

Литература

- Грайс Г. П. Логика и речевое общение // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. 16. М.: Прогресс, 1985. С. 217–237.
- Ларина Т. В. Категория вежливости и стиль коммуникации: сопоставление английских и русских лингвокультурных традиций. М.: Яз. славян. культуры, 2009. 512 с.
- Пикалова В. В. Этнокультурные нормы речевого поведения в паремиологических единицах английской и русской лингвокультур: дис. ... канд. филол. наук. М., 2006. 188 с.
- Пюргебеев Г. Ц. Речевой этикет и язык жестов у монголов и калмыков // Национально-культурная специфика речевого общения народов СССР. М.: Наука, 1982. С. 117–123.
- Рождественский Ю. В. Введение в общую филологию. М.: Высшая школа, 1979. 224 с.
- Тер-Минасова С. Г. Язык и межкультурная коммуникация. М.: Слово, 2008. 264 с.
- Формановская Н. И. Речевое общение: коммуникативно-прагматический подход. М.: Рус. яз., 2002. 216 с.
- Hofstede G. Culture's consequences: comparing values, behaviours, institutions and organizations across nations 2nd edition SAGE Publications, USA, 2001. 597 p.
- Leech G. N. Principles of Pragmatics. New York: Longman Group Limited, 1983. 250 p.
- Brown P., Levinson S. Politeness. Some universals in language usage. Cambridge: Cambridge University Press, 1988. 345 p.
- Thomas J. Meaning in interaction: an introduction to pragmatics. Pearson Education Limited, 1995. 224 p.

УДК 82-145

ББК 83.3 (2Рос=Калм)

ЛЕЙТМОТИВ «МЕТАМОРФОЗЫ» В ПОЭТИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ Р. М. ХАНИНОВОЙ

B. B. Куканова

«Метаморфозы» — так называется один из циклов Р. М. Ханиновой¹, состоящий из восьми стихотворений. Они представляют собой переложения известных и совсем не известных мифов и легенд в стихотворную форму, но при этом идеальное содержание, а порой и их сюжетные моменты², подверглись некоторой «метаморфозе» (изменению)³.

В центре настоящего исследования находится структурная организация лейтмотива «метаморфозы» в поэтических произведениях одноименного цикла. Анализ

данной темы осложняется принадлежностью материала к художественному стилю, который имеет свои лексико-грамматические, ритмографические, композиционные, семантические и другие особенности. Благодаря этой специфике поэтический текст служит благодатным материалом для исследования законов смыслообразования. Изучение организации поэтического текста имеет большое значение: последовательная конкретизация идеально-эстетической сути произведения от его структурного своеобразия и тематического содержания ведет к выявлению глубинного художественного смысла.

Материалом исследования послужили тексты стихотворений Р. М. Ханиновой из цикла «Метаморфозы», написанного в 2002–2003 гг.: «Шелковое покрывало», «Сторож у дороги», «Чайный куст», «Сердце оливы», «Цветок солнца» и «Дни Алкиона»⁴ [Ханинова 2005]. Выбор как стихотворений, так и автора совершенно не случаен, поскольку Р. М. Ханинова — фи-

¹ Римма Михайловна Ханинова — известный в Республике Калмыкия поэт, переводчик, продолжатель традиций своего отца Михаила Ванькаевича Ханинова (1919–1981).

² Например, в стихотворении «Цветок солнца». В отличие от овидийской версии современный автор одаривает героиню чувственным мигом общения с геем — познанием счастья.

³ Так поступает истинный художник, по мнению Ши-Тао, буддийского монаха, крупнейшего художника и теоретика искусства конца XVII — начала XVIII в., спр.: «Древность — это орудие познания [ши означает подлинное знание сущности вещей, мудрое проникновение в суть явлений (коммент. Е. В. Завадской — Е. З.)]. Преобразования заключаются в том, чтобы познать это орудие...» [Завадская 1978: 65]. Иными словами, подлинный художник не останавливается на простом копировании, а привносит нечто новое, преобразует опыт древних.

⁴ За рамками анализа этой статьи находятся стихотворения «Лотос» и «Прут омелы», которые основаны на легендах, но в которых не происходит изменения героев. В основу анализа стихотворения «Цветок солнца» положена статья К. А. Джушхиновой и В. В. Кукановой [Куканова, Джушхинова 2004].

логоп-литературовед, русскофонная языковая личность, синтезирующая восточные и западные традиции, что предопределяет специфику ее творчества. Стихотворения данного цикла сюжетны, однако даже здесь есть лиричность, которая обнаруживается в подтексте произведений.

Автор переосмысливает древние метаморфозы с позиций своего времени, личностных принципов и тому подобное, т. е. восприятие мифов и легенд, легших в основу стихотворений, преломляется сквозь призму картины мира автора⁵, сформированной «на стыке античного и евразитского миров» [Ничипоров 2004: 15]. Например, А. А. Леонтьев подчеркивает, что «в основе мировидения и миропонимания каждого народа лежит своя система предметных значений, социальных стереотипов, когнитивных схем» [Леонтьев 2003: 128].

Представляется, что лейтмотив метаморфозы очень тесно связан с одной из идей буддийской философии⁶ — теорией превращений, ср.: «Метаморфозы — первое условие проявления жизненной силы, которая изначальна» [Завадская 1983: 39]. Это истинный смысл развития, заключенного в бесконечных и бесчисленных трансформациях жизни и, шире, души человека (или *атман* — в переводе с санскр. ‘дыхание’, ‘душа’, ‘я-сам’). Взаимопроникновение сущностей всех вещей и явлений в мире, отсутствие границ между ними является внутренней сущностью трансформаций: предметы или явления не довлеют над другими, ничто в мире не существует само по себе, в силу своей собственной природы. Все причинно обусловлено, и все явления бесконечно обуславливают существование друг друга: «Метаморфоза видится Р. Ханиновой как основополагающий принцип векового бытия всего сущего» [Ничипоров 2005а: 172].

⁵ Под *картиной мира* понимается исходный глобальный образ мира, лежащий в основе мировидения человека, репрезентирующий сущностные свойства мира в понимании ее носителей и являющийся результатом всей духовной активности человека [Расセル 1997: 143].

⁶ В целом поэзия Р. М. Ханиновой пронизана буддийскими мотивами и не раз подвергалась исследованию литературоведов (см. работы А. А. Бурыкина [Бурыкин 2005] И. Б. Ничипорова [Ничипоров 2005а; 2005б; 2005в], Д. Ю. Топаловой (Зумаевой) [Топалова 2006; 2007], С. Ю. Воробьевой [Воробьева 2007]).

Цикл «Метаморфозы» обнаруживает межтекстовые связи: он объединен лейтмотивом превращений главных героев вследствие разрешения жизненных ситуаций, поисков истины и счастья. Он является центральным сюжетным элементом поэтического цикла: русалка Клития превращается в подсолнечник («Цветок солнца»); шкура коня — в шелковое покрывало, а девушка — в червя («Шелковое покрывало»); веки — в чайный куст («Чайный куст»); девушка — в подорожник («Сторож у дороги»); ствол оливы — в разорванное сердце («Сердце оливы»); Алкиона и Кеик — в зимородков («Дни Алкиона»). Семантическая организация лейтмотива «метаморфозы» пронизывает все тексты, причем в каждом поэтическом тексте она по-разному реализуется⁷.

Лейтмотив метаморфозы состоит из определенной схемы или структуры⁸, которая повторяется почти в каждом произведении цикла, следовательно, можно выделить блоки, которые образуют этот мотив. Под блоком в настоящей работе подразумевается объединение элементарных сюжетных единиц, образующих мотив (лейтмотив) произведения. Это прежде всего причина метаморфозы, собственно метаморфоза, следствие метаморфозы (см. схему).

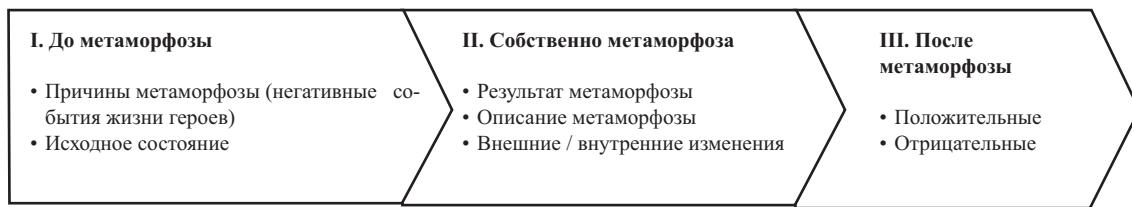
I. Метаморфоза обусловлена, как правило, какой-то видимой причиной, выраженной достаточно четко в анализируемых стихотворениях. Во всех случаях это негативные события в жизни героев: несдержанная клятва в «Шелковом покрывале»⁹, оби-

⁷ Надо сказать, что в структурно-семантической организации текста принимают участие разноуровневые элементы текста, и все они обладают поверхностным и глубинно-семантическим смыслами, последний из которых наиболее труден для описания, но осознается на бессознательном уровне говорящими и слушающими (говоримся, что восприятие текста во многом зависит от интеллектуальных способностей читающего/слушающего и от его фоновых знаний о мире).

⁸ А. Н. Веселовский, например, трактует мотив следующим образом: «Под мотивом я разумею формулу, образно отвечавшую на первых порах общественности на вопросы, которые природа всюду ставила человеку, либо закреплявшую особенно яркие, казавшиеся важными или повторявшиеся впечатления действительности. Признак мотива — его образный одночленный схематизм» [Веселовский 1940: 494]. Другими словами, если мотив — это схема, то существуют части этой схемы, если формула, то она опять же состоит из структурных элементов.

⁹ Мысль о святости слова становится лейтмотивом во многих других циклах («В тени Конфуция»,

*Структура лайтмотива «Метаморфозы»
в одноименном поэтическом цикле стихотворений Р. М. Ханиновой*



да девушки в «Стороже у дороги», потеря близкого человека и самоубийство в «Днях Алкиона», сон во время молитвы в «Чайном кусте», смерть Аллаха в «Сердце оливы», безответная любовь в «Цветке солнца».

Так, в пятой строфе «Шелкового покрывала» сема «ошибки» выражена в интерпретационном¹⁰ наречии *опрометчиво*, усиленном частицей *так*, ошибка девушки ведет к страшным последствиям-метаморфозам — клятва ... становится проклятием, ...врагом предстанет прежний друг, — которые на семантическом уровне образуют своеобразный параллелизм (и в первом, и в другом случаях словоформы *проклятием* и *врагом* выражают определительное значение и результат трансформации при предикатах *становится* и *предстанет*). Семантический повтор отличается еще более мощным эмоциональным зарядом. Путем повторения одной и той же семы в тексте автор выделяет ключевое понятие — трансформацию. Антонимы (*друг* — *враг*) в строфе подчеркивают трагичность ситуации, когда положительное начало превращается в отрицательное. Но и это еще не все: несдержанное обещание, данное девушкой-героиней, сменяется крайней степенью осуждения «Ключи разума» и др.), ср.: «В поэтических миниатюрах Р. Ханиновой развивается диалог с восточным ... представлением о святости слова, о мере в обращении с ним, о сопряженности слова с „неизреченными“ глубинами бытия» [Ничипоров 2005б: 138].

¹⁰ Под *интерпретационной единицей* понимается в настоящей работе единица, обладающая денотативным значением как таковым и семантикой оценки [Апресян 2004]. При этом оценка может касаться истинности/ложности, правильности/неправильности и т. д. В данном случае лексема *опрометчиво* описывает неправильные действия, мысли и выводы, которые были сделаны поспешно и приняты без всякого рационального подхода, т. е. на основе тех или иных эмоций. Данное наречие может иметь синтаксические валентности, выражая степень ошибочности (очень или *не очень опрометчиво*). В нашем контексте, напомним, автор поясняет ее частицей *так*, служащей для усиления смысла. Другими словами, автор выражает крайне негативную оценку поступка главной героини.

дения, что выражено в лексеме *проклятием*. Цепочная связь между предикативными единицами в составе сложного предложения ([*Отцу поведала несчастная о клятве*, / *Так опрометчиво озвученной всем вдруг*],¹ / ([*Которая становится проклятием*],²)² / (*Когда врагом предстанет прежний друг*)³), на наш взгляд, подчеркивает мысль о закономерности существования жизни на Земле: каждое действие имеет свое следствие.

*Но нет той силы и того умения,
Чтобы границы эти разорвать, —
И воду бросилась вдова: ведь нет терпенья
Жизнь без любимого на свете продолжать.*

[Ханинова 2005: 152].

В стихотворении «Дни Алкиона» причиной метаморфозы является горе от потери любимого и самоубийство Алкионы, что выражено формально в союзе *ведь*, который вводит обоснование предшествующей части *И воду бросилась вдова*. При этом в рамках этого предложения дважды повторяется предикатив *нет*, заключающий в себе значение отрицания наличия *силы*, *терпенья*, т. е. душевных сил безропотно переносить такого рода страдания. Эмоциональное состояние героини после смерти мужа, т. е. условный «момент времени», противопоставлено ее характеру при помощи дейтических местоимений *той/того* и *этой*, создавая тем самым конфликт между *тем* и *этим временем*: любовь к мужу оказалась сильнее, чем любовь к жизни.

Причиной изменения в стихотворении «Сердце оливы» является смерть Аллаха и связанные с ней переживания, выраженные в тексте словами в переносном значении: *в скорбь погрузилась черную / без слова...; померкло солнце, замолчали птицы, / листва опала и вода ушла...* Глаголы *померкло*, *замолчали*, *опала*, *ушла* содержат сему «прекратиться, прийти к концу», что дополнительно создает в тексте эмоциональное напряжение. При реализации семы «печали» автор использует «цветовые» слова: *скорбь*,

печаль, горе описываются черными красками (в скорбь погрузилось *черную* без слова..., *померкло¹¹* солнце). Этот факт интересен тем, что здесь вырисовывается картина мира самого автора. Напомним, что легенда мусульманская, и обычно черный цвет здесь, напротив, обладает особым статусом: это цвет Священного камня Каабы, цвет одежды и знамени аббасидских халифов¹². В некоторых источниках сообщается о том, что на Пророке Аллахе была черная одежда в день завоевания Мекки. Цвет траура в исламе, как правило, белый или лиловый, но никак не черный. Траурным он считается у большинства европейских народов, в частности в русской картине мира, а также и в калмыцкой [Голубева 2006: 15–16]. Поскольку Р. М. Ханинова воспитана в условиях синтеза двух культур и двух языков, она и видит изображаемые ею события сквозь призму русской или калмыцкой (какой точно, сказать невозможно) культуры. Как видим, никакой связи с традиционным мусульманским мировосприятием событий здесь нет.

Блок «Исходное состояние» не является обязательным элементом в структуре поэтических текстов. Этот элемент необходим для понимания темы стихотворений, ведь для того чтобы понять, почему происходит метаморфоза, нужно знать состояние героев до метаморфозы, глубже осознать причины их трансформации. В стихотворении «Сердце оливы» исходное состояние оливы не дано (т. к. этот момент не важен в раскрытии семантической доминанты поэтического текста): описывается лишь зеленая корона дерева (но не сам ствол)¹³. Однако автор подробно останавливается на результате трансформации (*сердцевина пустеет без прикрас*) и указывает на степень переживаний, следы которых можно найти на стволе дерева (*извилистые раны и щели, как морщины на челе*). Это единственное стихотворение, где нет описания исходного состояния, в остальных же оно дается достаточно четко.

¹¹ Глагол *померкло* содержит сему «утраты блеска, цвета».

¹² Аббасиды — вторая (после Омейядов) династия арабских халифов (750–1258), происхождение которой связывается с Аббасом ибн Абд аль-Мутталиба, дядей пророка Мухаммеда [Аббасиды].

¹³ Олива предстает как живой человек, и удается это сделать автору при помощи эпитета *старый* и сравнения *морщины на челе*. Здесь скрытое сравнение рисует образ пожилого человека, скрывающего свои переживания.

Первый блок состоит из двух переменных и является своего рода завязкой в сюжете, отправной точкой событий, описываемых в стихах. Первый элемент (причина метаморфозы) является обязательным сюжетным элементом текста. Описание исходного состояния героев необходимо для раскрытия семантических доминант и дается автором, если того требует тема стихотворения.

П. Результат трансформации (растения — подсолнух, чайный куст, подорожник; шелкопряд; птицы-зимородки) в стихотворениях чаще всего обозначен прямыми номинациями (*червь, зимородки, подорожника трава, подсолнечник*). Однако можно встретить в текстах перифразы (*вечный сторож, сторож у дороги, цветок солнца*), метонимию (*О той, что стала шелком навсегда, знаменитом чае*) и метафоры (*шелковое покрывало, пустая сердцевина оливы*). Следует заметить, что в «Цветке солнца» происходит столкновение наивной (древнего мифа) и научной (ботаники) картин мира: *Пусть знание отвергнет древний миф — / Подсолнечник не движется, стоит¹⁴. / Но как любовь жива — живет и этот миф. / И пусть ботаника другое говорит.* Автор сталкивает две картины мира сознательно, чтобы показать, что, возможно, не найти законов, которые смогут объяснить поведение влюбленной женщины, жертвующей своей жизнью ради возможности быть ближе к любимому. В концовке стихотворения можно услышать нотки апофеоза любви — вечной, жертвенной, поднявшейся над земными знаниями.

В некоторых стихотворениях можно найти отрывки, где автор подробно останавливается на описании самого процесса метаморфозы («Сторож у дороги», «Цветок солнца»), или же автор просто констатирует ее результат («Шелковое покрывало», «Дни Алкиона», «Сердце оливы»). Сема «метаморфозы» соотносится, прежде всего, с изменением внешности. К примеру, в стихотворении «Цветок солнца» происходит кардинальное изменение внешности русалки в растение, в цветок солнца: ...*русалки хвост... уходил в пески, / А волны прядей из серебряных волос / Вокруг лица свернулись в лепестки. / Из пальцев листья выросли потом, / из тела — стебель.* Глаголы, описывающие изменение

¹⁴ Объективно известно, что подсолнух не движется за солнцем, его соцветие всегда обращено на восток.

внешности, достаточно разные, но при этом все содержат сему «изменения», но не прямо, а на ассоциативном уровне:

- *уходит* (хвост русалки исчезает в песке и становится невидимым для наблюдателя (=автора), здесь результат трансформации не назван прямо, но предполагается: он превращается в корень, о чем читатель догадывается, т. к. появляется прочная ассоциация с коллокацией *обычно [корни] уходят в землю, пески т. д.*);
- *свернулись* (одно из значений этого глагола — «загнувшись с краев, закрыться (о листьях, лепестках цветов)» рождает прочную ассоциативную связь с цветами, плюс к этому назван трансгрессив (результат каузации превращения) в виде синтаксемы «в + род. п.»: одной номинацией передаются два действия: волны прядей, превращаясь в лепестки, сворачиваются вокруг лица, т. е. происходит объединение двух действий в одной лексеме);
- *выросли* (здесь автор прибегает к использованию т. н. обусловленной синтаксемы¹⁵ «из + предпредикат в род. п.» (исходного предмета превращения или исходного качества/состояния), несущее значение состояния до превращения в нечто новое или приобретения нового качества).

Однако можно выделить метаморфозы, которые связаны с изменением характера героев или их внутреннего состояния¹⁶. Так, в этом же стихотворении («Цветок солнца») сема «метаморфозы» намного шире: это приобретение нового внешнего вида с переходом в совершенно другую стадию духовного развития вследствие пережитого чувства любви.

Любовь может возникнуть при любых обстоятельствах, но она не всегда остается высоким чувством¹⁷. Перед нами любовь

¹⁵ «Употребление обусловленных ... синтаксем ограничено рамками предложения, вне которого они и не выражают соответствующего значения» [Золотова 2001: 18].

¹⁶ В переводе с греч. слово *μεταμορφωση* означает «изменение формы», т. е. внешнего вида. Р. М. Ханинова расширяет понятие метаморфозы и наполняет его своим смыслом, и это говорит о ее собственном понимании этого слова.

¹⁷ Восприятие любви как единение влюбленных свойственно всей лирической поэзии, но реализация этой темы специфична для каждого поэта, и, утверждая свою доминанту, Р. М. Ханинова подчиняет ей весь свой поэтический текст.

океаниды, жертвующей всем во имя любви. Это движение «по вертикали» передается через следующие пространственные точки, символизирующие точки духовного роста Клитии: *океан* (всплывает ... из влажной ... темноты, чтоб встретить синь небесным отражением воды...), *земля* (она сама на берег — плоть горит, где в любовных играх дни летели), *небо* (превращаясь в подсолнух, она тянется вслед за солнцем, вверх...). И пусть она не в силах ... оторваться от земли, и пусть ей осталось жить в плена воспоминаний, не различая, где явь былое, сны, воспоминания приносят счастье и радость, она не жалеет о мире, который покинула по доброй воле (*Не жаль прохладной изумрудной глубины...*). Клития становится чуть ближе к Солнцу, к своему возлюбленному, но однако не может быть рядом с ним: она так и остается на земле (на втором уровне по вертикали). Хвост русалки, что ушел в песок, держит ее крепко и не позволяет сдвинуться с места. Возникает вполне закономерный вопрос: почему? Вероятно, ответ скрыт в лексеме *ревниво*. Интересно, что здесь на лицо сложившееся противоречие между главными героями. Согласно мифологии и интерпретации автором, подсолнух является гелиотропным символом верности, героиня, жертвуя своей жизнью во имя любви, сама испытывает чувство ревности, сомневается в верности своего возлюбленного. Быть может, любовь, в понимании автора, высокое чувство, которому не свойственны низкие и мучительные чувства.

На протяжении всего повествования остро ощущается присутствие семы ‘противопоставленности’, ‘несовместимости’ героев, которая создается при помощи антонимических лексических единиц: *И вот она всплывает из глубин, из влажно изумрудной темноты, Дочь Океана — И там, вверху, он — Гелиос царит, недосягаем и опасен для нее, он зноен и горяч, его поцелуй неистов и незряч, она же задыхается и жаждет влаги*, реализует эту сему и повторяющийся оксюморон: *Вот он над нею — и рядом и вдали..., возлюбленный — и рядом, и вдали*. Или при помощи названия стихотворения («Цветок солнца»), представленного субстантивным словосочетанием и являющегося períphrase подсолнуха, подчеркивается несовместимость героев. Первоначально это название «прогнозирует» повествование о цветке, заметим, в самом тексте данная номинация не используется. Тем не менее,

по мере развертывания текста становится понятно, что оно имеет более глубокое содержание. Цветок — символ прекрасного, значение родительного падежа *солнца* указывает на принадлежность субъекта объекту (в этом случае объекту любви), лексема содержит коннотации вечного, негасимого, яркого¹⁸. В название вынесено ключевое слово, обозначающее конечный результат метаморфозы героини. Она лишь безымянный цветок¹⁹, который пожертвовал своей жизнью ради того, чтобы быть ближе к любимому, и жертву, по сути, никто, главное Гелиос, не оценил, именно здесь заключается вся трагичность сложившейся ситуации. Таким образом, печальный финал мотивирован и предрешен еще в начале стихотворения.

Семантическая доминанта ‘жертвенной любви’ в этом тексте раскрывается через производные — «любовь», «тревога», «горе», «разлука», «страдание», т. е. все то, что сопровождает любовь в эмоциональном плане, хотя отношения между героями больше похоже на страсть и описываются в горячих, знойных, неистовых красках: *Она сама на берег — плоть горит...; Вот он над нею — рядом и вдали — / Ласкает на песке — и зноен, и горяч: / Как много-рукие лучи его легки, / Как поцелуй неистов и незряч...; возлюбленный ушел за облака, оставил негу томную и сон...; В любовных играх...; За ним следя ревниво день за днем...; ...так тяжело; ... в голове кружится вся земля...; ...неудобно ... дышать; как жаждет влаги свежей чешуя, ...день за днем в плenу воспоминаний.* Интересна цветовая картина изображаемых

событий: непосредственно «цветовых» номинаций нет, но в предметной лексике, в эпитетах, безусловно, заложена сема «цвета», создающая нужный образ: *ласкает на песке — и зноен, и горяч..., сам подсолнух*, в который превращается девушка, также «окрашен» соответственно. Так, мир, который покинула влюбленная Клития, рисуется прохладными красками: *изумрудная темнота*, синь океана гуще, чем синь неба, отражающаяся в воде, *волны прядей* русалки холодного серебряного цвета. Автором вырисовывается характер героини, ревнивой, но сознательно идущей на жертву, и неслучайно меняется цветовая гамма в изображении свиданий с любимым.

Рассмотрим другое стихотворение «Сердце оливы», в котором семантическая структура основана на двойном контрасте, семе «противопоставленности»: 1) деревья — олива; 2) вечнозеленая корона дерева — пустой ствол дерева.

Здесь на первое место выступает описание метаморфозы внутреннего состояния на фоне отсутствия внешнего изменения. Сердце оливы — это не просто ствол дерева, а символ закрытого типа людей и, шире, закрытости некоторых культур от окружающего мира (символ этнокультурного концепта того или иного народа). Лексема «сердце» содержит коннотации чувства, души, переживаний, а «олива» — восточное, закрытое. Читатель вовлекается в круг ассоциаций, который расширяется по мере прочтения стихотворения. Кроме того, название стихотворения (*сердце оливы*) и его конец (...сердце наяву / на части с горем разорвалось...) соотносится с фразеологическим оборотом «разорванное от горя сердце» — так говорят о сильном чувстве горести, страданий.

Или другое стихотворение «Сторож у дороги», раскрывающее семантическую доминанту — «всепрощающую любовь»²⁰. Сема «любви» реализуется словами в прямом значении: ...как влюбленная, ...забытая любовь, ...лишь любимого шаги, ...ждала любимого, ...ждет любимого, ...к любви не

¹⁸ Здесь, как нам кажется, не совсем однозначная интерпретация. Солнце всегда ассоциировалось с жизнью, светом, теплом, т. е. с положительным началом. Однако можно интерпретировать этот образ несколько иначе: как сжигающую, испепеляющую страсть. Эту интерпретацию можно подтвердить данными ассоциативного словаря. На стимул солнце дано множество самых различных реакций, в их числе можно найти жаркое {15}, печет {7}, горячее {6}, жарко {5}, палит {3}, палиющее {3} (даные о частоте появления той или иной реакции, т. е. количестве испытуемых, ответивших этой формой на заданный стимул, приводятся по электронному словарю: Лингвокультурный тезаурус русского языка; далее в примерах в фигурных скобках {} указывается частота реакции) [Лингвокультурный тезаурус]. Тогда в этом случае можно говорить о противопоставлении двух чувств — любви Клитии и страсти Гелиоса, последняя, как известна, мимолетна.

¹⁹ Цветы, которые символизируют солнце, достаточно. Например, хризантема или календула.

²⁰ Анализируемое стихотворение построено при помощи композиционного приема (диалога): вопрос — предположения — ответ-легенда. Заглавие же, сильная позиция текста, представлено субстантивным словосочетанием, являющимся переводом с немецкого языка *Wegewarte*, и уже здесь, в номинации, скрыта история происхождения этого растения.

приведет. В данном стихотворении в самой семе «любви» уже заложена сема «разлуки». Разлука — это горе (*И плакала..., окаменело*), ночь (*При первых звездах ночью..., При лунном свете..., ...уханье дремлющей совы, ...сонные деревья*), смерть, которая остро ощущается в стихотворном тексте: *Вдруг пересошедшего, погибшего ручья..., окаменело / Поникнув стебельковой головой..., тело юное ... немело.* Эти образы используются поэтом для реализации семы «разлуки», создающиеся с помощью эпитетов лунный, бледный, в которых заложена сема «цвета»: лунный — холодный свет, бледные цветки лишены красок жизни, как и героиня без возлюбленного. Молодая девушка, не выдержав обиды, нанесенной ей возлюбленным (...*плакала, жалея вслух, недотрога*), и разлуки с ним, превращается утром в подорожник.

*И солнце приласкало эти всходы,
Зеленые, как девичьи глаза,
А в полдень бледные цветки нашли проходы
Сквозь пряди кос ее, рассыпанных тогда.*

[Ханинова 2005: 155].

В стихотворении сторож у дороги, или подорожник, становится символом всепрощающей любви и в то же время вечной, верной. Молодая девушка вопреки всему (*Дорогу уступая всем, тому / Чье колесо, башмак заденет тело / цветков и листвьев..., ...побою сносит терпеливо...*) ждет любимого, как *вечный сторож у дороги*, которая к любви не приведет..., напоминая ... как о прощении забытая любовь. Доминанта «любви» тесно сплетается с семой «ожидания»²¹, пронизывающей стихотворение от начала до конца: *Встречает путника..., ...слух ловит любимого шаги, Всю ночь ждала..., Ходила вдоль дороги..., Все ждет любимого...*

Итак, данный блок самый большой в структуре стихотворений, т. к. он является центральным сюжетообразующим элементом стихотворений цикла. Части, составляющие его, напоминают схему, сценарий трансформации: описание метаморфозы или просто констатация факта превращения, результат трансформации и характеристика самого процесса трансформации.

III. Последний структурный элемент лейтмотива «метаморфозы» — ее послед-

ствия. Можно поделить все анализируемые стихотворения на две группы в зависимости от положительных или отрицательных последствий метаморфозы. Для одних метаморфоза выступает как избавление от душевных страданий. К примеру, в стихотворении «Дни Алкиона», где Алкионе и Кеику даруется богами вторая жизнь (*И Боги сжалались над ней: оттуда, / Где тело женщины спускался на дно, / Взмыл в воздух зимородок. И— о чудо! —/ Другой к нему поднялся заодно*). Или в стихотворении «Сторож у дороги» девушка умирает (*онемело*) и превращается в подорожник (*пока не проросло, упав, травой*), но солнце дает ей жизнь (*приласкало эти всходы*). Интересна цветовая символика описываемых событий: на смену холодным цветам приходит зеленый (*зеленые, как девичьи глаза*), цвет жизни, матери-природы, символизирующий торжество природы над смертью.

Таким образом, семантико-стилистический анализ стихотворений поэтических произведений в определенной степени позволил выявить текстообразующие потенции языковых единиц и своеобразие автора в их отборе и использовании, установить структурные переменные лейтмотива «метаморфозы» (причина, собственно метаморфоза и ее последствия), который является семантической доминантой стихотворений одноименного цикла. Две первых части схемы носят обязательный характер и присутствуют во всех анализируемых стихотворениях цикла, последняя же не обязательна, но чаще всего присутствует в структуре поэтических текстов.

Источники и литература

- Аббасиды [Электронный ресурс] // URL: <http://ru.wikipedia.org/wiki/Аббасиды> (дата обращения 01.12.2011).
- Апресян Ю. Д. Интерпретационные глаголы // Новый объяснительный словарь синонимов / под общим рук-вом акад. Ю. Д. Апресяна. М.; Вена: Языки славянской культуры; Венский славистический альманах, 2004. С. XXX.
- Бурыкин А. А. Обретение идентичности (О поэзии Риммы Ханиновой) // Ханинова Р. М., Ничипоров И. Б. На перекрестках Софии и Веры... / Стихи, поэмы, эссе. Элиста: АПП «Джангар», 2005. С. 10–44.
- Веселовский А. Н. Историческая поэтика / ред., вступ. ст. и примеч. В. М. Жирмунского. Л., 1940. 648 с.
- Воробьева С. Ю. Поэтический мир Риммы Ханиновой // IV Сургучевские чтения: «Локальная литература и мировой литературный процесс»: Сборник ма-

²¹ Концепт «дороги» ассоциативно связан с разлокой{2} [Лингвокультурный тезаурус].

- териалов Международной научно-практической конференции / ред. и сост. А. А. Фокин. Ставрополь: Ставроп. кн. изд-во, 2007. С. 319–323.
- Голубева Е. В.* Национально-культурная специфика картины мира в калмыцком языке (на примере культурных концептов): автореф. дис. ... канд. фил. наук. М., 2006. 25 с.
- Завадская Е. В.* «Беседы о живописи» Ши-Тао. М.: Наука, 1978. 113 с.
- Завадская Е. В.* Мудрое вдохновение Ми Фу, 1052–1107. М.: Наука, 1983. 200 с.
- Золотова Г. А.* Синтаксический словарь: репертуар элементарных единиц русского синтаксиса. М.: Эдиториал УРСС, 2001. 440 с.
- Куканова В. В., Джусухина К. А.* Лексико-семантический анализ поэтического текста (на примере стихотворения Р. Ханиновой «Цветок солнца») // Сборник научных трудов молодых ученых, аспирантов и студентов Калмыцкого государственного университета. Элиста: КалмГУ, 2004. С.106–108.
- Леонтьев А. А.* Основы психолингвистики. М.: Смысл, 2003. 287 с.
- Лингвокультурный тезаурус русского языка [Электронный ресурс] // URL: <http://thesaurus.ru/dict/dict.php> (дата обращения 01.12.2011).
- Ничипоров И. Б.* Мифология в зеркале лирики («Древние метаморфозы» Риммы Ханиновой) // Хальмгунн. 2004. 29 января. С. 15.
- Ничипоров И. Б.* Мифология в зеркале лирики («Древние метаморфозы» Риммы Ханиновой) // Ханинова Р. М., Ничипоров И. Б. На перекрестках Софии и Веры... / Стихи, поэмы, эссе. Элиста: АПП «Джангэр», 2005. С. 167–173.
- Ничипоров И. Б.* Новая жизнь средневекового поэтического жанра («Ключи разума» Риммы Ханиновой) // Ханинова Р. М., Ничипоров И. Б. На перекрестках Софии и Веры... / Стихи, поэмы, эссе. Элиста: АПП «Джангэр», 2005б. С. 222–225.
- Ничипоров И. Б.* От афоризма к притче: поэтический цикл Риммы Ханиновой «В тени Конфуция» // Ханинова Р. М., Ничипоров И. Б. На перекрестках Софии и Веры... / Стихи, поэмы, эссе. Элиста: АПП «Джангэр», 2005в. С. 137–145.
- Рассел Б.* Человеческое познание. Киев: Ника-Центр, Вист-С, 1997. 556 с.
- Топалова Д. Ю.* Тибет в культурно-философской парадигме лирики Риммы Ханиновой // Этническая концептосфера: общее, специфичное, уникальное. Мат-лы Междунар. науч. конф. / редкол.: В. И. Карасик и др. Элиста: Изд-во Калм. ун-та, 2006. С. 248–252.
- Топалова Д. Ю.* Фольклорные традиции в аспекте буддизма в поэме Риммы Ханиновой «Час речи» // Феномен личности Д. Кугультинова — поэта, философа и гражданина. Мат-лы Междунар. науч. конф. / ред. С. М. Трофимова и др. Элиста: КалмГУ, 2007. С. 223–227.
- Ханинова Р. М.* Цикл «Древние метаморфозы» // Ханинова Р. М., Ничипоров И. Б. На перекрестках Софии и Веры... / Стихи, поэмы, эссе. Элиста: АПП «Джангэр», 2005. С. 148–166.