

БЕСПРЕДЛОЖНЫЙ ТВОРИТЕЛЬНЫЙ ПАДЕЖ СУЩЕСТВИТЕЛЬНОГО В РОЛИ ПРЕДИКАТИВНОГО АТРИБУТА (На материале русской поэзии)

ЛАРИСА НАЙДИЧ

(Иерусалим. Еврейский университет),

АННА ПАВЛОВА

(Университет Майнца)

1. Введение

В этой статье освещаются некоторые аспекты изучения члена предложения, являющегося по своей природе своеобразным синтаксическим «гибридом», так как он одновременно зависит от двух других членов предложения — от подлежащего (или дополнения), с одной стороны, и от предиката, с другой. Это грамматическое явление мы называем вслед за Германом Паулем предикативным атрибутом (далее ПА) [Paul 1880; Heidolph et al. 1981; Helbig & Buscha 2005, 1. Aufl. 1972; Naiditsch & Pavlova 2018]; в традицию русской грамматики термин «предикативное определение» ввели А. А. Шахматов [Шахматов 1941: 39–40] и А. А. Потебня [1958: 111]. В грамматической литературе встречаются и другие названия того же феномена: свободный предикат [Dürscheid 2002; Welke 2007; Pittner 2009], дуплексив [Чеснокова 1973; Kubík 1982; Adamec 1994], копредикатив [Plank 1985; Trost 2006], вторичный предикат [Kačala 1969; Helbig & Buscha 2005; Boeder, Schroeder 1998], малая клауза [Safir 1983; Staudinger 1997]. Сходное явление описывается и под названием

«депиктив» (depictive) [Himmelman & Schultze-Berndt 2004; Schroeder 2012; Betz 2016].

Синтаксическая роль ПА в предложении состоит, по видимому, в первую очередь в стяжении: он позволяет экономным образом передать в предложении наряду с основным предикатом дополнительную характеристику подлежащего или дополнения, не принуждая говорящего формулировать вторую пропозицию в виде предложения. Тем самым ПА как бы скрепляет фразу, «привязывая» подлежащее (или дополнение) к сказуемому еще одной прочной связью — дополнительной предикацией. Ее суть заключается в том, что она, как двуликий Янус, передает и способ совершения действия (реже другие обстоятельственные значения — времени, причины, уступительности), и предикативный признак подлежащего (или дополнения).

В роли ПА могут выступать существительные с предлогами и без предлогов (абсолютное употребление), полные и краткие прилагательные, причастия, наречия, местоимения, числительные. Во многих случаях перед нами целые грамматические конструкции:

- (1) **Моцарт в легком опьяненье**
шел домой. (Давид Самойлов. Дуэт для скрипки и альта)
- (2) **В блестящем наряде, на гордом коне,**
Его пред полком я видала (Некрасов. Русские женщины)
- (3) **Счастливая и бедная**
Сижу я за столом (Ахмадулина. Невеста)
- (4) **Неистов и упрям,**
гори, огонь, гори (Окуджава. Гори, огонь, гори...)
- (5) **Синим солнцем палимы,**
Идут по земле пилигримы (Бродский. Пилигримы)
- (6) **Откинув со лба шевелюру,**
Он хмуро сидит у окна. (Заболоцкий. Жена)
- (7) **Без грима, нагишом,**
Приходит утром утро (Геннадий Шпаликов. Вчерашний день погас...).

Подавляющее большинство примеров употребления ПА (в том числе выраженного творительным падежом) обнаруживают синтаксическое и / или семантическое тяготение к подлежащему. Но встречаются, как уже сказано, и дополнения, которые характеризуются с помощью ПА: «Бухарбай был рад, когда его отправили **пастухом**» (Мамин-Сибиряк. Ак-Бозат). Или при безличных глаголах:

- (8) Что ж это сходство знаменует?
 Что им глупец приобретёт?
 Его **капустою** раздует,
 а лавром он не расцветёт (Баратынский. Глупцы не чужды вдохновенья...)¹

Встречаются и ПА при (формально) отсутствующем подлежащем в императивных конструкциях, как в примере (4) или в следующем:

- (9) Держись, моя единственная жизнь,
 не убывай **шагреновою кожей** (Герман Плисецкий. Молитва).

В дальнейшем на протяжении этой статьи мы не будем уделять специального внимания теме морфологического представления и синтаксической функции слова, с которым ПА соотносится в своей ипостаси определения, поскольку это увело бы нас слишком далеко от основной темы. В литературе, посвященной ПА, подлежащее или дополнение, к которым синтаксически и семантически (или только семантически) тяготеет ПА, с некоторых пор стало принято обобщать термином «контролер» (перевод английского термина «controller», см.: [Himmelman & Schultze-Berndt 2004]), и мы воспользуемся этим — лексически не слишком удачным, но единственным имеющимся в наличии в роли

¹ Творительный *лавром* здесь, конечно, тоже является ПА, но мы его не маркируем, чтобы не отвлекать внимание читателя от основной темы — дополнения, к которому относится ПА как определение.

обобщающего — термином. В данной статье мы рассмотрим лишь ПА, выраженные существительными в творительном падеже без предлога. Материалом исследования в основном послужила поэтическая речь. Корпус собранных нами примеров из русской поэзии XIX и XX вв. составляет порядка 2000 случаев употребления различных типов ПА, из которых мы здесь опишем только ПА-творительный².

2. Беспредложный творительный падеж в русском языке

Творительный падеж (ТвП) — один из самых многозначных падежей русского языка. Попытки обобщения всех его значений могут дать лишь самую общую картину³. Так, Роман Якобсон [Jakobson 1971=1936] противопоставлял ТвП другим падежам и выделил несколько его признаков. Он считал творительный периферическим падежом (Randkasus) на основе того, что он не связан непосредственно с ядром высказывания, выражающимся именительным и винительным падежами [Там же: 46]. Остальные различительные признаки падежей — отношение, объем, оформленность — в ТвП, по теории Якобсона, отсутствуют (ср.: [Новиков, Рыбаков 2014]). Роман Мразек [Mrázek 1964: 14] полагает, что многие значения ТвП сводятся в самом общем виде к семантике 1) «овозможнителя», 2) проявления признака. К первому в какой-то степени можно свести и ТвП в пассивных конструкциях. Г.М. Зельдович утверждает, что

...во всех несинтаксических, обладающих собственной семантикой ипостасях русский творительный падеж сигнализирует о двух вещах. Во-первых, названная творительным падежом сущность или иная подобная ей сущность необходимы, чтобы данная ситуация вообще состоялась <...>; во-вторых, творительный падеж указывает на кау-

² Примеров с ПА-творительным в нашем корпусе порядка 300.

³ Устремления унифицировать падежные значения критикуются с давних пор, и весьма убедительно, ср. [Курилович 1949; Isačenko 1968: 81–82].

зальную связь: о его денотате можно сказать что-то такое, что это является причиной чего-то иного [Зельдович 2012: 496].

Впрочем, рассмотрение творительного в значении сравнения тем же автором [Там же: 514–516] явно противоречит его же высказанным ранее умозаключениям, поскольку для осуществления сравнения посредством творительного не выполняется ни первое условие (необходимость), ни второе (каузальность).

Похоже, что без «дробного» анализа значений ТвП невозможно выявить его специфики. Даже в работе Якобсона, задача которой заключалась в том, чтобы найти инвариантные различительные признаки ТвП, выделяются три его семантических типа [Jakobson 1971=1936: 47–48]: 1) условие выполнения действия, его источник и орудие: *убит врагами, идти войной, жать серпом*; 2) ограничение действия (*помолодеть душой*); 3) действие, деятельность (*избран судьей*).

Одним из первых «классических» подробных описаний значений творительного как множества считается очерк А. А. Потебни, который выделяет творительный общности, места, времени, орудия и средства, отношения, причины, признака и состояния, уподобления и др., отказавшись от идеи поиска семантического инварианта [Потебня 1958: 431–499]. О многообразии функций творительного писал и В. В. Виноградов, восхищаясь блестящим анализом Потебни [Виноградов 1947: 171]. А. М. Пешковский считал, что в творительном заключены значения орудности, совместности, уподобления и превращения, места, времени и некоторые другие [Пешковский 1930: 19]. Вообще подобный анализ значений ТвП, не сводимых к инварианту, дается в целом ряде работ. Подробнейшее описание значений творительного беспредложного в старославянском языке содержится в работе К. И. Ходовой [Ходова 1960]. Одно из самых обширных и обстоятельных исследований семантики творительного в старославянском, современном русском и других славянских языках в сопоставлении представляет собой коллективная моно-

графия «Творительный падеж в славянских языках» под ред. С. Б. Бернштейна [Бернштейн 1958], где о прилагольном ТвП сказано: «Среди основных значений мы различаем творительный социативный, творительный инструментальный, творительный логического субъекта, творительный причины, творительный сравнения, творительный совокупности, творительный ограничения и творительный места» [Бернштейн 1958: 351]. Кроме основных значений, в этом исследовании выделяются и производные. Во многих других работах, посвященных ТвП, классификация значений подробная, но не столь детальная. Для современного русского языка обычно выделяют более 10 значений ТвП. Так, Мразек, несмотря на свои попытки обобщить значения ТвП, переходит в своем анализе на детальный уровень и описывает 16 специфических значений, а А. П. Печеный — 12 [Печеный 2012]. Конечно, любая классификация такого рода произвольна, зависит от языкового чутья автора и от его логики; границы отдельных рубрик размыты. Тем не менее, она имеет и чисто лингвистические обоснования. За каждой семантической категорией стоит определенная лексико-грамматическая модель, по которой строятся аналогичные ей по семантике конструкции. Так, по аналогии со старым *ударить палкой* в современном языке можно сказать *ударить током, ударить электрошокером*. По аналогии с *Мы шли лесом*, можно сказать *Мы шли новыми кварталами города; Инфекция передается воздушным путем*; по аналогии с *Уколоть иглой* мы говорим *Сделать инъекцию разовым шприцом*.

Важнейшим из значений ТвП является инструментальное, т. е. обозначение инструмента, с помощью которого деятель осуществляет действие: *Он рубит дрова топором, копает землю лопатой, забивает гвоздь молотком*. В приведенных примерах в творительном падеже выступает обозначение конкретного инструмента, предназначенного для данного вида работы, в отличие, например, от случаев типа *Он открыл замок шпилькой* или *Мальчики пытались черпать воду из колодца чайником*, где в ТвП сто-

ит существительное, обозначающее «подручное средство». ТвП вспомогательного материала (*засыпать яму песком*), а также средства достижения результата (*подпереться ладонью, зарабатывать частными уроками*) иногда рассматриваются как подвиды инструментального. Творительный места связан с семантикой пересекаемого пространства: *идти полем*; в то же время творительный отверстия, известный из истории славянских языков, остался в русском лишь в немногочисленных выражениях: *Кровь идет носом*. Одна из существенных функций ТвП — субъект действия в страдательных конструкциях (*Дом строится рабочими*). А. П. Печеный описывает эту функцию ТвП под рубрикой «творительный агенса, эффектора и причины», называя несколько подвидов этой семантико-грамматической роли: страдательные, безличные (*Крышу сдуло ветром*), причины с глаголами *страдать, болеть, мучиться, маяться* (*страдать ревматизмом*). Широко обсуждаются в литературе и особенности предикатива в ТвП, или так наз. творительного предикативного (*Он был учителем*), в отличие от предикатива, выраженного именительным (*Он был учитель*) [Потебня 1958: 483–484; Чернов 1985; Руднев 2014].

Творительный времени во многих случаях перешел в наречия: *утром, летом*; но все же не вышел из употребления: *работать урывками, временами встречаться, писать диссертацию годами*. Выделяют также творительный совокупности, или творительный меры, генетически связанный со старым социативным значением творительного (сегодня оно выражается конструкциями с предлогом *с*): *Птицы летят стаями; Дети приходили группами*. Творительный падеж употребляется и в значении сравнения: *свернуться калачиком*.

В данной статье, посвященной ПА, нас интересуют те употребления творительного падежа, где имеется двойная соотнесенность этой формы с подлежащим (или дополнением) и с глагольным сказуемым. В следующем параграфе мы рассмотрим только творительный-ПА.

3. Существительные в творительном падеже в роли ПА

Существует традиция рассматривать существительные в творительном падеже в значениях, которые можно было бы обобщить под рубрикой 'полная или частичная идентификация предмета, названного творительным, с подлежащим (реже с дополнением)', как вторичные предикаты (или «дуплексивы»)⁴. Так, разбирая фразу Пушкина из «Сказки о рыбаке и рыбке» *За столом сидит она царицей* авторы пособия «Современный русский язык. Теория. Анализ языковых единиц» указывают: «Дуплексив *царицей* является синкретичным членом предложения, так как выполняет роль определения (какая она сидит?) по отношению к подлежащему и роль обстоятельства (как? каким образом сидит?) по отношению к сказуемому» [Бабайцева и др. 2008]. Обращает на себя внимание некоторая искусственность вопроса от «контролера» к творительному: «Какая сидит? — *царицей*». Содержательно вопрос представляется оправданным, а вот в формальном выражении он буквально напрашивается на критику. Тем не менее, мы тоже считаем подобные случаи употребления творительного «дуплексивами» (в нашей терминологии — ПА). Кто-либо *плавает лебедем, летит стрелой, извивается ужом* — все эти творительные являются характеристиками агенса, хотя чисто формально задать к ним вопрос от подлежащего весьма затруднительно. Даже если задавать к этим творительным вопрос «какая?» или «какой?», следовало бы ожидать на него ответ «напо-

⁴ Н. Д. Арутюнова описывает логические категории, о которых здесь идет речь, как категории «тождества и подобия». Тожество формирует образ, подобие — концепт [Арутюнова 1999: 294–297]. Анна А. Зализняк справедливо замечает, что конструкции с творительным, основанные на категориях тождества и подобия, избыточны в поэзии, что объясняется их неоднозначностью. Так, фраза *Он жил холостяком* может быть понята как выражение тождества — 'Он был холостяком' или как сообщение о подобии — 'Он не был холостяком, но жил так, как если бы он им был' [Зализняк 2013: 450].

добие (лебеда, стрелы, ужа и т. д.)». Такой вариант мы и примем в дальнейшем в качестве рабочего.

Итак, далее мы сосредоточим внимание на ПА, представленных беспредложным творительным падежом существительных и выражающих одновременно и способ выполнения действия (реже иные обстоятельственные значения), и характеристику денотата, обозначаемого грамматическим субъектом (реже — дополнением) [Naiditsch, Pavlova 2018: 88–89].

Речь при этом идет только о ТвП, который не является заполнением обязательной глагольной валентности⁵.

Рассматриваемая здесь категория ПА в поэзии занимает по частотности второе место после сравнительных оборотов. ТвП в роли ПА широко используется и в бытовом языке и даже закрепился на уровне множества идиом разговорного или фольклорного стиля: *налететь коршуном, глядеть цербером, катись кол-*

⁵ Некоторые глаголы требуют творительного (*казаться, оказаться, являться, становиться, притворяться, слыть, считаться* и др.) в качестве обязательного заполнителя одной из валентных позиций. Такие случаи мы не рассматриваем. Кроме того, имеются глаголы, которые требуют или не требуют творительного в зависимости от своего значения — например, *находить, оставаться*. Так, глагол *оставаться / остаться* в значении неполнозначного (десемантизованного, полусвязочного) управляет творительным (*Он остался сиротой*); в таком употреблении он схож по значению с глаголом *становиться / стать*. Такие случаи мы в наш корпус примеров также не включали, а вот в роли полнозначного тот же глагол *оставаться / остаться* для нас интересен. Ср. у Маршака: *И он печален, недвижим // Остался у дверей*. Некоторые случаи явно спорные: например, можно ли утверждать с уверенностью, что глаголы *служить, работать*, употребляемые самостоятельно или с творительным (*работать учителем*), обладают одним значением или разными? Или: у глаголов *знать, помнить* множество значений; одно из них — 'быть знакомым с кем-л.' — делает глагол способным связываться с творительным (*знать / помнить ее еще девочкой*), но можно ли в этом случае говорить об обязательной валентности — неясно; скорее, нет (ср.: *Я знал Ивана Петровича еще в то время*).

баской, воспарить ясным соколом, стоять столбом и др.⁶ Некоторые идиоматизированные конструкции включают тавтологию, где в творительном стоит только одна из форм: *сидеть* (*стоять, отвечать, вести себя* и т.д.) *дурак дураком, баран бараном, невежа невежей, неуч неучем*.

В семантическом отношении у творительного падежа в роли ПА прослеживается несколько функций. Рассмотрим их по порядку. Особое внимание нам придется уделить первой из рассматриваемых ниже категорий — творительному сравнению. Причина в столь неравнозначном распределении нашего внимания заключается в обширной истории вопроса, связанного с тво-

⁶ Обращает на себя внимание сходство творительного существительных в рассматриваемой функции с некоторыми наречиями: *стоять торчком, подняться дыбом, держаться особняком, бежать рысью*. Кроме того, в русском языке распространены стяженные конструкции с творительным существительных в аналогичной ПА роли: *дым столбом, хвост крючком, нос картошкой, губки бантиком* и т.п. Вспомним популярные в свое время песни из кинофильмов «Я встретил девушку» (1957): *На щеке родинка, полумесяцем бровь* (слова Мирзо Турсун-Заде, муз. А. Бабаева) и «Учитель пения» (1972): *Рыжий щенок, веселый щенок, // Щенок по имени Пес. // Хвост крючком, уши торчком // И черный пуговкой нос* (слова А. Галича, музыка В. Баснера). Подобные стяженные сочетания иногда легко дополняются глаголами или глагольными конструкциями, и тогда творительный становится ПА: *Хвост закручен крючком, Дым стоит столбом, Слезы льются рекой*. Количество подобных клишированных конструкций в русском языке ограничено, и свободным сочетаниям попасть в разряд стяженных конструкций не просто. Можно представить себе, скажем, фразы типа: *Уши висят лопухами, Глаза горят яхонтами*, однако до уровня стяженных конструкций подобные глагольные фразы-сочетания не «дотягивают» — во всяком случае, вполне можно вообразить подобные безглагольные группы на уровне речи (*уши лопухами*), но в словаре они вряд ли способны закрепиться: группа «стяженных с творительным» представляется монолитно-закрытой, а соответствующая (стоящая за ними) модель непродуктивной.

рительным сравнения, а также в целом комплексе довольно сложных теоретических аспектов в связи с этой темой, которых потребуется хотя бы кратко коснуться.

3.1. Творительный падеж в функции выражения сравнения

Все мы помним Бобчинского из «Ревизора» Гоголя. Он активно использует в своей бессмертной реплике творительный сравнения в роли ПА: *Ничего, ничего, я так: петушком, петушком побегу за дрожками*. Но чаще, чем в прозаической речи (пусть даже и столь поэтичной, как у Гоголя), ПА-творительный в функции сравнения встречается в поэзии, особенно в лирической:

(10) **Соловьем залетным**

Юность пролетела,

Волной в непогоду

Радость прошумела (А. Кольцов. Горькая доля).

Лирикой сфера употребления ТвП сравнения не ограничивается. Попадаются подобные употребления творительного-ПА и в детских шуточных стихах:

(11) Постовой попал в беду —

Лежит **ковриком** на льду. (Эдуард Успенский. Академик Иванов)

— или загадках:

(12) Под Новый год пришел он в дом

Таким румяным толстяком.

Но с каждым днем терял он вес

И наконец совсем исчез (Маршак. Загадки. <Календарь>).

Во всех приведенных примерах ПА можно перифразировать, превратив его в сравнительный оборот. Об основании для сравнения (*tertium comparationis*) обычно можно только догадываться, причем некоторые догадки приходят сразу, а другие требуют некоторого напряжения мысли и у разных реципиентов могут не совпадать или совпадать лишь отчасти. Например, наши трактовки оснований для сравнения такие: 'Бобчинский побежит

за дрожками резво, мелко семена и невысоко подпрыгивая, как бежит молодой петушок'; 'Юность пролетела быстро, промелькнув, как залетный соловей'; 'Радость прошла шумная, искристая, буйная, словно волна во время шторма на море'; 'Постовой лежит плоский и неподвижный, будто коврик' и т.д. Вид предмета или осуществляемое им действие напоминает нечто другое, с чем и происходит сравнение. Выраженные творительным падежом сравнения в таких случаях настолько яркие, что становятся метафорами, а иногда разворачиваются в целые метафорические картины. Чтобы подчеркнуть такие свойства ТвП сравнения, можно было бы назвать его творительным метафоры. Однако мы не отважимся нарушить традицию и не станем вводить новый термин — разве что иногда будем употреблять выражение «творительный сравнения-метафоры»⁷.

⁷ В основе метафоры всегда лежит сравнение, но в метафоре отсутствуют эксплицитные «сигналы» сравнения (т.е. слова *как*, *словно*, *будто*, *наподобие* и др.). Аристотель писал: «Когда Гомер говорит об Ахилле: <...> *устремился, как лев* — это сравнение, когда же он говорит: *лев ринулся* — это и есть метафора: поскольку и тот, и другой храбры, поэт, пользуясь метафорой, назвал Ахилла львом» [Аристотель 2000:119]. И далее: «Сравнение, как уже было сказано, есть та же метафора, но отличающаяся присоединением союза сравнения; оно менее приятно, так как длиннее, и не утверждает, что ,это есть то', но ум наш того и не требует» [Там же: 128]. В современной лингвистике в основном сохраняется взгляд на метафору и сравнение, сформулированный Аристотелем, однако бытуют и иные точки зрения. Так, Дж. Сёрль, возражая Аристотелю, уверен, что существуют метафоры, которые невозможно свести к сравнениям, а также, что иногда может быть непонятно, какое основание для сравнения легло в основу метафоры; более того, основание для сравнения, превращаемого в метафору, может быть ложным [Сёрль 1990: 318]. Но аргументы Сёрля не убеждают. Раздаются и другие критические голоса в адрес «классического» объяснения Аристотеля. Но большинство «теорий метафоры» — это расширение и углубление модели, основанной на мысли Аристотеля. Для целей нашего исследования вполне достаточно аристотелевского определе-

Обычно в сравнении-метафоре участвует имя нарицательное, причем чаще в общереферентном значении (любой, усредненный, типичный представитель класса предметов) — ведь какому-то денотату через это имя нарицательное приписываются (преддицируются) определенные признаки, типичные для обобщенно-абстрактного денотата творительного (*коршуна, дерева, реки* как таковых). Однако попадают и имена собственные: *Но мы молчим, а он стоит Наполеоном* (Сергей Сартаков. Горный ветер); *Это я под мостом разлился Сеной* (Маяковский. Флейта-позвоночник); *Джокондой улыбаешься во сне* (Андрей Городецкий. В зиготу превратилась...). Денотаты соответствующих имен собственных отражаются в сознании социума в виде устойчивых и социально значимых характерных признаков, образуя хотя и индивидуальные (единичные), но все же понятия. Так, Наполеон ассоциируется с гордостью, заносчивостью, победами, триумфом, властью над миллионами людей; Джоконда вызывает ассоциации с загадочностью, тайной, невозможностью однозначно истолковать ее едва заметную улыбку; Сена всем известна как река, текущая под знаменитыми своей красотой и романтичностью парижскими мостами. Поэтому сразу легко представить себе мысленным взором, как кто-то гордо и прямо, возможно презрительно глядя на собеседников, стоит Наполеоном или загадочно уголками губ улыбается Джокондой⁸. Именно такого рода имена собственные легко превращаются в нарицательные; нередко с ними сочетаются атрибуты *эдакий, этакий, типичный,*

ния, и мы не предполагаем включаться в научную дискуссию. Для нас лишь важно различать свежие окказиональные метафоры, «упакованные» в форму ТвП, и стертые, привычные, как метафоры уже практически не осознаваемые.

⁸ Возможны и другие, иногда временные, ассоциации, превращающиеся в различительные признаки. Например, у Маяковского: *Вы — Джоконда, которую надо украсть!* (Облако в штанах), где метафорическое уподобление вызвано сенсационной кражей этой картины из Лувра.

совершенный, истинный, настоящий, подчеркивающие обобщенность соответствующего образа, общность ассоциаций и уверенность говорящего в том, что адресат поймет его адекватно. По той же причине — наличия общих, социально значимых ассоциаций в связи с понятиями, обозначаемыми некоторыми именами собственными, — можно было бы сказать: *Он решает любые головоломки эдаким Шерлоком Холмсом; Она бросается в бой Жанной д'Арк или Она идет на казнь Марией Стюарт*. Возможные толкования: 'остроумно и быстро, как Шерлок Холмс'; 'отважно и решительно, как Жанна д'Арк'; 'невинно осужденная / гордая / несломленная, как Мария Стюарт'.

Еще Ф. И. Буслаев и А. А. Потебня уделяли внимание сравнительным конструкциям в форме творительного падежа, которые они называли творительным уподобления [Буслаев 2006: 222–223; Потебня 1958: 484–486] и возводили к семантике превращения, основанной на древних верованиях. В [Ходова 1958: 181–183 и Бернштейн 1958: 357] показано, что древнейшие примеры творительного превращения, зафиксированные в памятниках письменности, имеют приглагольное употребление и встречаются с глаголами конкретного значения полной знаменательности: *лететь птицей*:

Если в некоторых примерах из древних текстов субъект действия (движения) меняет свою материальную оболочку, перевоплощается в животное или птицу с совершенно определенной целью, то в более позднее время тот же самый творительный в тех же самых или схожих грамматических условиях обозначает по сути дела животное или неодушевленный предмет, движение которого напоминает движение субъекта [Ходова 1958: 183].

Такие грамматические конструкции распространились и на полузнаменательные глаголы: *сделаться птицей*. Какой-либо четкой границы между значениями превращения и сравнения установить невозможно; творительный уподобления может выражать как сравнение с другим предметом, так и превращение в другой

предмет; разница между творительным превращения и сравнения неграмматична, т.е. зависит от мировоззрения, от представлений [Потебня 1958: 484–486]⁹. Следы архаического мышления, в котором нет дистанции между субъектом и сравниваемым объектом лежащего в основе семантики ТвП превращения, могут сохраняться и сейчас в отдельных речевых жанрах и ситуациях. Но в большинстве случаев сегодня мы рассматриваем эти конструкции как сравнения даже в таких древних текстах, как «Слово о полку Игореве»; как воспринимали их автор текста и его современники, мы знать не можем. Ср. известные примеры: часто цитируемая идиома *растекаться мыслью по древу*, в близком к подлиннику переводе Д. С. Лихачева, как и О. В. Творогова: *растекался мыслию по древу, серым волком по земле, сизым орлом под облаками*. Не менее известна реплика Ярославны: *Полечу <...> кукушкою по Дунаю*¹⁰. Сравнительные конструкции с союзами, прежде всего, со словом *как*, считаются по отношению к рассматриваемым вторичными, более современными.

В книге [Зализняк 2013: 460–461] предлагается каждый раз уточнять, какая логическая операция скрывается за ТвП — сравнение или тождество (метаморфоза, превращение). Так, на основании знания о мире нам понятно, что ТвП во фразе *Иван вернулся из тюрьмы стариком*¹¹ выражает тождество, а ТвП в пред-

⁹ Впрочем, В. В. Виноградов полагал, что не следует отождествлять метафору и превращение (метаморфозу). Он считает творительный в подобных конструкциях выражением метаморфозы, но не сравнения [Виноградов 1976=1925]. С ним солидарна и Н. Д. Арутюнова, которая оспаривает оправданность уподобления сравнения и метаморфозы. По ее мнению, метаморфоза отождествляет разные по своей сущности объекты (*Серой белкой прыгну на ольху*), а сравнение лишь сближает их [Арутюнова 1999: 356–357].

¹⁰ В подлиннике *зегзицею*. Значение этого слова спорно; во многих переводах *кукушка*, в новейшем переводе О. В. Творогова *чайка*.

¹¹ Анна А. Зализняк считает, что здесь речь идет о тождестве, хотя можно представить себе, что *стариком* означает и 'похожим на старика, сильно

ложении *Иван скакал козлом* — сходство. В «нормальном» мире эти операции являются взаимоисключающими. Но в поэтическом тексте противопоставление между тождеством и сходством стирается¹².

Творительный падеж как один из способов выразить сравнение наряду с другими средствами описан в книге [Черемисина 1976]. ТвП сравнения в современном русском языке находится в центре внимания Е. Рахилиной и Е. Трибушиной [Rakhilina, Tribushinina 2011]. Авторы задаются вопросом, почему сравнительные обороты с союзом *как* в современном русском языке не вытеснили окончательно сходные синонимичные обороты с ТвП, и приходят к выводу, что прототипическим ядром творительного падежа сравнения является сходство формы (similarity in shape) — *Он сложил письмо треугольником* [Там же: 13–15]. Значение similarity in shape не равно обычному сравнению: *сложить письмо треугольником* означает, что письмо не просто стало сходно с треугольником, а приобрело форму этой фигуры (ср. раздел 3.6. данной статьи)¹³. Для прототипических конструкций характерна соотнесенность с одним-единственным признаком, менее прототипические случаи — описание взгляда (manner of looking) или движения (motion). Авторы считают, например, что выражение *смотрел волком* однозначно означает 'смотрел исподлобья', а *смотрел как волк* имеет более широкое значе-

постаревшим'. Подобные примеры содержатся в ее же книге. См. следующую сноску.

¹² На это можно возразить лишь одно: граница между тождеством и подобием может оказаться стерта не только в поэтических текстах. Сама Зализняк как раз демонстрирует амфиболию в простейших «бытовых» фразах типа *Он жил холостяком* [Зализняк 2013: 450].

¹³ Кстати, Потебня приводил сходный пример, доказывая общность ТвП превращения с другими функциями этого падежа: «В сильный мороз слюна льдом капает на землю», т.е. «не подобно льду, а превратившись в лёд» [Потебня 1958: 456].

ние [Там же: 17–18]. Прототипическое значение творительного сравнения способствует его сохранению, несмотря на конкуренцию с *как*-конструкциями.

Некоторые положения статьи Рахилиной и Требушиной представляются вполне убедительными. Творительный формы действительно отличается от творительного сравнения. Поэтому *Сложил письмо треугольником* нельзя перифразировать в виде конструкции *как треугольник*. Однако во многих случаях творительный сравнения пересекается с творительным формы предмета и вполне допускает перифразирование с помощью конструкции с союзом *как*, например, пушкинское: *Мосты чугунные чрез воды // Шагнут широкою дугой* — 'шагнут как дуга' = 'шагнут в виде (в форме) дуги' (подробнее см. ниже в этом же разделе). Кроме того, можно усомниться в том, что именно форма, вид, который принимает предмет в результате какого-либо действия, для творительного является прототипическим. Границы отдельных подтипов творительного настолько размыты, что их классификации значительно различаются у разных авторов. Так, в статье Печеного творительный сравнения ставится в один ряд с творительным ориентации: *подскочила кошкой, стал боком к барьеру*, хотя, с нашей точки зрения, эти две модели едва ли стоило бы объединять.

В функции сравнения творительный падеж в роли ПА в поэзии встречается чаще всего. При этом наблюдаются различные степени семантической зависимости и спаянности между ПА-творительным и глаголом, с одной стороны, и «контролером», с другой. В [Зализняк 2013: 451] отмечается, что творительный сравнения способен выступать в трех ипостасях. Он может характеризовать:

- 1) субъект, но не действие (*Иван помчался стрелой* — мчится Иван, а не стрела);
- 2) действие, а не субъект (*Иван полетел стрелой* — летит стрела, а не Иван);

3) и действие, и субъект (*Иван скачет козлом* — скачет и Иван, и козел).

Понятно, что «чистый» ПА, если считать таковым член предложения, в равной степени спаянный с глагольным сказуемым и с «контролером», имеет место лишь в третьей из описанных Анной Зализняк ипостасей — будучи в равной степени характеристикой как действия, так и выполняющего это действие агенса. Например:

(13) Под шум деревьев, **свечками** мерцают,
Таинственно блуждая, волчьи очи... (Бунин. В степи)

— и очи мерцают, и свечи мерцают. Творительный сравнения является здесь классическим ПА: он выражает и обстоятельство образа действия (как мерцают волчьи очи?), и характеристику денотата «контролера» через уподобление (какие очи? — похоже на свечи) в равной степени. То же соотношение по типу «паритета» наблюдается в знаменитых пушкинских строках:

(14) Под голубыми небесами
Великолепными коврами,
Блестя на солнце, снег лежит (Пушкин. Зимнее утро).

— и ковры лежат, и снег лежит. Перед нами творительный сравнения, являющий собой ПА в «чистом» виде: снег лежит — как? — коврами, снег — какой? — наподобие ковров. Но вот уже в следующем примере равновесие в соотношении между семантической привязкой ТвП к «контролеру» и к действию, выраженному глаголом, нарушается:

(15) **Осеннею мухой** квартира
Дремотно жужжит за стеной (Давид Самойлов. Из детства).

Жужжит муха, но не квартира. Однако квартира в каком-то отношении тоже жужжит: голоса за стеной неразборчивы, они гудят, жужжат, сливаются в одно жужжание, напоминающее звук, производимый осенней мухой. И получается: Жужжит — как? —

осенней мухой; квартира — какая? — подобная (через жужжание) осенней мухе. Полагаем, что заметной разницы между ситуацией «паритета», как в (13) или (14), и ситуацией — на первый взгляд — более тесной «привязки» ТвП к глаголу не наблюдается. Глагол переосмысливается, превращаясь в связующий элемент развернутой метафоры и скрепляя своей метафоричностью ТвП с «контролером» как ПА. Ср. еще более сложный по метафоричности образ:

(16) Там детство **рождественской елью** топорщится (Пастернак. Метель).

Непосредственно задать вопрос от подлежащего к ТвП практически невозможно: детство какое? — наподобие рождественской ели (?!). Все построение выглядит весьма искусственно. Топорщится ель, но не детство. Однако ясно, что для Пастернака детство олицетворяется рождественской елью, она является для него символом детства. Детство предстает в его воспоминании в виде (топорщащейся) рождественской ели. И перед нами снова ТвП=ПА, хотя для его семантического соотнесения с «контролером» *детство* в роли качественной характеристики (определения) требуется значительно более долгая логическая цепочка. Но именно эти умпостроения и составляют особую прелесть глубоких и сложных по семантике метафор.

Та же проблема трактовки соотнесенности ТвП-ПА возникает и в следующих строках:

(17) Я в сумерки вгляделся — предо мной
Сиделкою душа спала на стуле. (Гандлевский. Мы знаем приближение грозы...)

Кто спал на стуле? По-видимому, сиделка; но и душа, уподобившись сиделке; т.е. мы можем трактовать этот случай как ПА. При этом важную роль играет сам образ, картина, возникающая еще до логического анализа высказывания и вызывающая множество ассоциаций.

Возвращаясь к «трем ипостасям» сравнительного ТвП по Зализняк, рассмотрим и другой случай формального нарушения «паритета»: ТвП сравнения характеризует денотат «контролера», но не действие:

(18) Между родичами белыми

Плыл он **призраком ночным** (Петр Семьинин. Черный лебедь).

Плывет лебедь, но не призрак. (Призраки, возможно, тоже способны плавать, но в описание понятия *призрак* сема 'плавать' вряд ли входит как социально значимая). ТвП семантически привязан к лебедю (он сравнивается с ночным призраком), но не к глаголу. Получается, что здесь перед нами скорее определение, чем обстоятельство образа действия. Тем не менее, и этот случай «слабой» привязки ТвП к глаголу для нас — ПА. Здесь, как и в предыдущих примерах, важны не столько логические связи, сколько воображаемая картина, воссоздаваемая сознанием читателя (слушателя).

При использовании фразеологии в принципе может сложиться ситуация, когда в качестве определения к «контролеру» выступает не один творительный, а все словосочетание целиком:

(19) Помолюсь судьбе бедовой,

Чтоб не прыгала **козлом** (Мария Аввакумова. Мамке Волге поклонюсь...)

При разборе синтаксических и семантических связей ПА-творительного *козлом* с глаголом, с одной стороны, и «контролером»-подлежащим (в данном случае, лишь подразумеваемым в придаточном — *судьба*), с другой, пытаемся сформулировать два вопроса: прыгала — как? — козлом (обстоятельство образа действия); судьба — какая? — и тут мы оказываемся в тупике. Не судьба напоминает козла, а весь фразеологически спаянный комплекс — *прыгать козлом* — метафорическим образом характеризует «поведение» судьбы, т.е. (по-видимому) ее непостоянство, переменчивость, резкую и частую смену удач и неприятностей.

Поэтому на вопрос судьба — какая? правильнее был бы ответ фразеологизмом, а не одним лишь творительным — *прыгает козлом*. Получается, что обстоятельством является только форма творительного, в то время как определением — все словосочетание, включая глагол.

Необходимо признать, что семантическая спаянность творительного сравнения в роли ПА с «контролером» (определение к подлежащему или дополнению) и глаголом (обстоятельство образа действия) может быть разной. Однако во всех ипостасях творительного сравнения связка в той или иной степени ощущается.

Нельзя обойти молчанием и такой аспект проблемы сравнения: наличие *tertium comparationis* часто оказывается недостаточным условием для создания конструкции с творительным сравнения. В то время как для нас привычны и сравнительный оборот, и ТвП в конструкциях типа *красться, как кошка / красться кошкой; жить, как монах / жить монахом*, где ТвП представляется синонимом оборота с «как», довольно странным кажется ТвП в сочетаниях *играть, как профессиональный музыкант / *играть профессиональным музыкантом; писать детективы, как Агата Кристи / *писать детективы Агатой Кристи; носить треуголку, как Наполеон / *носить треуголку Наполеоном*. *Tertium comparationis* оказывается во многих ситуациях недостаточно, чтобы преобразовать обычную сравнительную конструкцию в творительный сравнения. Ср. пример из [Бернштейн 1958: 186]: «по-русски нельзя сказать он говорит оратором» или «он поет Шаляпиным». Естественно напрашивается вопрос о причине. Г. М. Зельдович, пытаясь ответить на вопрос, почему как странное или некорректное представляется выражение **Он читает лекции профессором* (и некоторые другие), приводит следующий аргумент: с его точки зрения, выражение *читать лекции, как профессор*, означает 'читать лекции так, как читает лекции профессор', однако в остальных отношениях субъект с профессо-

ром не уравниваются, в то время как творительный сравнения используется при «тотальном уравнивании» (Зельдович не пользуется терминами «уподобление» и «отождествление», но под «тотальным уравниванием» имеет в виду, видимо, полное уподобление, даже отождествление) [Зельдович 2013: 515–516].

Мы не согласны с этой трактовкой. С нашей точки зрения, полное уподобление одного предмета (обозначаемого «контролером») другому (обозначаемому творительным) вовсе не является обязательным условием для возможности создания соответствующей конструкции. Когда Бобчинский сообщает, что победит за дрожками *петушком*, он вовсе не имеет в виду, что во всех отношениях уподобится некоему усредненному и типичному петушку: он не собирается ни кукарекать, ни разрывать ногами землю, ни хлопать руками-крыльями и проч.; его намерение «превратиться» в петушка касается только манеры бежать, поспешая за дрожками. Условием создания конструкции с творительным сравнения является, на наш взгляд, ясность, прозрачность и, по возможности, однозначность социальных ассоциаций, позволяющих легко отыскать основание для сравнения. Профессор может читать лекции по-разному: и занимательно, и скучно, и артистично, и заунывно или заумно и т. д. Несмотря на то, что в сравнительном обороте *Он читает лекции, как профессор*, казалось бы, *tertium comparationis* прослеживается достаточно однозначно ('он читает лекции как знающий свое дело, опытный и образованный человек'), для создания конструкции с творительным этого оказывается недостаточно: творительный явно требует большей степени социальности, более общей значимости и очевидности ассоциаций, связывающих умение читать лекции с должностью или званием профессора. Мы не знаем, как именно Наполеон носил треуголку (в отличие от того, как он, например, стоял или взирал на других, ср. приводимый выше пример *стоит Наполеоном*), да и художественный уровень и занимательность детективов Агаты Кристи тоже являются, судя по отзывам самых

разных людей, далеко не однозначно оцениваемыми параметрами. Кроме общезначимых и преимущественно (и предпочтительно) однозначных ассоциаций как необходимого условия использования творительного сравнения, употребление соответствующей конструкции часто вызывает в сознании реципиента яркий (обычно зрительный или слуховой) образ. Это условие не обязательное, но желательное. Во многих приводимых нами примерах этого раздела оно выполняется.

Для закрепления ТвП сравнения в оборотах бытовой речи большую роль играет и традиционность образа, постепенно благодаря частотности употребления превращающегося в некий эталон. «Чаще всего творительный сравнения наблюдается в словосочетаниях привычных, установившихся, где он склонен к адвербиализации; свежие, неожиданные сравнения имеют тенденцию выражаться сравнительным оборотом <с союзом как. — Л. Н., А. П.>» [Бернштейн 1958: 186]. Приводимая реплика из коллективной монографии под ред. Бернштейна (глава, написанная Ходовой) касается в первую очередь именно бытовой, обыденной речи. В ТвП сравнения в повседневном привычном словоупотреблении мы часто встречаем названия животных и птиц, характерные для фольклора. При этом, как и в фольклорных текстах, эти персонажи становятся носителями какого-либо одного, иногда, правда, двух, но всегда немногочисленных традиционных признаков: *волк — злой и воет, козлик скачет* и т. п.¹⁴ Встречаются и названия предметов крестьянской жизни и быта: *столбом, коромыслом, колом, клубком*. При этом основание для

¹⁴ На сайте информационно-новостного портала Grani.ru в заголовках нам встретились один за другим два употребления творительного-ПА: *Убийцы эрцгерцога "пели кенарями"* (идиоматика с творительным сравнения — о людях, которые на допросах начинают рассказывать все подробности и обстоятельства дела, часто оговаривая невиновных) и *Пучков вернется во власть сенатором от Приморья* (творительный социальной функции).

сравнения и даже сама метафорика могут быть неясными, особенно во фразеологии [Баранов, Добровольский 2008: 62–64]. Так, например, в предложении *Стоял дым коромыслом* в значении 'большой беспорядок, суматоха, сложная ситуация' перед нами непрозрачное словосочетание, фразеологизм, оба компонента которого носят метафорический характер.

Но вот уже в художественной прозе можно встретить необычные метафорические сравнения. У Юрия Тынянова читаем: *Он тупым железом входил в тучную землю, прорезал Кавказ, Закавказье, вдвигался клином в Персию. <...> Он догуливал остатки Стенькой Разинным, были налеты на землю, последние грабежи <...>* (Смерть Вазир-Мухтара). Даже в обычной речи, чуть отступающей от уровня тривиальных и привычных формул, встретить выражения типа *Он поэт совершенным Шаляпиным* или *Она пропела в телефон Анной Нетребко* как раз вполне возможно, как вероятны в виде ТвП и упоминания профессий, прочно ассоциирующихся у носителей языка с вполне определенными свойствами, помогающими быстро определить основание для сравнения: *Он предсказывает будущее заправским экстрасенсом* или *Он заступает за слабых и незащитных истинным адвокатом*. Ср.: *Я думаю, это мой приятель подстроил и в сон влез хакером* (из частного блога). В поэтических текстах попадаются иногда столь яркие и необычные метафоры, что реципиенту приходится произвести достаточно напряженную мозговую работу в попытке разгадать, какой *tertium comparationis* автор мог иметь в виду. Поэтому все наши предшествующие рассуждения о детективах Агаты Кристи, треуголке Наполеона и лекциях профессора на поэтическую речь проецируются с оговорками. Чего стоит, например, разгадка *tertium comparationis* для метафоры в таких, например, строках:

(20) Бежала

Мексика

от буферов

горящим,

сияющим бредом. (Маяковский. Мексика – Нью-Йорк).

или:

- (21) Опять душа
уязвлена, как зверь учёный, —
огрызками карандаша,
и на бумаге безымянной,
кусая кончик языка,
рисует **пленной обезьяной**
решётку, солнце, облака... (Кенжеев. Ты вспомнил — розовым
и алым...).

Конечно, подобные яркие, смелые сравнения встречаются далеко не всегда. В поэтических текстах, особенно XIX в. (см. далее раздел 4), встречаются вполне привычные для бытовой речи стертые метафоры, типа *стрелой*, *тенью* или *черепахой*:

- (22) Кричит супруге — и **стрелой**
Летит к царевне молодой (Некрасов. Баба-Яга, костяная нога).
- (23) Что же там мелькнуло **белой тенью** <...> (Апухтин. Королева).
- (24) Стояла весна, по разливам речным
Пришлось **черепахой** тащиться. (Некрасов. Русские женщины).

Но в целом в данной функции ПА-творительный просто-таки идеально подходит как резервуар для самых неожиданных метафор. Начало XX века в русской поэзии ознаменовано расцветом метафорики, в том числе и в форме ТвП:

- (25) Солнце садится, и **пьяницей**
Издали, с целью прозрачной
Через оконницу тянется
К хлебу и рюмке коньячной (Пастернак. Зимние праздники).
- (26) <...> И небе лицо секунду кривилось
суровой гримасой железного Бисмарка (Маяковский. Облако
в штанах).

- (27) Пускай
за гениями
безутешною вдовой
плетется слава
в похоронном марше... (Маяковский. Во весь голос).
- (28) Я **волком** бы
Выгрыз
бюрократизм.
К мандатам
почтения нету.
К любым
чертям с матерями
катись
любая бумажка.
Но эту...
я
Достаю
из широких штанин
дубликатом
бесценного груза... (Маяковский. Стихи о советском паспорте).
- Впрочем, пример (27) и последнее употребление творительного в примере (28) можно отнести к другой категории (см. 3.3).
- К тому же семантическому типу «Сравнение» можно отнести некоторые специфические подтипы употребления творительного падежа — например, когда он передает форму предмета и синонимичен выражениям 'в виде...', 'в облике', 'в форме':
- (29) Как все меняется! Что было раньше птицей,
Теперь лежит **написанной страницей** (Заболоцкий. Метаморфозы).
- (30) **Осенней солнечной строкой**
Приходит зрелость (Давид Самойлов. Зрелость).

(31) Где **каланчой с березовою вышкой**

Взметнулась колокольня без креста (Есенин. Возвращение на родину).

Близки к семантике сравнения и случаи передачи творительным чувственного впечатления (слухового, тактильного, зрительного, осязательного, вкусового), производимого предметом. Понятно, что и категория «форма предмета» в конечном итоге сводится к впечатлению: форма такая, а не другая, потому что она такой представляется. Сравнение в принципе объясняется впечатлением, которое производит предмет. Разделение подтипов «Форма» и «Впечатление», несомненно, условно. Иногда почти невозможно отделить один от другого:

(32) На камне свет лежит **сверкающим квадратом** (Владимир Набоков. Бахчисарайский фонтан).

В этой строке творительный прочитывается как передающий форму и одновременно яркое зрительное впечатление. А в следующем примере передается лишь зрительное впечатление — формы как таковой здесь нет:

(33) Но зарница уж теплится ярко

Голубым и зеленым огнем (Фет. Вечер).

Поэтому представляется, что подтипы «форма» и «чувственное впечатление» следует различать. «Форма» для нас — более объективированное, остраненное изображение предмета, чем мимолетное и обычно очень яркое слуховое, тактильное, зрительное или иное чувственное впечатление. В некоторых случаях их трудно спутать:

(34) <...> ночь по селу

Белеющим блянем тычется (Пастернак. Любимая — жуть! Когда любит поэт ...) ¹⁵.

(35) За ширмами, в одной из комнат посекретней,
Был спрятан человек и щелкал **соловьем** (Грибоедов. Горе от ума).

Но несмотря на достаточно веские основания для разграничения между формой и чувственным впечатлением, и тот, и другой подтипы входят в общий тип «сравнение», который по отношению к ним выступает как родовой и ими не исчерпывается ¹⁶.

Таким образом, границы между отдельными подвидами семантики ТвП, которые в любом случае весьма размыты, в поэзии становятся еще более зыбкими.

3.2. Творительный падеж в роли ПА передает способ (образ, манеру) совершения какого-либо действия

А. А. Шахматову [Шахматов 1941: 344] принадлежит термин «творительный совокупности»; это понятие отражает значение целостности или раздельности подлежащего или прямого дополнения [Станишева 1958: 193]: *Птицы летят стаями; Крестьяне селятся деревнями; Пошли к реке всем обществом; Яйца продаются десятками*. Творительный совокупности рассматривается многими авторами как разновидность творительного образа действия. Мразек [Mrázek 1964: 76] пишет о творительном совокупности и оформлении. А. М. Пешковский [Пешковский 1956: 244] подчеркивает, что в таких примерах, как *стоять лагерем, пойти*

¹⁵ Впрочем, не исключено, что в этом примере из стихотворения Пастернака мы имеем дело не с ПА, а с «обычным» творительным, обозначающим инструмент или средство и являющимся обстоятельством образа действия (как?) или дополнением (чем?) — по образцу *тыкаться носом*. О многозначности некоторых творительных см. главу 4.

¹⁶ Попытки разнести категории «Сравнение», «Форма, вид» и «Чувственное впечатление» оказались безуспешны: слишком много случаев, когда одно неотделимо от другого, так что в итоге нам пришлось все три категории слить в одну общую.

войной, лететь вереницей, писать каракулями, перед нами особый творительный, ближе всего к обозначению способа действия, т. е. он не выделяет творительного совокупности в отдельную категорию. Анна А. Зализняк остроумно замечает, что в то время как творительный в предложении *Гуси летели стайей* выражает образ действия, тот же творительный во фразе *Мальчишки стайей влетели во двор* — это творительный сравнения, поскольку он представляет собой метафору [Зализняк Анна: 454]. Несмотря на принципиальную верность этого замечания, мы все же относим и такого рода стертые, привычные метафоры, как во фразе про мальчишек, к творительному образу (или способа) действия.

С относительно привычными для бытового дискурса выражениями (прямыми или метафорическими) мы встречаемся в данном употреблении часто (*роем, гурьбой, толпой, рядами, стайей* и др.). Немало их и в поэзии:

- (36) Въезжают в лес: **толпою тесной**
Там девы робкие стоят (Некрасов. Баба-Яга, костяная нога).
- (37) Картечь свистит, ядро ревет,
Рядами валится народ... (Некрасов. Русские женщины).
- (38) И **роем**, как с небесной наковальни,
Слетают искры! (Давид Самойлов. Бертольд Шварц).
- (39) Птицы розовые **стаями**
Опускались на песок... (Петр Семьинин. Черный лебедь).

Впрочем, и здесь есть место для фантазии и неожиданных метафор:

- (40) Видите — небо опять иудит
пригоршню обгрызанных предательством звезд? (Маяковский. Облако в штанах).

3.3. Творительный падеж передает социальную, эстетическую или иную роль или функцию какого-либо лица или предмета ('в качестве...', 'в роли...')

Самые привычные для нас примеры этой семантической функции ТвП-ПА включают, конечно, сказуемые типа *работать, пробавляться, зарабатывать на жизнь*. Попадают они и в поэзии:

(41) Просто я работаю **волшебником** (Лев Ошанин. Я работаю волшебником).

Но глаголами, адресующими к идее об отправлении профессиональной деятельности, ряд примеров этого типа, конечно, не исчерпывается. С социально-ролевыми отношениями могут быть связаны глаголы самой широкой семантики:

(42) Онегин жил **анакхоретом** (Пушкин. Евгений Онегин).

(43) Полковник наш рожден был **хвatom** (Лермонтов. Бородино)¹⁷.

(44) Я думаю об утре Вашей славы,
Об утре Ваших дней,
Когда очнулись **демоном** от сна Вы
И **богом** для людей (Цветаева. Байрону).

(45) Живет солдатик оловянный
предвестником больших разлук (Окуджава. Оловянный солдатик моего сына).

¹⁷ Выражение «рожден хвatom» известно носителям современного русского языка благодаря классическому стихотворению Лермонтова «Бородино». Слово *хват*, означающее 'неробкий, смелый, расторопный человек', встречается и в других классических произведениях, напр., того же Лермонтова или Грибоедова; сегодня оно устарело. Оно с полным основанием считается производным от глагола *хватать*. Тем не менее, любопытно, что в древнеисландском есть слово *hvatr*, означающее 'резкий, острый, рвущийся в бой' (его этимология не связана с русским корнем *хват*). Поскольку оно часто употребляется с причастием 'рожденный' в выражении *hvatr borinn*, возникает подозрение, нет ли здесь следа контакта между древнерусским языком и языком викингов.

(46) **Сомнамбулой, сновидцем, пилигримом**

Средь крестовин садов заиндевелых
 Я познаю свою неотделимость
 от звезд Невы в гранитных диадемах ... (Интуэри Лилай. Сомнамбулой, провидцем, пилигримом...).

(47) <...> всю жизнь прожить **чужим посмешищем**

легко могли бы (Уфлянд. Мир человеческий изменчив...).

Не исключено, что примеры 27 и 28 (а именно, последнее употребление ТвП в этом отрывке) также допустимо трактовать как выражение социальной роли.

3.4. Творительный падеж передает возраст или отрезок жизни

В отличие от описанных выше значений, ПА, выражаемый творительным возрастом, в своей обстоятельственной ипостаси выступает не как обстоятельство образа действия (как?), а как обстоятельство времени (когда? в каком возрасте? в какой период?). Часто этот тип ПА встречается в сочетании с глаголами *жить*, *умереть*:

(48) Сколько раз могли убить! а умер **старцем**. (Бродский. Письма римскому другу).

(49) Я посетил родимые места,
 Ту сельщину,
 Где жил **мальчишкой** (Есенин. Возвращение на родину).

Однако нередки сочетания и с другими глаголами — например, глаголами движения:

(50) Видно, **отроком** в невеселый дом
 Завела подруга (Цветаева. Не сегодня-завтра растает снег...).

— или глаголами, передающими деятельность, которой кто-либо занимался в определенном возрасте:

(51) Ел я хлеб с черемшой
 И **мальчишкой** паромы

Тянул, как большой (Евтушенко. Я сибирской породы...).

Творительный возраст не следует путать со сравнением-метафорой, когда и в ней содержится «возрастное» значение:

(52) И смерть к тебе не страшною — **простою**,
Застенчивою девочкой придет (Светлов. Бессмертие).

Понятно, что дело тут не в возрасте смерти, а в том, что она будет простой, застенчивой, бесхитростной — и не страшной. «Девочка» нужна поэту только как образ, воплощающий эти качества, а не молодость как таковую.

3.5. Творительный падеж выражает причину и синонимичен обороту с предлогом *благодаря* или *из-за*

Этот скорее экзотический случай встречался нам нечасто; тем не менее, нельзя его игнорировать. Необходимо, однако, сразу оговориться: только значением причины дело здесь ограничиться никак не может, потому что в противном случае ТвП не представлял бы собой ПА, а трактовался бы как обстоятельство причины «в чистом виде». Поэтому мы отобрали в эту категорию лишь случаи, когда ТвП совмещает в себе семантику причины и другие значения — например, превращения, сравнения или результата:

(53) Но что сравнить с певцом, когда он страсти полн?
 Прости! питомец твой **тобою** погибает
 И, погибающий, тебя благословляет (Веневитинов. Сонет).

— ,погибает из-за тебя', но в то же время как будто и ,будучи тобой', ,воплотившись в тебя'. Аналогично:

(54) Я ближнего люблю, но ты, природа-мать,
 Для сердца ты всего дороже!
 С тобой, владычица, привык я забывать
 И то, чем был, как был моложе,
 И то, чем ныне стал под холодом годов.

Тобою в чувствах оживаю ... (Батюшков. Есть наслаждение и в дикости лесов...)¹⁸

Следующий ПА совмещает в своей семантике значение причины и результата (подробнее об этом см. 3.6):

(55) Царя державное чело

Улыбкой ясной расцвело (Некрасов. Баба-яга, костяная нога).

Как «только результат» такое использование ТвП толковать, по-видимому, неправомерно: улыбка появляется на устах, а не на челе. Чело расцветает, т.е. разглаживается, благодаря появлению улыбки на устах. Но все же в итоге перед нами «как бы» одновременно и результат — во всяком случае, Некрасов так «упаковал» данный ТвП.

В следующих строках Бунина нам видится синтаксическая двусмысленность — то ли творительный обозначает здесь 'благодаря чему мы живем', то ли 'в каком виде (в какой ипостаси) мы живем':

(56) Живя и умирая, мы живем

Единою, всемирною Душою. (Бунин. Джордано Бруно).

Неясно, как трактовать творительный и у Пушкина:

(57) Недавно **милою красой**

Она цвела в стране родной. (Пушкин. Бахчисарайский фонтан).

¹⁸ Казалось бы, речь идет об архаических конструкциях, которые не употребляются и даже не понятны современному читателю. Но в широко известной песне Марка Минкова на слова Леонида Дербенева, ставшей особенно популярной благодаря Алле Пугачевой, есть строки: *И каждую минуту / Я тобой дышу, / Тобой живу / И во сне, и наяву.* Таким образом, модель, кажущаяся устаревшей, повторяется и сегодня — вероятно, для нее характерно именно местоимение *тобой*. И примечательно, что слушатели популярной песни воспринимают эти строки как вполне понятные и «правильные».

Передается ли здесь способ цветения (каким способом цвела — красой), причина (цвела благодаря своей красе) или результат (цвела, цвела — и расцвела красой) — неясно. Такого рода «синкретические» случаи в области ПА-творительного попадают нередко (см. другие примеры в 3.7. и в главе 4).

3.6. Творительный падеж обозначает результат действия

Большинство ПА — существительных в творительном выражают признак, сопровождающий действие и заканчивающийся вместе с ним, т.е. сугубо временную характеристику, что объясняется тесной связью творительного с соответствующей ситуацией. Однако некоторые существительные в творительном в роли ПА означают не сопутствующий действию признак, а результат действия, выступая, тем самым, в функции ПА-«результатива»:

(58) И лепятся **фразой** слова (Маяковский. Прощание).

Имеется в виду: слова «лепятся» и превращаются в конечном итоге во фразу.

А. М. Пешковский писал, что в сочетании

...яд ... застывает густой прозрачною смолою творительный обозначает не столько способ застывания, сколько результат его, т. е. <...> сумму признаков, оказавшихся у предмета в результате его деятельности. В связи с этим глагол теряет нередко в таких случаях ту или иную долю своего вещественного значения. <...> Вот этот-то творительный, по значению своему уже, в сущности, предикативный, но еще сочетающийся с полновесным или почти полновесным глаголом, и мог легко переноситься в настоящие предикативные сочетания с глаголами-связками, так что вместо он был воевода или он стал воевода стали говорить он был воеводой, стал воеводой, по образцу пошел воеводой. Так и произошел творительный предикативный [Пешковский 1956: 245].

Творительный результата может пересекаться с другими подвидами ТвП. Выше уже был приведен пример из Rakhilina, Tribushinina 2011 *сложить письмо треугольником*, в котором через

творительный описывается и форма, и результат действия. Ср. еще примеры:

(59) <...> свернул газету **колпаком** (Симонов. Суворов)

— аналогично примеру с письмом, свернутым треугольником.

(60) **Стеной** за бортами льдины сожмутся (Михаил Светлов. Я в жизни ни разу не был в таверне...).

— ‚сжавшись, льдины образуют стену‘. Аналогично:

(61) **Душистой коркой** загубели
индейки сочные бока. (Виктор Гофман. Кортанети)

— загубев, превратились в корку.

Если вдуматься в смысл творительного в строках Пушкина:

(62) Аул на крик его сбежался
Ожесточенною толпой (Пушкин. Кавказский пленник).

— то и здесь напрашивается мысль о результативности значения творительного: вряд ли аул бежал толпой — бежали жители аула наверняка порознь, а в итоге образовалась толпа.

3.7. Смешение (синкретизм) типов творительного в рамках одного ПА

Иногда почти невозможно отделить один тип от другого:

(63) <...> солнце **моноклем**
вставляю в широко растопыренный глаз (Маяковский. Облако в штанах)

Тут трудно решить, что перед нами — сравнение („как будто это монокль“), способ („в виде монокля“) или функция („для того, чтобы солнце служило моноклем“).

Аналогично:

(64) Уж испуганный стих не молчит в забыты
и **слезами** растаяла льдина (Цветаева. В зеркале книги М. Д.-В.).

Здесь можно интерпретировать творительный и как результат таяния, и как способ таяния, и как сравнение. Выше нам уже тоже встречались примеры множественной интерпретации.

3.8. Смешение типов употребления творительного в одном тексте

Нередко попадает несколько описанных в этом разделе функций творительного падежа подряд в одном тексте или отрезке текста, строфе. Например, у Некрасова в поэме «Русские женщины», когда княгиня Волконская описывает свои первые впечатления от каменоломни, в которой работали каторжники, читаем:

- (65) Пошла я глухим коридором,
 Уступами шел он; темно было в нем
 И душно; где плесень **узором**
 Лежала; где тихо струилась вода
 И **лужами** книзу стекала.
 Я слышала шорох; земля иногда
 Комками со стен упала (Некрасов. Русские женщины).

Некрасов употребляет здесь четыре раза творительный падеж в роли ПА, но в этом кажущемся однообразии обнаруживается разная семантика: *коридор шел уступами* — здесь перед нами форма предмета, *плесень лежала узором* — зрительное впечатление, порождаемое формой, *вода стекала лужами* — результат действия: вода стекала, и ее капли, собираясь в одном месте, превращались в лужи; способ выполнения действия передается и творительным в словосочетании *земля упала комками*.

Как уже сказано, описанные в главе 3 подтипы субстантивного независимого творительного необходимо отличать от случаев, обусловленных управлением глагола, как в примерах:

- (66) Она в семье своей родной
 Казалась **девочкой чужой** (Пушкин. Евгений Онегин).

- (67) **Нежной, бледной**, в пепельной одежде
Ты явилась с ласкою очей. (Гумилев. Смерть).

Некоторые лингвисты склонны и в таких употреблениях видеть ПА, так как и здесь творительный явственно зависит от глагола, с одной стороны, но одновременно характеризует подлежащее или дополнение, с другой, т.е. обнаруживает двойную зависимость. Другие языковеды предостерегают от того, чтобы рассматривать подобные случаи как ПА, поскольку ПА, по их убеждению, обнаруживается лишь там, где оно не обусловлено глагольным управлением¹⁹. Так или иначе, мы не рассматриваем примеры этого типа в рамках данного исследования.

Разумеется, не должны рассматриваться как ПА и обычные случаи употребления творительного в значении инструмента (*забивать гвоздь молотком*), средства (*ехать автобусом, расплатиться банковской картой*), способа (*доказать что-л. неопровержимыми аргументами*), пути или маршрута (*идти по лесу*), части от целого (*лицом светел, молод душой*) — когда творительный синтаксически представляет собой «обычное» обстоятельство образа действия или места и относится исключительно к глаголу — как, например, *коньками, кольцом* в строках:

- (68) Писала я на аспидной доске,
И на листочках вееров поблеклых,
И на речном, и на морском песке,

¹⁹ Так, в «Новом объяснительном словаре синонимов русского языка» под ред. Ю. Д. Апресяна сказано: «**Вторичный предикатив** (копредикатив) — зависящий от глагола член предложения, который описывает состояние, свойство, положение или действие субъекта или объекта ситуации, обозначенной этим глаголом. Ср.: *Он бежал по улице без шапки <раздетый, раздетым>* (состояние субъекта ситуации), *Я знал ее молодой*. Вторичный предикатив отличается от похожих на него членов предложения во фразах типа *Я считал ее молодой* тем, что не является актантом глагола» [Апресян 2003].

Коньками по льду, и кольцом на стеклах (Цветаева. Писала я на аспидной доске...).

— или дополнение, как в примерах:

(69) Мне б окружить ее блокадой рифм (Евтушенко. Благодарность).

(70) Город дорогу мраком запер (Маяковский. Облако в штанах).

В первой строфе стихотворения Пастернака «Дорога» встречается три творительных — два первых описывают путь (маршрут продвижения) и являются обстоятельствами места, а третий представляет собой ПА:

(71) То насыпью, то глубию лога,
 То по прямой за поворот
 Змеится **лентою** дорога
 Безостановочно вперед.

Но при метафорическом употреблении творительного вполне возможны двойные толкования: и как ПА, и как не-ПА. Например, у Пастернака:

(72) И поезд метёт по перронам
 Глухой многогорбой пургой. (Пастернак. Вокзал).

Здесь творительный (*глухой многогорбой пургой*) можно понимать как «обычный» способ, которым поезд метет по перронам (т. е. чем он метет? — пургой), но можно и как ПА: поезд сравнивается или даже отождествляется с пургой, как Венеция сравнивается или отождествляется тем же автором с размокшей каменной баранкой (73). Вообще трудно удержаться от того, чтобы не привести целиком стихотворение Пастернака «Венеция», где мы встречаемся во множестве с теми функциями ТвП, которые описаны в настоящей главе:

(73) ВЕНЕЦИЯ
 Я был разбужен спозаранку
 Щелчком оконного стекла.

Размокшей каменной баранкой

В воде Венеция плыла.

Все было тихо, и, однако,

Во сне я слышал крик, и он

Подобьем смолкнувшего знака

Еще тревожил небосклон.

Он вис **трезубцем скорпиона**

Над гладью стихших мандолин

И женщиною оскорбленной,

Быть может, издан был вдали.

Теперь он стих и **черной вилкой**

Торчал по черенок во мгле.

Большой канал с косою ухмылкой

Оглядывался, как беглец.

Вдали за лодочной стоянкой

В остатках сна рождалась явь.

Венеция **венецианкой**

Бросалась с набережных вплавь (Пастернак. Венеция).

Стихотворение это загадочно само по себе. Что за крик слышал лирический герой, кто кричал, произошла ли какая-то драма? И главное: связан ли этот крик с побегом, с прыжком в воды канала? Или перед нами просто зарисовка утренней Венеции? А если продолжать анализ интересующей нас конструкции, то можно заметить следующее. В основном в этом стихотворении мы встречаемся с ПА в форме творительного, синонимичного сравнительному обороту (‘Венеция плыла, как размокшая каменная баранка’; ‘крик тревожил небосклон, как смолкнувший знак’; ‘крик вис над гладью стихших мандолин, как трезубец скорпиона, а стихнув, торчал во мгле по черенок, как черная вилка’). Однако последний творительный (*Венеция венецианкой бросалась с набережных вплавь*) — нечто иное. Здесь не собственно срав-

нительная конструкция, а скорее отображение социальной роли горожанки, в которую превращается город. При этом получается, что в основе стихотворения лежит уподобление города женщине, довольно традиционное для поэзии. Абстрактный характер этого уподобления подчеркивается множественным числом слова *набережные*, что исключает мысль о конкретном прыжке в воду.

3.9. Проблематика грамматического согласования ТвП с «контролером»

Чрезвычайно интересным представляется вопрос о грамматической согласованности ПА, выраженного творительным существительного, с родом и грамматическим числом «контролера». Чтобы ответить на него, мы вновь вынуждены вернуться к теме «полное или неполное уподобление» (или «уподобление или отождествление»). Проанализировав весь массив примеров с ТвП-ПА в различных функциях, мы пришли к заключению, что согласование между «контролером» и ТвП в роли ПА по грамматическому роду и числу наблюдается только в двух случаях:

- 1) ПА-творительный обозначает возраст: *Теперь же в чепчике, старушкой // Она лишь пестует дитя* (Михаил Кузмин. Лодка в небе);
- 2) ПА-творительный называет социальную роль: *Просто я работаю волшебником, а ты, моя дорогая, волшебницей.*

Важно, что в этих случаях обычно речь идет об одушевленных существительных, и естественно, важен не только грамматический род, но и пол денотата. По-видимому, в двух указанных категориях, кроме того, можно ожидать полного уподобления (отождествления) между денотатом «контролера» и качеством, выражаемым ТвП²⁰. В остальных функциях ТвП-ПА в аспекте грамма-

²⁰ Разумеется, и при отождествлении возможно употребление существительных мужского рода по отношению к представительницам женского пола, или общего рода по отношению к представителям любого пола,

тического согласования обнаруживает большой разброс: *лачуги мелькают **цепью**, мгла ложится **облаками**, я упаду тебе на плечи **лепестками яблонь**, младенческие годы летят **полетом ангела*** и т.д. Разумеется, встречаются и согласованные случаи (*страсти корь сойдет **коростой**; фонари здесь горят **кострами***), но это, по-видимому, случайные «попадания», так как в целом ни в одной из описанных здесь категорий, кроме названных двух, не наблюдается регулярности в грамматическом согласовании²¹. Впрочем, отождествление ли за него «отвечает», сказать затруднительно. Если считать случаями отождествления в том числе и различного рода «превращения» (типа *разлился **Сеной***), то придется отказаться от идеи, что за грамматическим согласованием стоит именно логическая операция отождествления, по-

но все эти «особые случаи» прекрасно укладываются в правила русской грамматики: *Она служит **диспетчером**, Она эмигрировала еще **ребенком**, Он подрабатывает **зазывалой***. Ср. у Маршака в «Мистере Твистере»: *Снится ему, что **бродягой бездомным** // грустно он бродит по улицам темным*.

²¹ Хотя вполне возможно, что уподобление денотата «контролера» денотату творительного, которое формально выражается через согласование существительных по грамматическому роду, для поэтов иногда важно — например, для большей наглядности и убедительности образа. Однако это остается их индивидуальными решениями, не переходя в закономерность. Разброс, как уже сказано, слишком велик. Так, наши подсчеты показали, что в категории «творительный сравнения» случаев грамматического согласования и отсутствия согласования отыскивается примерно поровну (113 согласованных и 101 несогласованное употребление), а при творительном в функции «способ» соотношение таково, что однозначно «перетягивает» отсутствие согласования (12 против 37). Интересно, что есть поэты, которые явно — осознанно или неосознанно — стремятся к согласованию ТвП с «контролером» (например, Михаил Светлов, Иосиф Бродский), а есть такие, кому это бывает то важно, то неважно (таков Пастернак). Ср.: *Луна холодеет **полтиной*** (а не *полтинником!*), но: *И градинки стелются **солью поваренной***.

сколькимногие «превращения» как раз не обнаруживают признаков грамматического согласования. В принципе, можно было бы просто остановиться на констатации факта: ТвП для выражения возраста или социальной роли согласуется с «контролером» по роду и числу.

4. Стилистические особенности беспредложного ТвП в роли ПА

Из приведенного выше материала следует, что в основе большинства рассматриваемых конструкций лежит метафорическое мышление, заметное сегодня либо в этимологии слов и выражений, либо в живом словоупотреблении. Конечно, такие «застывшие» формы, как *прилетели роем, прибежали гурьбой, встали кругом* и т. п. не воспринимаются как образные, и наши дальнейшие рассуждения относятся скорее к другим случаям. Тем не менее, даже традиционные, застывшие выражения могут быть толчком для «актуализации», для использования автором «этимологической фигуры». Как мы видели, большую роль в нашем материале играет сравнение. Б. В. Томашевский [2006: 55] писал об этой риторической фигуре: «Задача сравнения — заставить читателя живее почувствовать написанное. <...> Сравнение помогает внушить читателю авторское отношение к предмету главного повествования путем упоминания сопоставляемого предмета, вызывающее подобное же к себе отношение. <...>. Однако это не значит, что каждое сравнение требует, чтобы мы полностью вообразили во всех подробностях то, с чем в сравнении автор сопоставляет главный предмет. „Образность“ заключается лишь в том, чтобы дать направление нашему отношению к предмету, нашим эмоциям, и требует только воспоминания об общем впечатлении от того предмета, с которым делается сравнение». А вот он же о метафоре: «метафорическое слово всегда стоит в контексте, значение которого препятствует возникновению отчетливого представления в ряду первичного значения слова. Вместо подобного

представления возникает ощущение некоторой возможности значения, при этом подобная возможность переживается эмоционально, так как не может быть до конца осмыслена» [Томашевский 1999: 54–55].

Двойная грамматическая соотнесенность форм творительного-ПА усиливает образность сравнения-метафоры, давая возможность проявиться сложным грамматическим и семантическим связям внутри предложения. Краткость конструкции беспредложного творительного позволяет «сгустить» эмоциональность, усилить воздействие текста на читателя, заставить его задуматься, включить воображение. Например, в строке из стихотворения Саши Черного «Обстановочка»:

(74) И сырость капает **слезами** с потолка

ТвП сравнения соотносится и с глаголом *капает* (капает, как каплют слёзы), и с существительным *сырость* (сырость вызывает образование жидкости, похожей тем самым на слёзы). Казалось бы, семантическое метафорическое соотношение *капать* — *слёзы*, *сырость* — *слёзы* довольно банально, но в общем контексте оно как бы подводит итог всему стихотворению, описывающему ужасную обстановку жизни семьи — тем более что эта строка последняя в стихотворении. Слёзы — как бы итог всему сказанному. ТвП *слезами* компактно укладывается в строку и придает ей ту «тесноту», которая так ценна в поэзии.

Интересны случаи, когда, казалось бы, тривиальный ТвП сравнения «актуализуется» и переходит в яркую метафору благодаря, с одной стороны, сочетанию с необычным для данного ТвП глаголом, с другой — за счет неожиданного продолжения, превращающего нечто ожидаемо-тривиальное в оригинальный и свежий образ:

(75) Жизнерадостный труд мой расцвел **колесом**

Обозрения с видом от Омска до Оша (Гандлевский. Дай бог памяти вспомнить работы мои...).

Форма *колесом* ассоциируется с фразеологизмами *ходить колесом*, *вертеться колесом*. Нетривиально здесь использование вместе с ней глагола *расцвел*. Более того, после анжамбемана, т. е. после некоторой паузы, слово *колесо* актуализируется, принимает прямое значение: распространенный парковый аттракцион, представляющий собой колесо. Поскольку речь идет о работе в пионерском лагере, возникают дополнительные семантические ассоциации с выражениями *жизнерадостный труд*, *колесо обозрения*, которое любят дети и т. п. К тому же колесо обозрения действительно чем-то напоминает цветок, и метафорически употребленный глагол *расцвел* становится в данном контексте понятным и помогает «расцвести» образу. Творительный сравнения как будто на глазах превращается в творительный результата, увенчивающего труд.

Логическое соединение сравниваемого предмета и того, с чем он сравнивается, иногда требует от реципиента знаний не только бытового, но и общекультурного характера. Так в стихотворении Заболоцкого «Стирка белья» основание для сравнения души и Афродиты — чистота: души, белья и помыслов прачек, с одной стороны, и Афродиты, с другой. Афродита — богиня, рожденная из пены, вышедшая из моря на сушу. Поэтому заключенный в подтекст образ пены для понимания метафорического сравнения играет существенную роль. Он способствует созданию картины: стирка в корыте, в пене. В компонентах сравнения, возникающих в виде ассоциаций благодаря выбираемым словам, Заболоцкий сталкивает высокое и низкое, быт и дух:

(76) Благо тем, кто смятенную душу
Здесь омоет до самого дна,
Чтобы вновь из корыта на сушу
Афродитою вышла она! (Заболоцкий. Стирка белья).

Частотность ПА в форме беспредложного ТвП в поэзии обусловлена, с одной стороны, культурно-исторически объяснимыми предпочтениями, с другой — индивидуальными вкусами авторов.

Что касается употребительности форм, связанной с соответствующей эпохой, то заметно, например, что в первой половине XIX века в роли вторичных предикатов преобладают краткие и полные прилагательные (например, их очень много у Языкова, Батюшкова, Баратынского, Пушкина), а творительный существительного используется значительно реже, чем во второй половине XIX и особенно в начале XX века. В первой половине XIX века творительный-ПА если и употребляется, то преимущественно в привычных сочетаниях (*вошли толпой, несутся гурьбой, встали рядами* и др.), т.е. обозначают в первую очередь способ выполнения действия. Формы ТвП сравнения чаще всего носят традиционный характер. Например, у Лермонтова:

(77) И хлещет кровь из них **рекой** (Черкесы).

(78) В долине пыль клубится **тучей** (Ангел смерти).

(79) Свеча горела **трепетным огнём** (Сашка).

У Некрасова, Фета, Тютчева несогласованный творительный существительных используется достаточно широко, хотя у Некрасова он все еще преимущественно неметафоричен или, если и метафоричен, то традиционно-прост, а вот в стихах Фета встречается уже немало ярких образных ПА-творительных, заменяющих собой сравнительные обороты:

(80) Я спал. Над постелью моею
Стояла луна **мертвецом**... (Фет. Давно ль под волшебные звуки...).

(81) И перед нами на песок
День **золотым** ложился **кругом** (Фет. Еще акация одна...).

Эта тенденция заметно укрепляется у наследников Фета в следующем столетии.

ТвП сравнения в прозаических и особенно повседневных текстах сегодня употребляется чаще всего в традиционных, застывших оборотах, иногда с ироническим оттенком. Мы можем сказать *Он вертелся юлой*, но вряд ли скажем *Он шел по пустыне*

верблюдом. Однако в некоторых художественных произведениях (ср. выше пример из романа Тынянова), а особенно в поэзии неожиданных метафорических конструкций встречается как раз чрезвычайно много, причем их количество резко возрастает именно в поэзии XX века. Уже в первой трети прошлого столетия в виде творительного несогласованного в русской поэзии встречаются главным образом яркие окказиональные метафоры и куда меньше «обычных», «стертых» оборотов. В определенном смысле мы наблюдаем в начале прошлого века возврат к конструкциям, известным еще из «Слова о полку Игореве». При этом в поэзии они не воспринимаются как архаизмы. Например, в стихотворении Роберта Рождественского «Песня о далекой родине», положенном на музыку Михаэлем Таривердиевым и ставшем в виде песни широко популярным благодаря культовому сериалу «Семнадцать мгновений весны», слова *Грусть моя, ты покинь меня. / Облаком, сизым облаком, / Ты полети к родному дому* могут восприниматься как поэтизмы, но не как архаизмы.

Высоко оценивая синтаксис стихов Ахматовой как лаконичный и ритмичный в книге о ее творчестве [1923], Б. М. Эйхенбаум обращает, в частности, внимание на роль творительного, используемого вместо сравнения (т. е. творительного-ПА, в нашей терминологии). Он замечает, что такой творительный «ослабляет глагол», который приобретает характер «отвлеченной связки», а сам творительный как будто поглощает сравнительную форму «как»: «Подбитым галчонокм клеется в ресницах скупая слеза» (как подбитый галчонок)». Такой творительный Эйхенбаум именуется «сказуемым» и приводит примеры схожих по семантике ПА-творительных из поэзии Ахматовой во множестве, заключая свои наблюдения обобщением: «Эти творительные, большею частью, имеют смысл сравнений, но отличаются большей смысловой энергией, большей спаянностью с фразой и при этом ослабляют значение глагола. Можно

потому утверждать, что кроме тенденции ослабить глагол здесь выражается тенденция освободиться от обычной формы сравнений (с „как“), удлиняющей фразу» [Эйхенбаум 2006: 19–22].

С Эйхенбаумом вступает в полемику В. В. Виноградов в уже упомянутой работе 1925 г., посвященной поэзии Ахматовой. Он резко критикует книгу литературоведа, выражая свою научную мысль в характерной для «стилистики проработок» манере: «<...> с лингвистической точки зрения она обнаруживает беспомощность автора в вопросах синтаксиса, семантики и фонетики; с критической — она слишком претенциозна своей „ориентацией“ на установку и разъяснение общетеоретических проблем» [Виноградов 1976=1925: 369]. И далее:

Б. М. Эйхенбаум ссылаками на творительные падежи (самых разнородных семантических категорий) и сравнения пытался подтвердить странное (если не сказать больше) мнение об ослаблении глагола в поэзии Ахматовой [см. его кн.: „Анна Ахматова“, стр. 53]. Мне нет необходимости доказывать, что его аргументация лингвистически беспомощна. Это может сделать всякий, кто знает синтаксис. Но мне думается, что никому этого и делать не нужно. Ведь стилистических выводов из „факта“ ослабленности глагола, который с таким усердием и с такими малыми средствами старался утвердить Эйхенбаум, в работе Б. М. никаких нет. Нельзя же, в самом деле, серьезно относиться к постоянным ярлыкам на все случайно подобранные явления: здесь погребены „лаконизм и энергия выражения“ [Там же: 410].

Нужно отметить, что «уличение» в незнании синтаксиса Эйхенбаумом несправедливо. Известно, что Эйхенбаум проштудировал книгу Д. Н. Овсяннико-Куликовского «Синтаксис русского языка», переписывался с Шахматовым, интересовался проблемами синтаксиса не только Ахматовой, но и Льва Толстого [Сазонова 2012].

Виноградов, как было сказано выше, не считает творительные, приводимые Эйхенбаумом, творительными сравнения:

Во всех этих и подобных примерах процесс бывания подлежащего в той или иной роли хотя и является объективно метафорическим, но связан с субъективным представлением его реальности, с мыслью о превращении субъекта. Характерное для метафоры сознание новизны, необычности названия «вещи» именем, которое уже имеет своего носителя, а затем подыскивание новому словоупотреблению оправдания в сходстве представлений — здесь отсутствуют. В метафоре нет никакого оттенка мысли о превращении предмета [Виноградов 1976=1925: 411].

Несмотря на суровую и безапелляционную критику лингвистических способностей Эйхенбаума со стороны именитого языковеда, мы все же склонны разделять мнение Эйхенбаума: семантика глаголов творительными сравнения (или метаморфозы, как угодно) частично ослаблена уже хотя бы по той причине, что собственно новым, ярким (в терминах коммуникативного синтаксиса «ядром ремы») являются именно творительные, заслоняя своей метафорической свежестью семантику глаголов. При этом глагол не десемантизуется и не превращается в полусвязочный. Глаголы в таких — часто развернутых — метафорах сами обычно становятся частью метафоры, служа своеобразным семантическим «мостиком» между «контролером» и ПА-творительным. Несомненно также то, что такие творительные — мощный способ синтаксического стяжения и скрепления двух пропозиций благодаря превращению их в одну, с дополнительной предикацией сравнения.

К полемике между Эйхенбаумом и Виноградовым можно добавить высказанную Жирмунским в его поздней работе — книге об Ахматовой — точку зрения [Жирмунский 1973]. Он пишет, ссылаясь при этом на обоих авторов: «Ближе всего к метафорическому отождествлению сравнения, выраженные творительным сказуемым, благодаря присущей ему предикативности». Далее идет утверждение, что у Ахматовой наблюдается «отчетливое сопоставление», а не метафоризация. По-видимому, Жир-

мунский считает, что сравнение не переходит в полное уподобление (точка зрения Эйхенбаума), хотя его позиция нам до конца не ясна.

Семантика творительных, используемых поэтами в метафорических сравнительных конструкциях, разнообразна. Но для некоторых авторов можно выделить смысловые доминанты — наиболее излюбленные и предпочитаемые ими образы. Так, в поэзии Ахматовой среди всех творительных сравнения встречается довольно большое количество упоминаний птиц, реже других животных:

(82) А тайная боль разлуки
застонала **белою чайкой** (Ахматова. У самого моря).

(83) То **змейкой**, свернувшись клубком,
У самого сердца колдует,
То целые дни **голубком**
На белом окошке воркует (Ахматова. Любовь).

Любит Ахматова и яркие чувственные зрительно-слуховые образы:

(84) Я к нему влетаю только **песней**
И ласкаюсь **утренним лучом** (Ахматова. Первый луч — благословенье Бога...).

Чаще всего в создании окказиональной, свежей метафоры, как уже было сказано, участвует не только существительное в творительном, но и глагол, так что метафора получается развернутой:

(85) Я душу над пропастью
Натянул **канатом**. (Маяковский. Флейта-позвоночник).

(86) Рыжий месяц **жеребенком**
запрягался в наши сани. (Есенин. Нивы сжаты, рощи голы...).

На этом фоне довольно неожиданными кажутся случаи, когда глагол по семантике остается как будто вне метафоры, нарушая ожидания читателей и вступая с метафорой в своеобразное противодействие:

- (87) **Длинной мысли продолженьем**
разгибается ручей (Аронзон. Вспыхнул жук...).

Вроде бы, и *мысль* не *разгибается*, и *ручей* не *разгибается*. Тем не менее, поэт вправе ожидать от сознания читателя генерирования зрительного образа, соединяющего мысль и ручей картиной их «выпрямления». А в следующем примере образ еще сложнее:

- (88) негласный месяц **ДОЛГИМ ВОЛКОМ**
пльвёт над мёрзлою землёй (Кенжеев. Ты вспомнил — розовым и алым...).

Мало того, что *месяц волком пльвет*, а не *рыщет* или *бродит*, так еще и *волк* — *долгий*, а *месяц* — *негласный*. Бахыт Кенжеев словно пытается довести ситуацию почти до той, что изображена была Ноэмом Хомским в его знаменитом примере на несочетаемость стоящих рядом полнозначных слов (*Бесцветные зеленые идеи бешено спят*). Впрочем, иногда то, что казалось смелой метафорой, находит простое объяснение. Загадочное выражение *босым волком* (*босымь вълкомь*) в «Слове о полку Игореве», сочетавшееся с глаголами *скочи* и *потече*, было объяснено с помощью диалектного материала. В современных брянских говорах *босый волк* означает 'белесый', 'облинявший', 'сбросивший шерсть' и по этой причине быстро бегущий [Козырев 1976: 95; Подкорытова 2007]. Конечно, *долгий волк* у Кенжеева вряд ли может быть объяснен таким рациональным способом; а если объяснение и будет дано, то оно будет скорее связано с индивидуальными ассоциациями автора.

Большую роль в воздействии ТвП-ПА в поэзии на адресата (слушателя или читателя) играет его довольно частая неоднозначность (амфиболия, двусмысленность). Мы уже приводили выше некоторые примеры совмещения (синкретизма) значений в пределах одного употребления ТвП в роли ПА. Но двусмысленны бывают и фразы, в которых ТвП в принципе может расцениваться и как ПА, и как «обычный» творительный. При этом

примечательнее всего то обстоятельство, что если в прозаической речи мы чаще стремимся к однозначности и ясности (впрочем, и здесь попадаются исключения, особенно в художественной литературе)²², в поэзии авторам часто как будто даже важно сохранять неоднозначность, пестовать ее и превращать ее в риторический прием. Приведем лишь пару примеров:

(89) Дождь стучит в целлофан
пистолетным свинцом... (Давид Самойлов. Наташа).

То ли дождь стучит при помощи (посредством) пистолетного свинца, т.е. тяжелых свинцово-серых капель (обычный творительный средства, несмотря на то, что перед нами метафора), то ли дождь отождествляется с пистолетным свинцом, он и есть этот свинец (творительный-ПА в случае тождества или уподобления). Прочие примеры приведем без комментариев, так как последние будут выглядеть аналогично:

(90) <...> аж голос визжит **тенорком** (Маяковский. Столп).

(91) Зеленая вода **хрустальной влагой** плещет (Бунин. На острове).

(92) <...> он **всем опасным африканским рабством**
 потупился, как укрощенный конь (Ахмадулина. Приключение в антикварном магазине).

(93) За окнами вечер **трамваем** грохочет (Лейбов. За окнами вечер...).

Впрочем, в каждом отдельном случае без дополнительной информации невозможно доподлинно утверждать, входила ли амфиболия в замысел поэта.

Творительный несогласованный падеж существительного-ПА встречается в русской поэзии, как видно по нашему корпусу примеров, чаще других форм ПА в целом. Однако даже на этом фоне заметно, что «чемпионами» по изобретательности субстантивных метафор в творительном являются Маяковский и Пастернак.

²² Разумеется, мы не учитываем в этих рассуждениях пласт языковой игры.

У Пастернака есть стихотворения, до предела плотно «утрамбованные» подобными ПА. Выше уже приводился текст «Венеция». В стихотворении «На пароходе» на десять строф встречается шесть несогласованных творительных падежей существительных в роли ПА, и все они представляют собой окказиональные метафоры. Иногда на одну строфу приходится по несколько ПА этой формы:

(94) В колодец ее обделого взгляда
 Бадьей погружалась печаль, и, дойдя
 До дна, подымалась оттуда **балладой**
 И рушилась **былью в обвязке дождя** (Пастернак. Баллада).

А Вадим Шефнер, похоже, написал одно из своих стихотворений полностью ради употребления максимально возможного числа творительных сравнения:

(95) Я **мохом серым** нарасту на камень,
 Где ты пройдешь. Я буду ждать в саду
 И **яблонь розовыми лепестками**
 Тебе на плечи тихо опаду.

 Я **веткой клена в белом блеске молний**
 В окошко стукну. В полдень на углу
 Тебе **молчаньем** о себе напомню
 И **облаком** на солнце набегу.

 Но если станет грустно нестерпимо,
 Не **камнем горя** лягу я на грудь —
 Я глаз твоих коснусь **смолистым дымом**:
 Поплачь еще немного — и забудь... (Шефнер. Я мохом серым нарасту на камень...).

Последний творительный здесь можно было бы расценить как неоднозначный, по аналогии с примерами (88–92), но в контексте прочих (явных) творительных сравнения и этот, последний, стоило бы причислить к той же категории.

Метафорическими ТвП в роли ПА изобилует поэзия Михаила Светлова, Николая Заболоцкого, Давида Самойлова, Бахыта Кенжеева. И наоборот, есть поэты, в произведениях которых эта конструкция встречается сравнительно редко — например, у Есенина, Мандельштама, Ахматовой²³ или Бродского.

5. Заключение

В этой статье мы осветили семантику творительного падежа (ТвП) в его синтаксической функции, которую мы вслед за Германом Паулем и А. А. Шахматовым обозначаем термином «предикативный атрибут» (ПА). Анализ всего массива примеров, где в роли ПА выступает ТвП (около 300), позволил подразделить все значения ПА-творительного на несколько категорий, которые в обобщенно-огрубленном виде можно обозначить как: творительный сравнения (а точнее было бы назвать его творительным метафоры) с подтипами «творительный формы» и «творительный чувственного воздействия», а также творительный социальной (или иной) роли, творительный возраста, творительный средства, творительный причины, творительный результата. Некоторые из этих категорий совпадают с уже давно и хорошо известными и описанными в «классической» лингвистической литературе, посвященной грамматике и семантике падежей, а некоторые, насколько мы можем судить, либо не описаны вовсе, либо не попали пока в фокус специального внимания лингвистов.

Разумеется, мы не ставили перед собой задачу полного описания функций субстантивного творительного падежа в синтаксически независимой роли предикативного атрибута. Однако не исключено, что этот список, составленный на основании собран-

²³ Несмотря на развернутые комментарии Эйхенбаума и Виноградова по поводу творительных сравнения в поэзии Ахматовой, на фоне упомянутых выше поэтов она как раз пользуется данным стилистическим приемом весьма экономно. Вероятно, следовало бы сопоставить в этом аспекте поэзию ранней и поздней Ахматовой, что нами пока не сделано.

ных нами примеров из поэтических текстов, мог бы служить дополнением к принятым описаниям функций творительного, где часто вовсе не различаются случаи употребления творительного, обусловленного управлением глагола, и независимого употребления²⁴.

При попытке выявить причины грамматического согласования или несогласования ТвП-ПА с подлежащим или дополнением («контролером») по роду и числу, мы пришли к выводу, что согласование регулярно и устойчиво наблюдается только для ТвП возраста или социальной (или иной) роли.

Наиболее подробно мы осветили в этой работе «творительный сравнения», поскольку именно с этой категорией связан комплекс вопросов вокруг логических операций тождества и уподобления, проблематики метафорики, сравнений и «превращений», а также общности и индивидуальной специфики процессов понимания в связи с ассоциативными связями в сознании реципиентов. Кроме того, нам необходимо было посвятить хотя бы несколько строк теме различий жанров и типов текстов, поскольку как раз ТвП сравнения является своеобразным водоразделом между повседневной речью, прозаическим художественным текстом и текстом поэтическим.

Специальную главу мы посвятили освещению стилистической роли ТвП-ПА в поэзии, постаравшись показать и его «скрепляющий» для синтаксиса фразы потенциал, и его поистине неисчерпаемые возможности как резервуара для самых смелых и ярких окказиональных метафор, и прелесть его неоднозначности, предоставляющей читателю, с одной стороны, свободу для полета фантазии при попытках истолковать смысл ПА-творительного, с другой, заставляя его напряженно мыслить логически — например, в поисках оснований для сравнения или при распознавании совмещающихся в одном ПА значений.

²⁴ Ср. [Печеный 2012] (проект Русская корпусная грамматика).

Литература

Апресян 2009 — *Апресян Ю. Д.* (ред.). Новый объяснительный словарь синонимов русского языка. М., 2003. 2-е изд.

Аристотель 2000 — *Аристотель*. Риторика. Поэтика. М., 2000.

Арутюнова 1999 — *Арутюнова Н. Д.* Язык и мир человека. М., 1999.

Бернштейн 1958 — *Бернштейн С. Б.* (отв. ред.). Творительный падеж в славянских языках. М., 1958.

Баранов, Добровольский 2008 — *Баранов А. Н., Добровольский Д. О.* Аспекты теории фразеологии. М., 2008.

Буслаев 2006 — *Буслаев Ф. И.* Историческая грамматика русского языка. Синтаксис. М., 2006. Изд. 7-е. (первое изд. 1959).

Виноградов 1976=1925 — *Виноградов В. В.* О поэзии Анны Ахматовой. (Стилистические наброски) // Виноградов В. В. Поэтика русской литературы: Избранные труды. М., 1976 С. 367–459 (впервые опубликовано в 1925 г.). http://feb-web.ru/feb/classics/critics/vinogradov_v/v76/v762367-.htm. Проверено 11.07.2018.

Виноградов 1947 — *Виноградов В. В.* Русский язык. Грамматическое учение о слове. М., 1947.

Жирмунский 1973 — *Жирмунский В. М.* Творчество Анны Ахматовой. Л., 1973. <http://ahmatova.niv.ru/ahmatova/kritika/zhirmunskij-tvorchestvo-ahmatovoj/razdel-7.htm>. Проверено: 16.07.2018.

Зализняк Анна 2013 — *Зализняк Анна А.* Русская семантика в типологической перспективе. М., 2013.

Зельдович 2012 — *Зельдович Г. М.* Семантика и прагматика творительного падежа // Зельдович Г. М. Прагматика грамматики. М., 2012.

Козырев 1976 — *Козырев В. А.* Словарный состав «Слова о полку Игореве»: лексика современных русских народных говоров // Труды отдела древнерусской литературы. Т. XXXI. Л., 1976. С. 93–103. <http://odrl.pushkinskijdom.ru/LinkClick.aspx?fileticket=6M3djEkkhC4%3D&tabid=2277>. Проверено: 12.07.2018.

Курилович 1962 — *Курилович Е.* Проблема классификации падежей (1949) // Курилович Е. Очерки по лингвистике. М., 1962.

Новиков, Рыбаков 2014 — *Новиков А. А., Рыбаков М. А.* Моделирование грамматического значения падежа // Вестник Российского университета дружбы народов. 2014. № 3. С. 85–96.

<https://cyberleninka.ru/article/n/modelirovanie-grammaticheskogo-znacheniya-padezha>. Проверено: 13.07.2018.

Печеньй 2012 — *Печеньй А. П.* Творительный падеж. Материалы для проекта корпусного описания русской грамматики (<http://rusgram.ru>). На правах рукописи. Проверено 11.07.2018.

Пешковский 1930 — *Пешковский А. М.* Грамматика в новой школе // Пешковский А. М. Вопросы методики родного языка, лингвистики и стилистики. М., 1930.

Пешковский 2001 — *Пешковский А. М.* Русский синтаксис в научном освещении. М., 2001. Переиздание 7-го изд. (1-е изд. 1914; 7-е изд. 1956).

Подкорытова 2007 — *Подкорытова Т. И.* Мифологические истоки фразеологизма босымъ влькомъ в «Слове о полку Игореве» // *Croatica et Slavica Iadertina, Zadar*, 2007. С. 143-150.

Потебня 1958 — *Потебня А. А.* Из записок по русской грамматике. М., 1958. Т. 1-2 (первое изд. т. 1-2 т. – 1874, т. 3 – 1899, т. 4 – 1941).

Руднев 2014 — *Руднев Д. В.* Связочные глаголы в русском языке XVII–XIX вв. / Автореф. дис. на соиск. уч. степ. д-ра филол. наук. СПб., 2014.

Сазонова 2012 — *Сазонова Л. И.* К формированию научных интересов Б.М. Эйхенбаума (Из писем ученого академику А. А. Шахматову) // *Slavica Litteraria Supplementum*. 2012. № 2. Р. 159–170.

Сёрль 1990: *Сёрль Дж.* Метафора / Пер. с англ. В. В. Туровского // Теория метафоры. М., 1990. С. 307–341.

Станишева 1958 — *Станишева Д. С.* Творительный совокупности. В кн. Бернштейн С.Б. (отв. ред.). Творительный падеж в славянских языках. М.: АН СССР. С. 193–200.

Томашевский 1999 — *Томашевский Б. В.* Теория литературы. Поэтика. М., 1999 (1-е издание - 1925).

- Томашевский 2006 — *Томашевский Б. В.* Краткий курс поэтики. М., 2006. 3-е изд. (1-е изд. - 1928).
- Шахматов 1941 — *Шахматов А. А.* Синтаксис русского языка. М., 1941. 2-е изд. (1-е изд. - 1925).
- Черемисина 1976 — *Черемисина М. В.* Сравнительные конструкции в русском языке. Новосибирск, 1976.
- Чернов 1985 — *Чернов В. И.* Именные предикативные конструкции в современном русском языке / Автореф. дис. на соиск. уч. степ. д-ра филол. наук. М., 1985.
- Чеснокова 1973 — *Чеснокова Л. Д.* Семантические типы членов предложения с двойными отношениями. Ростов-на-Дону, 1973.
- Ходова 1958 — *Ходова К. И.* Творительный превращения и сравнения // Бернштейн С.Б. (отв. ред.). Творительный падеж в славянских языках. М., 1958. С. 181–192.
- Ходова 1960 — *Ходова К. И.* Значения творительного беспредложного в старославянском языке // Ученые записки Института славяноведения. М., 1960. Т. 19. С. 101–158. <http://books.e-heritage.ru/book/10088935>. Проверено 11.07.2018.
- Adamec 1994: *Adamec, Přemysl.* Рефлексивность и местоимение ‚сам‘ // *Revue des études slaves. Année 1994 Volume 66, № 3.* P. 437–440. http://www.persee.fr/doc/slave_0080-2557_1994_num_66_3_6196. Проверено: 19.07.2018.
- Betz 2016 — *Betz Katrin.* Adverbien und Depiktive im Spanischen als radiale Kategorien. Eine korpuslinguistische Untersuchung im Rahmen der Konstruktionsgrammatik. Univ. von Bamberg Press, 2016.
- Boeder, Schroeder 1998: *Boeder Winfried; Schroeder Christoph.* Attribution und sekundäre Prädikate im Sprachvergleich: Deutsch, Englisch, Kurdisch, Georgisch, Türkisch // *Sprachtypologie und Universalforschung.* 1998. № 51. S. 207–227.
- Dürscheid 2002 — *Dürscheid Christa.* „Polemik satt und Wahlkampf pur“. Das postnominale Adjektiv im Deutschen // *Zeitschrift für Sprachwissenschaft.* 2002. Bd. 21 (1). S. 57–81.

Heidolph, Karl Erich et al. (1981). Grundzüge einer deutschen Grammatik. Berlin: Akademie-Verlag.

Helbig, Buscha 2005 — *Helbig Gerhard; Buscha Joachim*. Deutsche Grammatik: Ein Handbuch für den Ausländerunterricht. Berlin, München, 2005 (1. Aufl. 1972).

Himmelmann, Schultze-Berndt 2004 — *Himmelmann Nikolaus P.; Schultze-Berndt Eva F.* Depictive secondary predicates in crosslinguistic perspective // Linguistic Typology. 2004. № 8. P. 59–131.

<https://pdfs.semanticscholar.org/7697/b20ce33f6f18a55a15ef6c582ce6f1dea9bc.pdf>. Проверено: 21.03.2017.

Isačenko 1968 — *Isačenko A. V.* Die russische Sprache der Gegenwart. Teil I. Formenlehre. Halle, 1968.

Kačala 1969 — *Kačala Ján*. Das sekundäre Prädikat und seine Position in der Struktur des slawischen Satzes // Zeitschrift für Slawistik. 1969. Bd. 14. S. 700–710.

Kubík, Adamec, Hrabě 1982 — *Kubík M., Adamec Pr., Hrabě V. et al.* (Hrsg.) Русский синтаксис в сопоставлении с чешским. Praha, 1982.

Mrázek 1964 — *Mrázek Roman*. Синтаксис русского творительного (структурно-сравнительное исследование). Praha, 1964.

Naiditsch, Pavlova 2018 — *Naiditsch Larissa; Pavlova Anna*. Prädikatives Attribut. Eine Vergleichsstudie für Deutsch und Russisch. Berlin, 2018.

Paul 1880 — *Paul Hermann*. Prinzipien der Sprachgeschichte. Halle, 1880 (5. Aufl. 1920).

Pittner 2009 — *Pittner Karin*. Der Genitiv als Prädikativkasus // Kramorenko G. et al. (ed.). Aktuelle Probleme der Germanistik und Romanistik, XIII. Smolensk, 2009. S. 299–315.

<http://homepage.rub.de/karin.pittner/PraedKasGenit.pdf>. Проверено: 21.03.2017.

Plank 1985 — *Plank, Frans*. Prädikativ und Koprädikativ // Zeitschrift für Germanistische Linguistik 1985. Bd. 13, 154–185. http://ling.unikonstanz.de/pages/home/plank/for_download/publications/44_Plank_PraedikativKopraedikativ_1985.pdf. Проверено: 21.03.2017.

Safir 1983 — *Safir Ken*. On Small Clauses as Constituents // *Linguistic Inquiry*. 1983. № 14. P. 730–735.

Schroeder 2012 — *Schroeder, Christoph*. Ereignisinterne Adjunkte in einem typologisch orientierten Sprachvergleich Deutsch-Türkisch // Lutz Gunkel, Gisela Zifonun (Hrsg.). *Deutsch im Sprachvergleich. Grammatische Kontraste und Konvergenzen*. Berlin, 2012. S. 239–272.

Staudinger 1997 — *Staudinger, Bernhard*. Sätzchen: Small Clauses im Deutschen. Tübingen, 1997.

Trost 2006 — *Trost Igor*. Das deutsche Adjektiv: Untersuchungen zur Semantik, Komparation, Wortbildung und Syntax. Hamburg, 2006.

Welke 2007 — *Welke Klaus*. Einführung in die Satzanalyse: die Bestimmung der Satzglieder im Deutschen. Berlin, 2007.