

Министерство образования и науки РФ
Федеральное агентство по образованию
Смоленский государственный университет

СИНТАКСИЧЕСКИЕ ФИГУРЫ КАК СИСТЕМА

Коллективная монография

Смоленск
Издательство СмолГУ
2007

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

СИНТАКСИЧЕСКИЕ ФИГУРЫ, ОСНОВАННЫЕ НА АСИММЕТРИИ

Глава 4. ИНВЕРСИЯ <i>А.З. Тавасиева</i>	163
§ 1. Инверсия в системе риторических фигур	163
§ 2. Лингвистическая природа инверсии подлежащего	165
§ 3. Стилистический потенциал инверсии подлежащего	173
Глава 5. БИПОЛЯРНЫЕ ФИГУРЫ <i>Ю.Н. Пугачева</i>	214
§ 1. Дефиниции антанаклазы, полиптота и корневого повтора, их место в системе и смежные приемы	214
§ 2. Структурные особенности элементов биполярных фигур	220
§ 3. Биполярные фигуры в синтаксическом, морфологическом и семантическом аспектах	224
§ 4. Функциональная характеристика биполярных фигур	251
§ 5. Стилистическая универсальность биполярных фигур	259
Глава 6. ГОМЕОТЕЛЕВТ <i>Н.В. Толстоус</i>	264
§ 1. Из истории гомеотелевта	264
§ 2. Гомеотелевт как элемент системы синтаксических фигур	269
§ 3. Морфо-синтаксическая характеристика гомеотелевта	277
§ 4. Стилистические функции гомеотелевта	285
§ 5. Гомеотелевт и текст	291

ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ

СИНТАКСИЧЕСКИЕ ФИГУРЫ В ИНДИВИДУАЛЬНОМ СТИЛЕ И В СТИЛЕ ЛИТЕРАТУРНОГО НАПРАВЛЕНИЯ

Глава 7. СИНТАКСИЧЕСКИЕ ФИГУРЫ В СТИХОТВОРЕНИЯХ В ПРОЗЕ ШАРЛЯ БОДЛЕРА <i>Л.А. Пушкина</i>	299
§ 1. Общая характеристика сборника «Парижский сплин»	299
§ 2. Синтаксические фигуры в сборнике «Парижский сплин»	302
Глава 8. СИНТАКСИЧЕСКИЕ ФИГУРЫ В ТВОРЧЕСТВЕ МОРИСА КАРЕМА <i>А.В. Сафронова</i>	322
§ 1. Исследование стиля Мориса Карема	322
§ 2. Синтаксические фигуры в прозе Карема	324
§ 3. Синтаксические фигуры в поэзии Мориса Карема	338

ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ

**СИНТАКСИЧЕСКИЕ ФИГУРЫ
В ИНДИВИДУАЛЬНОМ СТИЛЕ И
В СТИЛЕ ЛИТЕРАТУРНОГО НАПРАВЛЕНИЯ**

**Глава 7. СИНТАКСИЧЕСКИЕ ФИГУРЫ
В СТИХОТВОРЕНИЯХ В ПРОЗЕ ШАРЛЯ БОДЛЕРА**

§ 1. Общая характеристика сборника «Парижский сплин»

Шарль Пьер Бодлер (1821-1867), французский поэт и художественный критик, оставил после себя сравнительно небольшое литературное наследие: новелла «Фанфарло» (1847), сборник стихов «Цветы Зла» (1857), дневниковые записи «Мое обнаженное сердце», «Фейерверки», «Гигиена» (1855-1866), книга эссе «Искусственный рай» (1860), сборник стихотворений в прозе «Парижский сплин» (1857-1867), – но в значительной степени повлиял на развитие французской и европейской поэзии.

Творчество Шарля Бодлера пришлось на период позднего романтизма. Используя традиционно романтические категории и темы, он разрабатывал новые эстетические методы познания и отражения действительности, которые позднее, по словам критиков и самих поэтов, послужили развитию таких литературных направлений, как декаданс, символизм и сюрреализм.

По общему признанию исследователей, центральной проблемой его творчества является поиск способов выражения современного поэти-

ческого содержания и осмысление самой природы поэтического языка. Как отмечает М. Бютор, «Сборник «Цветы Зла» не только для французской, но и для европейской поэзии стал своего рода стержнем, вокруг которого вращалась поэзия, чтобы стать современной» [Butor 1964: 7].

Сборник «Парижский сплин» по известности и вниманию исследователей уступает «Цветам Зла», однако ему принадлежит особое место не только в творчестве Ш. Бодлера, но и во французской литературе в целом благодаря жанровой специфике входящих в него произведений. Именно к этому произведению Бодлера мы обратились для изучения индивидуальных особенностей в употреблении синтаксических фигур. Определения, классификация и методика анализа фигур заимствованы нами в работах Э.М. Береговской [Береговская 2000, 2004, 1984].

«Парижский сплин» был написан зрелым человеком и художником; Бодлер работал над его созданием в течение последних десяти лет жизни (1857-1867). Ему удалось завершить 50 из 100 задуманных стихотворений, которые были изданы отдельной книгой после его смерти в 1869 г.

Тематически и стилистически стихотворения в прозе – «это снова «Цветы Зла», однако с гораздо большей свободой, подробностью и насмешкой» (Бодлер в письме А. Уссе от 19 фев.1866) (Цит.по [Sandras 1995: 64]). Это подтверждают и исследования творчества Бодлера. Наиболее полное описание принадлежит С. Бернар, которая пишет: «Тот замысел, который был намечен в «Цветях Зла» и завершен «Парижским сплинном», отмечен поиском «искусства навеивания, внушения», «намекающей ворожбы», «суггестивной магии»¹, игрой символов и аналогий, <...> [Bernard 1959: 100 и сл.]. Можно сказать, что «Парижский сплин» – это поэтический замысел, облеченный в прозаическую форму, свободную от строгих правил классического стихосложения.

Поэт определил замысел сборника и его главную тему как попытку описать жизнь большого современного города и жизнь человека в большом современном городе. Не случайно название сборника «Le Spleen de Paris» соединяет в себе два основных тропа – генитивную метафору, антропоморфизирующую город, и метонимию, в которой название города замещает жителей, которым могут быть знакомы удручающие настроения, ощущение тоски, сплина. Отметим, что такие «гибридные» тропеические конструкции² являются характерной чертой всего сборника, где метонимия (25% от общего числа тропов) как способ образной номинации, более свойственный прозе (по Р. Якобсону), вступает в тесные се-

¹ С.Бернар цитирует статью Ш.Бодлера о Делакруа по: Salon de 1859, Oeuvres, éd. de la Pléiade, t. II, p. 242;

² Подробнее об этом явлении: [Гинзбург 1985; Хованская 1984].

мантико-синтаксические связи с метафорой (35%), тропом, устанавливающим поэтические соответствия.

Поэтический мир сборника возникает как результат познавательной, аналитической и творческой деятельности лирического героя и речевого субъекта, *le promeneur solitaire et pensif*, обладающего особым видением сущего и происходящего: *Quelles bizarreries ne trouve-t-on pas dans une grande ville, quand on sait se promener et regarder?* (*Mademoiselle Bistouri* «Мадемуазель Бистури») [Здесь и далее стихотворения в прозе цитируются по: Baudelaire 1995]. Он стоит в центре поэтических соответствий, главным из которых является соответствие внутреннего и внешнего мира – антропоморфизм [Austin 1956: 94].

Эмоционально-оценочное отношение лирического героя к описываемым явлениям определяет тональность стихотворений и формирует три эстетико-тематические доминанты: лирические, социально-дидактические, социально-фантастические стихотворения.

Тематическое движение от первого текста сборника к последнему – это путь, пройденный лирическим героем от поиска романтических идеалов к принятию реальности повседневной жизни, от любования плывущими по небу облаками к воспеванию добрых, бедных, грязных псов. В связи с этим лексический состав стихотворений в прозе неоднороден: поэтизмы соседствуют с нейтральной лексикой и коллоквиализмами.

Стихотворения представляют собой небольшие по объему тексты от 4 до 96 предложений (средний объем – 27 предложений). Они в целом однородны и носят лирический, описательный, описательно-аналитический или описательно-дидактический характер и подчинены одной общей идее, определяющей появление иллюстративного материала: персонажи-маски, события-эпизоды, который в рамках образного, субъективно-эмоционального изложения не получает сюжетного развития. Тексты сборника сохраняют двучастную композиционную структуру лирического стихотворения: обобщающая и эмпирическая части [Сильман 1977: 7].

Поиск нового поэтического языка нашел свое отражение не только на лексико-тематическом уровне сборника, но даже в большей степени в синтаксическом построении текстов. По мнению В.М. Жирмунского, для стихотворения в прозе вопросы композиции являются наиболее важными [Жирмунский 1975: 527].

§ 2. Синтаксические фигуры в сборнике «Парижский сплин»

В стихотворении в прозе стихотворный синтаксис помещен в условия прозаической фразы. Среди наиболее частотных фигур мы обнаруживаем в сборнике и симметричные, и асимметричные фигуры [Береговская 2004]. Симметрия держит структуру, лаконизм и ритмичность стихотворения, асимметрия освобождает и поэтизирует фразу, позволяя лирическому герою – наблюдателю и свидетелю – более подробно, чем в лирике, описать и эмоционально поразмышлять над окружающим его миром.

Статистические данные о фигурах приведены в следующей таблице:

Фигуры ¹	Частота				
	1-20	21-50	51-100	101-200	201-400
Ангитеза					+
Синтаксический параллелизм				+	
Инверсия			+		
Рамка			+		
Редупликация			+		
Полисиндетон			+		
Гомеотелевт			+		
Асиндетон		+			
Амплификация		+			
Анафора		+			
Градация		+			
Эллипсис		+			
Риторический вопрос		+			
Парантеза		+			
Хиазм	+				
Деривационный повтор	+				
Дистантный повтор	+				
Сегментация	+				
Парцелляция	+				
Эпифора	+				
Симплока	+				
Полиптот	+				
Анаколуф	+				

¹ Внутри каждой группы фигуры даны в порядке снижения частоты использования.

§ 2.1. Симметричные фигуры в стихотворениях в прозе

Наиболее частотными являются приемы антитезы и синтаксического параллелизма. Антитезе принадлежит особая роль в построении текстов сборника. Ц. Тодоров, проводя анализ стихотворений в прозе Бодлера и Рембо с целью найти поэтизирующий элемент, который компенсирует отсутствие стиховых закономерностей, выделяет антитезу¹ в качестве конституирующего признака жанра у Ш. Бодлера [Тодоров 1987: 72]. Это непосредственно связано с идейно-философским содержанием произведений. Конфликты: человек и общество, человек и вечное, человека с самим собой - осмысляются в каждом тексте и в зависимости от трагической или оптимистической направленности разъединяют или объединяют противопоставляемые явления.

Антитеза вынесена в названия 5 стихотворений (*Le fou et la Vénus* «Шут и Венера» *La femme sauvage et la petite maîtresse* «Дикая женщина и щеголиха», *La soupe et les nuages* «Суп и облака», *Le tir et le cimetière* «Тир и кладбище»), еще в 6 названиях – содержится неявное противопоставление (*Laquelle est la vraie?* «Которая из двух настоящая?», *Le vieux saltimbanque* «Старый паяц»). В этих и других стихотворениях семантика контраста организует весь текст (35 стихотворений) или намечена в отдельных его частях (10 стихотворений). Отсутствует она только в лирических текстах. На уровне целого текста антитеза взаимодействует с симметрией и повтором. Стихотворение "*La chambre double*" «Двойственная комната» делится на две симметричные части, которые описывают два противоположных состояния одной и той же комнаты: в первой – восторженное восприятие лирическим героем своей комнаты, чудесным образом преображенной, во второй – разочарование от того, что «чудесная» комната снова стала прежней: *Les meubles ont l'air de rêver; on les dirait doués d'une vie somnambulique, comme le végétal et le minéral* (в первой части), *Voici les meubles sots, poudreux, écornés* <...> (во второй). Аналогичным образом выстраиваются описания «обеих» комнат.

В стихотворении *Le mauvais vitrier* «Негодный стекольщик» антитеза первого предложения: *Il y a des natures proprement contemplatives et tout à fait impropres à l'action, qui cependant, sous une impulsion mystérieuse et inconnue, agissent quelquefois avec une rapidité dont elles se seraient crues elles-mêmes incapables* варьируется в следующих девяти предложениях, образующих обобщающую часть. Си-

¹ Ц. Тодоров выделяет три вида фигур контраста у Бодлера: *invraisemblance* (неправдоподобие), *ambivalence* (двойственность), *anthithèse* (антитеза).

нонимические и вариативные повторы, ситуативные примеры по типу метонимической замены образуют две противоположные группы: «не-способность к действию»: *Il y a des natures proprement contemplatives/ craignant de+inf/ rôde sans+inf/ garde sans+inf/ ne se résigne à+inf/ incapables d'accomplir/ le plus inoffensif rêveur/ les plus indolents et les plus rêveurs des êtres/ timide à ce point que/ je m'étais levé maussade, triste, fatigué d'oisiveté* и «неожиданное, необдуманное действие»: *qui agissent avec une rapidité/ se sentent brusquement précipités vers l'action/ vient subitement une si folle énergie/ elles trouvent un courage pour exécuter les actes/ a mis le feu à une forêt/ allumera un cigare à côté d'un tonneau de poudre/ une espèce d'énergie qui jaillit/ sautera brusquement/ à faire quelque chose de grand, une action d'éclat*. Подобным образом выстраиваются тексты: IV, VI, XI, XII, XIII, XXIII, XXX, XLIX.

В близком контексте антитетические элементы встречаются в смежных абзацах и в смежных предложениях (25 и 25 раз соответственно), в рамках одного предложения (77 раз), из них 42 раза в симметрично организованных частях предложения, в парах однородных определений (68 раз): *une voix rauque et charmante, délicieuse et exécrable femme, l'eau informe et multiforme*.

Лексически антитеза представлена словарными антонимами (37%): *haine-passion, joie-misères, victorieuse-vaincu, laide-délicieuse, honnête-coquin*; контекстуальными антонимами (45%): *mère, ami, patrie, beauté-nuages; boue-neige; tuer-accélerer; académique-familiale, citadine; mystère-débrouiller; colère-sourire; se vanter-lâchement nier; se sentir entraîné-dédaigner de visiter*; отрицанием, в том числе и отрицательными префиксами – *in-, im-, ir-, il-, mé-, mal-* (18%).

Словарные антонимы отражают двойственный характер естественных, природных явлений и объектов: восход и заход солнца (*jaillireplongé*), детство и старость человека (*vieille-enfant*), горе и радость жизни (*joies-misères, radieux-atristé, vaincre-mourir*). Они представлены не одновременно, но через опыт длительного контакта с ними, в их полноте. Дважды встречаются пословицы: *...à quelque chose malheur est bon*, и несколько трансформированная: *Dieu mit le remède dans le mal*.

Антитеза, выраженная контекстуальными антонимами, намечает коллизии социальной жизни, конфликт человека с самим собой или с обществом: *la ville s'affaisse – Dorothee s'avance; effusions oratoires – silence; des hommes de bien pour dénoncer au pouvoir*. Антитеза часто возникает при анализе явлений и выявлении несоответствий. В этом случае она выражена отрицанием, лексикой с семой отрицания и отрицательными префиксами: *solitude – ne pouvoir pas rester dans sa chambre; Tout n'était que*

lumière, poussière, cris, joie, tumulte - Il ne riait pas... Il était muet et immobile. Il avait renoncé, il avait abdiqué (Le vieux saltimbanque); Je lui aurais presque pardonné le désir de la criminelle jouissance dont je le supposais tout à l'heure capable; <...> mais je ne lui pardonnerai jamais l'inéptie de son calcul (La fausse monnaie «Фальшивая монета»).

В эти конфликты вовлечены местоименные оппозиции: *tous-moi; vous-glaneuses, mendiantes; le maître de l'enfant-elle.*

У Бодлера встречается большое количество отрицательных конструкций. Такого рода конструкции, по мнению И.В. Арнольд, свидетельствуют об анархическом, деструктивном посыле произведения [Арнольд 1975].

Отметим также случаи имплицитной антитезы, о которой сигнализирует лексика со значением «исключительный, непохожий на других» (*supérieur, seul, il y a peu de, particulier, ailleurs, paradoxal*): *Je ne suis jamais bien nulle part, et je crois toujours que je serais mieux ailleurs que là où je suis (Anywhere out of the world «Куда угодно, прочь из этого мира»).*

Антитеза, взаимодействуя с синтаксическим параллелизмом внутри одного предложения, придает высказыванию характер афоризма, и ее структура близка структуре хиазма.

Хиастические конструкции, предполагающие двойной повтор с обратным синтаксическим параллелизмом и обменом синтаксическими функциями у повторяющихся элементов [Береговская 2004: 175], встречаются в стихотворениях в прозе 12 раз. Это важный показатель стиля Бодлера. Специфика бодлеровского использования хиазма состоит в том, что он имеет различные отклонения от структурной и семантической симметрии.

Симметричность хиастической схемы обусловлена «инвертированием (перестановкой), параллелизмом, двойным перекрестным лексическим или семантическим повтором с обменом синтаксическими функциями у повторяющихся элементов» [Береговская 2004: 26].

У Бодлера мы находим только один пример, который может проиллюстрировать это положение: *Et quel est, cependant, le mortel imprudent qui osera décider si les fleurs et les pampres ont été faits pour le bâton, // ou si le bâton n'est que le prétexte pour montrer la beauté des pampres et des fleurs? (Le thyrs «Тирс»).*

В основном преобладает замена конститuenta другим словом, близким ему по смыслу:

– приблизительная аналогия – частичный повтор или замена конститuenta словом, относящимся к тому же семантическому полю:

Qui ne sait pas peupler sa solitude, // ne sait pas non plus être seul dans une foule affairée (Les Foules «Толпы»); Enfin! la tyrannie de la face humaine a disparu, // et je ne souffrirai plus que par moi-même; Seigneur mon Dieu! accordez-moi la grâce de produire quelques beaux vers qui me prouvent à moi-même <...> que je ne suis pas inférieur // à ceux que je méprise! (A une heure du matin «В час утра»);

– неполная эквивалентность – синонимическая замена, когда синонимами становятся антонимы с отрицанием: <...> *un rêve qui n'a rien d'original, après tout, si ce n'est que, rêvé par tous les hommes, // il n'a été réalisé par aucun (Les yeux des pauvres «Глаза бедняков»);*

– приблизительная аналогия в сочетании с полной эквивалентностью – местоименной заменой: <...> *mais bientôt l'irrésistible Indifférence s'abattit sur moi, et j'en fus plus lourdement accablé // qu'ils ne l'étaient eux-mêmes par leurs écrasantes Chimères (Chacun sa chimère «Каждому своя химера»).*

К другим изменениям относятся: изменение грамматической формы элементов: *Et à quoi bon exécuter des projets, // puisque le projet est en lui-même une jouissance suffisante? (Les projets «Замыслы»);* добавление в правой части дополнительных элементов, как в примере из «Тирса».

Отклонения, реализуясь в рамках одной структуры, делают ее нечеткой. Так что хиазм более выражен на логическом, чем на синтаксическом уровне.

Исходя из семантической характеристики хиазма, предложенной Э.М. Береговской, мы определили, что основным логико-семиотическим инвариантом, объединяющим хиазмы в исследуемых текстах, является эквиваленция. В этих высказываниях устанавливается тождественность объектов. Лирический герой, вступая в конфликт с этим несовершенным миром, страдая и отчаиваясь, находит в себе силы прийти к мудрому и уравновешенному взгляду на происшедшее, хотя и не лишенному некоторой парадоксальности: *Au nom du bon sens, j'avais sans doute raison; mais, au point de vue de la loi, il n'avait pas tort (Le miroir «Зеркало»).*

Это значение хиазма усиливается и его расположением в тексте. Включенный в текст хиазм занимает в 6 случаях финальную позицию, подводя итог сказанному ранее, как в стихотворениях «Замыслы», «Зеркало», и в 6 примерах участвует в развитии темы, но подводит промежуточный итог при переходе от одного композиционного плана к другому, как в стихотворении «Толпы».

Хиазм-вывод, по необходимости опираясь на текст, является тем не менее самостоятельным, и даже автономным высказыванием,

которое могло бы существовать отдельно, в виде афоризма. Внутри-текстовые хиазмы более зависимы от контекста и сосредоточены в одной части предложения, например, локально-ремагический хиазм: *Ensuite on fit apporter de nouvelles bouteilles, pour tuer le Temps qui a la vie si dure, // et accélérer la Vie qui coule si lentement* (Portraits de maîtresses «Портреты любовниц»).

Хиазм выполняет еще одну важную функцию: принимая форму риторического вопроса, он переводит читателя из ситуации-художественного конструкта в реальность речевой ситуации (пример из стихотворения «Замыслы» и др.).

Синтаксический параллелизм как неотъемлемая составляющая поэтической структуры вообще (В.М. Жирмунский, Ю.М. Лотман, Б.М. Эйхенбаум, Р. Якобсон и др.) является вторым по частотности приемом в анализируемом сборнике: 114 употреблений на уровне предложения и 547 конструкций с однородными членами (на один текст в среднем приходится по 11 употреблений).

Синтаксический параллелизм организует как самостоятельные предложения (замкнутые конструкции, в значении Н.А. Кожевниковой), так и два-три однородных сочиненных или подчиненных предложения в составе сложного (незамкнутые) [Кожевникова 1993: 56]: *Et maintenant la profondeur du ciel me consterne; sa limpidité m'exaspère. L'insensibilité de la mer, l'immutabilité du spectacle me révoltent <...>* (Le confiteor de l'artiste «Confiteor художника»).

Краткость и соразмерность параллельных частей провоцирует ритмический эффект, который усиливается повтором относительных местоимений, присоединяющих придаточные структуры: *<...> ce joli enfant à qui chacun faisait fête, à qui tout le monde voulait plaire* (Le désespoir de la vieille «Отчаянье старухи»).

Таковыми же повторяющимися ритмообразующими элементами становятся причастия настоящего и прошедшего времени: *<...> les dames riant au faucon, les nymphes et les déesses portant sur leur tête des fruits <...>, les Hébés et les Ganymèdes présentant à bras tendu la petite amphore <...>* (Les yeux des pauvres);

<...> des bouts des mâts balancés par la houle <...>, au-delà de la chambre éclairée d'une lumière rose tamisée par les stores, décorée de nattes fraîches <...> (où elle reposerait si calme, si bien éventée, fumant le tabac légèrement opiacé!) <...> (La belle Dorothée «Прекрасная Доротея»).

Предложения с параллельными группами открывает или завершает обобщающий элемент: *Tout n'était que lumière, poussière, cris,*

joie, tumulte; les uns dépensaient, les autres gagnaient (Le vieux saltimbanque);

C'est un huissier qui vient me torturer au nom de la loi; une infâme concubine qui vient crier misère (La chambre double).

В употреблении описанного приема у Шарля Бодлера можно увидеть аналогию с его использованием у И.С. Тургенева. В.М. Жирмунский пишет о стиле прозы Тургенева: «По сравнению с практической прозой необычным является частое возвращение некоторых слов, образующих в описании характерные стилизующие мотивы. Таково, например, слово «все» («весь»), заключающее безусловное обобщение высказывания, лирическую гиперболу, характерную для романтического стиля» [Жирмунский 1977: 50].

Однородные параллельные синтаксические группы находятся в семантическом отношении тождества или антонимии.

Необходимо отметить, что одновременно с тенденцией к симметричному построению предложений действует тенденция к асимметрии, разрушающая ритмический рисунок текста. По наблюдению Ж. Блин, «Бодлер видит красоту в отсутствии, неполноте, и может быть, чтобы подтвердить неудовлетворенность, чтобы нарушить абсолютную симметрию, он стремится добавить к абсолютной форме элемент неуместности, неправильности, неожиданности, как, например, в «Цветах Зла» нечеткость окончаний» [Blin 1939: 206].

Типичным для стихотворений в прозе отклонением от симметричного рисунка параллельных конструкций является добавление одной «лишней» синтаксической группы:

*Dans ces traits rigides ou abattus,
dans ces yeux caves et ternes, ou brillants des derniers éclairs de la lutte,
dans ces rides profondes et nombreuses,
dans ces démarches si lentes ou si saccadées... (Les veuves «Вдовы»).*

Яркой семантически и функционально значимой чертой стиля Ш. Бодлера является употребление бинарных групп однородных существительных и прилагательных-эпитетов, соединенных союзами *et/ou*, как, например, в цитированном выше фрагменте, где они придают ритмическому строению фразы своеобразное равновесие движения.

Ритмическая организация однородных членов предложения усиливается взаимодействием с такими присмами, как асиндетон и полисиндетон, гомеотелев, градация.

Асиндетон (бессоюзие) и полисиндетон (повтор союза или предлога) организуют группы из 2-3 элементов: *Un cabaretier, un boulanger, par exemple, allait peut-être le faire arrêter <...> (La fausse*

monnaie); <...>...*cesserons-nous de dormir un sommeil secoué par la lame, troublé par un vent qui ronfle* <...> (*Déjà* «Уже!»);

<...> *de surprise agréable devant la nouveauté, devant le fait réel* (*La corde* «Веревка»); <...> *la Lune remplissait toute la chambre, comme une atmosphère phosphorique, comme un poison lumineux* <...> (*Les bienfaits de la lune* «Благодеяния Луны»).

Большие по объему группы (4-8 элементов) не превышают десяти употреблений: *Ce bouffon allait, venait, riait, pleurait, se convulsait* <...> (*Une mort héroïque* «Героическая смерть»); *L'ampleur du ciel, l'architecture mobile des nuages, les colorations de la mer, le scintillement des phares*, sont un prisme <...> (*Le port* «Гавань»);

Sous un grand ciel gris, dans une grande plaine poudreuse, sans chemins, sans gazon, sans un chardon, sans une ortie, je rencontrai plusieurs hommes qui marchaient courbés (*Chacun sa chimère* «Каждому своя химера»); *Avec son visage, avec son vêtement, avec son geste, avec presque rien, j'ai refait l'histoire de cette femme* (*Les fenêtres* «Окна»).

Присоединение последнего элемента к цепи бессоюзных однородных членов при помощи союза *et/ ou* нарушает фигуру асиндетона, прерывает эмоциональность речевой интонации, привносит стабильность и равновесие, свойственные прозаическому рассуждению: <...> *un beau monsieur ganté, verni, cruellement cravaté et emprisonné dans des habits tout neufs*, <...> (*Un plaisant* «Шутник»).

Асиндетон и полисиндетон могут также взаимодействовать в рамках одного предложения: *A travers la brume, à travers la neige, à travers la crotte, sous la canicule mordante, sous la pluie ruisselante, ils vont, ils viennent, ils trottent, ils passent* <...> (*Les bons chiens* «Добрые псы»).

Гомеотелевт (фигура, уподобляющая морфемы в цепочке однородных членов) довольно частотен. Этот прием еще более явно ритмизирует фразу: <...> *les meilleures statues de l'antiquité, miraculeusement animées, vivantes, marchantes, voyantes* (*Une mort héroïque*); <...> *deux bouts de chandelles, coulants et fumants, éclairaient trop bien encore la détresse* (*Le vieux saltimbanque*); *Multitude, solitude: termes égaux et convertibles pour le poète actif et fécond* (*Les fous*). Гомеотелевт усиливает производимое на читателя впечатление, уподобляя в восприятии перечисляемые объекты и качества.

Стремление к усилению воздействия на аффективное (эйфорическое или дисфорическое) настроение и образное восприятие объясняет употребление приема восходящей и нисходящей градации, выстраивающей однородные члены предложения в градуальный ряд: *Au contraire, ils se sentent irrésistiblement entraînés vers tout ce qui est faible*,

ruiné, contristé, orphelin (*Les veuves*). Бодлер чаще других использует векторную градацию, отмечающую фазы процесса или действия [Береговская 2004: 101]: *En voilà un homme qui aime couper, tailler, rogner! (Mademoiselle Bistouri); Ce bouffon allait, venait, riait, pleurait, se convulsait (Une mort héroïque)*. Приведем интересный пример взаимодействия этого вида градации и антитезы в параллельных частях предложения: *Il existe cette différence entre le Démon de Socrate et le mien, que celui de Socrate ne se manifestait à lui que pour défendre, avertir, empêcher, et que le mien daigne conseiller, suggérer, persuader (Assommons les pauvres! «Избивайте нищих!»)*.

Градация активно вступает в конвергенцию с рассмотренными ранее приемами ритмизации фразы: *асиндетон, гомеотелевт: <...> ce fut un vitrier dont le cri perçant, discordant, monta jusqu'à moi <...> (Le mauvais vitrier); <...> exténués, haletants, sanglants, ils s'arrêtèrent <...> (Le gâteau «Пирожок»), полисиндетон: <...> pour voir, pour savoir, pour tenter la destinée (Le mauvais vitrier); Avec son visage, avec son vêtement, avec son geste, avec presque rien, j'ai refait l'histoire de cette femme (Les fenêtres)*.

Восходящая градация как более частотный прием встречается в близком контексте с нисходящей. В стихотворении *Les portraits de maîtresses* тяжелая натуралистическая сцена в ресторане концентрирует внимание читателя и подготавливает его к определенной развязке: *Elle mangeait, mâchait, broyait, dévorait, engloutissait*, но совершенно неожиданно разрешается градацией с противоположной тональностью: *mais avec l'air le plus léger et le plus insouciant du monde*.

В рамках монотемного текста градация несет структурообразующую функцию. Название стихотворения *Any where out of the world* «Куда угодно, прочь из этого мира» не обманывает ожидание читателя – душа, долгое время молчаливо внимающая предложениям лирического героя сменить место обитания, в конце концов, кричит: *N'importe où! n'importe où! pourvu que ce soit hors de ce monde!*. Перечисление населенных пунктов следует логике: жар – холод, проявления жизни – отсутствие жизни: *Lisbonne, Hollande, Batavia, Tornéa, l'extrême bout de la Baltique, le pôle*.

В цитируемом ниже примере конвергенция синтаксических фигур (гомеотелевт, контактный повтор, асиндетон, полисиндетон) придает «прозаической» фразе красивое ритмико-мелодическое звучание:

Et elle sera rentrée à pied, méditant et rêvant, seule, toujours seule; car l'enfant est turbulent, égoïste, sans douceur et sans patience; et il ne peut même pas, comme le pur animal, comme le chien et le chat, servir de confident aux douleurs solitaires (Les veuves).

Другим важным приемом, необходимым для формирования поэтической структуры «Парижского сплина», является повтор. Взаимодействие разноуровневых лексико-синтаксических повторов придает текстам циклический и завершённый характер, обеспечивает необходимую для стихотворения цельность впечатления. Бодлер отдает предпочтение таким фигурам, как анэпифора, анафора, контактный повтор.

В отличие от семантических вариативных повторов, создающих основную ткань текста и отвечающих за движение авторской мысли, **контактный идентичный повтор**, или **редупликация**, дает яркие эмоциональные пятна, выделяет то, что должно запомниться, и формирует островки особого музыкального ритма: *Seule, toujours seule (Les veuves)*; *Au bout, à l'extrême bout de la rangée de baraques (Le vieux saltimbanque)*.

В большей части примеров повторяющееся слово дано с лексическим распространением: <...> *d'annoncer une bonne nouvelle, la bonne nouvelle qui cause à chacun une inexplicable peur (La chambre double)*; *Cependant c'était la terre, la terre avec ses bruits, ses passions, ses commodités, ses fêtes <...> (Déjà)*.

Элементы контактного повтора, отделенные восклицательным, вопросительным знаками или многоточием, могут быть расценены, как элементы цепного повтора: *N'importe où! n'importe où! pourvu que ce soit hors de ce monde! (Any where out of the world)*; « *Mais plaire comment? plaire...? plaire pourquoi?» (Les dons des fées)*; *Parce que... parce que cette physionomie lui était irrésistiblement sympathique? (Le mauvais vitrier)*. Цепной повтор и последовательный порядок актуального членения не характерен для стихотворений сборника.

Дистантный повтор и **дистантный деривационный повтор** через 1-2 предложения или абзаца эхом возвращает нас к значимым моментам текста, образуя сильные смысловые связи между его частями: <...> *pénétrantes jusqu'à la douleur! ...des vibrations criardes et douloureuses <...> l'artiste crie de frayeur <...> (Le Confiteur de l'artiste)*.

Дистантный многократный повтор совместно с разнообразными вариативными повторами сюжетно значимой лексики отражают ситуацию постоянного возвращения к теме, волнующей лирического героя, его затерянность в словах, как затерянность в жизненных обстоятельствах или самопознании (*Le mauvais vitrier, Les veuves, Les yeux des pauvres* и др.).

Дистантный повтор выходит за пределы одного текста и организует стихотворения сборника Ш. Бодлера в единое целое. Начиная со стихотворения XIX появляются возвраты к предыдущим текстам, которые повторяют определенный тематический мотив. Выражены они

синонимическими вариациями с использованием сравнительных и образных оборотов.

Сравним стихотворение *Le gâteau* и *Le joujou du pauvre*:

Lentement il se rapprocha, ne quittant pas des yeux l'objet de sa convoitise; puis, happant le morceau avec sa main, se recula vivement, comme s'il eût craint que mon offre ne fût pas sincère ou que je m'en repentisse déjà.

D'abord ils n'oseront pas prendre; ils douteront de leur bonheur. Puis leurs mains agripperont vivement le cadeau, et ils s'enfuiront comme font les chats qui vont manger loin de vous le morceau que vous leur avez donné, ayant appris à se défier de l'homme.

В первом стихотворении кусок пирога и голод ребенка являются собственно предметом осмысления, а во втором, где речь идет об игрушке для ребенка, – они используются в функции сравнения. Автор уравнивает голод физический и эстетический.

Повторяющиеся мотивы имеют неодинаковый удельный вес в текстах. Это может быть: точка пересечения в двух текстах, развивающих различные темы, как в примере, приведенном выше, или же тема, которая только намечается в одном тексте, подвергается подробному рассмотрению в другом. Например, в стихотворении *Le mauvais vitrier* прослеживается тема совершения человеком неожиданных, безрассудных и опасных поступков, причина которых остается неизвестной. Упоминание «коварных демонов», которые «вселяются в нас без нашего ведома выполнять свои самые нелепые веления» [Бодлер 1993], дается только один раз: <...> *des Démons malicieux se glissent en nous et nous font accomplir leurs plus absurdes volontés*. А стихотворение *Les tentations ou Eros, Plutus et la Gloire* «Искушения или Эрос, Плутос и Слава» начинается с вариативного повтора, преобразованного в зачин фантастической истории, в котором метафора о «коварных демонах» реализуется, и они действительно приходят к лирическому герою и подвергают его соблазнам: *Deux superbes Satans et une Diablesse, non moins extraordinaire, ont la nuit dernière monté l'escalier mystérieux par où l'Enfer donne assaut à la faiblesse de l'homme qui dort, et communique en secret avec lui.*

Чаще всего подобные повторы встречаются в текстах с упоминанием:

- стекла, бутылочек, ликеров, эликсиров, жидкостей, запахов, духов;
- дурманиющих веществ, в прямом и метафорическом смысле;
- чувства вины, наказания, прощения, искупления, Дьявола и Бога;

- неадекватного поведения, сумасшествия, недугов, докторов;
- искаженного восприятия реальности, времени.

Особенности употребления **рамки** (повтор в конце фразы, стиха, строфы, всего стихотворения начального слова или словосочетания [Береговская 2000; Ноздрина 1980]) определяются расположением повторяющихся элементов. Фраза у Бодлера завершается повтором начальных лексических элементов в 33% использования рамки, абзац – в 22%, композиционный отрезок – в 18% (в том числе вступление и кульминация – 5 раз, кульминация и итог – 7 раз) и текст – в 27% соответственно.

Характерной чертой повторяющихся на разных уровнях элементов является тесная тематическая связь [Ноздрина 1980: 61] (контекстуальные и лексические синонимы), 57%: *antiques-vieilles, dons-prix, fantaisie-hypothèse, le jour tombe-crêpuscule, offrande-prodigalité, hôte-carte de visite*;

Fancioulle était un admirable bouffon, et presque un des amis du Prince./ <...> mais aucun d'eux n'a pu rappeler les meilleurs talents de Fancioulle, ni s'élever jusqu'à la même faveur (Une mort héroïque).

Выделим также повторы, объединенные семантикой включения (род-вид), 5%: *Vénus-Déesse, un lit-le mobilier*.

Вторым по значимости является антитетический повтор (19%): *Mon beau chien / Ah! misérable chien (Le chien et le flacon); Si, dans la justice surnaturelle, il y a un peu de précipitation et de hasard, ne nous étonnons pas qu'il en soit de même quelquefois dans la justice humaine (Les dons des fées «Дары фей»).*

Полное формально-тематическое кольцо образуют только 14% повторов этого типа: *Cent fois déjà le soleil avait jailli, radieux ou attristé <...> / <...> je ne pus crier que: «Déjà!» (Déjà).*

Частичный кольцевой повтор используется в 5% случаев: *Fleur incomparable <...>, c'est là qu'il faudrait aller vivre et fleurir? (L'invitation au voyage «Приглашение к путешествию»); La Lune, qui est le caprice même, regarda par la fenêtre <...> / <...> de la nourrice empoisonneuse de tous les lunatiques (Les bienfaits de la lune).*

Названия стихотворений тоже участвуют в образовании рамки (7 стихотворений): *La soupe et les nuages: «-Allez-vous bientôt manger votre soupe, sacré bougre de marchand de nuages?».* В стихотворении *Enivrez-vous* («Опьяняйтесь!»), состоящем из трех абзацев, название повторяется 6 раз. Открывает стихотворение перифраза с частичным повтором (*Il faut être toujours ivre*), которая в свою очередь повторяется в конце первого абзаца, но уже с полиптомом к названию (<...> *il faut vous enivrer sans trêve*). Второй абзац завершает простой повтор (*Mais*

enivrez-vous), а в конце стихотворения, в прямой речи, которая отдана ветру, волне, звезде, птице, часам, всему, что бежит, стонет и т.д., еще два предложения повторяют заголовок, в форме полиптота и контактного повтора (*Il est l'heure de s'enivrer ! Pour n'être pas les esclaves martyrisés du Temps, enivrez-vous; enivrez-vous sans cesse !*).

Симметричность рамки нарушают добавления элементов в начале и в конце фразы, в частности логических коннекторов, включения повторяющихся слов в новые синтагматические связи: *Mais un coup terrible, lourd, a retenti à la porte, et, comme dans les rêves infernaux, il m'a semblé que je recevais un coup de pioche dans l'estomac (La chambre double)*.

Это замечание относится к кольцевому повтору, а также к употреблению анафоры и эпифоры. В **анафоре** (повтор слова или группы слов в начале смежных фраз или стихов), так же как и в рамке, автор использует идентичный повтор элементов, лексические и контекстуальные синонимы, тематически близкие слова, антитезу: *En effet, la lumière et la chaleur y faisaient rage <...>. Alors, sous le soleil qui lui chauffait le cerveau <...> (Le fou et la Vénus); Le temps a disparu; c'est l'Éternité qui règne, une éternité de délices ! / Oh! oui! le Temps a reparu; Le Temps règne en souverain maintenant / Oui ! le Temps règne ; il a repris sa brutale dictature (La chambre double)*. Последний пример иллюстрирует конвергенцию с симплокой (повтор срединных элементов 1-го и 2-го предложений): *l'Éternité qui règne – le Temps règne*, а также с эпифорой 2-го и 3-го предложений: *souverain – dictature*.

Эпифора (повтор элементов в конце смежных фраз или стихов) и **симплока** насчитывают всего несколько употреблений в сборнике. Они носят непостоянный характер, и их следует отнести скорее к случайным закономерностям, тем более что в прозаической фразе они не могут сформировать стиховой каркас: *<...> et je m'étais entouré des livres à la mode dans ce temps-là (il y a seize ou dix-sept ans); je veux parler des livres où il est traité de l'art de rendre les peuples heureux, sages et riches, en vingt-quatre heures (Assommons les pauvres!)*.

Симметричность каркасных фигур в подавляющем большинстве нарушена нечеткостью расположения повторяющихся элементов, добавлением других элементов и включением повторяющихся слов в новые синтагматические связи. На фоне стихотворных произведений Ш. Бодлера из сборника «Цветы зла» [Власова 2000] в стихотворениях в прозе происходит разрушение конструктивных приемов стиха.

§ 2.2. Асимметричные фигуры
в бодлеровских стихотворениях в прозе

Асимметричные фигуры затрагивают построение фразы, порядок слов и грамматическую структуру предложения. Стихотворение в прозе демонстрирует многообразие фигур асимметрии. Анаколуф, парцелляция, сегментация, риторический вопрос, парантеза (фигуры расположены в порядке возрастания) оформляют речь персонажей или речь лирического героя, передавая интонацию разговорной речи:

Анаколуф: <...> *pour racheter sa petite sœur qui a bien onze ans, et qui est déjà mûre, et si belle* (*La belle Dorothée*);

Парцелляция: *Mais de quoi? De vin, de poésie ou de vertu, à votre guise. Mais enivrez-vous* (*Enivrez-vous*); *Comment? vous n'avez pas de verres de couleur? des verres roses, rouges, bleus, des vitres magiques*, <...> (*Le mauvais vitrier*). Парцеллят часто сохраняет строчную букву, оставляя вопрос о том, не является ли это приемом экспрессивного пунктуационного выделения (вопросительный, восклицательный знаки, многоточие вместо запятой).

Сегментация: *«Aimez-moi bien! j'en ai tant besoin! <...> (La femme sauvage et la petite maîtresse); Je les ai souvent étudiées, ces étoiles noires qui commandent la curiosité et l'admiration* (*La chambre double*).

Риторический вопрос и парантеза включают эмоциональный и аналитический план лирического героя в изложение внешнего плана, нарушают плавное течение текста: *C'était la bâtarde d'un prince. Belle, cela va sans dire; sans cela, pourquoi l'aurais-je prise? Mais elle gâtait cette grande qualité par une ambition malséante et difforme* (*Portraits de maîtresses*).

Парантезу сопровождают круглые скобки и тире: *Tout à coup, – ô miracle! ô jouissance du philosophe qui vérifie l'excellence de sa théorie! – je vis cette antique carcasse se retourner, <...> (Assommons les pauvres!); Et que de fois j'ai pensé qu'il y avait peut-être quelque part (qui sait, après tout?), <...> un paradis spécial pour les bons chiens, <...> (Les bons chiens).*

Общность функций этих фигур объединяет их в некоторых контекстах: <...> *Tuer ce monstre-là, n'est-ce pas l'occupation la plus ordinaire et la plus légitime de chacun?* – Et il offrit galamment la main à sa chère, délicieuse et exécrationnelle femme <...> (*Le galant tireur* «Галантный стрелок»).

Инверсия, по определению группы μ , становится значимым приемом экспрессивного синтаксиса только при следующих нарушениях грамматической нормы:

«1. Можно вставлять между элементами последовательности один или несколько других элементов.

2. Можно извлекать один или даже несколько элементов из последовательности и «перебрасывать» их в начало или в конец предложения.

3. Можно также менять порядок элементов, производя инверсию двух или нескольких элементов» [Дюбуа 1986: 152].

Мы обратили внимание на 195 случаев инвертирования синтаксических групп в предложении.

Тмезис – это включения, при которых две морфемы или синтагмы, которые при нормальном употреблении должны быть тесно связаны друг с другом (подлежащее и сказуемое, глагол и предлог, предлог и дополнение, два однородных подлежащих и т.д.), разделяются другими вставленными между ними элементами [Дюбуа 1986: 137].

75% вставок, разделяющих подлежащее и сказуемое, представляют собой:

- развернутые определения подлежащего: *Les Hercules, fiers de l'énormité de leurs membres, sans front et sans crâne, comme les orangs-outangs, se prélassaient* <...> (*Le vieux saltimbanque*); <...> *celle-là* roide, droite, sous un petit châle usé, *portait* <...> (*Les veuves*);

- придаточные и однородные придаточные предложения, уточняющие подлежащее: *Toutefois, ces pensées, qu'elles sortent de moi ou s'élancent des choses, deviennent bientôt trop intenses* (*Le Confiteur de l'artiste*); <...> *et la joie calme* où s'ébaudissait mon âme avant d'avoir vu ces petits hommes *avait totalement disparu* (*Le gâteau*);

- одновременное использование указанных элементов: <...> *des hommes et des femmes, sérieux et tristes aussi, mais bien plus beaux et bien mieux habillés que ceux que nous voyons partout, parlent* <...> (*Les vocations* «Призвания»).

Разрыв глагола и предлога происходит значительно реже (5%): <...> *je reste attaché*, pour toujours peut-être, *à la fosse de l'idéal* (*Laquelle est la vraie ?*); *Elle était évidemment condamnée*, par une absolue solitude, *à des habitudes de vieux célibataire* <...> (*Les veuves*).

Вставки выражены обособленными прилагательными, наречиями, существительными в абсолютной конструкции, абсолютными причастными и инфинитивными оборотами, цельнооформленными авторскими ремарками.

Разрыв сказуемого и прямого и косвенного дополнения (20%) обособленными элементами более, чем остальные случаи подобного «дробления» фразы [Fromilhague, Sancier-Chateau 1996: 181], согласуется с нормативным порядком слов, однако этот прием также является стилеобразующим для текстов сборника.

<...> *et je l'épiaï longtemps pendant qu'elle cherchait* dans les gazettes, avec des yeux actifs, jadis brûlés par les larmes, *des nouvelles d'un intérêt puissant et personnel* (*Les veuves*).

Здесь есть стремление отразить спонтанность речи, мысль в ее кристаллическом, нелинейном развертывании, конденсацию смыслов.

Другие примеры инверсии представлены инвертированием подлежащего и сказуемого, второстепенного и главного предложений и членов предложений.

К группе инверсии подлежащего и сказуемого (25 примеров) мы отнесли только случаи абсолютной инверсии, исключив инверсию грамматическую. Основной корпус примеров составляет сомкнутая инверсия [Тавасиева 2002]: *Restait une tâche suprême à accomplir, dont la seule pensée me causait une angoisse terrible* <...> (*La corde*); *Là régnait une atmosphère exquise, quoique capiteuse, qui faisait oublier presque instantanément toutes les fastidieuses horreurs de la vie* <...> (*Le joueur généreux*).

В некоторых случаях инвертированное подлежащее отделено от сказуемого обособленными элементами: *Autour de sa tunique de pourpre était roulé, en manière de ceinture, un serpent chatoyant qui, la tête relevée, tournait langoureusement vers lui ses yeux de braise* (*Les tentations ou Eros...*).

Нарушение логического порядка слов позволяет разворачивать группу подлежащего, расширяя описание или анализ ситуации [Fromilhague, Sancier-Chateau 1996: 181]. Автор направляет в нужное русло читательскую фантазию, располагая слова и смыслы таким образом, чтобы они не затерялись в речевом потоке. Этот порядок фиксирует ход мысли, сохраняет хронологию возникновения идей.

Ритмико-интонационный порядок слов в предложении более значим для Бодлера, чем логический. Исключение из этого правила поэт делает только для наречия на *-ment*, которое занимает грамматически нормативное положение после сказуемого: *Les Hercules, fiers de l'énormité de leurs membres* <...>, *se prélassaient majestueusement sous les maillots lavés la veille pour la circonstance* (*Le vieux saltimbanque*) или в качестве интенсификатора качества предшествует определению: *Je vous assure maintenant que les secondes sont fortement et solennellement accentuées* <...> (*La chambre double*).

В обоих случаях использование многосложных наречий от трех и более слогов отдельно или в бинарных группах в середине предложения перегружает его, нарушает порядок нарастания ритмических групп: *distinctement, patiemment, langoureusement, glorieusement*. Вторгаясь в плавный речевой поток, выполняя выделительную и образную

тельную функцию, наречия делают плоское изображение многомерным, добавляют еще одно измерение, еще одну грань и не могут остаться незамеченными читателем.

Инвертирование членов предложения и простых предложений в составе сложного, даже если и не противоречит правилам грамматики и укладывается в рамки языкового узуса, тем не менее может формировать стилистически значимое отклонение. В частности, когда фраза начинается с второстепенного предложения, что возможно благодаря «эластичности» синтаксиса французского предложения [Дюбуа 1986: 137].

Mais dans mon misérable cerveau, toujours occupé à chercher midi à quatorze heures (de quelle fatigante faculté la nature m'a fait cadeau!), entra soudainement cette idée <...> (La fausse monnaie); Et comme je touchais à un paquet ficelé, posé aussi sur le guéridon: «Attends un peu, - dit-elle...» (Mademoiselle Bistouri).

Такой порядок оказывается необходим в текстах-описаниях для сохранения одного типа коммуникативной структуры: объект описания – в позиции темы, а то, что о нем сообщается, – в позиции ремы, т.е. выполняет коммуникативную и архитектурную функции. С другой стороны, эти аффективные конструкции автор располагает в «сильных моментах» текста – на стыке двух композиционных частей.

То же можно сказать и об инвертировании второстепенных членов предложения, которое образует сегментированные и эмфатические конструкции:

- абсолютный причастный оборот, развернутое определение подлежащего: *Usée peut-être, mais non fatiguée, et toujours héroïque, elle fait penser à ces chevaux de grande race <...> (Un cheval de race); Bien différente des fêtes humaines, c'est ici une orgie silencieuse (Le fou et la Vénus).*

- однородные обстоятельства места и времени, выстраивающиеся в амплификационный ряд или в развернутое описание: *Sous un grand ciel gris, dans une grande plaine poudreuse, sans chemins, sans gazon, sans un chardon, sans une ortie, je rencontrai plusieurs hommes qui marchaient courbés (Chacun sa chimère).*

Выделительные эмфатические конструкции с презентативом *c'est* довольно многочисленны в сборнике, их текстовая роль, помимо смыслового или эмоционального выделения [Гак 2000: 23], – обобщение сказанного в одной композиционной части и переход к следующей: *C'est surtout vers ces lieux que le poète et le philosophe aiment diriger leurs avides conjectures./C'était sans doute là la petite débau-*

che de cette vieille innocente <...> /C'est toujours chose intéressante que ce reflet de la joie du riche au fond de l'oeil du pauvre (Les veuves).

Эта конструкция сохраняет коммуникативную структуру с постоянной темой. В позиции ремы оказывается уже известное нам, но под новым углом зрения или с добавлением каких-либо нюансов, что позволяет выделить и придать значение семантическим вариациям одной и той же идеи, уже высказанной ранее.

Все перечисленные приемы инверсии нацелены на выполнение следующих задач:

► конденсированного изложения, сокращающего объем текста, в связи с тем, что обособление дает возможность выразить в пределах одного предложения дополнительные предикации [Гак 2000: 731];

► формирования и варьирования определенного типа межфразовых связей – параллельное развертывание темы с единым субъектом [Солганик 1973: 103];

► мелодико-интонационного регулирования, когда автор стремится уравновесить, гармонизировать две части предложения (*periode*) или, наоборот, подвергнуть его значимым нарушениям. Соразмерность предложения (*harmonie*) наравне со стихотворным размером отнесена лингвистами группы μ к области фигур метатаксиса [Дюбуа 1986: 128].

Так, развернутая вводная часть (протазис) сообщает предложению и «большому контексту» *минорное* настроение, держит в напряжении читателя, ожидающего развязки. Тогда как короткая вводная часть, напротив, делает предложение *мажорным* [Deloffre 1974: 185]. Такое фразовое строение согласуется и с содержательными моментами текста, является важным изобразительным средством. В стихотворении “*Le fou et la Vénus*” вводная часть, описывающая великолепие природы, использует либо уравновешенное построение – *квадратный periode* (период, в котором протазис и аподозис включают каждый по два члена примерно одинаковой длины): *L'extase universelle des choses* (8 слогов) / *ne s'exprime par aucun bruit* (7 слогов); *les eaux elles-mêmes* (4 слога) / *sont comme endormies* (5 слогов), либо с очень короткой вводящей (протазис) и несоразмерно длинной заключительной частью (аподозис), которая в свою очередь разбивается на 3 однородных придаточных предложения. Семантический стержень предложения задается в первых словах: *On dirait* (3 слога), и далее читатель может просто наслаждаться, созерцая перечисляемые образы: *qu'une lumière toujours croissante* (3+4) *fait de plus en plus étinceler les objets* (5+6); *que les fleurs...*(6+9) <...> (6+8), *et que la chaleur...*(4+8) <...> (6+4).

Напротив, развязка, сообщающая о страданиях несчастного шу-та, использует зеркально противоположную интонационную схему предложения: затянутый протазис и быстрый краткий аподозис. *Au pieds d'une colossale Vénus* (8 слогов), *un de ces fous artificiels...*(8), <...> (8+7+10), <...> (6+7), <...> (8+9) // *lève des yeux pleins de larmes* (6) *vers l'immortelle Déesse* (6). Читатель с угасающей надеждой, встречая все новые и новые признаки объекта, ждет окончания этой сцены.

Некоторые виды инверсии связаны с экономией языкового материала (глаголов, служебных частей и др.) и содержат скрытый эллипсис этих элементов. Инверсия как более частотный прием оставляет незначительное поле для собственно эллиптических конструкций. В сборнике они представлены элиминированием сказуемого.

Автор избегает повтора глагола-связки в симметрично организованных однородных группах:

Le vaste parc **se pâme** sous l'oeil brûlant du soleil,
comme la jeunesse (-) sous la domination de l'Amour (*Le fou et la Vénus*);

Tes prunelles **en sont restées** vertes,

et tes joues (-) extraordinairement pâles (*Les bienfaits de la lune*);

Les yeux du père **disaient**: "Que c'est beau !"

Les yeux du petit garçon (-): "Que c'est beau !" (*Les yeux des pauvres*).

Бодлер уравнивает силлабическую структуру эллиптической конструкции за счет увеличения объема лексических единиц или групп:

Ses beaux yeux languissants (6 слогов), <...>,

ressembaient à des violettes (7 слогов) <...>,

et ses lèvres entrouvertes (6 слогов)

(-) **à des cassolettes chaudes** (6 слогов), <...> (*Les tentations ou Eros...*).

Сложные варианты с двойным хиастичным эллипсисом в симметричных частях – единичны:

Malheureux peut-être l'homme (-),

mais **heureux** (-) **l'artiste que le désir déchire!** (*Le désir de peindre*).

Процитируем один яркий пример конвергенции различных фигур.

Semblable à un prêtre à qui on arracherait sa divinité, je ne pouvais, sans une navrante amertume, me détacher de cette mer si monstrueusement séduisante, de cette mer si infiniment variée dans son effrayante simplicité, et qui semble contenir en elle et représenter par ses jeux, ses allures, ses colères et ses sourires, les humeurs, les agonies et les extases de toutes les âmes qui ont vécu, qui vivent et qui vivront! (Déjà !).

Предложение открывает инвертированная сравнительная группа определения подлежащего *je* с эллипсисом глагола-связки (*je suis*

semblable), которая образует сегментацию. Гмезис разделяет две части составного сказуемого обстоятельством образа действия. Косвенное дополнение к сказуемому выражено однородными, симметричными группами: существительное (полный лексический повтор) и прилагательное, которое интенсифицируется многосложным наречием. Синтаксический параллелизм второй группы нарушает лексическое распространение, выраженное предложной именной группой с препозицией прилагательного. Присоединение следующих фразовых элементов отмечено некоторым разрывом, искусственностью продолжения мысли – анаколуф. Далее составное сказуемое с однородными инфинитивами открывает амплификационный ряд (7 элементов), который венчается однородными относительными придаточными, образующими векторную восходящую градацию, осложненную фигурой полипгота.

Эпанафора (стык), цепной повтор, умолчание, антанаклаза, зевгма – приемы, которые не вошли в ядро приемов экспрессивного синтаксиса, примененных Ш. Бодлером в сборнике «Парижский сплин».

* * *

Стремление поэта создать «музыкальную прозу без ритма и рифмы» [Бодлер 1993: 184] по необходимости привело к разрушению синтаксиса стиха, размыло структуру, которая имеет первостепенное значение для того, чтобы текст прочитывался как стихотворение. Прозаизация стихотворения отменила такие устоявшиеся поэтические связи, как, например, пересечение синтаксического параллелизма и анафоры. «Нечистый» жанр, как называли стихотворение в прозе многие критики, внес свои коррективы в употребление симметричных фигур, утверждая новое понимание гармонии.

«Косвенный синтаксис» (определение П. Кане) стихотворения в прозе противостоит предсказуемому и оправдывающему ожидания читателя обязательностью формы синтаксису классического стихосложения [Cahulé 1997: 53]. Читатель должен потрудиться для того, чтобы воссоздать полную картину синтаксических и ритмических закономерностей в тексте, чтобы увидеть в куске «короткой прозы» – стихотворение.