэтика Иосифа Бродского: Сб. научных трудов. Тверь: Твер. гос. ун-т, 2003. С. 399–459.
- Береговская Э.М. Очерки по экспрессивному синтаксису. М.: Рохос, 2004. 208 с.
- Бройтман С.Н. Историческая поэтика. М.: Российский государственный гуманитарный ун-т, 2001.
- Веселовский А.Н. Психологический параллелизм и его формы в отражении поэтического стиля // Веселовский А. Н. Историческая поэтика. М.: Высшая школа, 1989. С. 101–154.
- Гаспаров М.А. Семантический ореол метра // Лингвистика и поэтика. М.: Наука, 1979. С. 282–308.

Зубова А.В. Современная русская поэзия в контексте истории языка. М.: Новое литературное обозрение, 2000.

Карцевский С. Об асимметричном дуализме лингвистического знака // Звегинцев В.А. История языкознания XIX–XX вв. в очерках и извлечениях. Ч. II. М., 1965.

Кожевникова Н.А. Эволюция тропов // Очерки истории языка русской поэзии. М.: Наука, 1995. С. 6–78.

Кожевникова Н.А., Петрова З.Ю. Материалы к словарю метафор и сравнений русской литературы XIX–XX вв. Вып. 1: Птицы. М.: Языки русской культуры, 2000.

Леви-Стросс К. Структурная антропология. М., 1985.

Левонтина И.Б. Homo piger // Логический анализ языка: Образ человека в культуре и языке М.: Наука, 1999. С. 105–113.

Лотман Ю.М. Проблема знака и знаковой системы и типология русской культуры XI–XIX веков // Лотман Ю.М. Семиосфера. СПб.: Искусство-СПб, 2000. С. 400–417.

Маковский М.М. Мифопоэтика письма в индоевропейских языках // Вопросы языкознания. 1999. № 5.

Некрасова Е.А. Сравнения // Языковые процессы современной русской художественной литературы. Поэзия. М.: Наука, 1977. С. 24–294.

Некрасова Е.А. Сравнения в стихотворных текстах // Некрасова Е.А., Бакина М.А. Языковые процессы в современной русской поэзии. М.: Наука, 1982. С. 5–180.

Новиков Вл. NOS HABEBIT HUMUS: Реквием по филологической поэзии // L-критика (Литературная критика). Ежегодник Академии русской современной словесности. Вып. 2. М.: APC'S, ОГИ, 2001. С. 68–83.

Панченко А.М., Смирнов И.П. Метафорические архетипы в русской средневековой словесности и в поэзии начала XX в. // Древнерусская литература и русская культура XVIII–XX вв. Л., 1971. Труды Отдела русской литературы. Т. XXVI. С. 33–49.

Павлович Н.В. Язык образов: Парадигмы образов в русском поэтическом языке. М., Ин-т русского языка РАН, 1995.

Павлович Н.В. Словарь поэтических образов: на материале русской художественной литературы XVIII–XX вв.: В 2 т. М.: Эдиториал УРСС, 1999.

Polukhina V. Joseph Brodsky: A Poet for Our Time. Cambridge, 1989.

Пяфли Ю. Синтаксис и смысл. Цикл «Часть речи» И. Бродского // Модернизм и постмодернизм в русской литературе и культуре. Helsinki. С. 409–418.

Раскин Д. Птицы // Звезда. 1992. № 1. С. 44.

Рубинштейн Л.С. Случай из языка. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 1978. 80 с.

Саввина Е.Н. Синтаксический и семантический эллипсис в русских сравнительных конструкциях: Автореф. дис. канд. филол. наук. М., 1984.

Северская О.И. Метафора // Очерки истории языка русской поэзии XX века: Тропы в индивидуальном стиле и поэтическом языке. М.: Наука, 1994. С. 105–190.

Степанов Ю.С. Язык и метод: К современной философии языка. М.: Языки русской культуры, 1998.

Степанов Ю.С. Авангард наших дней: атмосфера и сеть // Язык и искусство: динамический авангард наших дней. М.: Ин-т языкознания РАН, 2002. С. 44–77.

Таратута С.А. Типология и функции сравнений в языке русской поэзии 60–х–80-х годов XX века: Автореф. дис. канд. филол. наук. М., 1995. 23 с.

Фарыно Е. Введение в литературоведение: В 3 т. Т. 2. Катовице, 1980.

Фатеева Н.А. Основные тенденции развития поэтического языка в конце XX века // Новое литературное обозрение. М., 2001. № 50. С. 416–434.

Фатеева Н.А. Открытая структура: Поет in Progress (о некоторых тенденциях развития русского поэтического языка рубежа XX–XXI веков) // Славянское языкознание. Материалы конференции. (Москва, июнь 2002 г.). М., 2003. С. 337–353.

Фрейденберг О.М. Происхождение эпического сравнения (на материале Илиады) // Труды юбилейной научной сессии ЛГУ. Секция филол. наук. Л., 1946.

Шварцкопф Б.С. «Я поставил кавычки потому, что...» // Облик слова: Сб. статей. М.: Ин-т русского языка РАН, 1997. С. 374–381.

Шмелев Д.Н. Несколько замечаний о «первоначальных» и «переносных» значениях слова // *Шмелев Д.Н.* Избранные труды по русскому языку. М.: Языки славянской культуры, 2002. С. 463–475.

Эпштейн М. Еще один ГУЛАГ: Архипелаг Гонимых Умов, Логических Альтернатив и Гипотез // Литературная газета. 14 ноября 1998. № 41 (5717).

Якобсон Р. В поисках сущности языка // Семиотика. М.: Радуга, 1983. С. 102–117.

Скирмантас Валянтас

РЕКОНСТРУКЦИИ ВАВИЛОНСКОЙ ГРАММАТИКИ В ПОЭТИЧЕСКИХ ТЕКСТАХ (ОПЫТ ЛИТОВСКОЙ ПОЭЗИИ¹)

Предисловие

Основные идеи Вавилонской башни группируются вокруг мест Библии:

Господь Бог образовал из земли всех животных полевых и всех птиц небесных, и привел к человеку, чтобы видеть, как он назовет их, и чтобы, как наречет человек всякую душу живую, так и было имя ей. И нарек человек имена всем скотам и птицам небесным и всем зверям полевым...
Бытие 2, 19–20

На всей земле был один язык и одно наречие. Двинувшись с Востока, они нашли в земле Сенаар равнину и поселились там. И сказали друг другу: наделаем кирпичей и обожжем огнем. И стали у них кирпичи вместо камней, а земляная смола вместо извести. И сказали они: построим себе город и башню, высотой до небес; и сделаем себе имя, прежде нежели расеемся по лицу всей земли. И сошел Господь посмотреть город и башню, которые строили сыны человеческие. И сказал Господь: вот, один народ, и один у всех язык; и вот что начали они делать, и не отстанут они от того, что задумали делать. Сойдем же, и смешаем там язык их, так чтобы один не понимал речи другого. И рассеял их Господь оттуда по всей земле; и они перестали строить город. Посему дано ему имя: Вавилон; ибо там смешал Господь язык всей земли, и оттуда рассеял их Господь по всей земле.
Бытие 11, 1–9

Как из одного языка могло образоваться такое множество языков? Сохранился ли тот язык, на котором говорили первые люди? Может быть, люди, изгнанные из рая, забыли свой язык или этот язык был у них отнят? Если бы мы могли предположить, что Адам нарек имена не *θέσει* ? (не по договоренности, т. е. языковой знак с самого начала был немотивирован), а *φύσει* (по определенным внутренним признакам), то нарушилась ли позднее эта гармония? Может быть, человеку следовало заново, уже несовершенными средствами, опять изобрести язык? Вообще, везде больше вопросов, чем ответов на них, например, нельзя ответить на вопрос, на *каком* именно языке говорили во время постройки Вавилонской башни. Очень интересную гипотезу о смешении языков предложил Данте Алигьери, считавший, что каждый новый язык после «Вавилонской катастрофы» принадлежал не конкретному народу, а представителям той или иной профессии.

Лингвистический анализ, имплицитно или эксплицитно появляющийся в стихотворении, почти всегда связан с языковым экспериментом. В отличие от языкозна-

¹ В статье исследуется творчество двух наиболее «лингвистических» современных литовских поэтов и переводчиков — *Владаса Бразюнаса* (р. 1953 г.) и *Сигитаса Гяды* (р. 1943 г.).

ния в поэзии трудно, чаще всего даже невозможно, применить обязательные для науки границы — исчезает разница между синтопией и диатопией, синхронией и диахронией и т. д. Поэт как бы пишет одну из бесконечных книг «Вавилонской библиотеки» Х.А. Борхеса: это книга, написанная одновременно на всех возможных языках и ни на каком конкретно, в ней переход с одного языка на другой — не скачок, а недискретный процесс.

Общеизвестна попытка подобное применить и в лингвистике — так называемая теория Н.Я. Марра пыталась доказать, что слова всех языков мира произошли из четырех элементов: *салъ, рош, бер, йон*, поэтому в латинском слове *arbor* «дерево» якобы кроется та же морфема, что и в русском слове *бор*. Поэзия такой полулингвистический способ объяснения превращает в принцип конструирования текста. Классический пример — строчка стихотворения «...gaucht der Brunen» из собрания П. Целана «Die Niemandrose»

mit den Men, mit den Schen, mit den Menschen,

которую П.Г. Нойманн (1990, 21) объясняет как особый перевод немецкого слова *Menschen* «люди» на другие языки: напр. *Men* можно читать как слово английского языка, обозначающее «люди», а вторая часть *Schen* могла бы ассоциироваться со словом китайского языка *jen* (читать *жень*), обозначающим «человек». Кроме того, эта часть слова при письме *shen* (письменный вариант на немецком *schén* фонетически соответствует английскому *shen*), в зависимости от тона, на китайском языке значило бы «тело», «божество». Итак, расчлененное и ставшее бессмысленным слово немецкого языка приобретает (или возвращает себе) смысл, «эмигрируя» в другие языки мира.

I. ПОЭЗИЯ — ИНСТРУМЕНТ РЕКОНСТРУКЦИИ

1.1. Общие предпосылки: **gnō*- поэта

Чем поэтическое знание отличается от научного знания? Желая ответить на этот вопрос, мы должны вернуться в давние времена и там, точнее — в данных языка, искать ответ. Индоевропейцы именовали знание двумя корнями. Корень **weid-/wid-* обозначает человеческое знание, которое один смертный может передать другому человеку и которое может быть правильным или ошибочным. Совершенно другое — божественное знание, обозначаемое корнем **gnō-*. Труд ученого и результат этого труда должен бы обозначаться корнем **weid-/wid-*: лучше всего это доказывает теория изменяющихся парадигм. В то время как поэтическое вдохновение, несомненно, относится к божественной сфере: проникая в прошлое, оно не сталкивается с ограничивающим возможности горизонтом, не знакомо с различием ошибочности/правильности: никому в голову не приходит обсуждать, является ли правдой то, что сказал поэт. Целью и смыслом научного высказывания является *объяснение*, которое можно разложить на более мелкие единицы и таким образом доказать их. В то время как поэтическое высказывание это *понимание*, которое является цельным, неразлагаемым и недоказуемым, ему можно только верить или не верить. **gnō-* поэта, т. е. взгляд и интуиция, проникает куда более глубоко, нежели исторические анналы или лингвистический анализ. Создаваемая им предыстория обоснована общим восприятием и интуицией, и именно этим она отличается от науки, объединяющей два важных концепта: с одной стороны — *знание*, с другой — *действие*, цель которого — новые знания.

У поэта, говорящего об отношениях языков и народов, как и у лингвиста, историка или археолога, есть цель, которую можно назвать реконструкцией. Так случается потому, что «плотник языка» пользуется очень архаичным восприятием *времени*: все то, что было, есть и будет, существует синхронно, т. е. *теперь*. Таким образом, в поэзии синхронизируются не только цитаты — в поэтических произведениях народы, жившие в совершенно разные эпохи, начинают говорить в одно время и — это особенно важно и неожиданно — на одном языке, словно во время строительства Вавилонской башни. С другой стороны, прошлое для поэта является *зримым, оно*, как и в модели Гомера, находится не *за плечами* (так прошлое представляет современный европеец), а *перед глазами*. Прошлое простирается перед взглядом, оно медленно исчезает в дали, однако все же остается видимым до конца. Можно сказать, что в поэзии вообще нет абсолютного скрытого горизонта. Такое представление времени в поэзии можно считать реликтом.

Стремление поэзии вместить в себе имплицитную, т. е. замаскированную, реконструкцию может иметь, говоря о литовской литературе, очень индивидуальное объяснение. Естественное, что сравнительно небольшие народы много внимания уделяют языку. Кроме того, если внимательно читать литовскую поэзию, можно увидеть, что само понятие литовской национальности в поэзии совершенно растворяется и сливается с понятиями языка и государства. Почему между народом и государством появляется ярко выраженная взаимозависимость? Этот вопрос пытался оригинально объяснить философ Арвидас Шлегерис: «Сразу очевидно лишь одно: современная Литва появляется совершенно по-другому, нежели, скажем, древнеримская республика, средневековая Франция, Германия нового века или народы и государства Скандинавии. Современная Литва появилась из языка и, почти без исключений, только из языка, чего не скажешь об упомянутых великих народах и государствах. Появление Литвы было неестественным, в некотором смысле — искусственным; она появилась в результате осуществления языкового (или можно сказать идеологического, даже утопического) проекта, как следствие сознательного действия, сознательной воли и сознательной решимости».

1.2. Лингвистические предпосылки восстановления Вавилона

Идея восстановления Вавилона в Литве XIX века была связана с усилиями сохранить традиционные, уходящие в глубь веков черты региона, совокупность которых называлась бы духом края. В это время и творили литовские романтики, когда сам литуанизм, едва дышащий на окраине хищнической империи, стал, по выражению проф. Кубилиса, объектом страстной поэтизации. В то время решался вопрос сохранения и языка, и говорящего на этом языке народа, поскольку важнейшие для народа институты (напр., государство, университет), казалось, на долгое время, если не навсегда, потерянными. Вопрос сохранения, скорее всего, не казался особенно сильнодействующим до запрета печати в 1864 г. С запретом латиницы, с попыткой окончательно русифицировать край, возникла необходимость новых и особенно весомых, привлекательных, зажигательных идей, научное обоснование которых было лишь второстепенным делом. Перед лицом новых опасностей делается попытка обосновать (правильнее — только декларировать) исключительность литовского языка. Пишется, что литовцы «один из древнейших на земле культурных народов, зеленый отросток великого в древности тракийского народа», происхождение литовцев возводится к Малой Азии и т. п.

Каковы истоки подобных идей? Вряд ли эти идеи связаны только с известным произведением Миколаса Лиетувиса «Об обычаях татар, литовцев и москвинов» (*De moribus tartarorum, lituanorum et moschorum, Basileae, 1615*), в котором даже с

точки зрения современного языкознания очень точно сопоставляется лексика литовского и латинского языков, или с произведением Кс. Богушаса «О происхождении литовского народа и языка» (*O początkach narodu i języka litewskiego rozprawa, Warszawa, 1808*). Можно предположить, что такие теории связаны с положениями, изложенными в лекциях А. Мицкевичюса парижского периода, когда литовцы в Европе — это индийская колония, обладающая своеобразной социальной структурой, в которой усмотрены даже касты.

Архаичность как нечто положительное тогда казалась неоспоримой. С позиций XXI века большинство положений романтиков кажутся если не абсурдными, то по крайней мере явными анахронизмами. Напр., доказательства А. Виштялиса, что «до строительства Вавилонской башни все люди по-литовски говорили» или что «Овидий, Вергилий писали лучше по-литовски, нежели мы сегодня». Такие мысли должны были подтвердить и множество фантастических этимологий. Бируте Кабашинскайте, обозревая культурную панораму XIX века, делает вывод о следующих распространенных в то время этимологиях: «Наиболее близкими к народной этимологии, к народному объяснению слов являются псевдоэтимологии Даукантаса. Большинство из них в «*Основе древних литовцев, горцев и жемайтийцев*» (1845). Создаваемый автором образ однородного мира — попытка поймать отсветы литовского рая — опирается на слова, отталкиваясь от них, может развиваться, оживить «основной» смысл слова, которое якобы связано с неговорящим миром. Текст Даукантаса в этом отношении близок к мифу. Здесь слово (не важно — заимствованное или свое слово) окунается в такую среду слов, которая как бы сама по себе указывает его этимологию. /.../ Такой текст сам «растит», провоцирует псевдоэтимологии, прозорливость слова; он становится письменным средством. Даукантас является (или хотя бы стремится к этому) таким «поэтом», «этимологом».

В разных местах Евразии можно искать прародину индоевропейцев (на юг от Кавказа, в Малой Азии или в южных лесостепях России), но романтики, будучи достаточно образованными людьми, владевшие несколькими европейскими языками, прекрасно знали, что латинский и литовский языки — *это не один и тот же язык*.

Вследствие этого весьма обоснованно возникает вопрос, не скрываются ли за такими или подобными положениями какие-либо идеи общего характера того времени? Ведь утверждать в эпоху Лейпцигской школы, что первые люди в раю говорили на литовском языке — абсурд. Поэтому приходится пытаться расшифровать логику таких утверждений. Эта логика, скорее всего, скрывается в общих утверждениях языкознания XIX века — в своеобразной научной парадигме. Как определить эту парадигму?

XIX век приходит и уходит, обладая очень ясной парадигмой реконструкции: с твердой уверенностью, что все или почти все, хотя бы теоретически, можно восстановить. До начала XIX века в языкознании, по существу, господствовал филологический метод, цель которого — чтение и комментирование литературных памятников, между тем парадигма реконструкции предлагает совершенно новый метод, основу которого составляет классификация языков по генетическим признакам. Однако само понятие реконструкции объемлет весьма широкое пространство: совершенно не важно, что будет реконструироваться — лес, история народа или язык. Парадигма реконструкции пронизывает всю эпоху.

Понятно, это лишь общие черты идеи реконструкции. При обсуждении данной идеи прежде всего необходимо остановиться на объяснении датского основоположника исторического сопоставительного языкознания Р. Раска (см. обзор его трудов: Сабаляускас, 1979, 49–50). Сразу же в глаза бросается то (то же можно применить и по отношению к А. Шлейхеру), что во многих случаях лингвистическая ситуация