

арганізоўваць сказы, якім у беларускай мове адпавядаюць адразу некалькі лексічных варыянтаў сямантычнай мадэлі: *trava ženie do vyšky* (трава шугае), *strom ženie do konárov* (дрэва галініца), *vřba ženie do koreňov* (вярба пускае карані), *křík ženie do kvetov* (куст пакрываеца кветкамі).

Ступень канкрэтнасці беларускіх уласна-грамінальных дзеясловаў большая, чым славацкіх. Напрыклад, славацкая мова не ведае такіх дзеясловаў, як *стралкавацца* (пра рэдзьку, рэпу, радзіс, часнок), *стаўбунець* (пра цыбулю), *стручкавацца* (пра гарох, фасолю, бабы) і некаторых іншых. Адметнасцю беларускіх грамінальных дзеясловаў з'яўляецца і наяўнасць сярод іх адмысловых лексем для абазначэння станаў у развіцці злакавых раслін: напр., *рунець* побач з *зялянець*, *красаваць* побач з *цвісці*, *квітнець*. І наадварот, аб'ектна-грамінальныя дзеясловы больш канкрэтныя ў славацкай мове. Аднак, у большасці беларускіх і славацкіх грамінальных дзеясловаў сямантычны аб'ём прыблізна роўны.

Такім чынам, у беларускай і славацкай мовах дзеясловы з прадметнай семай 'расліна' прадстаўлены прыблізна аднолькавым па колькасці класам слоў. У абедзвюх мовах яны маюць даволі падобныя сінтаксічныя паводзіны, аднак, ступень канкрэтнасці беларускіх грамінальных дзеясловаў нязначна большая за ступень канкрэтнасці славацкіх.

Літаратура

1. *Важнік С. А.* Да праблемы стварэння комплекснай сінтагматычнай класіфікацыі беларускіх і польскіх дзеяслоўных прэдыкатаў // Паланістка – Полоністыка – Polonistyka, 2001: Маладая паланістыка. Мінск, 2002.
2. *Михайлава О. А.* К вопросу об изучении глаголов с предметными семами / Проблемы глагольной семантики. Свердловск, 1984.
3. Русские глагольные предложения: Экспериментальный синтаксический словарь / Под общ. ред. Л. Г. Бабенко. М., 2002.

СЮРРЕАЛИСТИЧЕСКАЯ МЕТАФОРА ПОЛЯ ЭЛЮАРА

Е. А. Самусик

Для большей части французской творческой элиты 20–30 гг. XX в. сюрреализм, как литературно-художественное течение и особое мировоззрение, стал важным этапом в творческой эволюции. К этой части интеллигенции относится и известный французский поэт Поль Элюар (1895–1952). Однако сюрреализм Элюара отличается от «образцового» сюрреализма бессменного главы этого течения А. Бретона. Обусловлено это тем, что поэт не принимал некоторые сюрреалистические методы и принципы. Нагляднее всего это проявляется при создании метафор – ос-

новых тропов в художественной практике сюрреалистов. В данной статье рассматриваются особенности сюрреалистической метафоры Поля Элюара.

Как известно, воплощение сюрреалистических образов чаще всего связано с галлюцинациями, грезами, фантазиями, сновидениями. Поэтому основным тропом у сюрреалистов была метафора, которая для своего создания не требовала вмешательства разума.

Андре Бретон назвал сюрреалистический образ «огромной преобразующей метафорой реального мира» [6, с. 66]. В этом высказывании заключается главная характеристика сюрреалистической метафоры – всеобъемлемость и вездесущность. Для сюрреалистов каждое явление действительности представляет собой метафору иных объектов. Правило «метафорического фокуса» и его «референта» традиционной метафоры здесь нарушается: «метафорический фокус» может быть «референтом» и «референт» может стать «метафорическим фокусом». Обратимся к примеру из поэмы А. Бретона «Toungesol» («Подсолнух», сб. «Безумная любовь», 1937):

*Mon rêve ce flacon de sels** [5]

«Метафорическим фокусом» здесь может быть как «rêve», который принимает на себя признаки «референта» – «flacon de sels»: прозрачность, малый объем, летучесть аромата. Так и «flacon de sels» может стать «метафорическим фокусом», принимая на себя признаки «референта» – «rêve»: эфемерность, прозрачность, необходимость.

Сюрреалистическая метафора, благодаря наличию взаимобратной связи, располагается между символом и художественной метафорой. Она уже не кратковременная вспышка при сближении «горизонтальных», глубоко предметных пластов действительности. Такого эффекта взаимобратной связи сюрреалисты добивались в основном благодаря нарушению устоявшихся синтаксических конструкций:

*La voyageuse qui traversa les Halles
à la tombée de l'été
Marchait sur la pointe des pieds
le désespoir roulait au ciel ses grands arums
si beaux...** [5]

* Моя мечта этот флакон нюхательных солей (перевод мой – Е.С.)

* Путешественница которая пересекла продуктовый рынок / у могилы лета / шла на цыпочках / безнадежность грохотала в небе своими большими калами / такими красивыми (перевод мой – Е. С.)

Благодаря исключению знаков препинания, сюрреалистические образы становятся диффузными и нестабильными. Например, не понятно относится ли выражение «Marchait sur la pointe des pieds» к «la voyageuse» или к «le désespoir».

В большинстве случаев сюрреалистическая метафора, метафорический образ или сравнение, в отличие от классической метафоры, нуждается для своего создания в «коротком замыкании» между объектами, понятиями совершенно далекими по семантике друг от друга: «tombée de l'été», «mon rêve se flacon de sels» и т. д. [5].

Результатом этого процесса является неразвитость образов, их непонятность, отсутствие или затрудненность ассоциаций для читателя.

Г. Косиков выделяет две основные функции сюрреалистического эксперимента. Первая из них – функция «дисформации» [9, с. 22]. В отличие от «деформации», «дисформация» не изменяет форму, а просто от нее отказывается. Вторая функция – это «принцип спонтанности», превращающий поэта-творца «в «глухой приемник», улавливающий бесконтрольные голоса бессознательного, в «скромный регистрирующий аппарат» (А. Бретон)» [9, с. 23]. Отсюда вытекает еще одна важная особенность сюрреалистической метафоры – благодаря своей «неразвитости и зачаточности образов» [8, с. 113] она не позволяет вступать поэту в коммуникацию со своими читателями. Поэтому сюрреалистическая метафора является продуктом глубокой субъективности поэта. Метафора показывает насколько восприятие действительности, окружающих предметов различны у разных людей. Элюару Земля представляется голубым апельсином [3, р. 153]; для Бретона настоящая красота должна быть конвульсивной [7, с. 246]; у Лейриса «дерево – это укоренившийся человек» [10, с. 343].

Теперь обратимся к метафоре Поля Элюара. Принимая раскованность воображения, кладовые подсознания, он отвергал роль поэта только как «скромного регистрирующего аппарата» (А. Бретон) [6, с. 58]. Он признает, что «автоматическое письмо» «могло бы также в какой-то мере обновить наше сознание и этот мир» [1, р. 143–144]. Вместе с тем поэт утверждает, что «автоматическое письмо» способно лишь накапливать заготовки образов, не давая возможности освободившемуся духу человека привести их в порядок, чтобы понять самого себя. Поэт говорил, что «лишь стихи дают возможность духу попытаться сделать мир менее чувствительным... Именно поэту необходимо знать, что они являются следствием достаточно определенной воли, эхом четко изложенной надежды или отчаяния» [2, р. 201]. Для Элюара стихотворение – это единое целое. Здесь ничего нельзя изменить: добавить или убрать, не нарушив

тем самым особый внутренний смысл. Обратимся к стихотворению «Tout aiguisé de soif tout affamé de froid» («Измученный жаждой и по холоду изголодавшийся»):

*Une sublime chaleur bleue
S'appuie aux tempes des fenêtres
Belle alignée de plumes jusqu'aux limbes
La parfumée la rose adulte le pavot et la fleur vierge de la torche
Pour composer la peau enrobée de femmes nues**[4, p. 162–163]

П. Элюар отказывается от любых знаков препинания, однако это не ведет к нарушению синтаксических конструкций, а, следовательно, к диффузности и нестабильности образов. Каждый метафорический образ четко выделяется в стихотворении: «Une sublime chaleur bleue S'appuie aux tempes des fenêtres»; «Belle alignée de plumes jusqu'aux limbes». Почти каждая метафора или образ созданы при сближении далеко стоящих по семантике понятий или явлений: «une sublime chaleur bleue» (голубая жара небес); «belle alignée de plumes jusqu'aux limbes» (прекрасная линия перьев до горизонта). Вместе с тем очевидно, что все эти образы не спонтанны. Они осмыслены поэтом, так как подчинены структурной композиции. Каждая метафора имеет свое, строго определенное место. Их нельзя поменять местами, не нарушив тонкого баланса. Именно благодаря тому, что поэт осмыслил видения подсознательного, можно достаточно четко определить, какие чувства испытывал автор. При чтении стихотворения перед глазами возникает образ жаркого, солнечного лета и становится очевидным то восхищение его красотой, которое испытывает автор.

В заключение сделаем следующие выводы. Во-первых, метафоры и метафорические образы не спонтанны, так как воспроизведены не благодаря «автоматическому письму», но созданы поэтом, осмыслившим видения подсознательного. Во-вторых, чаще всего каждый метафорический образ-вспышка не стоит особняком, а подчинен какой-то неявной внутренней структуре стихотворения. В-третьих, отрицая спонтанность создания метафор, поэт обозначает еще одно важное отличие своей метафоры. Можно, как представляется, говорить о некой коммуникативности образов-вспышек Элюара. Именно благодаря внутренней структуре стиха даже самые парадоксальные метафоры заставляют не просто читать,

*Голубая жара небес / Прислонилась к вискам окна / Прекрасная линия перьев до горизонта / Благовонная взрослая роза мак и девственный факела венчик / Сплетаются в кожу душистую женщин нагих (перевод М. Ваксмахера)

погружаясь в сферу подсознательного, но задумываться, проводить ассоциации.

Несмотря на вышеперечисленные особенности, метафора Элюара является разновидностью сюрреалистической метафоры. Поэт, как и многие сюрреалисты, отказывается от знаков препинания, правда это не приводит к диффузности и нестабильности образов. Образы и метафоры, в большинстве случаев, создаются благодаря сближению далеких по семантике предметов и понятий. Элюаровская метафора, по нашему мнению, амбивалентна: вырванная из образного ряда произведения, она зачастую мало чем отличается от «образцовых» сюрреалистических метафор. При чтении стихотворения целиком, она приобретает черты классической художественной метафоры.

Литература

1. Eluard Paul Donner à voir. – Gallimard, 2001. – 224 p.
2. Eluard Paul Poésie. 1913–1926. – Gallimard, 2003. – 224 p.
3. Eluard Paul Capitale de la douleur. – Gallimard, 2003. – 260 p.
4. Eluard Paul La vie inunédiate. – Gallimard, 2003. – 252 p.
5. Breton André Poème «Tournesol» // <http://feelingsurfer.net>
6. Бретон А. Манифест сюрреализма // Назвать вещи своими именами. Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века. – М.: Прогресс, 1986. – С. 41–73.
7. Бретон А. Надя // Антология французского сюрреализма. – М.: ГИТИС, 1994. – 392 с.
8. Большаков В. Сюрреализм, его традиции и преемники // Вопросы литературы, 1972, № 2. – С. 113.
9. Косиков Г. «Адская машина» Лотреамона // Лотреамон: Сб. ст. / Под ред. Г. Косикова. – М.: Прогресс, 1998. – С. 5–32.
10. Лейрис М. Метафора // Антология французского сюрреализма. – М.: ГИТИС, 1994. – 392 с.

ЭМОТИВНАЯ ЛЕКСИКА СТАРОСЛАВЯНСКОГО ЯЗЫКА (ПО ДАННЫМ «СТАРΟΣЛАВЯНСКОГО СЛОВАРЯ» И «СИНАЙСКОЙ ПСАЛТЫРИ»)

Л. Г. Шевчик

Задача работы – исследовать функционирование эмотивной лексики в «Синайской псалтыри». Прежде чем обратиться к «Синайской псалтыри», было произведено исследование эмотивного состава старославянского языка на основе «Старославянского словаря». Материал для исследования, а именно – эмотивная лексика, был извлечен методом сплошной выборки из «Старославянского словаря» (это 593 лексем) и «Синайской псалтыри» (168 лексем, что составляет 28% от всей эмотивной