

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Смоленский государственный университет»
Кафедра литературы и журналистики

РУССКАЯ ФИЛОЛОГИЯ

Ученые записки Смоленского государственного университета:
межвузовский сборник научных статей

Выпуск 24



Смоленск
Издательство СмолГУ
2024

УДК 37.014
ББК 74.04 (2)
Р 89

Публикуется по решению редакционно-издательского совета Смоленского государственного университета

Ответственные редакторы и авторы предисловия О.А. Новикова, М.А. Короткова

Рецензенты

доктор филологических наук А.В. Радионова
кандидат филологических наук Д.В. Бутеев

Русская филология. Ученые записки Смоленского государственного университета: межвузовский сборник научных статей. Вып. 24 / отв. ред., предисл. О.А. Новикова, М.А. Короткова. Смоленск: СмолГУ, 2024. 1 электрон. опт. диск. Текст: электронный.
Р 89

ISBN 978-5-88018-739-3

В сборнике представлены традиционные разделы, посвященные исследованиям русской литературы – поэзии и прозы XIX–XXI веков, теории текста, литературы Смоленской земли, русско-зарубежным литературным связям.

Сборник включен в каталог изданий, входящих в ведущую систему индексов цитирования (РИНЦ).

УДК 37.014
ББК 74.04 (2)

Виньетка на титуле выполнена Е.К. Школяренко по мотивам гравюры Сандерса с рисунка С. Тончи на фронтисписе «Анакреонтических песен» Г.Р. Державина (СПб., 1804).

ISBN 978-5-88018-739-3

© Авторы, 2024
© Издательство СмолГУ, 2024

ВАДИМУ СОЛОМОНОВИЧУ БАЕВСКОМУ – 95 ЛЕТ

Ю.Д. Гусарова

Смоленский государственный университет

Смоленск, Россия

УДК 821.161.1.

Язык образов научной прозы В.С. Баевского

Ключевые слова: *В.С. Баевский; А.С. Пушкин; Б.Л. Пастернак; научная проза; троп; образная парадигма; основание сопоставления; метафора.*

Исследование посвящено рассмотрению образности в научном дискурсе основателя Смоленской филологической школы, ученого-филолога, стиховеда Вадима Соломоновича Баевского (1929–2013). Материалом для анализа стала монография «Пушкинско-пастернаковская культурная парадигма», изданная в Москве в 2011 году. Двухчастная композиция произведения предопределила структуру данной работы: были проанализированы тропы из части, посвященной А.С. Пушкину, и части, посвященной Б.Л. Пастернаку. Всего методом сплошной выборки был отобран 131 пример использования тропов. Для анализа выбранных тропов была составлена семантическая классификация, которая позволила выявить смысловые группы, численно превосходящие остальные. В части «Пушкин» самыми многочисленными группами оказались группы Искусство и Бытие, а в части «Пастернак» лидирующую позицию заняла группа Искусство. Детальный анализ конкретных образных парадигм в каждой из групп позволил сделать вывод о том, что А.С. Пушкин интересовал В.С. Баевского как факт литературной действительности, как эпоха. В Б.Л. Пастернаке, напротив, автора интересовала сама личность писателя.

В этом году основателю Смоленской филологической школы, Заслуженному деятелю науки Российской Федерации, профессору Вадиму Соломоновичу Баевскому исполнилось бы 95 лет. Он стал автором более восьмисот научных работ, к которым необходимо прибавить яркую автобиографическую и мемуарную прозу. Баевский-писатель влиял на Баевского-ученого по крайней мере в стиле. Его научные и научно-популярные труды не обходились без ярких метафор. Именно метафоризация научного дискурса и попала в фокус нашего исследовательского внимания.

В работе «Язык образов научной прозы В.С. Баевского: “История русской литературы XX века”» нами уже были представлены различные точки зрения ученых на использование тропов в научном тексте, однако мы сосредоточили свое внимание на научно-популярном стиле [Гусарова, 2024]. В настоящей работе мы более подробно остановились на собственно научном стиле.

Как и в случае с научно-популярным стилем, ситуация с применением тропов, в частности метафор и сравнений, в рамках собственно научного стиля до сих пор вызывает споры среди ученых. Однако стали появляться исследования, посвященные использованию средств художественной выразительности в научных работах. В качестве примера можно выделить

монографию И.С. Куликовой и Д.В. Салминой «Образность в филологическом тексте», в которой авторы называют вопросы, связанные с образностью в научном тексте, актуальными для современного терминоведения и подробно их рассматривают, что говорит о развитии данной темы в современной филологии [Куликова, Салмина, 2022]. Этим и обуславливается актуальность настоящего исследования, которое может стать частью большой работы по выявлению примеров использования образности в научных текстах разных авторов.

Произведение, взятое нами в качестве материала для исследования, это монография Вадима Соломоновича Баевского «Пушкинско-Пастернаковская культурная парадигма», изданная в Москве в 2011 году. В аннотации автор отмечает, что работа посвящена творчеству двух великих поэтов, играющих важную роль как в литературе в целом, так и в исследовательской жизни Баевского в частности. Автор поднимает новые проблемы и рассматривает новые точки зрения благодаря широкой площади опоры [Баевский, 2011].

В.С. Баевский отмечает возможный круг читателей, которому будет интересна монография. Подобное описание было представлено и в «Истории русской литературы XX века» [Баевский, 2003], анализ которой мы проводили в прошлой работе [Гусарова, 2024, 85]. «Книга найдет своего читателя среди интеллигентных людей всех возрастов, начиная со старших школьников, которым дорога русская культура, русская поэзия», – пишет автор [Баевский, 2011, 3].

Нами было выдвинуто предположение, что в этой работе будет большое число тропов, так как ученый подразумевает, что читать работу будут не только подготовленные специалисты, но и школьники.

Методом сплошной выборки нами был отобран 131 пример использования тропов. Получившиеся примеры были оформлены в таблицу, в правом столбце которой дан минимальный контекст и страница, указанная по электронному изданию 2011 года. В левом столбце приводится образ или несколько образов, выбранных из примера (см. табл. 1).

Таблица 1

Примеры использования тропов в монографии В.С. Баевского «Пушкинско-пастернаковская культурная парадигма»

Введение	
1. В то же время в народе шло страшное брожение . (15)	<i>Политические волнения → брожение</i>
2. Бунин показал Русь, ведущую страшное, полуживотное существование под покровительством расколотой почерневшей иконы с изображением обезглавленного Меркурия Смоленского в «Суходоле» (1911). (15)	<i>Бездуховное → полуживотное</i>
3. Чудовищным выбросом, самым грязным отходом этой среды стал Григорий Распутин, сыгравший столь роковую роль в судьбе Российской империи и царствовавшей династии. (15)	<i>Григорий Распутин → выброс, отход среды</i>

4. Литература этого времени вбирает в себя тексты не только печатные и рукописные, но и сотканые из самой жизни, тексты предчувствий и предсказаний, великих метаний, истеричное искажение путей выхода из лабиринта ночью с завязанными глазами, швыряние своей и чужой жизнью. (15)	<i>Текст → ткань; жизнь → нити</i>
5. Почти все это делание на краю бездонной ямы, источающей миазмы , в той или иной мере было враждебно государству и самой идее государственности. (15)	<i>Написание текстов предчувствий и предсказаний → делание на краю бездонной ямы, источающей миазмы</i>
6. И на этом делании вырастает литература, пробившаяся сквозь исходившие от изуверских сект и религиозного аскетизма запреты культуры, писания и самого говорения. (15)	<i>Литература → растение</i>
7. Литература серебряного века — это начало всего того лучшего, что потом развилось в русской литературе XX столетия; и одновременно это страшное самосожжение русской интеллигенции . (16)	<i>Литература серебряного века → самосожжение русской интеллигенции</i>
8. Книга начинает утрачивать свое традиционное свойство общо-общности; уже есть зримые симптомы обретения ею своих свойств текучести в связи с заменой книги файлом или группой файлов на сайте в интернете. Текущая литература на сайтах и изучаться будет как-то совсем иначе, чем традиционная литература застывших рукописных и печатных книг. (17–18)	<i>Литература в цифровой форме → жидкость</i>
9. Потрясения несут голод, страдания, смерть и, что всего страшнее, — разрушение личности человека, вовлеченного в этот роковой водоворот не поддающихся управлению событий. (21)	<i>Неуправляемые события → роковой водоворот</i>
10. Читаешь старых исследователей, критиков, публицистов и ясно видишь: тот пребывает в шорах социологизма, тот в шорах монархизма, тот в шорах эстетизма, тот в шорах народолюбия. (21)	<i>Ограниченное мышление → шоры</i>
11. Интенсивно разрабатываются темы, либо полностью закрытые в дореволюционное и советское время, либо изуродованные официальной идеологией до неузнаваемости. (22)	<i>Искаженный → изуродованный</i>
12. Роман этот пропал, но от него тянутся нити к другим прозаическим опытам 10 – 20-х годов, к «Спекторскому», к незавершенной работе, опубликованной посмертно под заглавием «Начало прозы 1936 года», к «Доктору Живаго» – роману, в котором органически сочетаются проза и стихи и который действительно во многих общих признаках и подробностях может быть сближен с «Евгением Онегиным». (27)	<i>Литература → ткань; связи → нити</i>
13. Все это показывает, что проблема «Пушкин и Пастернак» назрела уже давно, что она органически выросла из истории литературы. (32)	<i>Проблема «Пушкин и Пастернак» → растение</i>
14. Дополнительную терпкость этому стихотворению придает наше знание того, что идеал волюнтеризма и покоя оказался столь же недостижим для Пастернака, сколь и для его великого предшественника. (42)	<i>Стихотворение → терпкий напиток</i>
15. Разносторонняя одаренность Пастернака, некоторые черты его внешности и поведения, духовность, светившаяся во всем его облике , — все это, а не только творчество заставляло вспоминать Пушкина. (43)	<i>Одаренность → свет</i>
16. Сам вышедший из культуры авангарда и навсегда сохранивший авангардную закваску в своем мировоззрении и научном творчестве, Якобсон, как до него в «Юбилейном» Маяковский, представил Пушкина дерзким новатором, ненавистником застывших художественных форм и плоского правдоподобия. (46)	<i>Основы → закваска</i>
17. Об этом много писали, сейчас я только напоминаю о том, что русский реализм навсегда остался покрыт амальгамой романтизма. (49)	<i>Реализм → зеркало; романтизм → сплав</i>
18. Термина «реализм» не было в распоряжении наших классиков пушкинского времени, он появился только в 1847 г., но реализм как живую плоть литературы они ясно ощущали. (49)	<i>Литература → живой организм; реализм → плоть литературы</i>
19. Она воплощает в себе поэтику мерцающих, ускользающих, неуловимых штрихов, линий, красок, полутонов и четвертьтонов , образов и образных гомоморфных построений. (об образе Лары; 56)	<i>Образ Лары → импрессионистическая картина</i>

20. Так от первой до последней главы легко, без нажима, едва заметным пунктиром Пушкин намечает устойчивый интерес героя романа к устройству и судьбам государств. (59)	<i>Создание образа героя писателем → набросок картины, пунктир</i>
21. Они не вошли в окончательный текст романа, но позволяют увидеть тот предел (в математическом смысле слова; просим прощения за метафору) , к которому стремится пушкинский этатизм. (62)	<i>Перспектива развития романа → предел в математическом смысле слова</i>
22. Фрагменты главы десятой дают возможность увидеть подпочву , на которой покоится повествование: глубинный насыщенный слой пушкинского этатизма. Здесь он выходит на поверхность , как это происходит в некоторых других произведениях, создававшихся Пушкиным в период работы над «Евгением Онегиным» и после его завершения. (62)	<i>Этатизм → многослойная почва</i>
23. Толстой эпохи «Воскресения», как и чуткие философы, люди искусства, общественные деятели того времени, ощущал под торцами и брусчаткой площадей и проспектов зыбкую почву, раскаленную лаву; знал, что блестящее и внешне неколебимо-устойчивое здание государства зиждется на огромном болоте, готовом его поглотить. (64)	<i>Государство → здание; основы государства → зыбкая почва; основы государства → раскаленная лава; основы государства → огромное болото</i>
Часть 1. Пушкин	
24. От чуть ли не ежегодно появляющихся крикливо сенсационных монографий о последней дуэли и смерти Пушкина, рассматривающих и пережевывающих уже известные факты, при этом всегда выборочно и предвзято, книга Витале отличается тем, что она впервые вводит в научный оборот целый комплекс важнейших документов – 21 письмо Дантеса Геккерену за 1835 и 1836 гг. и 2 письма Дантеса Екатерине Гончаровой, которой суждено было стать его женой; а события излагаются без существенных пропусков и объективно. (73)	<i>Объяснять → прожевывать</i>
25. Не случайно современники говорили о Пушкине, что эпиграмма была его кинжалом. Она нанесла графу Воронцову рану глубиной в 180 лет. (74)	<i>Эпиграмма Пушкина → кинжал; обида → рана; пространство (глубина) → время (180 лет)</i>
26. Их без нас нагромождено безобразно много, – скоропелых, поверхностных , мнимо сенсационных, исключаящих одна другую. (75)	<i>Суждение → скоропелый плод</i>
27. Перед нами разворачивается заключительный акт подлинной трагедии . В обиходной жизни трагедией называют любое тяжелое происшествие – гибель пассажиров автобуса в дорожной катастрофе, смерть единственного сына престарелых родителей. Мы говорим о трагедии в том смысле, как ее понимали создатели этого жанра древние греки , как ее понимание закрепилось в мировой эстетике. Могучий герой, душевными качествами неизмеримо возвышающийся над всеми окружающими людьми, идет к своей цели через трудные перипетии, побеждая все новые препятствия. Но над ним отяготел всемогущий рок , и каждый шаг, который дается ему с таким трудом и опасностями и, как ему, ослепленному, кажется, приближает его к цели, на самом деле оказывается шагом к неотвратимой развязке — к гибели. А хор, неременный участник трагедии, в ужасе созерцает происходящее, не в силах ему помешать, и только опереживает трагическому герою. Гибель наделенного высокими достоинствами героя — жертвы неумолимого рока, повергает зрителей трагедии в катарсис. (78)	<i>Пушкин → трагический герой; свидетели гибели Пушкина → античный хор</i>
28. Однако перед историческим взглядом Пушкина встало государство, созидающее величие России и растоптывающее человеческие судьбы. (79)	<i>Государство → могущественное существо; обрекать на погибель → растоптывать судьбы</i>
29. После освобождения из ссылки Пушкин мечтал построить свою идиллию — теплый, уютный, укромный уголок посреди мертвяще-холодного, равнодушно-враждебного мира, обступившего со всех сторон. (79)	<i>Мир → смерть; мир → существо</i>

30. Мечта о патриархальной жизни в деревне, оказавшаяся неосуществимой, и нависающая опасность, жизнь под дамокловым мечом , в свою очередь сублимировались в творчестве: в «Медном всаднике», в «Сказке о золотом петушке», в лирике. (82)	<i>Опасная жизнь → жизнь под дамокловым мечом</i>
31. Словно бы по гениальному замыслу всемогущего архитектора , творческую жизнь Пушкина венчают каменноостровский цикл лета 1836 г., устремленный к Богу, и тесно связанное с ним стихотворение «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...» (83)	<i>Предопределенность жизни Пушкина → гениальный замысел всемогущего архитектора; Бог → всемогущий архитектор</i>
32. Предложения все нарастают по мере спорадически возникающих мыслей, без отбора и попытки их упорядочить, создавая своеобразный тягучий кумулятивный стиль (85)	<i>Стиль → тягучесть (свойство)</i>
33. В это же время русское общество переживало и другие идейные веяния, входившие в противоречие с сенсуализмом, «сердечным воображением» – и религиозный скептицизм энциклопедистов и Вольтера, и охранительную концепцию православия, самодержавия, народности, и самый циничный взгляд на народ как на быдло , и охранительный мистицизм в духе митрополита Фотия, крайними проявлениями которого стали суд над профессорами Петербургского университета и закрытие Библейского общества. (92)	<i>Народ → скот</i>
34. Его враги, искусные интриганы, кто бы они ни были, его затравили. Он пропал, как зверь в загоне. (93)	<i>Пушкин → затравленный зверь</i>
35. В то время, когда Пушкин предпринял отчаянные шаги в защиту своей чести (вызов на дуэль, посланный Дантесу, и письмо к Канкрину), Геккерен трусливо суеился, заметая следы своей интриги. (94)	<i>Скрывать → замечать следы</i>
36. Гибель Пушкина никак не была случайной. Это был последний акт трагедии , вызванной столкновением непримиримых противоречий гения и характера Пушкина – с жестоким веком Николая I. (95)	<i>Гибель Пушкина → последний акт трагедии</i>
37. Для классицизма поэзия была служанкой государства , государыни. Сперва робко, еще у Сумарокова, потом смелее на переломе от XVIII в. к XIX формировалась мысль о поэзии как личном деле частного человека. После Пушкина, наиболее полно у Некрасова, поэзия была осознана как служительница народа и одно из средств общественной борьбы. (96)	<i>Поэзия классицизма → служанка государства; поэзия после Некрасова → служительница народа</i>
38. Ею был задан такой импульс, что и в обстановке советского идеологического террора, когда любому исследованию поэтической формы угрожал жупел формализма, создавались всем известные классические труды по стихосложению Пушкина, о его языке и стиле и, правда совсем уж единичные, работы обобщающего характера. (97)	<i>Формализм → жупел</i>
39. В Пушкине с наивысшим успехом произошла встреча России с Европой , задуманная Петром I. (100)	<i>Пушкин объединял европейские культурные традиции с русскими → в Пушкине произошла встреча России с Европой</i>
40. Юность психологически – время раннего ухода из холодного родительского дома, время бытия вне быта. (104)	<i>Недостаток любви в семье → холодный родительский дом</i>
41. Вместо холодного родительского дома он стремится создать свой собственный семейный очаг. (104)	<i>Недостаток любви в семье → холодный родительский дом; семья → очаг</i>
42. Восприятие Пушкиным творческой личности Байрона стало явлением в космосе культуры, подобным столкновению двух сверхъярких звезд. (105)	<i>Восприятие Пушкиным творчества Байрона → столкновение двух сверхъярких звезд; культура → космос</i>
43. Отдаленные отзвуки этого определяющего факта в космосе русской культуры неожиданно удается расслышать чуткому уху, например, в байронических настроениях Чехова. (105–106)	<i>Русская культура → космос</i>

44. Едва начав возделывать плодородный страт байроновского романтизма, Пушкин ощутил в глубине совсем другую подпочву . Под ультраромантическим слоем обнажились пласты сатирического, как сама жизнь противоречивого, исторически достоверного, психологически убедительного, социально ориентированного, стереоскопически объемного изображения жизни, в том числе повседневного быта, свойственного «Паломничеству Чайльд-Гарольда», «Беппо» и «Дон-Жуану». (108)	<i>Направления литературы → почва</i>
45. Происходит диффузия стилей: романтические лирика и поэмы приобретают некоторые признаки раннего реализма, а «Евгений Онегин» – амальгаму романтизма. (108)	<i>Взаимопроникновение литературных направлений → диффузия; скрытые черты → амальгама</i>
46. Но этот широкий общий взгляд должен освещать нам путь к фактам, которых почти нет в трудах философов серебряного века, которые мы должны добывать сами. (115)	<i>Общий взгляд → источник света</i>
47. С его «антиромантической» точки зрения 40-х гг. романтик Владимир Ленский был при столкновении с жизнью обречен либо на смерть (что с ним и произошло), либо на нравственную спячку . (126)	<i>Неотзывчивость души → нравственная спячка</i>
48. Авторское же вторжение в повествование, формирование и нарушение иллюзии достоверности и многие другие приемы, интересные, значительные, оригинальные, создают живой художественный организм , роман, который осознает самого себя . (127–128)	<i>Роман → живой организм</i>
49. Жизнь, начавшаяся необыкновенно счастливо, надломлена в самом начале. (128)	<i>Жизнь → хрупкая вещь</i>
50. Разумеется, в сверхсложной структуре романа в стихах эта схема скрыта живой плотью характеров, многообразием побуждений и поступков. (130)	<i>Характеры → живая плоть</i>
51. Рассказ о главном герое прерывается тогда, когда душа его выгорела дотла . (134)	<i>Разочарование в жизни → душа выгорела дотла</i>
52. Онегин впадает в духовную спячку , Ленский убит, а Зарецкий <i>живет И здравствует еще доныне</i> (138)	<i>Духовная стагнация → духовная спячка</i>
53. Натянутая как струна, тема эта звенит, резонирует всегда вблизи образа Ленского или в зоне его сознания. (117)	<i>Тема → натянутая струна</i>
54. Именно «легкая поэзия», которая творится более или менее ограниченным кругом хорошо знакомых людей и этому кругу (фактически или условно) адресуется, дала Пушкину важные краски для его романа . (167)	<i>Роман → картина</i>
55. Судьба романа в стихах уникальна. Он создан в зоне становления нового литературного языка. Он сам – тело этого нового литературного языка. (179)	<i>Роман в стихах → тело нового литературного языка; новый литературный язык → живой организм</i>
56. И вскоре Батюшков оказался в атмосфере, подверженной облучению байроновской поэзией. (190)	<i>Воздействие поэзии Байрона → облучение</i>
57. Однако едва начав возделывать плодородный страт байроновского романтизма, Пушкин ощутил в глубине совсем другую подпочву . (202)	<i>Направления литературы → почва</i>
58. Тынянов писал, что слово в поэзии сукцессивно (лат. successio – наследование, преемственность): оно « заражается » контекстом, вбирает в себя смысловые оттенки соседних слов, наследует их. (224)	<i>Влияние контекста → заражение</i>
59. Таким образом, в поэтическом произведении слово становится необыкновенно значимым, основной и второстепенные, колеблющиеся признаки его значения мерцают или просвечивают один сквозь другой , оно несет в себе память о контексте. (225)	<i>Взаимовлияние значений слова → оптические свойства</i>
60. Еще XVIII в. принял за правило « бракосочетание рифм » – чередование женских и мужских клаузул. (259)	<i>Чередование женских и мужских клаузул → «бракосочетание рифм»</i>
61. Вопрос не праздный, потому что рифма в представлении Пушкина была самой плотью поэзии . (264)	<i>Рифма → плоть поэзии</i>

62. Весь текст «Евгения Онегина» построен, соткан из переплетения разнообразных тем , которые то выступают на поверхность, то уходят вглубь, то снова выступают на поверхность, по-разному объединяясь в семантические узлы. (273)	<i>Текст «Евгения Онегина» → ткань</i>
63. Творческое воображение как магнитное поле высочайшего напряжения удерживало внимание поэта на протяжении многих лет, при крутых жизненных переменах, сдвигах мирозерцания, придавало единство материалу романа, сохраняло в поэтическом сознании написанное годы назад столь же ярким, как и вновь создаваемое, позволяло беспрепятственно и мгновенно замыкать контакты ассоциаций . (277)	<i>Творческое воображение → магнитное поле высочайшего напряжения</i>
64. Здесь движение времени может быть разнонаправленно и вовсе нелинейно, образовывать циклы, петли, «завихрения», быть дискретным и неравномерным, представленным несколькими параллельными или сходящимися потоками, иметь начало и конец . (314)	<i>Время → поток</i>
65. Все факты сцепляются между собой, как колеса зубчатой передачи , даты выстраиваются в последовательный ряд. (317)	<i>Последовательность фактов → колеса зубчатой передачи</i>
66. Чтобы не порвалась вышеприведенная хронологическая канва , приходилось придавать чрезмерное значение данным косвенным и обходить прямые свидетельства окончательного текста. (317)	<i>Время → ткань</i>
67. Сообщение о том, что герою 18 лет, впаяно в рассказ об этом периоде. (318)	<i>Разместить сообщение в текст → впаять</i>
68. Традиционная хронологическая канва в этом месте рвется снова, зубчатая передача размыкается: Пушкин не уточняет, сколько времени поглотил духовный кризис его героя. (322)	<i>Время → ткань; последовательность событий → зубчатая передача</i>
69. Можно было бы допустить, что год или несколько лет, но тогда хронологическая канва рвется в другом месте: Онегин опаздывает на Сенатскую площадь, чего не могли допустить Р.В. Иванов-Разумник, Н.Л. Бродский, Г.А. Гуковский, С.М. Бонди. (322)	<i>Время → ткань, канва</i>
70. Как было отмечено выше, в первой главе в момент отъезда Онегина в деревню поэт размыкает сцепление взаимно связанных эпизодов и создает временную неопределенность, столь важную для построения целого. (327)	<i>Последовательность событий → зубчатая передача</i>
71. ... народное и бытовое начало мировосприятия разрывали хронологическую канву и вели к изображению циклического движения времени... (334)	<i>Время → ткань</i>
72. В статьях, которые я опубликовал на эту тему, я критиковал традиционное понимание времени в романе как темпоральной стрелы, равномерно градуированной, которую можно приложить к стреле большого исторического времени так, что все точки между 1795 и 1824 гг. совместятся. (338)	<i>Время → стрела</i>
73. Тем не менее изучение их в «Евгении Онегине» показывает, что в языковой сфере его происходит постоянное и непрерывное переключение временных регистров . Это и есть наш основной вывод из наблюдений над лингвистическим планом. Переключение временных регистров происходит не хаотически, а в определенном порядке, обычно от прошедшего времени к будущему, что соответствует естественному восприятию движения времени человеком. (342)	<i>Описание разных времен → переключение регистров</i>
74. Далее станет очевиден изоморфизм лингвостилистического и литературоведческого планов: постоянное переключение временных регистров на грамматическом и лексическом уровнях соответствует сложности движения времени в масштабах сюжета и фабулы. (345)	<i>Описание разных времен → переключение регистров</i>
75. Отрывки из путешествия Онегина словно нанизаны на разных расстояниях один от другого на бесконечную нить времени . (345)	<i>Время → нить; события → бусины</i>

76. Иногда исторический зонд поэта проникает глубже , и тогда за прошедшим историческим открывается далекое прошлое историческое время – последняя четверть XVIII в. (350)	<i>Поэт → исследователь; исторический взгляд → зонд</i>
77. Судьба сына детерминирована, в частности, отцом, корни его судьбы уходят в минувший век . (350)	<i>Судьба → растение</i>
78. Отдельными « порциями », толчками дискретно прошлое историческое приближается к прошедшему повествовательному. (350)	<i>Фрагменты → порции</i>
79. Корни ее судьбы поэт обнаруживает в глубинах прошедшего исторического времени. (351)	<i>Судьба → растение</i>
80. Кажется, что Пушкину доставляет величайшее наслаждение освещать историей каждый предмет , независимо от его масштаба, и любоваться богатой игрой подчас неожиданно открывающихся граней . (351)	<i>Обращение к истории → игра со светом</i>
81. В главе первой и во всем романе пласт прошедшего повествовательного с его нравоописательными циклами покоится на плодотворном пласте прошедшего исторического (с его нравоописательными циклами), за которым открывается далекое прошлое историческое время. (353)	<i>Время → почва</i>
82. Прошедшее повествовательное срослось с прошедшим историческим разветвленной системой : свою роль в ней играют и первостепенные по важности описания молодости центральных персонажей, и эпизодические экскурсы в историю нравов (мазурка, куплет Трике). (353)	<i>Время → растение</i>
83. Временной поток – далекое историческое прошлое время, прошедшее повествовательное, условное настоящее время – струится сквозь роман, неся на себе его героев и устремляясь в будущее . (354)	<i>Время → водный поток</i>
84. Обгоняя и обтекая романное время, бежит поток внероманного большого исторического времени, отраженного в романе. (355)	<i>Время → водный поток</i>
85. Подобно ученому, указывающему своих предшественников в разработке проблемы , он цитирует описания петербургской ночи М.Н. Муравьева и Гнедича, к собственному описанию зимы делают примечания: «27. Смотри: Первый снег, стихотворение князя Вяземского» и «28. См. описания финляндской зимы в «Эде» Баратынского» (193). (356)	<i>Пушкин-писатель → ученый</i>
86. Кроме романного времени, в котором живут персонажи и происходят события, кроме большого исторического внероманного времени, отраженного в романе, его структуру формирует еще один временной поток – биографическое время поэта. (356)	<i>Время → поток</i>
87. Важнейшие особенности временной организации сюжета находят соответствие в языке романа с его постоянным переключением временных регистров от прошедшего к будущему, из повествовательного времени в авторское и обратно. (357)	<i>Смена времен в повествовании → переключение регистров; время → орган</i>
Часть 2. Пастернак	
88. Он бесстрашно за них заступался, балансируя над пропастью , но не отказывался от идеалов молодости. (376)	<i>Репрессии → пропасть</i>
89. Соблазнительно увидеть реализацию образа двухголосной фуги в самой ткани стихотворной речи . (383)	<i>Стихотворная речь → ткань</i>
90. Заключительные три текста подборки по-новому трактуют тему благополучного/неблагополучного пути поэта, но в среднем регистре . (386)	<i>Трактовка темы → игра в определенном регистре</i>
91. Интуиция Пастернака не обманула и на этот раз. « Оттепель » его убила . (398)	<i>«Оттепель» → убийца</i>
92. В стихотворениях Сологуба и Пастернака одна и та же тема проведена в одном – в минорном ладу , в другом – в мажорном . (408)	<i>Стихотворения → музыка</i>

93. Миф как ингредиент современной культуры впервые возник перед Пастернаком в связи со Скрыбиным. (409)	<i>Культура → смесь</i>
94. Здесь же выражена мысль об оплодотворяющем влиянии древней народной поэзии. (411)	<i>Древняя народная песня → оплодотворяющее начало</i>
95. Так Пастернак-композитор умер в Пастернаке-поэте . (424)	<i>Пастернак выбрал литературу → Пастернак-композитор умер в Пастернаке-поэте</i>
96. Музыка претворилась в метафоры зимы, снега, в изысканную вязь рифм. (434)	<i>Музыка → ткань</i>
97. В двух следующих набросках кристаллизируются островки эпичности, показан город, комната композитора, он сам, его ученик, намечены едва заметные, паутинообразные связи между предметами и людьми. (437)	<i>Связи между людьми и предметами → паутина</i>
98. Не введенные им в девять книг стихи на случай, стихи детям и некоторые другие, хотя и носят на себе неизгладимую печать его творческой индивидуальности, явно принадлежат другой версии его поэтического кода, другой аллели, как сказал бы генетик . (448)	<i>Поэтика → генетический код</i>
99. В ПО стихов, разорванных синтаксической паузой, 23,5%. Данный коэффициент весьма близок к средним данным, о которых сказано выше. Здесь уже видна поэтическая культура, но еще ничего не предвещает взрыва. А взрыв последовал немедленно . В БТ синтаксическая пауза нарушает интонационное единство 51,0 % стихов. Это единственный известный нам в поэзии случай, когда синтаксическими паузами затронута больше половины всего текста. Вся дальнейшая эволюция стихосложения Пастернака выглядит с рассматриваемой точки зрения как постепенное, растянувшееся на полвека угасание этого взрыва . (455)	<i>Применение синтаксических пауз → взрыв; эволюция стихосложения Пастернака → угасание взрыва</i>
100. Вначале поэт создавал свою лирику как энцефалограмму, синхронно отображающую каждый всплеск эмоций, каждое движение мысли, каждый волевой порыв . (455)	<i>Лирика Пастернака → энцефалограмма</i>
101. Три эпохи Бориса Пастернака представляют его творческую жизнь как гигантский взрыв, растянувшийся на полстолетия : первая эпоха охватывает пять лет, вторая – полтора десятилетия и третья – три десятилетия. (465)	<i>Творческая жизнь Пастернака → взрыв</i>
102. Вот как поэт рвал здесь синтаксическими паузами свой стих. (475)	<i>Стих → что-то непрочное</i>
103. Нам уже приходилось показывать, что в действительности стихи Пастернака лишь имитируют запись водопада субъективных ассоциаций , между тем как пристальный анализ при достаточно глубоком вхождении в мир поэта почти всегда позволяет выявить логически закономерные пути движения чувства и мысли, направляемых твердой творческой волей (см. ч. 2, главы 1–3). (484)	<i>Стихи Пастернака → водопад субъективных ассоциаций; ассоциации → водопад</i>
104. В конце стихотворения, конечно, уже впечатления мировой войны, но они естественно пришлифовываются к ряду ассоциаций, связанных с маленькой трагедией: арест, раны, угроза смерти. (487)	<i>Добавляются → шлифуются</i>
105. Оспаривая безысходную грусть блоковского стихотворения, Пастернак минорный лад заменяет мажором . (494)	<i>Стихотворения → музыка</i>
106. Но главное – в мрачном стихотворении Блока Пастернак находит просвет, как окно в тучах , – промелькнувшее воспоминание о чистой, свежей молодости. (496)	<i>Положительная эмоция в мрачном стихотворении → окно в тучах</i>
107. Речь будет идти не об источниках, из которых поэт заимствовал образы, стилистику, особенности стихосложения, но о том «бремени наследства», которое лежало на плечах поэта и, претворенное его творческим даром, оттиснуто им в «Сказке». (504)	<i>Наследование традиций → оттиск; традиции → бремя наследства</i>

108. Поэтическое постижение мира во многом противоположно философскому, неудержимый напор поэтических устремлений Пастернака в конце концов взорвал едва начатую философскую карьеру , но некоторые точки соприкосновения отметить необходимо. (512)	<i>Пастернак стал поэтом, а не философом → неудержимый напор поэтических устремлений Пастернака взорвал едва начатую философскую карьеру; поэзия → взрыв</i>
109. В них, а также в «Охранной грамоте» впечатление это множится в длинном ряде образов, ассоциаций и становится словесной тканью . (524)	<i>Текст → ткань</i>
110. Пастернак был поэт, отчеканенный давлением своего времени и многих культурных слоев прошедших времен. (524)	<i>Пастернак → монета; время формирует поэта → время отчеканило Пастернака</i>
111. Он вступал в литературу, когда самое влиятельное течение поэзии первого десятилетия нового века было при смерти . (536)	<i>Символизм уходит в младшую линию литературного процесса → влиятельное течение поэзии первого десятилетия нового века было при смерти</i>
112. Таким образом Хлебников, этот безоглядный новатор, всем своим обликом, всем творчеством оказывается вплавлен в культурную традицию. (553)	<i>Хлебников связан с традицией → вплавлен; Хлебников → сплав</i>
113. Как и в «Охранной грамоте», здесь есть два упоминания о Хлебникове, причем одно из них снова в связи с Асеевым; однако между авторским и хлебниковским пониманием поэзии здесь уже не зазор, а пропасть . (560)	<i>Различия во мнениях авторов → пропасть</i>
114. От стихотворений, которые мы считаем фрагментами того же замысла, тоже тянутся зримые нити к «Августу». (579)	<i>Литература → ткань; связи → нити</i>
115. Связующие нити лежат глубже . (581)	<i>Литература → ткань; связи → нити</i>
116. Вызывающее отступление от общей системы в стихе пятом – краткость стиха и отсутствие рифмы – в переводе не отражено никак. Если у Гете одна рифменная серия охватывает три стиха, другие – два стиха, а один стих, как мы установили, оставлен холостым , то Пастернак строит предельно упорядоченную симметричную систему: первый стих у него рифмуется с четвертым, второй с третьим, пятый с восьмым, а шестой с седьмым. (599)	<i>Стих, не охваченный рифмой → холостой стих</i>
117. В последнем случае это особенно показательно: Пастернак перевел песню Гретхен за прялкой сперва с соблюдением прихотливой метрики и рифменной вязи оригинала, а затем перечеркнул сделанное и перевел заново амфибрахийем. (600)	<i>Стихотворение → ткань; рифмы → вязь</i>
118. По-французски он написан четносложным, а именно шестисложным, силлабическим стихом с прихотливым порядком рифм: в каждом катрене рифма связывает первый, третий и четвертый стихи, а второй остается холостым . (600)	<i>Стих, не охваченный рифмой → холостой стих</i>
119. Трагедия Гете – сложный, высокоорганизованный мир, организм , вобравший в себя вселенную, открытый всевозможным идеям, страстям, веяниям, любому жизненному материалу. (602)	<i>Трагедия Гете → высокоорганизованный организм</i>
120. Стихотворная речь трагедии изменчива, как сама жизнь . (602)	<i>Стихотворная речь → жизнь</i>
121. Переводя «Фауста» на рубеже 40 – 50-х годов, Пастернак использовал опыт своей жизни, в частности, опыт в области метрики, когда на смену изошренным полиметрическим композициям пришли простейшие, прозрачные стиховые формы. (602)	<i>Простые стихотворные формы → прозрачные</i>
122. И вот радость выздоровления слилась с чувством радости за страну, пережившую ночь сталинщины, со счастьем жизни и работы. (605)	<i>Время правления Сталина → ночь</i>
123. Весь гигантский слалом его творческой жизни с могучими, неожиданными рывками и бросками был подчинен этой цели. (611)	<i>Творческая жизнь Пастернака → слалом</i>
124. Пастернак двигался к «Доктору Живаго» по нескольким колеям . Прозаические этюды образовали одну из них. Другую был стихотворный эпос, созданный между концом 20-х и концом 30-х гг. – поэмы «Девятьсот пятый год», «Лейтенант Шмидт», роман в стихах «Спекторский». (613)	<i>Разрабатывал идею романа «Доктор Живаго» → двигался по нескольким колеям; проза → колей; стихотворный эпос → колей</i>

125. Третья колея – лирика. (614)	<i>Лирика → колея</i>
126. Как на четвертую колею , по которой художественная мысль Пастернака двигалась к «Доктору Живаго», укажем на его драматургию. (615)	<i>Драматургия → колея</i>
127. Он перевел восемь основных трагедий Шекспира, и здесь перед нами проступает пятая колея , по которой он тоже шел к своему итоговому роману – переводы. (615)	<i>Переводы → колея</i>
128. Мы не видим в «Докторе Живаго» высокого искусства меткой детали – искусства, которым в совершенстве владел, например, Лев Толстой и которое составляет сердцевину его стиля . (621)	<i>Стиль → цветок</i>
129. И только теперь мы подобрались к сердцевине романа. Потому что сердцевину его, его душу составляет любовь – трепетная любовь Юрия Андреевича и Лары. (626)	<i>Роман → цветок; роман → живой организм</i>
130. Хотя в нем нигде, кажется, не упоминается книга Иова, ее идея оплодотворяет роман. (632)	<i>Обогащать идеей → оплодотворять</i>
131. Но между Антиповым и Комаровским Лара на недолгое и драматическое время, на один год с зимы 1919–1920 гг. по зиму 1920–1921 гг., соединяется с Юрием Андреевичем Живаго, с доктором, как чаще всего называет его в процессе повествования автор, – и ради этого года, который они прожили под дамокловым мечом , написан роман. (633)	<i>Прожили тяжелый год → прожили под дамокловым мечом</i>

Работа В.С. Баевского имеет двухчастную структуру: первая часть (14 глав) посвящена А.С. Пушкину, вторая часть (14 глав) посвящена Б.Л. Пастернаку. Первые 3 главы относятся к введению и носят обобщающий характер. Мы воспользовались особенностью структуры исследуемого произведения и распределили найденные примеры на 2 группы: «Пушкин», «Пастернак». Примеры из глав введения были также распределены по 2 получившимся группам, в зависимости от отношения к тому или иному лицу. Интересно отметить, что из части, посвященной Пушкину, было выбрано 72 примера, а из части, посвященной Пастернаку – 59 примеров.

В данной работе мы проанализировали тропы каждой из двух частей и составили их классификацию.

Часть «Пушкин» содержит 89 образных парадигм. Часть «Пастернак» содержит 77 образных парадигм. Еще две образные парадигмы не вошли ни в одну из частей, так как не относятся ни к одному из названных авторов:

1) литература в цифровой форме → жидкость (образ дан в связи с развитием литературы, переход ее в цифровой формат, что стало распространяться уже после смерти Пастернака);

2) проблема «Пушкин и Пастернак» → растение (данная образная парадигма касается произведения в целом, обозначает проблему исследования В.С. Баевского).

Не имея возможности осветить все планируемые аспекты в одной работе, мы остановились на анализе и классификации оснований сопоставления – левых членов парадигмы. Опираясь на «Словарь поэтических образов» Н.В. Павлович, мы составили 5 групп [Павлович, 1999]. Примечательно, что созданная классификация подходит для двух частей. У нас получились следующие группы:

1. *Искусство*. В указанную группу были включены все примеры, основания сопоставления которых связаны с культурой и искусством в целом и словесным и музыкальным искусством в частности.

2. *Бытие*. Эта группа включила в себя процессы, субъектом или объектом которых не является человек, а также понятия, характеризующие основы существования.

3. *Социальное*. В данную группу вошли основания сопоставлений, связанные с понятием государства и его институтов.

4. *Живые существа*. Группа включила в себя фамилии людей, наименования людей по их профессии; действия, субъектом или объектом которых является человек в целом или конкретная личность.

5. *Ментальное*. В данную группу попали примеры, в качестве оснований сопоставления в которых использованы понятия, называющие мыслительные процессы и различные чувства.

«Пушкин». 1 часть. В первой части, посвященной Пушкину, группы по количеству включенных в них примеров расположились следующим образом:

1. *Бытие* (33 примера).
2. *Искусство* (33 примера).
3. *Живые существа* (10 примеров).
4. *Ментальное* (9 примеров).
5. *Социальное* (4 примера).

Самыми многочисленными группами являются группа *Бытие* и группа *Искусство*, стоит отметить, что они равноправны. А самой малочисленной оказалась группа *Социальное*.

«Пастернак». 2 часть. Во второй части, посвященной Пастернаку, группы по количеству включенных в них примеров расположились следующим образом:

1. *Искусство* (46 примеров).
2. *Бытие* (9 примеров).
3. *Социальное* (9 примеров).
4. *Живые существа* (7 примеров).
5. *Ментальное* (6 примеров).

Группа *Искусство* лидирует по количеству примеров с большим отрывом. Все остальные группы близки друг к другу и малочисленны.

Интересно сопоставить получившиеся в двух частях результаты. В главах, связанных с А.С. Пушкиным, В.С. Баевский чаще прибегает к применению тропов в рамках темы искусства и темы бытия.

Анализ группы *Бытие* показал, что ключевым основанием сопоставления является понятие *время*, которое используется для создания парадигмы 13 раз. Остальные основания сопоставления прямо или косвенно связаны с этим понятием.

В группе *Искусство* в качестве одного из ключевых понятий можно выделить понятие *литературное направление*, использованное в контексте эстетической эволюции автора, прямо или косвенно связанные с этим понятием основания сопоставления являются повторяющимися в выборке (8 примеров).

Это не так показательно, как в случае с понятием *время*. Однако можно выделить общую для этой группы черту – обобщенность. Лишь один образ выбивается из общей тенденции и характеризуется конкретностью: *Эпиграмма Пушкина → кинжал*.

На основании полученных результатов можно сделать предположение, что автор рассматривает А.С. Пушкина как явление литературы, как часть литературного процесса, а не как конкретную личность.

В главах, посвященных Б.Л. Пастернаку, В.С. Баевский выбирает только одну ведущую тему, при раскрытии которой использует большое количество тропов, – искусство. В одноименной группе мы выделили две ключевые образные парадигмы, которые характеризуют Пастернака-писателя: *Творческая жизнь Пастернака → взрыв*, *Творческая жизнь Пастернака → слалом*. В этой части В.С. Баевский использует в большей степени конкретные образы. Можно выдвинуть предположение, что, в отличие от Пушкина, который интересует автора как эпоха, как факт литературной действительности, Пастернак интересует его как личность, как писатель.

Бытие. «Пушкин». В группу *Бытие* части, посвященной А.С. Пушкину, вошли 33 примера. Примеры внутри этой группы также могут быть поделены на подгруппы по семантической классификации. Такая классификация поможет более детально проанализировать образные парадигмы. Основания сопоставления были поделены на следующие подгруппы:

1. *Время* (16 примеров)
2. *Жизнь и смерть* (11 примеров)
3. *Основы мироздания* (3 примера)
4. *История* (2 примера)

Нами уже было отмечено ранее, что ключевым понятием для группы *Бытие* части «Пушкин» является понятие времени. Следовательно, больше всего примеров вошло в одноименную подгруппу. Ее представляют следующие образные парадигмы: *время → орган*; *время → водный поток* (2 примера); *время → поток* (2 примера); *время → растение*; *время → почва*; *время → нить*; *время → ткань* (4 примера); *время → стрела*; *описание разных времен → переключение регистров* (2 примера); *смена времен в повествовании → переключение регистров*; *пространство (глубина) → время* (180 лет).

Большинство парадигм представляет собой распространенные метафоры, за исключением примеров, связанных с музыкой. В «Словаре поэтических образов» Н.В. Павлович (далее «Словарь») встречаются парадигмы *время → музыкальный инструмент*, *время → музыка*, однако там упомянуты струнные музыкальные инструменты [Павлович, 1999, 466]. В выбранных нами примерах фигурирует клавишный духовой музыкальный инструмент – орган.

Интересно отметить, что орган был одним из символов поэзии Бориса Леонидовича Пастернака, а образ органиста – сквозным образом. Е.Б. Пастернак писала: «Образ органиста, вынужденного отказаться от своего призвания в силу совершившегося несчастья, возможно, был внутренне связан с болезненным разрывом с музыкой самого Пастернака, который с особенной силой осознал именно в 1916 г. Бесповоротный характер сделанного»

[Пастернак, 2004, 598]. Возможно именно этот факт повлиял на выбор образа В.С. Баевским.

Вторая подгруппа состоит из следующих образных парадигм: *судьба* → *растение* (2 примера); *события* → *бусины*; *последовательность событий* → *зубчатая передача* (2 примера); *последовательность фактов* → *колеса зубчатой передачи*; *жизнь* → *хрупкая вещь*; *гибель Пушкина* → *последний акт трагедии*; *предопределенность жизни Пушкина* → *гениальный замысел всемогущего архитектора*; *опасная жизнь* → *жизнь под дамокловым мечом*; *фрагменты* → *порции*. Опираясь также на «Словарь», мы выделили образы, которые не встречаются на его страницах и, следовательно, требуют анализа: *последовательность фактов* → *колеса зубчатой передачи*; *последовательность событий* → *зубчатая передача* (2 примера). Эти примеры можно включить в широкую группу *жизнь* → *механизм*, однако в «Словаре» подобного образа не встретилось. «Зубчатая передача – трехзвенный механизм, в котором 2 подвижных звена являются зубчатыми колесами (или колесом и рейкой, червяком), образующими с неподвижным звеном (корпусом, стойкой) вращательную или поступательную пару» [Большой энциклопедический словарь, 1991, 469]. Факты, события, соединяясь между собой, цепляясь друг за друга, приводят в движение историю, когда колеса передачи размыкаются, образуется «временная неопределенность». Автор на примере работы механизма объясняет процесс создания хронологического повествования в произведении.

Третья и четвертая подгруппы малочисленны по своему составу и включают распространенные примеры, кроме одного: *исторический взгляд* → *зонд*. В «Словаре» данная образная парадигма не была представлена, ее можно отнести к более широкой группе *история* → *механизм*, в которую входят примеры: *история* → *поришень*, *история* → *молот*, *история* → *мельница*. «Зонд, а, м. [фр. sonde]. 1. Прибор для определения морских глубин (мор. устар.). 2. Металлический стержень, бур для исследования подпочвы (спец.). 3. Инструмент в виде каучуковой палочки, трубочки для исследования, расширения и промывания каналов и внутренних полостей в человеческом организме (мед.). 4. Небольшой аэростат с самопишущими приборами, употр. для метеорологических наблюдений (метеор.)» [Толковый словарь русского языка, 2006, 233].

Как и в случае с зубчатой передачей, В.С. Баевский посредством применения принципов работы механизмов объясняет творческие процессы, происходящие внутри произведений. Такое уподобление дает возможность проникнуть в суть описываемого литературного явления людям, не посвященным в тонкости авторской деятельности.

Искусство. «Пушкин». В группе *Искусство* части «Пушкин» у нас получилось следующее распределение по подгруппам:

1. *Общие понятия искусства* (10 примеров)
2. *Литературное направление* (9 примеров)
3. *Роман* (9 примеров)
4. *Поэзия* (5 примеров)

В качестве отличительной черты этой группы мы отметили ранее обобщенность, это подтвердилось и на семантическом уровне. Подгруппы *Общие понятия искусства* и *Литературное направление* в совокупности насчитывают 19 примеров, в то время как подгруппы *Роман* и *Поэзия*, непосредственно посвященные произведениям А.С. Пушкина, в совокупности насчитывают лишь 14 примеров.

Не все образные парадигмы, входящие в состав представленных подгрупп, требуют анализа, поэтому мы остановимся на наиболее оригинальных.

В подгруппе *Общие понятия искусства* мы рассмотрим следующие образные парадигмы: *культура → космос (2 примера)*; *скрытые черты → амальгама*; *творческое воображение → магнитное поле высочайшего напряжения*; *влияние контекста → заражение*.

Культура → космос (2 примера). Космологические метафоры довольно частотны, они неоднократно встречаются и у В.С. Баевского. Приведем некоторые примеры из рассмотренных нами произведений:

– «Отдаленные отзвуки этого определяющего факта в космосе русской культуры неожиданно удается расслышать чуткому уху, например, в байронических настроениях Чехова» [Баевский, 2011, 105-106];

– «Восприятие Пушкиным творческой личности Байрона стало явлением в космосе культуры, подобным столкновению двух сверхъярких звезд» [Баевский, 2011, 105];

– «Мы все выросли во вселенной Книги, мы срослись с нею всеми кровеносными сосудами и нервными волокнами, нам так же трудно вырваться за ее пределы, как трудно межпланетному кораблю преодолеть земное притяжение» [Баевский, 2001, 119];

– «С этого времени Вознесенский попал в орбиту его влияния» [Баевский, 2003, 174].

Однако в «Словаре» отсутствуют парадигмы *поэтическое слово → космос*; *культура → космос*, что обуславливает актуальность рассмотрения данных образов. Примеры, приведенные нами выше, показывают, что в восприятии автора писатели, о которых идет речь, предстают небесными светилами огромного масштаба, они взаимодействуют между собой в бескрайних «космических пространствах» культуры, а все остальные люди являются лишь сторонними наблюдателями происходящих глобальных явлений.

Скрытые черты → амальгама. В.С. Баевский активно использует образы, связанные с разными науками и техническими процессами, чтобы объяснить литературные процессы. Амальгама – сплав ртути с другими металлами, который чаще всего используют при производстве зеркал. Сплав наносят на стекло, и оно приобретает свойство отражать предметы, становясь зеркалом. С помощью такой метафоры автор отмечает изменения, произошедшие в тексте романа «Евгений Онегин» благодаря привнесению черт романтизма в реалистическое произведение.

Творческое воображение → магнитное поле высочайшего напряжения. Еще одна физическая метафора, не представленная в «Словаре». Подобные образы для читателя, не знакомого со спецификой физических процессов, трудны для восприятия и дешифровки и требуют обращения к специализированной литературе. Магнитное поле – поле, создаваемое движущимися электрическими зарядами, способное влиять на эти заряды и тела, являющиеся постоянными магнитами. Автор использует образ, уподобляя писателя магнитной стрелке компаса, которая координируется по творческому воображению, как по магнитному полю. Данная метафора также отсылает нас к принципу действия элемента электрической цепи – геркона, который замыкает и размыкает контакты при воздействии магнитного поля.

Влияние контекста → заражение. Данный образ довольно прост для объяснения. Заражение – медицинский термин, обозначающий проникновение патогенных микроорганизмов в тело. Слова, попадающие в какой-либо контекст, уподобляются живому существу, оказавшемуся в зараженном месте. Микробы проникают в тело, делая его больным, также, как оттенки значения привносятся в слово в новом контексте, делая его частью этого контекста.

В подгруппе *Литературное направление* требует рассмотрения лишь один образ: *формализм → жупел*. Изначально жупел – горящая сера, используемая в аду для запугивания грешников. Однако вне религиозного контекста чаще используется переносное значение этого слова – что-то пугающее, устрашающее. В выбранном нами примере из монографии В.С. Баевского слово *жупел* употреблено в своем переносном значении. Формализм провозглашал превосходство формы над содержанием, что являлось пугающей крайностью, ведь между формой и содержанием должен быть баланс, они должны дополнять друг друга.

Из подгруппы *Роман* мы решили проанализировать следующие примеры: *роман → картина; перспектива развития романа → предел в математическом значении слова; создание образа героя писателем → набросок картины, пунктир; разместить сообщение в текст → впаять; тема → натянутая струна.*

Роман → картина; создание образа героя писателем → набросок картины, пунктир. Данные образы не являются индивидуально-авторскими, иллюстративные метафоры часто встречаются в произведениях, однако в «Словаре» не зафиксирована парадигма *поэтическое слово → иллюстративное искусство*. Хотя близость этих творческих процессов очевидна. В.С. Баевский часто использует образы, связанные с написанием картин, подчеркивая тем самым близость, обозначенную нами ранее. Можно предположить, что на автора оказали влияние личности Бориса Леонидовича Пастернака и Александра Сергеевича Пушкина. Б.Л. Пастернак был не только талантлив в музыке, что мы отмечали ранее, но и перенял способности художника от своего гениального отца. А.С. Пушкин сам не играл на музыкальных инструментах, но любил слушать чужое исполнение и явно обладал музыкальной одаренностью, что прослеживается в его произведениях. Он был и неплохим художником, любил делать небольшие наброски. Используя

подобные образы, автор подчеркивает синкретизм творческого процесса писателей, наделенных разными талантами: их тексты одновременно являются собой и картины, и музыкальные произведения.

Перспектива развития романа → предел в математическом значении слова. Автор в тексте просит прощение за использование этой метафоры, хотя в других случаях применения средств художественной выразительности этого не делает. «Предел – одно из основных понятий математики, означающее, что какая-то переменная, зависящая от другой переменной, при определенном изменении последней, неограниченно приближается к некоторому постоянному значению. Основным при определении П. является понятие близости рассматриваемых объектов: только после его введения П. приобретает точный смысл» [Математическая энциклопедия, 1984, 556-563]. Использование подобных метафор можно объяснить интересом автора к математическим методам исследования и точным наукам в целом.

Разместить сообщение в текст → впасть. Еще одна техническая метафора, сближающая процесс создания произведения с процессом соединения материалов расплавленным припоем.

Тема → натянутая струна. Данный образ относится к образной парадигме *поэтическое слово → музыка*, которая является довольно частотной для В.С. Баевского. В представленном случае происходит перенос свойств натянутой струны, издающей звуки при прикосновении, на тему преодоления забвения, важную для любого творческого человека и писателя в том числе, которая начинает «резонировать» около образа Владимира Ленского в романе А.С. Пушкина «Евгений Онегин».

Подгруппа *Поэзия* является самой малочисленной, однако в ней присутствуют не менее интересные образы: *воздействие поэзии Байрона → облучение; поэт → исследователь.*

Воздействие поэзии Байрона → облучение. Данный образ можно отнести к числу метафор, находящихся на границе между физическими и космологическими, которые уже неоднократно встречались в нашем исследовании. Байрон уподобляется солнцу, а его поэзия – радиации, которая поражает всех, кто оказался в радиусе влияния. В.С. Баевский снова изображает писателей в космическом пространстве, отдаляя читательское восприятие, описывает процессы, происходящие между ними, как глобальные космические явления.

Поэт → исследователь. Интерес к данному образу обусловлен тем, что он появляется вместе с индивидуально-авторским образом *исторический взгляд → зонд*, который мы рассматривали ранее. В «Словаре» отсутствуют примеры сравнения поэта с исследователем, в то время как автору важно подчеркнуть именно эту сторону творческого процесса. Большое количество тропов сближают творчество с наукой, техническими процессами.

Искусство. «Пастернак». В группе *Искусство* части «Пастернак», насчитывающей 46 примеров, мы выделили 5 подгрупп:

1. *Поэзия* (18 примеров)
2. *Общие понятия искусства* (17 примеров)

3. *Роман* (4 примера)
4. *Музыка* (2 примера)
5. *Творческая жизнь Пастернака* (2 примера)

Вся группа, посвященная творчеству Б.Л. Пастернака, в целом имеет большое количество образов, требующих более подробного анализа, так как примеры не представлены в используемом нами «Словаре».

Самой многочисленной является подгруппа *Поэзия*, она представлена 18 примерами, 5 из которых отмечены нами как требующие рассмотрения: *поэтика* → *генетический код*; *применение синтаксических пауз* → *взрыв*; *эволюция стихосложения Пастернака* → *угасание взрыва*; *лирика Пастернака* → *энцефалограмма*; *поэзия* → *взрыв*.

Поэтика → *генетический код*; *лирика Пастернака* → *энцефалограмма*. Эти образы относятся к медицинским метафорам. Их можно включить в образную парадигму *поэтическое слово* → *медицина*, однако такая парадигма отсутствует в «Словаре».

Имея в виду под аллелями различные формы одного и того же гена, с помощью первой метафоры автор подчеркивает принципиальные различия между разными произведениями Б.Л. Пастернака.

Вторая метафора уподобляет отражение в творчестве сиюминутных эмоций, переживаний, мыслей автора энцефалограмме медицинскому исследованию головного мозга, отражающему его электрическую активность.

Подобные образы довольно сложны для восприятия человеку без медицинских знаний, однако автор не оставляет читателя наедине с такими образами, а дает контекст, в рамках которого метафора становится интуитивно понятной.

В рамках подгруппы *Общие понятия искусства* мы выделили следующие примеры: *написание «текстов предчувствий и предсказаний»* → *делание на краю бездонной ямы, источающей миазмы*; *добавляются* → *пришлифовываются*; *проза* → *колея*; *стихотворный эпос* → *колея*; *лирика* → *колея*; *драматургия* → *колея*; *переводы* → *колея*.

Написание текстов предчувствий и предсказаний → *делание на краю бездонной ямы, источающей миазмы*. Перед читателем возникает неприятная картина, усиливает это впечатление обонятельный образ, введенный понятием «миазмы», которое обозначает ядовитые испарения от чего-то перегнивающего. Под бездонной ямой, источающей миазмы, автор понимает ситуацию в обществе XX века, которая ознаменовалась нестабильностью, страхом будущего и появлением большого количества сектантов с их страшными обрядами и правилами. Обстановка отравляет, заражает писателей, но они еще пытаются мечтать о счастливом будущем. Такой яркий образ позволяет в полной мере прочувствовать время, в котором зарождался творческий гений Б.Л. Пастернака.

Добавляются → *пришлифовываются*. Еще одна техническая метафора, объясняющая процесс появления новых ассоциаций через процесс соединения объектов при помощи шлифовки. Термин «пришлифовывание» используется

в стоматологии и обозначает изменения форма зубов с целью правильного их смыкания.

Проза → колея; стихотворный эпос → колея; лирика → колея; драматургия → колея; переводы → колея. Данные образы можно отнести к образной парадигме *поэтическое слово → дорога*. Примеры подобного типа в «Словаре» отсутствуют, однако образ довольно естественный и легко объяснимый: в писательском ремесле много направлений, они уподобляются дорогам, любую из которых автор может выбрать и двигаться по ней, либо изменить свой путь.

Подгруппы *Роман* и *Музыка* включают в себя в совокупности всего 6 образов, из которых мы более подробно рассмотрим лишь 2: *образ Лары → импрессионистическая картина; трактовка темы → игра в определенном регистре.*

Образ Лары → импрессионистическая картина. В части «Пушкин» мы уже рассматривали иллюстративные метафоры и отмечали значимость их для автора в контексте данной монографии. Эта образная парадигма является еще одним примером, подтверждающим наши предположения.

Трактовка темы → игра в определенном регистре. В части «Пушкин» мы рассматривали образную парадигму *время → музыкальный инструмент* и говорили о значимости образа органа для Б.Л. Пастернака. В части «Пастернак» образ этого музыкального инструмента снова появляется, но в рамках парадигмы *поэтическое слово → музыка*, которая является частотной среди тропов, использованных В.С. Баевским. Можно предположить, что автор таким образом соединяет все творческие процессы в единое понятие искусства.

Подгруппа *Творческая жизнь Пастернака* одноименна основаниям сопоставления, входящих в нее двух примеров: *творческая жизнь Пастернака → взрыв; творческая жизнь Пастернака → слалом.* Мы выделили эти примеры в отдельную подгруппу, так как они являются ключевыми в понятии всего творчества Бориса Леонидовича Пастернака. Также сюда можно включить образы из подгруппы *Поэзия: применение синтаксических пауз → взрыв; эволюция стихосложения Пастернака → угасание взрыва; поэзия → взрыв.*

Именно образ взрыва сопровождает образ творчества Пастернака. В «Словаре» представлены следующие парадигмы: *поэтическое слово → бомба, поэтическое слово → ружье, поэтическое слово → пушка, поэтическое слово → граната, поэтическое слово → динамит* [Павлович, 1999, 660-661], но отсутствуют примеры, связанные с последствиями использования этих видов оружия, хотя некоторые предполагают именно взрыв. Взрыв – нечто разрушительное, порожденное мощным выбросом энергии. В.С. Баевский и в других метафорах подчеркивал сильную творческую энергию Б.Л. Пастернака как писателя, которая «взорвала» карьеру философа, музыканта, художника. Его творческий взрыв знаменуется разрушением старых привычных представлений и созданием чего-то нового. Это автор подчеркивает в примере про синтаксическую паузу в сборнике «Близнец в тучах», которая нарушает

больше половины текста. В.С. Баевский отметил это как «единственный известный» ему случай в поэзии [Баевский, 2011].

Более однозначным является образ *творческая жизнь Пастернака → слалом*. Слалом – скоростной спуск с горы, который осуществляется по извилистому пути. Именно таким и был творческий путь Б.Л. Пастернака, извилистым и стремительным. Автор показывает, насколько тяжело было писателю, ему приходилось маневрировать между желанием свободно писать и писать то, что будет нравиться власти. В итоге он сошел с дистанции преждевременно, не справившись с крутыми поворотами судьбы.

В конце анализа образных парадигм хочется отметить интересную деталь. В письме Осипу Мандельштаму Пастернак пишет о своих ранних стихотворениях: *«С ужасом вижу, что там, кроме голого и часто оголенного до бессмыслицы движения темы, — ничего нет. Это — полная противоположность Вашей абсолютной, переменами улицы не колеблемой высоте и содержательности. И так как бывшее варварское их движение, по уходе времени, отвращает своей бедностью, превращенной в холостую претензию, то я эти смешные двигатели разбираю до последней гайки, а потом, отчаиваясь в осмысленности работы, собираю в неприятный ворох почти недвижущихся, идиотских, хрестоматийно-институтских документов»* [Иванова, 2016]. Мы видим развернутую техническую метафору, уподобляющую творческий процесс процессу механическому, что неоднократно встречали и в тексте В.С. Баевского. Возможно, это повлияло на выбор образов исследователем.

В заключении хочется отметить, что научная проза В.С. Баевского является яркой и запоминающейся во многом благодаря тем образам, которые ученый использует на страницах своих произведений. Употребление большого количества средств художественной выразительности не только не мешает восприятию, но и, наоборот, усиливает произведенное на читателя впечатление, заставляет обратить внимание на небольшие, но важные штрихи в портретах авторов и в описании их произведений. Яркие метафоры становятся ключевыми в понимании сущности рассматриваемой личности и его текста.

Возможно, такой стиль повлиял на то, что В.С. Баевский за монографию «Пушкинско-пастернаковская культурная парадигма» был удостоен звания лауреата Всероссийского конкурса за лучшую научную книгу 2011 года среди преподавателей высших учебных заведений и научных сотрудников научно-исследовательских учреждений.

Литература

1. Баевский В.С. История русской литературы XX века. М.: Языки русской культуры, 1999. 405 с. 2-е изд. перераб. и доп., 2003. 448 с.
2. Баевский В.С. Лингвистические, математические, семиотические и компьютерные модели в истории и теории литературы. М.: Языки славянской культуры, 2001. 336 с.
3. Баевский В.С. Пушкинско-пастернаковская культурная парадигма. М.: Языки славянской культуры, 2011. 736 с.

4. Большой энциклопедический словарь в 2 томах. М.: Советская энциклопедия, 1991.
5. Гусарова Ю.Д. Язык образов научной прозы В.С. Баевского: «История русской литературы XX века» // Смоленский филологический сборник. Вып. XV. Ч. I. Труды молодых ученых / ред. Л.Г. Каяниди. Смоленск: Изд-во СмолГУ, 2023. С. 84–92.
6. Иванова Н.Б. Просвет в беспредельной покинутости... // Знамя. 2016. № 2.
7. Куликова И.С., Салмина Д.В. Образность в филологическом тексте. М.: ФЛИНТА, 2022. 344 с.
8. Математическая энциклопедия / гл. ред. И.М. Виноградов. М.: Советская энциклопедия. т. 4. Ок – Сло. 1984. 1216 стб., ил.
9. Павлович Н.В. Словарь поэтических образов. На материале русской художественной литературы XVIII – XX веков. В 2 т. М.: Эдиториал УРСС, 1999. 848 с.
10. Пастернак Б.Л. Полное собрание сочинений: В 11 т. Т. III: Проза / сост. и коммент. Е.Б. Пастернака и Е.В. Пастернак. М.: СЛОВО/SLOVO, 2004. 632 с.
11. Толковый словарь русского языка: 80 000 слов и фразеологических выражений / Российская академия наук. Институт русского языка им. В.В. Виноградова. 4-е изд., доп. М.: ООО «А ТЕМП», 2006. 944 с.

J.D. Gusarova
Smolensk State University,
Smolensk, Russia

The Language of Images of Scientific Prose by V.S. Bayevsky

Keywords: *V.S. Bayevsky; A.S. Pushkin; B.L. Pasternak; scientific prose; trope; figurative paradigm; the basis of comparison; metaphor.*

The study is devoted to the consideration of imagery in the scientific discourse of the founder of the Smolensk Philological School, scholar of philology, poet Vadim Solomonovich Bayevsky (1929-2013). The monograph "The Pushkin-Pasternak cultural paradigm", published in Moscow in 2011, became the material for the analysis. The two-part composition of the work predetermined the structure of this work: the tropes from the part dedicated to A.S. Pushkin and the part dedicated to B.L. Pasternak were analyzed. In total, 132 examples of using trails were selected using a continuous sampling method. To analyze the selected tropes, a semantic classification was compiled, which made it possible to identify semantic groups numerically superior to the rest. In the Pushkin part, the most numerous groups were the Art and Being groups, and in the Pasternak part, the Art group took the leading position.

О.А. Смагина (Ходжаева)
Кастельфьорентино, Италия

Воспоминания о Вадиме Соломоновиче Баевском

О Вадиме Соломоновиче я услышала сразу же, как только поступила на первый курс филфака, правда, личное знакомство состоялось позднее – когда он начал читать у нас лекции по русской литературе XIX века. Лекции эти были интереснейшими и, я бы сказала, идеальными, только потом я узнала,