

УДК 81'373.611

ИСКУССТВО ПОЭТИЧЕСКОГО СЛОВА АННЫ АХМАТОВОЙ

Т.М. Николаева

Аннотация

В данной статье объектом изучения выступает функциональный статус словообразующей морфемы в поэзии А. Ахматовой. В ней продемонстрировано искусное использование таких словообразовательных средств, как основа, префикс, суффикс, трансфикс, показывая их роль в реализации потенциальных возможностей слова, появлении экспрессивности, эмоциональной оценки, окказиональности. Многогранный материал представлен в исследовании имен с нулевым суффиксом, который рассматривается как главный служебный словообразующий аффикс. Результаты многоаспектного словообразовательного анализа, изложенные в статье, могут быть использованы в лекционно-практическом курсе «Лингвистический анализ художественного текста».

Художественный почерк Анны Ахматовой, ее мастерство неоднократно привлекали внимание исследователей. Из лингвистических работ наиболее известны «стилистические наброски» В.В. Виноградова, в которых ученый рассматривает приемы словоупотребления, стилистическую структуру эпитетов, сравнений, метафор, рассуждает о символике и символизме и системе их преобразований. При этом автор утверждает, что «научно-лингвистическое изучение современной поэзии должно начинаться с интенсивного анализа индивидуально замкнутой системы языковых средств» [1, с. 370]. В этом плане особую значимость приобретает исследование словообразующих морфем, способствующих этимологической регенерации, оживлению внутренней формы, выявлению потенциальных возможностей лексем, их экспрессивной направленности, эмоциональной оценочности. Исследования подобного рода представляют интерес прежде всего потому, что, «став объектом авторской рефлексии, морфемы получают статус действенных элементов в художественном тексте» [2, с. 54].

Согласно учению Бодуэна де Куртенэ, основа слова должна признаваться морфемой, т. к. обладает всеми ее свойствами, в том числе – комплексом фонетических вариантов [3, с. 183]. Рассматривая приемы организации поэтического текста А. Ахматовой с помощью словообразующих элементов, обращаем внимание на авторский повтор морфем-основ, который

1) обнажает алогизм, оксюморонность сочетаний: *без света светло*, «И мою *бесславную славу* Осиянным забвением смой». Выразительность семантической роли подобного повтора основ усиливается эмоциональным диссонан-

сом, контрастной внезапностью, «противореча...этимологическому смыслу, иногда даже отрицая тот символ, который они определяют» [1, с. 383];

2) усиливает семантику производящего слова и создает игру слов: «Но когда *замираю, смиренная*, На груди твоей снега белей», «Все тебе: и молитва дневная, И бессонницы млеющий *жар*, И стихов моих белая стая, И очей моих синий *пожар*» («Белая стая»).... В трагических строках «*Закрой эту черную рану Покровом вечерней тьмы*» нагнетание ситуации усиливается своеобразной переключкой этимологически родственных слов: *закрой – покровом, черную – вечерней*. То же возрождение, ретимологизация мотивирующей основы представлена в следующем отрывке: «Мне никто сокровенней не *был*, Так меня никто не томил, Даже тот, кто на муку предал, Даже тот, кто ласкал и *забыл*» («Я не знаю, ты жив или умер...»). Путем повтора может быть передано пересечение орбит бытия и сознания: «Как в *прошедшем грядущее* зреет, Так в *грядущем прошлое* тлеет» («Поэма без героя»). Переход во времени от сиюминутного к вчерашнему, от давнопрошедшего к настоящему, в котором участвуют повторяющиеся однокоренные субстантивированные атрибуты, воспринимается как гармония целого;

3) регенерирует древнюю семантику генетически родственных, но семантически разошедшихся слов, длительное время функционировавших в одном значении: «Где ветер помнит *клик* супостата И *клич* победы на крылах несет». До XIX века в языке художественных произведений *клик* и *клич* были носителями одного понятия: «крик, громкие возгласы». В Словаре Вл. Даля зафиксирована их семантическая дифференциация: *клик* – крик птицы, *клич* – громкий зов, призыв, что мастерски использовала поэтесса в своем контексте: *клик* *супостата* ассоциируются с криком орла-стервятника, *клич* олицетворяет торжество победы. Восстановление производности деэтимологизированной лексики *площадка (плоский)* передано в строках: « На *площадке* две слитые тени... После – лестницы *плоской* ступени»;

4) акцентирует внимание на авторской метафоризации нейтральных лексем: «Я зажгла, *засветила свечи*, чтобы этот *светился* вечер» («Поэма без героя»). Из обильного потока жизни выхватываются четкими контурами бытовые номинации – «вечер», «свечи», благодаря поэтическому восприятию обычные явления обретают душу, создают возвышенный, романтический настрой;

5) нейтрализует эмоциональную полярность: «Был блаженной моей колыбелью Темный город у грозной реки... Город, горько *любовью любимый*» («Белая стая»);

6) достигает художественного эффекта при использовании стилистически различающихся, но генетически общих лексем: «На дороге бубенец *завякал*, Памятен нам этот легкий *звук*» («Четки»);

7) подчеркивает контекстуальную антитезность генетически общего признака: «От других мне *хвала*, что зола, От тебя и хула *похвала*»;

8) обращает внимание на авторское нарушение грамматической нормы: «безродные безродней», «разлука разлученней». Тем самым поэтесса устраняет границы между понятиями «качественности» и «относительности», происходит «окачествление» относительных прилагательных, повторяющее исторический

путь развития атрибутивных имен, что влечет за собой оживление образно-метафорических связей;

9) приводит к поэтической этимологизации – известному явлению авторского переосмысления слова, своеобразному восстановлению его внутренней формы. «Сближая в тексте слова, давно утратившие ту взаимную связь, которой они обладали в силу своего этимологического родства или даже вовсе никогда этой связи не имевшие, поэт как бы открывает в них новые, неожиданные смыслы, внешне мотивируемые самым различным образом: то шуткой, то глубоким раздумьем» [4, с. 392]. В подобном переосмыслении реализуется одна из языковых потенций – тенденция к вторичной мотивированности деэтимологизированной лексики. В художественных произведениях эффект переосмысления создается намеренно в тех случаях, если слово еще полностью не деэтимологизированно или если вторичная мотивировка способна ощущаться как окказиональная. Сближая в тексте потерявшие общую соотнесенность или вообще неродственные слова, автор обнаруживает в них новые смыслы. На узуальную семантику накладывается семантика ассоциативная, в результате чего возникает новый, неожиданный поэтический образ. Яркое свидетельство тому – поэтические строки А. Ахматовой: «Какие *страшные* слова Принес мне тихий день апреля. Ты знал: во мне еще жива *страстная страшная* неделя» («Белая стая»). Поэтесса усиливает устойчивое библейское сочетание *страстная неделя*, символизирующее страдания, мученичество, используя атрибут *страшная*, при этом учитывая их этимологическую общность: оба атрибута мотивированы глаголом *стращать*, что создает гипертрофированный образ ужаса, испуга, боязни. Подобный семантико-деривационный сдвиг является результатом поэтической этимологии: сближение слов основано на авторской трактовке их семантики.

Новые смысловые ассоциации поэта вызывает прием фонетического созвучия лексем: «Здесь помню каждую *ветку* И каждый силуэт. Сквозь инея белую *сетку* Малиновый каплет *свет*» («Морозное солнце»). Здесь все безошибочно точно, предметы и эмоции срослись, материальные понятия *ветка* и *сетка* обрели духовность, стали знаками чувств. Иной образ первого пушистого осеннего снега, символизирующего жизненные перемены, в строке: «*Легкий* осенний снежок *Лег* на крокетной площадке» («Вечер»), или: «И был долог путь *погребальный* Средь торжественной и *хрустальной* Тишины Сибирской земли» («Поэма без героя»). Погребальное стало хрустальным, житейские горести превратились в хрусталь – олицетворение чистоты и красоты поэтического образа.

В лингвистической литературе семантическое сближение слов на основе их звукового сходства получило номинацию «паронимическая аттракция» [2, с. 10]. Часто индивидуально-авторская этимология, основанная на звуковых совпадениях, дает о себе знать в случаях интерпретации поэтессой топонимов: «А над Петром *воронежским вороны*», «Было *горе*, будет *горе*, *Горю* нет конца, Да хранит святой *Егорий* твоего отца», «И что там в *тумане – Дания*».

Особенно выразительными в плане экспрессивности являются имена нулевой суффиксации, которые в сочетаниях проклятый хмель, жесткая и юная тоска, богомольная печаль, сладостный укор, царскосельская одурь, важные звуки, негасимая тревога, шелест трав, дрема левкоя, чадные хвалы, настоороживший-

ся покой подвергаются семантической трансформации, приобретая подчас окказиональный характер. Большой спектр сочетаемости с атрибутами способствует реализации «поэтического я». Так, лексема бред в сочетании со страшный – тягостное оправдание разлюбившей женщины, предсмертный – состояние страстной, исстрадавшейся души, тюремный – бесчеловечное, не похожее на истинную жизнь существование, жгучий – опьяняющее состояние забвения, неповторимый – признание в любви.

Сочетание нулевых абстрактных образований с глаголами способствует их олицетворению – приему, который подтверждает тенденцию к развитию вторичных – предметных – значений: тьма светила, тишь пела, гром врывается, ложь смеялась, мрак клокочет, мороз струился, бился приговор, нежится закат, боль застонала. «Опредмечиванию» подвергаются также:

а) абстрактные слова, рифмующиеся с конкретными, производными (и наоборот): боль-король, свет-силуэт, плечом-лучом, берегов-шагов, рану-туману, Эрзерума-шума, скрипы-липы, облака-тоска, полет-плот, травы-забавы, тьмы-псалмы, хруст-куст, обвал-подвал, страсти-части, разговор- костер, горе-море. Подобным чередованием достигается кристальная прозрачность, ясность стиха, точность деталей, воссоздающих материальность бытия. «Путем таких же необычных сцеплений Ахматова, сталкивая символы разных логико-семантических категорий, например, отвлеченные имена и названия реальных вещей, делает осязаемым восприятие таких оттенков семантического облика слов, которые в механизме автоматизированного повседневного языкового мышления не вызывают никакого живого представления...» [1, с. 378]: «Журавль у ветхого колодца... В полях скрипучие воротца, И запах хлеба, и тоска» («Четки»). Бытовым реалиям колодец и воротца аккомпанирует созвучная с ними по эмоциональному тембру и содержанию абстрактная нулевая лексема тоска, вместе они создают общую сниженную тональность, унылую картину увядания, близкого конца.

Умение создать предельно естественный образ, который не покажется привычным, банальным, сохранит способность ошеломлять, создает уникальность ахматовского стиха. В посвящении А.С. Пушкину – «Светлый отрок ходил по аллеям У озерных грустил берегов, И столетие мы лелеем Еле слышный шелест шагов» – мысль о нетленности памяти о великом поэте, благоговейности перед пушкинскими высотами передана через «особое видение природы, сохранившей отсвет проходившего мимо гения», а также через «чуткость поэтического слуха, который уловил «еле слышный шелест шагов» [5, с. 152]. Иногда в подобном чередовании производных-производных лексем участвуют синонимы: «весь яд впитал, всю эту одурь выпил»;

б) существительные *singularia tantum*, используемые А. Ахматовой во множественном числе: *отравы, хвалы, жары, неги прохлады, печали*: «Забвенье боли и забвенье нег – за это жизнь отдать немало» («Anno Domini»), «И сколько там сумрака ночи, И тени, и сколько прохлад...» («Читатель»), «Где день и ночь, склонясь, в жары и холода Должна я ожидать Последнего суда» («Белая стая»).

Однако наблюдающаяся тенденция к развитию отглагольными абстрактными существительными с нулевой морфемой конкретных значений в поэзии

А. Ахматовой нередко приобретает обратную связь – возвращает указанным именам их генетическую глагольность: *гарь, забавы, жалобы, труды, работа*. Омонимия данных производных (процесс – результат – предмет) способствует проведению авторской идеи о многомерности, многогранности, анархии жизненных явлений, дает возможность этимологически «регенерировать» слово, показать его словообразовательные потенции, а также специфику функционирования в условиях поэтического контекста.

Глагольная деривация актуализирует процессуальное значение нулевых имен, усиливает мотив психологического восприятия автором явлений действительности, способствует сохранению первичной, исконной семантики отглагольных образований: «Ждите *глада*, и *труса*, и *мора*», где *трус* исторически мотивированный глаголом *трясти*, несет семантику «землетрясение», *мор* – *мерети* – «умирать». Указанные субстантивы, заимствованные из библейских текстов, усиливают, актуализируют мотив надвигающейся беды.

В языке поэзии А. Ахматовой обнаруживается склонность нулевых слов к восстановлению утраченных значений, к реставрации их древней синкретичности: «Вижу выцветший флаг над таможей И над городом желтую *муть*». Возможность двоякой мотивации абстрактной лексемы *муть* (глаголом и прилагательным) приводит к его многоплановой образности и семантической объемности: это и сгусток херсонского пароходного дыма (*мутить*), и состояние, настроение поэтессы (*мутное*).

К приемам поэтического мастерства можно отнести замену нейтрального непроизводного семантическим синонимом-дериватом. В стихотворных текстах поэтессы частым является использование производного существительного *твердь*, заменяющего непроизводное *небо*, которое, как правило, рифмуется с именем *смерть*: «Высокие своды костела Синеи, чем небесная *твердь*... Прости меня, мальчик веселый, Что я принесла тебе *смерть*» («Четки»). В строках о любви *твердь* выполняет определенную функцию: привносит мотив жестокости, неминуемости, неизбежности трагического исхода – семантику, не свойственную нейтральному *небо*.

Имена с материально не выраженным аффиксом предпочитают автором при создании художественного образа. Уже в первом поэтическом сборнике Анны Ахматовой «Вечер» – «Молюсь оконному *лучу* – Он бледен, тонок, прям, Он словно праздник золотой И утешенье мне» – лексема *луч* приобретает множество смыслов, при этом коннотации основываются не только на свойствах, характеризующих объект, но и на субъективных, иногда предполагаемых. Однако чаще всего *луч* выступает в конкретном значении, чему способствуют сочетающиеся с ним атрибуты (*лунный, солнечный, внезапный, оконный, первый, последний, нетленный*). Семантическая многоплановость слова *луч* проявляется в его оппозиции к лексеме *тень*: это светлое и темное, вечное и преходящее, ранний и поздний период творчества.

Благодаря использованию нулевых образований поэтесса создает емкий и лаконичный портрет Ф.И. Шаляпина, абстрактные имена становятся осязательно предметными, конкретными: «Звук оркестра, как с того *света* (*Тень* чего-то мелькнула где-то), Не предчувствием ли *рассвета* По рядам пробежал *озноб*? И опять тот *голос* знакомый, Будто эхо горного *грома*, – Наша *слава* и *торжест-*

во!» («Поэма без героя»). Поэтесса виртуозно демонстрирует смену ритмов, создает своеобразную инструментовку музыки своего стихотворения: сначала зыбкие, второстепенные слова – «звук оркестра», «*тень* чего-то», «*рассвет*», передающие беспокойство ожидания, предчувствия. Затем – нарастание тембра (и смысла) от спокойного («*голос* знакомый») – к могучим раскатам («будто эхо горного *грома*») – к ликованию («*наша слава и торжество*»). В свое время главную особенность ахматовского стиха отметил Б.М. Эйхенбаум: «основной доминантой, определяющей целый ряд фактов ее стиля», он считал «стремление к лаконизму и энергии выражения» [6, с. 14]. Указанные «лаконизм и энергию» прежде всего реализуют имена нулевой суффиксации, которые являются ключевыми в исследуемом отрывке.

Тот же лаконизм – в музыкальной теме, центр внимания которой – *звук*: «Бывает так: *какая-то истома*; В ушах не умолкает *бой* часов, Вдали раскат стихающего *грома* Неузнанных и пленных *голосов*. Мне чудятся и *жалобы*, и *стоны*, Сужается какой-то тайный круг, Но в этой бездне *шепотов* и *звонов* Встает один, все победивший *звук*». Поэтесса использует производные имена нулевой суффиксации, которые четко и образно передают смену и контраст звуков; когда оркестровую многоголосицу сменяет солирующий инструмент при внезапном молчании всего оркестра, на фоне этой тишины возникает царящий голос одиноко звучащего инструмента (флейты, гобоя, валторны) – «один, все победивший *звук*».

Имена с материально не выраженным аффиксом предпочитают автором при использовании приема «перечислительного присоединения», своеобразного нанизывания однотипных образований на объединяющий их семантический остов – глагол: «Мне все твоя мерещится *работа*, Твои благословенные *труды*: Лип, навсегда осенних, позолота И *синь* сегодня созданной воды» («Художнику»). Тем самым запечатлена диалектика художественного творчества (сегодня и навсегда), а также проведена мысль о нетленности создания истинного искусства, над которым не властно время.

Интенсивность, эмоциональность, энергетичность стихотворений создается также благодаря использованию образований с суффиксом *-j* (*-tj*, *-nj*, *-enj*), которые составляют основу разнообразных контекстов: и в обращении к исторической теме («Факел, ночь, последнее *объятье*, За порогом дикий вопль судьбы, Он из ада ей послал *проклятье* И в раю не мог ее забыть» – «Данте»), и в описании дивной судьбы и трагедии, в котором поэтическая формула памяти с ее раскрывающимися далями приближена к вечным категориям: жизнь – смерть – любовь – я и мир – я и мы («Полстолетья прошло... Щедро взыскана дивной судьбою, Я в беспамятстве дней забывала *теченье* годов, – И туда не вернусь! Но возьму и за Лету с собою *Очертанья* живые моих царскосельских садов» – «Городу Пушкина»), и в угадывании, улавливании состояния героини, в тончайшем выражении неизбежности конца («Я была на краю чего-то, Чему верного нет *названья*... Зазывающая дремота, У себя самой *ускользанье* («Смерть»), и в передаче стойкости, мужества при прощании с любимым и одновременно причастности к реальному, жизненному, бытовому («Среди морозной праздничной Москвы, Где протекает наше *расставанье* И где наверное прочтете вы Прощальных писем первое *изданье*» – «Без названия»).

Словообразовательные средства поэтессы отличаются точностью подбора, изяществом сочетаемости и большим экспрессивным потенциалом. Свидетельство тому – имена существительные с суффиксом *-ость*. Примечательно, что автор из словообразовательных синонимов выбирает именно указанный вариант: *веселость – веселье* («...*Веселость* едкую литературной шутки»), *ленность – лень*: «И от *лености* или от скуки», что обусловлено стремлением использовать образования на *-ость*, обладающие меньшей интенсивностью, большей мягкостью признака по сравнению со значением производящей основы. Существительное *радость*, столь частое в поэзии А. Ахматовой, имеет разные значения: абстрактного признака или состояния («И лебедью заросла дорожка, А мне б идти по ней – такая *радость*») и опредмеченного признака («...Если ты *радость*, то *радость* такой не бывает»). Нередко абстрактное значение имен на *-ость* специально подчеркивается самим контекстом: «И голос *вечности* зовет с *неодолимостью* нездешней». Реалии, описанные в стихотворении «Приморский сонет» («лунная ночь», «дорога не скажу куда», «таинственный зов»), делают более явственной абстрактность существительных. Необычность сочетаемости имен с суффиксом *-ость* обусловлена двумя факторами: а) несовместимостью семантики существительного и характеризующего его атрибута: *дикая жалость, жгучая радость*, что приводит к появлению оксюморонов: *мрачная яркость*, б) несоотнесенностью отвлеченного значения существительного со значением другого компонента синтагмы: *остриё жалости* (отвлеченное понятие приобретает черты предмета).

Встречающиеся в поэзии А. Ахматовой образования с суффиксом субъективной оценки, как правило, используются для создания ауры доброты, ласки, любви: «*Шепоточек* слышу в плюще», «Незатейливые *парнишки*», «Детский *голосок*», «*Детоньки* мои», «*Холодочка* струится волна», «С *колоколенки* соседней», «Распахнулась атласная *шубка*», «Шпор твоих *легонький* звон», «Вышел *седенький*, светлый и кроткий». Иногда субъективно-оценочные образования контрастируют с текстовым содержанием и образуют оксюморонные сочетания: «Как *соломинкой*, пьешь мою душу», «*Гудочек* щемящий», «*Шепоток* беды».

Особо следует остановиться на случаях, когда суффиксы сравнительной и превосходной степени, которые принято считать формообразующими, в поэзии А. Ахматовой являются средствами, передающими высокий потенциал чувства, и функционируют в качестве семантически значимых словообразовательных морфем. Особенно показательны в этом отношении окказиональные вариации: с суффиксом *-ее/-ей* – «Не придумать разлуку *бездонней*», «И, наверное, нас *разлученней* В этом мире никто не бывал», «Никого нет в мире *бесприютней* И *бездомнее*, наверно, нет», «И не было в небе *узорней* крестов, *Воздушной* цепочек»; с суффиксом *-ейш-*: «К *бессоннейшим* припавши изголовьям», «И тень *заветнейшего* кедра перед *запретнейшим* окном», «Мое *законнейшее* имя носит». Благодаря окказиональным образованиям подобного рода происходит актуализация поэтического слова, акцентируется внимание на внутренней форме слова, иначе говоря, «окрасив мысль собственным восхищением», поэтесса делает его «зримым для читателя» [7, с. 67].

Самые активные носители эстетических функций – префиксы. «Все *расхищено, предано, продано*, Черной смерти мелькало крыло. Все голодной тоскою

изглодано. Отчего же нам стало светло?» («Anno Domini»). Мотив безотрадности жизни в первых трех строках неожиданно сменяется переходом в светлый, обновленный мир. Поэтесса использует краткие формы причастий, образованных от непроизводного с современной точки зрения глагола «расхитить» и двух производных глаголов, строящихся по одной модели и имеющих одну энантиосемичную производящую основу «дать» с двумя антитезными значениями: «потерять» и «обогащать». Благодаря приставкам указанная противопоставленность и семантическая наполненность нейтрализуются, *предано-продано* объединяются семантикой растраты, лишения, опустошения, образуя синонимический ряд, в который включается опрошенная лексема «расхищено», переживающая процесс редеривации, тем самым происходит ее возвращение к исторической производности. Общей идее синонимического ряда способствует краткая форма причастия *изглодано*, создающая иллюзию корневого повтора (прием паронимической аттракции: *продано, предано, изглодано*). На фоне трагической картины физической и моральной опустошенности, на первый взгляд, диссонансным кажется мажорное звучание последней строки с логическим и композиционным центром «светло», символизирующим начало другой, счастливой жизни. Эта внешне противоречивая картина создается автором целенаправленно, благодаря указанному приему художественное воплощение в произведении находит библейский мотив «per aspera ad astra» – через страдания, тернии – к звездам, свету.

Исследование экспрессивной функции приставки имеет чрезвычайно широкий аспект, включающий такой авторский прием, как использование одного и того же префикса, осложняющего разные окказиональные основы: «Что все на свете он *переиначит*, Что Пастернака *перепастерначит*». Экспрессивность звучания создается повтором, в результате чего значение приставки становится весомее по сравнению с производящей основой, его активизация влечет за собой нивелировку, нейтрализацию необычного, эмоционально окрашенного мотивирующего слова. Однотипность префикса объединяет разные по семантике глаголы, которые несут идею совместности, взаимности, гармонии в понимании происходящих событий. При этом префикс получает своеобразную автономию и становится композиционным стержнем, центром поэтической мысли.

Тема памяти – драгоценный дар, она проходит через все творчество поэтессы, с годами место ее становится все заметнее, пафос – сильнее, что находит свое отражение в строках, ключевым словом которых является приставочное существительное: «Словно вся *прапамять* в сознание Раскаленной лавой текла».

Значимость приставки может быть подчеркнута самим автором, употребляющим словообразующую морфему как самостоятельную лексему: «Или *забыты, забиты, за...* кто там Так научился стучать?». А. Ахматова отделяет, изолирует префикс *за-* от основы, ее обособление, с одной стороны, способствует восстановлению словообразовательной структуры слова, с другой – объединению семантики двух этимологически разных образований.

Благодаря приставкам поэтессе удастся создать мизансцену, драматургическую форму, передающую зримое, совершающееся на глазах столкновение двух характеров: «Он *вышел*, шатаясь, *Искривился* мучительно рот... Я *сбежа-*

ла, перил не касаясь, Я бежала за ним до ворот» («Сжала руки под темной вуалью»). Скупой диалог создается, прежде всего, за счет глаголов движения героини (*сбежала* – *бежала*), использование префикса позволяет показать богатство жеста (именно благодаря ему происходит тончайшее проникновение в душевное состояние героини), а также разноплановость, динамику действия, идущего крещендо. В.М. Жирмунский исключительно точно подметил, что «в стихах Ахматовой берется обычно самый острый момент в развитии отношений, откуда открывается возможность обозреть все предшествующее течение фактов» [8, с. 300].

Привлекают внимание случаи функционирования различных приставок, выбор которых обусловлен целенаправленным созданием стилистической маркированности: «Ночью Муза *слетит* утешать, А на утро *притащится* слава Погремушкой над ухом трещать». Автор показывает свое неоднозначное отношение к Музе и славе не только нейтральным *летать* и просторечными *тащиться*, *трещать*, не только орфографической дифференциацией (*Муза*, но *слава*), но и выбором приставок: не *прилетит*, а *слетит* – спустится с небес. Отсюда – подчеркнутая антонимичность в проявлении отношения автора к *Музе* – утешительнице, вдохновительнице, спутнице жизни и *славе* – явлению переменчивому, непостоянному, преходящему.

Нередки случаи, когда поэтесса использует префиксы, чтобы создать лексемы, либо приближенные к языку фольклора: *позабыть*, *выкликать*, *припомнить*, либо с ярко выраженной стилистической маркированностью архаичного, высокого: *испить*, *возжаждать*, *возлюбить*, *возблагодарить*.

Особую роль в поэзии А. Ахматовой выполняют приставки *полу-* и *не-* «Мне чудился *полуоткрытый* рот... *Полуласково*, *полулениво* Поцелуем руки коснулся»... Однако *полу-* не создает впечатление половинчатости, неполноты, эта пастельность является кажущейся, ложной, так как она лишь деталь, участвующая в создании общей картины бушующей страсти, единоборства чувств, непреклонной жажды счастья. То же можно сказать о наиболее часто употребляемой приставке А. Ахматовой *не-*, которую правомерно считать «квазиприставкой», т. к. она не несет основной функции – отрицания, а лишь усиливает восприятие художественного образа: «Я пойду дорогой *недальней*», «*Неуверенная* походка», «*Неспешно* зреющей рябины», «*С неукротимой* совестью своей», «*В предчувствии неотвратимой* тьмы», «*Неповторимая*, пожалуй, сладость», «*Неутоляющее* питьё». В произведение вносится мотив умиротворения, равновесия, просветления, создается мягкая гармония с атрибутами внешнего мира.

Ориентация на удлинение звучания, растягивание слова, создающая песенность, особую ритмику ахматовской строки, реализуется в конфиксальных образованиях и сложных словах, созданных способом трансфиксации: «И в лицо мне смеяться будет *закопная* синева», «У Пасхи ветер *многозвонный*», «Отчего мы любим строгий *Многоводный*, темный город», «О, покой мой *многонедельен*», «И от наших *великолепий*», «Твои *благословенные* труды»; стремление к растянутости, к полнозвучию гласных (особенно -о-) отражено в прилагательном *новгородский*: «*Капелька новгородской* крови» (по нормативной модели *новогаревский*, *великосветский*).

Проведенные наблюдения позволяют утверждать, что ориентация на эстетическую функцию поэтического слова вызывает настоятельную необходимость изучать художественные приемы, которые используют авторы для создания высокой поэзии, в том числе – на словообразовательном уровне. Они реализуют потенциальные свойства слова, придают ему экспрессивность и способствуют его актуализации, что представляется весьма важным для понимания не только специфики мастерства самой Анны Ахматовой, но и процессов языкового развития русского литературного языка двадцатого столетия.

Summary

T.M. Nikolaeva. The art of Anna Akhmatova's poetic word.

The functional status of formative morpheme in poetry of Anna Akhmatova is studied. Skilful use of different word-formative means (basis, prefix, suffix, transfix) and their role in realization of potential of words, expressiveness, emotional coloring, and instantaneity is shown. Investigation of names with a zero suffix considering as a main word-forming affix is presented. The results of multifold word-formation analysis can be used in a lecture-practical course "A linguistic analysis of literary text".

Литература

1. *Виноградов В.В.* Избранные труды. Поэтика русской литературы. – М.: Изд-во АН СССР, 1976.
2. *Григорьев В.П.* Поэтика слова: на материале русской поэзии. – М.: Наука, 1979.
3. *Бодуэн де Куртене И.А.* Избранные работы по общему языкознанию: в 2 т. – М.: Изд-во АН СССР, 1963. – Т. 2.
4. *Винокур Г.О.* Об изучении языка литературоведческого произведения // Винокур Г.О. Избранные работы по русскому языку. – М.: Наука, 1959.
5. *Добин Е.* Поэзия Анны Ахматовой. – Л.: Сов. писатель, 1968.
6. *Эйхенбаум Б.* Анна Ахматова (Опыт анализа). – Пб., 1923.
7. *Майданова Л.М.* Очерки по практической стилистике. – Киев: Изд-во Киев. ун-та, 1987.
8. *Жирмунский В.М.* Вопросы теории литературы. – Л.: Наука, 1928.

Поступила в редакцию
07.06.06

Николаева Татьяна Михайловна – доктор филологических наук, профессор кафедры истории русского языка и языкознания Казанского государственного университета.