

Надежда Васильевна РАЗУМКОВА¹

УДК 821.161.1

ЛЕКСИЧЕСКИЕ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ СЕНСОРНЫХ ОБРАЗОВ В ЛИРИКЕ ОСИПА МАНДЕЛЬШТАМА

¹ кандидат филологических наук, доцент,
доцент кафедры русского языка и общего языкознания,
Тюменский государственный университет
18nadezhda3@mail.ru; ORCID: 0000-0003-3260-2076

Аннотация

Статья посвящена 100-летию выхода в свет поэтического сборника Осипа Мандельштама “Tristia”. Актуальность работы обусловлена антропологическим вектором современной лингвистики, в рамках которой фокус внимания направлен на изучение картины мира языковой личности поэта. Антропоцентризм художника слова проявляется в активном использовании лексем с семантикой зрительных, слуховых, обонятельных, вкусовых, осязательных ощущений.

Целью работы является изучение структурно-семантического наполнения сенсорных образов. В задачи входит выяснение, в какой мере сказывается влияние жанровой принадлежности текста на способы репрезентации автором чувственных ощущений и переживаний. В теоретической части обсуждаются методологические основы исследования, освещаются факторы, влияющие на интерпретацию произведений творческой личности. В практической части рассматриваются способы лексикализации комплекса сенсорных образов, связанных идейно-смысловой общностью с категорией эмотивности. Сфера художественной перцепции иллюстрируется цитатами из стихотворений. В заключении представлены результаты контекстуального анализа разных типов ощущений, воплощенных в вербальных данных. Исследование состава и структуры текстовых единиц базируется на таких параметрах, как способ восприятия (зрение, слух, осязание, обоняние, вкус), принцип описания лирической ситуации (прямое — переносное), принцип отнесенности к разным сферам жизни (физическая, ментальная, социальная).

Цитирование: Разумкова Н. В. Лексические репрезентации сенсорных образов в лирике Осипа Мандельштама / Н. В. Разумкова // Вестник Тюменского государственного университета. Гуманитарные исследования. Humanitates. 2022. Том 8. № 3 (31). С. 23-44. DOI: 10.21684/2411-197X-2022-8-3-23-44

Выводы формулируются в следующих утверждениях: 1) в анализируемом материале семантические отношения в области перцепции тесно связаны с идеей тяжести; 2) лексические средства выражения чувственных впечатлений имеют метафорическую и метонимическую мотивацию; 3) сенсорные комплексы формируются на пересечении визуальных, акустических, тактильных, обонятельных, вкусовых образов (перечисление соответствует порядку убывания словоупотреблений); 4) синестезия на уровне отдельных аспектов чувственного восприятия осуществляется в различных формах (агглютинация, гиперболизация, типизация); 5) повторив жанровый эксперимент Овидия, Мандельштам создал оригинальную литературно-историческую метафору, посредством которой он с присущей ему творческой смелостью рассказал о своем времени и о себе, используя выразительные возможности языка в качестве орудия поэтической мысли.

Ключевые слова

Осип Мандельштам, поэтическая картина мира, сборник стихотворений “Tristia”, сенсорная метафора, текстовые единицы с семантикой чувственного восприятия, эмотивность, языковая личность автора.

DOI: 10.21684/2411-197X-2022-8-3-23-44

Введение

В процессе изучения художественного текста внимание исследователей традиционно направлено на выявление языковых средств, используемых автором в качестве способа воздействия на чувства читателя, в частности, с помощью палитры цвета, звука, запаха и др. Подобный подход представляет собой увлекательную задачу, обладает продуктивной аналитической перспективой, что и объясняет **актуальность** предлагаемой работы.

Выбор научной темы мотивирован, во-первых, интересом к языковой природе образной перцепции, известной еще со времен античности: люди всегда говорили о своих чувствах только метафорами, когда вместо ощущения обозначался внешний симптом, связанный с наглядным его проявлением (лат. rubor — «краснота», «стыд» [17, с. 563]). Часто вместо ощущения в языке выражалась причина ощущения (лат. labor — «работа», «страдание» как результат утомительного труда [17, с. 352]). Во-вторых, «лексикализованные сенсibiliитии» (термин О. В. Корнилова [8]) наиболее ярко проявляются в произведениях писателей и поэтов. Творчество О. Э. Мандельштама показательно в этом отношении:

«Слово он ищет посредством осязания („зрячие пальцы“), усиливая зрение, видит исторический мир. Создает необходимое ему движение. <...> ...Проникнуть в суть вещей можно только обострив данные нам пять чувств. Это часть религиозного миропонимания: мир нам дан, для его познания даны все орудия» [10, с. 260].

Художественная система поэта, отличающаяся богатством образов, характером их построения и смысловой наполненностью, обусловлена, несомненно, и тем, что ощущения как побудительный мотив к творчеству становились часто предметом рефлексии в его литературно-критических работах, например:

«...Страданье **скрещивает органы чувств**, создает гибриды, приводит к **губастому глазу**» [12, с. 375]; «**Поэзия дышит и ртом и носом...**»¹ [11, с. 328].

Объект исследования — сенсорная метафора как авторская модель видения мира. Под сенсорной метафорой понимаются изобразительные средства, воплощенные лексическими единицами (ЛЕ), связанными с органами чувств (глаза — зрение, уши — слух, кожа — осязание, язык — вкус, нос — обоняние), соответствующими между доминантой восприятия «чувствовать» и его инвариантами «видеть», «слышать», «говорить», «осязать», «ощущать запах», «испытывать вкус». Звук и цвет, тактильные ощущения наряду с восприятием вкуса, идея запаха — все они являются способом познания мира, фиксации и отражения объективной действительности, «зачастую служат символами неясных, нерасчлененных внутренних состояний как для персонажа произведения, так и для повествователя в прозе или лирического субъекта в поэзии» [18, с. 11]. По мнению Мандельштама,

«лишь при помощи метафоры возможно найти конкретный знак для формообразующего инстинкта...» [12, с. 377].

Предмет исследования — индивидуализация языка зрения, слуха, осязания, запаха, вкуса как принцип организации эмотивного пространства в лирических произведениях Мандельштама.

Источник исследования — “Tristia” [14, с. 55-91]. Сборник стихотворений вышел в издательстве «Петрополис» с пометой «Петербург-Берлин» в августе 1922 г., а в 1923 г. переиздан уже в России. Название книги и одного из стихотворений сборника представляют собой прямое цитирование цикла Публия Овидия Назона “Tristia” («Скорбные элегии»). Выраженное латинскими литерами, оно стало символически маркированной приметой, определяющей творческое соприкосновение Мандельштама с античной литературой. Возможно, заглавие задумано автором как намек на соответствующее истолкование всей книги, ведь «поэт не боится повторений и легко пьянеет классическим вином» [13, с. 225]. Этимология слова восходит к латинскому прилагательному *tristis* — «печальный, грустный; мрачный, угрюмый; сердитый, гневный; серьезный, строгий, холодный, суровый» [16, с. 660-661]. Ассоциативно переосмысленное значение языкового знака получило новое значение в современной культуре, закрепившись в литературоведении как жанр, общим знаменателем

¹ Здесь и далее полужирный наш. — *Н. Р.*

которого оказались чувства ссыльного Овидия. Последние 10 лет жизни знаменитый древнеримский поэт провел на чужбине. Оплакивая свою печальную участь в пяти книгах, Овидий внес «вечный вклад... в сокровищницу духовного мира Европы»: он первый сумел связать между собой определенные формы и темы «устойчивой совокупностью мыслей и чувств» [6, с. 203-204].

Материалом исследования послужила выборка контекстов с семантикой чувственного восприятия из 43 стихотворений сборника.

Цель — проследить, как реализуется лингвистическая сторона перцепции на внешнем уровне (восприятие творческой языковой личности) и на внутреннем уровне (восприятие читателя, который погружается в мир авторского течения мысли, воспринимает вербальное выражение впечатлений автора и соотносит их с собственными ощущениями).

Решаются следующие **задачи**:

- обсуждение теоретических основ по проблематике статьи;
- контекстуальный анализ языкового означивания чувственного восприятия;
- определение параметров художественной рецепции в исследуемом корпусе стихотворений;
- выяснение, в какой мере сказывается влияние жанровой принадлежности текста на способы репрезентации автором чувственных ощущений и переживаний.

Новизну исследования составляет попытка рассмотреть под ранее не обозначенным углом зрения особенности сочетания сенсорных образов с категорией эмотивности, присущей лирическим произведениям.

Методы

Методологическим основанием исследования послужил теоретический потенциал понятий «когнитивная картина мира» и «поэтическая картина мира». В рамках антропологического подхода понимание поэтического текста как сложного психофизиологического процесса потребовало учета когнитивной картины мира в качестве сферы-источника и сферы-мишени метафоризации [21]. Репрезентантами метафорического слоя перцепции выступают имена существительные, глаголы, имена прилагательные, соотносимые со сквозными образами, мотивами, признаками [5]. Поэтическая картина мира — итог интерпретации образа мира художником слова. Авторское мировосприятие репрезентируется тремя когнитивными структурами: мироощущение — образная сторона текста; миропредставление — система ценностных представлений о действительности и отношениях с этой действительностью; миромодель — подбор лексики, при посредстве которой автор строит образ мира. Поэтическая картина мира формируется в сознании автора и читателя на основе языковой картины мира, сферы которой изменяются за счет авторских представлений мировоззренческого и эстетического характера [16].

Поэтическая картина мира соотносится с понятием «текст», который строится с учетом различных связей лексических единиц по горизонтали (линейное

развертывание текста) и по вертикали (ассоциативно-семантические связи). Согласно суждению Ю. М. Лотмана, текст трактуется как речевое произведение с его языковой «плотью» и структурой, наряду с мотивно-образным аспектом и идейно-смысловой сферой, где лексический уровень играет ведущую роль [9]. Цветовые, звуковые, тактильные, ольфакторные¹, густаторные признаки явлений действительности, зафиксированные на физическом, символическом и метафорическом уровнях, лежат в основе тех приемов, с помощью которых ощущения становятся частью поэтического мира. Разработка характеристик текстовых единиц с семантикой чувственного восприятия осуществлялась с учетом их места в русской языковой картине мира исходя из классификации И. Г. Рузина [19].

В основу интерпретации лирических текстов положены такие критерии, как образность, этимология, укорененная в образности поэтического слова, эмотивность, идентифицирующая оттенки эмоциональных состояний в языковых единицах. При толковании эмотивов применялась классификация А. Вежбицкой, в соответствии с которой существуют эмоции, связанные с «хорошими вещами» (радость, удовольствие, счастье) и «плохими вещами» (печаль, несчастье, уныние) [4, с. 241].

Весьма благодатным подспорьем стали впечатляющие достижения авторитетных ученых в области мандельштамоведения (С. С. Аверинцев [1], Г. М. Артемьева [2], М. Л. Гаспаров [5, 6] и др.). Сложившиеся направления и типы изучения творческого наследия Мандельштама (биографическое, текстологическое, аналитическое, психологическое) так или иначе восходят к книгам вдовы поэта — Н. Я. Мандельштам [10].

При обработке теоретического и практического материала привлекались разнообразные сведения, почерпнутые из мифологии; использовался комплексный подход с применением совокупности методов и связанных с ними стратегий (метод лингвистического описания, предполагающий выборку, формирование картотеки, ее обработку; приемы семантической интерпретации, словарного, этимологического и контекстуального анализа; реферирование).

Результаты исследования и их обсуждение

В ходе анализа выявлено более 300 контекстов с семантикой чувственного восприятия. Основанием выделения послужил способ воздействия на чувства и ощущения читателя посредством зрения (палитра цвета, формы, размера в количестве 178 ЛЕ), слуха (60 ЛЕ), осязания (42 ЛЕ), обоняния (более 20 ЛЕ), вкуса (10 ЛЕ). В процессе работы с поэтическими текстами учитывались следующие принципы:

- описание ситуации (прямое, переносное значение);
- отнесенность к сферам референции (физическая, ментальная, социальная);
- констатация частотных номинаций;

¹ Ольфакторный — прилагательное, производное от лат. глагола *olfacio, olfeci, olfactum, olfacere* — «обонять, чувствовать запах, чують, примечать» [15, с. 433].

— определение особенностей поэтической картины мира Мандельштама в аспектах перцепции.

Модель зрительного аспекта восприятия состоит из мыслимых категориальных делений на цвет, освещенность, форму и размер, которые придают текстовому пространству непосредственную наглядность.

Цветовощущение доминирует в иерархии контекстов с семантикой зрительного восприятия в исследуемом материале. Как показывают статистические данные, колоративный фрагмент представлен 158 словоупотреблениями, большая часть которых относится к ахроматической зоне: *черный* (68), *белый* (33), *серый* (3). Хроматическая зона лаконичнее, в ней присутствуют следующие цветовые обозначения (ЦО): *красный* (7), *желтый* (7), *зеленый* (7), *золотой* (4), *голубой* (3), *синий* (4), *розовый* (2), *пурпурный* (1), *аметистовый* (1), *коричневый* (2), *рыжий* (1), *рыжевато-красный* (1). Зарегистрирована единичная лексема *пестрый*, в значении которой подразумевается разноцветная окрашенность предмета, вычурность рисунка, линий [15, с. 530]. Например: *Бежит весна топтать луга Эллады, / Обула Сафо пестрый сапожок...* («Черепашка» [14, с. 74-75]).

Главным выразителем цвета является имя прилагательное: *Ныряли сани в черные ухабы...* («На розвальнях, уложенных соломой...» [14, с. 58-59]); *...синие прожилки, / Белый снег, зеленая парча* («Венецкой жизни, мрачной и бесплодной...» [14, с. 78-79]). Прилагательное служит базой для образования показателей цвета, принадлежащих к другим частям речи (существительные, глаголы, наречия, причастия, деепричастия). Например: *...небес тревожна желтизна!* («Среди священников левитом молодым...» [14, с. 70]); *...где от браслета / Еще белеет полоса* («Не веря воскресенья чуду...» [14, с. 62-63]).

В текстовом пространстве стихотворений были выделены следующие лексико-семантические группы ЦО:

- 1) модели-дериваты, выражающие оттенок цвета;
- 2) модели с параметрическим показателем недостаточной интенсивности цвета;
- 3) комбинаторные модели, состоящие из двух слов;
- 4) модели, включающие термин цвета и название части тела человека;
- 5) модели, имплицитно обозначающие цвет, которые обладают способностью вызывать прямые ассоциации с определенными объектами, например с металлом, минералом, растением и т. д.

Ср. примеры:

- 1) *...С розоватым винным паром...* («Мне Тифлис горбатый снится...» [14, с. 83-84]);
- 2) *...Струится в воздухе лед бледно-голубой* («Соломинка» [14, с. 59-60]);
- 3) *Петух и лев, широкохмурый, / Орел и ласковый медведь...* («Зверинец» [14, с. 56-57]);

- 4) *Смеялся музыки голубоглазый хмель!* («В тот вечер не гудел стрельчатый лес органа...» [14, с. 67-68]);
- 5) *...И праздник черных роз свершаем / Над аметистовой водой?* («Еще далеко асфоделей...» [14, с. 64-65]).

В последней цитате эпитет содержит сравнение с фиолетовым оттенком драгоценного металла [15, с. 21].

Обладая большим метафорическим потенциалом, ЦО порождает в сознании автора как естественные ассоциации, так и культурно обусловленные символы, способные манифестировать его идеи, мысли, оценки. В восприятии читателя лингвоспектр, меняющий волновой характер на психоментальное содержание, превращается в особую систему знаков. Цветность — «последняя, в порядке значимости, может не иметь чувственного смысла и должна пониматься абстрактно...» [20]. «Но психофизиологически, т. е. в основе восприятия эстетического...» цветность несет потенциальный заряд для описания и познания мира, используется творцом для прояснения признаков и свойств художественного мира [20].

В исследуемом материале ключевая позиция в системе ЦО принадлежит элитному сегменту: *черный, белый, желтый* (вариант *золотой*). Цвет драгоценного металла эффектно выделяется на черно-белом фоне. В основе концептуализации триады лежит архетип разделенной на три части сферы: рай (*белый*), центр (*золотой*), ад (*черный*).

Белый и черный — базовые диаметрально противоположные начала, которые несут особую модально-символическую нагрузку, связанную с метафорой хода времени. Белизна, незыблемый символ чистоты и святости, и чернота, синоним мрака и греха, имплицитно реализуются антонимической парой *день — ночь*. В стихотворениях «Как этих покрывал и этого убора...», «Эта ночь непоправима...», «Когда в теплой ночи замирает...» [14, с. 55-56, с. 63, с. 71-72] особую функциональную нагрузку выполняет лексема *ночь*. Слово наполняется новыми семантическими рефлексамии, «которые, по сути дела, являются ярчайшим проявлением творческой системы поэта» [2, с. 250]. Например, в стихотворении «Как этих покрывал и этого убора...» [14, с. 55-56]: **Черным** пламенем Федра горит / Среди белого дня. / Погребальный факел чадит / Среди белого дня. Связанная родством с Гелиосом по материнской линии, Федра, страдая от страсти к пасынку Ипполиту, говорит: «Любовью **черною** я **солнце** запятнала...» Светоцветовой признак принимает значение времени суток.

В образах дня и ночи небесное светило выступает носителем четырехстороннего переплетения чувств. Так, *солнце черное* олицетворяет преступное кровосмешение, образ *солнца черно-желтого*, отравленного горем, актуализирует мортальные коннотации, когда свет дня кажется губительным: *Солнце желтое страшнее, — / Баю-баюшки-баю, — / В светлом храме иудей / Хоронили мать мою* («Эта ночь непоправима...» [14, с. 63]). Обращает на себя внимание и тот факт, что ЦО *черный* и *желтый* характеризуют уходящий *державный мир*

Петербурга, который у поэта ассоциируется с Иудеей: *Се черно-желтый свет, се радость Иудеи!* («Среди священников левитом молодым...» [14, с. 70]); *У ворот Ерусалима / Солнце черное взошло* («Эта ночь непоправима...» [14, с. 63]). Антропоморфный образ *солнце Александра* связан с А. С. Пушкиным: *...Сияло солнце Александра, / Сто лет назад, сияло всем?* («Кассандре» [14, с. 67]). Наконец, *солнце* идеально сопоставляется с *золотом*: *Вот дароносица, как солнце золотое, / Повисла в воздухе — великолепный миг* («Вот дароносица, как солнце золотое...» [14, с. 85]). Примечательно, что значимые для поэта сущности получают *золотой* колорит: *звезды, семя, мед*.

Мандельштам выражает отношение к миру и собственной судьбе посредством ЦО в минорной тональности, в которой слышна тоска по прошлому и страх перед будущим.

Категория освещенности количественно представлена 34 ЛЕ с семантикой света и 17 ЛЕ с семантикой тьмы. Оппозиция *свет — тьма* в текстах стихотворений реализуется в ментальных пространствах природы и человека: *...И светлый образ северного мужа...* («Когда на площадях и в тишине келейной...» [14, с. 69-70]); *...И рейнская струя светлей...* («Зверинец» [14, с. 56-57]); *Словно темную воду, я пью помутившийся воздух* («Сестры тяжесть и нежность, одинаковы ваши приметы...» [14, с. 76-77]); *...Но в этой темной, деревянной / И юродивой слободе...* («Не веря воскресенья чуду...» [14, с. 62-63]). Преобладание света обеспечивают градуальные атрибуты, описывающие поэтические реалии с указанием на тип или источник освещения: *Мерцают в зеркале подушки, чуть белея...* («Соломинка» [14, с. 59-60]); *...горят в корзинах свечи...* («Веницейской жизни, мрачной и бесплодной...» [14, с. 78-79]); *...Спящий город в сияньи луны...* («Когда в теплой ночи замирает...» [14, с. 71-72]). Семантические признаки приглушенного света передают существительное *сумерки* («полутьма между заходом солнца» [15, с. 807]) и производное от него прилагательное *сумрачный* («охваченный сумраком» [15, с. 807]): *Прославим власти сумрачное бремя...* («Сумерки свободы» [14, с. 72]). Сумрак, нарастая, равен мраку, поглощающему солнце: *Сквозь сети — сумерки густые — / Не видно солнца...* Сумрак может быть окрашенным: *Ты желтый сумрак предпочла* («Вернись в смесительное лоно...» [14, с. 77]).

В список световых обозначений также внесено прилагательное *прозрачный* («пропускающий сквозь себя свет» [15, с. 630]): *Прозрачны гривы табуна ночного* («Ласточка» [14, с. 81-82]); *Душа не узнает прозрачные дубравы...* («Когда Психея-жизнь спускается к теням...» [14, с. 80-81]). «Строгая прозрачность» (в определении С. С. Аверинцева [1]) развивает репертуар негативных коннотаций, очевидных в характеристиках поэтических реалий (*толпа теней, причитанья, слезы, Персефона*), что наводит на мысли о предстоящем человеку страданию.

Вербальная зона формы и линий менее представительна, но не менее важна, т. к. создает выпуклость и рельефность изображаемого лирического

пространства, наделяет его реальными очертаниями. К форме относятся контур и объем, описывающие внешний вид объектов. Лексико-семантическое поле формируют такие номинации, как *купол* (2), *круг* (4), *дуга* (3): ...*И в круглом омуте кровать отражена* («Соломинка» [14, с. 59-60]); ...*Свет в круглой храмине под куполом в июле...* («Вот дароносица, как солнце золотое...» [14, с. 85]); ...*И в дугах каменных Успенского собора / Мне брови чудятся, высокие, дугой* («В разноголосице девического хора...» [14, с. 57-58]); *Успенский, дивно округленный,* / *Весь удивленья райских дуг...* («О, этот воздух, смутой пьяный...» [14, с. 76]); *Модной пестряди кружки и мошки...* («Чуть мерцает призрачная сцена...» [14, с. 82-83]). Данный континуум включает лексемы, характеризующие предметы, в значении которых имеются окраска, форма, протяженность: *А счастье катится, как обруч золотой...* («Я в хоровод теней, топтавший нежный луг...» [14, с. 90-91]); *Целую кисть, где от браслета / Еще белеет полоса* («Не веря воскресенья чуду...» [14, с. 62-63]); ...*Взят в руки целый мир, как яблоко простое* («Вот дароносица, как солнце золотое...» [14, с. 85]); ...*И колесо вращается легко?* («Черепаша» [14, с. 74-75]).

Размер в качестве компонента визуальной картины мира маркируется по четырем осям: *высокий* — *низкий*, *толстый* — *тонкий*, *большой* — *маленький*, *глубокий* — *мелкий*. В стихотворениях зафиксированы следующие лексемы: *высокий* (6), *тонкий* (3), *огромный* (5), *широкий* (4), *глубокий* (4), *маленький* (1). Вдвойне маркированные единицы обнаружены только по направлениям *огромный* — *маленький*: *Когда, соломинка, не спишь в огромной спальне...* («Соломинка» [14, с. 59-60]); ...*поцелуи, / Мохнатые, как маленькие пчелы...* («Возьми на радость из моих ладоней...» [14, с. 84]). По оси *толстый* — *тонкий* активным является признак *тонкий*: ...*Жизни тоненькое дно...* («Что поют часы-кузнечик...» [14, с. 69]); по оси *широкий* — *узкий* — признак *широкий*: ...*С широким шумом самовара...* («Декабрист» [14, с. 66]); по оси *глубокий* — *мелкий* — признак *глубокий*: ...*И сохранилось свыше меры / В прохладных житницах, в глубоких закромах / Зерно глубокой, полной веры* («Люблю под сводами седья тишины...» [14, с. 91]).

Общая тональность лексем с семантикой формы и размера складывается из разных элементов, но более заметными являются эмотивы жалости, испуга, страха: *Чудовищный корабль на страшной высоте...* («На страшной высоте блуждающий огонь...» [14, с. 70-71]).

Звуковые образы сопровождают едва ли не каждое стихотворение сборника, поэтому автометафора поэта — *неисправимый звуколюб* — не случайна («Не искушай чужих наречий, но постарайся их забыть...» [14, с. 195]). Согласно статистическим данным, лексем с семантикой слуха обнаружено в три раза меньше (60 ЛЕ), чем лексем с семантикой зрения, и они отличаются большим разнообразием: *голоса, пение, шумы, скрип, крики, звон, шорох*. В плане акустики выделяются две вершины — актуальное звучание (звук) и молчание (отсутствие звука). С точки зрения качественных и количественных свойств, данные лексемы формируют три микрополя:

- 1) звуки, издаваемые человеком: ...*С утра до ночи «яблочко» поется* («Феодосия» [14, с. 79-80]);
- 2) звуки природы: ...*На дворе мороз трещит...; ...И горячий снег хрустит* («Чуть мерцает призрачная сцена...» [14, с. 82-83]);
- 3) звуки, издаваемые предметами: ...*Снует челнок, веретено жуужжит* (“Tristia” [14, с. 73-74]).

Звучат предметы и явления природы, слышатся крики человека, птиц и животных: *Кучера измаялись от крика...* («Чуть мерцает призрачная сцена...» [14, с. 82-83]); *Сазандарей стон звенит...; ...Кура шумит* («Мне Тифлис горбатый снится...» [14, с. 83-84]); ...*Овчарок бодрый лай...* («В хрустальном омуте какая крутизна!..» [14, с. 75]); *Козлиным голосом, опять, / Поют косматые свирели* («Зверинец» [14, с. 56-57]). Звуковые эффекты комментируют и обрамляют лирические ситуации. Поэт использует прием олицетворения, согласно которому неодушевленные сущности наделяются способностью к ощущению и воспроизведению физического и психического состояния человека: ...*Подруга рейнская тихонько говорит, / Вольнолюбивая гитара* («Декабрист» [14, с. 66]); *Шумела мельница, и в песнях урагана / Смеялся музыки голубоглазый хмель!* («В тот вечер не гудел стрельчатый лес органа...» [14, с. 67-68]). Источниками звуков становятся *женский плач, петушьё восклицанье, глухие удары копыт, соловьиных лип рокочающие кроны, шурианье печального веера прошлых лет*. Одни звуки передают размеренное течение жизни, другие — выражают тревогу и напряжение. Для их описания поэт использует эпитеты и сравнения, акцентирующие эмотивность текстового пространства: ...*злой мотор... / ... кукушкой прокричит* («В Петербурге мы сойдемся снова...» [14, с. 85-86]); ...*Горячий посвист хищных птиц...* («Твое чудесное произношение...» [14, с. 68]). Звуковая характеристика лирического персонажа необходима для раскрытия его индивидуальности: *Касатка милая, Кассандра, / Ты стонешь, ты горюшь...* («Кассандре» [14, с. 67]); ...*Пиликают... музыканты...* («Феодосия» [14, с. 79-80]). Интересно сравнение времени с музыкой, вызывающее мрачные мысли в стихотворении «Соломинка»: ...*Двенадцать месяцев поют о смертном часе...* [14, с. 59]. Время, измеряемое минутами, часами, месяцами, эпохами, способно лишь уничтожить жизнь, причинять страдания и болезни. В стихотворении «Что поют часы-кузнечик...» [14, с. 69] слуховой образ связан с морбиальным¹ мотивом: *Лихорадка шелестит...* Благополучная ситуация в уютном доме (тиканье часов, огонь в печи, мерно накрапывающий дождь) оказалась мнимой.

Следует отметить, что в текстах стихотворений фиксируются вариации акустической слабости, например: ...*И комаров не слышно в доме...* («Мне жалко, что теперь зима...» [14, с. 87-88]); ...*и только слабый звук / В туманной памяти остался* («Я в хоровод теней, топтавший нежный луг...» [14, с. 90-91]).

¹ Морбиальный — прилагательное, производное от лат. morbus — «болезнь» [15, с. 398].

Звуки, взаимодействуя с тишиной, возбуждают поэтическую рефлексию, вдохновляют на творчество. В структуре слова *тишина* зафиксированы такие значения, как «благодать», «мир», «покой», «смирение» [15, с. 827]), родственные значениям слов *доброта, красота, гармония*. Однако тишина не всегда способствует умиротворению в душе лирического субъекта, наоборот — провоцирует душевный недуг: *Когда на площадях и в тишине келейной / Мы сходим медленно с ума...* («Когда на площадях и в тишине келейной...» [14, с. 69-70]). Противопоставление пассивной тишины в келье священника и бойкого оживления на площадях усиливает трагическую энергетику лирического события. Молчание как отсутствие звуков речи, указывающее на прерывание коммуникации или запрет говорить, ассоциативно связано с немотой и глухотой: *Всё перепуталось, и некому сказать...* («Декабрист» [14, с. 66]). Образ времени сопровождает эпитет *глухой*, художественная функция которого сделать абстрактное понятие конкретно ощутимым: *...Пускай уходит в ночь глухую / Мной всполошенное зверье!* («Зверинец» [14, с. 56-57]); *...В глухом урочище Сибири...* («Декабрист» [14, с. 66]). Отрицательная звуковая характеристика обычно вызывает у читателя чувство одиночества и тоски.

Осязательные, обонятельные, вкусовые образы в анализируемых стихотворениях получили меньшее распространение, но их значение весьма весомо, т. к. они «привносят в художественный мир физиологизм, означающий представление человека о событии или явлении, которое основано на личных, субъективных ощущениях» [18, с. 306]. Кинестетические впечатления обнаруживаются при тесном контакте с объектом или средой: необходимо потрогать предмет или прикоснуться языком, чтобы определить, каков он — колючий, шершавый, теплый, влажный, соленый, в случае определения запаха — понюхать.

Парадигма образов с семантикой тактильных ощущений представлена 30 текстовыми реализациями. Сфера осязания включает оппозиционные группы: по температуре (*тепло — холодно*); наличию или отсутствию влаги; весу (*тяжело — легко*); фактуре (*мягкий, колючий, гладкий, шершавый*). Наиболее частотной является температурная группа ЛЕ: *...Еще в древесину горячий топор не врезался* («За то, что я руки твои не сумел удержать...» [14, с. 86-87]); *Поит дубы холодная криница...* («Черепаша» [14, с. 74-75]).

В текстовом пространстве доминирует тема холода, которая репрезентируется именем прилагательным *холодный*, производными от него деепричастием и наречием, а также синонимом *студеный*: *...Холодного и чистого рейнвейна / Предложит нам жестокая зима* («Когда на площадях и в тишине келейной...» [14, с. 69-70]); *...постепенно холодея...* («Декабрист» [14, с. 66]); *Мне холодно* («Мне холодно. Прозрачная весна...» [14, с. 61]); *...Я христианства пью холодный горный воздух...* («В хрустальном омуте какая крутизна!..» [14, с. 75]); *Ничего, голубка Эвридика, / Что у нас студеная зима* («Чуть мерцает призрачная сцена...» [14, с. 82-83]). Холод, с одной стороны, освежает чувства

и дыхание, проясняет ум, а с другой — является приметой враждебного мира (*летейская стужа* в «Сумерках свободы» [14, с. 72]).

Пронизанные индивидуальными ассоциациями, оценочные смыслы присутствуют в тех словах, в которых они и не подразумеваются: *Сырая даль от птичьих стай чернела...* («На розвальнях, уложенных соломой...» [14, с. 58-59]). В антонимической паре *влажный — сухой* поэт отдает предпочтение последнему признаку. Ощущение сухости присутствует в описании различных реалий и персонажей: *...Невзрачное сухое ожерелье / Из мертвых пчел...* («Возьми на радость из моих ладоней...» [14, с. 84]); *...Сухие жалобы кропят...* («Когда Психея-жизнь спускается к теням...» [14, с. 80-81]); *Я палочку возьму сухую, / Огонь добуду из нее...* («Зверинец» [14, с. 56-57]); *...Сухих перстов предчувствуя налет* («Черепаша» [14, с. 74-75]). В семантической структуре прилагательного *сухой* присутствуют семы «высохший», «худощавый», «лишенный доброты», «скупой», «безучастный», «неласковый» [15, с. 808]. Первая сема содержится в толковании значения существительного *солома* («сухие стебли злаков после обмолота» [15, с. 772]). Возможно предположить, что в стихотворении «Соломинка» [14, с. 59-60], посвященном Саломее Николаевне Андрониковой, семантическая тавтология эпитета *сухой* и определяемого им слова *солома* символизирует убывание, усыхание чувства к музе Серебряного века, которой поэт дал трогательное имя — Соломинка.

Фактура поверхности лирических реалий проявляется в словах с семантикой вязкости (*смола*), пушистости (*мех*), гладкости (*бархат*), шершавости (*стогны*): *Прозрачной слезой на стенах проступила смола...* («За то, что я руки твои не сумел удержать...» [14, с. 86-87]); *...Шуб медвежьих вороха; Розу кутают в меха* («Чуть мерцает призрачная сцена...» [14, с. 82-83]); *...колючие соборы / Повисли в воздухе, где шерсть и тишина* («В хрустальном омуте какая крутизна!..» [14, с. 75]); *...поцелуи, / Мохнатые, как маленькие пчелы...* («Возьми на радость из моих ладоней...» [14, с. 84]); *В черном бархате советской ночи, / В бархате всемирной пустоты...* («В Петербурге мы сойдемся снова...» [14, с. 85-86]); *...проснувшийся вол / На стогах, шершавых от долгого сна, шевелится* («За то, что я руки твои не сумел удержать...» [14, с. 86-87]). Основная функция тактильных образов — акцентуация особых моментов в переживании лирического героя.

Вершиной отсутствия чувствительности, утрата тактильных ощущений является онемение: *...Царевича везут, немеет страшно тело...* («На розвальнях, уложенных соломой...» [14, с. 58-59]). Эмотив, выраженный наречием *страшно*, акцентирует состояние смертельной агонии.

Диапазон обонятельного сектора перцепции включает около 20 контекстов. Вербально отмеченные признаки запаха имеют реальную мотивировку: растения (*черемуха, тополя, медуница, мята*), продукты питания (*апельсинная корка, шашлычный дым, свежее вино, хлеб, уксус*), бытовые предметы (*овчина*), химические материалы (*краска*). Например: *...И запах апельсинной корки* («Мне жалко, что теперь зима...» [14, с. 87-88]); *...На радость осам пахнет медуница*

(«Черепаша» [14, с. 74-75]); ... *И пахнет хлеб, оставленный в печи* («На розвальнях, уложенных соломой...» [14, с. 58-59]); *Пахнет дымом бедная овчина...* («Чуть мерцает призрачная сцена...» [14, с. 82-83]); ... *Пахнет уксусом, краской и свежим вином из подвала* («Золотистого меда струя из бутылки текла...» [14, с. 63-64]). Источником запаха становится качественная характеристика среды, основанная на ассоциации обоняния и дыхания: ... *Эфир, которым не сумели, / Не захотели мы дышать* («Зверинец» [14, с. 56-57]). Эпитеты, характеризующие обонятельное пространство, содержат эмотивные компоненты как романтической, так и драматической направленности: ... *С розоватым винным паром / Полетит шашлычный дым...* («Мне Тифлис горбатый снится...» [14, с. 83-84]); ... *Тревожно пахнут тополя* («О, этот воздух, смутой пьяный...» [14, с. 76]). Запах представлен как явление, способное опьянить. Сема «издавать запах» («пахнуть») означает воздействие сильным запахом, сильным до головокружения, способным вскружить голову, бить в нос или в лицо: *О, этот воздух, смутой пьяный, / На черной площади Кремля; ... Как в нежных глиняных амфорах, / Играет русское вино* («О, этот воздух, смутой пьяный...» [14, с. 76]). Запах может служить метонимическим образом постреволюционной Москвы.

Вкусовые атрибуты представлены лексемой *сладкий* и ее производными, а также лексемой *солёный*; используются они поэтом не для описания еды, а для характеристики человеческих отношений или эмоционального состояния лирического субъекта: ... *За то, что я предал солёные нежные губы...* («За то, что я руки твои не сумел удержать...» [14, с. 86-87]); ... *И сладок нам лишь узнаванья миг* («Tristia» [14, с. 73-74]). Под *узнаваньем* подразумевается опознание стихов на слух, как в древности, что и становится для поэта источником радости, ассоциируемой со вкусом сладкой еды. Гастрономический квалификатор служит характеристикой социальной или коммуникативно-речевой ситуации: *Слаще пенья итальянской речи / Для меня родной язык...* («Чуть мерцает призрачная сцена...» [14, с. 82-83]); — *Еще волнуются живые голоса / О сладкой вольности гражданства! ; ...сладко повторять...* (Декабрист [14, с. 66]). Объектом вкусового восприятия может быть рот, который поэт уподобляет ягодам вишни: ... *Искусанный в смятеньи / Вишневый нежный рот* («Я наравне с другими...» [14, с. 89-90]). Сравнение цвета губ с вишней, как в приведенном примере, содержит коннотации не только густаторного свойства, но также обонятельного и тактильного; смешиваясь, они провоцируют воспоминания, дают оценку событию, вызывают у читателя определенный эмоциональный отклик.

Подытоживая обсуждение результатов исследования, подчеркнем, что в анализируемом материале широко представлена синестезия между отдельными перцептивными областями, которая осуществляется в разных формах и вариациях: агглютинация — соединение несоединяемых в реальности свойств объектов: *горячие снега* («Чуть мерцает призрачная сцена...» [14, с. 82-83]); гиперболизация — преувеличение или преуменьшение размера поэтической реалии: *Возьми на радость из моих ладоней / Немного солнца и немного меда...* («Возьми на радость из моих ладоней...» [14, с. 84]); типизация — выделение

какого-либо слова или признака, например: ...*Мерцают звезд булавки золотые...* («Мне холодно. Прозрачная весна...» [14, с. 61]); *Прозрачная звезда, блуждающий огонь...*; ...*Зеленая звезда мерцает* («На страшной высоте блуждающий огонь...» [14, с. 70-71]). Степень отчетливости ассоциаций, как и адекватность между обозначаемым и признаковым маркером, высвечивают особенности авторского словоупотребления. Взаимодействие сенсорных мотивов усиливается за счет комбинирования в одной строфе слов со значением звука, цвета, формы, запаха, вкуса. На когнитивном уровне лексемы с семантикой перцепции транслируют тему момента *sub specie aeternitatis*¹, особого настроения, а, например, в стихотворении «Я в хоровод теней, топтавший нежный луг...» [14, с. 90-91] выступают манифестантом тупика: *милая тень, слабый звук, тайный образ, богохульство, исполнение чуждой воли, заколдованный круг, тугая пелена*. Сенсорная метафора, возникающая на основе чужих ассоциаций и ощущений, возбуждает в сознании читателя личные представления.

В самом значительном стихотворении-отклике на Октябрьскую революцию «Сумерки свободы» (май 1918 г.) [14, с. 72] Мандельштам торжественно заявляет о сострадании к государству: *Прославим роковое бремя, / <...> / Прославим власти сумрачное бремя, / <...> / В ком сердце есть — тот должен слышать, время...* Решение поэтической темы объективируется наглядно. Мандельштам ощущает революцию как явление духовное, провиденциальное, о чем свидетельствует интенционал лексемы *сумерки*, представленный ментальными пространствами «общество» и «природа». Лексический подбор (*густые сумерки, глухие годы, сети, грузный лес тенет, не видно солнца, роковое бремя, невыносимый гнет, корабль ко дну идет*) усиливает ощущение надвигающейся беды и безнадежности. Однако в финальных строках звучит мужественная решительность: *Ну что ж, попробуем: огромный, неуклюжий, / Скрипучий поворот руля. / Земля плывет. Мужайтесь, мужи.*

Светоцветовые ощущения, смешиваясь с ощущениями кинестетическими (запах, вкус, осязание), обеспечивают перемещение в прошлое. Так, в стихотворении «Золотистого меда струя из бутылки текла...» [14, с. 63-64] (первоначальное название — «Виноград») пространство лирической ситуации наполнено яркими красками: *Я сказал: виноград, как старинная битва живет, / Где курчавые всадники бьются в кудрявом порядке: / В каменистой Тавриде наука Эллады — и вот / Золотых десятинок благородные, ржавые грядки* [14, с. 63-64]. Текстобразующим средством выступает комбинация ЦО *белый* и *золотой*: *белая комната, белые колонны*, вызывающие образ античного мрамора, *золотое руно, золотых десятинок благородные грядки, золотистого меда струя*. Эпитет *золотой* наводит читателя на мысль о *золотом веке*, вокруг которого сосредоточены рассуждения лирических героев. В сознании оживляются мифологические сюжеты: *аргонавты, Елена, Пенелопа, корабль Одиссея*. Четкие зрительные образы рождают *сонные горы*, подобные *кудрявым всадникам*

¹ С точки зрения вечности (лат.).

кустики винограда. Замечателен особый тип изображения интерьера через детали: *шторы в доме как опущенные ресницы*. Оригинально сравнение тишины с предметом народного быта: *А в комнате белой, как прялка, стоит тишина*. Поэтические образы воспринимаются во взаимопроникновении материального и абстрактного, эмотивные смыслы угадываются по опорным словам с семантикой зрения и осязания (*морские тяжелые волны*), цветоощущения и вкуса (*струя золотистого меда* — сгущенный виноградный сок), запаха (*пахнет укусом, краской и свежим вином из подвала*). Сферы перцепции дрейфуют в ментальную область, основанную на культурных ассоциациях. Сенсорные комплексы, формирующиеся на пересечении визуальных, акустических, тактильных, одорических и вкусовых образов, служат расширению границ пространства и времени в поэтическом мироздании Мандельштама. Читателю предоставляется возможность осмыслить в полной мере универсальный смысл античного афоризма: “*Vita brevis, ars longa*”¹.

Как было уже отмечено и проиллюстрировано некоторыми примерами, большое значение в мировосприятии поэта имеют такие признаки, как *плотность, тягучесть, вязкость, густота, весомость* (последний в особенности). Это самый представительный образец семантических отношений в области перцепции, связанный с системой значений признака *тяжелый*. Семантические рефлексы тяжести многообразны. Как один из главных видов дискомфорта, тяжесть ассоциируется с отрицательными состояниями и переживаниями (от физиологических ощущений до сферы межличностного взаимодействия) и переносится на различные предметы и явления: *...И тяжелый валит пар* («Чуть мерцает призрачная сцена...» [14, с. 82-83]); *Тяжелы твои, Венеция, уборы...* («Венецкой жизни, мрачной и бесплодной...» [14, с. 78-79]). Физиологическим коррелятом тяжести является вес предмета, особенно осязаемый *в часы бессонницы*: *...Спокойной тяжестью — что может быть печальней — / На веки чуткие спустился потолок* («Соломинка» [14, с. 59-60]). Тяжесть трактуется поэтом в категориях этики и эстетики: *«...Мне пышность тяжела среди моего позора!»* (Как этих покрывал и этого убора [14, с. 55-56]). Частные импликации дают семантические рефлексы, характеризующие ощущение духовной несвободы. Результатом воздействия гнета или груза может быть замедление скорости, и тогда рождаются образы времени: *Как тяжелые бочки, спокойные катятся дни* («Золотистого меда струя из бутылки стекла...» [14, с. 63-64]). Тяжесть обычно связана с изнурительным трудом: *...И mesmerический уют — явенье / Небесных прачек — тяжести улыбка* («Феодосия» [14, с. 79-80]). Метонимический образ работницы прачечной (*тяжести улыбки*) основан на связи ее внутреннего состояния и утюга, который нужно держать в руке.

Обратной проекцией тяжести является легкость — комфортное состояние: *Слышу легкий театральный шорох...; ...И блаженных жен родные руки / Легкий*

¹ Жизнь коротка, искусство вечно (лат.).

пепел соберут («В Петербурге мы сойдемся снова...» [14, с. 85-86]); ...*И колесо вращается легко?* («Черепаша» [14, с. 74-75]).

Близким по содержанию легкости можно признать эмотив *нежность*. В 1920 г. поэт пишет стихотворение, в инициальной строке которого уравниены противоположные по своей сути феномены: *Сестры тяжесть и нежность, одинаковы ваши приметы; Ах, тяжелые соты и нежные сети, / Легче камень поднять, чем имя твое повторить!* («Сестры тяжесть и нежность, одинаковы ваши приметы...» [14, с. 76-77]). Двукратно повторенный эпитет *тяжелый* в каждой строфе стихотворения (во второй — заменен на синоним *бремя*) воплощает систематические удары судьбы. Примечательно, что эпитет *нежный*, имеющий коннотации «ласковый», «приятный», «тонкий», «исполненный любви» [15, с. 415], в пространстве стихотворения встречается в три раза реже. Показателен и сопутствующий ему подбор лексем (*черные носилки, сети, помутившийся воздух, двойные венки*), создающих базу для подавленного настроения, усиливающих трагичность лирического события.

Почти в каждом из стихотворений обнаруживается неповторимый вариант взаимодействия зрительных, слуховых, обонятельных, тактильных, густаторных образов. Самым показательным в этом отношении представляется завершающее сборник стихотворение «Люблю под сводами седья тишины...», датированное 1921 г. [14, с. 91]. Произведение создано в *годину тяжких бед* — весной, когда был пик массового голода, охватившего 35 губерний России. Как известно, Русская православная церковь активно помогала голодающим; по этой причине главный образ стихотворения *зерно* и места его хранения (*в прохладных житницах, в глубоких закромах, зернохранилища вселенского добра*) сопрягаются с религиозной темой (*Соборы вечные Софии и Петра, / Амбары воздуха и света, / <...> / И риги Новаго завета*). Постигание христианских сущностей происходит посредством зрения, слуха, осязания: *Ветхозаветный дым на теплых алтарях / И иерея возглас сирый, / Смиренник царственный — снег чистый на плечах / И одичалые порфиры*. В тексте дважды повторяется эпитет *глубокий* («достигший полноты своего проявления, высшего предела» [15, с. 134]), характеризующий и *зерно*, и *веру*. Хлеб воспринимается как атрибут сакральной пищи, Евхаристии. Поэт дважды использует эпитет *широкий* («просторный, неограниченный, с большим размахом» [15, с. 929]). Во второй строфе упоминается церковный ритуал в Страстную пятницу, символизирующий смерть Спасителя: *широкий вынос плащаницы*. В предпоследней строфе данный эпитет усложняется комбинацией с прилагательным *пасмурный*: ... *Сюда влачится по ступеням / Широкопасмурным несчастья волчий след...* Семантическая структура окказионального слова, включающая семы «сильно хмурый», «мрачный», «невеселый», расширяет время, пространство и смысловую глубину текста. Сенсорные метафоры, основанные на прямых и символических значениях слов *вера, зерно, хлеб*, обретают определенную эмотивно-ценностную перспективу: *Зане свободен раб, преодолевший страх...* (можно дополнить: страх болезней, бедствий, смерти — всего того, что омрачает жизнь человека).

Изложенная интерпретация перцептивного фрагмента поэтической картины мира, разумеется, не исчерпала все «маршруты» исследования. Особенности функционирования лексем с семантикой чувственного восприятия отражают, строго говоря, даже «не формы чувственной репрезентации, а скорее нечто подобное силовым полям, в пределах которых человек возвращается к состоянию первичной неразличимости, бытия друг в друге, сращенности чувства и вещи» [3, с. 96].

Заключение

Проведенное исследование дает основание для подведения итогов. Картина мира поэта, воплощенная комплексом сенсорных образов, отличается многофункциональностью, эмоциональностью и разнообразными способами их вербализации. Символика и образность, «генетически» заданные латинизмом *tristia*, указывают на эмотивное начало, главенствующее в текстовом пространстве всех стихотворений, которое моделируется на двух уровнях — трагической действительности современной поэту России и духовной жизни, которую он ассоциирует с античностью и классической литературой. Обращает на себя внимание фоносемантическая гомология слов *тяжесть* и *tristia*, в средостении которых стоит ощущение дискомфорта («условия, не обеспечивающего удобства и спокойствия» [15, с. 169]). Повторяющийся многократно мотив тяжести на лексическом уровне транслируется такими словами, как *бессонница*, *волна*, *камень*, *роза с шипами*, *утюг*, *времени бремя*, которые актуализируют мучительное состояние тревоги и одновременно с этим желание его преодолеть.

Ассортимент эмотивных средств отличается высокой вариативностью — от знака плюс до знака минус: *счастье катится как обруч золотой*, *радость узнавания*, *неисчерпаемое веселье*, *мы совсем не скучаем в печальной Тавриде*. Однако вслед за Мандельштамом следует подчеркнуть: ...*Куда как беден радости язык!* (“*Tristia*” [14, с. 73-74]). Внутренний индивидуальный порыв поэта (желание быть счастливым) противостоит внешнему потоку драматических событий. В текстовом пространстве книги значительно чаще встречаются лексемы с негативной семантикой: *жизни скудная основа*, *простоволосые жалобы*, *разлука*, *печаль*, *одиночество*, *слезы*, *скука*, *сиротство*, *страх*. Звучит тема постоянно возникающих *похорон солнца*. Главным выразителем власти *злого времени* становится доминирование черного цвета, релевантного ощущению подавленности (тяжести).

Цвет, звуки, запахи, вкус, характеризующие лирические реалии, явления и события, переносятся на качественное определение тактильных ощущений. Когда соответствие между свойствами художественного объекта и способом его восприятия демонстративно нарушается, возникают образы деформированного ощущения посредством синтеза информации, полученной разными органами чувств. Характерными оказываются метафоры, созданные на синестезии чувств различной природы.

Установка на оксюморонность проявляется в символике цветовой гаммы и бинарном моделировании мира. Оппозиции слуховых образов (звук и отсутствие звука), вкусовых (сладкий и соленый), тактильных (горячий и холодный;

сырой и сухой) служат ключом к пониманию поэтической концепции амбивалентности, текучести времени и пространства. Известное со времен Гераклита и Эмпедокла членение мира на пары элементов (огонь, вода, земля, эфир) в художественной философии Мандельштама преобразуется в объемное представление о синкретизме мира. Двоичная модель картины мира строится за счет соединения образов, семантически разноплановых по ощущениям. Экскурсы поэта в античность подразумевают сакрализацию важного для него впечатления или ощущения.

Антропоцентризм картины мира Мандельштама проявляется в активном использовании лексем с сенсорным компонентом. Исследование аспектов перцепции на лексическом уровне позволило осознать художественную функцию эмотивных элементов, которые намечают и комментируют смысловое развитие темы, служат объяснением лирических событий. Несмотря на удивительную чуткость поэта к трагическому началу, общая тональность лирики демонстрирует силу духа в его стремлении к свету: *...В бархате всемирной пустоты, / Всё поют блаженных жен родные очи, / Всё цветут бессмертные цветы* («В Петербурге мы сойдемся снова...» [14, с. 85-86]). Поэт эпически запечатлел свое время, повторив овидиев эксперимент на примере собственной жизни в условиях *сумерек свободы* (1916-1920 гг.). Стихи Мандельштама звучат по современному, как программа самовыражения творческой личности.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Аверинцев С. С. Судьба и весть Осипа Мандельштама / С. С. Аверинцев // Поэты. М.: Языки русской культуры, 1996. С. 189-276.
2. Артемьева Г. М. Код Мандельштама / Г. М. Артемьева. М.: Астрель, 2012. 288 с.
3. Быстров Н. Л. Об онтологическом статусе слова в поэзии Мандельштама / Н. Л. Быстров // Известия Уральского государственного университета. 2004. № 33. С. 87-97.
4. Вежбицкая А. Сопоставление культур через посредство лексики и прагматики / А. Вежбицкая; пер. с англ. А. Д. Шмелева. М.: Языки славянской культуры, 2001. 272 с.
5. Гаспаров М. Л. Избранные статьи / М. Л. Гаспаров. М.: Новое литературное обозрение, 1995. 480 с.
6. Гаспаров М. Л. Овидий в изгнании / М. Л. Гаспаров // Публий Овидий Назон. Скорбные элегии. Письма с Понта / под ред. М. Л. Гаспарова, С. А. Ошерова. М.: Наука, 1978. С. 189-224.
7. Караулов Ю. Н. Русский язык и языковая личность: монография / Ю. Н. Караулов. М.: Наука, 1987. 264 с.
8. Корнилов О. В. Языковые картины мира как производные национальных менталитетов / О. В. Корнилов. М.: ЧеРо, 2003. 349 с.
9. Лотман Ю. М. Структура художественного текста / Ю. М. Лотман. URL: https://modernlib.net/books/lotman_yuriy/struktura_hudozhestvennogo_teksta/read/ (дата обращения: 02.03.2021).

10. Мандельштам Н. Я. Третья книга. Воспоминания / Н. Я. Мандельштам. М.: Аграф, 2006. 560 с.
11. Мандельштам О. Э. Литературная Москва / О. Э. Мандельштам // Собрание сочинений в 4 т. / под ред. проф. Г. П. Струве и Б. А. Филиппова. М.: Терра, 1991. Том 2. С. 326-331.
12. Мандельштам О. Э. Разговор о Данте / О. Э. Мандельштам // Собрание сочинений в 4 т. / под ред. проф. Г. П. Струве и Б. А. Филиппова. М.: Терра, 1991. Том 2. С. 363-413.
13. Мандельштам О. Э. Слово и культура / О. Э. Мандельштам // Собрание сочинений в 4 т. / под ред. проф. Г. П. Струве и Б. А. Филиппова. М.: Терра, 1991. Том 2. С. 222-227.
14. Мандельштам О. Э. *Tristia* / О. Э. Мандельштам // Собрание сочинений в 4 т. / под ред. Г. П. Струве и Б. А. Филиппова. М.: Терра, 1991. Том 1. С. 55-91.
15. Ожегов С. И. Толковый словарь русского языка / С. И. Ожегов, Н. Ю. Шведова. М.: АЗЪ, 1993. 960 с.
16. Панова Л. Г. «Мир», «пространство», «время» в поэзии Осипа Мандельштама / Л. Г. Панова. М.: Языки славянской культуры, 2003. 808 с.
17. Петрученко О. Латинско-русский словарь. Репринт IX издания 1914 г. / О. Петрученко. М.: 1994. 810 с.
18. Рогачева Н. А. Ольфакторное пространство русской поэзии конца XIX — начала XX вв.: Проблемы поэтики: монография / Н. А. Рогачева. Тюмень: Изд-во Тюм. гос. ун-та, 2010. 404 с.
19. Рузин И. Г. Когнитивные стратегии именованя: модусы перцепции (зрение, слух, осязание, обоняние, вкус) и их выражение в языке / И. Г. Рузин // Вопросы языкознания. 1994. № 6. С. 79-100.
20. Флоренский П. А. Обратная перспектива / П. А. Флоренский // Сочинения: в 4 т. М.: Мысль. Том 3 (1). С. 46-98. URL: http://www.philologoz.ru/florensky/fl_persp.htm (дата обращения: 16.06.2022).
21. Чудинов А. П. Постулаты уральской политической метафорологии / А. П. Чудинов // Уральский филологический вестник. Серия: Язык. Система. Личность: лингвистика креатива. 2012. № 2. С. 85-93.

Nadezhda V. RAZUMKOVA¹

UDC 821.161.1

LEXICAL REPRESENTATIONS OF SENSORY IMAGES IN OSIP MANDELSTAM'S LYRICS

¹ Cand. Sci. (Philol.), Associate Professor,
Department of Russian Language and General Linguistics,
University of Tyumen
18nadezhda3@mail.ru; ORCID: 0000-0003-3260-2076

Abstract

This article is dedicated to the 100th anniversary of the publication of Osip Mandelstam's "Tristia". The relevance of this research lies in the anthropological vector of contemporary linguistics, which focuses its attention on the studies of authorial linguistic personality within their world-image. The anthropocentricity of Mandelstam's poetry can be seen in his active use of lexemes with the semantics of visual, auditory, olfactory, gustatory, and tactile sensations.

This article aims to study the structural and semantic content of sensory images in Mandelstam's poetry. The objectives include estimating the influence of the text's genre on author's representation of sensations and experiences. The theoretical part discusses the methodological foundations of the study and highlights the factors influencing the interpretation of creative works. In the practical part, the author describes the methods of lexicalization of the complex of sensory images, connected by an ideological and semantic commonality with the category of emotivism. The sphere of artistic perception is illustrated by quotations from poems. The conclusion presents the results of a contextual analysis of different types of sensations embodied in verbal data. The study of the composition and structure of text units is based on such parameters as the way of perception (sight, hearing, touch, smell, taste), the principle of describing the lyrical situation (direct — figurative), and the principle of relating to different spheres of life (physical, mental, social).

Citation: Razumkova N. V. "Lexical representations of sensory images in Osip Mandelstam's lyrics". Tyumen State University Herald. Humanities Research. Humanitates, vol. 8, no. 3 (31), pp. 23-44.

DOI: 10.21684/2411-197X-2022-8-3-23-44

The conclusions are the following: 1) in the analyzed material, semantic relations in the field of perception are closely connected with the idea of gravity; 2) lexical means of expressing sensory impressions have a metaphorical and metonymic motivation; 3) sensory complexes are formed at the intersection of visual, acoustic, tactile, olfactory, gustatory images (the listing corresponds to the descending order of word usage); 4) synthetic combination of individual aspects of sensory perception is carried out in various forms (agglutination, amplification, word typing); 5) repeating the Ovid's genre experiment, Mandelstam created an original literary and historical metaphor, through which he told, with his characteristic creative courage, about his time and about himself, using the impressive possibilities of the language as a means of poetic thought.

Keywords

Osip Mandelstam, poetic picture of the world, collection of poems "Tristia", sensory metaphor, text units with the semantics of sensory perception, emotivity, linguistic personality of the author.

DOI: 10.21684/2411-197X-2022-8-3-23-44

REFERECES

1. Averintsev S. S. 1996. "Destiny and news of Osip Mandelstam". In: Poets, pp. 189-276. Moscow: Yazyki russkoy kultury. [In Russian]
2. Artemiyeva G. M. 2012. Mandelstam Code. Moscow: Astrel. 288 pp. [In Russian]
3. Bystrov N. V. 2004. "On the ontological status of words in Mandelstam's poetry". News of Ural State University, no. 33, pp. 87-97. [In Russian]
4. Wierzbicka A. 2001. Comparison of Cultures through Vocabulary and Pragmatics. Translated from English by A. D. Schmelev. Moscow: Languages of Slavic Cultures. 272 pp. [In Russian]
5. Gasparov M. L. 1995. Selected Articles. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie. 480 pp. [In Russian]
6. Gasparov M. L. 1978. "Ovid in exile". In: Gasparov M. L., Oshero S. A. (eds.). Publius Ovid Nason. Tristia. Letters from Pontus, pp. 189-224. Moscow: Nauka. [In Russian]
7. Karaulov Yu. N. 1987. Russian Language and Linguistic Personality: Monograph. Moscow: Nauka. 264 pp. [In Russian]
8. Kornilov O. V. 2003. Language Pictures of the World as Derivatives of National Mentalities. Moscow: ChRo. 349 pp. [In Russian]
9. Lotman Yu. M. "Literary text structure". Infolio: Electronic Library. Accessed 3 March 2021. https://www.modernlib.net/books/lotman_yuriy/struktura_hudozhestvennogo_teksta/read/ [In Russian]
10. Mandelstam N. Ya. 2006. "Third book. Memories". Moscow: Agraf. 560 pp. [In Russian]
11. Mandelstam O. E. 1991. "Literary Moscow". In: Mandelstam O. E. Collected Works in 4 vols. Vol. 2. Edited by G. P. Struve and B. A. Filippov. Pp. 326-331. Moscow: Terra. [In Russian]

-
12. Mandelstam O. E. 1991. "Talk about Dante". In: Mandelstam O. E. Collected Works in 4 vols. Vol. 2. Edited by G. P. Struve and B. A. Filippov. Pp. 366-413. Moscow: Terra. [In Russian]
 13. Mandelstam O. E. 1991. "Word and culture In: Mandelstam O. E. Collected Works in 4 vols. Vol. 2. Edited by G. P. Struve and B. A. Filippov. Pp. 222-227. Moscow: Terra. [In Russian]
 14. Mandelstam O. E. 1991. "Tristia". In: Mandelstam O. E. Collected Works in 4 vols. Vol. 2. Edited by G. P. Struve and B. A. Filippov. Pp. 55-91. Moscow: Terra. [In Russian]
 15. Ozhegov S. I., Shvedova N. Yu. 1993. Explanatory Dictionary of the Russian Language. Moscow: AZ. 960 pp. [In Russian]
 16. Panova L. G. 2003. "World", "Space", "Time" in the Poetry of Osip Mandelstam: Monograph. Moscow: Yazyki slavyanskoy kultury. 808 pp. [In Russian]
 17. Petruchenko O. 1914. Latin-Russian Dictionary. Reprinted 9th edition. Moscow. 810 pp. [In Russian]
 18. Rogacheva N. A. 2010. Olfactory Space of Russian Poetry of the Late 19th — Early 20th Centuries: Problems of Poetics: Monograph. Tyumen: Publishing House of Tyumen State University. 404 pp. [In Russian]
 19. Ruzin I. G. 1994. "Cognitive naming strategies: Perception modes (sight, hearing, touch, smell, taste) and their expression in language". *Voprosy yazykoznaniiya*, no. 6, pp. 79-100. [In Russian]
 20. Florensky P. A. "Reverse perspective". In: Florensky P. A. Works in 4 vols. Vol. 3 (1), pp. 46-98. Accessed 16 June 2022. http://www.philologoz.ru/florensky/fl_persp.htm [In Russian]
 21. Chudinov A. P. 2012. "Postulates of the Ural political metaphorology". *Ural Philological Bulletin. Series "Language. System. Personality: Linguistics of Creativity"*, no. 2, pp. 85-93. [In Russian]